



HAL
open science

Le théâtre antique

Jean-Charles Moretti

► **To cite this version:**

| Jean-Charles Moretti. Le théâtre antique. *Ramage*, 1995, 12, pp.43-76. <halshs-02424950>

HAL Id: halshs-02424950

<https://shs.hal.science/halshs-02424950v1>

Submitted on 29 Dec 2019

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.



HAL Authorization

D'ARCHEOLOGIE

MODERNE

REVUE

ET

D'ARCHEOLOGIE

GENERALE



R

A

M

A

G

E

revue d'archéologie moderne et d'archéologie générale

N° 12

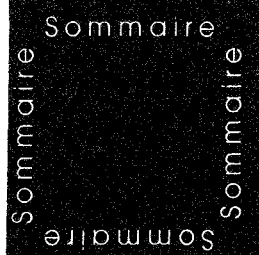
1994-95



Direction de la revue
Philippe Bruneau
Pierre-Yves Balut
Centre d'archéologie moderne et contemporaine
de l'université de Paris-Sorbonne

Institut d'art et d'archéologie

3 rue Michelet
75006 PARIS



3

Pierre-Yves Balut

Éditorial : D'une archéologie de l'ancien au contemporain

17

Alexandre Farnoux

L'Archéologie de la céramique mycénienne

43

Jean-Charles Moretti

Le théâtre antique

77

Philippe Bruneau

La maison délienne

119

Antoine Gournay

Le jardin chinois

137

Hélène Mamou

Chronique des expositions

143

Comptes rendus bibliographiques

157

L'archéologie moderne et contemporaine à l'Université de Paris-Sorbonne

LE THÉÂTRE ANTIQUE

Le terme de théâtre peut désigner un ensemble d'oeuvres dramatiques, c'est-à-dire écrites à fin d'être représentées (le théâtre d'Eschyle); un spectacle, qui peut ou non consister en la mise en scène d'un texte préalablement écrit (préférer les courses au théâtre); un lieu, enfin, plus ou moins aménagé, dans lequel sont donnés des spectacles (le théâtre de Dionysos à Athènes). Pour autant que chacun d'eux recoure à la technique, le spectacle tout autant que son réceptacle, auquel nous réservons ci-après la dénomination de théâtre, relèvent d'une analyse archéologique. Sauf à se limiter à une étude de la diversité configurative des édifices, on ne saurait dissocier les deux, tant il est vrai qu'une même fin industrielle peut être atteinte par des moyens techniquement divers. Tout différents qu'ils soient dans leur réalité artistique, décors et costumes ou estrade et chaussures à hautes semelles, visant à l'ostension de l'acteur et à la signalisation de son personnage, relèvent de la même industrie deïctique. L'outillage de l'artiste et l'équipement du théâtre, qu'il soit mobilier ou immobilier, ne peuvent donc être analysés indépendamment dans une archéologie du théâtre.

Dès son apparition le théâtre antique fut un lieu de rassemblement polyvalent en ce sens qu'il recevait des réunions politiques ou judiciaires et toutes sortes de spectacles. Ceux-ci consistaient en des représentations dramatiques, chorales, musicales ou orchestriques, se déroulant le plus souvent dans le cadre d'un culte et d'un concours. Aux spectacles traditionnels du théâtre, que les Grecs qualifiaient globalement de scéniques et thyméliques, s'ajoutèrent sous l'Empire, dans certains édifices, des spectacles originellement réservés à l'amphithéâtre (chasses, combats de gladiateurs) ou au stade (sports de combat). Leur accueil nécessita une transformation de l'espace scénique. Un nouveau type monumental fut ainsi créé, différant peu de son prédécesseur par sa configuration, mais sensiblement par sa fin. Par souci de clarté, je n'envisage pas ci-dessous ces théâtres réputés mixtes, qui relèvent d'une analyse archéologique différente de celle des théâtres traditionnels.

I. LOGEMENT

Comme beaucoup d'ouvrages architecturés, le théâtre ressortit au logement. Que nul dans l'antiquité n'y élût domicile ne change rien à l'affaire. Pour être largement hypèthre, parfois démontable et même mobile¹, il n'en avait pas moins pour destination d'accueillir spectateurs et artistes² et de fournir à chacun d'eux un logement provisoire.

A cette population d'êtres de chair et d'os, pour laquelle le théâtre était un logement banal au même titre qu'un portique ou qu'un sanctuaire, s'ajoutèrent, dès l'époque classique, des troupes plus ou moins nombreuses de statues dont certaines résidaient à domicile dans l'édifice, alors que d'autres, à l'instar de la statue de Dionysos Eleuthéreus à Athènes, ne le fréquentaient qu'épisodiquement³. Si toutes s'inséraient dans un ensemble ergologiquement homogène, elles eurent pourtant à répondre à des finalités diverses, qu'elles aient été érigées pour assister aux spectacles, pour y participer ou, simplement, pour en orner le cadre. Il est souvent malaisé de déterminer si telle ou telle statue s'apparentait plutôt aux spectateurs, aux artistes ou aux ornements du théâtre. Une même oeuvre a pu relever simultanément de plusieurs destinations, quelle qu'ait été sa position dans le monument. Ainsi, au théâtre d'Orange, l'effigie d'Auguste placée au-dessus de la porte médiane du front de scène était ostensiblement donnée à voir et participait donc au spectacle au même titre que les acteurs. Mais le Prince par sa représentation marmoréenne ne se contentait pas de se montrer et de se faire honorer : il assistait et présidait aux représentations par le biais de son image, qui, étant oeuvre d'Art, s'intégrait aussi à la décoration de l'édifice. De même, au théâtre de Dionysos, les statues d'Hadrien érigées sur les premiers gradins du koilon⁴ par les tribus athéniennes se trouvaient en position

¹ Cf. Horace, *Art poétique*, v. 276 : *dicitur et plaustris uexisse poemata Thespis*, «Thespis, dit-on, promena sur ses chariots ses poèmes».

² En dépit de l'étymologie, j'entends «artistes» au sens large de «participants au spectacle produit» (les «performers» des anglophones), sachant que le spectacle pouvait tout aussi bien consister en un discours qu'en une danse.

³ La pratique de la procession imagière aboutissant au théâtre ne s'est pas limitée géographiquement à Athènes et chronologiquement à l'époque classique. Philippe de Macédoine en usait (Diodore, XVI, 92, 5) et l'on y recourait à l'époque impériale aussi bien en Grèce (*Supplementum epigraphicum graecum*, XI, 922-3) qu'en Asie Mineure (G. M. Rogers, *The Sacred Identity of Ephesos*, [1991], p. 80-126) ou en Gaule romaine (M. Fincker et Fr. Tassaux, «Les grands sanctuaires «ruraux» d'Aquitaine et le culte impérial», *Mélanges de l'École française de Rome, Antiquité* [abrégé ci-après en *MEFRA*] 104 [1992], p. 41-76).

⁴ La nomenclature architecturale du théâtre antique est indiquée sur les figures 1 à 4. J'applique les règles de la morphologie française à ces termes qui, quoique d'origine grecque ou latine, relèvent sémantiquement dans nos études du français moderne. Pour leur définition, cf. le glossaire de mes *Théâtres d'Argos* (1993), p. 43-44.

de spectateurs, tout en étant offertes à la vénération et à l'appréciation esthétique du public.

Tout cela condamne l'habitude de distinguer dans les publications de théâtres l'architecture de la sculpture⁵. Vifs et statufiés participaient aux mêmes spectacles et une étude archéologique se doit de ne pas limiter ces derniers à leurs potentialités plastiques, mais de prendre aussi en considération la façon dont leurs personnes étaient logées et montrées.

1. Le logement des spectateurs.

A l'inverse des artistes, qui évoluent, les spectateurs stationnent; du moins pendant le spectacle car il faut bien qu'en amont et en aval il soit loisible à tout sujet de pénétrer dans le monument puis d'en sortir, d'accéder à sa place puis de la quitter. Dans le théâtre moderne ces fonctions sont assumées par une faible partie de l'espace construit dévolu aux spectateurs. Il s'y ajoute pour leur confort toute une série de pièces où sont outillées la déambulation, la restauration, la désaltération, la miction et la défécation. Le théâtre antique n'a pas totalement ignoré ces annexes sans néanmoins les développer avec l'ampleur que nous leur connaissons et qui a conduit à fortement diminuer la spécificité morphologique de l'édifice.

1. *Le gîte.*

Les structures du gîte : les accès, les circuits, les sièges.

Nul ne s'étonne plus aujourd'hui de voir les acteurs traverser les rangs où stationnent les spectateurs pour accéder à l'estrade non sans avoir précédemment échangé entre eux quelques répliques. Certains théâtres en mal de surface ne se gênent pas non plus pour installer des rangs de spectateurs de part et d'autre du plateau. On est alors bien en peine pour distinguer un lieu de la représentation d'un lieu de la station et le logement des artistes de celui des spectateurs. Les Anciens étaient en la matière plus ordonnés, qui différenciaient nettement dans la disposition architecturale des édifices et dans la répartition spatiale des humains durant les spectacles l'ensemble des gradins destinés aux uns de l'espace scénique et des vestiaires dévolus aux autres⁶. En ce qu'elles instaurent une distinction en deux groupes des

⁵ Cf. récemment, parmi les monographies, G. Caputo et G. Traversari, *Le sculture del teatro di Leptis Magna* (1976), qui fut suivi de G. Caputo, *Il teatro augusteo di Leptis Magna Scavo e restauro (1937-1951)* (1987), ou, parmi les synthèses, M. Fuchs, *Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und den Westprovinzen des Imperium Romanum* (1987), dont le titre réduit toute sculpture théâtrale à un rôle décoratif.

⁶ Selon P. Thiery, la *Paix* d'Aristophane fournirait un rare contre-exemple à cette pratique générale, puisque les choreutes auraient été assis avant leur entrée en scène sur les premiers gradins : *Aristophane : fiction et dramaturgie* (1986), p. 142-143; *Dioniso* 57 (1987), p. 173.

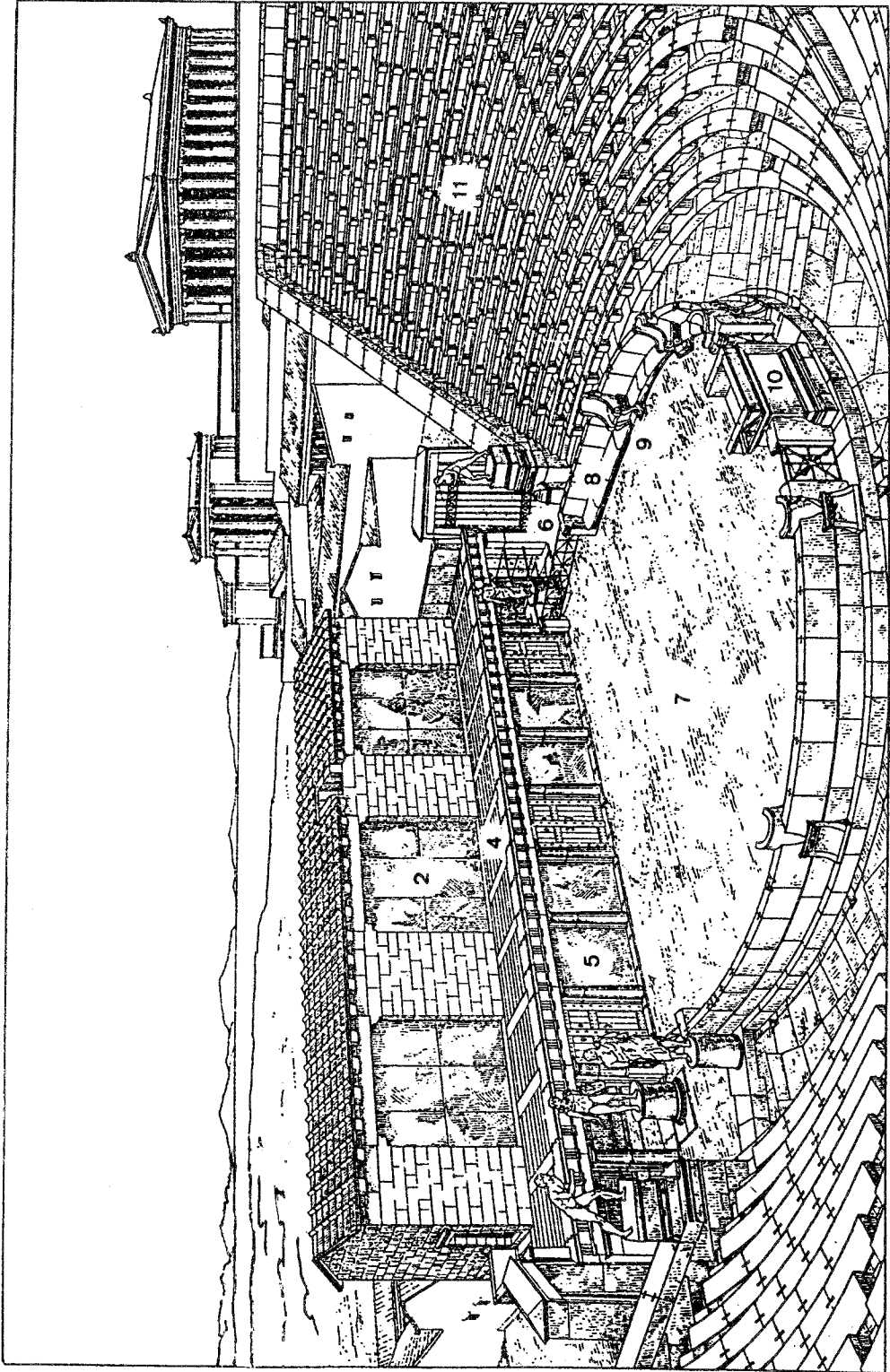


Fig. 1a. — Le théâtre hellénistique de Priène : perspective restituée.

1. étage de la skènè
2. thyroma
3. rez-de-chaussée de la skènè
4. proskénion
5. pinax
6. parodos
7. orchestra
8. banquette
9. trône
10. autel
11. koilon

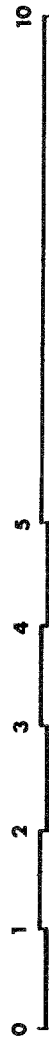
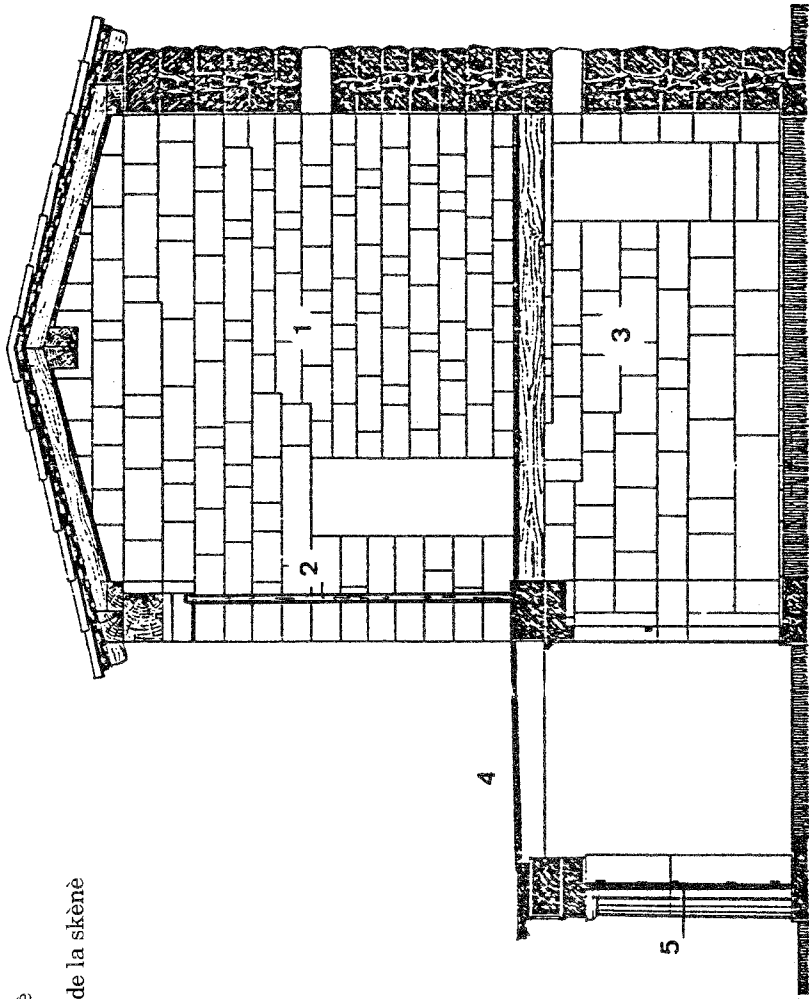
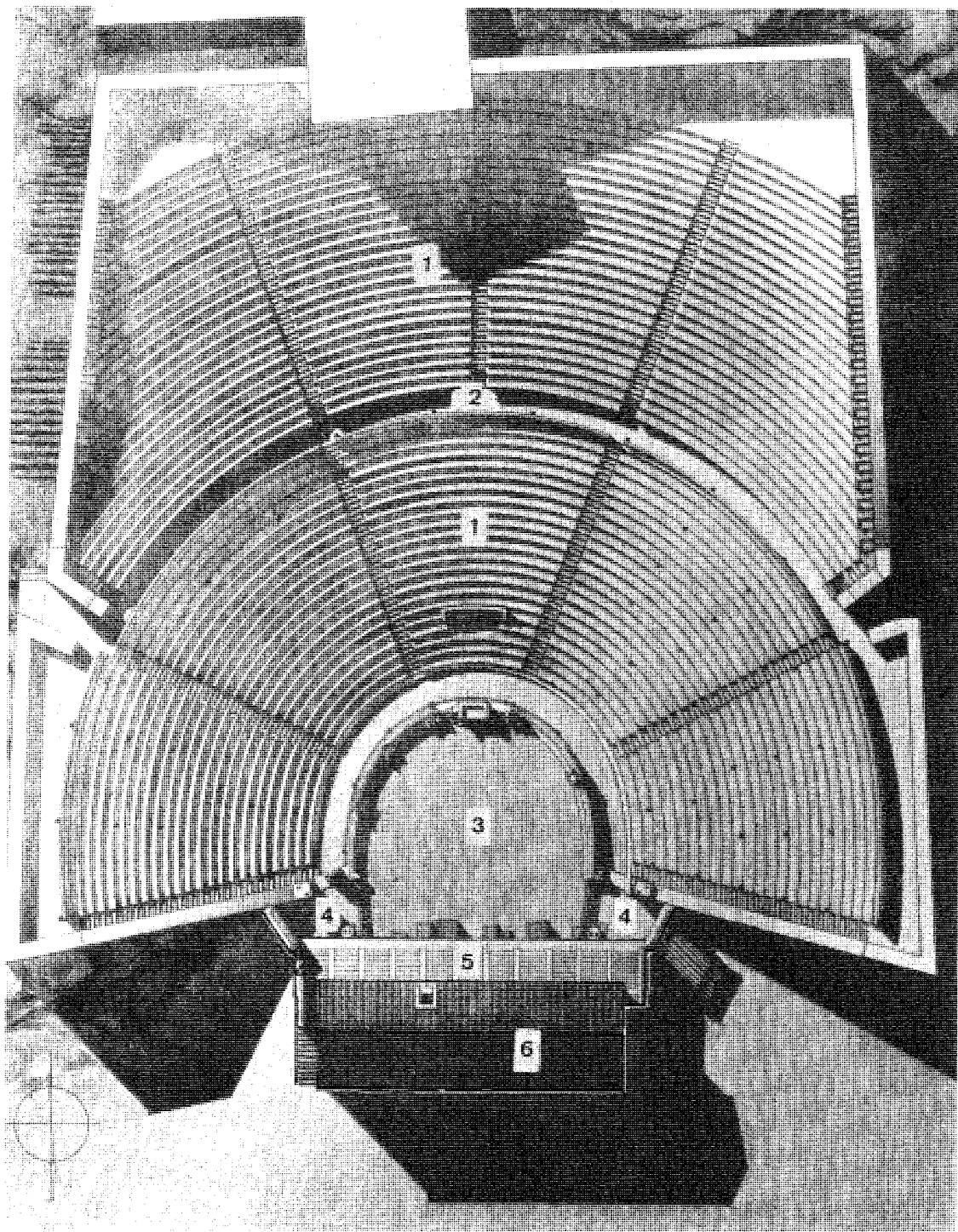


Fig. 1b. — Le bâtiment de scène du théâtre hellénistique de Priène :
coupe Nord-Sud restituée.



- | | | | |
|----|-----------|----|------------|
| 1. | koilon | 4. | parodos |
| 2. | diazoma | 5. | proskènion |
| 3. | orchestra | 6. | skènè |

Fig. 2. — Le théâtre hellénistique de Priène : vue aérienne restituée.

personnes qui fréquentent le théâtre, les structures du logement des spectateurs comme celles de celui des artistes ressortissent à l'habitat. En ce qu'elles outillent l'espace vital de chacun, elles relèvent du gîte.

Il n'est que pour la pénétration dans le théâtre classique et hellénistique que spectateurs et artistes pouvaient emprunter même ment mais non simultanément les parodos menant directement à l'orchestra et, de là, aux gradins inférieurs (fig. 1-2). Pour les autres gradins il existait des accès spécialisés et toujours articulés aux réseaux de circulation ménagés entre les gradins. Dans le théâtre grec ces circuits étaient très généralement hypèthres et se développaient soit horizontalement sous forme de paliers, appelés précinctions ou, abusivement, diazomas, soit verticalement sous forme de rampes ou, plus souvent, d'escaliers radiaux. Avec le développement de la voûte à partir du IV^e siècle av. J.-C. en Grèce et surtout avec l'édification de caveas sur structures creuses en Italie à partir de la fin de l'époque républicaine, apparurent des circuits couverts conduisant les spectateurs par des déplacements d'abord horizontaux puis aussi verticaux à rejoindre, au travers de vomitoriums, les traditionnels circuits à l'air libre ou, directement, les volées de gradins (fig. 3).

Accès et circuits, empruntés par les spectateurs aussi bien pour pénétrer dans l'édifice que pour le quitter, conduisaient aux aires de stationnement. Bien que, ne nécessitant aucun outillage, le stationnement en position assise ait toujours été biologiquement réalisable, il fut parfois socialement proscrit en faveur de la position verticale. Tite Live (*Periocha*, XLVIII) et Valère Maxime (II, 4, 2) ont de fait conservé le souvenir de l'interdiction formulée en 154 av. J.-C. par le Sénat d'assister assis à des représentations dans Rome et dans un périmètre de mille pas autour de la Ville. Rome ne possédait alors encore aucun théâtre permanent et le Sénat craignait qu'une telle construction ne facilitât les rassemblements et les troubles populaires⁷. La durée des concours musicaux et des réunions politiques explique cependant que la station se soit presque toujours faite dans la position assise⁸ et il est caractéristique des théâtres antiques qu'elle ait généralement eu recours à des sièges prenant la forme de gradins immobiliers. Le théâtre partageait cette spécificité avec les autres

⁷ Cf. Ed. Frézouls, «La construction du *theatrum lapideum* et son contexte politique», *Théâtre et spectacles dans l'antiquité, Actes du colloque de Strasbourg 5-7 nov. 1981* (1983), p. 193-214.

⁸ Au III^e siècle av. J.-C. le poète comique Hégésippos, désigne ainsi les spectateurs sous le terme de οἱ καθήμενοι, «les assis» (cité par Athénée, VII, 290 e; cf. R. Kassel et P. Austin, *Poetae comici graeci*, V [1986], s. v. «Hegesippus», Ἀδελφοί, 1, v. 29, p. 550) et cela demeure pour un Cicéron une caractéristique des Grecs que de se réunir en assemblées assises : *Graecorum autem totae res publicae sedentis contionis temeritate administrantur*. «Mais les Etats grecs sont gouvernés uniquement par la volonté irréfléchie d'une assemblée siégeant» (*Pro L. Flacco*, 16, éd. CUF, 1959). Moins académique le Strépsiade des *Nuées*, v. 1201-1203 comparait à des pierres, à des moutons et à des amphores les spectateurs «assis comme des imbéciles» (v. 1201 τί καθῆσθ' ἀβέλετροι).

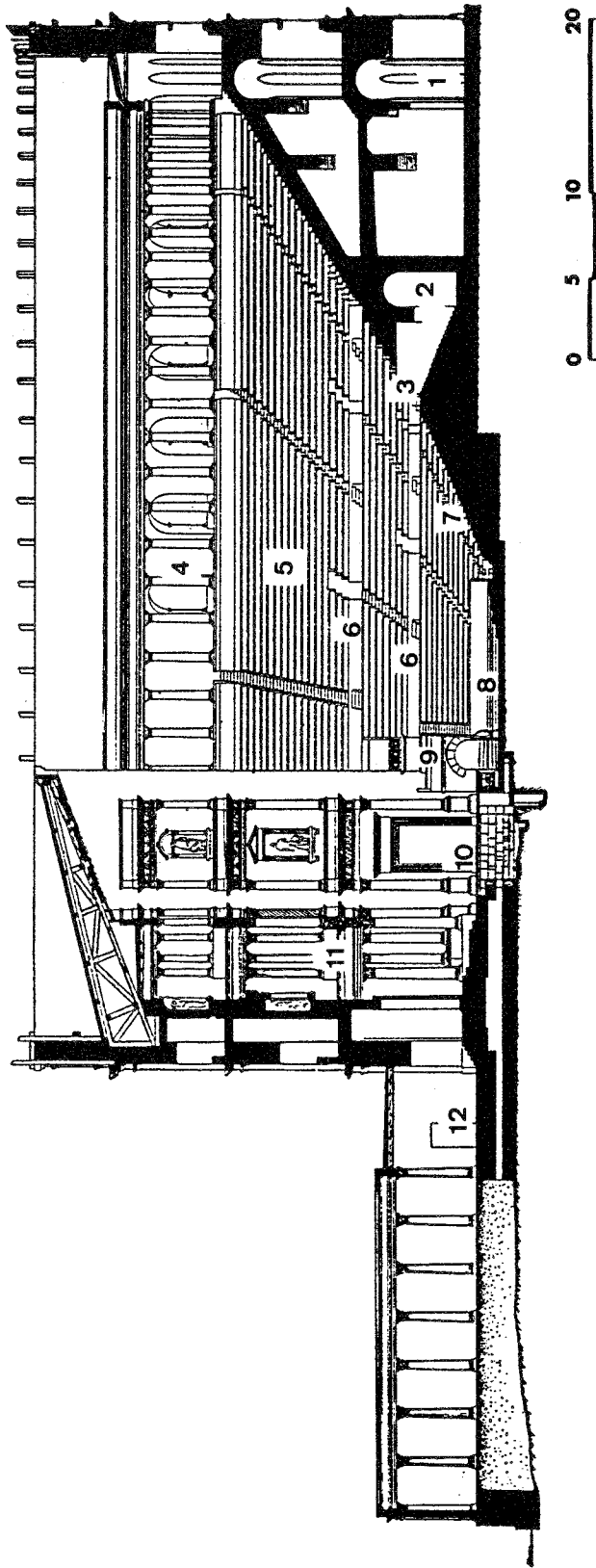
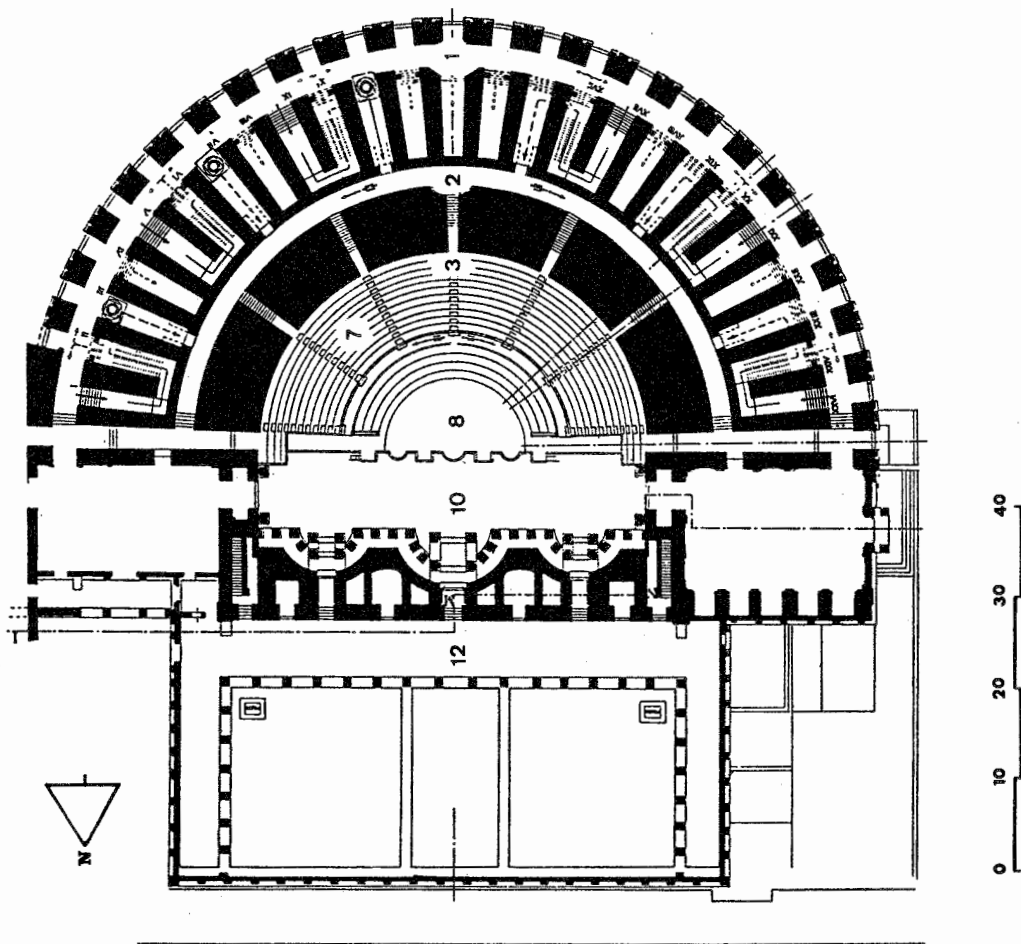


Fig. 3a. — Le théâtre romain de Sabratha : coupe Nord-Sud restituée.



1. ambulacre externe
2. ambulacre interne
3. vomitorium
4. portique couronnant la cavea
(*porticus in summa cavea*)
5. maenianum supérieur
6. préinction
7. maenianum inférieur
8. orchestra
9. tribune
10. pulpitum
11. front de scène
12. portique adossé au bâtiment de
scène (*porticus post scaenam*)

Fig. 3b. — Le théâtre romain de Sabratha :
plan restitué à la hauteur de la première préinction.

1. cavea
2. tribune
3. balustrade
4. orchestra
5. pulpitum

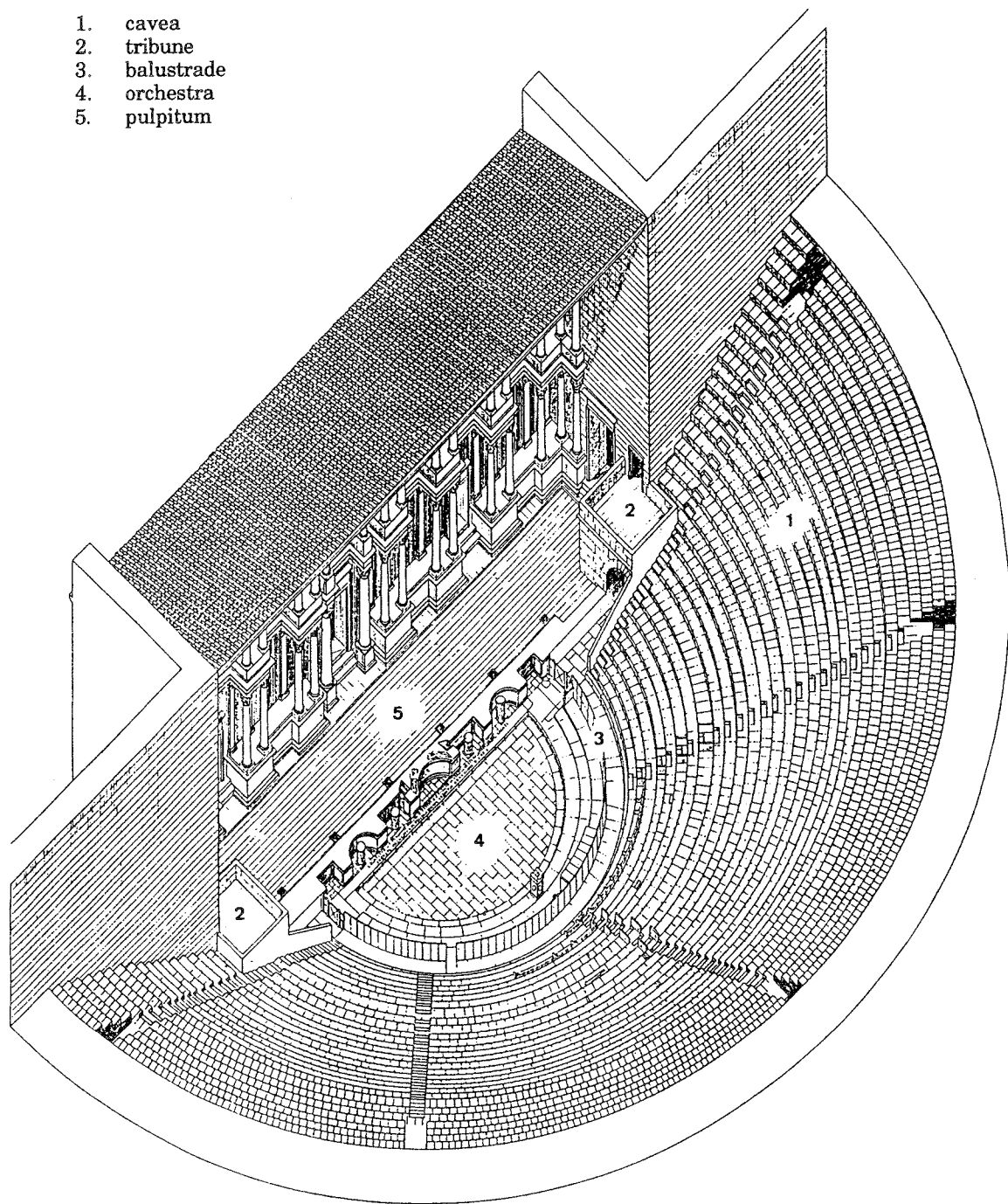


Fig. 4. — Le théâtre romain d'Italica : perspective restituée.

édifices d'assemblée (ekklésiastérions, bouleutérions, odéons, téléstérions...), où presque toujours le gradin a été préféré à la chaise mobile pour outiller la séance.

Accès, circuits et gradins constituaient ensemble le koilon des Grecs et la *cavea* des Romains. Aucun lieu n'y était spécifiquement dévolu à la déambulation des spectateurs⁹ en sorte que l'équipement de la pénétration, de la circulation et de l'installation saturait leur logement.

Le confort du gîte.

L'examen des koilons les plus anciens de Grèce montre que dans un premier temps le confort de ce logement était plus que sommaire. Au V^e siècle et dans la première moitié du IV^e siècle av. J.-C., les gradins, quand ils existaient, se composaient de simples degrés dont les surfaces antérieures et supérieures étaient planes (fig. 5). L'ensemble, laissé à l'air libre, bénéficiait d'une aération et d'un éclairage naturels, mais aucun équipement n'en permettait une climatisation, que les ardeurs du soleil hellénique invitaient pourtant à chercher¹⁰. Chacun pouvait, qui par un coussin¹¹, qui par un chapeau, suppléer individuellement à cet inconfort, mais il fallut attendre la seconde moitié du IV^e siècle av. J.-C. pour que cette situation s'améliorât globalement par le recours à de nouvelles techniques¹².

La Grèce connut alors un type de gradin dont la surface distinguait par une différence de niveau une partie antérieure dévolue à la pose des séants, d'une partie postérieure réservée à celles des pieds. Dès la même époque, l'évidement de la face antérieure des gradins permit à chaque spectateur de ramener ses jambes sous son siège

⁹ Mis à part les portiques qu'à l'époque impériale certains théâtres comportaient au sommet de leur *cavea*.

¹⁰ Une anecdote rapportée par Elieen (*Histoire variée*, XIV, 18) ne laisse aucun doute sur les souffrances climatiques que devaient endurer les spectateurs : «Un homme de Chios, irrité contre son serviteur, dit : «Ce n'est pas au travail de la meule que je te contraindrai, mais je t'emmènerai à Olympie». Cet homme estimait que c'était un châtement bien plus dur, comme on peut l'imaginer, d'être spectateur à Olympie et de rôtir sous les rayons ardents du soleil, plutôt que d'être astreint au travail de la meule et de moudre la farine» (trad. A. Lukinovich et A.-M. Morand, éd. Les Belles Lettres, 1991). Cf. aussi Pindare, *Ol.*, III, v. 30-32, où Héraclès demande aux Hyperboréens «l'arbre qui donnera son ombrage à la foule et fournira des couronnes aux athlètes» (trad. A. Puech, éd. CUF, 1922) ou Aristote, *Probl.*, 38, 6, qui se demande «pourquoi ceux qui sont assis (οἱ καθεζόμενοι) sont davantage brûlés par le soleil que ceux qui s'exercent à la gymnastique».

¹¹ Aristophane, *Les cavaliers*, v. 784, mentionne l'usage de coussins à la Pnyx et Ovide, *L'art d'aimer*, I, v. 160, en signale au cirque.

¹² Je néglige la couverture de feuillage, mentionnée par Ovide (*L'art d'aimer*, I, v. 107-108), comme ancêtre des velums, dans sa reconstitution poétique du théâtre au temps de Romulus, car elle n'a vraisemblablement aucun fondement historique.

¹³ La première utilisation de velums dans un théâtre est attribuée à Q. Lutatius Catulus et datée de 69 av. J.-C. : Pline, XIX, 23; Valère Maxime, II, 4, 6. Cf. R. Graefe, *Vela erunt* (1979),

(fig. 6). La station de tous se trouvait ainsi sensiblement améliorée et elle le fut plus encore pour certains en considération de leur personne : nous y reviendrons. L'Italie, dans le courant du I^{er} siècle av. J.-C., augmenta ce confort par l'amélioration des accès et des circuits que permit l'intégration de couloirs et d'escaliers dans la structure des murs rayonnants supportant les gradins (fig. 3) : leur multiplication diminuait la distance à parcourir pour atteindre chaque place. A la même époque la climatisation des gradins fut obtenue continûment par l'usage de velums ombrageant la cavea¹³, et épisodiquement par des aspersion d'eau safranée (*spartiones*)¹⁴.

Exista-t-il enfin dans le théâtre antique des espaces de déambulation dépourvus de toute fonction circulatoire, des foyers pour accueillir les spectateurs avant que le spectacle commencât, après qu'il fut terminé ou pendant ses interruptions ? La réponse à cette question est certainement positive, mais il n'est pas toujours aisé pour l'archéologue de reconnaître les traces de tels lieux. Mis à part les portiques parfois placés en couronnement des gradins (fig. 3), on admet généralement que la fonction de foyer était dévolue aux vastes pièces latérales que comportèrent certains bâtiments de scène à partir de la fin de l'époque républicaine. Une inscription de Gubbio (Iguvium) qui semble les désigner du nom de *basilicae*¹⁵ confirmerait l'hypothèse. Si de telles pièces se distinguaient par leurs dimensions au sein de l'édifice scénique et par leurs ouvertures sur l'extérieur ou sur les parodos, elles étaient cependant de surcroît, dans bien des théâtres, en communication avec les vestiaires, voire directement — et c'était le cas à Gubbio — avec l'estrade du *pulpitum*. Il faut alors admettre qu'elles ont aussi pu être utilisées pour les besoins du spectacle, servant d'annexes aux vestiaires.

Dans cette recherche du confort accordé aux spectateurs en dehors des représentations, le traité de Vitruve invite à ne pas négliger les portiques adossés ou simplement contigus à certains bâtiments de scène et même toute sorte d'autres édifices érigés à l'entour du monument. Le théoricien affirme en effet qu'« il faut ériger des portiques derrière le bâtiment de scène afin que les spectateurs, si des pluies imprévues interrompent les jeux, trouvent, hors du théâtre, un lieu d'accueil et qu'un vaste espace soit disponible pour préparer le matériel scénique. Tels sont les portiques de

p. 4. L'équipement communautaire des velums ne mit pas fin à l'usage particulier du chapeau de soleil, d'autant que tous les théâtres n'étaient pas dotés de voiles. Dion Cassius, LIX, 7, 8 rapporte qu'à Rome, sous Caligula, les sénateurs furent autorisés à porter le pilos thessalien au théâtre, pour ne pas souffrir du soleil.

¹⁴ Cf. Daremberg et Saglio, *Dictionnaire des Antiquités* [abrégé ci-après en *DA*]. s.v. «*Sparsio*»; M. Bieber, *The History of the Greek and Roman Theater*² (1961) [abrégé ci-après en *HGRT*²], p. 190.

¹⁵ *Corpus inscriptionum latinarum*, XI, 5820. Cf. Ed. Frézouls, *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* [abrégé ci-après en *ANRW*], II, 12.1 (1982), p. 381.



Fig. 5. — Les gradins supérieurs du théâtre à gradins droits d'Argos, du Sud-Ouest (milieu du V^e siècle av. J.-C.).



Fig. 6. — Les gradins du théâtre de Dionysos à Athènes, de l'Est (338-326 av. J.-C.).

Pompée et, à Athènes, les portiques d'Eumène, le temple de Pater Liber et l'odéon qui est à main gauche en sortant du théâtre (...); à Smyrne le Stratoniceum; à Tralles les portiques érigés en surplomb des deux côtés du stade, comme d'un bâtiment de scène; et dans d'autres cités qui ont des architectes consciencieux il y a à proximité des théâtres des portiques et des lieux de promenade. Il faut de toute évidence les disposer de telle façon qu'ils soient doubles et qu'ils possèdent des colonnes extérieures doriques avec des architraves et des ornements suivant le principe modulaire (...). Les espaces découverts entre les portiques doivent être garnis de verdure car les promenades à l'air libre sont très saines» (*De architectura*, V, 9). Vitruve souligne ainsi non seulement l'importance qu'avaient pour un Romain de la fin de la République les espaces annexes à la représentation mais l'absence de spécificité architecturale et fonctionnelle de ces annexes. Elles devaient pouvoir servir aux spectateurs comme aux machinistes et tout édifice public suffisamment vaste pouvait convenir : le quadriportique dont le théâtre de Pompée fut doté dès sa création faisait aussi bien l'affaire que l'odéon de Périclès qui n'était pas contemporain du premier état du théâtre de Dionysos et n'avait pour fonction première ni d'accueillir les spectateurs surpris par l'orage, ni d'offrir aux accessoiristes un lieu de travail. Tout était question d'usage et seules les informations textuelles peuvent alors suppléer aux déficiences de l'analyse architecturale.

Selon Vitruve ces annexes, qu'il situe, soulignons-le, «hors du théâtre», ne sont que des abris, des déambulateurs et des ateliers. L'outillage de la restauration, de la désaltération, de la miction et de la défécation n'entrent pas dans les préoccupations du théoricien et ne fut, de fait, que rarement pris en compte par les architectes.

De latrines associées à un théâtre, je ne connais que celles de Cyrrhus et encore n'est-il pas sûr qu'elles aient été construites pour être fréquentées par les spectateurs ou par les artistes¹⁶. Aucun lieu de vente et consommation de boissons ou d'aliments n'a été repéré dans les théâtres grecs. Dans les théâtres romains on a reconnu ou cru reconnaître dans quelques édifices des *tabernae*, mais nulle part leur lien avec l'activité théâtrale n'a été clairement prouvé. Au théâtre de Tipasa¹⁷, à celui de Sabratha¹⁸ et à celui de Carthage¹⁹, leur existence a été supposée sans preuve solide. Elle est en revanche très probable dans les substructures des gradins au théâtre de Leptis Magna, dès l'époque d'Auguste, et à celui d'Ostie, après les réfections réa-

¹⁶ Voir en dernier lieu Ed. Frézouls, *ANRW*, II, 8, p. 195 et *Archéologie et histoire de la Syrie* II (1989), éd. par J.-M. Dentzer et W. Orthmann, p. 393. Les latrines ne sont pas moins rares dans les amphithéâtres. On en connaît à Pouzzoles et à Nîmes, cf. J.-Cl. Golvin, *L'amphithéâtre romain* (1988), p. 183 et 189, n. 309. Sur la part du gîte et celle de l'habitat dans les latrines, cf. ci-dessous l'article de Ph. Bruneau, p. 99.

¹⁷ Ed. Frézouls, *MEFRA* 64 (1952), p. 122-124.

lisées à l'époque de Commode et de Septime Sévère. A Leptis Magna les boutiques ouvraient sur les flancs de la cavea²⁰. A Ostie elles donnaient sur la galerie périphérique du rez-de-chaussée de la cavea²¹. Dans les deux monuments les dispositions architecturales assurent l'identification des *tabernae*, mais le lien fonctionnel de celles-ci avec le théâtre demeure sujet à caution. Dépourvues de communication avec les gradins, elles étaient accessibles du terrain environnant l'édifice et pouvaient accueillir des clients en dehors des temps d'utilisation du théâtre. Placées dans ces *fornices*, dont la définition architecturale résulte du recours aux voûtes sur murs rayonnants pour supporter les gradins, elles semblent occuper un espace construit, originellement dépourvu de destination, plutôt que de techniciser une désaltération ou une restauration téléotiquement incluse dans l'ouvrage théâtral. Elles profitent des potentialités de l'architecture de la cavea pour s'y loger, tout comme le séducteur pouvait, sur les conseils d'Ovide, profiter de la linéarité des gradins pour se serrer contre les femmes de son choix²².

Plus fréquentes sont les fontaines installées à proximité des théâtres voire à l'intérieur même des théâtres²³. En l'absence de textes en spécifiant l'usage, leur lien avec la désaltération des spectateurs demeure cependant hypothétique. Quand, sans être intégrées à l'enceinte de l'édifice, elles sont placées à sa périphérie, dans une *parodos* (Argos; Sparte), à l'arrière du bâtiment de scène (Sicyone, Éphèse, Pergé) ou dans la *porticus post scaenam* (Miturne, Leptis Magna), rien n'oblige à les analyser comme des équipements théâtraux plutôt que de les ranger dans la catégorie plus générale des équipements urbains, au même titre que les autres fontaines ou que les voies portiquées. Quand, au contraire, échappant à l'espace public, elles se trouvent intégrées à l'édifice, elles sont placées au front du *pulpitum* et prennent la forme de Silène (Arles, Caere, Falerii, Olisipo) ou de Vénus (Italica) alanguis sur une outre ou

¹⁸ G. Guidi, *Africa Italiana* 3 (1930), p. 4; 14-16.

¹⁹ K. E. Ros, *The Roman Theater at Carthage* (1990) [1992], p. 23, 52 et 178.

²⁰ G. Caputo, *Il teatro augusteo di Leptis Magna. Scavo e restauro (1937-1951)* (1987), p. 29-31; 33-36; 42-43; 74-76.

²¹ P. André, *MEFRA* 11 (1891), p. 496-497; G. Calza, *Il teatro romano di Ostia* (1940), p. 22-23 [non vidi]; G. Girri, *La taberna nel quadro urbanistico e sociale di Ostia* (1956), p. 22-23, identifie parmi les boutiques des ateliers de marbriers et une petite fabrique de verre et d'émail; C. Pavolini, *Ostia, Guide archeologica Laterza* 8 (1983), p. 66.

²² Ovide, *L'art d'aimer*, I, v. 89-90 et surtout 139-142, sur les avantages érotiques des gradins linéaires où la place attribuée à chacun est réduite.

²³ Cf. Fr. Glaser, *Antike Brunnenbauten (KRHNAI) in Griechenland* (1983), s. v. «Argos», «Elis», «Ephèse», «Sicyone»; M. Fuchs, *Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und den Westprovinzen des Imperium Romanum* (1987), p. 141-143 et pour le *νυμφαίον τοῦ προσκηνίου* du théâtre d'Antioche : Malalas, *Chronographia*, XI, p. 276 d éd. L. Dindorf (1831).

une amphore d'où l'eau s'écoule. Dans une telle situation et sous un tel aspect, il serait fallacieux de supposer leur fréquentation par l'ensemble des spectateurs : leur installation ne relevait sans doute que de fins esthétiques et, quoi qu'il en fût, seuls les quelques privilégiés qui siégeaient dans l'orchestra pouvaient accéder à ces fontaines dont le caractère ornemental était clairement marqué.

Pour être absentes des équipements théâtraux, la désaltération et la restauration n'en étaient pourtant pas interdites. Il ne manque pas de textes antiques relatant l'absorption de divers aliments sur les gradins, que la nourriture ait été gracieusement offerte par un bienfaiteur à la communauté des spectateurs²⁴ ou que chacun en son particulier ait assuré sa consommation²⁵. Dans l'*Éthique à Nicomaque*, X, 5, 4, Aristote soulignait qu'elle était inversement proportionnelle à la qualité des acteurs²⁶.

2. *L'habitat : s'asseoir et siéger.*

Si tous les spectateurs du théâtre antique purent bénéficier au cours des siècles d'un gîte de plus en plus confortable, ils n'en étaient pas pour autant logés communément à la même enseigne. L'architecture théâtrale, dès son émergence, tint compte de la personne. Il ne fallut pas attendre que l'Empire romain imposât sa hiérarchie pour que les places sur les gradins fussent socialement ordonnées. Rome se contenta de radicaliser une situation déjà bien connue dans la cité grecque, en disposant les spectateurs non plus seulement eu égard à leurs charges civiques ou religieuses, mais en considération de leur appartenance à divers groupes sociaux²⁷.

L'examen des gradins du théâtre de Thorikos ou de ceux du théâtre d'Athènes (fig 7), montre que dès le V^e siècle av. J.-C. on réservait dans le koilon certains emplacements par l'usage d'inscriptions, notant la fonction, et d'incisions, délimitant l'espace alloué. La réservation dont bénéficiaient ainsi certains magistrats et certains prêtres ne s'accompagnait d'aucun confort particulier, à ceci près que leurs places se

²⁴ Cf. Aristophane, *Les guêpes*, v. 58-59; *Ploutos*, v. 797-799 ou *Inscriptiones graecae* [abrégé ci-après en *IG*] VII, 2712, l. 75-78 corrigées par L. Robert, *Arch. Ephemeris* (1969), p. 34-39 = *Opera minora selecta*, VII (1990), p. 740-745 (*Bull. épigr.*, 1970, 301) avec diverses références à cette pratique à l'époque impériale. Autres textes cités dans *DA*, s. v. «*missilia*» et «*sparsio*», avec mention de la *linea*, qui, parfois, outille la distribution.

²⁵ Cf. A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, second ed. revised by J. Gould and D. M. Lewis (1988) [ci-après abrégé en *DFA*], p. 272.

²⁶ «... nous nous tournons vers une autre occupation quand l'occupation présente ne nous plaît que médiocrement : par exemple, ceux qui au théâtre mangent des sucreries le font surtout quand les acteurs sont mauvais» (trad. J. Tricot, 1959).

²⁷ E. Rawson, «*Discrimina ordinum : the Lex Julia theatralis*», *Papers of the British School at Rome* [abrégé ci-après en *PBSR*] 55 (1987), p. 83-114; F. Kolb, «Theaterpublikum Volksversammlung und Gesellschaft in der griechischen Welt», *Dioniso* (1989.2), p. 345-351.

trouvaient situées à la base du koilon, autrement dit, là où l'accès était le plus aisé, où la vision et l'audition du spectacle étaient les meilleures et où l'ensemble des spectateurs pouvait les voir. Le confort de l'installation ne marqua la distinction de la personne qu'avec l'apparition de sièges à dossiers au IV^e siècle av. J.-C. A Athènes (fig. 8) ils prirent la forme de trônes inscrits, régulièrement répartis au pourtour de l'orchestra à raison de cinq unités par kerkis, mises à part les deux kerkis extrêmes qui en comportaient six²⁸. Par un tel outillage la distinction sociale se trouvait immobilièrement marquée par une segmentation de la station, une priorité de la position, un confort de l'installation et une inscription de la fonction. Au sein de l'ensemble des trônes celui du prêtre de Dionysos se singularisait encore par sa situation axiale, par son ornementation et par son confort : au confort dorsal qu'apportait le dossier s'ajoutait pour ce seul siège un confort brachial dû à des accoudoirs et un confort jambier dû à un repose-pied.

Tous les théâtres n'offrent pas des conditions d'analyse archéologique de l'habitat des spectateurs aussi favorables que celles d'Athènes. Dans la plupart des édifices c'est une simple banquette qui bordait l'orchestra. Elle n'était fragmentée que par le passage des escaliers du koilon et ne comportait aucune inscription informant sur son attribution. En la dénommant proédrie, on a traditionnellement joué sur le double sens du terme grec de προεδρία, qui désigne à la fois le premier rang²⁹ et le droit de préséance. Considérée comme une priorité honorifique au même titre que la promantie, la proédrie n'était associée à aucun droit au confort ni à la distinction de l'installation. L'absence de gradins à dossier dans des théâtres de cités accordant le droit de proédrie, non moins que l'accord de ce droit par les Athéniens à des personnes autres que celles dont les noms étaient inscrits sur les trônes bordant l'orchestra interdit d'en douter. L'honneur dont jouissaient les bénéficiaires de la proédrie résidait au premier chef dans la proclamation publique de leurs noms faite par un héraut avant le commencement des concours.

Dans certains théâtres et dans certaines occasions, au moins, la répartition des spectateurs qui ne bénéficiaient ni de places réservées ni de la proédrie ne relevait pas du bon vouloir de chacun. La division du koilon en kerkis répondait à la division

²⁸ Cf. M. Maass, *Die Proedrie des Dionysostheaters in Athen* (1972). Que plusieurs trônes contigus aient été taillés dans le même bloc de marbre n'empêchait pas que leurs sièges se distinguassent nettement les uns des autres, ne serait-ce que par la saillie latérale des appuis-tête.

²⁹ Cf., par exemple, l'ouverture des *Acharniens* d'Aristophane, où le discours de Dicéopolis dans la Pnyx identifie le «premier banc» (v. 25 πρώτον ξύλον) et la proédrie (v. 42 προεδρία, que H. van Daele, éd. CUF, 1923, traduit par «les places de devant»), ou Pollux, IV, 121 (πρώτον δὲ ξύλον ἢ προεδρία).

de la population en tribus et des inscriptions gravées invitaient chaque citoyen à siéger eu égard à son appartenance tribale.

Dans le courant de l'époque hellénistique et plus encore à l'époque romaine, l'habitat des spectateurs crût en complexité. La réservation de places singulières ou de sections de gradins ne fut plus l'apanage des magistrats, des prêtres, des évergètes, des juges ou des organisateurs de spectacles (agonothètes). Dans certains théâtres des places furent aussi attribuées à des personnes indépendamment de leurs fonctions ou de leurs titres; aux esclaves et aux femmes³⁰; à toute sorte de groupes sociaux (sénateurs, chevaliers, décurions...), civiques (éphèbes, néoi...), religieux (Juifs...) ou professionnels (orfèvres, jardiniers, tanneurs...); à des ressortissants de cités étrangères; aux associations de supporters (Bleus, Verts...). La diversité de l'habitat s'accompagna d'un recours à un outillage partiellement nouveau, qui visait non seulement à faire connaître à tous les spectateurs le système de partition sociologique du lieu mais à le faire respecter³¹. Aux inscriptions s'ajoutèrent des constructions, qui, plus encore que les banquettes ou les trônes classiques, visaient à la division des espaces de stationnement et de circulation. Des balustrades (*balteus*) isolèrent les spectateurs de marque siégeant dans l'orchestra sur des sièges amovibles (*bisellium*); des tribunes, parfois dotées d'accès individuels, furent ménagées dans la partie médiane des caveas ou en surplomb des parodos (fig. 4); des dénivellations importantes interdirent le passage entre deux maenianums contigus; les différentes sections de gradins furent dotées d'accès distincts; pour régler la circulation divers moyens furent mis en oeuvre comme ces tourniquets qui, au théâtre de Sabratha (fig. 3), barraient les passages donnant accès, sous les gradins de l'ambulacre externe à l'ambulacre interne, et, par delà, à la précinction séparant le premier du second maenianum³².

2. Le logement des artistes.

Pour deux raisons le logement des artistes s'organise d'une manière tout autre que celui des spectateurs.

³⁰ Cf. E. Rawson, *PBSR* 55 (1987), p. 87-89 pour les esclaves et p. 89-91 pour les femmes.

³¹ Le respect des divisions n'était pas seulement assuré par l'équipement monumental. Y contribuait, dans le monde grec, l'outillage des rabdouques («porte-baguettes»), des mastigophores («porte-fouet») et de divers employés et, dans le monde romain, celui des licteurs, armés de verges, et des ordonnateurs (*dissignatores*) qui assignaient les places aux spectateurs. Cf. Aristophane, *La paix*, 734; Démosthène, *Contre Midias*, 179; Platon, *Les lois*, 700 c; *IG II²*, 792, l. 8-9; Plaute, *Poenulus*, v. 18-19 et les divers textes assemblés par DS, s. v. «*rhabdophoroi-rhabdouchoi*», A. Pickard-Cambridge, *DFA*, p. 273 et M. Wörrle, *Stadt und Fest im kaiserzeitlichen Kleinasien* (1988), p. 202-203.

³² G. Guidi, *Africa Italiana* 3 (1930), p. 14.

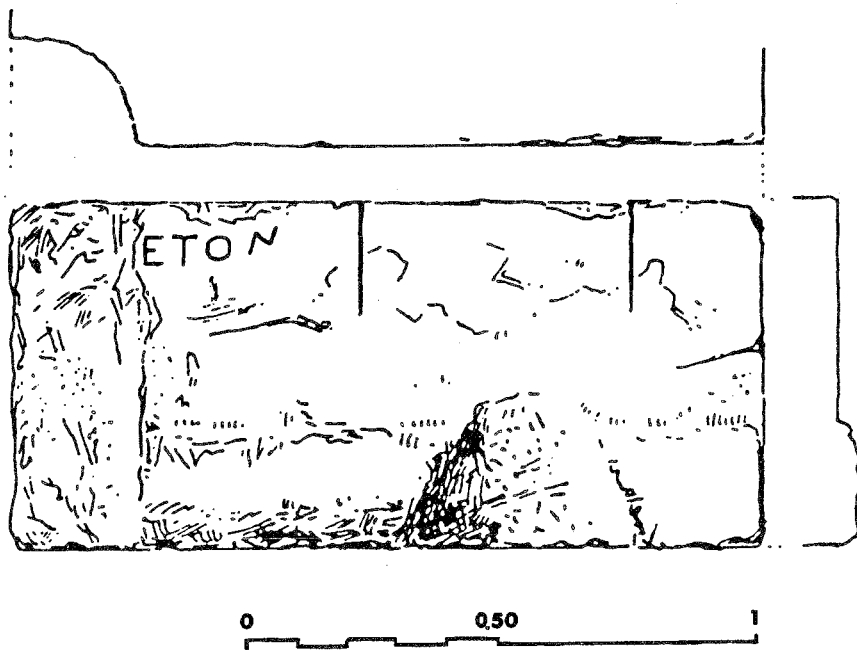


Fig. 7. — Bloc d'un gradin inscrit et incisé du théâtre de Dionysos à Athènes (milieu du V^e siècle av. J.-C.).



Fig. 8. — Trônes bordant l'orchestra du théâtre de Dionysos à Athènes, de l'Ouest (338-326 av. J.-C.).

1. A fin d'adaptation aux capacités auditives et visuelles de chacun, les spectateurs sont concentrés sur un espace aussi restreint que possible : les circulations sont étroites; les éventuels portiques de déambulation (qu'ils soient *in summa cavea* ou *post scaenam*) sont rejetés à la périphérie du monument; l'espace alloué à chaque individu pour seoir durant les spectacles avoisine en moyenne les 0,40 m de gradin linéaire. Pour qu'il leur soit loisible de réaliser des jeux de scène, autrement dit des déplacements à la vue du public, les artistes, en revanche, ont à leur disposition une surface scénique étendue. Ce lieu de la mouvance s'outille différemment du lieu de la séance.

2. Chaque spectateur, du moins durant la durée des spectacles, dispose d'un unique logement, son siège. L'artiste au contraire bénéficie généralement de deux logements : un espace scénique, d'où il est visible des spectateurs, et un vestiaire, d'où il ne l'est point. Dans ces deux logements la part du gîte et celle de l'habitat diffèrent. Qu'il porte ou non un masque, qu'il joue de la cithare ou déclame des vers, l'artiste, quand il est en scène, se dépouille de son individualité sociale pour jouer un rôle. Sauf à entreprendre une analyse des personnages et des lieux représentés ou, pour reprendre le mot d'Aristote, imités, il n'y a donc pas à chercher dans l'espace scénique de dispositif technique propre à l'habitat. L'habitat des artistes ne s'outille que dans les vestiaires.

1. *Le gîte.*

Le vestiaire ne fut pas présent dans tous les théâtres antiques. A l'époque classique, plusieurs édifices n'en possédaient pas³³. A l'époque impériale, au théâtre de Leptis Magna ou à celui de Corinthe, les portes du front de scène mettaient directement en communication l'estrade du *pulpitum* et un portique public. Une telle absence n'est pas moins importante à souligner dans l'analyse de l'habitat que dans celle du gîte. Fondamentalement la forme du gîte des artistes est soumise aux exigences du spectacle. Tout ce qui est ouvert et vu des spectateurs, autrement dit l'ensemble de l'espace scénique et de ses accès, est surdimensionné, comme ont pu l'être les acteurs eux-mêmes par l'estrade et le masque. Mis en regard du minimum vital accordé aux spectateurs, les portes des *parodos*, les rampes d'accès au *proskènion*, l'estrade, les baies des *thyromas* et l'*orchestra* du théâtre hellénistique paraissent supranaturelles, tout comme les portes du front de scène ou le *pulpitum* du théâtre romain. Tout ce qui au contraire est couvert et échappe au regard du public, comme les éventuels vestiaires et leurs portes latérales ou postérieures, est réduit à taille humaine.

³³ Sur l'apparition du bâtiment de scène et l'évolution de sa forme aux époques classique et hellénistique en Grèce et en Asie Mineure, cf. J.-Ch. Moretti, «Les entrées en scène dans le théâtre grec : l'apport de l'archéologie», *Pallas* 38 (1992), p. 79-107.

Dans l'espace scénique, qui est à l'échelle du spectacle, les artistes bénéficient d'un confort attribué non à leur personne, mais au personnage qu'ils imitent. Ce confort leur est refusé dans les vestiaires, qui sont à l'échelle des acteurs.

2. *L'habitat.*

De nos jours l'artiste, socialement reconnu, dispose au sein des vestiaires d'une loge où il peut s'isoler de ses confrères, recevoir les individus de son choix et ranger ses effets. L'habitat qu'est la loge revêt la triple fonction d'isoloir, de lieu de réception et de resserre personnels. Tout cela semble inconnu dans l'antiquité. Le fait est sûr quand les vestiaires sont inexistantes et quand ils se composent de pièces en enfilades. Il l'est moins quand le bâtiment de scène comprend des chambres indépendantes, mais interpréter ces dernières comme des loges obligerait à admettre, ce qui est peu vraisemblable, que les artistes disposaient d'espaces socialement réservés à Sicyone et non à Athènes durant l'époque hellénistique, ou à Caunos et non à Corinthe durant l'époque impériale. Le constat de cette absence invite à s'interroger sur ses causes : pourquoi la société antique n'a-t-elle pas accordé de logement personnel aux artistes dans le théâtre ? Je crois pouvoir avancer à cela deux raisons inégalement valides selon le temps et le lieu : l'une tient à l'organisation des spectacles, l'autre au statut des artistes.

1. Du temps d'un Eschyle ou d'un Sophocle, le théâtre recevait seulement des créations données pour une seule représentation dans le cadre d'un concours. Chaque troupe se présentait avec ses costumes, ses masques, ses instruments de musique et ses accessoires. Elle donnait le spectacle qu'elle avait monté puis devait laisser la place à une troupe concurrente, qui agissait de même. La multiplication, dès l'époque classique, des reprises et, à partir du III^e siècle av. J.-C., des auditions étrangères à tout cadre agonistique modifia profondément les données de la création et de l'interprétation des oeuvres dramatiques, musicales, chorales et orchestrales, mais n'eut pas grande influence sur l'usage des théâtres. Les artistes n'étaient pas engagés pour de longues périodes dans un même monument³⁴ et ne se produisaient pas plusieurs jours de suite avec le même spectacle dans un même édifice³⁵. La présence de loges

³⁴ Les Attalides, qui, à Pergame, étaient chargés des spectacles musicaux liés au culte de la famille régnante, ne font que partiellement exception à la règle. Le théâtre n'était sans doute pas le seul lieu où ils se produisaient et ils n'étaient pas les seuls à s'y produire. Leur local n'était pas situé dans le bâtiment de scène, mais jouxtait peut-être le flanc méridional du théâtre (cf. W. Radt, *Pergamon. Geschichte und Bauten, Funde und Erforschung einer antiken Metropole* [1988], p. 222-224).

³⁵ On connaît des cas où un artiste est rémunéré pour plusieurs jours, comme à Iasos, où une inscription (W. Blümel, *Die Inschriften von Iasos I, Inschriften griechischer Städte aus*

ne pouvait donc se justifier ni par l'itération des spectacles, ni par l'immobilité des artistes.

2. Dès le premier quart du VI^e siècle av. J.-C., au moins, il existait en Grèce des concours musicaux, auxquels participaient des chanteurs et des musiciens libres et reconnus par leur cité d'origine. Le développement d'épreuves dramatiques dans les concours d'Athènes à partir du troisième quart du VI^e siècle av. J.-C. conduisit progressivement à la reconnaissance sociale des acteurs professionnels. Quand, dans la première moitié du V^e siècle av. J.-C., ils étaient choisis par un auteur pour interpréter ses pièces lors d'un concours ils touchaient une rétribution, mais n'étaient pas plus socialement reconnus que les chœurs, composés d'amateurs. Le jury n'attribuait alors de couronnes qu'aux auteurs et aux chorèges. La situation se modifia au milieu du V^e siècle av. J.-C. avec l'institution de prix pour les acteurs. Ils accédèrent civiquement alors à la personne sociale et cette reconnaissance fut encore plus nette, quand, dans la seconde moitié du IV^e siècle av. J.-C., la dissociation entre interprètes et auteurs fut consommée et que les acteurs furent astreints lors du concours de tragédies des grandes Dionysies à jouer successivement une pièce de chacun des poètes concurrents. Dans ces conditions, l'existence d'un habitat n'est pas à écarter. Tout porte cependant à croire qu'il prit forme dans les sièges des associations de technites et non dans les théâtres, qui n'étaient pas uniquement dévolus aux artistes et à leurs spectacles.

Dans la société romaine, la situation est on ne peut plus claire. L'artiste de scène n'a pas d'existence politique. Le *Digeste*, 3, 2, 1 est sur ce point sans nuance : «est frappé d'infamie qui monte sur scène pour jouer dans un spectacle y compris pour y réciter un texte»³⁶. Déshonoré aux yeux de la morale et de la loi, il n'a pas à attendre que la société loge sa personne.

Ce refus social de concéder la personne n'empêche cependant pas que des dispositifs propres aux spectacles conduisent ergologiquement à la restaurer. Le mur de scène, qui limite postérieurement l'espace scénique et permet les entrées et les sorties frontales, crée de fait de l'habitat, en instaurant une séparation entre artistes et spectateurs.

Une exception tardive : les loges du théâtre d'Aphrodisias

Durant l'antiquité tardive la société d'Aphrodisias est sortie de ce cadre général et a réser-

Kleinasiens 28.1 [1985], 165), récemment étudiée par L. Migeotte sous son aspect financier (*Chiron* 23 [1993], p. 267-294 et particulièrement, p. 271), atteste l'engagement d'un comédien pour une durée de six jours. Dans de telles circonstances, l'artiste devait varier son répertoire.

³⁶ Cf. Fl. Dupont, *L'acteur roi* (1985), p. 95-110, qui précise que seuls les acteurs d'attelane, qui portaient le masque, échappaient à l'infamie. Je n'ai pu consulter H. Leppin, *Histrionen* (1992).

vé dans le théâtre un habitat aux artistes, ainsi que le prouvent deux types de textes gravés sur les murs des chambres du bâtiment de scène³⁷. Les uns signifient la réservation d'un lieu à une personne ou à un groupe de personnes caractérisées par leur spécialité artistique³⁸; les autres, mentionnant l'équipement d'un artiste nommément cité, définissent les différentes chambres du bâtiment comme des resserres personnelles³⁹. Comme cette modification signifie, à sa façon, la fin d'une époque, je ne crois pas sans intérêt de la signaler, tout en sachant que la documentation qui l'atteste n'a à ce jour aucun parallèle.

3. Le logement des images.

De toutes les images qui peuplaient le théâtre, il n'était de logement que pour celles dont la destination consistait à rendre fictivement présents des personnages divins ou humains physiquement absents. J'ai déjà évoqué ci-dessus les difficultés rencontrées pour identifier la destination des diverses statues érigées dans les théâtres antiques et le danger qu'il y aurait à se fier dans cette recherche aux seuls emplacements. Deux groupes d'images étaient logés au théâtre : des images honorifiques, aisément identifiables par les inscriptions qui les accompagnaient, et des images cultuelles. On reconnaît celles-ci sans difficulté quand elles sont placées dans des temples surmontant la cavea⁴⁰ ou, ce qui est très rare, dans le bâtiment de scène⁴¹. Quand, en revanche, elles se trouvent dans le koilon ou dans l'espace scénique, elles sont d'autant plus difficiles à distinguer que dès l'époque hellénistique, les détenteurs du pouvoir en plaçant leurs images dans les théâtres (et dans les gymnases) ont su profiter des potentialités héroïsantes du lieu, en jouant sur l'ambiguïté qu'il y avait à distinguer des statues honorifiques ou ornementales les statues de culte érigées hors des temples.

Images honorifiques et images cultuelles sont partiellement assimilables aux spectateurs et aux artistes en ce qu'elles font magiquement assister et participer au spectacle le référent qu'elles convoquent. Elles se distinguent cependant ergologiquement de ceux-ci, car mis à part leurs déplacements éventuels lors de processions, elles

³⁷ Ils ont été récemment publiés par Ch. Roueché, *Performers and Partisans at Aphrodisias in the Roman and Late Roman Periods. A Study Based on the Inscriptions from the Current Excavations at Aphrodisias in Caria* (1993), abrégé ci-après en Roueché, *P&P*.

³⁸ Inscriptions du type τόπος τοῦ δεῖνοç (lieu réservé à un tel) : Roueché, *P&P*, 1, 3, i (lieu réservé aux [ar]chéologues); 1, 7 (lieu réservé à un bio[logue]). Je précise que les «archéologues» et les «biologues» sont des mimes.

³⁹ Roueché, *P&P*, 1, 1, i-ii; 3, ii; 4; 5, i; 5, iii-iv; 6, i. L'équipement est désigné, selon Ch. Roueché, sous les deux termes de σκεύη et de διασκευή.

⁴⁰ Cf. J. A. Hanson, *Roman Theater-Temples* (1959).

⁴¹ Au théâtre d'Aphrodisias, furent aménagées deux chapelles, aux deux extrémités du bâti-

ne demandent ni d'accès ni de circulation. Érigées à demeure, elles stationnent, recourant pour leur habitat à un outillage qui n'a rien de spécifique. Comme ailleurs les images sont mises en valeur par leurs matériaux, les techniques qui se réalisent dans leur confection, leurs dimensions supranaturelles, leur surélévation par le truquage de bases voire leur intégration dans un cadre architectural. Plus que nulle part, cependant, elles sont placées dans les théâtres sous le regard du public, allant parfois jusqu'à gêner la perception du spectacle donné par les artistes, comme ces statues qui, à Délos, à Priène ou à Halicarnasse, étaient érigées devant le proskènion ou telles autres qui, dans les koilons, représentaient aux places qui leur étaient attribuées de leur vivant des spectateurs défunts⁴².

II. RESSERRE ?

Logement d'humains, le théâtre servait-il aussi de rangement d'ouvrages mobiles et plus particulièrement d'outils utiles aux spectacles ? Notre documentation sur cette question est des plus réduites. Les textes sont muets, ou presque, et la fouille n'a jamais permis de retrouver les vestiges en place d'un outillage théâtral, qui, fait de bois, de tissu et de cuir, n'aurait eu chance de se conserver que dans des conditions climatiques exceptionnelles⁴³.

Il est très probable que les machines utilisées lors des représentations (plateforme montée sur roulettes; grue) et certains accessoires (échelle; autel) restaient à demeure dans l'édifice, mais l'on a aussi volontiers imaginé que des décors et des costumes y prenaient place, en temps de relâche. Sans information sur l'usage, tout cela demeure douteux, puisque les bâtiments de scène antiques ne présentent pas de structures architecturales d'entrepôt. A moins d'admettre soit que le stockage *intra scaenas* n'ait recouru à aucun outillage, soit que cet outillage ait totalement disparu, cette absence invite à rechercher ailleurs des lieux de rangement, voire à s'interroger

ment de scène, l'une consacrée à [Aphrodite] Ourania, l'autre à Saint Michel, cf. R. Cormack, «The wall-painting of St.-Michael in the theatre», *Aphrodisias Papers 2*, éd. par R. R. R. Smith et † K. Erim (1991), p. 109-122; Ch. Roueché, *P&P*, p. 31-32 et 37-38. Elles semblent avoir été fréquentées par des artistes scéniques et non par des gladiateurs ou des chasseurs. Les lieux de cultes dans les théâtres dotés d'une arène sont beaucoup plus fréquents, cf. E. Bouley, «Le culte de Némésis et les jeux de l'amphithéâtre dans les provinces balkaniques et danubiennes», *Spectacula I, Gladiateurs et amphithéâtres*, éd. par Cl. Domergue et alii (1990), p. 241-251.

⁴² Cf. Fr. Kolb, *Dioniso* (1989.2), p. 350.

⁴³ Une probable exception a été signalée par V. Grace, qui a lu, incisé sur les épaules d'une amphore de la première décennie du II^e siècle av. J.-C. conservée au Musée de Nicosie : ΔΥΣΚΟΛΟΥ et ME Η, ce qui pourrait indiquer que le vase fut utilisé lors de représentations du *Dyscolos* de Ménandre. Cf. S. Charitonidis †, L. Kahil et R. Ginouvès, *Les mosaïques de la maison du Ménandre à Mytilène* (1970), p. 101. L'amphore n'a cependant pas été trouvée dans un théâtre.

sur l'existence même de choses à ranger.

Je crois d'autant plus utile de poser la question dans toute son ampleur qu'elle est généralement totalement escamotée, mais je me contente ci-dessous de donner quelques éléments de réponses pour le théâtre grec d'époque classique et surtout hellénistique.

1. Les skènothèques.

M. Bieber admet sans justification que l'on désignait sous le nom de skènothèque «une pièce de la skènè dans laquelle on entreposait les accessoires»⁴⁴. Le terme est attesté à Sparte⁴⁵ sur des briques et à Mégalopolis⁴⁶ sur des tuiles estampées. Dans ces deux cités, la skènothèque est située dans l'une des parodos (fig. 9). De plan rec-

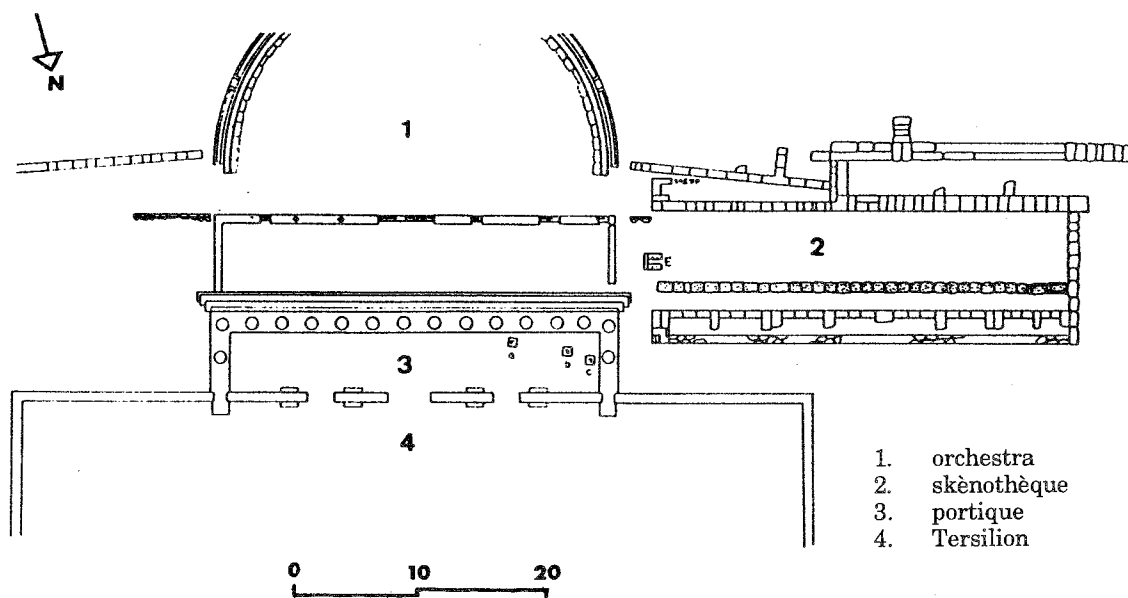


Fig. 9. — Le théâtre de Mégalopolis : plan de l'orchestra et de la skènothèque

⁴⁴ «Storeroom for the properties in the skene» (Bieber, *HGRT*², p. xiv). Cf. aussi C. Buckler, *American Journal of Archaeology* [abrégé ci-après en *AJA*] 90 (1986), p. 436, n. 50, qui considère que le terme désigne vraisemblablement «any building, or part of a building, wich housed theatrical properties».

⁴⁵ H. J. Tillyard, *Annual of the British School at Athen* 13 (1906-1907), p. 191-195; *IG V*, 1, 877-881.

⁴⁶ *IG V*, 2, 469, l. 5

tangulaire, elle ne comporte aucun mur de refend et est largement ouverte du côté de l'édifice scénique. Les deux monuments ne sont pas, comme on l'a généralement cru à la suite d'H. Bulle et d'E. Fiechter, des entrepôts pour des bâtiments de scènes mobiles, montés sur roulettes. C. Buckler⁴⁷ a récemment montré que les blocs à rainure qu'ils contiennent ne sont pas des rails, mais des supports de panneaux de bois. Ils facilitaient le rangement et évitaient le pourrissement des éléments qui composaient ensemble un bâtiment de scène démontable. A Sparte comme à Mégalopolis, la skènothèque est donc l'édifice où l'on range la skènè, en entendant sous ce terme l'ensemble de l'édifice scénique et non les seuls décors.

On connaît aussi une skènothèque à Délos par une double mention dans le seul compte de 177 av. J.-C. (*Inscription de Délos*, 444, B, l. 103-104) qui enregistre l'achat de lattes pour la skènothèque. Suivant l'interprétation de R. Vallois⁴⁸, M.-Chr. Hellmann traduit le terme par «remise ou l'on range des décors»⁴⁹. Si l'on admet que la skènothèque délienne est fonctionnellement liée au théâtre du quartier dont il est éponyme, l'interprétation est très vraisemblable, puisqu'à cette date le bâtiment de scène était construit en pierre et que dans les inscriptions déliennes les σκηνοί peuvent désigner ses panneaux de bois. Rien n'implique cependant un tel lien dans la lettre d'*ID*, 444, qui ne fournit aucune indication sur la forme, la taille, l'emplacement ou la fonction de la skènothèque. A Délos comme ailleurs elle peut donc bien avoir été un entrepôt pour une skènè démontable en bois, d'autant plus qu'en 233/232 av. J.-C. ce n'est pas dans la skènothèque mais dans l'oikos des Andriens que les hiéropes déliens inventorient les treize pinax du logeion du théâtre (*ID*, 314, B, l. 167).

2. Que ranger ?

Dans ces conditions, il vaut la peine de s'interroger non sur les modalités du rangement, mais sur l'existence même de choses à ranger. Y avait-il un outillage théâtral, autre que la machinerie et certains accessoires, qui ne fût ni placé à demeure dans l'édifice, ni propriété des artistes, ni lié à l'éphémère utilisation d'une seule représentation ?

Pour les masques, les costumes et les instruments de musique, il est aisé de répondre négativement à la question. Tout cet outillage était propriété des artistes ou

⁴⁷ C. Buckler, «The Myth of the Movable Skenai», *AJA* 90 (1986), p. 431-43. On ajoutera à la bibliographie mentionnée E. Billig, «Die Bühne mit austauschbaren Kulissen. Eine verkannte Bühne des frühhellenismus ?», *Opuscula atheniensia* 13 (1980), p. 50-53 et 64.

⁴⁸ R. Vallois, *L'architecture hellénique et hellénistique à Délos*, I (1966), p. 236, n. 1.

⁴⁹ M.-Chr. Hellmann, *Recherches sur le vocabulaire de l'architecture grecque, d'après les inscriptions de Délos* (1992), p. 373. Cf. aussi G. M. Sifakis, *Studies in the History of Hellenistic Drama* (1967), (rééd. 1968), p. 51.

de ceux qui les finançaient. Il était lié à des personnes non à des édifices de spectacle⁵⁰.

Pour les décors, le problème est plus complexe. Sur la foi de Vitruve, V, 6, 9 et VII, 5, 2, on admet généralement que le théâtre grec utilisait trois types de décors peints (le tragique, le comique et le satyrique) et que la peinture du deuxième style pompéien en fournit une image fidèle⁵¹. Il faudrait alors admettre que la skènè servait à tout moment de resserre pour deux jeux de décors au moins. L'analyse des documents grecs d'époque hellénistique concernant les panneaux peints que portaient les bâtiments de scène conduit cependant à une conception assez différente du statut et du nombre de ces panneaux. Le rappel de quatre faits suffira à étayer mon propos.

1. Au théâtre d'Athènes durant la haute époque hellénistique le bâtiment de scène ne possédait en façade aucun système pour recevoir des panneaux peints.

2. Dans le courant de l'époque hellénistique les panneaux placés dans les entrecolonnements des proskèniions des théâtres de Délos, de Priène et d'Halicarnasse ont été progressivement masqués par l'érection de statues honorifiques.

3. A Oropos l'architrave du proskèniion porte la dédicace du «proskèniion et des pin[ax]»; celle de l'étage du front de scène la dédicace de «la skènè et des thyrom[as]» (IG VIII, 423 et *add.* 745).

4. Une inscription de Délos déjà citée mentionne les treize pinax du logeion, qui correspondent aux treize entrecolonnements du proskèniion dont demeurent en place les quatorze dalles portes-colonnes.

J'en déduis que les panneaux peints devant lesquels évoluaient les acteurs en Grèce et en Asie mineure à l'époque hellénistique non seulement n'étaient pas des décors circonstanciés aux besoins des différentes pièces, mais qu'ils n'étaient même pas, contrairement à ce que suggère Vitruve, des décors stéréotypés selon les différents types de drames. Absents dans certains théâtres (1) et progressivement occultés dans d'autres (2), ils n'avaient aucune fonction dramatique. Aussi n'était-il nullement besoin qu'il en existât plusieurs jeux (3; 4). Pour être fragiles et démontables, ils n'en faisaient pas moins partie intégrante de l'architecture du bâtiment de scène.

L'analyse des drames antiques est de nature à confirmer que les pinax n'aidaient en rien à l'intelligence des pièces représentées. Si les personnages définissent dès leur entrée en scène, le cadre de leurs actions, c'est bien en effet qu'il leur faut donner une image verbale d'un lieu dramatique qui n'est singularisé par aucun outillage théâtral. «Ici même, ce qui est sous tes yeux, dis-toi que c'est l'opulente Mycènes et ce palais

⁵⁰ G. M. Sifakis, *Studies in the History of Hellenistic Drama* (1967), (rééd. 1968), p. 55-56.

⁵¹ Cf., entre autres, A. M. G. Little, *AJA* 60 (1956), p. 27-33, *Id.*, *Roman Perspective Painting and the Ancient Stage* (1971) et plus récemment A. Rouveret, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne* (1989), p. 213-214. Les drames attiques conservés s'accommoderaient de tels décors selon A. D. Trendall et T. B. L. Webster, *Illustrations of Greek Drama* (1971), p. 9.

sanglant des Pélopidés», dit à Oreste son précepteur dans la scène d'ouverture de l'*Electre* de Sophocle (v. 8-10)⁵². Comme Oreste, le spectateur doit croire ce qu'il entend, non ce qu'il voit réellement⁵³. C'est donc le texte qui contient le décor, non la skènè.

III. LIEU DE SPECTACLE

Comme tout édifice de spectacle, le théâtre est un lieu où un ensemble de personnes, qu'on attend nombreuses, se rassemble pour assister à une représentation donnée par un autre ensemble généralement moins développé. A la perception des uns répond l'ostension des autres. L'industrie déictique mise en oeuvre se trouve donc avoir deux aspects qui, s'ils sont nettement distincts dans l'organisation architecturale, n'en sont pas moins téléotiquement convergents en ce qu'ils tendent tous deux à l'identification du spectacle émis et du spectacle perçu. La pente du koilon tout comme l'élévation de l'estrade a pour fin d'améliorer l'appréhension du spectacle par les spectateurs. Au regard de l'art de la mise en scène il faut donc définir un art de la mise en salle⁵⁴ qui lui est industriellement conjoint. Par différents appareillages l'un tente de parfaire voire d'accroître l'efficacité des capacités naturelles des acteurs, l'autre celles des spectateurs. Leur association vouée à l'échec les études exclusivement consacrées à l'évolution soit des koilons soit des bâtiments de scène.

Comme tout spectacle ne recourt pas seulement à l'apparition mais aussi à la disparition, il s'ajoute à l'opposition entre la scène et la salle une opposition entre l'espace scénique, visible par les spectateurs, et l'espace extra-scénique qui ne l'est pas, bien qu'il soit fréquenté par les artistes. Le théâtre montre tout autant qu'il cache : l'industrie d'ostension va de paire avec l'industrie d'occultation.

1. L'ostension du spectacle.

Le théâtre antique faisait principalement appel à deux sens : la vue et l'ouïe. L'odorat et le toucher furent rarement sollicités. Ils le furent par ces pluies safranées qui, dans certains théâtres romains, parfumaient et rafraîchissaient les spectateurs. Je les ai mentionnées ci-dessus en traitant de leur confort. Je n'y reviens pas ci-dessous car elles ne font pas partie intégrante des spectacles.

⁵² Trad. P. Mazon, éd. CUF, 1958.

⁵³ C'est très exactement ce que signifient les premières répliques des *Thesmophories* d'Aristophane, dans lesquelles Euripide souligne que voir et entendre sont «deux choses naturellement distinctes» avant de désigner l'une des portes de la skènè comme celle de la maison d'Agathon.

Dans l'ordre de la vision, l'industrie déictique tend à faire entrer l'espace scénique dans le champ visuel de chaque spectateur. Dans l'ordre de l'audition elle tend à faire entrer les sons émis par les artistes dans le champ sonore du public. Dans les deux cas elle vise à diminuer autant que possible la perte d'information due à la distance séparant l'émetteur du récepteur, à mettre en place les conditions d'une compréhension et non seulement d'une appréhension du spectacle. L'outillage ostentatoire ne se limite donc pas aux seuls ouvrages permettant de réduire l'écart entre spectateurs et artistes. Il comprend aussi ceux qui focalisent l'attention des spectateurs et ceux qui amplifient le spectacle.

1. *Faciliter la perception.*

Chacun sait que la perception visuelle et la perception auditive ne sont pas l'une à l'autre assimilable et les édifices de spectacles n'ignorent pas la possibilité de les dissocier. Il existe ainsi à l'opéra Garnier des places aveugles, d'où l'on peut entendre la musique sans voir ni chanteurs ni musiciens, et au petit théâtre de Pertuis, dans le Vaucluse, un restaurant installé au second balcon, d'où les consommateurs voient des spectacles dont ils sont acoustiquement isolés par un double vitrage. Vision et audition n'en ont pas moins généralement recours à un outillage commun qui, en instituant entre le public et les artistes une proximité et une fluidité spatiale, favorise la perception globale du spectacle.

A s'en tenir à la disposition générale des uns et des autres, cette proximité et cette fluidité peuvent être atteintes soit par le groupement des spectateurs sur une surface dont le niveau s'élève à mesure que l'on s'éloigne de l'espace scénique, soit par l'installation des artistes sur une estrade élevée, jouxtée d'une surface plane où sont groupés les spectateurs. Le théâtre grec d'époque classique et hellénistique a retenu la première solution. Les spectateurs étaient installés sur un koilon pentu et les artistes évoluaient dans l'orchestra, ne recourant, à l'époque classique, au toit de la skènè et à l'époque hellénistique, à la couverture en terrasse du proskènion que lorsque la pièce nécessitait l'existence de deux niveaux scéniques. La solution relevait d'un choix constructif, non d'une incapacité ergologique à faire autrement. L'estrade était alors techniquement réalisable et on y recourait de fait à l'occasion des prises de parole devant un public installé sur terrain plat. Quand Périclès adressa aux Athéniens son discours pour les morts de l'année 432-431 av. J.-C., il était ainsi, selon le témoignage de Thucydide, II, 34, 8, juché sur une haute tribune (βῆμα ὑψηλόν). De même,

⁵⁴ Je reprends l'opposition entre la «salle» et la «scène» à laquelle recourent fréquemment les analyses du théâtre moderne. Il eût cependant été sémantiquement plus juste de parler de «mise en gradins» et plus généralement de «mise en station» plutôt que de «mise en salle» pour le théâtre antique, qui se caractérise par son absence de couverture.

quand, en Grande Grèce, les acteurs dit phlyaqes⁵⁵ mirent en scène hors de tout cadre architectural permanent des pièces comiques appartenant probablement au répertoire athénien, ils dressèrent des estrades pour compenser l'absence de gradins. Dans le théâtre romain l'association d'une cavea pentue et d'une estrade continûment fréquentée par les artistes peut sembler incohérente. Elle s'explique historiquement par l'évolution de l'utilisation de l'orchestra, qui fut abandonnée par le choeur et occupée par des spectateurs de marque. Ceux-ci n'auraient pu percevoir le spectacle s'il n'avait été surélevé.

La commune industrie deïctique dont relèvent le koilon et le bâtiment de scène ne rend cependant pas seulement compte des dispositions générales du lieu des émetteurs et de celui des récepteurs. Elle en explique aussi le détail des plans, sans permettre néanmoins de discerner si, historiquement, c'est la forme des spectacles qui a déterminé la disposition des spectateurs, ou le contraire, et si la partie visuelle et la partie sonore de chaque spectacle étaient l'objet des mêmes attentions.

A l'observation de l'évolution morphologique des monuments, on se rend compte que dès les premiers temps de l'architecture théâtrale, les spectateurs furent installés sur des gradins dont la faible profondeur facilitait l'audition et la vision au détriment du confort jambier. A partir de la fin du IV^e siècle av. J.-C., le koilon en demi-cercle outrepassé centré sur l'orchestra améliora les conditions d'appréhension d'un spectacle qui se déroulait dans l'orchestra. Les Romains, enfin, en construisant des théâtres fermés à caveas en demi-cercles réduisirent la perméabilité des édifices aux sources de bruits extérieurs, perfectionnèrent l'outillage de la diffusion des sons dans le monument en multipliant les parois réfléchissantes (front de scène, murs latéraux de l'estrade, auvent de l'estrade, orchestra dallée) et adaptèrent aux nouvelles conditions scéniques le dessin des gradins, dont ils placèrent le centre géométrique au pied de l'estrade sur laquelle se produisaient les artistes.

Le théâtre évolua donc dans le temps vers des formes où la disposition des spectateurs par rapport aux artistes tirait au mieux parti des capacités naturelles des uns et des autres. A la seule observation des monuments, on pourra cependant tout aussi bien définir le théâtre grec comme un «art de la vision» avec un L. Polacco⁵⁶ ou soutenir que c'est la forme cyclique du choeur dithyrambique qui a imposé le tracé circulaire de l'orchestra et, partant, des gradins dans les théâtres grecs d'époque hellé-

⁵⁵ En dernier lieu : J. R. Green, «Notes on Phlyax Vases», *Quaderni Ticinesi di numismatica e antichità classiche* 20 (1991), p. 49-56; O. Taplin, *Comic Angels and other Approaches to Greek Drama through Vase Paintings* (1993) et J.-Ch. Moretti, *Tbpoi* 3 (1993), p. 91-92.

⁵⁶ L. Polacco, «Il teatro greco come arte della visione, scenographia e prospettiva», *Dioniso* 59 (1989), p. 137-173.

nistique, comme le fait G. Roux⁵⁷. Vitruve, qui seul nous renseigne sur le point de vue des architectes antiques, considère que l'acoustique doit être le principal souci des constructeurs de théâtres. S'il fallait généraliser ces préceptes, il faudrait donc admettre que les gradins semi-circulaires ont été dessinés à l'image des ondes sonores et non en raison de la forme de l'orchestra ou de l'équidistance au spectacle qu'ils offraient à chaque rang de spectateurs. Ces deux aspects de l'industrie deïctique sont trop étroitement associées pour qu'il ne soit pas imprudent de se prononcer dans ce débat en l'absence d'une documentation antique plus fournie.

2. Orienter la perception.

Appréhender n'est pas comprendre. Pour susciter le passage de l'un à l'autre, il est divers moyens. Les uns relèvent du langage et c'est parmi eux que se rangent les annonces qui, dans les textes dramatiques, orientent l'attention des spectateurs, vers tel ou tel secteur de l'espace scénique. Les autres relèvent de la technique. Ils contribuent à l'intelligence du spectacle par la délimitation et par la diversification des lieux scéniques. Avec ses avant-corps jouxtant l'estrade, le théâtre italien et sicilien de l'époque hellénistique à l'époque impériale a principalement eu recours aux ouvrages délimitatifs, alors que le théâtre grec, sans les ignorer totalement, a surtout développé la diversité des lieux scéniques, soit en architecturalisant plusieurs niveaux praticables (orchestra et toit de la skènè à l'époque classique; orchestra, couverture du proskènion, voire ouverture dans le toit de la skènè à l'époque hellénistique), soit en usant d'un outillage mobile (ekkyklème pour la représentation conventionnelle des scènes d'intérieur; grue pour la représentation non moins conventionnelle des scènes aériennes).

3. Amplifier le spectacle.

Pour parfaire l'appréhension et la compréhension générale du spectacle, le bénéfice à tirer d'une bonne disposition des spectateurs vis à vis du lieu scénique et d'une claire ordonnance des artistes a ses limites, qui sont les seuils de perceptions de l'œil et de l'oreille humaines. Pour y remédier il est possible par un outillage soit d'améliorer les capacités naturelles des récepteurs, soit d'augmenter la puissance sonore et la taille physique des émetteurs. C'est ce que font à l'époque contemporaine les spectateurs qui se munissent de jumelles ou les régisseurs qui recourent au microphone et à l'écran géant pour la projection du spectacle dans le lieu même où il est produit. Sans connaître ces techniques, l'antiquité avait développé la même industrie en plaçant des vases sous l'estrade⁵⁸ ou, aux dires de Vitruve, V, 5, sous les gradins, et en

⁵⁷ G. Roux, «Remarques sur l'architecture «dionysiaque» du théâtre grec», *Mélanges d'archéologie offerts à A. Audin* (1990), p. 213-221.

⁵⁸ Sur les grands vases de terre cuite trouvés sous le pulpitum du théâtre de Nora, cf. C.

vêtant certains acteurs de hautes chaussures, d'habits rembourrés et de masques, qui les grandissaient⁵⁹. Eschyle, à en croire l'auteur anonyme de sa *Vie*, aurait été le premier à introduire ce genre d'outils «en couvrant ses acteurs de manches longues, en augmentant leur volume avec la robe traînante et en les élevant par l'augmentation de la hauteur des cothurnes»⁶⁰. L'information est sans doute partiellement erronée, mais elle atteste d'un intérêt certain porté à ces recherches dans l'antiquité.

2. L'occultation du spectacle.

Pendant de l'industrie d'ostension qui outille la perception visuelle et auditive, l'industrie d'occultation outille l'isolement topographique et l'isolation acoustique. Si le théâtre antique n'a pas développé cette dernière, c'est sans doute parce que l'homme est naturellement doté de la faculté de se taire, mais aussi parce que loin de rechercher l'isolation des vestiaires, il a tiré parti de leur perméabilité acoustique en développant l'usage dramaturgique de la parole prononcée et surtout du cri proféré de l'intérieur du bâtiment de scène⁶¹. Diverses techniques d'occultations visuelles furent en revanche utilisées.

Dans les édifices sans bâtiment de scène nul ouvrage n'outillait l'isolement des artistes et toutes les entrées et les sorties se faisaient latéralement par les parodos. L'occultation du spectacle ne fut pas outillée avant l'apparition de la skènè, connue à Athènes en 458 av. J.-C. Servant tout autant de vestiaire que d'isoloir, elle ajouta la possibilité d'entrées et de sorties frontales. Le théâtre hellénistique avec ses portes ménagées dans la colonnade du proskènon conserva pour l'orchestra ces modes d'accès et d'issue sans les doubler à l'étage, preuve que le lieu scénique principal demeurait alors l'orchestra. Dans le théâtre romain les portes ouvrant sur le plancher du *pulpitum* jouaient le même rôle, mais l'outillage de l'occultation fut complété, à partir de l'époque augustéenne, par l'usage de rideaux. Leurs tentures, montées sur des poteaux mobiles, s'abaissaient au début des spectacles et se logeaient dans un espace réservé sous l'estrade, au revers du front du *pulpitum*⁶².

Courtois, *Le bâtiment de scène des théâtres d'Italie et de Sicile. Etude chronologique et typologique*, *Archaeologia Transatlantica*, VIII (1989), p. 282; M. S. Balmuth, *AJA* 96 (1992), p. 695.

⁵⁹ L'hypothèse d'une utilisation du masque comme porte-voix, n'est sans doute pas à retenir (A. Pickard-Cambridge, *DFA*, p. 195-196).

⁶⁰ ... τους τε ὑποκριτὰς χειρῖσι σκεπάσας καὶ τῷ σώματι ἐξογκώσας μείζονί τε τοῖς κοθόρνοις μετεώρισας (*Vie d'Eschyle*, 13). Cf. aussi Horace, *Art poétique*, v. 278-280 : «Ensuite Eschyle, inventeur du masque et de la robe d'apparat, dressa une estrade sur de petits étais, enseigna à parler d'une voix puissante et à monter sur le cothurne» (trad. Fr. Villeneuve, éd. CUF, 1934).

⁶¹ Cf., récemment, R. Hamilton, «Cries within and the Tragic Skene», *American Journal of Philology*, 108 (1987), p. 584-599.

⁶² Cf., récemment, C. Courtois, *Le bâtiment de scène des théâtres d'Italie et de Sicile* (1989), p.

CONCLUSION

Industriellement défini, le théâtre est un logement qui outille de manière plus ou moins développée la perception et la scénographie. Par delà ces finalités industrielles, le monument a pu répondre à des fins esthétiques, qui n'ont certes rien à voir avec l'admiration que tel ou tel peut ressentir pour l'harmonieuse façon dont les gradins du théâtre d'Epidaure s'insèrent dans la colline ou pour l'acoustique générale de l'édifice, mais qui sont à chercher dans l'écart entre l'ouvrage réalisé et l'outillage de ses finalités pratiques. Aucune esthétique n'étant liée à une industrie, il serait vain au terme de cette analyse de tenter de cerner une «esthétique théâtrale». La littérature sur la diffusion du «Theatermotiv»⁶³ (arcade juxtée d'ordres engagés sous entablement horizontal) ou des ordres superposés qui, à partir du I^{er} siècle av. J.-C., ornent les fronts de scène⁶⁴, en prouve l'inanité. Comme œuvre d'Art, le théâtre n'a rien de spécifiquement théâtral. Il n'est pas en revanche sans intérêt de souligner l'évolution historique des techniques mises en œuvre pour répondre aux industries théâtrales, c'est-à-dire d'essayer de résumer les changements stylistiques que connaît le théâtre entre son apparition à l'époque archaïque et la fin de l'antiquité.

A comparer la richesse ornementale d'un bâtiment de scène romain à l'aire nue des premières orchestras et les gradins d'Aspendos à ceux de Thorikos, qui en sont formellement assez peu différents, on aurait tendance à penser que les acteurs prirent de l'importance au cours de l'antiquité et que les spectateurs demeurèrent les laissés-pour-compte de cette évolution. Notre analyse montre qu'il en fut tout autrement. Tout au long de l'antiquité le confort offert aux spectateurs n'a cessé d'augmenter par l'amélioration des accès, des circulations, des lieux de stationnement et par l'apparition d'un système de climatisation. L'importance donnée, en eux, à la personne n'a cessé de croître au point que dans plusieurs édifices la réservation épigraphique s'est généralisée. Les conditions de réception des spectacles enfin se sont progressivement améliorées grâce au développement de techniques facilitant la perception. Les artistes au contraire n'ont jamais bénéficié d'aucun confort collectif ni d'aucun logement personnel et presque aucune technique n'a été développée pour diminuer l'effort afférent à la production des spectacles.

185-192. Au IV^e siècle ap. J.-C. furent aussi utilisés des rideaux fixés à leur partie supérieure (*id.*, p. 290).

⁶³ Voir P. Gros dans *L'Urbs. Espace urbain et histoire*, coll. EFR 98 (1987), p. 332-335.

⁶⁴ Par exemple : M. C. Parra, «Per la definizione del rapporto fra teatri e ninfei», *Studi classici e orientali* 25 (1976), p. 89-118.

Nos théâtres occidentaux modernes, où la personne des spectateurs n'est guère outillée alors que les artistes bénéficient de loges, sont assez différents. Le récent respect que ces derniers inspirent est tel qu'on se refuse de recourir à leur endroit à toute technique deïctique : la scénographie s'interdit le microphone et tout costume qui, en augmentant le volume des voix et des corps des acteurs, en faciliterait la perception. A chaque spectateur de s'outiller en son particulier de jumelles ou de tendre l'oreille.

Jean-Charles MORETTI
CNRS - IRAA (Lyon)

Origine de l'illustration

Fig. 1a et 1b : d'après A. von Gerkan, *Das Theater von Priene* (1921), Pl. XXXV et Pl. XXXIII, 3. Fig. 2 : d'après A. von Gerkan, *Das Theater von Priene* (1921), Pl. XXXIV, 2. Fig. 3a et 3b : d'après G. Caputo, *Il teatro di Sabratha e l'architettura teatrale africana* (1959), Pl. 73 et Pl. 71. Fig. 4 : d'après *La ciudad hispanorromana*, éd. Ministerio de cultura (1993), p. 41. Fig. 7 : d'après H. Bulle, *Untersuchungen an Griechischen Theatern* (1928), Pl. 6, fig. 8. Fig. 9 : d'après C. Buckler, *AJA* 90 (1986), p. 432, fig. 1. Fig. 5, 6 et 8 : clichés de l'auteur.

Je remercie vivement G. Charpentier (CNRS-IRAA [Lyon]), auquel est dû l'ensemble des modifications apportées aux plans d'origine.