



Compte rendu *Théâtre et société* de [Pierre Cuvelier](#) est mis à disposition selon les termes de la [licence Creative Commons - Attribution à l'auteur - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification - 3.0 - France](#).

Pierre CUVELIER
ENS, première année
Document réalisé le 7 février 2006
Dernière modification : 5 février 2012 (ajout licence Creative Commons pour clarifier les conditions de partage sur Internet)

Les Mercredis de l'Antiquité
Validation du 1^{er} semestre

Compte-rendu de lecture :
Jean-Charles MORETTI, *Théâtre et société en Grèce antique*,
Livre de poche, 2001.

Jean-Charles Moretti, qui a été membre de l'Ecole française d'archéologie d'Athènes et pensionnaire de l'Institut français d'études anatoliennes d'Istanbul, est actuellement responsable du bureau de Lyon de l'Institut de recherche sur l'architecture antique du CNRS. Ses recherches portent principalement sur les édifices de spectacle dans l'Antiquité. *Théâtre et société en Grèce antique*, publié au Livre de poche dans la série « Références : art grec » dirigée par Bernard Holtzmann, propose, comme l'indique son sous-titre, une « archéologie des pratiques théâtrales » reposant sur une synthèse des dernières connaissances et des découvertes récentes.

Si l'auteur rappelle, au début de l'introduction, les points communs qui existent entre le théâtre des anciens Grecs et le théâtre tel que nous le connaissons aujourd'hui – son nom même et ses conventions fondatrices – c'est pour mieux rappeler ce qui les sépare : le théâtre grec antique était fondamentalement éphémère, religieux, étroitement lié au cadre des concours qui l'ont vu naître, et il est impossible de le comprendre sans retracer son évolution dans son contexte propre, géographique et chronologique : la Grèce, depuis l'époque archaïque jusqu'à la fin de l'Antiquité.

Le passage en revue des sources textuelles et archéologiques les révèle très dispersées et d'une fiabilité toute relative. Si nous disposons de nombreux textes de drames datant de l'époque classique, la majorité des édifices théâtraux retrouvés date de l'époque hellénistique, ce qui rend problématique dans tous les cas la reconstitution du déroulement d'un spectacle.

Les textes des drames que nous possédons ne sont pas des textes originaux ; ils ne représentent qu'une infime partie d'un ensemble majoritairement disparu ; et cette fraction elle-même n'est pas représentative de l'ensemble, car il s'agit d'œuvres d'auteurs tous athéniens, toutes composées à l'époque classique ou peu après. Là où les textes concernant indirectement le théâtre ont été écrits longtemps après l'époque dont ils traitent, les inscriptions sur pierre se révèlent parfois plus fiables et toujours précieuses.

Les vestiges archéologiques comprennent les vestiges de quelques soixante-dix théâtres antiques, inégalement fouillés, mais plus aisés à interpréter que les représentations figurées de natures très diverses qu'il est possible, mais pas toujours prudent, de rattacher au monde des spectacles.

En revanche, si, malgré des découvertes récentes comme les papyrus égyptiens d'Oxyrhynchos, il est peu probable que le corpus des textes s'agrandisse encore notablement, nombre d'inscriptions dans ce domaine restent à découvrir, ou simplement à confronter entre elles, puisque aucun recueil réunissant l'ensemble des inscriptions ou documents iconographiques sur le théâtre n'a encore été réalisé.

Là où nombre d'ouvrages se consacrent à l'étude des drames athéniens de l'époque classique, il s'agira de mettre à profit l'ensemble des sources pour décrire « l'histoire du théâtre grec de l'époque archaïque jusqu'à la fin de l'Antiquité », en étudiant d'abord les spectacles, puis les édifices et la mise en scène, enfin les organisateurs, les auteurs et les spectateurs. L'auteur se propose, page 13, « non seulement de présenter le théâtre grec dans la société qui l'a produite, mais aussi de retracer son

évolution durant près d'un millénaire », mais formule son but différemment, pages 24-25 : « étudier l'évolution d'un édifice, de son utilisation et de ses utilisateurs, dans le pays qui l'a inventé, entre le moment de son apparition et l'époque de son abandon ». S'agit-il de centrer cette étude sur le théâtre comme art dramatique ou, sur le théâtre comme édifice ? L'ambiguïté est légère – étudier l'un sans l'autre serait difficile – mais n'est pas sans conséquence sur la clarté de l'angle d'approche adopté.

La première partie de l'ouvrage, consacrée aux spectacles, détaille les épreuves des concours musicaux, les principaux concours connus en Grèce, enfin l'utilisation des théâtres hors du cadre des concours.

La première mention connue de concours en Grèce ancienne, ce sont les fameuses épreuves sportives organisées par Achille en l'honneur de Patrocle au chant XXIII de l'*Iliade*, mais c'est dans l'*Odyssée* que se rencontre la première évocation de concours musicaux, données par le roi Alkinoos en l'honneur d'Ulysse au chant VIII. A ces concours donnés dans des circonstances exceptionnelles et dans des lieux aménagés pour l'occasion, s'ajoutent, sans doute vers la fin de l'époque géométrique, des rencontres à périodicité régulière. Sont alors distingués trois types d'épreuves, hippiques, gymniques et musicales, auxquels répondent bientôt trois types d'édifices, l'hippodrome, le stade et le théâtre. Les circonstances et les lieux exacts de leur apparition restent obscurs, faute de vestiges archéologiques assez anciens ; une représentation des concours du chant XXIII de l'*Iliade* par Sophilos sur un vase du VI^{ème} siècle av. J.C. permet néanmoins de supposer l'existence d'édifices provisoires à gradins.

C'est à cette époque qu'apparaissent les premiers concours et que sont fixées progressivement leurs différentes épreuves qui, outre les concours de hérauts et de trompettistes ouvrant traditionnellement les rencontres, étaient au nombre de cinq : les récitations de poèmes ou d'éloges par des rhapsodes, des poètes épiques, prosodiques ou parôdiques ; les auditions de musique instrumentale et de musique accompagnée de chants, où jouaient les citharistes et les aulètes ; les évolutions de chœurs de chanteurs en musique ; et les représentations théâtrales, tragiques, comiques ou satyriques.

Les rhapsodes déclamaient sur une estrade des passages choisis de poèmes sans accompagnement musical. Contrairement à ce que pourrait faire penser la limitation du répertoire aux poèmes homériques imposée par l'épreuve des Panathénées athéniennes à partir du VI^{ème} s. av. J.C., il était courant de les entendre réciter Hésiode, Archiloque ou d'autres poètes. L'épreuve de rhapsodie, prestigieuse aux époques archaïques et classiques, est moins appréciée à l'époque hellénistique, mais est attestée jusqu'à l'époque impériale.

Les poètes, quant à eux, concouraient en récitant leurs propres œuvres, qui pouvaient être soit des éloges, soit des « prosodies » célébrant hommes ou dieux destinées à être chantées au cours des processions (l'exemple le plus fameux en est probablement l'hymne à Apollon gravé au II^{ème} s. av. J.C. sur le mur sud du trésor des Athéniens à Delphes), soit encore des poèmes parôdiques, genre qui connaît son apogée entre le V^{ème} et le III^{ème} siècle av. J.C. et reste attesté jusqu'à l'époque impériale. Les épreuves d'éloges, en vers et, au moins à partir du I^{er} s. av. J.C., en prose, se diffusent dans le monde grec vers le II^{ème} siècle av. J.C. et connaissent un grand succès dans tout l'empire, sans pourtant égaler en prestige les autres épreuves poétiques.

Les joueurs de cithare manient un instrument qui, contrairement à la lyre, est réservé aux musiciens professionnels. Le cithariste se contentait de jouer, en solo ou (à l'époque impériale) pour accompagner un chœur, tandis que le citharède s'accompagnait lui-même en chantant un « nome », morceau long et complexe strictement réglé. Faute de la moindre illustration à ce sujet dans le livre, la description de la cithare, comme de celle de l'aulos par la suite, pourra dérouter le lecteur non averti, qui se référera alors utilement au cahier d'illustrations du livre d'Annie Bélis, *Les Musiciens dans l'Antiquité* (Hachette « La vie quotidienne », 1999), bien plus éclairant. Détail intéressant l'art du joueur de cithare consistait autant à mouvoir son corps et les plis de ses vêtements avec élégance qu'à jouer de son instrument.

Les joueurs d'aulos maniaient un instrument composé de deux tuyaux à embouchure à hanche double, très éloigné de la flûte, à laquelle les traductions l'associent encore trop souvent ; l'aulète s'aidait fréquemment d'une *phorbeia*, sangle de cuir passée devant la bouche et permettant de fixer l'instrument. L'aulète soliste « pythique » doit son nom au « nome pythique » relatant la victoire d'Apollon sur Python. Il peut aussi accompagner un chanteur, l'aulède, un chœur comique ou

tragique. L'aulète « cyclique » accompagne le chœur cyclique du dithyrambe. Les aulètes pythiques ont toujours été plus appréciés que les aulètes cycliques, mais l'ensemble de ces spécialités est représenté jusqu'à l'époque impériale.

Les dithyrambes, « chants en l'honneur de Dionysos » selon Archiloque, sont très mal connus, faute de textes et de partitions conservés, à l'exception de quelques rares fragments de Bacchylide, contemporain de Pindare. A l'époque classique, le chœur de dithyrambe athénien évolue en cercle, d'où son nom de « chœur cyclique », qui le distingue des chœurs rectangulaires des drames ; être choreute de dithyrambe fait partie de la formation habituelle du citoyen. Au dithyrambe traditionnel, faisant alterner strophes, antistrophes et épodes, succèdent à partir de la fin du V^{ème} s. av. J.C. des formes donnant davantage d'importance à la musique et bien plus élaborées, au grand dam d'un Platon ou d'un Aristophane.

Les drames composés à partir de l'époque classique se distinguent des épreuves poétiques et musicales par la présence de dialogues et par l'utilisation du bâtiment de scène de l'édifice théâtral, la skènè, d'où leur appellation d'« épreuves scéniques » ; la forte présence de la musique les rend davantage comparables à des opéras qu'aux pièces de théâtre actuelles. Les pièces que nous avons conservées sont dans l'ensemble assez courtes, comptant rarement plus de 1500 vers. Chaque pièce était composée dans le cadre d'un seul concours pour une seule représentation. Quel que soit son genre, elle comportait un chœur accompagné d'aulètes et composé d'hommes qui chantaient et dansaient ; les choreutes étaient au départ des amateurs, puis des spécialistes à partir du milieu du IV^{ème} s. av. J.C. Les acteurs, en revanche, furent dès l'origine des professionnels. C'étaient tous des hommes et ils jouaient fréquemment plusieurs rôles au cours d'une même pièce, grâce à des changements de masques et de costumes. Mais il était fréquent de recourir aussi à des figurants, dont des femmes et des enfants.

L'Athènes du V^{ème} siècle av. J.C. voit apparaître trois types de pièces : les tragédies, les comédies et les drames satyriques. Chaque auteur devait composer, à l'occasion des Grandes Dionysies, trois tragédies accompagnées d'un drame satyrique, qui formaient parfois une tétralogie autour d'un même sujet.

La tragédie, par sa thématique et sa forme versifiée, était à l'origine associée à la poésie épique, mais, contrairement à elle, elle était destinée à honorer Dionysos. Son élément essentiel est le chœur, qui compte quinze choreutes à partir de Sophocle ; il évoluait en formation rectangulaire sous la direction d'un coryphée. Outre les informations qu'apportent sur ses origines les textes d'Hérodote (V, 67) et d'Aristote (*Poétique*, 1448b-1449a) et le nom de son créateur, Thespis d'Ikarion, dont le théâtre ambulant aurait parcouru la Grèce au VI^{ème} siècle av. J.C., son développement progressif par les trois grands tragiques sont détaillés par plusieurs textes dès l'époque classique, mais de façon un peu trop claire et structurée pour ne pas paraître suspecte. La structure de la tragédie est bien connue : au parodos, entrée du chœur, succède l'alternance entre les épisodes parlés et les chants du chœur, stasima, puis la sortie du chœur, l'exodos, composantes invariables auxquelles pouvaient s'ajouter les monôdiai, parties chantées par les acteurs, et les kommoi, autres parties chantées où acteurs et chœur se répondent.

L'importance du chant dans la tragédie ne cesse de croître avec le temps, tandis que le rôle du chœur tend à se dissocier de l'action. Bien que la plus ancienne tragédie conservée, *Les Perses* d'Eschyle (472 av. J.C.) soit une tragédie historique, l'écrasante majorité des tragédies traite d'un sujet mythologique préexistant, souvent épique, déjà connu du public et que le poète traite (voire réinvente) à sa façon. Bien que tous les textes tragiques conservés proviennent de l'Athènes classique, on sait que le genre se répand largement dans toute la Grèce et connaît un immense succès à l'époque hellénistique, succès qui persiste à l'époque impériale sous une forme différente valorisant les parties chantées par les acteurs. Des reprises de tragédies anciennes ont lieu dès l'époque hellénistique, puis, à l'époque impériale, sous forme de morceaux choisis. Les créations de tragédies nouvelles se raréfient autour du II^{ème} siècle ap. J.C.

Le drame satyrique aurait été inventé par Pratinas de Phlionte entre la fin du VI^{ème} s. et le début du V^{ème} siècle av. J.C. Il est bien moins connu que la tragédie en raison du peu de textes conservés : d'importants fragments de deux drames d'Eschyle et d'un de Sophocle ; une seule pièce complète, *Le Cyclope* d'Euripide, sans compter le statut particulier de son *Alceste*. Le drame satyrique confrontait des héros mythiques à un chœur burlesque de satyres, en suivant une structure calquée sur celle de la

tragédie. Il semble avoir acquis le statut d'épreuve indépendante de la tragédie dès le IV^{ème} siècle av. J.C. puis aux époques postérieures, mais perd peu à peu son originalité pour se rapprocher de la comédie, mettant dorénavant en scène des personnages historiques.

L'origine de la comédie est plus mal connue encore. Contrairement aux tragédies et aux drames satyriques, les comédies sont des créations originales, qui mettent en scène des personnages divins, historiques ou fictifs. On les connaît essentiellement par onze pièces d'Aristophane et une pièce complète de Ménandre. Les vingt-quatre choreutes pouvaient représenter des individus mais aussi des animaux ou d'autres rôles très divers. Le chœur avait une grande importance dans l'action. Une comédie se composait d'un prologue suivi par l'entrée du chœur (eisodos ou parodos) puis d'une lutte (agôn) entre deux acteurs, puis une parabase au cours de laquelle le coryphée s'adressait au public au nom de l'auteur.

On distingue la comédie ancienne, produite à Athènes au V^{ème} et dans le premier quart du IV^{ème} siècles av. J.C., et qui traitait principalement de la vie politique de la cité, et la comédie nouvelle, qui se développe à partir de la seconde moitié du IV^{ème} siècle av. J.C. avec les œuvres de Ménandre et traite d'intrigues domestiques où les sentiments individuels, et en premier lieu l'amour, constituent le principal ressort dramatique. Le rôle du chœur, le chant et la danse y laissent la part belle aux dialogues parlés entre acteurs ; les personnages s'organisent en types psychologiques aisément reconnaissables ; le dénouement est invariablement heureux et conforme à la morale, mais l'ensemble traduit une recherche de la vraisemblance. La comédie nouvelle connaît un grand succès à Rome, où apparaît, dans la seconde moitié du III^{ème} siècle av. J.C., la *palliata*, comédie directement inspirée par la comédie nouvelle grecque et jouée en costumes grecs. Aux époques hellénistiques et impériales, les concours proposent simultanément des épreuves de comédie ancienne et d'autres de comédie nouvelle.

L'ensemble de ces spécialités composait le programme de concours musicaux consacrés généralement à des dieux, parfois à des hommes, auxquels ils devaient généralement leur nom. Le détail de ces programmes est inégalement connu et d'autant plus difficile à reconstituer que chacun d'eux a connu de nombreuses modifications au cours du temps. On distinguait deux types de concours. Les grands concours sacrés, dits « stéphanites », offraient en récompense des couronnes de feuillage (*stephanos*) ; au nombre de quatre – les Olympia d'Olympie en l'honneur de Zeus, les Pythia de Delphes en l'honneur d'Apollon, les Isthmia d'Isthmia en l'honneur de Poséidon et les Néméa de Némée en l'honneur de Zeus – ils formaient l'ensemble appelé la « période ». Tous les autres concours, qui mettaient en jeu des sommes d'argent ou des objets de valeur, étaient nommés « chrématiques » ou « thématiques » (*chrème* et *théma* désignant des sommes d'argent). Certains concours étaient liés au départ à des cultes héroïques (c'est le cas des concours de la période) ou à des rites agraires.

Il a probablement existé des concours musicaux exceptionnels dès le VIII^{ème} siècle av. J.C., mais nous sommes mieux renseignés sur les concours à périodicité régulière. 776 av. J.C. est la date traditionnelle des premières Olympia. La fondation des trois autres concours de la période remonte aux environs de 580 av. J.C., époque qui semble correspondre à la mise en forme de plusieurs épreuves des concours musicaux par les poètes de l'âge archaïque. Le calendrier des grands concours musicaux et les règles de leurs épreuves s'instituèrent peu à peu au cours du VI^{ème} siècle av. J.C. en même temps qu'étaient construits les premiers édifices de spectacle, dans une zone située entre Athènes et Sicyone.

S'il existait déjà de nombreux concours à l'époque classique, les concours musicaux se multiplièrent à l'époque hellénistique. Les grandes compétitions honoraient avant tout les divinités traditionnelles protectrices d'une cité. Tout nouveau concours prenait en compte le calendrier des autres concours pour éviter les chevauchements, et s'organisait parfois sur le modèle d'un grand concours existant comme les Pythia ou les Néméa. La communauté organisatrice envoyait des ambassadeurs demander aux cités, aux confédérations et aux rois de reconnaître le concours et le caractère sacré et inviolable de la cité pendant sa durée, afin de garantir la sécurité des Grecs qui souhaiteraient s'y rendre. La trêve sacrée, l'ékécheiria, était proclamée par des envoyés de la cité, les théôres, avant chaque célébration du concours.

Les concours se multiplièrent encore à l'époque impériale, profitant de la paix romaine, au point qu'une autorisation impériale devint nécessaire à la création d'un nouveau concours. L'ancienne période fut complétée par trois nouveaux concours aux I^{ers} siècles av. et ap. J.C. Plusieurs concours

comportant des épreuves musicales, dont certains détails de l'organisation sont connus par des textes de loi, furent organisés en Grèce impériale pour honorer les empereurs ou leurs proches. Ailleurs, notamment dans les concours de l'ancienne période, on associa le culte impérial aux fêtes traditionnelles. La région la plus dynamique en matière de concours n'était alors plus la Grèce, alors en médiocre situation, mais l'Asie Mineure, bien plus prospère. Les anciens concours musicaux de Grèce, surtout ceux de l'ancienne période, conservèrent cependant un immense prestige. Néron ne s'y trompa pas, qui, lors de sa tournée en Grèce en 66 ap. J.C., accumula pas moins de 1808 couronnes lors de concours musicaux ou hippiques.

A partir du III^{ème} siècle, pourtant, l'appauvrissement de la région et les raids barbares entraînèrent le déclin des concours grecs. Les derniers d'entre eux furent interdits en 392 par un édit de l'empereur Théodose en même temps que tout exercice du culte païen.

Faute de pouvoir traiter de façon synthétique l'ensemble des concours attestés en Grèce, l'auteur choisit d'examiner successivement trois cas particuliers : les concours d'une cité, Athènes ; les concours d'un sanctuaire, Délos ; enfin les concours dans une région de Grèce, les Cyclades. On pourra regretter que, s'il était certes difficile de ne pas inclure l'exemple canonique d'Athènes dans une telle synthèse, les deux autres exemples, tout aussi intéressants, voire davantage pour qui connaît déjà bien les concours d'Athènes, restent aussi brièvement développés.

Dès l'époque classique, les concours musicaux contribuent au prestige culturel d'Athènes. Près d'un jour sur trois était consacré aux fêtes religieuses, qui ne comprenaient pas toutes des épreuves musicales ; comme dans toutes les autres cités, ces jours de fêtes constituaient la hiéromènia, période pendant laquelle les activités publiques et judiciaires étaient suspendues.

L'organisation des fêtes et des concours relevait de l'archonte éponyme ou de l'archonte-roi, secondés par des commissaires élus nommés épimélètes ou athlothètes. Le financement était assuré à l'époque classique par le système des liturgies assumées par les hommes libres les plus riches. La chorégie fonctionnait sur le même principe pour le financement et la préparation d'un chœur. Après l'abolition de la chorégie par Démétrios de Phalère vers la fin du IV^{ème} siècle av. J.C., les concours des Grandes Dionysies, des Lénéennes et des Thargélies furent pris en charge par un agônothète, un « président des concours » élu pour un an auquel étaient attribués les fonds nécessaires.

La fête des Panathénées, fondée selon le mythe par Thésée lors du synoecisme d'Athènes, avait lieu tous les ans entre le 23 et le 30 Hécatombeion (début août), accompagnée tous les quatre ans par de Grandes Panathénées qu'aurait fondées Pisistrate. Les concours comprenaient des épreuves ouvertes à tous les Grecs, dont des épreuves musicales, et d'autres, dont des épreuves hippiques, réservés aux Athéniens. Les vainqueurs des épreuves gymniques et hippiques recevaient des amphores d'huile dites panathénaïques représentant une Athéna guerrière d'un côté et l'épreuve dont elles étaient le prix de l'autre. Des amphores semblables plus petites figurent des épreuves musicales. Le concours musical est attesté par les sources archéologiques dès le VI^{ème} siècle av. J.C. et au moins jusqu'à l'époque hellénistique. Entre le 27 et le 28 du mois avait lieu une veillée sacrée accompagnée de chants et de chœurs, qui suivait une course au flambeau et préparait la procession qui, le 28 au matin, se rendait sur l'Acropole porter un nouveau péplos à la statue d'Athéna Polias.

Les Dionysies rurales étaient célébrées par certains dèmes durant le mois de Poseideon (décembre-janvier) au cours de plusieurs fêtes successives. Elles comprenaient souvent une phallophorie, probablement accompagnée de chants phalliques (phallika) et qui coïncidait avec des concours musicaux comprenant des épreuves de tragédie, de comédie ou de dithyrambe.

Les Lénéennes, moins prestigieuses, étaient célébrées au mois de Gamélion (en janvier) en l'honneur de Dionysos, à une époque de l'année où la ville était peu fréquentée par les étrangers. Le concours de drame organisé à cette occasion comprenait des épreuves de tragédies et de comédies instituées sans doute au V^{ème} siècle av. J.C., d'abord représentées dans le sanctuaire de Dionysos Lénaios, puis dans le théâtre du sanctuaire de Dionysos Eleutheros.

Les Anthestéries étaient célébrées entre le 11 et le 13 Anthestèrion, fin février, dans le sanctuaire de Dionysos « dans les marais ». Les trois journées de cette fête du vin étaient nommées « L'ouverture des jarres » (Pithoigia), « Les pichets » (Choes) et « Les marmites » (Chutroi). Ce dernier jour, selon Plutarque, avait lieu un concours de comédie dont les acteurs vainqueurs étaient sélectionnés pour les Dionysies urbaines.

Celles-ci avaient lieu à partir du 9 Elaphébolion (fin mars). Les Dionysies urbaines, ou Grandes Dionysies, étaient la plus importante fête athénienne consacrée à Dionysos. L'archonte éponyme les organisait assisté par deux assesseurs de son choix et dix commissaires. Au V^{ème} siècle av. J.C., cette fête était l'occasion pour la cité d'étaler sa puissance devant ses voisins grecs. Le concours de tragédie était précédé d'une présentation des pièces au public, un proagôn. Avant le début de la fête, la statue de Dionysos était portée en procession jusqu'au théâtre. Le concours musical devait durer cinq jours et comprenait des épreuves de dithyrambes, de tragédie et de comédie mobilisant un nombre considérable de personnes. Les épreuves de dithyrambes mettaient en compétition dix chœurs d'hommes et dix chœurs de garçons. Au V^{ème} siècle, les épreuves de tragédies voyaient concourir trois poètes tragiques présentant chacun trois tragédies suivies d'un drame satyrique. Le concours de comédie, ajouté au programme en 486 av. J.C., voyait habituellement concourir cinq poètes. A ces épreuves classiques s'ajouta, au début de l'époque hellénistique, un concours de comédie ancienne en plus de ce qui était devenu un concours de comédie nouvelle. L'organisation des épreuves et la composition des jurys sont connues en détail. Le vainqueur des épreuves de dithyrambe recevait une couronne, un bœuf et un trépied de bronze à consacrer à Dionysos. Un héraut proclamait le nom des poètes vainqueurs, qui étaient couronnés de lierre dans le théâtre.

Les 6 et 7 Thargélion (fin mai) étaient célébrées les Thargélies, les jours anniversaires de la naissance d'Artémis et d'Apollon. Elles doivent leur nom au thargelos, mélange de légumes et de graines bouillies, que l'on mangeait à cette occasion. La fête comprenait un concours de chœurs dont les prix étaient des trépieds.

A l'époque impériale, l'empereur Hadrien fonda trois fêtes, les Olympeia, les Antinoeia et les Hadrianeia, comprenant également des épreuves musicales moins bien connues.

Les concours musicaux du sanctuaire de Délos sont anciens et gardent un rôle important tout au long de la vie de la cité ; ils sont bien connus pour l'époque hellénistique pendant la période d'indépendance de Délos, entre 314 et 167 av. J.C. Parmi les fêtes attestées se trouvent des Apollonia célébrées au mois Hiéros (février-mars), qui comprenaient un concours, des auditions d'artistes professionnels. Un chœur de femmes, les Déliades, dansait au son de l'aulos en brandissant des torches. Il y avait aussi un concours de chœurs de garçons. En Galaxion (mars-avril) étaient célébrées des Dionysies qui comprenaient une phallophorie, un concours de chœurs de garçons, de tragédie et de comédie. Au IV^{ème} siècle av. J.C. furent institués plusieurs concours en l'honneur de rois dans le cadre de la Confédération des Insulaires fondée par Antigone le Borgne en 314 av. J.C.

Dans le reste des Cyclades, les fouilles archéologiques ont permis de découvrir un théâtre dans presque chaque cité. Presque partout étaient célébrées des Dionysies, accompagnées de concours musicaux comprenant des épreuves de drames. Seule Délos fait exception par ses Apollonia et ses concours consacrés à des rois, exception très explicable étant donnée l'importance religieuse et politique durable de ce sanctuaire d'Apollon.

Après l'exemple d'Athènes, déjà bien connu par ailleurs, et l'énumération de fêtes relativement classiques, la sous-partie consacrée à l'utilisation des théâtres en dehors des concours permet une mise en perspective intéressante en détaillant toutes sortes de spectacles, soit moins connus, soit plus tardifs.

En dehors du cadre des concours, on utilisait les théâtres pour donner des récitals au cours desquels des artistes pouvaient se produire hors compétition. Il pouvait s'agir d'artistes invités et payés par des particuliers ou des communautés, ou d'artistes qui se produisaient gratuitement, faisant offrande de leur prestation au dieu. Le succès de ces récitals entraîna leur multiplication à l'époque hellénistique. Ces prestations n'avaient pas seulement lieu dans des théâtres mais aussi dans des salles de banquet, des gymnases, ou sur des places publiques.

Les spectacles donnés hors concours montrent des spécialités beaucoup plus diverses que dans les concours. Les femmes y sont aussi plus présentes. Une liste d'artistes venus en l'honneur d'Apollon dans la Délos de l'Indépendance montre, outre les spécialités présentes dans les concours, des mimes de farces latines, des pantomimes, des marionnettistes et des prestidigitateurs. Se rencontrent aussi, ailleurs, des musiciens spécialisés dans des instruments tels que la syrinx ou l'orgue hydraulique, des thaumatopoiioi (bateleurs), des paiktai (amuseurs), des gelôtopoiioi (amuseurs), et toutes sortes

d'artistes de ce qu'on appellerait aujourd'hui le cirque, danseurs acrobates, faiseurs de tours de force, équilibristes, funambules, montreurs d'animaux ou jongleurs. Les plus fréquents restent les mimes et les pantomimes.

La catégorie des mimes regroupait elle-même de nombreuses spécialités, qui avaient en commun d'être exclues des concours et des prestations publiques. Le mime dramatique, qui aurait été inventé par Sophron de Syracuse au V^{ème} siècle av. J.C. et nous est connu par des pièces d'Héronidas et de Théocrite, était représenté par des acteurs, hommes ou femmes, qui avaient la particularité de jouer sans masque. Il semble avoir existé plusieurs sortes de mimes dramatiques, certains obscènes, d'autres représentant des combats homériques ou des farces, d'autres encore très mal connus. Ces mimes furent admis dans certains concours d'Asie Mineure à la fin du II^{ème} siècle ; mais jamais, semble-t-il, en Grèce même. Les mimes chanteurs et danseurs, de leur côté, se répartissaient en plusieurs spécialités à l'époque impériale : l'hilarôde jouait des parodies de tragédies, le magôde jouait du tambourin et des cymbales habillé en femme ; le lysiôde jouait des rôles de femmes en costume d'homme.

Les pantomimes exécutaient des danses imitant des histoires mythologiques, sans parler, mais accompagnés par un chœur de chanteurs et un orchestre. C'étaient à la fois des danseurs et des mimes au sens moderne du terme, qui devaient avoir une grande souplesse. Ils se distinguaient des acteurs dramatiques par leurs masques à bouche fermée. L'orchestre comprenait généralement un aulos et des instruments à percussions. L'existence des pantomimes est attestée dès l'époque classique par Xénophon. Ils sont introduits à Rome autour du II^{ème} s. av. J.C., où ils deviennent populaires en un siècle. A l'époque impériale, la pantomime et le mime prennent le pas respectivement sur la tragédie et la comédie. Malgré leur succès en Grèce, ils n'y furent pas admis dans les concours avant l'époque impériale avancée.

Les spectacles de l'arène apparurent en Grèce lorsque le pays fut divisé en deux provinces, Macédoine et Achaïe, sous la domination romaine. Les spectacles de chasse et les combats de gladiateurs rencontrèrent un grand succès, mais ne furent jamais intégrés aux programmes des concours. L'édifice propre à ces spectacles, l'amphithéâtre, se diffusa très peu dans les provinces d'Orient : en Grèce, seules les colonies de Corinthe et de Dyrrachium se dotèrent d'un amphithéâtre. Partout ailleurs, on aménagea les théâtres pour y recevoir ces nouveaux spectacles, et parfois les stades, notamment à Athènes à l'occasion d'une chasse donnée par l'empereur Hadrien. Les vestiges archéologiques et les sources écrites montrent qu'une vingtaine de villes grecques ont accueilli ce type de spectacles, généralement dans le cadre du culte impérial.

On compte en Grèce trois types de gladiateurs légers et cinq types de gladiateurs lourds, tous pourvus d'un armement spécifique. Le grec, une fois n'est pas coutume, a calqué les noms sur le latin. Détail notable, il existait des gauchers (*skeuas*, du latin *scaeva*) dans chaque catégorie. Les gladiateurs combattaient toujours par couples (*zeugè*), selon des règles précises, car certains types de gladiateurs ne pouvaient pas être opposés à d'autres. Les combats avaient lieu en musique, observés par deux arbitres. L'organisateur du combat, pouvait décider de gracier le vaincu ou de le faire égorger par le vainqueur ; la décision était prise selon la qualité du spectacle, la volonté du public et des critères économiques, les gladiateurs coûtant cher. Les gladiateurs s'opposant dans un combat à mort déclaré à l'avance formaient un couple « apotomos » (impitoyable).

Les chasses aux bêtes sauvages, capturées sur place ou importées, étaient organisées par les grands prêtres du culte impérial. Aucun document n'atteste l'importation en Grèce de bêtes des provinces d'Afrique. Les chasses comprenaient plusieurs types de spectacles : des affrontements de bêtes entre elles, par paires ; des condamnés à mort livrés aux bêtes les mains liées ; ou des confrontations entre des bêtes et des chasseurs armés, dont l'art consistait autant à leur échapper qu'à les blesser.

Les vestiges archéologiques attestent l'existence en Grèce de spectacles aquatiques à l'époque impériale. Contrairement à une idée reçue, il ne s'agissait pas de naumachies, car les bassins ménagés dans les théâtres ne permettaient pas de recevoir des bateaux, mais de mimes dans lesquels des acteurs jouaient des épisodes mythologiques aquatiques, mettant sans doute à profit leur nudité et des jeux de transparence.

Le théâtre était aussi utilisé parfois pour accueillir des proclamations ou des assemblées politiques, bien que sa vocation première ait été religieuse. A Athènes, l'assemblée se réunit régulièrement dans le théâtre de Dionysos Eleutheros à partir de 300 av. J.C. Il n'est pas impossible que le théâtre ait servi de lieu de réunion dans beaucoup d'autres cités.

Les sources permettent également de penser que les théâtres pouvaient servir de tribunaux à l'occasion.

La deuxième partie de l'ouvrage est consacrée aux édifices de spectacle et à leur évolution aux époques classique, hellénistique et impériale. Contrairement à la première partie, et malgré la présence nécessaire de termes techniques architecturaux, elle reste claire, car bien illustrée.

L'organisation de concours musicaux réguliers au VI^{ème} siècle avant J.C. et la représentation déjà mentionnée d'un édifice à gradins font penser que des théâtres existaient dès cette époque, mais aucun vestige et aucune source littéraire ne l'atteste formellement. Le premier théâtre mentionné par les textes aurait été installé sur l'agora d'Athènes au VI^{ème} siècle av. J.C. et aurait été fait de bois, mais il ne formait que des *ikria*, des « échafaudages », terme opposé par les sources au monument durable qui leur succède après leur effondrement au V^{ème} siècle av. J.C.

Le théâtre alors construit près du sanctuaire de Dionysos Eleutheros n'a laissé que de maigres vestiges que seule une confrontation avec les sources écrites et d'autres édifices mieux conservés permet de restituer. Ce théâtre se composait de trois éléments : une orchestra, aire de terre battue, de forme trapézoïdale, délimitée par les gradins et le bâtiment de scène, et accessible par deux larges passages latéraux, les parodos ; un bâtiment de scène de plan rectangulaire, la skènè, sans étage mais dont le toit était rendu accessible par un escalier ou une échelle ; un ensemble de gradins formant le koilon, qui n'était pas circulaire mais avait la forme d'une lettre *pi* à branches divergentes. Les gradins étaient rectilignes, construits en bois, à l'exception du premier rang en pierre, et bordés d'un caniveau faisant le tour de l'orchestra. Outre ce théâtre, on connaît l'existence d'un théâtre de Dionysos Lénaïos, et on dispose des vestiges de l'odéon dit de Périclès.

En Attique, neuf théâtres sont connus par des vestiges ou des inscriptions, et quelques édifices sont attestés indirectement par des textes, soit, au total, une vingtaine d'édifices. Quatre des six théâtres dont il demeure des vestiges datent de l'époque classique ; les deux autres se trouvaient au Pirée.

L'auteur décrit ensuite dans le détail les quatre théâtres d'Attique. Ce sont le théâtre du dème de Thorikos, remarquable par sa section de gradins rectilignes allongée ; le théâtre du dème d'Ikarion, où ont été retrouvés les fragments d'une statue colossale de Dionysos ; le théâtre d'Euonymon, à gradins en *pi* ; non loin d'Athènes, et le théâtre de la forteresse de Rhamnonte, associé à l'agora.

Hors de l'Attique, les quelques théâtres dont des vestiges datent de l'époque classique sont le théâtre de Chéronée, en Béotie, et trois théâtres du Nord-Est du Péloponnèse : celui de Corinthe, celui d'Argos et celui d'Isthmia.

Tous ces édifices possèdent un koilon adossé à une éminence naturelle, parfois complétée par un remblai. Les gradins ont la forme de simples degrés ; ceux de la partie centrale du koilon sont toujours rectilignes. Aucun koilon n'est divisé par des circulations horizontales. L'orchestra est de forme allongée, trapézoïdale ou rectangulaire. Les parodos restent toujours à l'air libre. Hormis celui d'Isthmia, les bâtiments de scène n'ont pas été retrouvés : s'ils existaient, ils étaient construits en matériaux périssables.

L'existence de décors à l'époque classique est bien attestée par plusieurs textes. Il est admis que l'on utilisait un ameublement propre au sujet de la pièce représentée, principalement des autels et des tombeaux amovibles. L'habillage de la skènè et de l'espace scénique pose davantage de problèmes. S'ils ont existé, ces décors devaient pouvoir être installés et démontés rapidement d'une pièce à l'autre lors des concours. Des textes rares, tardifs et peu explicites laissent penser qu'il existait des toiles peintes dont on habillait la façade du bâtiment de scène.

Deux types de machines furent utilisés pour les tragédies et les comédies, au moins à partir de la seconde moitié du V^{ème} siècle av. J.C. : une grue capable de soulever un acteur dans les airs pour figurer des apparitions divines (le *theos apo mēchanēs*, *deus ex machina* latin), qui n'est connue que par les exigences de certains drames et quelques allusions dans les textes ; et les ekkyklēmēs, des praticables montés sur roulettes ou pivotant sur des axes, utilisés plus fréquemment que les grues, notamment pour exposer des corps pendant les tragédies.

Les costumes et les masques portés par les acteurs sont connus par des sources tardives et par le cratère dit de Pronomos, datant de la fin du V^{ème} siècle av. J.C., qui représente toute la troupe d'un drame satyrique autour de Dionysos et d'Ariane. Les musiciens portaient des vêtements longs, appelés

« robes pythiques » dans le cas des artistes des Pythia d'Athènes. Les masques des acteurs avaient une bouche ouverte et surdimensionnée pour des raisons pratiques. Leurs chaussures, lorsqu'ils en portaient, étaient des sortes de bottines, parfois des *kothoroi*, simples ou décorées, mais jamais dotées de semelles hautes, contrairement à une idée reçue. Les vêtements des choreutes de tragédie attestent leur origine ethnique ou leur métier. Les satyres des chœurs de drames satyriques portaient un masque à barbe, à petites oreilles pointues et à chevelure longue par derrière, ainsi qu'une culotte de peau dotée d'un phallus postiche en érection et d'une queue de cheval ; le reste de leur corps est nu sur les représentations des vases.

Les costumes de comédie, mieux connus, notamment par les vases « phylakes » d'Italie du Sud datant du IV^e siècle av. J.C., laissaient une plus grande liberté de création. Ils étaient confectionnés à la demande du poète. Leurs traits étaient accentués à des fins comiques. Certains pouvaient caricaturer des hommes politiques. D'autres, selon les pièces, pouvaient représenter des animaux ou des entités diverses. Plusieurs masques signalaient les caractères, statuts sociaux ou âges des personnages. Une standardisation croissante de ces derniers masques s'observe à l'époque hellénistique. Le costume traditionnel comprend un justaucorps à manches longues d'où pend un grand phallus en cuir à gland écarlate. Des rembourrages destinés à grossir les ventres et les fesses sont attestés dès le VII^e siècle av. J.C.

La notion de mise en scène au sens moderne n'existait pas dans l'Athènes classique : chaque pièce étant créée pour une seule représentation dans un théâtre précis, il n'y avait pas nul besoin d'un metteur en scène pour adapter des pièces déjà écrites à d'autres théâtres. Les auteurs eux-mêmes connaissaient le lieu de la représentation et y adaptaient leurs drames avec une souplesse d'autant plus grande que le texte des pièces n'était pas rendu public avant la représentation et pouvait donc être adapté pendant les répétitions. Il est cependant difficile d'étudier la mise en scène des pièces à partir des drames conservés. Les deux lieux scéniques principaux étaient l'orchestra et la skènè. On sait que la forme allongée de l'orchestra permettait de la diviser en deux lieux fictifs pour les besoins de la pièce, et que les acteurs pouvaient évoluer sur le toit de la skènè qui, par convention, représentait un lieu ouvert, comme l'orchestra. La skènè elle-même était un lieu couvert. La définition des différents espaces scéniques pouvait changer au cours d'une même pièce, surtout dans la comédie.

A partir de la fin du IV^e siècle av. J.C., les théâtres se multiplièrent en Grèce selon des plans plus uniformes, et certains sont bien conservés. Les théâtres hellénistiques sont donc bien mieux connus que les théâtres de l'époque classique. L'auteur en développe les exemples les plus représentatifs.

Le nouveau théâtre de Dionysos à Athènes, dit « théâtre de Lycurgue », était destiné à recevoir des pièces nouvelles, mais aussi les reprises de tragédies instituées dans le cadre des Dionysies urbaines peu avant sa construction. Il était d'une grande nouveauté architecturale pour l'époque, mais étroitement apparenté à son prédécesseur sur le plan fonctionnel, laissant supposer que la mise en scène des tragédies avait peu changé entre temps. Son koilon, d'une capacité de quelque 17 000 places, est composé de gradins en demi-cercles prolongés par des ailes rectilignes, et divisés par quatorze escaliers rayonnants en treize parties, les *kerkis*. L'orchestra, délimitée par les gradins arrondis et par le bâtiment de scène, avait la forme de la combinaison d'un rectangle et d'un demi-cercle. Les parodos étaient pourvues de portes monumentales érigées entre les gradins et le bâtiment de scène. La façade du bâtiment de scène présentait une colonnade d'ordre dorique et était percée de trois portes dans la partie centrale.

Le théâtre d'Epidaure, construit dans la seconde moitié du IV^e siècle av. J.C., est d'un plan nouveau par rapport aux édifices classiques et au théâtre de Lycurgue. Il semble avoir servi de prototype à un nouveau type de théâtre construit en Grèce à partir de la fin du IV^e siècle av. J.C. Adossé à une éminence naturelle au sud-est du sanctuaire d'Asclépios, il déployait un koilon en demi-cercle outrepassé d'une capacité de 13 000 à 14 000 places, divisé en deux par un *diazoma*, une circulation horizontale, et une série d'escaliers redoublée dans la partie supérieure. L'orchestra était de forme circulaire. La skènè comportait un étage et le rez-de-chaussée était précédé par un *proskênion*, un petit portique. La couverture du *proskênion* était accessible par deux rampes de terre latérales ; l'étage de la skènè n'était accessible que depuis la couverture du *proskênion*. Les entrecolonnements du *proskênion* pouvaient être fermés par des panneaux de bois amovibles, les *pinax*.

Le type du bâtiment de scène à proskènon se diffusa rapidement dans toute la Grèce. Le modèle du théâtre d'Epidaure ne fut cependant reproduit nulle part à l'identique, mais adapté par des variantes, qui consistèrent souvent à remplacer les rampes d'accès au proskènon par des escaliers.

Le théâtre de Délos est connu avec une précision exceptionnelle grâce à la documentation comptable qui permet de connaître en détail les étapes de sa construction. Celle-ci est entreprise à la fin du IV^{ème} siècle av. J.C. et ne s'achève que soixante-dix ans plus tard : suite à une série d'agrandissements et d'améliorations du projet, ni les coûts, ni les délais, ni les plans originels n'ont été respectés.

Tandis qu'à la période classique l'édifice théâtral restait propre à l'Attique et au Nord-Ouest du Péloponnèse, il devient à l'époque hellénistique le lot commun de toute cité et de tout sanctuaire organisant un concours musical. Le koilon à gradins arqués associé à un bâtiment de scène à proskènon se diffusa à l'époque hellénistique dans toute la Grèce et les Cyclades. Une cinquantaine de théâtres connus correspondent ainsi au même type que ceux d'Epidaure et de Délos. Des variations restent sensibles dans les techniques employées (notamment le recours plus ou moins important à un remblai artificiel pour compléter ou rarement remplacer une élévation de terrain naturelle) et dans la forme de l'ouvrage (le koilon pouvait former un demi-cercle outrepassé ou prolongé, parfois un fer à cheval).

La plupart du temps les gradins étaient en pierre ; beaucoup de théâtres adoptèrent des gradins à face antérieure évidée sous le bandeau, et non plus des gradins massifs comme à l'époque classique. Les trônes bordant l'orchestra, fréquents à l'époque classique, se rarifièrent à l'époque hellénistique. Tous les édifices ne comprenaient pas de diazomas. Un caniveau était très souvent aménagé au bas des gradins pour éviter l'accumulation de l'eau de pluie sur l'orchestra. Les parodos restaient à l'air libre, mais fréquemment garnies de portes monumentales. Les bâtiments de scène combinent presque partout un proskènon, la plupart du temps à front rectiligne, et une skènè à étage. L'étage de la skènè n'était accessible que de l'extérieur. Le rez-de-chaussée de la skènè, parfois divisé en plusieurs pièces, comportait une ou trois portes donnant sur le proskènon, jamais de fenêtres, parfois des ouvertures étroites en forme de meurtrières. L'étage ne comportait d'ouvertures, entre trois et cinq baies, que vers la façade. Certains théâtres disposaient de passages souterrains reliant le bâtiment de scène à l'orchestra.

Les décors à l'époque hellénistique comprenaient l'utilisation du même ameublement mobile qu'à l'époque classique. D'éventuels décors en toile peinte semblent être tombés en désuétude au profit des pinax, panneaux de bois amovibles peints de motifs décoratifs attestés mais très mal connus, qui semblent n'avoir pas été en rapport direct avec les sujets des drames représentés. Leur rôle était aussi acoustique, car ils permettaient de faire entendre la voix d'acteurs postés à l'intérieur du bâtiment de scène, ce qui aurait été impossible dans une construction entièrement faite de pierre (contrairement à ce que permettaient les anciens bâtiments de scène en bois).

Aucune trace de machines n'a été retrouvée sur le terrain ; si l'usage des ekkyklèmes est très probable, les grues ont probablement été abandonnées, d'autant que les dimensions accrues des nouveaux bâtiments de scène auraient nécessité des engins exagérément grands.

Les costumes de l'époque hellénistique connurent une standardisation au profit de quelques types bien définis et l'exagération de certains traits morphologiques. Vers la fin du IV^{ème} siècle av. J.C. apparut sur les masques l'*onkos*, sorte de surélévation du front et du devant de la chevelure. Les acteurs tragiques commencèrent à utiliser des chaussures à semelles épaisses. Pollux inventorie vingt-huit masques tragiques, quatre masques communs à la comédie et au drame satyrique, et pas moins de quarante-quatre masques réservés à la comédie, correspondant à des caractères, des professions ou des âges de la vie. Les vêtements des acteurs comiques ressemblaient davantage aux vêtements de la vie quotidienne. Le justaucorps à phallus postiche n'est plus attesté après le IV^{ème} siècle av. J.C. et les ventres et postérieurs postiches sont réservés aux rôles d'esclaves.

La mise en scène permise par les nouveaux théâtres est peu différente de celle de l'époque classique. L'utilisation de la couverture en terrasse du proskènon, de niveau avec l'étage de la skènè, permettait de disposer d'une grande profondeur de plateau. De manière générale, le théâtre hellénistique tendait à l'éloignement entre les acteurs et le public, à la démesure, à une codification des costumes et à la standardisation des édifices.

En Grande Grèce, en Asie Mineure et dans le reste du monde méditerranéen, aucun théâtre antérieur à l'époque hellénistique n'est attesté, y compris dans les colonies grecques. La littérature et les spectacles dramatiques y étaient pourtant bien connus, notamment par les Grecs de Sicile et d'Italie et

par les tyrans de Syracuse. L'Italie méridionale et surtout la Sicile virent la construction de nombreux théâtres à l'époque hellénistique, lesquels possédaient certaines caractéristiques singulières : koilon en demi-cercle, orchestras semi-circulaires assez réduites, bâtiments de scène proches des koilon rendant les parodos plus étroites, bâtiments de scène plus profonds. Ces particularités laissent supposer un type d'utilisation distinct propre à l'Italie du Sud et à la Sicile : les acteurs jouaient habituellement sur le proskènon et non dans l'orchestra.

A l'époque impériale, la Grèce perdit le rôle moteur qu'elle avait eu dans la création de nouveaux spectacles et de modèles de théâtre aux époques précédentes. A partir du II^{ème} siècle av. J.C., elle commença à adopter, pour les constructions nouvelles et les adaptations de bâtiments existants, des modèles venus du reste de l'empire, d'Italie et d'Asie Mineure.

Le théâtre de type romain réunissait en un seul édifice fermé les trois éléments principaux du théâtre grec. Les gradins réduits à des demi-cercles se prolongeaient jusqu'au bâtiment de scène et couvraient les parodos. Les gradins étaient portés par une substructure entièrement construite et creuse, utilisant la technique de la voûte en canonnière : ainsi, le théâtre ne dépendait plus du relief naturel. L'orchestra ne servait plus aux représentations, qui se déroulaient sur le *pulpitum*, estrade peu élevée et profonde limitée à l'arrière par un mur de scène percé de portes menant aux coulisses et de même hauteur que les gradins. Ce type d'ouvrage trouve ses origines dans les théâtres hellénistiques d'Italie et de Sicile. Les exemples les plus représentatifs, le théâtre de Pompée construit en 55 av. J.C. et le théâtre de Marcellus datant de la fin des années 20 av. J.C., se trouvent à Rome. Dès le règne d'Auguste apparurent des murs de scène à niches, dont un exemple est visible au théâtre d'Orange.

En Asie Mineure, en revanche, les théâtres d'époque impériale conservèrent beaucoup de traits des édifices hellénistiques, dans les plans et le mode de construction.

Peu de théâtres nouveaux furent construits en Grèce à l'époque impériale, non seulement parce que la région s'était appauvrie, mais aussi parce qu'il était souvent plus simple et plus économique d'adapter pour les nouveaux spectacles les nombreux édifices déjà existants. Les constructions et les rénovations furent particulièrement nombreuses sous les règnes d'Auguste, de Néron et d'Hadrien. Les édifices nouveaux furent systématiquement construits dans des villes fortement romanisées. Le théâtre de Sparte construit dans les années 30-20 av. J.C., avec son koilon en fer à cheval et ses parodos à l'air libre, était encore très influencé par la tradition hellénistique. Ceux de Gytheion et de Corinthe, au début de l'empire, sont davantage marqués par les innovations italiennes.

L'époque impériale est aussi celle de l'invention des odéons, de petits théâtres couverts, dont les formes sont bien distinctes de celles des odéons de Grèce classique. Ils étaient destinés aux récitals de musique, aux déclamations et aux conférences.

De nombreux théâtres furent transformés à l'époque impériale mais dans des proportions modestes. Les modifications concernaient principalement les bâtiments de scène. Le proskènon fut remplacé dans de nombreux cas par une construction à estrade basse et profonde associée à un front de scène à l'italienne. Les orchestras furent aussi fréquemment aménagées, isolées des gradins pour servir d'arènes (soit par des aménagements amovibles, soit par la suppression des premiers gradins qui créait une dénivellation assez importante entre koilon et orchestra pour garantir la sécurité des spectateurs) et souvent étendues aux dépens des bâtiments de scène, ou bien, rarement, aménagées en bassin pour accueillir des spectacles aquatiques, comme ce fut le cas à Athènes.

Si les édifices hellénistiques étaient peu décorés, l'époque impériale vit le développement de l'ornementation architecturale et la création d'un nouveau répertoire décoratif, grâce notamment à la diffusion dans l'empire des fronts de scène de type romain. Le front de scène en est l'endroit privilégié, aussi bien en Italie qu'en Asie Mineure. En Grèce, sa décoration n'était pas d'une grande richesse. L'ordre corinthien était généralement privilégié à l'ordre ionique.

Les costumes de l'époque impériale se distinguèrent par l'apparition des masques de pantomimes à bouche fermée. Les autres costumes prolongèrent la tradition hellénistique en recherchant davantage de richesse et d'ampleur, surtout chez les acteurs tragiques et les musiciens.

Plusieurs types de mises en scène coexistèrent en même temps que plusieurs types d'édifices. Dans les théâtres qui avaient adopté l'estrade basse, les acteurs évoluaient désormais sur le plancher du *pulpitum*. Les artistes jouaient généralement devant les portes du bâtiment de scène. Les grues et les plateaux roulants n'étaient plus connus à l'époque impériale. Apparut en revanche le rideau de scène permettant de cacher à volonté l'estrade. Contrairement aux rideaux actuels, il s'abaissait au début du

spectacle. Une description de spectacle fictif dans les *Métamorphoses* d'Apulée (X, 29-35) donne une bonne idée de l'utilisation des différents lieux scéniques.

A l'époque impériale, le théâtre en Grèce était donc devenu un édifice très polyvalent, capable d'accueillir tous les spectacles pour lesquels avaient été créés le théâtre, l'odéon et l'amphithéâtre.

La troisième partie de l'ouvrage, consacrée aux hommes du théâtre au sens large, s'intéresse successivement aux organisateurs, aux artistes et aux spectateurs.

Les frais de la construction d'un théâtre étaient généralement pris en charge par le trésor public ou sacré de la cité. Les comptes fort bien conservés du théâtre de Délos apportent des informations précises sur sa construction, financée par le sanctuaire à la fin du IV^{ème} siècle av. J.C. et menée à bien par un système d'adjudication de lots à divers fournisseurs et entrepreneurs chaque année. La souscription publique décidée par l'assemblée du peuple était un autre moyen courant de recueillir des fonds. Les donations de bienfaiteurs, accompagnées par des inscriptions sur la construction financée, fournissaient parfois des fonds considérables. A l'époque impériale, elles furent moins nombreuses en Grèce qu'elles ne l'avaient été l'époque hellénistique ou qu'elles l'étaient au même moment en Asie Mineure. Les évergètes de l'époque impériale préféraient consacrer leur argent au financement des spectacles.

L'organisation des concours ou des spectacles dépendait de cités, de confédérations ou de simples individus. Les concours coûtaient cher, c'est pourquoi les cités recouraient fréquemment au système des liturgies. A Athènes, après leur abolition vers 310 av. J.C., l'organisation des concours revint à des agonothètes annuels qui ajoutaient leur fortune personnelle aux fonds alloués par la cité. Dans les périodes de détresse financière, il arrivait que les concours ne puissent pas avoir lieu faute d'argent, à moins qu'un généreux donateur ne les prît à sa charge. Ce mode de financement fut institutionnalisé à l'époque impériale : agonothètes des concours élus ou désignés par les cités, pangyriarques des foires et grands prêtres du culte impérial finançaient fêtes et spectacles en grande partie sur leur propre fortune. Seuls les moyens financiers comptaient pour assumer ces charges, que pouvaient donc remplir des étrangers, des femmes ou même des enfants. Lorsqu'un particulier créait lui-même un concours, il se chargeait d'en assurer les frais en constituant une fondation. Lorsque C. Iulius Démosthénès fonde les *Démosthéneia* d'Oinoanda en Lycie en 125, il engage aussi ses héritiers dans le versement annuel d'une somme de 1 000 deniers.

Les chorèges des drames faisaient partie de la classe la plus aisée de la société ; c'étaient parfois des personnalités fameuses, tels Thémistocle, Périclès, Nicias, Andocide et même Platon. Dans l'Athènes classique, seuls quelques centaines de citoyens disposaient de moyens suffisants pour financer une chorégie : mieux valait en effet disposer d'une fortune d'au moins trois ou quatre talents, soit 18 000 à 24 000 drachmes, à une époque où un ouvrier spécialisé gagnait une drachme par jour. Ces dépenses somptuaires entretenaient une compétition honorifique au sein de l'élite athénienne et lui assurait auprès de tous les citoyens un prestige souvent déterminant en cas de magistratures à obtenir ou de procès à remporter. Les dépenses liées aux chorégies devaient sans doute être moins élevées hors d'Athènes, dans les autres demeures de l'Attique et le reste de la Grèce.

Les agonothètes des fêtes athéniennes de l'époque hellénistique appartenaient aux familles les plus fortunées de la cité, qui pouvaient dépenser plusieurs milliers de drachmes en plus des sommes fournies par la caisse publique. Les dépenses de l'époque impériale devinrent encore plus considérables : s'y ajouta la pratique des distributions de friandises dans les théâtres, déjà connue à l'époque classique, mais de plus en plus fréquente. Des rois et des empereurs pouvaient être agonothètes dès l'époque hellénistique.

Les chorèges et les agonothètes se contentaient de la gestion financière des représentations : faute des compétences artistiques nécessaires, ils faisaient appel à des entraîneurs professionnels pour entraîner les choreutes. Si à l'origine les poètes dramatiques entraînaient eux-mêmes les chœurs, les dramaturges firent appel à divers spécialistes dès le V^{ème} siècle av. J.C. Eschyle passe ainsi pour avoir travaillé avec un nommé Téléstès, « maître à danser » (*orchèstodidaskalos*). Les instructeurs de chœurs travaillaient soit chez les chorèges, soit dans un local loué, soit encore parfois dans un bâtiment public prévu à cet effet, le chorègeion ou *didaskaleion*. Dès l'époque hellénistique, les chœurs se composèrent de professionnels avec à leur tête des chefs capables d'assurer à la fois la direction musicale et le rôle de premier chanteur.

La gestion du théâtre elle-même était du ressort de la cité, ou du fondateur du concours. L'accès au théâtre était habituellement payant. A Athènes entre le Vème et le IIIème siècles, la vente des places était confiée à des théatrônai, ou théatropôlai, selon un système de fermage. La caisse des spectacles (thêorikon) finançait l'entrée des citoyens au théâtre dans la seconde moitié du IVème siècle av. J.C. Aucun indice sûr ne permet de savoir à quoi ressemblaient exactement les tickets de théâtre. Le calme du public restant tout relatif, puisqu'il venait assister à une compétition (et peut-être espérer la victoire de sa tribu lors des concours de chœurs), il existait un service d'ordre composé de porte-baguettes (rhabdouchoi).

Si les magistrats organisateurs d'un concours pouvaient espérer obtenir de l'assemblée l'éloge et la couronne, les chorèges se trouvaient en compétition pour remporter la victoire, essentiellement pour des raisons de prestige, afin de voir leur nom proclamé devant le public et de recevoir en prix un bœuf et un trépied. Les chorèges vainqueurs érigeaient parfois des monuments dans leur deme ou consacraient à Dionysos des tablettes commémoratives à leur nom. Les chorèges vainqueurs des concours de chœurs d'Athènes allèrent jusqu'à ériger des monuments commémoratifs, soit à côté du sanctuaire d'Apollon Pythien, soit le long de la rue des Trépieds et autour du théâtre de Dionysos. Les chorèges vainqueurs aux Dionysies urbaines consacraient les trépieds reçus en prix dans des monuments placés le long de la rue qui prit pour cette raison le nom de rue des Trépieds. L'un des mieux conservés est celui consacré par Lysistrate en 334 av. J.C. après sa victoire pour la tribu Akamantis à l'épreuve de chœurs de garçons. Après la suppression de la chorégie à Athènes, les inscriptions commémoratives ne disparurent pas, mais attribuèrent la chorégie au peuple dans son ensemble et la victoire à la tribu couronnée. La pratique de l'exposition des trépieds remportés par des chorèges vainqueurs est aussi connue dans d'autres cités grecques. D'autres types de monuments chorégiques ont été retrouvés, tel le monument placé dans le sanctuaire de Dionysos à Thasos au IVème s. av. J.C. et qui renferme une statue de Dionysos accompagnée d'effigies allégoriques représentant les différents genres de drames, ou encore les grands phallus de marbre consacrés au dieu par les chorèges de Délos au temps de l'indépendance de l'île.

L'organisation des spectacles de l'arène était très différente. Les troupes de gladiateurs étaient la propriété de grands prêtres du culte impérial, de grandes familles ou des lanistes, des loueurs de combattants. Les grands prêtres utilisaient leurs propres hommes pour les combats qu'ils offraient, tandis que les lanistes louaient les services de leur troupe aux munéraires, les organisateurs de combats. Une femme pouvait aussi posséder une troupe de gladiateurs. L'entraînement des combattants avait lieu dans des casernes impériales ou dans des écoles privées, les ludos (du *ludus* latin) elles-mêmes divisées en plusieurs salles d'armes, les palos, du nom d'un poteau servant à l'entraînement. Les combats de gladiateurs n'étaient pas à la charge des cités : ils étaient offerts par des citoyens, souvent dans le cadre du culte impérial, mais pas nécessairement. Les grands prêtres du culte impérial étaient tenus d'en organiser. Le pouvoir impérial, par le biais d'autorisations nécessaires, semble avoir recherché un certain contrôle sur les affrontements de gladiateurs, en particulier sur le nombre de couples « apotomos ». Des monuments commémoratifs dressés par des organisateurs de combats ont été retrouvés aux environs des théâtres et des amphithéâtres.

Les artistes du théâtre en Grèce antique étaient de statuts sociaux très divers. Les métiers du théâtre n'étaient pas considérés comme infamants en Grèce, contrairement aux privations partielles de droits civiques que leur infligeait la juridiction romaine. L'évolution générale de ces professions entre l'époque classique et l'époque impériale les voit, d'amateurs isolés, devenir des professionnels qui se regroupent à l'époque hellénistique en de puissantes associations. Les chasseurs et les gladiateurs, de leur côté, restent à l'écart des professions du théâtre et de leurs associations.

Les dramaturges laissèrent rapidement des acteurs professionnels jouer leurs pièces. Les multiples compétences qu'ils possédaient à l'époque archaïque tendirent à se réduire peu à peu à celles d'écrivains et, secondairement, de compositeurs de musique et de danse, de metteurs en scène et d'instructeurs, domaines dans lesquels ils se faisaient assister de professionnels. La personnalité des dramaturges grecs est mal connue car les *Vies* tardives que nous avons conservées tendent à faire d'eux des héros fondateurs aux traits marqués bien distincts. Il est probable que tous faisaient partie d'un milieu aisé et que leur production littéraire fut effectivement abondante. Fait peu connu, nombre de grands dramaturges athéniens furent les premiers d'une lignée d'hommes de théâtre : les deux fils

d'Eschyle écrivirent des tragédies, tout comme ses neveux, sur quatre générations ; un fils d'Euripide fut acteur et un autre poète tragique ; le fils d'Aristophane composa lui aussi des tragédies.

Les grands dramaturges grecs fréquentèrent les cercles littéraires et politiques de leur temps, et entrèrent en relation avec les personnalités intellectuelles et politiques de l'époque. Les dramaturges des époques suivantes partagèrent vraisemblablement ces caractéristiques. Beaucoup d'auteurs restent très mal connus, souvent par de simples noms, mais ces noms suffisent à montrer que la création dramatique s'étend rapidement hors des frontières de l'Attique pour se répandre dans toute la Grèce : un poète peut donc espérer être couronné pour ses œuvres partout dans le pays. Les époques hellénistiques et impériales ne connurent pas d'aussi grands noms que ceux de l'Athènes classique, probablement parce que la diversité des épreuves s'était accrue et que les poètes ne bénéficiaient pas, de la part des cités où ils composaient, d'une promotion égale à celle dont avaient bénéficié les premiers grands dramaturges de la part d'Athènes.

Les acteurs, apparus à Athènes au début du V^e siècle av. J.C., se spécialisèrent rapidement dans la tragédie ou la comédie. Là encore, le métier était souvent une affaire de famille, et nombre d'acteurs avaient des pères poètes : le passage de l'une à l'autre profession restait courant. Les liens étroits possibles entre les dramaturges et leurs interprètes à l'époque où les dramaturges choisissaient eux-mêmes leurs acteurs disparurent à Athènes lorsque les protagonistes des drames furent attribués aux poètes par tirage au sort. Chaque protagoniste, « premier acteur », se chargeait de composer une troupe avec deux autres acteurs, qu'il payait lui-même en tant que chef de troupe.

L'introduction d'un prix pour les acteurs tragiques aux Dionysies urbaines conféra aux acteurs une plus grande importance sociale. Dans la seconde moitié du V^e siècle apparurent, peut-être pour cette raison, des écoles d'acteurs au jeu plus exubérant, au sein d'une tendance générale à une plus grande expressivité dans les arts figurés. Apparaissent alors les premiers exemples de critiques ou de récompenses adressées aux acteurs en fonction de leurs qualités propres de jeu et de diction. Au IV^e siècle, les acteurs prirent le pas sur les poètes dans les concours et accédèrent au rang de vedettes. Alors qu'Athènes cessait d'être le haut lieu des représentations dramatiques, les acteurs célèbres étaient attirés à la cour de Macédoine auprès de Philippe II. Cette tendance s'accrut encore sous le règne d'Alexandre le Grand, qui se constitua une cour itinérante d'artistes, de poètes et d'acteurs et fonda de multiples concours musicaux. A l'époque hellénistique et impériale, les acteurs, comme tous les autres artistes des concours musicaux, voyageaient beaucoup pour se produire dans toutes sortes de concours.

Les musiciens étaient plus appréciés encore. A l'époque archaïque et classique, les plus grands aulètes venaient du Péloponnèse, des îles et d'Asie Mineure ; entre la fin du V^e et la fin du III^e siècles av. J.C., les plus célèbres, tels Dionomos ou Pronomos, vinrent de Béotie et surtout de Thèbes, et apportèrent toutes sortes d'améliorations à leur instrument. Au IV^e siècle se distinguèrent Antigénéidas, Isménias et Timothée, proches de la cour de Macédoine, ou encore Dorion de Delphes. D'autres encore sont connus aux époques hellénistiques et impériales. Les plus grandes vedettes accumulaient un nombre impressionnant de victoires en allant de concours en concours dans toute la Grèce.

Les citharôdes, comme tous les joueurs d'instruments à cordes, bénéficiaient d'une plus grande considération. Parmi les plus célèbres de l'époque classique, citons Aristonikos d'Olynthe, qui fut aussi soldat d'Alexandre. A l'époque hellénistique, Amoiheus, installé près du théâtre d'Athènes, faisait payer ses prestations un talent par jour. A l'époque impériale, Terpnos accompagna Néron, qui l'emportait toujours sur lui aux concours. Les grands chanteurs de l'époque impériale voyageaient avec leur phônaskos, « maître de déclamation et de chant », qui entraînait leur voix, surveillait leur mode de vie et leur alimentation.

Les associations professionnelles d'artistes participant aux concours musicaux apparurent au début du III^e siècle av. J.C. et sont attestées jusqu'au début du I^{er} siècle av. J.C. Leurs membres étaient nommés les « technites dionysiaques », placés sous la protection de Dionysos patron de la musique et des drames. Il existait deux grandes guildes en Grèce, celle d'Athènes et celle d'Isthme et de Némée, une en Asie Mineure regroupant l'Asie et l'Hellespont et une en Egypte. Les associations regroupaient les artistes participant au concours ainsi que ceux qui les assistaient sans participer, les sunagônistai, mais pas le personnel auxiliaire, ni les artistes non représentés dans les concours tels que les mimes ou les marionnettistes, ni les femmes, non admises à concourir à l'époque hellénistique ; en revanche, des enfants étaient admis dans le cadre des chœurs. Les cités et les confédérations organisatrices

s'adressaient directement aux associations pour leur demander d'envoyer des technites à leurs concours et de reconnaître officiellement d'éventuelles nouvelles compétitions. Les associations défendaient les intérêts des artistes et faisaient parfois fonction de bienfaitrices, envoyant parfois des artistes à titre gracieux ou finançant certains concours. Ce système accordait sécurité et reconnaissance aux artistes et facilitait la tâche des cités organisatrices.

La plus ancienne de ces associations est sans doute l'association d'Athènes, « association ou communauté des technites dionysiaques d'Athènes », fondée probablement au tournant des IV^e-III^e siècles av. J.C. Elle bénéficia du soutien de la cité d'Athènes pendant toute son histoire. L'association avait son centre culturel dans le sanctuaire de Dionysos Melpoménos ; elle était dirigée par un épimélète aux compétences essentiellement financières. L'association participait au culte civique mais son rôle exact reste mal connu.

L'association des technites dionysiaques de l'Isthme et de Némée ne se rattachait pas à une cité mais aux deux concours stéphanites des Isthmia et des Néméa. Fondée au moins au début du III^e siècle av. J.C., elle se répartissait en plusieurs sections autonomes implantées dans toute la Grèce, les sièges principaux de l'association se situant à Argos et à Thèbes. Chaque section disposait de sa propre structure, avec personnel, finances, archives, assemblées et cultes, avait pouvoir de ratifier des décrets et nommait un prêtre de Dionysos. L'association dans son ensemble choisissait des prêtres pour la représenter pendant les concours. Elle défendait l'intérêt de ses artistes et participait à l'organisation de concours, y compris là où elle n'était pas directement implantée.

Sous l'empire, tous les technites furent regroupés en une seule vaste association placée sous la tutelle de Dionysos et de l'empereur en place, selon le même principe et avec la même exclusion des mimes et des pantomimes. Le siège de l'association se trouvait à Rome. Elle était dirigée sur le plan religieux par un prêtre de Dionysos et un grand prêtre du culte impérial, sur le plan administratif par un archonte, un secrétaire et un jurisconsulte, sur le plan financier par un comptable nommé par l'empereur. Une association équivalente lui faisait pendant dans le monde des athlètes, et les deux structures semblent avoir fusionné en une seule au III^e siècle ap. J.C.

Les revenus des artistes sont difficilement à estimer avec précision : outre que les plus grandes récompenses, les couronnes de laurier des concours stéphanites, étaient honorifiques, on sait que les artistes bénéficiaient de la part des cités de différentes récompenses variables et inégalement connues ; ainsi à Athènes à partir de 435 av. J.C. les vainqueurs à un concours de la période étaient nourris à vie au prytanée. Les dépenses engagées par les organisateurs de spectacles à fin de rétribuer les artistes ne cessèrent d'augmenter avec le temps, jusqu'à atteindre des sommes considérables. Les artistes touchaient généralement des indemnités de nourriture et se voyaient garantis contre toute poursuite judiciaire pendant les épreuves ; mais ils s'engageaient à concourir et s'exposaient à des amendes s'ils n'honoraient pas leur engagement. Les salaires et les prix remis aux artistes dans le cadre des concours étaient très variables selon l'importance de la cité organisatrice, du concours et selon leur spécialité. Vers 380 av. J.C. les prix proposés aux Panathénées dans l'épreuve de citharodie allaient d'une couronne d'or de 1000 drachmes accompagnée de 100 drachmes d'argent pour le premier prix à 300 drachmes pour le cinquième prix ; comparativement, le premier prix de l'épreuve d'aulôdes hommes était une couronne de 300 drachmes seulement. En général, les citharôdes étaient très appréciés, tandis qu'auteurs d'éloges, hérauts et trompettistes l'étaient très peu. Si les exemples de vedettes fortunées ne manquent pas, il existait certainement toute une catégorie d'artistes aux revenus beaucoup plus modestes limitant leurs ambitions aux concours locaux.

Artistes et associations d'artistes se voyaient accorder des privilèges légitimés par leur qualité de serviteurs du culte ; ces privilèges assuraient leur sécurité et leur donnaient les mêmes droits qu'aux bienfaiteurs. Les premiers artistes à recevoir des honneurs furent les trois grands tragiques, qui firent tous l'objet d'un culte héroïque après leur mort. A l'époque hellénistique, il devint courant que les cités accordent divers honneurs aux artistes qui s'y produisaient. Ces honneurs touchaient non seulement la sécurité des artistes mais aussi divers droits et privilèges relativement constants, tels qu'une couronne d'or ou de feuillage, une statue, un éloge, le droit de cité, la proédrrie permettant de choisir sa place en premier au théâtre, un accès prioritaire à l'assemblée et au conseil... ces honneurs, accordés par décrets, étaient gravés sur pierre, les inscriptions constituant en elles-mêmes un honneur durable. A l'époque hellénistique, il arrivait que les associations de technites bénéficient de certains privilèges dans les cités, même quand les technites n'en étaient pas citoyens. Ce traitement de faveur réservé aux artistes se prolongea à l'époque impériale : ainsi les Panathénées d'Athènes et les

Commodeia de Sparte, concours dits « eisélásticos », donnaient droit aux vainqueurs de faire une entrée triomphale dans leur cité d'origine à leur retour.

Dès l'époque classique, des liens étroits s'établirent entre les artistes et le monde politique, en premier lieu par le rapprochement entre la profession d'acteur et l'art de l'orateur, les artistes servant de maîtres de déclamation à des rhéteurs fameux, ainsi le comédien Satyros auquel eut recours Démosthène. Mais les artistes, par la protection dont ils disposaient pendant leurs voyages internationaux, se trouvaient aussi en position privilégiée pour jouer le rôle d'ambassadeurs auprès des cités et des rois. Philippe II et Alexandre le Grand eurent souvent recours à des artistes qu'ils appréciaient comme intermédiaires pendant diverses négociations. Les artistes, de leur côté, avaient tout intérêt à vivre dans un monde en paix et à gagner durablement les faveurs du pouvoir établi, d'où leurs relations étroites avec la cour de Macédoine puis avec la cour itinérante d'Alexandre. A l'époque impériale, tous relevèrent désormais de la tutelle de l'empereur.

Le monde des chasseurs et des gladiateurs était distinct de celui des artistes. Les gladiateurs pouvaient être des esclaves mais aussi, fréquemment, des hommes libres qui s'engageaient pour des contrats temporaires. Les troupes des lanistes voyaient ainsi des hommes libres côtoyer les esclaves du chef de troupe. Presque tous les gladiateurs combattaient sous des surnoms qui reprenaient des noms de personnages mythiques ou d'anciens gladiateurs célèbres, ou portaient divers sens en rapport avec la gloire et la victoire. Les victoires leur apportaient des palmes, des couronnes et surtout des récompenses en argent. Comme les gens de théâtre, les gladiateurs recevaient parfois le droit de cité de villes où ils s'étaient produits. Les cultes des gladiateurs et des chasseurs n'étaient pas ceux des artistes : ils honoraient Arès, dieu de la guerre, Nikè, la Victoire, et Némésis, la Vengeance divine. Des représentations de divinités sur le bâtiment de scène du théâtre de Thasos montrent cependant les dieux des gladiateurs mêlés au culte dionysiaque des artistes.

Les spectateurs des concours pouvaient en théorie appartenir à toutes les catégories de la société, tous les sexes, tous les âges et toutes les conditions. En raison de la capacité très limitée des théâtres (le théâtre de Dionysos à Athènes au IV^{ème} siècle av. J.C. ne pouvait pas même accueillir un dixième de la population de l'Attique) il fallait venir parmi les premiers et réserver sa place, ou s'exposer à se faire expulser. Les spectateurs ne s'asseyaient pas où ils voulaient. La proédrie, droit de choisir sa place prioritairement, était l'un des plus grands honneurs accordés par une cité. Les personnes qui en bénéficiaient voyaient leur nom proclamé par un héraut au début des concours et pouvaient s'installer avant les autres. En outre, il existait probablement des restrictions pour certaines catégories de la population, notamment les femmes, et des zones réservées aux membres de diverses institutions, dont la répartition exacte reste mal connue. A l'époque impériale se développèrent de nouveaux équipements destinés à distinguer les spectateurs de marque, ainsi que la pratique des réservations de places à des personnes ou à des groupes sociaux, religieux ou professionnels.

Les actes de violence dans l'enceinte du théâtre étaient empêchés par le service d'ordre et passibles de poursuites légales, comme en témoigne le fameux procès intenté en 348 av. J.C. par Démosthène à Midias, son ennemi personnel, qui l'avait frappé au théâtre alors qu'il y assumait une chorégie. En dehors de ces extrémités, le public était habituellement démonstratif, émotif et bruyant, d'autant plus qu'il devait assister à des épreuves de concours du matin jusqu'au soir, parfois plusieurs jours de suite. On mangeait et on buvait sur les gradins pendant les représentations, probablement aux moments les moins intéressants. Aucun équipement permettant de faire ses besoins n'était prévu dans les théâtres. Le public, venu pour assister avant tout à une compétition, était très critique et ses avis, exprimés par applaudissements, exclamations ou sifflets, pouvaient influencer les juges des concours. C'est aussi dans le contexte de ces réactions émotives (le public en larmes à la représentation de *La prise de Milet* de Phrynichos en est un exemple connu) que se comprend la fameuse *catharsis* attribuée par Aristote à la tragédie.

Les philosophes et les moralistes, de leur côté, tout en attribuant de grands mérites à la musique, à la danse et à la poésie, critiquèrent généralement les représentations et, à l'époque impériale, le faste coûteux déployé par les spectacles. Platon condamnait l'influence exercée sur les juges par un public ignorant, et surtout le théâtre ; sa théorie de l'art le conduisit à bannir les poètes tragiques de sa cité

idéale, à l'instar d'Homère¹, et *Le Banquet* met en scène le poète tragique Agathon et le poète comique Aristophane sous un jour peu flatteur. Aristote, qui consacra entièrement trois ouvrages perdus au théâtre et à son histoire, ne condamnait pas en bloc le théâtre et les spectacles et accordait à certaines musiques et à certains drames une vertu purificatrice. Il privilégiait le texte des tragédies à leur mise en scène comme critère de jugement esthétique. Par la suite, les critiques opposées au théâtre se raréfièrent. A l'époque impériale, de rares auteurs, tels Dion de Pruse ou Plutarque, argumentèrent contre les frasques des vedettes et la cruauté des combats de gladiateurs, repris tardivement par les moralistes chrétiens comme Jean Chrysostome ou Grégoire de Nazianze.

L'importance du spectacle au sein de la société antique se retrouve dans tel détail des *Caractères* de Théophraste révélateur de sa place dans la vie quotidienne. Mais son rôle est encore plus grand, dès l'époque classique, au sein du langage même, comme référent métaphorique, et au sein d'une pensée nouvelle, promise à un long avenir, celle du *theatrum mundi*, qui assimile le monde à un théâtre et la vie à un spectacle où chacun doit tenir son rôle. Cette conception, présente dans les dernières paroles plus ou moins légendaires d'Auguste et de Néron, est développée par les Cyniques dès le III^{ème} siècle av. J.C., puis chez les Stoïciens, avant d'être reprise par des historiens tels que Polybe ou Diodore. Les emprunts faits par les personnages politiques aux techniques des acteurs furent innombrables, au point d'aboutir, à l'époque impériale, à de véritables mises en scène, comme l'entrée de Démétrios Polyorcète au théâtre d'Athènes après sa prise de la cité en 295 av. J.C.

L'influence des arts du spectacle s'étendait aussi aux arts figurés, sous la forme de représentations d'épreuves de concours musicaux sur des vases des époques archaïques et classiques, de statuettes de musiciens, et, à l'époque impériale, de représentations de chasses et de combats de gladiateurs sur des peintures, des reliefs, des mosaïques et des céramiques. L'interprétation des scènes des vases et surtout leur mise en rapport plus ou moins directe avec les textes des drames nécessite la plus grande circonspection. Le nombre de vases attiques représentant des scènes de drames est infime, plus encore pour les tragédies que pour les comédies. La Grèce du IV^{ème} siècle av. J.C. produisit des représentations d'acteurs sous forme de figurines et surtout des masques modelés, sculptés ou peints, dont le succès perdura jusqu'à l'époque impériale. Le nombre de représentations théâtrales figurées dans la documentation iconographique est beaucoup plus restreint pour l'époque hellénistique, hormis quelques superbes exceptions comme la maison dite de Ménandre à Mytilène, qui doit son nom à ses représentations de scènes de l'œuvre du dramaturge sur des mosaïques.

La conclusion de l'ouvrage, un utile rappel des dangers de la réutilisation des vestiges des théâtres antiques pour des spectacles actuels, oublie au passage de récapituler la copieuse synthèse qui précède. Il aurait cependant été bienvenu de rappeler en quelques phrases l'ensemble de cette évolution qui, en près de mille ans, conduit des spectacles itinérants de Thespis en Attique aux multiples spectacles à succès de l'empire, change les précaires tribunes en bois représentées aux jeux funéraires de Patrocle sur le vase de Sophilos en étonnants édifices polyvalents où l'on peut voir aussi bien des tragédies et des récitals que des chasses aux bêtes fauves ou des danses aquatiques, et conduit des premiers dramaturges aux compétences multiples, à la fois poètes, acteurs, musiciens, danseurs et metteurs en scène, à la puissante corporation des technites placée au service du culte impérial. Le rappel final de l'exotique étrangeté du théâtre grec n'en aurait pris que plus de force.

Parvenu à la fin de l'ouvrage, le lecteur est en droit de se demander si l'auteur a bien développé ce qu'il s'était proposé dans son introduction. La qualité la plus frappante qui ressort à la lecture est la capacité de synthèse d'un manuel qui traite de près d'un millénaire d'histoire tout en gardant un grand souci de précision factuelle. Le constant rappel des sources anciennes, la confrontation entre les sources écrites et les sources archéologiques, et la prudence manifestée dans leur examen et les conclusions toujours limitées qu'elles autorisent y sont exemplaires. Toutefois, en dehors de possibles critiques de forme concernant la hiérarchisation typographique des titres assez peu claire qui relève sans doute d'un choix de cette collection, et la répartition curieusement inégale des illustrations, quasi absentes dans la première partie là où quelques-unes auraient été bien utiles, l'angle d'approche adopté ne va pas sans quelques limites.

¹ A qui il doit pourtant beaucoup ! Cf. par exemple Michelle Lacorre, « La théologie d'Homère jugée par Platon », in J. Laurent (dir.), *Les dieux de Platon*, Caen, PUC, 2003, p.79-96.

La synthèse factuelle présentée est en effet ambitieuse et le projet annoncé par le sous-titre, « l'archéologie des pratiques théâtrales », est brillamment réalisé. Mais si ce livre donne beaucoup à voir, et permet au lecteur – c'est la sa seconde qualité essentielle – de mettre côte à côte des informations largement diffusées sur les drames attiques et toute une partie archéologique moins bien connue, il doit se borner à décrire des pratiques en renonçant à fournir quelques éléments pour les comprendre. Pourquoi si peu de tragédies historiques à l'époque classique ? Pourquoi les phallophories ? Comment comprendre cette mise en scène que l'on découvre finalement assez dépouillée ? Pourquoi des mimes déguisés en femmes ? Pourquoi tant de liberté dans la création des masques de comédie fait-elle place si vite à quelques types standardisés ? Autant de faits étranges et exotiques que le lecteur doit se contenter d'enregistrer sans aller plus loin. La prudence étant de mise, il est aisément compréhensible qu'une synthèse historique, surtout quand elle traite un si vaste sujet, privilégie la certitude des faits aux hasards de l'interprétation. Mais un livre intitulé « Théâtre et société dans la Grèce antique » ne se devait-il pas, en plus de décrire le théâtre d'un côté et la société de l'autre, de recourir un tant soit peu, pour exposer la relation entre les deux, à l'anthropologie ? La masse déjà considérable des informations à traiter et le format imposé par la collection rendaient certes un choix nécessaire ; mais ce choix n'est expliqué nulle part. Et s'il était bien entendu impossible de reprendre *in extenso* tous les problèmes que posent l'histoire culturelle et l'histoire des mentalités, il est étonnant que les ouvrages d'un Vernant sur le mythe et la tragédie ou les analyses de Florence Dupont sur les rapports intimes entre la société et le monde du spectacle ne soient mentionnées à aucun endroit et n'apparaissent pas même, semble-t-il, dans la bibliographie. Quelques paragraphes supplémentaires rappelant ne serait-ce que les enjeux et les principales théories actuelles sur le sujet auraient suffi à rendre cette synthèse encore plus complète. En l'état, Jean-Charles Moretti rassemble avec soin tous les indices et les livre au lecteur, mais c'est à celui-ci de poursuivre l'enquête pour comprendre ce qui lui est montré – et se rapprocher véritablement du « point de vue que les Grecs eux-mêmes avaient sur le théâtre ». D'aucuns resteraient sur leur faim.

Dans un autre ordre d'idée, il est curieux que seules soient citées les publications d'Annie Bélis, au détriment de son travail de restitution des partitions anciennes accompli au sein de l'ensemble Kérylos et qui avait abouti, outre la parution d'un disque comprenant des partitions théâtrales non négligeables, à un concert au théâtre de Delphes en 1993, plus respectueux de l'endroit, il est vrai, qu'un quelconque spectacle moderne.

Malgré ces limites dues à des choix inévitables, *Théâtre et société en Grèce antique* n'en reste pas moins une synthèse solide et d'une grande richesse, qui éclaire des données bien connues à la lumière nouvelle d'aspects de la recherche encore trop peu mis à profit, peut-être, par les ouvrages généralistes.