



HAL
open science

Synodos, grex : collectifs d'acteurs dans l'Antiquité

Céline Candiard

► **To cite this version:**

Céline Candiard. Synodos, grex : collectifs d'acteurs dans l'Antiquité. Bérénice Hamidi-Kim; Séverine Ruse. Troupes, compagnies, collectifs dans les arts vivants : organisation du travail, processus de création et conjonctures, L'Entretiens, pp.29-38, 2018, Les voies de l'acteur, 9782355392337. halshs-01998915

HAL Id: halshs-01998915

<https://shs.hal.science/halshs-01998915>

Submitted on 11 Apr 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Céline Candiard
« *Synodos, grex* : collectifs d'acteurs dans l'Antiquité »
in Bérénice Hamidi-Kim et Séverine Ruset (dir.), *Troupes, compagnies, collectifs dans les arts vivants : organisation du travail, processus de création et conjonctures*, Paris, L'Entretemps, 2018, pp. 29-38

De nombreux travaux parus depuis les années 1960 sur l'acteur grec ou romain de l'Antiquité ont établi avec soin les distinctions nécessaires entre *hypocritès* et protagoniste, *histrion* et *actor*¹. Mais ce souci de penser les réalités théâtrales antiques à partir des catégories des Anciens s'est le plus souvent cantonné à l'aspect individuel du métier d'acteur, sans conduire à interroger véritablement sa dimension collective : la notion de « troupe » est généralement convoquée comme une notion transversale, dès lors qu'il existe un théâtre mobilisant plusieurs acteurs à la fois. Cet emploi générique est d'ailleurs encouragé par le caractère assez vague du terme en français : on désigne par « troupe », dès le Moyen-Âge, toutes sortes de groupes d'animaux (XII^e s.) ou d'êtres humains (XIII^e s.), puis le terme se spécialise pour désigner des groupes spécifiques à certains métiers, en particulier militaires ou artistiques². Il s'agit donc d'un terme vague, sans valeur juridique ou technique précise, et pouvant donc s'appliquer à des réalités très diverses – d'où, sans doute, son utilisation fréquente par les historiens, car il présente l'avantage de ne renvoyer à aucune époque et à aucun contexte particuliers. S'agissant de l'Antiquité, l'emploi du terme est d'autant plus justifié qu'il existe en latin un terme équivalent, *grex*, qui est régulièrement employé dans cet usage, quoiqu'il ne lui soit pas spécifique : à l'exemple du français « troupe », il désigne toutes sortes de groupes humains ou animaux, et même d'objets inanimés. En revanche, en grec, non seulement on ne trouve aucun terme équivalent, mais il n'existe pas même un mot qui serve à désigner le groupe des acteurs chargés de représenter une pièce³. La présence ou non, dans le lexique, d'un tel terme est-elle significative de la manière dont se structurent leur activité et leurs rapports professionnels mutuels dans une culture donnée ? C'est l'hypothèse d'où nous partirons, en nous efforçant de rattacher cet état de fait lexical aux conditions de recrutement et de travail des acteurs dans les mondes grec et romain.

Les protagonistes et les autres

S'agissant du théâtre athénien, ce que les historiens ont tendance à appeler une « troupe » de théâtre est un tout petit groupe, constitué de trois acteurs maximum pour la tragédie et de trois à cinq acteurs pour la comédie⁴. De manière significative, les sources ne parlent jamais de ces acteurs comme d'une entité collective : contrairement à ce qui se passe pour le chœur, qui existe presque exclusivement en tant que groupe, il n'est toujours question des acteurs que pris individuellement, et ils sont généralement désignés par leur fonction spécifique de protagoniste (acteur principal), deutéragoniste (second acteur) ou tritagoniste (troisième acteur). Ainsi sont-ils évoqués chez des auteurs aussi divers que Démosthène et Plutarque :

¹ Voir par exemple Bruno Zucchelli, *Le denominazioni latini dell'attore*, Brescia, 1964, ou encore Pat Easterling et Edith Hall (éd.), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge University Press, 2002.

² Trésor de la Langue française informatisé : <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm> [lien consulté le 25/07/2015]

³ Si certains dictionnaires de thème suggèrent le nom masculin *thiasos*, que le Bailly traduit par « thiase », ce n'est qu'au prix d'une généralisation vague du sens de « troupe » : le *thiasos* désigne en effet un groupe de personnes célébrant des rites en l'honneur d'un dieu, volontiers bruyamment (par des cris, des chants et des danses). Dans ses emplois, il semble que le mot ne soit jamais utilisé pour désigner des acteurs, mais plutôt les célébrants de cultes à mystères, comme les Ménades dans le culte de Dionysos ou les adeptes de cultes orphiques. Seul lien répertorié avec le théâtre : Sophocle aurait fondé un thiase en l'honneur des Muses (*Vie de Sophocle*, 6).

⁴ Eric Csapo et William Slater, *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1994, p. 222.

Ces hommes ne savent-ils pas qu'encore enfant, tu te vauvais parmi les ivrognes et les bacchantes ; qu'ensuite, greffier subalterne, tu as, pour deux ou trois drachmes, trahi ton ministère ; qu'enfin naguère encore tu jouais, aux frais d'autrui, les tritagonistes⁵ ?

Il est absurde que le protagoniste d'une tragédie, même un Theodoros ou un Polos, doive bien souvent marcher à la suite d'un mercenaire qui joue les tritagonistes et lui parler avec déférence, parce qu'il porte un diadème ou un sceptre⁶.

Ce qui est frappant ici, d'autant plus qu'il s'agit de textes qui ne portent pas sur le théâtre, et où celui-ci n'est donc abordé qu'en passant, c'est qu'il semble exister une hiérarchie très forte entre le protagoniste, c'est-à-dire l'acteur chargé des scènes les plus nombreuses et les plus importantes, et les deux autres qui lui donnent la réplique, le tritagoniste étant clairement dans une position subalterne. Comme le suggère le second exemple, cette hiérarchie n'a rien à voir avec celle de leurs rôles, d'autant qu'un même acteur joue plusieurs rôles au cours de la pièce et qu'un même rôle sera le plus souvent joué, au gré de la répartition des scènes, par plusieurs acteurs successivement au cours de la même pièce⁷. Le protagoniste ne joue donc pas, comme nous dirions aujourd'hui, les rôles principaux, mais les scènes principales, les tirades les plus importantes et les plus difficiles.

S'il n'existe pas, de fait, la moindre égalité, même de façade, entre ces différents acteurs, c'est également parce que deutéragoniste et tritagoniste semblent avoir été conçus dès le départ comme de simples auxiliaires du protagoniste⁸. Leur présence est considérée comme relativement accessoire : la véritable rupture a été l'apparition du premier acteur en plus du chœur, et non celle des deux autres. Sur le plan institutionnel, seuls les protagonistes sont véritablement reconnus : lorsqu'un prix est institué pour les acteurs en 449 av. J.-C. dans le cadre des Grandes Dionysies, il ne concerne que les protagonistes, qui seuls pourront bénéficier du vedettariat qui se développe à partir du IV^e siècle. Et le protagoniste est le seul interlocuteur des institutions : c'est lui que choisit le poète au début du V^e s., et c'est encore lui qui lui sera attribué par tirage au sort à partir du moment où des prix d'interprétation sont institués. C'est avec le protagoniste que le contrat est dressé et c'est lui que l'on rémunère⁹ ; les deux autres sont engagés et rémunérés par le protagoniste lui-même, ce qui conduit certains historiens à traduire le terme « protagoniste » par l'expression « chef de troupe »¹⁰. Or pour que l'on puisse employer avec justesse cette expression, il faudrait qu'existe un groupe d'acteurs plus ou moins stable que l'on pourrait désigner comme une troupe, ce qui ne semble pas avoir été le cas – ou si le cas s'est présenté, il semble ne pas avoir eu d'importance pour les contemporains, qui ne l'ont pas mentionné. Dans le manuscrit d'une pièce d'Aristophane, une scholie mentionne ainsi que Sophocle engageait systématiquement le même acteur, Tlepolemos, pour jouer ses tragédies¹¹ : cette mention d'un seul acteur suggère que les seuls acteurs qui importent, sur le plan institutionnel autant qu'artistique, ce sont les protagonistes, les autres étant de simples auxiliaires et sans doute, en conséquence, des variables d'ajustement, susceptibles de changer d'un festival à l'autre en fonction des circonstances. Aucun exemple ne nous est parvenu d'une pièce où deux vedettes se seraient donné la réplique : il ne peut y avoir qu'un grand acteur à la fois sur une scène grecque. En plusieurs siècles de théâtre grec, malgré de nombreuses mutations, jamais cet état des choses n'a été modifié, ce qui dit assez son caractère structurel.

⁵ Démosthène, *Sur la fausse ambassade*, 199-200. Nous traduisons les passages cités.

⁶ Plutarque, *Principes pour gouverner l'Etat*, 816f.

⁷ Paul Demont et Anne Lebeau montrent ainsi que le rôle de Thésée dans *Œdipe à Colone* est joué successivement par les trois acteurs de la pièce (*Introduction au théâtre grec antique*, Paris, Hachette, 1996, p. 57).

⁸ Diogène-Laërce, *Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres*, 3, 56.

⁹ Cet entretien était assuré tantôt par la cité, tantôt par le chorège. Voir Plutarque, *Phocion*, 19.2-3.

¹⁰ Jean-Charles Moretti, *Théâtre et société dans la Grèce antique*, Paris, Hachette, 2001, pp. 241 sqq.

¹¹ Scholie dans le manuscrit des Nuées d'Aristophane, v. 1267, cité par Eric Csapo et William Slater, *op. cit.*, p. 226.

La *synodos*, entre syndicat et agence d'artistes

Faut-il en déduire pour autant que l'existence des acteurs dans le monde grec ancien était condamnée à une dimension exclusivement individuelle ? C'est en partie le cas, au sens où le dispositif compétitif des festivals encourage clairement la mise en valeur d'individus, ce qui vaut d'ailleurs autant pour les acteurs que pour les poètes, les aulètes et les chorèges : de manière significative, le seul groupe véritablement constitué au théâtre, le chœur, ne reçoit pas de récompense aux concours. Dès le IV^e s., comme en témoigne Aristote dans la *Rhétorique*¹², les grands acteurs connaissent plus de succès et de renommée que les poètes eux-mêmes, et c'est le vedettariat dont ils font l'objet qui occasionne la diffusion du modèle théâtral athénien dans l'ensemble du monde grec, à la faveur des déplacements auxquels les invitent les souverains hellénistiques¹³, en les faisant bénéficier d'une protection particulière.

Il ne serait pas exact, cependant, d'évacuer de la vie théâtrale toute notion d'organisation collective. Si le modèle individuel structure l'exercice du métier d'acteur, comme d'ailleurs celui de musicien ou de poète, il semble que les artistes de théâtre aient ressenti le besoin de compenser cette solitude structurelle par la mise en place d'associations, désignées par le terme générique de *synodoi* (que l'on traduit le plus souvent en français par « guildes » ou « confréries », mais qui littéralement signifie « rencontres », « réunions ») dont on observe les premières traces au début du III^e s. av. J.-C. et dont l'existence se poursuivra jusqu'à l'époque impériale, sous la domination romaine. Ces associations ne se limitaient nullement aux acteurs : elle regroupaient toutes sortes de *technitai* (terme générique assez vague que l'on pourrait traduire en français par « artistes ») qui participaient aux concours musicaux. Elles comprenaient ainsi acteurs, musiciens, choreutes (ceux-ci, initialement des amateurs, sont devenus professionnels dès le IV^e s. av. J.-C.), poètes, costumiers, fabricants de masques, et même quelques admirateurs – plutôt de rang illustre. Il existait quatre grandes associations de ce genre, qui couvraient des régions différentes du monde grec : celle d'Athènes (les Technites de Dionysos) ; celle de l'Isthme et de Némée (dans le Péloponnèse) ; celle d'Ionie et de l'Hellespont (pour la partie asiatique) ; et celle d'Égypte (qui englobait aussi une branche chypriote). Quoique très larges, avec une structure centralisée, ces associations se ramifiaient en sections autonomes implantées dans les diverses cités concernées par ces festivals¹⁴.

À tous points de vue, ces guildes semblent avoir eu des liens étroits avec les concours musicaux consacrés à Dionysos, c'est-à-dire diverses compétitions non seulement théâtrales, mais aussi poétiques et instrumentales : ainsi, elles n'admettaient pas d'artistes de spectacles non représentés dans les concours musicaux (mimes, marionnettistes, musiciennes femmes). Dans certains cas, des guildes sont associées à l'organisation de concours, ou même en fondent de nouveaux. Comme les concours musicaux, ces guildes sont dirigées par des cadres religieux (prêtres de Dionysos, administrateurs de sanctuaires) et politiques (magistrats aux compétences essentiellement financières et administratives). Ses membres portent des insignes qui les rapprochent d'un groupe religieux (couronnes, tuniques pourpres, insignes en or, à l'effigie du dieu) mais l'association se comporte volontiers comme un État, nommant notamment des ambassadeurs auprès des cités pour défendre ses intérêts. Cette organisation mixte, mi-religieuse, mi-politique, correspond à la double fonction de ces guildes.

En effet, leur fonction première, et sans doute la plus apparente, correspond peu ou prou à ce qu'on attendrait d'un vaste et puissant syndicat, qui viendrait compenser en partie par ses

¹² Aristote, *Rhétorique*, III 1, 1403b.

¹³ Jean-Charles Moretti, *op. cit.*, pp. 242-3.

¹⁴ Sur les guildes, voir *ibid.*, pp. 250-258.

mesures de protection la structuration très individuelle de la pratique professionnelle des spectacles grecs. C'est ce que nous apprennent diverses inscriptions, parmi lesquelles un décret des Amphictyons (administrateurs des sanctuaires) de Delphes, qui accordent une série d'avantages aux artistes de théâtre, tels que l'immunité diplomatique, l'exemption d'impôts, la libre circulation et la dispense de service militaire, grâce à l'ambassade d'un poète et d'un acteur tragiques qui semblent parler au nom d'une organisation structurée¹⁵. À une époque où la Grèce est encore, du moins officiellement malgré la domination macédonienne, structurée en petits Etats indépendants et où les voyages internationaux sont compliqués et dangereux, les guildes permettent aux artistes de bénéficier d'un sauf-conduit général et permanent pour voyager d'une cité à l'autre, de dispositifs de sécurité, d'une immunité juridique, d'une exemption de taxes et d'une dispense du service militaire. Ces divers avantages ne sont pas apparus avec l'existence des guildes : on en trouve quelques exemples dans les périodes antérieures, mais ils semblent n'avoir été obtenus qu'exceptionnellement, par des acteurs très célèbres et protégés. Le fait que les associations doivent régulièrement réaffirmer ces privilèges, comme le suggèrent de nombreuses inscriptions similaires¹⁶, semble indiquer qu'ils n'étaient pas accordés sans difficulté. On peut donc supposer que l'existence de ces associations et la protection systématique dont elles faisaient bénéficier leurs membres ont joué un rôle décisif dans la diffusion du modèle théâtral athénien dans le monde grec, en facilitant considérablement les déplacements des artistes.

Outre ces missions de syndicat, qui profitent en premier lieu à leurs membres, les *synodoi* présentent également le fonctionnement de vastes agences d'artistes, auprès desquelles les organisateurs de concours peuvent formuler leurs requêtes et leurs conditions : les associations se chargent ensuite d'organiser la venue des artistes, de négocier leur rémunération et leurs conditions d'accueil, parfois même de choisir ceux qui participeront aux concours. Interlocuteurs privilégiés des institutions, les *synodoi* leur simplifient considérablement la tâche et leur donnent des garanties, en particulier pour les cas où les artistes n'honoreraient pas leur contrat : des amendes sont alors prévues, que les artistes devront verser à la cité organisatrice, mais aussi à la guilde dont ils font partie¹⁷. L'existence de ces associations profite donc tout autant aux autorités politiques qu'aux artistes, et il est significatif à cet égard qu'elles se soient formées au moment de la mise en place des monarchies macédoniennes : les financements massifs dont elles bénéficient de la part des monarques, qui bien souvent comptent parmi leurs membres, semblent indiquer la volonté de ces derniers d'exercer une forme de contrôle sur l'organisation des spectacles, dont ils mesurent l'impact potentiel sur leur prestige politique.

Il convient cependant de nuancer l'impression de monopole que pourrait donner l'existence de ces guildes et l'intérêt que leur manifeste le pouvoir : rien ne prouve, en effet, que tous les artistes de théâtre de la période faisaient partie d'une guilde. Il existe plusieurs contre-exemples et l'historienne Brigitte Le Guen¹⁸ estime, d'après les listes de membres qui nous sont parvenues, que seuls 16% des acteurs appartenaient de façon avérée à une association. Il est en tout cas très peu probable que les guildes aient couvert à elles seules tous les besoins en acteurs du monde grec, et tout à fait possible qu'avec les guildes coexistaient des troupes constituées sur le modèle classique, avec à leur tête les protagonistes qui distribuaient les rôles. Il reste que l'existence de ces associations semble avoir répondu à des besoins de regroupement et de protection occasionnés par le caractère très solitaire de l'exercice du métier d'artiste de théâtre.

¹⁵ Décret des Amphictyons à Delphes, vers 278 av. J.-C. (*Inscriptiones graecae* I P² 1132). Il s'agit là de la preuve la plus ancienne de l'existence de guildes.

¹⁶ Voir Csapo et Slater, *op. cit.*, pp. 243-255.

¹⁷ Brigitte Le Guen, « Le Statut professionnel des acteurs grecs à l'époque hellénistique », in Christophe Hugoniot, Frédéric Hurllet et Silvia Milanezi (éd.), *Le Statut de l'acteur dans l'Antiquité grecque et romaine*, Presses Universitaires François-Rabelais / Maison des sciences de l'homme « Villes et territoires », Tours, 2004, pp. 92-93.

¹⁸ *Ibid.*, p. 91.

Dans tous les cas, l'organisation professionnelle du théâtre grec reste marquée par une inégalité fondamentale des interprètes entre eux : même dans le cadre des guildes, où des avantages communs sont assurés, il continue d'y avoir des vedettes internationales dont les revenus sont sans commune mesure avec ceux des acteurs moins renommés, et surtout le fossé structurel entre protagonistes, deutéragonistes et tritagonistes demeure. De plus, qu'il soit organisé ou non par une guilde, le groupe d'acteurs réuni pour jouer dans un concours donné ne constitue nullement un groupe stable : il se forme au gré des disponibilités, à l'initiative du protagoniste ou des cadres de la guilde, et se défait aussitôt le concours terminé. Il est significatif que le seul mode de groupement identifié, et lexicalisé, qui puisse réunir des interprètes de théâtre prenne la forme d'associations très vastes, tant sur le plan géographique que sur celui des spécialités artistiques ; car les acteurs ne collaborent pas davantage entre eux qu'avec le musicien ou les choreutes qui partagent la scène avec eux. Même la profession d'acteur ne constitue pas une profession homogène : il est significatif, du reste, que les termes employés pour les désigner dans des contextes juridiques et professionnels soient ceux de « protagoniste », « deutéragoniste » et « tritagoniste », qui mettent l'accent sur leurs spécificités et suggèrent ainsi qu'il n'exercent pas, à strictement parler, le même métier.

Le *grex*, une troupe à la romaine ?

Si l'on continue de suivre la logique du lexique, le passage au monde romain semble marquer une rupture nette avec ce que nous venons de voir : en effet, comme nous l'avons signalé plus haut, la langue latine comporte un mot (*grex*) qui semble correspondre, à la fois dans son sémantisme et dans ses emplois, à la notion de troupe. Cela peut sembler étonnant pour qui connaît les liens étroits, notamment sur le plan dramaturgique, entre théâtre grec et théâtre romain ; on aurait pu penser, en particulier devant la diffusion à Rome, à l'époque impériale, du système des guildes à la grecque¹⁹, que les Romains s'étaient contentés de reprendre les réalités professionnelles du théâtre grec comme ils avaient repris ses sujets de tragédies et de comédies. Mais l'adoption tardive du modèle des guildes, plusieurs siècles après l'apparition du théâtre à Rome, pourrait suggérer que c'est le principat nouvellement établi qui l'a imposé, par analogie sans doute avec ce qui s'était produit pour les monarchies hellénistiques, sans qu'il faille le considérer comme une évolution naturelle des structures professionnelles théâtrales romaines.

Si nous nous référons aux textes de théâtre romain les plus anciens dont nous disposons, ceux du poète comique Plaute, nous y trouvons plusieurs occurrences du terme « *grex* » dans les prologues et les formules de clôture des pièces :

Prêtez-moi attention, s'il vous plaît, spectateurs, dès maintenant ; et puisse cet événement bien tourner pour moi comme pour vous, ainsi que pour la troupe (*gregique*), pour ses maîtres (*dominis*), et pour les organisateurs des Jeux (*conductoribus*)²⁰.

Alors vous tous, je vous en conjure, écoutez notre troupe d'une oreille bienveillante. Chassez de vos pensées les soucis et les dettes.²¹

BALLION. Pourquoi ne pas inviter aussi les spectateurs ?

PSEUDOLUS. Par Hercule, nous n'avons pas vraiment l'habitude de nous inviter les uns les autres. (*Aux spectateurs.*) Mais si vous voulez applaudir et donner votre approbation à la pièce et à la troupe, je vous inviterai demain²².

¹⁹ Voir notamment à ce sujet E. J. Jory, « Associations of actors at Rome », *Hermes*, 98, 1970, pp. 224-253, et Jean-Charles Moretti, *art. cit.*, pp. 256-8.

²⁰ Plaute, *La Comédie des Ânes*, début du prologue (v. 1-3).

²¹ Plaute, *Casina*, extrait du prologue (v. 21-22).

Dans tous ces exemples, les acteurs sont clairement évoqués de manière collective, comme un groupe constitué. Non seulement il ne s'agit pas de cas isolés, mais cette dimension collective est encore confirmée par les emplois majoritaires du verbe *agere* (jouer) : celui-ci, dans les contextes dramatiques, ne se trouve presque jamais utilisé au singulier, pour évoquer un acteur jouant un rôle, mais se trouve généralement au pluriel, se rapportant à un sujet collectif, et avec pour complément d'objet la pièce tout entière plutôt que des rôles individuels²³. Il est probable, dans ces conditions, que le terme ne désigne pas seulement les acteurs, mais l'ensemble de l'équipe ayant participé au spectacle, dont le musicien et le ou les chanteurs²⁴.

Ainsi, si l'on cherche à déterminer avec exactitude l'idée que recouvre le terme unificateur de *grex*, il n'est pas nécessaire de lui associer une notion d'homogénéité. Celle-ci est d'autant moins pertinente qu'il existe, dans le théâtre romain comme dans le théâtre grec, une inégalité forte entre deux catégories d'acteurs : le gros des comédiens de la troupe, qu'on appelle des « histrions » (*histriones*), et l'acteur principal, généralement désigné par le terme *actor*, que l'on traduit le plus souvent en français non par « acteur » mais par « chef de troupe ». Ainsi est-il évoqué dans un prologue de Térence :

Le vieux poète, ne pouvant arracher l'auteur à son art et le réduire à ne rien faire, tâche de le détourner d'écrire en décriant ses œuvres. S'il se rendait compte que, si sa comédie réussit jadis en sa nouveauté, ce fut grâce au talent du chef de troupe (*actor*) plus qu'au sien, il serait beaucoup moins hardi dans ses attaques qu'il ne l'est à présent. [...] Je vous apporte une comédie nouvelle qui s'appelle en grec *Epidicazomenos*, mais en latin *Phormion*, parce que celui qui tiendra le premier rôle (*primas partes*), ce sera Phormion, un parasite, qui mènera l'intrigue presque à lui seul, si vous voulez bien vous montrer favorables au poète. Accordez-nous votre attention, prêtez-nous une oreille favorable, et faites silence, que nous n'ayons pas le même sort que le jour où notre troupe (*grex*) dut céder la place devant le tumulte, place que nous a rendue le mérite du chef de troupe (*actoris*), aidé de votre bienveillance et de votre équité²⁵.

Le chef de troupe semble ici avoir des prérogatives comparables à celles du protagoniste grec : il est l'acteur le plus en vue de la troupe, le plus valorisé dans les spectacles, mais il semble qu'il assume aussi des fonctions de coordinateur des spectacles et d'intermédiaire et de négociateur entre la troupe et les magistrats organisateurs des Jeux, comme le suggèrent plusieurs autres prologues de Térence²⁶.

Dans certains cas même, le chef de troupe est propriétaire de certains acteurs, la profession d'acteur étant à Rome tout à fait compatible avec un statut servile ; c'est une situation de ce genre que semble décrire le passage cité plus haut du prologue de *La Comédie des Ânes* de Plaute, où il est fait allusion aux « maîtres » (*dominis*) des acteurs. Certains historiens²⁷ estiment même que le terme de *grex* pourrait faire référence à des troupes composées exclusivement d'esclaves, car les autres emplois de *grex* chez Plaute et Térence s'appliquent généralement à des groupes serviles, prostituées ou hommes de main. Sans aller jusqu'à supposer cela, il suffit de se rappeler le statut social très subalterne des acteurs romains, que leur activité frappe d'*infamia*, c'est-à-dire prive de la plupart de leurs droits civiques, ce qui les assimile partiellement à des esclaves. En effet,

²² Plaute, *Pseudolus*, répliques finales (v. 1330-1335).

²³ Peter McC. Brown, « Actors and actor-managers at Rome in the time of Plautus and Terence », in Pat Easterling et Edith Hall (éd.), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge University Press, 2002, p. 229.

²⁴ C'est aussi ce que conclut Bruno Zucchelli dans *Le denominazioni latini dell'attore*, Brescia, Paideia, 1964, pp. 56-57.

²⁵ Térence, *Phormion*, prologue.

²⁶ Voir notamment les prologues de *L'Hécyre* et de *L'Ennuque*. C'est aussi l'hypothèse que propose Peter McC. Brown dans son article déjà cité, pp. 232-234.

²⁷ Jean-Christian Dumont, *Servus : Rome et l'esclavage sous la République*, Ecole française de Rome, 1987, pp. 519-521.

contrairement aux acteurs grecs, qui occupent un rang tout à fait respectable parmi les citoyens et se voient même volontiers confier des missions politiques, les acteurs romains font l'objet d'un déclassement officiel²⁸, qui les rend passibles de traitements humiliants comme la flagellation de la part des autorités civiques²⁹ et de leurs chefs³⁰. Dans ce contexte, le chef de troupe bénéficie d'un pouvoir et d'un surplomb qui le distingue nettement des autres. Plutôt que d'un *primus inter pares*, comme le seront les chefs de troupe à l'époque moderne en Europe, il s'agirait donc d'un membre à part de l'équipe qui cumulerait des fonctions d'acteur principal, de metteur en scène, d'impresario et même dans certains cas de propriétaire d'esclaves.

Que reste-t-il donc à la troupe théâtrale romaine, au *grex*, qui le rapproche de la notion de troupe telle que nous la concevons ? Il semble qu'il s'agisse exclusivement de la relative permanence qu'elle présente dans les individus qui la composent. En effet, contrairement au contexte grec où les groupes ne se forment qu'à l'occasion d'un concours et à l'initiative de ses organisateurs, le métier d'acteur à Rome se structure autour de groupes constitués et stables. Les témoignages qui nous sont parvenus font état de troupes rivales se disputant les faveurs des poètes et des spectateurs³¹. Cet état de fait répond à plusieurs spécificités du théâtre romain qui encouragent à des regroupements plus pérennes : l'absence, tout d'abord, d'une limitation stricte du nombre d'acteurs par spectacle, ce qui entraîne par rapport au cas de figure grec une augmentation du nombre d'interprètes et une tendance à la spécialisation dans des rôles-types ; les liens de dépendance juridique qui peuvent exister entre les histrions et leur chef de troupe, dont ils sont souvent les esclaves ou les affranchis ; la présence quasi-structurelle, dans les troupes d'acteurs, d'enfants ou d'adolescents en apprentissage³², ce qui nécessite un cadre stable ; et surtout la faiblesse fondamentale du statut social des comédiens, qui les fragilise fortement sur le plan individuel. Ainsi, l'existence d'un terme latin permettant de désigner un groupe d'artistes de théâtre fait bien état d'une entité collective stable, mais il serait abusif d'y voir les prémisses des troupes d'acteurs telles qu'elles apparaîtront dans plusieurs pays européens à la fin du Moyen-Âge, et qui se caractériseront, sinon par une homogénéité artistique, du moins par une forme de fonctionnement égalitaire théorique (« républicain », écrira Samuel Chappuzeau au XVII^e s.³³), qui ne sera contrebalancé qu'en partie par l'existence de vedettes ou de chefs de troupes, ces derniers ayant plutôt un rôle d'arbitre en cas de litige que de décisionnaire solitaire. Au lieu d'un ancêtre, même lointain, des troupes modernes, le *grex* romain n'en serait donc qu'une forme embryonnaire, minimale, qui n'en aurait que la stabilité relative. Ainsi du point de vue des troupes, même si la notion en est totalement absente en Grèce, où les seuls groupes constitués sont des associations d'artistes englobant beaucoup plus que les seuls acteurs, la véritable rupture se situe non pas entre le monde grec et le monde romain, mais à l'aube de la modernité. Pour l'essentiel, il faut se rendre à l'évidence : dans l'Antiquité grecque ou romaine, ce qu'on appellera plus tard une « troupe » n'existe pas encore.

²⁸ Michèle Ducos, « La Condition des acteurs à Rome. Données juridiques et sociales », J. Blänsdorf (éd.), *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum*, Tübingen, 1990, pp. 19-33.

²⁹ Voir Tacite, *Annales*, I, 77.

³⁰ Il en est question dans certaines formules de clôture des pièces : Plaute, *Asinaria*, v. 946 ; *Cistellaria*, v. 785.

³¹ Voir Peter McC. Brown, *art. cit.*, p. 233.

³² C'est pour eux que sont écrits les rôles de *puer* dans les comédies.

³³ Samuel Chappuzeau, *Le Théâtre françois*, Paris, Michel Mayer, 1674, pp. 157-158.

