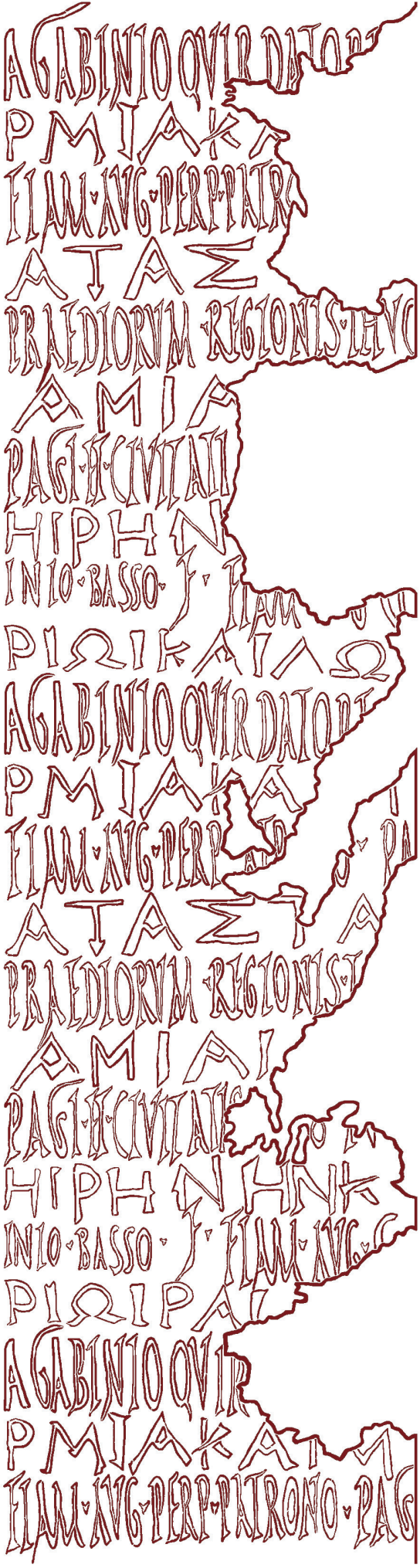

REVUE DES ETUDES ANCIENNES

TOME 116
2014 - N°2

PRESSES UNIVERSITAIRES DE BORDEAUX

Brigitte LE GUEN*

METTRE EN SCÈNE LES SPECTACLES THÉÂTRAUX EN GRÈCE ET À ROME

À propos de : *Performance in Greek and Roman Theatre*. - Edited by G. W.M. Harrison et V. Liapis. -Leiden : Brill, 2013. - VII+590 p. : bibliogr., index, ill. - (Mnemosyne, ISSN : 0169.8958 ; 353). - ISBN : 978.90.04.24457.3.

Il faut saluer la récente parution chez Brill de l'ouvrage intitulé *Performance in Greek and Roman Theatre*. Si le colloque international qui devait en fournir la matière, en 2006, a achoppé, l'idée d'une publication sur ce thème n'a fort heureusement pas été abandonnée. Aussi doit-on à George W.M. Harrison et Vayos Liapis de nous livrer aujourd'hui un beau volume de 590 pages, passionnant de bout en bout. Dans leur copieuse introduction, à teneur historiographique, qui associe également Costas Panayotakis pour la section II, « Roman Drama in Performance », on trouve exposé le but que s'étaient fixé les deux éditeurs : améliorer notre connaissance du théâtre antique, en mettant l'accent sur les questions de « performance », terme désignant dans l'ouvrage à la fois l'ensemble des moyens non verbaux utilisés jadis pour élaborer ou promouvoir un spectacle théâtral et la production de sens qu'ils génèrent. Le livre traite donc de masques, de costumes et d'accessoires, de scénographie, de musique, de danse, mais également de l'espace théâtral et de ses usages ou encore de gestuelle, d'indications scéniques, de répartition des rôles entre les acteurs et de reprises (anciennes comme contemporaines). Disons d'emblée que l'objectif visé a été pleinement atteint.

Certes, ces dernières décennies, la prise en compte par les philologues de la dimension spectaculaire des pièces du théâtre antique et leur intérêt pour les productions ultérieures de ces mêmes œuvres avaient donné lieu à d'excellentes études ponctuelles de la dramaturgie chez

* Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis ; brigitte.leguen@worldonline.fr

tel ou tel poète tragique ou comique (cf. *inter al*. Beer 2004, Bakola 2009)[1] et dans tel ou tel genre (cf. Bain 1981, Marshall 2006)[2]. Toutefois, avant la publication de ce volume collectif, rares étaient les études des spectacles produits dans les mondes tant grec que romain à avoir proposé des approches aussi diversifiées de ce qu'Aristote appelle l'*opsis* dans la *Poétique*

Venus d'horizons variés, les spécialistes auxquels George W.M. Harrison et Vayos Liapis ont fait appel fondent, pour les uns, leurs analyses sur des documents matériels et sur des connaissances en histoire, archéologie, histoire de l'art ; les autres (qui sont parfois les mêmes) tentent, quant à eux, d'éclairer les sources textuelles parvenues jusqu'à nous dans leur intégralité ou sous forme fragmentaire, en recourant aux théories de la « performance » et de la réception, ainsi qu'à la sémiotique et à la pratique théâtrales. Un équilibre est ainsi obtenu entre des considérations qui privilégient tantôt le texte et tantôt sa mise en scène.

Rassemblés en 5 chapitres, de longueur très inégale, 24 articles (allant de 11 à 48 pages) abordent tour à tour des questions de théorie et de terminologie, des questions liées aux différents genres théâtraux grecs et romains, de l'époque classique à l'époque impériale, et des questions portant sur la manière dont des arts non théâtraux (ou certains de leurs éléments) ont été intégrés dans l'*opsis* du spectacle dramatique.

Tandis que la comédie grecque fait figure de parent pauvre (chap. 3 : *Greek Comedy*), avec trois communications seulement qui s'y rapportent, dues à C. W.(Toph) Marshall, Jeffrey S. Rusten, Graham Ley, et un total de 52 pages, c'est le chapitre 4, *Rome and Empire*, qui se taille la part du lion : 6 articles (dus à Robert Cowan, George Frederic Franko, Richard Beacham, Dorota Dutsch, Antonis K. Petrides, Edith Hall), dont le plus volumineux du livre (celui de R. Beacham), et un ensemble de 152 pages. Viennent ensuite par ordre d'importance décroissante, le chapitre 2, *Greek Tragedy* (5 articles rédigés par Anthony J. Podlecki, Geoffrey W. Bakewell, Peter Meineck, Rosie Wyles, Judith Flechter, Robert C. Ketterer, Vayos Liapis ; 119 pages), le chapitre 1, *Opsis, Props, Scene* (5 articles ayant pour auteurs Gregory M. Sifakis, David Konstan, Martin Revermann, Rob Tordoff, Jocelyn Penny Small ; 82 pages), et le chapitre 5, *Integrating Opsis* (3 articles de George A. Kovacs, Gonda Van Steen, Fiona Macintosh ; 55 pages). Les domaines privilégiés de recherche des éditeurs, à savoir la tragédie grecque des V^{e} et IV^{e} s. et la tragédie romaine impériale, ne sont sans doute pas étrangers

1. J. Beer, *Sophocles and the Tragedy of Athenian Democracy*, Westport 2004 ; E. Bakola, *Cratinus and the Art of Comedy*, Oxford 2009.

2. D. Bain, *Masters, Servants, and 0rders in Greek Tragedy : A Study of some Aspects of Dramatic Technique and Convention*, Manchester 1981 ; C. W. Marshall, *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*, Cambridge 2006.

à de telles disproportions. Mais il est vrai aussi que le théâtre grec, en général, et le genre comique, en particulier, avaient déjà donné lieu à des travaux bien plus importants en matière de « performance »[3] que le théâtre romain dans son ensemble, à quelques exceptions près[4]

Une bibliographie générale de 42 pages et trois *indices* (sujets, sources, mots grecs) servent de conclusion au livre.

Pour être la plus exhaustive possible dans cette première approche de l'ouvrage, j'ajouterai que six contributions avaient déjà fait l'objet de publications ou communications antérieures, reproduites ici à l'identique (ainsi de l'article de C.W. Marshall, « Three Actors in Old Comedy, again ») ou avec des modifications d'importance variable (ainsi de l'article de Vayos Liapis, « Staging Rhesus », qui s'appuie sur son précieux commentaire, paru à Oxford en 2012 ; de l'article de Dorota Dutsch, « Towards a Roman theory of theatrical gesture », dont une première version figure dans *Gesture* 2, 2002.2 ; de l'article d'Edith Hall, « Pantomime : visualizing myth in the Roman Empire », qui offre une version adaptée et condensée de son introduction au livre qu'elle a publié en 2008 avec Rosie Wyles, *New Directions in Ancient Pantomime* ; de l'article de George A. Kovacs, « Stringed instruments in Fifth-Century drama », présenté sous une forme moins aboutie devant la Classical Association of Canada ; de l'article de Gonda Van Steen, « Bloody (stage) business : Matthias Langhoff's *sparagmos* of Euripides' *Bacchae* (1997) », nourri de plusieurs présentations orales faites entre 2007 et 2009. Concernant l'article des plus stimulants de Martin Revermann, il est également disponible à ce jour en traduction française dans l'ouvrage collectif édité par Silvia Milanezi et moi-même sous le titre, *L'Appareil scénique dans les spectacles de l'Antiquité* (Presses Universitaires de Vincennes, 2013).

On ne saurait toutefois se plaindre de la présence de ces textes qui ne sont pas de véritables inédits, car ils prennent un tout autre intérêt et une tout autre dimension dans leur nouvel environnement. Ils acquièrent aussi, pour certains, une plus grande visibilité, ou une visibilité tout court. Prenons trois exemples.

D'abord l'article de Vayos Liapis sur la mise en scène du *Rhésos*, une œuvre anonyme dont le co-éditeur du livre analysé ici est le meilleur connaisseur actuel (p. 235-253). Son insertion dans le volume aide à mettre en perspective, dans le contexte plus large du théâtre grec, la dramaturgie d'un poète qui, sans être Euripide, comme on l'a longtemps cru, appartenait au IV^e^ s. av. J.-C. et ne manquait ni de qualités ni d'audace. De fait, il avait parfaitement compris quels effets il pouvait obtenir grâce à l'ajout d'un quatrième homme aux trois acteurs requis par la règle généralement observée au V^e^ s., mais aussi à une habile construction de l'espace théâtral, à une utilisation nouvelle du temps (allant du lever du jour à la tombée de la nuit) et à une succession rapide d'entrées et de sorties, sans parallèle connu à ce jour.

---

3. Voir *inter al*. C. F. Russo, *Aristofane : autore di teatro*, Florence 1962 ; M.C. English, *The Stage Properties of Aristophanic Comedy : A Descriptive Lexicon*, Boston 1999 ; P. D. Arnott, *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B.C.*, Oxford 1962 ; O. Taplin, *Greek Tragedy in Action*, Londres 1978.

4. C. W. Marshall, *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*, Cambridge 2006 ; G. Manuwald, *Roman Republican Theatre*, Londres 2011.

Mon deuxième exemple concerne l'exposé synthétique d'Edith Hall sur la pantomime qui a suscité un regain d'intérêt extraordinaire dans les années 2007-2008 (p. 451-473). Il rappelle fort à propos aux historiens du théâtre comme aux classicistes la manière dont, à compter du I^er^ siècle av. J.-C., le genre remplaça peu à peu la tragédie dans la mise en scène des mythes grecs pour connaître un succès absolument extraordinaire. Dans le même temps, il invite avec bonheur le lecteur à bannir définitivement tout discours sur le déclin progressif de la tragédie depuis le prétendu incomparable V^e^ siècle avant notre ère et à voir dans le théâtre une manifestation faite d'évolutions et d'adaptations perpétuelles, destinées à fournir des réponses créatives et appropriées aux changements de goût du public.

Le dernier exemple retenu est légèrement différent, car il ne s'agit pas à proprement parler d'un article déjà paru ailleurs en des termes similaires ou voisins. Il concerne la belle contribution de Gregory M. Sifakis à l'étude de l'*opsis* chez Aristote sur laquelle se fonde toute réflexion sur le théâtre antique, qu'il soit grec ou romain (p. 45-61). On saura gré à l'auteur d'avoir une nouvelle fois tenté de convaincre les lecteurs de la *Poétique*, qu'ils soient philologues, philosophes ou historiens, du bien-fondé de ses interprétations, exposées successivement dans le passé en 2001, 2002, 2004 et 2009. Il faut le lire attentivement pour apprécier la finesse avec laquelle il explicite plusieurs passages difficiles et controversés du texte (figurant notamment au chap. 6). *In fine* on ne peut qu'adhérer aux conclusions auxquels il aboutit, fort de sa connaissance intime d'autres traités d'Aristote, tels la *Rhétorique*. Rappelons-les brièvement : le philosophe ne s'est jamais désintéressé de l'*opsis*, contrairement à ce que nombre de spécialistes ont pu prétendre (dont O. Taplin) ; il n'a pas davantage accordé la primauté au texte sur sa mise en scène ou, pour le dire autrement, à la lecture sur la représentation. Mais il s'est attelé à l'écriture d'un livre sur la composition dramatique (tragique et vraisemblablement comique, même si cette partie nous manque) – un art poétique, en d'autres termes. Il n'a ainsi jamais œuvré à la rédaction d'un ouvrage sur la production théâtrale qui, de son temps, n'était pas tenue pour une *technè* et que le terme de *didaskalia* pourrait sans doute rendre. Aussi ne saurait-on lui reprocher certains silences ou certaines affirmations qui ne sont que les conséquences de son choix initial et de l'état de la réflexion sur l'art théâtral, à son époque. Lorsque le philosophe soutient que l'*opsis* est quelque chose d'*atechnotaton*, loin d'affirmer que le spectacle n'a absolument rien d'artistique, il explique seulement qu'en tant qu'élément distinct de l'art de la composition, il n'a jamais fait l'objet d'une étude systématique, voire approfondie. Il en résulte que, si l'*opsis* était, de l'avis d'Aristote, une partie nécessaire de la tragédie, elle était une partie tout aussi nécessaire de sa mise en scène en laquelle il voyait la finalité première de la poésie dramatique.

L'article de Konstan qui vient immédiatement après et s'intéresse au bon usage de l'*opsis* dans la tragédie grecque apporte la meilleure des preuves aux conclusions de Sifakis, tout en les prolongeant (p. 63-75). Le bénéfice que tire le lecteur du rapprochement entre une analyse théorique et son application à des drames spécifiques ne saurait être plus grand.

Précisons enfin que certains auteurs traitent d'une question relativement large – *e.g.* les accessoires dans le théâtre grec (Revermann, p. 77-88) ; la dimension visuelle de la tragédie d'époque républicaine (Cowan, p. 311-342) –, tandis que d'autres présentent une synthèse sur

un point particulier – *e.g.* l'*opsis* chez Eschyle (Podlecki, p. 131-148) ; le costume d'Héraklès depuis la pièce homonyme d'Euripide jusqu'à la pantomime (Wyles, p. 181-198). D'autres encore abordent un sujet extrêmement précis et délimité – *e.g.* la théâtralité du processus de vote dans les *Euménides* (Bakewell, p. 149-159) ; le jeu, dans cette même pièce, entre l'espace scénique que ne délimite aucun « quatrième mur » et l'environnement dans lequel s'inscrit le théâtre de Dionysos à Athènes (Meineck, p. 161-179) ; ou encore le masque de pantomime dans le traité de Lucien, *Sur la danse* (Petrides, p. 433-450) et le *sparagmos* dans la mise en scène des *Bacchantes* par Matthias Langhoff (Van Steen, p. 501-515).

Le lecteur dispose de la sorte d'une riche matière qui lui permet de passer d'une vue d'ensemble à l'analyse d'un point de détail, de vérifier l'adéquation entre l'examen minutieux d'un problème relevé dans une œuvre ou chez un auteur spécifiques et des considérations beaucoup plus générales.

Mais – il y en a un, et il représente mon unique réserve – ce parcours aurait été facilité si des renvois internes avaient figuré dans la publication. Sur un même point, en effet, des accords ou, au contraire, des divergences existent d'un article à l'autre, à l'intérieur d'une même section ou de sections différentes. Nombre de questions soulevées par l'étude des « performances » dans le théâtre antique sont encore loin de faire l'objet d'un consensus et le présent volume offre des analyses fondées sur des interprétations divergentes des mêmes sources ou sur des présupposés que ne partagent pas toujours les différents auteurs. Or, l'index thématique ne supplée que rarement le manque de références croisées que l'on était en droit d'attendre.

On peut le regretter, car l'unité d'ensemble n'en aurait été que plus grande. On sait combien elle est difficile à obtenir lorsqu'on publie un ouvrage collectif. Dans le cas qui nous occupe, il s'en fallait de peu pour l'obtenir, même en tenant compte des deux derniers articles du chapitre « Integrating *opsis* », à première vue moins cohérents que les autres.

Fiona Macintosh (p. 517-533) s'aide en effet des exemples des acteurs Jean Mounet-Sully et Sarah Bernhardt, et de quelques autres artistes du XIX^{e} et du début du XX^{e} siècle, pour mettre en lumière les emprunts de leur jeu à la sculpture et à la peinture sur vase de l'époque classique.

Van Steen, de son côté (p. 501-515), fait état des composants visuels de la production moderne des *Bacchantes* d'Euripide par M. Langhoff, un soir d'août 1997 au théâtre d'Épidaure, avant de revenir sur le scandale qu'elle déclencha : on ne saurait mieux poser la question de la possibilité de reporter à la scène une œuvre du passé, qui plus est « sacralisée » par des siècles de commentaires érudits. Le théâtre, on le sait, est du domaine de l'instant, de l'éphémère ; aucune reprise ne sera jamais identique à la première, du fait de l'inscription du théâtre dans le temps…. Et plus le temps passe, plus le problème s'accroît, car plus la distance est grande entre les circonstances dans lesquelles eut lieu la représentation initiale d'une pièce et celles dans lesquelles on souhaite la rejouer. Si toute reconstruction « archéologique » est vouée à l'échec, que reste-t-il comme option ?

Toujours est-il que la réussite du livre aurait été totale, à mes yeux, si un vrai dialogue avait été instauré entre les différentes contributions, mais aussi entre celles-ci et l'introduction : tel point abordé ici par un contributeur aurait pu ainsi être replacé dans l'historiographie du sujet fournie au début du volume. Voici plusieurs exemples qui illustreront mon point de vue.

1. – LA « RÈGLE DES 3 ACTEURS »

Commençons par la fameuse règle des trois acteurs supposée en vigueur dans le théâtre grec et dont l'introduction rappelle fort à propos tout le travail qu'il reste à faire pour l'accepter ou la rejeter et lui donner un sens (p. 7-8). L'article de C.W. Marshall la met à l'épreuve dans le cadre de la comédie, en s'appuyant plus précisément sur les *Oiseaux* d'Aristophane. Il introduit cependant son propos par des considérations générales et une référence à l'*Œdipe à Colonne*, où elle aurait été brisée pour la seule fois au V^e^ s. Il indique ensuite qu'au IV^e^ s. la situation est moins claire. Or, non seulement Liapis (p. 252) évoque lui aussi le cas de la pièce de Sophocle, mais il conclut, à partir de l'étude du *Rhésos*, que le non-respect de la « règle » fait vraisemblablement partie des expérimentations nouvelles du IV^e^ s. Il n'y a cependant aucun renvoi entre les propos de Liapis (p. 252) et ceux de Marshall (p. 257-258) et, dans l'index, à la rubrique « three actor rule », la page 252 est omise.

2 – LA QUESTION DES DÉCORS, DE L'ILLUSION DRAMATIQUE ET DU POUVOIR DES MOTS

Examinons maintenant l'épineux problème des décors. Analysant la mise en scène de la procédure de vote qui apparaît dans les *Euménides*, G.W. Bakewell explique (p. 153) que, si dans les autres pièces du poète, le mur du fond de la *skènè peut avoir* été peint pour représenter le palais ancestral des Atrides (ital. de l'auteur qui rappelle l'absence d'indications scéniques dans le texte), ce dernier est remplacé dans les *Euménides* par l'esquisse du temple d'Athéna sur l'Acropole. Et de citer à l'appui de ses dires (note 25) les propos de Padel (1990[5]), lequel tient pour vraisemblable le fait que la première peinture scénique utilisée dans la tragédie ait consisté en panneaux peints avec des formes architecturales (colonnes, frontons, toits), attachés de manière plus ou moins permanente à la *skènè*. Certes la note mentionne (sans discussion) l'opinion contraire de Fitton-Brown (1984[6]), mais elle méconnaît la réserve de David Konstan (p. 71, n. 74) et omet totalement l'interprétation de Jocelyn Penny Small, qui figure dans l'ouvrage ici présenté et sur laquelle j'aimerais m'attarder un peu.

L'article de l'auteur, dont on connaît les travaux en matière d'histoire de l'art et d'archéologie classique, constitue une synthèse des plus précieuses sur la présence de décors, au théâtre, depuis l'époque classique jusqu'à la période impériale incluse. Après avoir exposé, de manière chronologique, les rares sources textuelles disponibles et utilisables en toute

5. R. Padel, « Making Space Speak » dans J. J. Winkler, F. Zeitlin, *Nothing to do with Dionysus ? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton 1990, p. 336-365.

6. A. Fitton-Brown, « Three and Scene-Painting Sophocles », *PCPS* 30, 1984, p. 1-17.

certitude, l'auteur s'interroge sur le sens qu'avait au V^e^ s. le mot *skènographia,* attesté pour la première fois chez Aristote, qui attribue son invention à Sophocle (*Poétique*, 1449a 18). Elle s'intéresse également à l'évolution sémantique du terme chez Polybe, Strabon, Vitruve, Geminus (?) et Proclus. De cette analyse extrêmement minutieuse et méthodique, il ressort qu'à l'origine, et conformément à son étymologie, le mot désignait « la peinture de la *skènè* », soit sans doute les parties supérieures ou intermédiaires des portes aménagées dans le mur de scène. Par la suite, les panneaux (*pinakes*) insérés, dans les théâtres hellénistiques, entre les colonnes formant le *proskènion* ou, à l'étage, entre les différentes baies (*thyromata*) purent recevoir un décor peint, comme le laisse entendre un document de Priène, d'époque romaine, dont la peinture évoque les boiseries d'une porte. Ainsi, le terme de *skènographia* continua à garder le sens d'élément peint, en relation avec les édifices théâtraux. Toutefois, à partir de Vitruve, loin de renvoyer à ce que nous entendons aujourd'hui par « perspective linéaire », il fut employé uniquement pour qualifier la technique permettant de dessiner un bâtiment vu de manière oblique. Il convient donc d'admettre, d'une part, que les théâtres grecs, toutes époques confondues, n'affichèrent guère de riches décors. D'autre part, il faut abandonner au plus vite l'idée que les théâtres permanents de Rome et de son empire furent dotés d'éléments peints, savamment élaborés – une note aurait de plus permis de rattacher cette conclusion à la p. 20, où plusieurs références bibliographiques sont fournies précisément sur ce point.

Certes, la prudence s'impose, en l'absence de preuves matérielles directes, mais j'ajouterais volontiers deux remarques qui tendent à confirmer les résultats de l'enquête menée par J. P. Small. La première est que nous savons de source sûre qu'à Délos ainsi qu'à Priène, à l'époque hellénistique, des statues honorifiques furent érigées dans l'*orchestra*, à proximité des *pinakes* qu'elles masquaient en partie, rendant caduque leur utilisation comme décors de l'action. La seconde s'appuie sur le passage d'un compte délien daté de 282 av. J.-C. On y apprend que la peinture d'un *pinax* du *proskènion* était payée 100 drachmes. La somme est considérable. Mais, dans sa très belle publication du théâtre de Délos[7], Jean-Charles Moretti a démontré que le travail incombait non pas à des artistes dont on aurait rémunéré la créativité à prix fort, mais à des artisans qui devaient acheter, à leurs frais, des pigments onéreux et étaient rétribués en conséquence. J'en conclus avec fermeté qu'à l'époque où les *Euménides* furent données en spectacle, il ne saurait être question d'une peinture de la *skènè* évoquant le temple d'Athéna.

Si je me suis arrêtée aussi longuement sur la question de la *skènographia*, qui ne joue somme toute qu'un rôle très secondaire dans l'article de G.W. Bakewell, c'est qu'elle revêt une importance majeure, puisqu'elle est liée à la nature du texte théâtral et aux limites que l'on reconnaît à l'illusion dramatique dans le théâtre antique : fallait-il un décor visuel parlant pour soutenir l'action dans les théâtres de plein air de l'Antiquité, où le public avait du reste souvent le soleil dans les yeux ? Ou bien les mots se suffisaient-ils à eux-mêmes et permettaient-ils

7. P. Fraise, J.-Ch. Moretti, *Exploration archéologique de Délos XLII. Le Théâtre*, Paris 2007.

aux spectateurs, sans autre adjuvant, de voyager dans l'espace et le temps, et de voir avec les yeux de l'esprit ? C'est une chose d'admettre la présence d'une *skènè* pour la représentation de l'*Orestie*, c'en est une autre de la parer de décors expressifs.

De la même manière, si l'on déplace le problème sur le terrain du langage, on peut s'interroger sur la matérialité des nombreux effets visuels que Podlecki identifie dans le théâtre d'Eschyle (p. 136-148). Certes, dès l'Antiquité, l'illustre poète tragique avait la réputation « d'embellir la *skènè*, de créer un fort impact sur le public, grâce à l'éclat de sa mise en scène, à son esthétique graphique, à l'usage de la *mékhanè*, des autels, des tombes, des trompettes, des apparitions, des Érinyes… » (*Vie d'Eschyle*, sect. 14). Mais tout ce que suggèrent les mots du dramaturge était-il exhibé sous les yeux des spectateurs ?

Il est vrai cependant que, si les accessoires sont les grands absents des pages consacrées au théâtre romain, l'introduction rappelle, à la page 25, que « the audience of Republican comedy and tragedy was not invited to *imagine* (ital. de Panayotakis) the props emphasized in the script, but *actually saw*, and *expected to see*… (ital. BLG) ». *A contrario*, Rusten montre bien que la présence, sur scène, du personnage de Périclès n'était pas nécessaire à la réussite de l'attaque portée contre lui par le poète comique Cratinos (p. 290).

On le reconnaîtra aisément, la question des effets visuels est pour le moins complexe, et les dramaturges y ont répondu différemment, comme le montre la documentation disponible qui ne nous permet pas toutefois de connaître des innovations de dernière minute, des modifications adoptées pour des reprises, etc.

3. – LES « PROPS » : DÉFINITION ET USAGE

Voilà qui nous conduit directement aux « props », que la traduction française réduit malheureusement à l'état d'« accessoires », alors que ce sont de réels supports du spectacle et de sa dramaturgie. Dans l'index (p. 584), figure une rubrique « stage props » où ils sont regroupés pêle-mêle, sans être nommés. C'est dommage, car s'ils l'avaient été, on aurait identifié d'emblée ceux que privilégiaient les poètes d'autrefois et auxquels les commentateurs modernes (dans ce livre et en dehors) se sont le plus intéressés, tels que l'urne d'Électre (p. 79, 85, 327) ou l'arc de Philoctète (p. 84, 93, 94, 98, 202-210)

Un onglet « définition » nous renvoie, quant à lui, uniquement aux pages 91-97 dans lesquelles Tordoff commence par citer Ketterer (1986[8]), pour qui les « props » – objets apportés sur la scène ou emportés de la scène au cours de la pièce – « sont généralement, quoique pas toujours, distincts des costumes et des masques qui, tel le décor, restent les mêmes pour les personnages ». Après quoi, modifiant légèrement cette interprétation, Tordoff propose la sienne propre (p. 93) : ce sont « des objets *manipulés pour créer une signification visuelle* (ital. BLG) et qui entraînent souvent l'apparition des acteurs sur la scène ou leur départ du plateau ».

8. R.C. Ketterer, « Stage Properties in Plautine Comedy I », *Semiotica* 58, 1986, p. 193-216.

Mais l'index ne fait pas référence à l'article de Flechter, alors qu'il débute par la citation suivante de Sofer (je traduis) : « Par définition « a prop » est un objet qui part en voyage ». Aucun renvoi interne n'existe du reste entre cette contribution, celle de Tordoff et celle de Revermann. Ce dernier pourtant théorise, de manière magistrale, ce que sont les « props » dans le théâtre grec, à l'aide des travaux des sémioticiens et par le biais de comparaisons avec d'autres traditions théâtrales (théâtre japonais, théâtre naturaliste, théâtre symboliste). Les présentant comme des éléments de continuité et de durée, il insiste sur le fait que ces objets inanimés peuvent également être isolés (tant physiquement que conceptuellement) en tant qu'outils de la communication dramatique et composants de la signification théâtrale (p. 80).

On déplorera pareillement l'absence d'une sous-rubrique intitulée « fonction » qui aurait permis de mettre en lumière la manière dont plusieurs des contributeurs concevaient, dans ce volume, l'utilisation des « props ». Énumérons-les rapidement, pour mémoire.

Revermann souligne leur puissance narrative (les « props » sont, à ses yeux des récits visuels en miniature, qui ont des histoires à raconter, p. 85-88) et leur rôle de marqueur générique, en prenant l'exemple des épées (p. 77-79).

Dans la lignée de Revermann (p. 325), Judith Flechter, de son côté, utilise l'arc de Philoctète (p. 202-210) et l'épée d'Ajax (p. 210-215) pour mettre l'accent sur leur densité sémiotique et rappeler le concept de « la scène hantée » d'objets portant avec eux l'histoire qu'ils ont vécue auprès de leurs précédents détenteurs (p. 199).

Pour sa part, Konstan explique que les auteurs de tragédie grecque recouraient aux « props » ainsi qu'à tout autre élément visuel dans le but de susciter la « crainte et la pitié », à la manière dont Aristote le recommandait (p. 74-75).

Tordoff, quant à lui, insiste sur leur pouvoir de dénotation et de connotation (p. 94), également mis en valeur dans l'exposé de Revermann (p. 80). Il en fait avec bonheur, à la suite de Carlson 2001[9] et Sofer 2003[10], les supports d'une « intertextualité matérielle » (p. 109) qui aurait gagné à être rapprochée de l'« intertextualité visuelle » analysée par Robert Cowan dans le cadre de la tragédie républicaine (p. 317-320), à laquelle Revermann (2006 : 38) substitue fort justement, selon moi, le terme « intrathéâtralité ». Ainsi un lien aurait été créé entre le théâtre romain, qui n'est pas autrement abordé sous cet angle (à l'exception de l'introduction), et le théâtre grec, pour lequel les « props » font l'objet d'au moins cinq études différentes – l'article de Kovacs, qui figure dans la dernière partie, sans doute pour l'équilibre interne du volume, peut en effet être compris dans cet ensemble, puisqu'il montre que parmi les instruments de musique, les *auloi* servaient à la musique de scène, tandis que les *lyrai* étaient utilisées plus vraisemblablement comme des « props » (p. 477-499).

9. M. Carlson, *The Haunted Stage : The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor 2001.
10. A. Sofer, *The Stage Life of Props*, Ann Arbor 2003.

4. – TEXTE OU SCRIPT ?

Venons-en maintenant au problème du support écrit servant aux répétitions, avant de paraître sous le nom de l'auteur. Comment faut-il l'appeler ? Les avis divergent dans la littérature critique, mais aussi dans ce volume et, là encore, sans références croisées internes. Le terme de « script », sans entrée dans l'index, apparaît dès l'introduction, sous la plume de Panayotakis. Celui-ci souligne que « les comédies de Livius Andronicus et de ses successeurs ou les tragédies d'Ennius et de ses contemporains n'étaient pas des textes destinés à une lecture privée ou à une récitation publique, mais des *scripts* (ital. BLG) composés pour une performance vivante donnée dans un espace public face à des spectateurs ». Le mot « script » est repris ensuite dans l'article où Ley traite de la manière dont les pièces d'Aristophane étaient répétées avant le jour du concours et se demande de quoi disposaient les acteurs et les membres du chœur pour ce travail préparatoire (p. 291 et suivantes). Il apparaît même dans une note (p. 292, n. 6), en relation avec les *Nuées* d'Aristophane, mais sans qu'aucun lien ne soit fait avec la contribution de Marshall qui examine pourtant cette même pièce, en usant, lui aussi, du terme de « script » (p. 260-262), également employé par Dorotha Dutsch (p. 409 et 429).

Ce faisant, que ce soit dans les articles de Ley ou de Marshall, aucune référence ne mentionne l'avis de Gregory M. Sifakis (p. 51). Rappelant que la tragédie grecque (mais on pourrait en dire autant de la comédie) n'était pas un genre figé, et qu'elle évolua rapidement en se détachant de ses origines rituelles et orales, il affirme que c'est dans les premières décennies du V^e^ siècle que, parallèlement à la prose et aux autres arts visuels, elle se transforma pour devenir la meilleure forme de poésie ou, pour le dire autrement, la forme artistique la plus caractéristique de l'Athènes classique, alors même qu'elle continuait à représenter des histoires traditionnelles. Et il conclut, avec fermeté – j'ajoute, *pace* Florence Dupont (et bien d'autres spécialistes) –, que les pièces composées par la célèbre triade tragique du V^e^ siècle n'étaient pas de simples « scripts », à rapprocher des « scénarios » de la Commedia dell' Arte ou des « séquences » du théâtre Noh, car elles ne laissaient aucune place à l'improvisation. Destinées à la scène, elles étaient néanmoins totalement écrites, ce qui explique pourquoi elles ont pu survivre à leurs créateurs sans la moindre difficulté.

Partageant sans la moindre réserve l'avis de Gregory Sifakis, j'aimerais aussi faire remarquer que, dans les débats actuels, tout dépend en réalité du sens précis que l'on confère au terme de « script », qui gagnerait à être très exactement défini quand il est employé. Ce n'est en effet bien évidemment pas la même chose si l'on y voit un canevas à partir duquel les participants au spectacle (acteurs et choreutes) auraient été libres d'improviser à leur guise, ou si on l'entend comme une partition inachevée tant qu'elle n'avait pas intégré les modifications minimes intervenues pendant les répétitions, au cours de la première, lors des reprises, et celles introduites en vue de la publication. En tout état de cause, les drames parvenus jusqu'à nous le sont, que nous le voulions ou pas, sous la forme qui leur a été donnée *in fine* par les savants alexandrins.

5. – LA GESTUELLE DANS LE THÉÂTRE ROMAIN

Quel dommage, de nouveau, que n'ait pas été signalé par une double référence un texte fondamental pour la compréhension de la gestuelle théâtrale et de ses divergences avec celle de l'orateur, à savoir l'*Institution oratoire* de Quintilien, 11.3.85-87. Certes l'« Index of passages » (p. 589) procure les indications souhaitées, en citant les pages correspondantes de l'article de Dorota Dutsch (p. 409-10, 413, 415) ainsi que celle de l'article d'Edith Hall (p. 456). Mais lorsqu'on les consulte, on constate que le texte est donné deux fois avec deux traductions qui s'écartent en certains endroits. D. Dutsch traduit elle-même, commente avec une grande minutie les termes utilisés par Quintilien et en dégage une théorie des gestes qu'elle regroupe dans un diagramme évocateur, particulièrement réussi (p. 415). De son côté, Edith Hall se contente de reprendre la traduction de D. Russell (2002), bien plus éloignée du latin et bien moins précise. Par exemple, la fin de l'alinéa 85 « *Nam ceterae partes loquentem adjuvant, hae, prope est ut dicam, ipsae loquuntur* » est rendue par Russell de la façon suivante : « the hands, I might almost say, speak fo themselves » (le début de la proposition est omis). Et par Dutsch : « For, while other parts of the body merely help the speaker, the hands, so to say, speak themselves ». Dans la question rhétorique qui suit et énumère tout ce que les mains sont en mesure de faire, le premier traduit les verbes « *abominamur* » et « *timemus* » par « show horror » et « fear », la seconde par « loathe » (exécrer) et « revere » (révérer), avec une note indiquant que dans un autre passage de Quintilien « *timere* » a un sens proche d'« *admirari* »… ce qui n'est pas pareil !

Avant de terminer ce compte rendu, j'aimerais apporter encore quelques brefs compléments bibliographiques à un livre, où le poids accordé à la littérature anglo-saxonne fait oublier trop souvent malheureusement ce qui a pu être écrit en d'autres langues et qu'il serait trop long de mentionner ici[11].

Sur les *Didaskaliai*, on dispose aujourd'hui, en plus de l'ouvrage de Pickard-Cambridge (cité p. 48, n. 11), du livre de Benjamin W. Millis et S. Douglas Olson, *Inscriptional Records for the Dramatic Festivals in Athens* (Brill, 2012).

---

11. Les quelques très rares imperfections du volume, qu'il s'agisse de tournures obscures, d'inexactitudes ou d'erreurs typographiques, ne méritent pas qu'on leur consacre un paragraphe. Le sens de la note 26, p. 167, me laisse, par exemple, perplexe. Traitant des vers 299-313 des *Nuées* d'Aristophane, son auteur explique qu'il y est fait référence aux fêtes de Dionysos qui se tenaient au printemps (v. 311) et « qu'en conséquence les Dionysies rurales, les Anthestéries ou les Lénéennes pouvaient être impliquées ». J'avoue ne pas comprendre le lien logique établi par Peter Meineck dans sa phrase. Parmi les erreurs, on rectifiera les dates auxquelles se tenaient respectivement les Grandes Dionysies et les Lénéennes… en les inversant (p. 281, n. 6). Pour ce qui est de la typographie, on supprimera un « and » devant « the imagined seascape » (p. 222, n. 15), on corrigera « extramssive » en « extramissive » (p. 163, n. 11), « bathetic » en « pathetic » (p. 323), « Qunitilian » en « Quintilian » (p. 419 et 429) et « Lyons » en « Lyon » (p. 463). On harmonisera également les références à l'ouvrage de Csapo-Slater qui apparaît tantôt comme une publication de 1994 (p. 20, 116, 133, 165, 543, etc.) et tantôt comme une publication de 1995 (150).

À propos de la *thymelè* (p. 153-154), on signalera l'article rédigé en commun par Christine Mauduit et Jean-Charles Moretti, « La *thymélè* au théâtre. Une approche sémantique », dans J.-Ch. Moretti (éd.), *Fronts de scène et lieux de culte dans le théâtre antique* (Lyon, 2009), p. 11-21.

Dans l'*Appareil scénique*, mentionné plus haut et dont la parution contemporaine de celle de l'ouvrage étudié présentement prouve, si besoin était, qu'il existait un réel manque bibliographique à combler, on trouvera une étude minutieuse du papyrus P. Berol. inv.13927 auquel fait référence Tordoff (p. 89) et sur lequel figure une liste des objets requis pour la représentation de plusieurs mimes. Intitulée « Ce que les papyrus disent des spectacles antiques », elle a pour auteur Serena Perrone.

Cet ouvrage offre, du reste, dans son ensemble un utile complément à celui de Harrison et Liapis, en traitant de sujets qui n'y sont pas abordés ou qui ne le sont que très rapidement. Je pense notamment aux éléments du costume (analysés par Anne-Sophie Noel), à l'usage des machines (examiné par Leonardo Fiorentini), mais aussi aux masques dans la Comédie Moyenne, dans la *palliata* de Plaute et dans la pantomime. Les analyses respectives d'Alexa Piqueux, Isabelle David et John Jory sont à lire parallèlement à celle fournie ici par A. K. Petrides, à partir du traité de Lucien, *Sur la Danse* (p. 433-450). Comparant l'évolution des masques dans la tragédie postclassique vers une plus grande expressivité et un plus grand naturalisme, aux masques « neutres », non connotés en usage dans la pantomime, ce dernier rappelle fort à propos non seulement la capacité d'un tel objet à mettre en relief le corps de l'acteur, mais aussi à évoquer la tragédie par excellence, celle du V^e^ s. et du classicisme.

Tout aussi intéressant est le rapprochement qui pourrait être fait entre les développements de Cowan sur la para-tragédie (p. 320 *sqq.*) et l'article de Sarah Miles, « Accessoires et para-tragédie dans les *Skeuai* de Platon et l'*Électre* d'Euripide ».

Mais il est amplement temps de conclure. Fait suffisamment rare dans un volume collectif pour être souligné, toutes les contributions sont de valeur et ont quelque chose de neuf à nous apprendre, même si je n'en ai pas fait spécifiquement état.

De plus, l'ouvrage nous fait réfléchir sur l'état comparé de la recherche en matière d'histoire du théâtre grec et d'histoire du théâtre romain. Il met en évidence, à partir de l'introduction et des différentes contributions qui la prolongent, les champs qui sont aujourd'hui bien connus, car suffisamment exploités, dans le cas du premier, mais qui demandent encore à l'être dans celui du second (et inversement). Il en ressort, par exemple, que très peu de choses ont été écrites sur l'attirail dramatique dans le théâtre romain et sur les effets visuels qu'il est susceptible de produire, ce qui n'est pas vrai pour le théâtre grec.

Si certaines des différences constatées dans le défrichement de tel ou tel sujet ne sont qu'une question de temps (elles sont en train d'être comblées ou le seront prochainement) et s'expliquent par les priorités du moment, on peut toutefois se demander si toutes pourront l'être, en raison de la nature même de la documentation et de l'existence de corpus qui ne se recoupent qu'imparfaitement. Je pense là plus particulièrement à la question de la théâtralisation du domaine privé. Beacham l'expose à merveille dans un article copieux, fondé

sur une analyse sociale et sociologique de la disposition des pièces dans la maison romaine qu'éclairent plusieurs reconstructions spatiales en trois dimensions (p. 361-408). Une étude de ce genre serait-elle possible dans le monde grec et aboutirait-elle aux mêmes conclusions ? Serait-il envisageable qu'à un moment de leur histoire, les Grecs aient pu chercher, comme les Romains, à revivre dans l'agencement spécifique de leur habitat les expériences que leur procurait le théâtre ?

Une chose du moins est sûre, les attentes respectives des publics grec et romain, même s'il leur arrivait d'être proches, n'étaient pas identiques, en tout ou partie. Franko (p. 343-360) en fait la parfaite démonstration en revenant sur un épisode fameux transmis par Polybe *via* Athénée (14.613d-15e). On y apprend qu'à l'occasion des jeux célébrés à Rome par L. Anicius Gallus après sa conquête de l'Illyrie, le spectacle produit par des artistes mandés spécialement de Grèce (aulètes, choreutes, acteurs de tragédie…) tourna à la farce, sur l'ordre du général romain, et pour le plus grand bonheur des spectateurs. Que dire de l'événement ? Montrant qu'il est en parfait accord avec l'esprit des comédies de Plaute, Franko en profite pour rappeler certaines spécificités du théâtre romain. Si la comédie romaine, entendue comme « performance », puise abondamment dans le théâtre grec, elle l'adapte – il ne s'agit nullement d'une simple traduction – pour un auditoire romain, afin de dénoncer d'une certaine manière les codes des Grecs et d'afficher la supériorité des Romains, en faisant rire des conventions des Hellènes...

Ce n'est pas le moindre mérite de *Performance in Greek and Roman Theatre* que de mettre aussi le doigt sur la manière dont se rejoignent et se séparent, dans l'Antiquité, deux traditions théâtrales majeures du monde méditerranéen.

Nul ne saurait vraiment bouder son plaisir à la lecture d'un volume aussi stimulant, que je recommande vivement, et de toute urgence.

ISSN 0035-2004

REVUE DES ÉTUDES ANCIENNES
TOME 116, 2014 N°2

SOMMAIRE

ARTICLES :

Aurélie Carrara, *Tax and Trade in Ancient Greece : About the* Ellimenion *and the Harbor Duties* 441

Gabrièle Larguinat-Turbatte, *Les premiers temps d'Arsinoeia-Éphèse : étude d'une composition urbaine royale (début du IIe s.)* 465

Aude Cohen-Skalli, *Portrait d'un historien à son écritoire : méthode historique et technique du livre chez Diodore de Sicile* 493

Didier Marcotte, *Les acrostiches de Denys à la lumière de la structure de sa* Périégèse. *Pour une lecture cartographique* 515

Fuensanta Garrido Domené, *La división de los intervalos según Gaudencio el Filósofo* 535

Bénédicte Berbessou Broustet, *Le titre et l'*incipit *de l'ouvrage historique de Xiphilin* 547

Henri Etcheto, *Un « panthéon » rhétorique de la* novitas *: les hommes nouveaux de Cicéron* 561

Pascal Montlahuc**,** *Qui a tué Sextus Pompée ? Enquête sur les interprétations politiques d'un assassinat à l'époque triumvirale* 577

CHRONIQUE

Bernard Rémy *et al.*, *Chronique gallo-romaine* 599

LECTURES CRITIQUES

Brigitte Le Guen, *Mettre en scène les spectacles théâtraux en grèce et à Rome* 713

Tiphaine Haziza, *Hérodote et l'Égypte : quelques réflexions à propos d'un ouvrage récent*. 727

Pierre Frohlich, *L'épigraphie des cités grecques aux époques hellénistique et impériale et le concept de « cité post-classique »* 745

Frédéric Hurlet, *Le déclassement social sous le Haut-Empire romain : perdre son statut de Sénateur* 761

Comptes rendus 769

Notes de lecture 841

- Généralités 841
- Littérature / Philologie grecque et latine 845
- Archéologie grecque et latine 859
- Histoire ancienne 873
- Histoire grecque et romaine 873

Liste des ouvrages reçus 911

Table alphabétique par noms d'auteurs 917

Table des auteurs d'ouvrages recensés 925