

LIRE, APPRENDRE, ÉDUQUER



Fig. 113.



Fig. 115.



Fig. 117.



Fig. 119.



Fig. 120.



Fig. 114.



Fig. 114.



Fig. 116.



Fig. 118.



Fig. 115.



Fig. 117.



Fig. 113.

LE THÉÂTRE À ROME UN LIEU DE SAVOIR ?

Bas les masques !

Un dossier de **Théa Pontvianne, Raphaël Hauser et Léopold Thievend**



Janvier 2020 | Lycée Fénélon | HK2

Futurum Editions

Programme

Bienvenue au spectacle !

Introduction

I. Le théâtre romain, une institution pérenne

- A. Un savoir-faire architectural Pages 6 à 8
- B. Le culte du plaisir et des jeux Pages 9 à 10
- C. La dimension religieuse : un rite particulier Pages 11 à 14

II. La représentation théâtrale : façonner le citoyen

- A. Un maître d'école pas comme les autres : l'acteur Pages 16 à 20
- B. La représentation théâtrale dans tous ses états Pages 21 à 23
- C. Le temps de la représentation, un temps du savoir Pages 23 à 26

III. Un théâtre polyphonique ? Regards croisés

- A. La voix du spectateur : l'impact du théâtre et sa réception au sein de la cité Pages 28 à 33
- B. La voix de l'auteur : sur les traces de Plaute Pages 34 et 35
- C. La voix du politique : maîtriser la diffusion du savoir Pages 36 à 40

Conclusion Page 41

Bibliographie Page 42

Glossaire Pages 43 et 44

Index Page 44

θεάομαι

Theaomai. Regarder, contempler en grec ancien.

Cette invitation au spectacle constitue également la racine du mot *theatron*.



Introduction

« Au théâtre, on écoute des chants, de la musique vocale et instrumentale. » - Cicéron



Au théâtre romain de Pompéi. Gravure couleur du XIX^e siècle de Georg Rehlender.

Du théâtre à Rome on a pu dire beaucoup de choses. Héritier de la tradition grecque et réinventeur de celle-ci, laboratoire des premiers artifices théâtraux et des premières intrigues complexes, et enfin, producteur nouveau de culture, par le divertissement et le jeu (*ludi*).

Certains architectes comme Vitruve y voient d'abord un joyau plastique (*De Architectura*) se prêtant à des règles géométriques solides et universelles. D'autres intellectuels comme Goethe constatent chez les Romains la « *jouissance de l'ouïe et de la vue [qui] absorbent la réflexion* » au théâtre. Pierre Gros nous rappelle dans son *Vitruve ou la tradition des traités d'architecture* ce qui, peut-être, a constitué la pensée dominante pendant des siècles : le théâtre, c'est la mise en relation des « *concordances astrologiques* » (*sympathia stellarum*) et des « *accords musicaux* » (*symphoniae*). Cette définition un peu mystique remet au centre du processus théâtral le ciment que nous avons omis de mentionner jusqu'ici : le sacré. Rite pieux depuis ses origines, le théâtre peut également faire l'objet d'une sacralisation. De quelle manière ?

Il s'agit d'abord de renouer avec une définition plus englobante et moins abstraite du théâtre. Jeu, rhétorique, géométrie... il procède avant tout du geste. Nous pouvons d'ores et déjà qualifier ce geste, qui va de l'acteur au spectateur



et de la scène aux gradins, comme une transmission – non pas en tant que simple véhicule d’histoires et d’émotions mais bien comme le générateur de ces histoires et de ces émotions. Une première équation s’offre donc à nous : la dimension sacrée du théâtre romain passe par son geste, sa transmission. Il plaît, il instruit, il émeut. Pierre Grimal ne parle-t-il pas d’une « *littérature de représentation* » ?

« **Plus encore, le théâtre romain expérimente de nouvelles formes théâtrales et par là, offre au spectateur le moyen de poser un regard critique sur la société et ses fondements.** »

On discerne peu à peu ce qui fait la singularité du théâtre romain : c’est aussi un lieu de savoir, qui s’inscrit pleinement dans le thème d’étude *Lire, apprendre, éduquer*. Le *theatrum latinum* est une institution pérenne, qui favorise le dialogue entre les citoyens et les acteurs, les citoyens et leur histoire, les citoyens et la *grande Rome*. Plus encore, le théâtre romain expérimente de nouvelles formes théâtrales et par là, offre au spectateur le moyen de poser un regard critique sur la société et ses fondements.

De là à dire que le théâtre romain alerte le citoyen sur la chute prochaine de Rome – ce qui lui confère une qualité prémonitoire – il n’y a qu’un pas. Nous interrogerons d’ailleurs ce paradoxe entre l’éloge de la grandeur de Rome et la condamnation en creux du système. Enfin, il convient d’adopter un point de vue rétrospectif sur les événements : que nous dit la postérité de cette éducation théâtrale du citoyen ? La transmission a-t-elle réussi ? La question de la réception devient inévitable, et nous convoquerons pour l’approcher des exemples plus précis de dramaturges, de pièces et de lieux.

Formulons la question autrement :

En quoi le théâtre romain, par son discours didactique et la portée de celui-ci sur les citoyens, est-il un lieu de savoir singulier ? De quelle transmission est-il le garant ?

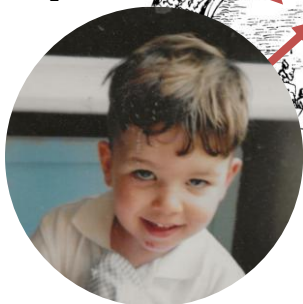
Pour envisager cette question, nous adopterons trois dimensions. En premier lieu, le théâtre à Rome a pour caractéristique essentielle d’être une **institution pérenne**, qui sert d’assise aux traditions romaines et assure ainsi les conditions de la transmission de ces dernières. Ensuite, le théâtre a une vertu proprement civique : il s’agit de **former un citoyen par l’art**, afin de créer une société régie par des valeurs qui se perpétuent. Néanmoins, ce serait déformer la réalité que d’appréhender le théâtre à Rome comme un exercice de pure conformité, voire de conformisme. N’est-il pas précisément un **lieu où différentes voix se mêlent** et se répondent, que ce soit celles public, de l’auteur comme du politique ?



Théa



Raphaël



Léopold

Envie de se former dans un lieu de savoir et de devenir **grands** ?
Rendez-vous au théâtre Latin !

Tous au théâtre !

Lisez ce dossier en douceur avec la playlist musicale concoctée par nos soins et retrouvez le document en version portable, compatible sur mobile, à l’adresse :

<https://bit.ly/nuncplaudite>





Première partie

Le théâtre romain, une institution pérenne



Le théâtre de Palmyre, construit selon le modèle romain, partiellement détruit en décembre 2016. GFF Photos



I. Une institution pérenne

Où l'on apprend que le théâtre à Rome, affaire d'état à portée religieuse, requiert un certain savoir architectural.

En premier lieu, il paraît important d'évoquer les conditions de représentation des jeux scéniques à Rome, et dans quelles traditions elles s'inscrivent. En effet, celles-ci sont essentiellement architecturales, culturelles et religieuses. Si le théâtre fait figure d'institution pérenne, c'est qu'il dépend des pouvoirs publics, et qu'il repose sur des rituels qui font consensus au sein de la société romaine. Par ailleurs, le théâtre est un des fers de lance de la transmission intangible du *mos majorum*, cet ensemble de valeurs cardinales si importantes à Rome. Il joue ce rôle crucial dans la mesure où il s'inscrit dans le quotidien des Romains, et les touche directement. Le théâtre à Rome est à la fois un **lieu**, qui correspond à une architecture, mais aussi une **activité**, rendue possible par un temps de loisir, enfin, un **rituel** dans sa dimension hautement religieuse.

A. Un savoir-faire architectural

AU CŒUR DES THÉÂTRES

Les théâtres romains sont demi-circulaires comme les théâtres grecs. À la différence du théâtre grec antique, le théâtre romain est un édifice fermé : tandis que le théâtre grec offre aux spectateurs une vue sur le paysage environnant derrière la scène, un mur de scène ferme le théâtre romain.

Il se compose de deux parties. D'une part, la scène (*scaena*), estrade en bois sur laquelle jouent les acteurs, est percée de trois portes avec son mur de scène (*scaena frons*) où s'accroche le décor. La baraque en bois sert de coulisse. D'autre part, les gradins (*cauea**) sont surélevés, et non plus à flanc de colline. De plus, la scène s'agrandit par rapport au théâtre grec. En-dessous des gradins se déploient les *vomitoria*, soit des couloirs permettant la circulation des spectateurs.

Il existe trois théâtres à Rome sous l'Empire : le théâtre de Pompée, d'environ 160 m de diamètre, le théâtre de Balbus, le théâtre de Marcellus, de 150 m de diamètre. Deux d'entre eux sont construits hors de l'enceinte de Rome - le *pomerium*, celui de Pompée et celui de Balbus. Le théâtre est conçu en vue de l'acoustique - *auditorium* en latin, littéralement le lieu où l'on écoute. Des vases d'airain sont placés sous les gradins pour servir de résonateurs. Un immense mur domine la scène, orné de colonnes, de niches et de statues. Des toiles peintes fixées sur des tourniquets servent de décors mobiles.

* Un certain nombre de termes techniques sont définis dans le glossaire pages 43-44

Le théâtre en dates



● **VERS 700-500 AVANT J-C : ODYSSEE THÉÂTRALE**
Rédaction de l'*Iliade* et l'*Odyssee* attribués à Homère ;
Chants cypriens, poème du cycle troyen. Ces œuvres et
les légendes mythologiques constituent des sources
d'inspiration des premières tragédies.

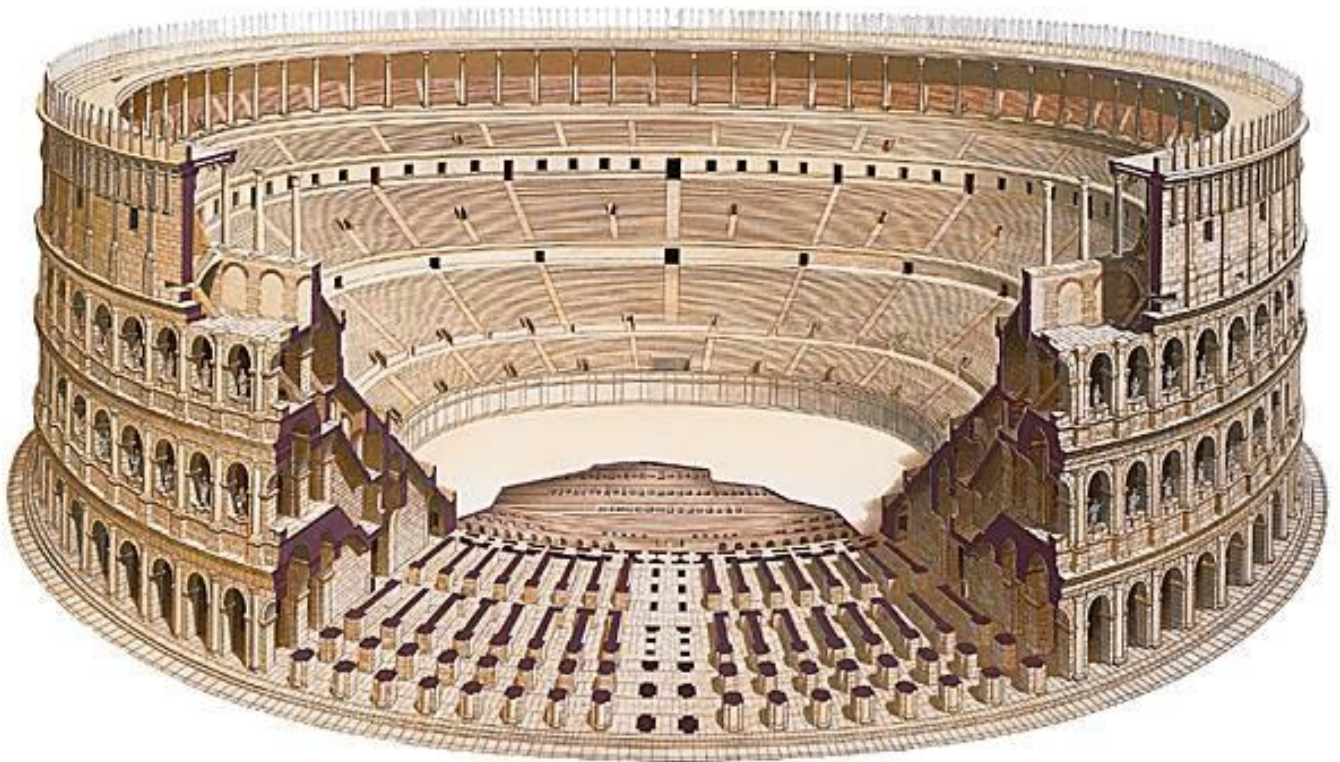
Ulysse et les Sirènes, vase grec du V^e siècle
avant J-C conservé au British Museum.



AU CŒUR DES THÉÂTRES

Sur la façade du théâtre de Marcellus, construit sur les rives du Tibre, on remarque une architecture propre aux théâtres grecs comme romains : les trois étages correspondent à trois styles: dorique, ionique et corinthien. Le style **dorique** est le plus ancien et le plus sobre, avec un chapiteau très simple et des colonnes assez épaisses, tandis que le chapiteau **ionique**, en forme de cornes de béliers enroulées, ou de volutes, est plus complexe et orné. Enfin, le style **corinthien** est le plus orné et le plus récent. Le chapiteau, orné de motifs végétaux, évoque la forme des feuilles d'acanthé (plante méditerranéenne aux feuilles très découpées).

Une autre caractéristique de ces théâtres consiste en leur orientation. Les gradins du théâtre de Pompée regardent vers l'est. En effet, durant le printemps et l'été, les vents soufflent d'ouest en est ; cette orientation permet de s'en prémunir, tout en garantissant un bon éclairage. Les gradins sont aussi pourvus d'une immense voile (*velum*), en lin et de forme rectangulaire, pour se protéger du soleil ou des intempéries. Pour rafraîchir les spectateurs, de l'eau au safran est vaporisée (*sparsiones*). En outre, elle joue le rôle d'effet visuel lors des représentations.



Plan en coupe représentant un théâtre latin.

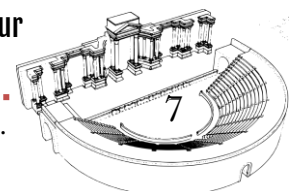
Le théâtre en dates



364 AVANT JC : CRÉATION DES PREMIERS JEUX SCÉNIQUES

Les premiers jeux scéniques, prélude à la création d'un théâtre latin, font leur apparition.

Un jeu scénique. Mosaïque romaine (détail).



UNE ROME DU SPECTACLE THÉÂTRAL

Après trois siècles de théâtres provisoires, les premiers théâtres durables gagnent la cité après 55 avant J.-C. S'ils étaient interdits jusque là, c'était précisément pour des motifs politiques : la noblesse craignait que de nouveaux visages puissent émerger au sein des édifices, bénéficiant de l'acoustique exceptionnelle des lieux, et que les théâtres ne deviennent des forums sous-jacents. « *Les hommes au corps alangui, affalés sur les gradins, sont privés de volonté et de jugement : ils seront facilement séduits par les paroles suaves des démagogues* » écrit, non sans une pointe d'humour, Florence Dupont, traduisant par là la pensée dominante.

C'est Pompée qui le premier franchit l'interdiction, en faisant bâtir le premier théâtre permanent sur le champ de Mars en 55 avant J.-C. Ces théâtres qui éclosent au milieu de Rome marquent une transformation symbolique et spatiale de la ville : le champ de Mars n'était il pas le lieu où se tenaient les assemblées électorales et d'où partaient chaque année la procession des Jeux avant d'entrer dans la ville, conduisant au Grand Cirque une armada de soldats transformés en civils ? Ce lieu du *bellum* et du *negotium* devient progressivement celui de l'*otium*.

Progressivement, le théâtre s'enracine dans le plan des villes, où il occupe une place de plus en plus centrale. Si la République disparaît, le théâtre ne connaît pas le même sort, perdurant sous l'Empire, lorsqu'Auguste annexe à la ville le champ de Mars. Il fait également bâtir le théâtre de Marcellus, inauguré en 13 après J.-C.

La forme des théâtres romains est révélatrice d'une certaine pensée : contrairement à leurs homologues grecs, dont les gradins épousent les formes des reliefs et de la topographie des sites, ils sont édifiés sur de gigantesques substructures étagées. Il s'agit de souligner la grandeur politique et de bâtir, mais surtout de réglementer la licence ludique et la liberté de parole au sein des édifices, politique renforcée par une série de mesures susmentionnées, allant de la hiérarchie des places au port obligatoire de la toge par les citoyens.

On remarque que le théâtre à Rome hérite d'une grande partie des propriétés architecturales du théâtre grec, ce qui constitue déjà une transmission entre les deux civilisations. Ce savoir-faire ne vise donc aucunement l'originalité de la construction, mais cherche à être archétypal. Le lieu est également érigé en vue d'un but pratique et fonctionnel, comme nous l'avons vu, avant des visées esthétiques, ce qui correspond à la valeur romaine suivante, mise en exergue par le savoir-faire architectural : la notion de *frugalitas*, qui est la simplicité de vie, le rejet de l'ostentation, valeur que l'on retrouve dans toutes les strates de la vie en société, même dans le fonctionnement des institutions. Le théâtre est donc un lieu, mais aussi une activité qui n'a rien d'austère puisqu'elle s'inscrit dans un temps de loisir.

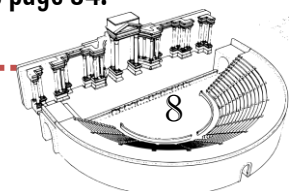
Le théâtre en dates



VERS 280 ET 255 AVANT JC : **NAISSANCES**

Naissance de Livius Andronicus, l'un des premiers traducteurs notables de pièces en langue grecque ; puis du grand auteur Plaute – voir sa biographie page 34.

Plaute en latin. Gravure du XVII^e. WKC.



« Les jeux s'inscrivent dans un temps social, celui de l'*otium*, qui s'oppose à l'activité politique (*negotium*), à la vie militaire (*militia*), à l'effort (*labor*), à la tension (*contentio*). »

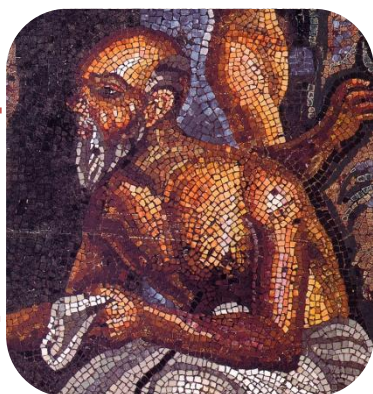
B. Le culte des jeux et du plaisir (*l'otium*) : lier les hommes et les fédérer

Après Juvénal s'exclame sous l'Empire au Ier siècle dans la *Satire X* que le peuple ne réclame que du pain et des jeux : « *Panem et circenses* ». L'expression dénonce l'usage délibéré fait par les empereurs romains de distributions de pain et d'organisation de jeux dans le but de flatter le peuple, afin de s'attirer la bienveillance de l'opinion populaire (politique d'évergétisme). Il peut s'agir d'une vision négative des activités de loisir, vues comme pleines de médiocrité et de bassesse, tandis que l'on délaisse les véritables valeurs d'antan. Or, l'esprit des jeux n'est pas celui de la paresse ou de la débauche, il participe précisément au processus de transmission qui nous intéresse. Les jeux s'inscrivent dans un temps social, celui de l'*otium*, qui s'oppose à l'activité politique (*negotium*), à la vie militaire (*militia*), à l'effort (*labor*), à la tension (*contentio*). C'est le loisir, soit le relâchement du corps et de l'esprit (*remissio*), comme condition d'accession au plaisir. Ces jeux sont de deux types : jeux scéniques et jeux du cirque. Plaute dans sa pièce *Casina* retranscrit, non sans ironie, l'état d'esprit de ceux-ci dans le Prologue de la pièce :

« *Chassez les soucis de votre cœur, oubliez vos dettes.
Que personne ne craigne son créancier,
C'est la fête des jeux, et c'est fête aussi pour les banquiers
Tranquillité autour du Forum, une mer d'huile [...]
Si vos oreilles sont disponibles, prêtez-moi attention. »*

Le théâtre comme les jeux correspond à une fête publique, qui relève de l'*otium urbanum*, loisirs offerts à la population par les magistrats élus ou des nobles. L'expansion de l'Empire est accompagnée par la création du *ludi*, avec des jeux scéniques dans des théâtres tout autour de la Méditerranée. Citons à cet égard celui d'Orange, où se pressent encore chaque année des foules (lire page 31), d'Arles, de Timgad (Algérie) ou de Petra (Jordanie). Elle va de pair avec la « licence des jeux »* (*licentia ludicra*), qui n'est pas la liberté, seulement le relâchement des énergies, voire le déchaînement des passions.

Le théâtre en dates



240 AVANT JC : ON EN ~~PERD~~ GAGNE SON LATIN

Fin de la première guerre punique. Premières traductions de pièces grecques par Livius Andronicus, passeur de témoin entre la littérature grecque et les nouvelles créations latines.

Poète dirigeant une pièce. Mosaïque de Pompéi, musée National de Naples.



Elle permet aux hommes de se fondre dans une communauté indistincte. À partir du IV^e siècle avant J-C, les deux types de jeux s'entremêlent, puisque s'intercalent un ou plusieurs jours de jeux scéniques entre la procession et les jeux du cirque. Il s'agit de théâtre temporaire, qui se déroule soit au Forum, soit devant un temple, soit dans le cirque. Jeux scéniques et théâtre sont donc corrélés, mais ne doivent pas être confondus.

Tite-Live situe les premiers jeux du cirque au temps de la fondation de Rome, puisque l'enlèvement des Sabines se déroule dans le Grand Cirque de Rome. C'est une manière de les insérer dans l'histoire de Rome et ses récits attenants. Chaque période de jeux est propice à un souvenir de la date de la fondation de Rome, c'est-à-dire -753 et donc à une plus grande cohésion sociale. A partir du moment où le théâtre sous forme de jeux scéniques est corrélé avec les jeux du cirque, il est également considéré comme une pratique romaine originelle. Il consiste désormais en un rituel identitaire, mais n'omet pas pour autant la transmission de l'importance du divertissement. Le théâtre est donc un lieu, une activité, mais demeure aussi garant d'un rite religieux.

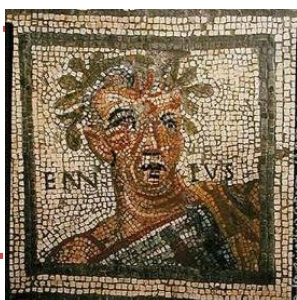
C. La dimension religieuse : un rite particulier

À Athènes, le théâtre est né des fêtes de Dionysos, c'est pourquoi l'on appelait les comédiens « *hoi technitai tou Dionusiou* », littéralement « les artistes de Dionysos ». La tradition s'est poursuivie à Rome, où le théâtre, et plus largement les jeux, a pour fonction principale d'établir la concorde entre les dieux et les hommes. Il peut également consister en un rituel d'expiation (d'un meurtre, d'un acte impie). On songe à l'épisode de peste en l'an 369 avant J-C, signe de rupture entre les dieux et les hommes, dont les Romains tentèrent d'atténuer les dégâts en important la pratique des pantomimes étrusques - qui marqueront la tragédie. Sur cet épisode, on peut à nouveau citer Tite-Live et un extrait de son *Histoire de Rome depuis sa fondation* :

« [l]a superstition s'empara des esprits, et l'on dit qu'alors, entre autres moyens d'apaiser le courroux céleste, on imagina les jeux scéniques : c'était une nouveauté pour ce peuple guerrier qui n'avait eu d'autre spectacle que les jeux du Cirque. Au reste, comme presque tout ce qui commence, ce fut chose simple, et même étrangère. Point de chant, point de gestes pour les traduire : des bateleurs, venus d'Étrurie, se balançant aux sons de la flûte, exécutaient, à la mode toscane, des mouvements qui n'étaient pas sans grâce. » (chap.7).

Les premières pièces sont rédigées par Livius Andronicus, en l'honneur de Jupiter pour les *ludi Romani*, grande fête nationale se déroulant au mois de septembre sous la République, dès -240. C'est au cours de cette première guerre punique que Rome s'étend, et pratique l'adoption des dieux des peuples conquis. L'activité théâtrale s'intensifie pendant cette période. D'ailleurs, les représentations connaissent un "recommencement" (*instauratio*), c'est-à-dire que les autorités, - feignant une faute rituelle dans la

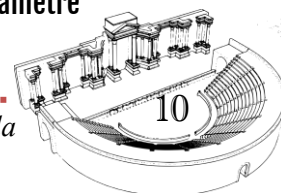
Le théâtre en dates



239 AVANT JC : UN POÈTE NOMME ENNIUS

Naissance d'Ennius, considéré comme étant le père de la poésie latine. Il compose un grand nombre de tragédies, comédies et satires en hexamètre dactylique, qui inspireront ses successeurs.

Mosaïque d'Ennius, conservée au musée de la civilisation romaine à Rome



pièce -, instaurent des journées supplémentaires consacrées au théâtre.

Puis en -212 sont créés les *ludi Apollinares*, qui se déroulent au mois de juillet en l'honneur d'Apollon; ou encore ceux réservés Cérès dès - 202. Les jeux scéniques peuvent aussi être l'occasion de clore un siècle (*saeculum*), à la date d'anniversaire de la fondation de Rome, le 25 avril. L'ordre religieux est symboliquement refondé. Ils servent donc de rituel de passage d'une période néfaste à une période faste.

Les lieux du spectacle sont souvent la *cauea*, et chaque théâtre est relié à un sanctuaire, d'où part la procession qui mène au théâtre. C'est donc le rituel religieux qui rassemble les individus en un public. En effet, la représentation constitue une offrande comparable au sacrifice. L'espace de jeu est celui de Jupiter Capitolin, dieu de la sociabilité du plaisir partagé dans l'*otium urbanum*, et donc le dieu des jeux. L'éditeur des jeux porte une tenue semblable à la sienne - à l'image de la représentation que se faisaient les Romains de la tenue de Jupiter. Par ce biais, il installe les valeurs du dieu dans les lieux du spectacle.

Il est intéressant de noter qu'à l'opposé d'une certaine conception du théâtre grec (la *mimesis* chez Aristote), le théâtre n'est pas une illusion de la réalité, il n'a de visée ni morale, ni philosophique, ni politique. Il ne s'agit aucunement d'atteindre une compréhension universelle de l'homme. Le "noyau rituel" commun entre la procession précédant la pièce et la représentation sont les danses étrusques sur une musique de *tibia* (double flûte à anche). La mise en avant de la *pietas*, respect des rituels et des codes de conduite, apparaît bien plus cruciale.

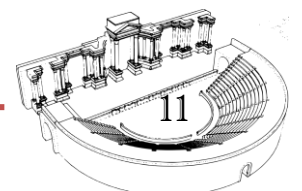
Ainsi, le théâtre à Rome s'avère constituer une institution pérenne, et propice à la transmission de valeurs, grâce à ses dimensions architecturales, culturelles et religieuses. Il n'a pas de but innovant, mais bien davantage fonctionnel. Il sert une **symbolique** à la fois en tant que lieu, activité et rituel, laissant entrevoir une société fortement soudée et organisée en fonction de traditions. C'est pourquoi le théâtre, - entre autres institutions -, a une valeur éducative, plus précisément civique, puisqu'il s'agit avant tout de former le citoyen.

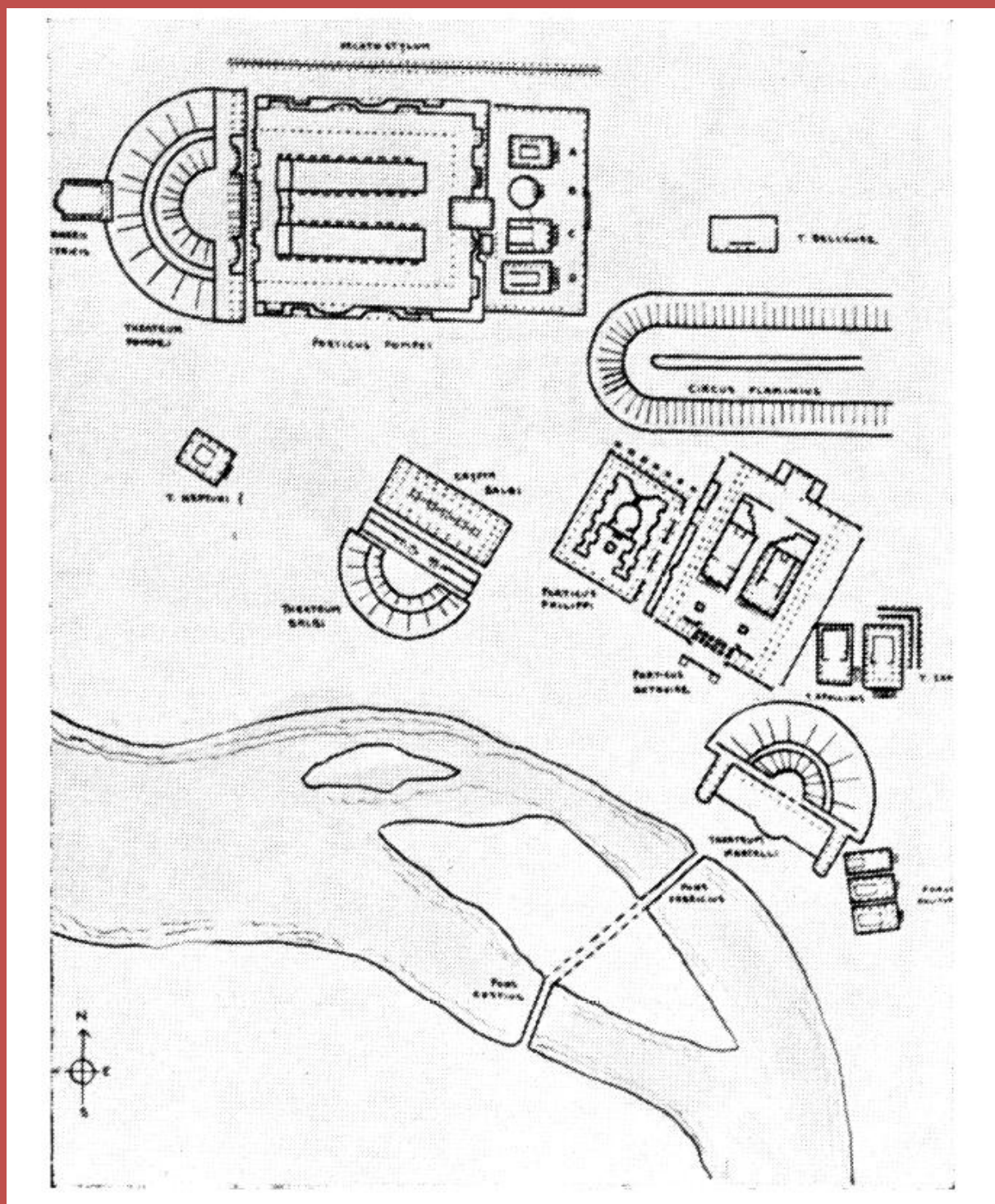
« Ainsi, le théâtre à Rome s'avère constituer une institution pérenne, et propice à la transmission de valeurs, grâce à ses dimensions architecturales, culturelles et religieuses. Il n'a pas de but innovant, mais bien davantage fonctionnel. »

Le théâtre en dates

235 ET 212 AVANT JC : CRÉER. TOUJOURS CRÉER

Première pièce de Naevius, écrite d'après des récits grecs. Plaute présente sa toute première comédie.





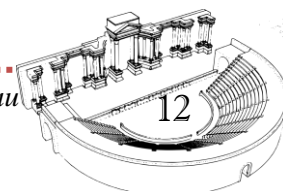
L'aire théâtrale à Rome : théâtre de Pompée, de Balbus et de Marcellus ; temples adjacents. Les théâtres sont très rapprochés.

Le théâtre
en dates



● 207-206 AVANT JC : **LIVIOUS ANDRONICUS**
Victoire du Métaure. Livius Andronicus présente un hymne à Junon Reine, protectrice du mariage, et meurt l'année suivante.

Junon, reine du ciel. Sculpture située au jardin du Luxembourg, à Paris.



VIVEZ L'EXPÉRIENCE IMMERSIVE

Inclinez le document
pour entrer au sein du
grand théâtre de
Palmyre.

*Inoubliable ! Une première
mondiale !*



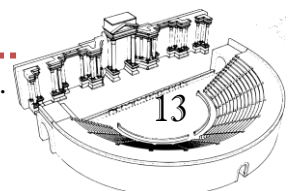
Le théâtre en dates



186 ET 184 AVANT JC : **UN POÈTE CHASSE L'AUTRE**

Dernière comédie de Plaute. Fondation du temple d'Hercule et des Muses. L'auteur meurt vers 184 avant JC, alors que naît Térence.

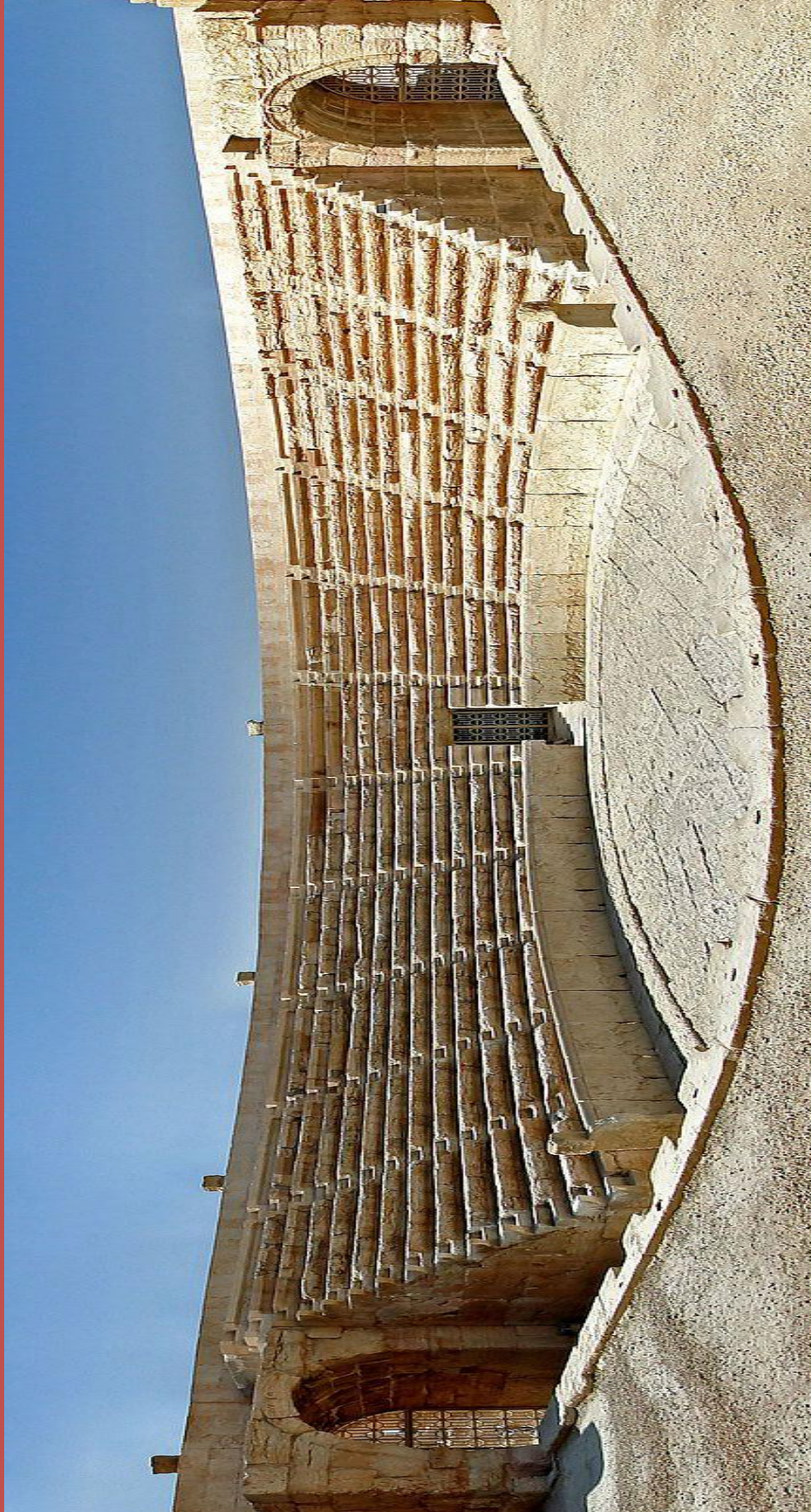
Portrait de Térence issu du Codex Vaticanum.



VIVEZ L'EXPÉRIENCE IMMERSIVE

Dispositif maison créé
à partir d'images de
Guillaume Piolle et de
Bernard Gagnon.

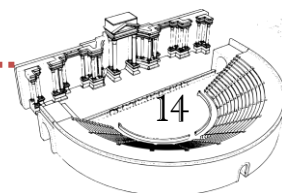
- *Inédit*



166 AVANT JC : *L'ANDRIENNE*

Le théâtre
en dates

Représentation de *L'Andrienne*, la première pièce de Térence, jouée lors des jeux Mégalésiens. Il s'agit d'une adaptation traduite de deux pièces antérieures de Ménandre.





Deuxième partie

La représentation théâtrale : façonner le citoyen



Comédien choisissant son masque, d'après une peinture de Pompéi.
On voit, à droite, l'auteur tenant son manuscrit de la main droite.



II. La représentation théâtrale : façonner le citoyen

Où l'on découvre que la représentation théâtrale s'incarne en l'acteur, les variations du jeu de ce dernier enrichissant la vie à Rome.

Le théâtre romain devient donc, à nouveau, un enclos sacré : dans son enceinte, les acteurs mènent le rite devant des spectateurs alertes, comme les prêtres devant leurs fidèles. Au deuxième siècle avant Jésus-Christ, quand s'institutionnalisent ces pratiques théâtrales, nous sommes encore sous la République. Les récentes guerres puniques fragilisent Rome et prouvent que le modèle démocratique hérité - à un degré discuté - des Grecs n'est pas infallible. Le trouble qui marque peu à peu la société trouve sa traduction la plus complète là où on l'attend le moins, au théâtre. Dire du théâtre qu'il est le miroir de la scène politique romaine n'est pas révolutionnaire, mais les conséquences que l'on peut en tirer sont édifiantes. Avec l'Empire et avec ce qui sera la deuxième grande période des jeux scéniques à Rome, le théâtre se fait responsable et garant d'une éducation civique restaurée. Mais l'estrade du comédien n'est pas le simple substitut du forum des orateurs. Sa démarche est plus insolite et grâce aux moyens qui sont les siens, le théâtre touche les cœurs, les embrase et les invite à agir. Action ne veut pas dire rébellion pour autant, il s'agit plus de retrouver un esprit critique salutaire à la destinée romaine. Plutôt que de faire confiance aux vertus morales coutumières, pourquoi ne pas s'adresser au cœur et à ses valeurs ? La représentation devient alors un temps à part, autonome, celui du rêve, du devoir et du cœur.

A. Un maître d'école pas comme les autres : l'acteur

DE LA LUTTE CONTRE LA SOCIÉTÉ...

Rien apparemment ne semble destiner l'acteur à une carrière dans l'enseignement. Et à proprement parler, il n'en sera jamais rien. Pourtant, le pouvoir d'influence de l'acteur lui confère une autorité particulière et inattendue : la même qui va du père au fils, de l'empereur au citoyen, du professeur à l'élève ... une autorité qui rétablit une famille dont les spectateurs seraient les enfants et les apprentis.

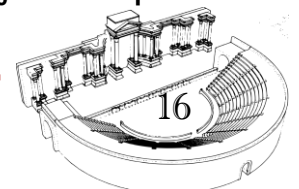
Le théâtre
en dates



159 AVANT JC : MORT DE TÉRENCE

Térence décède. Il est considéré alors, avec Plaute, comme un des deux grands maîtres du genre comique latin.

Gravure ancienne représentant Térence.



Mais reprenons. Ce qui fait la singularité de l'acteur, c'est son statut équivoque. Il est exclu de la vie politique (sa profession est dite immorale). Les censeurs qui régulent les bonnes mœurs pendant la République (et l'Empereur lui-même à partir d'Auguste comme « préfet des mœurs ») réprouvent le comportement des histrions romains, dès lors qu'ils quittent les planches. L'*infamie* dont on accuse les acteurs est une disqualification politique grave : il ne peut ni voter ni être soldat (qui sont les droits du citoyen). Les acteurs peuvent également subir des dommages physiques quasi exclusifs : sur l'ordre du magistrat en charge des jeux, c'est le fouet qui corrigeait l'insolence et le désordre. Ils ne valent pas mieux, explique Cicéron dans *les Devoirs* que les bouchers et parfumeurs puisqu'ils se mettent au service des plaisirs. La profession est par conséquent déshonorée.

Cependant, pourvu qu'il maîtrise avec agilité son art et que son nom reste dans les esprits, il est très vite adulé par les citoyens. A nouveau digne de respect - ce que la loi lui refuse -, sa réhabilitation s'accompagne d'une rémunération parfois immense : le comédien Roscius et l'acteur tragique Clodius Aesopus en sont deux exemples notables. Le grand train de vie qui peut être le sien conduit l'acteur à fréquenter les plus grandes cours et à se rapprocher des nobles et des princes, toujours impatients de recruter des bons artistes pour les fêtes. L'acteur tire son succès de ses performances individuelles et de sa beauté physique : une voix suave, un corps souple et entraîné, et le *contrapposto* féminisant de ses hanches sont autant d'atouts pour qui sait les mettre en scène ! C'est la *venustas*, beauté érotique, opposée à la *dignitas*, beauté de l'homme libre.

L'acteur est aussi une promesse pour tous les possibles que chaque citoyen porte en lui. Seulement l'acteur les réalise là où le citoyen romain se retient, obligé de répondre aux exigences de la masculinité sociale. C'est l'indétermination de l'acteur, en tant qu'il peut jouer tous les rôles et prendre toutes les poses, qui fascine et effraie. On apprécie la bizarrerie qui est en lui. Mais là où les acteurs gagnent la partie, c'est sur leur mérite personnel : l'apprentissage du métier est très difficile et les meilleurs élèves sont des savants « docti » aussi bien qu'en sciences ! La formation de l'acteur (auprès des aînés, sur le tas) est complète, presque humaniste puisqu'elle se concentre sur le façonnage du corps et celui de l'esprit. La danse et le chant sont un passage obligé et on comprend déjà quelle la clef de voûte de l'édifice : la vigueur, celle qui émane du corps de l'acteur à la place de la mollesse où ses détracteurs



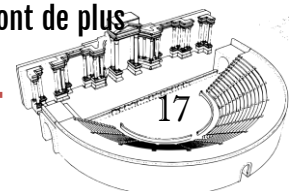
Trois acteurs, mosaïque conservée au centre de recherche archéologique de Pompéi

« La formation de l'acteur est compétente, presque humaniste, puisqu'elle se concentre sur le façonnage du corps et de l'esprit »

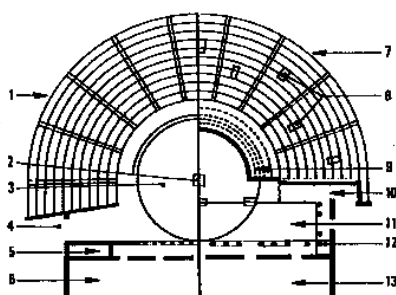
145 AVANT JC : ÉPHÉMÈRE

Premières pièces romaines données dans des théâtres éphémères, souvent en bois, à l'occasion de fêtes. Les dépenses occasionnées sont de plus en plus importantes.

Plan d'un théâtre éphémère.



Le théâtre en dates



l'ont longtemps réduit - beaucoup continuerons à penser cela d'ailleurs. A sa façon, l'acteur est donc un homme complet et méritant - à défaut d'être un citoyen. Sur scène, il atteint une forme si nette qu'il devient une figure dans l'espace et par glissement, dans l'esprit. C'est pour cela qu'il peut si bien interpréter des personnages-types, des caricatures vivantes de profils humains, comme dans le mime ou l'atellane.

C'est une capacité à la fois de stylisation - la figure du *persona* et le masque nous renseigne sur ce point - et de concrétisation. Non sans provocation, nous pouvons affirmer que l'acteur est comme un général d'armée : il commande son corps comme on commande des soldats, et il agit pleinement, ouvrant les bras à son destin (ressort de la tragédie) et à l'histoire, tout comme un général en campagne ! Si tenté donc que l'acteur ait une formation à part qui lui confère des capacités supérieures aux citoyens romains, comment les exploite-il et que transmet-il à ces citoyens ? Si nous avons vu comment il parvient à captiver les foules, c'est sa capacité à instruire les foules qu'il convient à présent d'interroger. L'acteur n'est-il pas producteur de nouvelles mœurs qui, sans lui et la scène, ne pourraient exister, plutôt que destructeurs d'anciennes ?

À L'ACQUISITION D'UN RÔLE : LE MASQUE

Les masques ont débordé la scène théâtrale à tel point qu'on les connaît d'abord pour leurs représentations picturales (fresques, mosaïques ...). Ce que nous apprend l'historiographie moderne, c'est qu'il n'était pas l'attribut de tous les acteurs. Les histrions par exemple doivent, à défaut du masque, jouer avec un maquillage appuyé et des grimaces outrées. Dans la tragédie romaine, le masque offre une forme plastique à la passion dont est animé celui qui le porte (souvent le héros) ; cette passion qui contrairement aux autres est invariable, c'est la *furor*. Son masque est le *persona*. L'objet symbolique procède du rite et il n'est pas rare pour un acteur de puiser son énergie et ses sentiments dans le masque lui-même. Cette fusion de l'acteur avec le sentiment tragique dans le *persona* est



L'acteur-Roi, fresque du troisième style, Herculanum

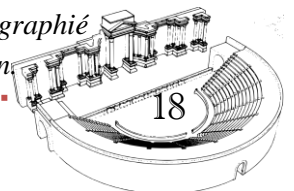
Le théâtre en dates



80 AVANT JC : ANCETRES DE DEBUREAU

Débuts du mime et de l'Atellane littéraire.

Le mime Debureau, au XIX^e siècle, photographié ici par Nadar, digne héritier du mime latin.



une particularité du rôle de l'acteur. Le masque n'est donc pas tant un visage que l'image de ce visage changé par la passion : le *persona* a pour autre nom l'*imago*. Le masque n'est donc pas l'incarnation du personnage : seul le jeu de l'acteur peut faire cela en modulant sa voix.

La voix concilie le personnage et le sentiment bien plus que ne le fait le masque. La voix serait même le négatif du masque, puisqu'il est le premier des outils de l'acteur. Aussi a-t-on souvent associé ces deux figures charismatiques de l'orateur et de l'acteur mais l'apparente différence entre parler et agir qui les distingue est mince. Leurs arts sont étroitement mêlés. Notre préférence va vers l'acteur mais il s'agit de la justifier. Voyons donc ce qui fait de l'acteur un

magister autrement plus puissant que son homologue orateur.



Masques de l'Hécyre, vers 850-870, enluminure conservée à la Bibliothèque Nationale de France.

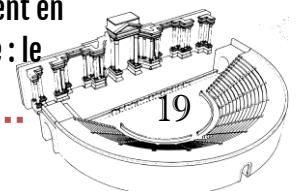
L'ACTEUR, ORATEUR DE GÉNIE

Le théâtre romain, issue d'une tradition italique, s'impose surtout au IIe siècle av JC, en même temps qu'une libération de la parole. L'éloquence et l'art oratoire investissent avec une nouvelle aura le forum de la ville. Pour rivaliser, le théâtre parvient à se détacher de ses modèles - grecs et étrusques - par les supports employés, supports de représentation et d'exposition. Cette place centrale géographique accordée à la parole trouve son exacte traduction dans la localisation spatiale des premières scènes sur tréteaux. D'ailleurs, c'est le lieu d'un intense conflit entre les idées. Le verbe est tranchant comme un glaive, c'est heureux, quand on veut jongler avec de hautes valeurs morales ! Mais le lien étroit entre l'art oratoire et le théâtre se retrouve aussi dans les critiques qu'ils ont suscitées de toute part ! Ne sont-ils pas des arts d'apparences ? Autrement dit une illusion qui se joue de nous (il-ludere), une manipulation savante du langage qui conduit à la manipulation des esprits ? Le terme est anachronique avant Auguste, mais la *propagande d'Etat* peut s'insinuer dans le geste théâtral et dans la déclamation de l'acteur. L'éloquence, qui est la qualité de l'acteur comme de l'orateur, est l'instrument de pensée par excellence à l'heure de la Romanisation. C'est un véhicule de culture et une manière nouvelle de faire peser la langue latine. Le théâtre en latin revêt donc un caractère national et fédérateur, autrement que par la religion ou le simple civisme. Enfin, l'acteur et l'orateur partagent avec le public une complicité privilégiée et peuvent même jouer et rebondir sur les réactions de ce public. N'oublions pas le goût des Romains pour la performance et l'improvisation.

55 AVANT JC : LA FOLIE DES GRANDEURS

Le théâtre en dates

Pompée fait bâtir le premier théâtre permanent, sur le champ de Mars. Début de la multiplication des premiers théâtres pérennes, qui succèdent à des constructions temporaires érigées durant plusieurs siècles, le plus souvent en bois, et généralement limitées à une scène. Tendance religieuse affirmée : le sanctuaire trouve à son sommet le temple de Venus Victrix.



Mais l'acteur dépasse l'orateur en accomplissant sur scène bien plus que de simples actions ou épisodes historiques : il accomplit ce qui est impossible en-dehors de son cadre, dans la vie quotidienne. Il devient l'intercesseur entre les citoyens et « un monde parallèle » ; lequel est - dans l'imaginaire collectif - la version achevée et pleinement réalisée de ce monde-ci tout en obéissant à ses propres lois. Nous parlions plus haut de promesse et de possibles, c'est l'acteur qui les enseigne aux citoyens, par son art singulier. La question est donc de voir à présent en quoi consiste la représentation, quelles sont ses formes, sa portée et ses enseignements.



Acteur et son masque, Konnakis, 340 avant JC, céramique antique conservée à Würzburg.

B. La représentation théâtrale dans tous ses états

Les jeux scéniques répondent à un besoin profond chez les Romains de s'adonner à des plaisirs ludiques. Les autorités intègrent rapidement cette exigence à la vie publique, conscients que le bonheur collectif en dépend. De toute évidence, permettre aux citoyens romains de prendre de la distance avec la vie quotidienne - ce qu'offre le théâtre - rend cette vie beaucoup plus supportable. Tous les partis de la cité ont intérêt à respecter cette pause, génératrice de joie et de cohésion. Curieusement, ce besoin témoigne même d'un dynamisme actif des citoyens à tendre vers une certaine transcendance. Mais ne brûlons pas les étapes, et considérons d'abord le texte théâtral, matériau a priori essentiel, dont il faut comprendre la portée réelle.

LA TRANSMISSION PAR LE TEXTE, UNE PARTITION INÉBRANLABLE ?

Le texte est d'abord une partition, un livret sur lequel viennent composer les acteurs. La tradition aristotélicienne qui fait autorité en Occident veut que le texte soit l'essence du théâtre, autour de laquelle viendraient graviter chants, danses, performances et autres accessoires. Quant à la langue, elle n'est déterminée pas rien. On observe simplement un abandon progressif du grec en faveur du latin. Pierre Grimal rend compte de cette transition lente de l'un à l'autre, et ce faisant, du caractère avant-gardiste du théâtre : « *Il est significatif que le premier ouvrage historique consacré à Rome ait été écrit - par un sénateur romain - en grec, dans le même temps où Plaute composait ses comédies. A ce moment, la langue culturelle n'est pas encore le latin mais le grec ; la prose littéraire latine naquit longtemps après les débuts de la poésie nationale.* » A terme, le latin est un moyen d'assumer la suprématie romaine et l'unité culturelle. Le *poeta* en est même responsable devant les spectateurs, rendre compte de l'histoire des hommes romains est une mission ; Plutarque ne nous contredira pas

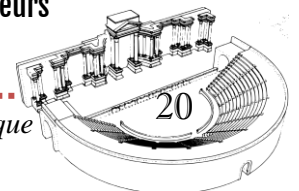
Le théâtre en dates



MILIEU DU PREMIER SIECLE AVANT JC : MASQUES

Le masque comique, jusque-là réservé aux acteurs d'atellanes, se démocratise.

Un masque comique grec, musée archéologique d'Athènes



sur ce point ... Pourtant, l'emploi du texte est de moins en moins systématique et le goût des premiers temps pour le beau mot – qu'on trouve par exemple dans les comédies de Plaute avec l'alternance *canticum/diverbiium*, fondée sur la métrique et l'usage de la flûte *tibia*) – disparaît peu à peu. Le public romain, peut-être las de par tant de conventions, veut jouir d'une autre musique, plus spontanée et motivée. Aussi, les formes de la tragédie et de la comédie - dont on voit quelques derniers restes dans la traduction appliquée des auteurs grecs - font place à de nouvelles formes théâtrales tout à fait modernes. Avec elles, est aboli le théâtre à texte : la scène n'est plus le lieu où se (re)joue les grands mythes, sa vocation est autre. Jusque là, l'héritage mythologique avait été fidèlement rendu, notamment dans la tragédie : « [É]crire une tragédie, c'est donc manipuler des histoires, des personnages, des situations, des passions, des accents déjà connus de tous » précise Florence Dupont dans *L'orateur sans visage*, essai publié en 2000 où elle réinterroge le rapport à l'acteur romain. Mais le temps du changement est venu et déjà, on voit que l'intérêt des spectateurs est tourné vers un ailleurs. Les jeux scéniques romains (*ludi scaenici*) ne correspondent pas à la volonté de produire des textes littéraires latins épousant simplement les codes du genre théâtral. Les traces écrites sont importantes - beaucoup nous sont parvenues - mais ne constituent pas le fondement de l'exercice. Florence Dupont le souligne dans *Les monstres de Sénèque* : « La première caractéristique du théâtre latin est de ne pas être littéraire. A Rome, les textes dramatiques sont écrits uniquement pour être représentés, et le plus souvent une seule fois ». Ces partitions écrites sont donc facultatives et forment plutôt l'auxiliaire d'un principe antérieur premier, la mise en scène. C'est cet autre langage qui doit investir l'espace scénique.

EN PISTE !

A chaque genre correspond un rite et des codes d'exécution. Définir l'ensemble de ces genres et de ces règles, c'est aussi qualifier leur portée didactique. Mime, pantomime, atellane ... quels sont leurs enseignements ?

Le mime, qui s'impose à la fin du IIIe siècle avant Jésus-Christ mêle des sujets aussi variés que la mythologie (et ses légendes de fondation) et des récits romanesques plus légers. Cet astucieux mélange, ce pot-pourri, cette « satire » témoigne du plaisir profond des Romains pour les contes milésiens qu'ils ont reçu comme ultime héritage grec. Au Moyen-âge, ces thèmes prendront la forme des fabliaux et autres aventures d'amour

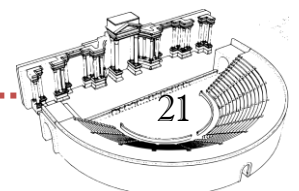


Poète assis, bas-relief, entre 100 avant et 100 après JC, Princeton Museum

31 AVANT JC : THYESTE PRESQUE

Le théâtre en dates

Bataille d'Actium. Représentations du *Thyeste* de Varius.



Dans le mime, les acteurs ne respectent personne, ni homme ni dieux. C'est même par choix qu'ils jouent sur des scènes de fortune, sur tréteaux, dans la rue : il faut prolonger le geste théâtral dans les lieux de rassemblement public. Traîner ainsi dans la boue les grands mythes procure une jouissance particulière qui puise sa source dans le goût de la transgression. On confère par exemple aux divinités des rôles infamants ou des physionomies ridicules. « *Nous savons par Tertullien qu'il existait un mime où le dieu Anubis était représenté coupable d'adultère, la Lune travestie en homme (sans doute pour quelque aventure galante), Diane punie du fouet ; un autre poète avait imaginé la mort de Jupiter et donnait officiellement lecture d'un testament burlesque.* » lit-on dans *la Civilisation romaine*. Ce détournement du geste théâtral n'est pas une dérive comme nous pourrions le croire, d'hommes qui veulent se venger des dieux. Non seulement la religion à Rome n'est pas dénuée d'humour, mais encore les jeux cherchaient à faire rire les dieux avec les hommes ! Une belle réconciliation, en outre, par le mime. Les comédiens se constituaient un petit texte non-écrit assimilant boutades, grossièretés et maximes faciles : encore une fois, la morale au théâtre est unique, irremarquable en-dehors de son enceinte. La morale singulière qu'augure le mime trouve dans l'humour son auxiliaire le plus efficace à l'instruction et au divertissement. Horace n'en demande pas plus pour conclure quelques siècles plus tard : « *Rien n'empêche de dire la vérité en riant* ». En tout cas, on s'adresse aux sens par la danse, la gesticulation, les torsions répétées du corps. Tout concourt à la magie du spectacle qui agit comme un enchantement, comme si le spectateur accédait à un petit coin de merveilleux. Autre nouveauté : pour la première fois, les femmes montent sur les planches et jouent leur propre rôle ! Et le public - essentiellement masculin - prenait un malin plaisir à converser avec l'actrice et à jouir de ses gracieux mouvements. Ce théâtre populaire a tiré l'homme romain vers l'âge adulte pour plusieurs raisons. Le spectateur de mime peut rire à loisir, aiguïser son esprit critique sur les mythes ancestraux, et admettre les usages insolites du corps dans une société où le règlement de ce corps est particulièrement strict. Plus qu'un acte de résistance, c'est une reconnaissance et une réhabilitation volontaire.

Pour ce qui est de la pantomime, les enseignements sont autres. Les danseurs extraordinaires qui en sont les instigateurs se meuvent autour d'un acteur seul, muet. La pantomime échappe à toute classification en genre poétique. Souvent relégué au statut de « tragédie dansée », elle a pourtant le mérite de se libérer entièrement du texte et de combler le spectateur d'un savoir intuitif, sensible, inmanquablement tourné vers le corps. Minutieusement orchestré, la représentation se fait délice des sens sous l'Empire. Seul le langage des « mains savantes » est admis : celui qui en a une maîtrise parfaite peut rivaliser avec les plus beaux discours et c'est là sa force. Aussi connaît-on les dérives de la pantomime, très prisée par les magistrats pour s'attirer les bonnes grâces des citoyens en période d'élection ; elle se fait souvent propagande d'Etat. L'Empire ne déroge pas à la règle. Le premier des enseignements est donc factuel : la progressive politisation du théâtre, l'instrumentalisation politique du théâtre. Et si par malheur une danseuse ratait un saut, elle devenait la victime de punitions sévères données en public. Ainsi, le théâtre se teint d'une gravité nouvelle car elle est sous la domination d'une autorité, ce qui n'avait jamais été le cas (seuls les dieux qui assistaient à la représentation pouvaient se permettre un quelconque jugement et celui-ci n'avait aucune conséquence). L'humiliation et la cruauté deviennent donc le négatif de la pantomime, son deuxième acte un peu sinistre. On en trouve quelques suites chez les danseuses d'Opéra au XIXe siècle ...

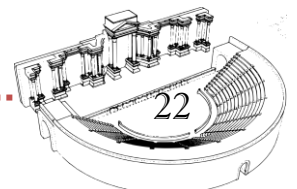


Enluminure de l'Andrienne de Plaute, manuscrit latin, Bibliothèque Nationale de France

27 AVANT JC : PANTOMIME

Octave prend le titre d'Auguste. Débuts de la pantomime, sous l'impulsion de Plyade et Bathylle.

Masque. Gravure du XIXe siècle. BNF Editions.



Le théâtre
en dates



D'autres genres notoires se développent. L'atellane - plus rustique quoique conservant l'usage des masques - met en scène quatre personnages-types en conflit les uns avec les autres et entraînés dans une intrigue rocambolesque (Pappus le vieillard, Dossenus le parasite insolent, Bucco le joufflu et Maccus le niais). Avec l'atellane, le citoyen apprend à rire de sa propre condition, les situations étant souvent réalistes et empruntées à la vie quotidienne. Plus encore, le caractère familial de ces situations devenait, poussé à son extrême, grisant pour le spectateur qui voit ainsi sa vie investir la scène sans être ni héros, ni auteur, ni acteur ! La représentation achevait les jeux scéniques, comme un épilogue, un *exodos*, en faisant insidieusement la parodie des pièces littéraires qui avaient précédé !

Ce que l'on constate en tout cas, c'est une certaine porosité de ces nouveaux genres, nombreux mais unis, les uns se fondant dans les autres et dans un échange incessant. Il n'y a pas de progression linéaire des genres théâtraux. C'est un système en réseau, fait de correspondances et d'échos. Un nouveau phénomène apparaît : l'opinion publique commande la scène et réclame plus de musique et plus de jeux, en montant presque sur les planches sans y être invitée ! Mais c'est peut-être ce que cherche le théâtre silencieusement : former non plus des citoyens mais des acteurs en puissance.

C. Le temps de la représentation, un temps du savoir

LA MISE EN PÉRIL DU GESTE THÉÂTRAL

Devant cette floraison de formes théâtrales et d'exercices scéniques, les historiens modernes enclins à un certain scepticisme relèvent des failles notoires. C'est le cas de Pierre Grimal qui, avec une amertume non feinte, constate la mort de l'intelligence dans le divertissement : « *de tout temps, les spectacles qui font appel à l'intelligence ont trouvé moins d'amateurs que ceux qui satisfont les instincts les plus profonds et les plus élémentaires* ». En creux, il apparaît que le théâtre, après toutes ses mutations et malgré elles, ne peut échapper à la fatalité de devenir tantôt une attraction raffinée, bourgeoise, inaudible pour le plus grand nombre, tantôt une farce versant dans le vulgaire, l'obscène, le gratuit. Dans un cas comme dans l'autre, le théâtre perd son unité et sa légitimité ; ne reste plus que l'ombre d'une illusion qui ne prend plus ... Mais cette vision ne nous convient pas. C'est justement parce que le théâtre a su se réinventer toujours et contenter avec surprise le spectateur qu'il peut être une instance de savoir et de connaissance. Qu'il se soit prêté à toutes les formes, à tous les

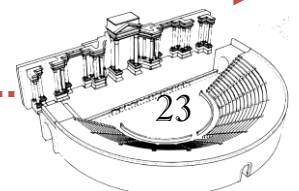


Mosaïque du poète tragique et de l'acteur, Hadrumète, maison des masques, Musée archéologique de Sousse

15 AVANT JC : **HORACE**

Le théâtre en dates

Horace écrit l'*Épître à Auguste* (II,1), consacré au théâtre



registres, jusqu'aux plus inavouables ne constitue pas de sa part une errance, une décadence.

Bien au contraire, le théâtre en se détournant notamment des intrigues écrites affirme son attachement à l'action, à la spontanéité, à la performance directe et à une certaine universalité. Ce qui se produit sur scène est intégralement vécu. Comme si le public romain était passé à l'âge adulte, et qu'après avoir appris toutes ses leçons (par la tragédie et la comédie), il était en droit de choisir sa voie. Le théâtre ne fait plus tant appel à l'intelligence de l'Assemblée qu'à ses convictions profondes et ses valeurs, en un mot, à son cœur. Le sentiment national – sans qu'il y ait tout à fait nation - n'est pas permis autrement : les hommes se fédèrent autour d'un amour commun pour la patrie et son histoire. Et pour honorer cette histoire, pour honorer les gens passées, ils doivent répondre à leur devoir civique.

Comment doivent-ils procéder ? Non plus en faisant la guerre, ou le deuil de cette guerre, mais en pariant sur l'avenir et la joie publique. Les jeux du théâtre sont un excellent point de départ à cette libération : il ne s'agit pas d'oublier le passé - on l'a trop vu, il est fondamental à la civilisation - mais de le surpasser en allant de l'avant. Le mouvement de la dialectique, initié par les premiers littérateurs latins, s'impose de lui-même : Rome connaît son passé - par le théâtre -, ses rêves - par le théâtre - et s'ouvre à présent au futur - par le théâtre -, sans qu'il soit préétabli.



Masque tragique, mosaïque parant la Maison du faune de Pompéi, entre 300 et 200 avant JC, conservée au Musée archéologique de Naples.

Il ne faut pas fermer les yeux sur les constats qui rendent crédibles le dépérissement du théâtre romain : tragédies et comédies s'essouffent, le texte passe au second plan et les accessoires prennent le pas sur la performance scénique (les richesses matérielles, trésors des récentes campagnes impériales, se répandent avec ostentation sur scène pour susciter l'intérêt du spectateur). Ce théâtre ne serait plus que la version dégradée du théâtre grec. Mais c'est sans compter sur un dernier rempart, bien défendu : la mise en scène. Et pour pallier ces manquements du théâtre, pourquoi ne pas adopter une approche réaliste de celui-ci ? L'exercice a été tenté, par de nombreux acteurs et troupes, et les conclusions sont étonnantes ...

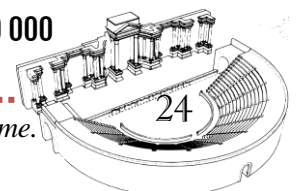
Le théâtre en dates



13 AVANT JC : LE TEMPS DES BÂTISSEURS

● *Médée* d'Ovide. Inauguration du théâtre de Marcellus, bâti d'après les recommandations d'Auguste. A la même période est édifié celui de Balbus, qui compte 40 000 places.

Ruines actuelles du théâtre de Marcellus, à Rome.



LE CONTRE-PIED DU TROMPE L'ŒIL ROMAIN : LE RÉALISME ANTIQUE

La reconstitution sur scène des épisodes historiques, si gigantesques soient-ils, est un travail minutieux dont la clef est le réalisme. Plus que la catharsis grecque et la volonté de produire pour le spectateur une expérience immersive, ces efforts cherchent à satisfaire les besoins spectaculaires du spectateur. Et si l'épisode est une bataille terrible, la règle est la même : ce qui est sur scène doit être vrai. C'est presque un souci de transparence, le théâtre ne veut plus assumer ce qui a souvent fait son principe, l'illusion. Il se charge désormais d'une valeur épistémologique. Le spectateur, juge invétéré, approuvera ou non les choix du personnage, mais il ne pourra critiquer la mise en scène, qui lui délivre sans voile les faits comme ils ont procédé. Voilà comment le théâtre peut atteindre son paroxysme : en écartant toutes ses cartes et toutes ses ficelles d'antan. Est-il devenu reportage ? Reconstitution impartiale du passé ? Peut-on encore parler de fiction quand la scène devient le théâtre d'un débat politique, et la cavea un vaste tribunal de citoyens exigeants ? Comment sortir de cette impasse, qui veut que le théâtre soit un lieu de savoir lorsqu'il n'est plus du théâtre ? L'horreur, maintenant qu'on peut la représenter sur scène crument, est-ce une perversité naturelle que les Romains décadents et lassés font éclater au grand jour ? Ou est-ce la préfiguration du théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud ?

A dire vrai : ni l'un, ni l'autre. Notre réponse ne fuit pas la morale pour autant, au contraire, il la renouvelle. Pierre Grimal nous renseigne : « *le théâtre, univers enchanté, échappe à toutes les règles de la morale quotidienne ; il a pour ambition et pour fonction de transporter les spectateurs en un monde où rien n'est impossible, où les lois ordinaires de la nature ne s'appliquent plus.* » Il ajoute, c'est une « *sorte de féerie* ». Puisque les Romains sont les maîtres du monde, tout doit leur être accessible. Il n'y a de rêves pertinents que ceux qui se réalisent en actes : le théâtre en est un. Miracle, richesse, horreur, les limites sont indéfinies et doivent le rester pour que rêve et réalité se confondent. Il ne s'agit plus pour le poète de nourrir son œuvre d'éléments réels ni de contenter le spectateur avec un glaçage de magie, il s'agit de fondre l'un dans l'autre. Brecht n'aurait pas dit mieux et on connaît la postérité d'un tel fantasme, quelques vingt siècles plus tard ...



Le théâtre latin n'est-il pas un véritable trompe l'œil ? Gravure du XIX^e siècle.

« **Le théâtre, univers enchanté, échappe à toutes les règles de la morale quotidienne ; **corps** et de **l'esprit**** »

Le théâtre en dates



10 AVANT JC : L'ART POÉTIQUE

Horace publie *l'Art poétique*. Melissus crée la *trabeata*, forme de comédie où les personnages sont des romains de haute condition.

Horace. Gravure de 1825.



Le réalisme dans le théâtre romain éduque donc, par les événements reconstitués ou par la représentation elle-même qui réalise les attentes, les espoirs d'un peuple. Michel Meslin dans *l'Homme romain* le confirme : « *L'illusion cherchée, c'est-à-dire l'entrée dans le jeu, inclusio, suppose que les spectateurs admettent, pour un temps donné, que ce qu'ils voient est plus réel que le réel. Trois conditions doivent se trouver réunies : une liberté, même éphémère, une convention réciproque et la suspension durant un certain temps de l'ordre établi, afin qu'une communion s'établisse entre tous et que les masques, comme ceux qui les regardent, participent à ce même bonheur de transgression.* »

Aussi pouvons-nous conclure du temps particulier qu'occupent les jeux scéniques au sein de l'*otium* : un temps qualitatif qui est projection vers l'avenir et communion des citoyens avec le « supramonde » que révèle le théâtre. Puisque l'homme évolue dans un temps imparti, il doit l'occuper positivement. Son premier devoir est donc d'instaurer un temps bon, valide, plein (*le fas*). Le temps passé au théâtre en fait partie, puisqu'il réconcilie les deux seuls temps réelles selon les Romains : le temps de la nature (sur lequel l'homme ne peut influencer) et le temps de l'histoire (où chaque instant est motivé positivement par l'action humaine). C'est une réconciliation presque métaphysique qui a des conséquences concrètes parmi lesquelles la jouissance du spectateur enlevé au temps quotidien. C'est donc une expérience à part pour ce spectateur qui doit lui aussi remplir un rôle, au sein d'un théâtre polyphonique où les regards se croisent.

LE MIME SELON PIERRE GRIMAL

Le mime multiplie les racines, italique et populaire. Souvent, il penche du côté de la satire : une œuvre en prose et vers qui n'est dictée par aucune autre règle que la fantaisie du poète ! « *Dans ces satires, il y avait de tout : des récits, des scènes de mime, des réflexions morales, des attaques personnelles, des pages de critique littéraire.* » C'est le « *sens de la vie poussé jusqu'à la caricature* », que l'historien compare à « *un antique réalisme italien* ». Les contraires s'attirent, irrésistiblement !



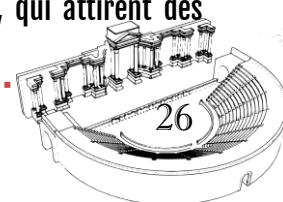
Acteurs étrusques en jeu, modèle du mime romain, statuettes en terre, musée archéologique de Rome.

◆ AN 0 : JESUS-CHRIST

● 60 APRES JC : JOUONS !

Le théâtre en dates

Organisation à Rome des premiers jeux quinquennaux, qui attirent des foules nombreuses.



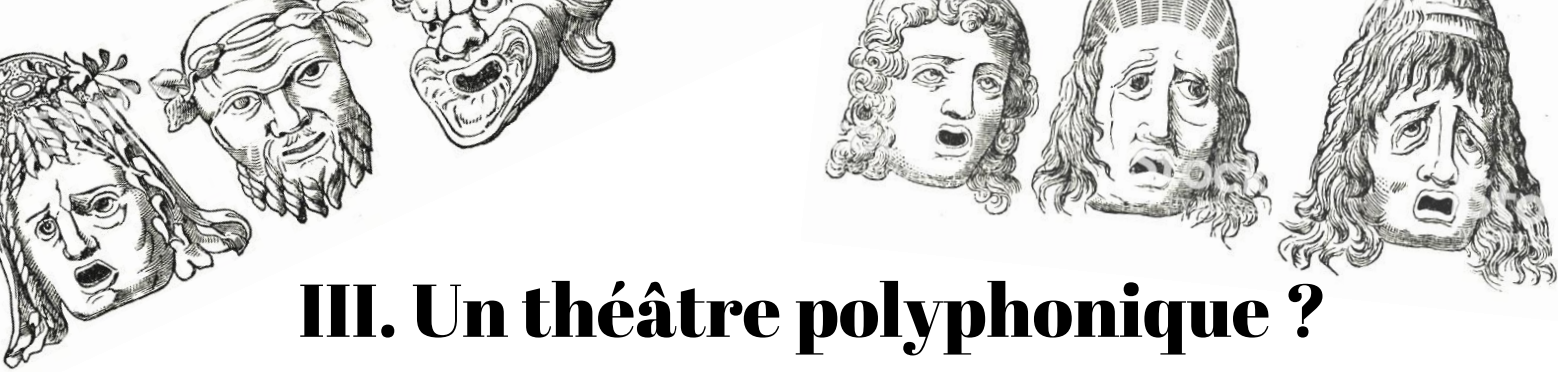


Troisième partie

Un théâtre polyphonique ? Regards croisés

Masques grecs





III. Un théâtre polyphonique ?

Regards croisés

Où l'on prend part à un jeu théâtral synesthésique, convoquant tour à tour public, auteur et politique

Le théâtre antique apparaît donc comme un lieu d'expression polyphonique, mettant en scène une pluralité d'acteurs et de moyens d'expression. Mais il éduque avant tout en faisant surgir plusieurs voix successives : celle du spectateur - celui qui regarde la pièce mais qui participe également par ses acclamations - ; celle du tragédien ou du poète - auteur des textes - , et celle de l'éditeur des Jeux et de l'homme politique, qui font du théâtre un instrument au service de leur gloire. C'est donc l'impact et la résurgence d'une certaine éducation au théâtre au sein de la société romaine qu'il convient d'étudier maintenant, en adoptant ces trois regards.

A. La voix du spectateur : l'impact du théâtre et sa réception au sein de la cité

LE THÉÂTRE LATIN : UN ÉVÉNEMENT POUR LE PUBLIC

La vie romaine s'organise autour des représentations théâtrales. Les Romains pratiquent le théâtre-événement, les pièces, généralement jouées une seule fois, étant inclues au sein d'un programme plus vaste de jeux. Les habitants de la cité fréquentent souvent le théâtre, principalement en été et au printemps, le calendrier des représentations suivant celui des jeux. Tout au long de l'histoire de Rome, le nombre de jours de représentations n'a cessé de croître, passant de deux à l'aube de la République à 175 jours de jeux dont 101 de théâtre sous l'Empire ! Il faut y ajouter des jeux privés proposés par de riches familles à l'occasion de triomphes personnels ou de funérailles.

Ainsi les jeux lors desquels ont lieu les représentations théâtrales sont-ils concentrés dans la saison militaire. A la fin de la République, on comptait six jeux annuels dévolus chacun à une divinité :

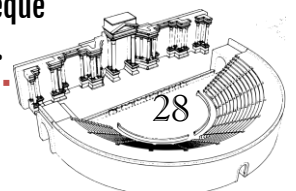
Le théâtre
en dates



64 APRES JC : LA MAISON DORÉE

Néron monte sur scène et entame les travaux de la Maison Dorée. Sénèque débute la rédaction de tragédies.

La Maison Dorée de Néron.



- & les jeux Romains, du 4 au 19 septembre
- & les jeux de la Plèbe, du 4 au 17 novembre
- & les jeux de Cérès, du 10 au 19 avril
- & les jeux d'Apollon, du 6 au 13 juillet
- & les jeux de la Grande Mère, du 4 au 10 avril – les seuls interdits aux esclaves
- & les jeux de Flore, du 28 avril au 3 mai

S'y ajoutent les jeux de la Victoire, sous Sylla puis César, consacrés aux réussites militaires. C'est donc au sein de ce « monde de jeux et de théâtre » qu'est convié le spectateur pour des représentations exceptionnelles.

UNE ÉDUCATION ESTHÉTIQUE SENSIBLE ET SONORE

Installé sur les gradins du théâtre, parfois dès le matin, le public est inséré au sein d'un lieu ouvert, où il se trouve dans un état de réceptivité maximal. L'expérience théâtrale apparaît ainsi en premier lieu comme expérience *sensible*, où le savoir intellectuel passe par une multitude de réceptivités sensorielles. Le théâtre est avant tout le lieu des plaisirs sonores, de la musique, appréciée des dieux comme du public. Vitruve insiste dans un grand nombre de ses écrits sur l'importance du son : la voix doit circuler afin que le savoir se diffuse à tous. Rien d'étonnant donc à ce que l'aménagement de l'espace soit régi en fonction de son acoustique : les jeux scéniques doivent être audibles jusqu'au dernier rang, des vases de bronze et de terre pouvant parfois être disposés dans la *cauea* afin que la voix des comédiens parvienne aux derniers rangs, intacte et amplifiée. Les proportions des gradins sont elles-mêmes calculées dans cette volonté de passage du son.

En cela, cette éducation à la musique agit comme une forme d'apprentissage du goût artistique ; elle provoque l'unité de tous les spectateurs, qui « *ressentent et réagissent à la musique de la même façon* » note Florence Dupont. L'accession à la beauté musicale n'est pas réservée, selon les Romains, à une élite cultivée : elle est le souci de tous.

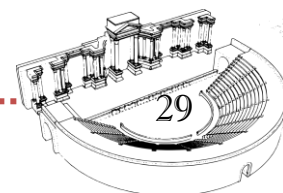
« CETTE ÉDUCATION AGIT COMME UNE FORME D'APPRENTISSAGE DU GOUT ARTISTIQUE »

Cicéron, dans ses écrits, évoque ainsi fréquemment l'émotion qui étreint les spectateurs, émus (*moentur sensibus*) non seulement par « *la disposition des mots (uerbis) mais encore [par celle] des rythmes (numerus) et [des] voix (uocibus)* » (Cicéron, *Sur l'orateur*, III, 195). Mais ces plaisirs sonores ne se limitent pas à une musique instrumentale, ils touchent aussi le domaine des mots et de l'onomastique. Le public est éduqué à la force de la parole et à sa structure rythmique – désignée communément sous le terme *numerus*. La diction de l'acteur, travaillée, transformée, doit être saisie par les spectateurs, autant voire plus que le propos qu'il délivre. Le *numerus*, obtenu par la disposition et le choix des mots, conjugué à des jeux de parallélisme et de sonorités, « enchaîne » littéralement le public, selon les mots de Cicéron (*Sur l'orateur*, III, 173-176). Pour ce dernier, si le contenu des pièces est vain et mensonger, la sonorité, elle, éduque à un certain goût. Citons à cet égard ces charmants vers carrés (*quadratus*) de Plaute issus de sa comédie *Le Carthaginois* où

65 APRES JC : DU PAIN ET DES JEUX

Le théâtre en dates

Seconds jeux quinquennaux. Mort de Sénèque.



abondent les métaphores nourricières :

« Ma volupté, mes délices, ma vie, ma douceur
Mes yeux, ma bouche, mon salut, mon baiser
Mon miel, mon cœur, mon petit-lait, mon fromage frais »

C'est ici l'alliance d'une forme très noble, travaillée, et d'un contenu plus prosaïque – quoique poétique – qui frappe le public : si le contenu est quasi-trivial, la forme éduque au goût. Les nombreuses plaintes et contestations recensées par Cicéron au sein de la *cauea* soulignent du reste que le public romain pouvait se montrer également très exigeant en termes de style.



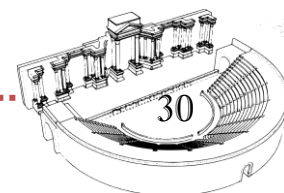
Acteurs et musiciens se préparant au spectacle. Mosaïque de la Maison du poète tragique, à Pompéi, conservée au musée archéologique de Naples

Cette éducation du public passe également par un recours fréquent des comédiens à la *sententiae*, ou maxime, expression de lieux communs ordinaires « combinant des catégories sémantico-culturelles » (Florence Dupont, *Le Théâtre romain*). Ainsi Ennius écrit-il : « Une mauvaise volonté exalte la renommée, une volonté bonne exalte la gloire », jouant sur des oppositions morales et conjuguant cette fois-ci une forme recherchée et un contenu destiné à faire réfléchir. Cette seconde forme est néanmoins moins fréquente : le public vient avant tout pour se divertir et, si éducation il y a, elle est toujours indirecte. La transmission d'un savoir, au cœur de notre étude, ne se fait jamais en adoptant une posture déictique, elle est plutôt sous-jacente. C'est plutôt l'attention des spectateurs qui est déterminante afin d'engager un processus d'éducation esthétique. Le cérémonial qui conditionne la réussite d'un tel projet, plus que le texte lui-même. La posture ludique du spectateur, - qui consiste à accueillir les jeux -, son attention à l'esthétique des mots font que le texte lui-même « fait théâtre » et résonne au sein du théâtre, lieu social par excellence.

97-99 APRES JC : PASSION ET ÉCRITURE

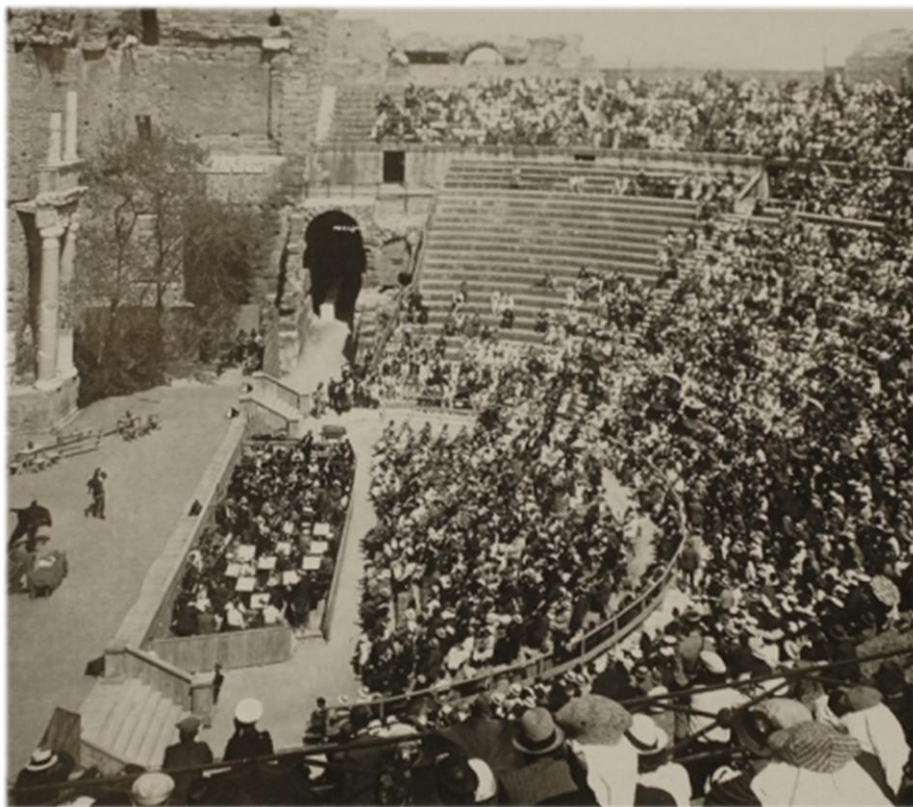
Le théâtre en dates

Tacite écrit *Le dialogue des orateurs*.



UNE « COLLECTIVITÉ OUVERTE », LIEU DE SOCIABILITÉ DU PEUPLE ROMAIN

Le *theatrum* romain constitue en effet un petit microcosme, un véritable lieu de sociabilité, une sorte de Rome dans Rome. L'étymologie grecque de son nom le rappelle bien : c'est un « lieu du regard ». Ainsi, comme le souligne Florence Dupont, le théâtre romain est fréquemment inséré au « sein d'un projet urbanistique plus vaste, voué à la promenade. Vitruve recommande de construire derrière le grand mur de scène aveugle des portiques et d'aménager des promenoirs » (*Le Théâtre romain*). Cette présence de promenoirs n'a rien d'anodin : on circule beaucoup au théâtre et il n'est pas rare de voir une partie du public se lever. Car c'est avant tout un loisir populaire, associé aux jeux et aux combats de



On peine aujourd'hui à se figurer l'extraordinaire effervescence qui régnait au sein des théâtres romains. Ici, bien des siècles plus tard, la foule en liesse aux premières chorégies d'Orange, alors appelées « Fêtes Romaines ».

gladiateurs. Ainsi Curion, contemporain de César, avait-il fait bâtir deux énormes *theatra* en bois, juxtaposés et mobiles, positionnés sur un pivot. « Avant midi, pour le spectacle des jeux, ils étaient dos à dos et mobiles », relate Florence Dupont dans *Le Théâtre romain*, « afin que le bruit d'une des deux scènes ne gênât pas l'autre. L'après-midi, tournant tout à coup, ils étaient placés face à face, et les extrémités des deux cauea se rejoignaient pour former un amphithéâtre destinés aux combats de gladiateurs ». Cette disposition atypique, contée par Pline l'Ancien de son temps (36, 24), met en avant le caractère populaire des représentations. Il s'agit bien là d'une éducation des masses, délivrée par le pouvoir politique, digne représentant des dieux.

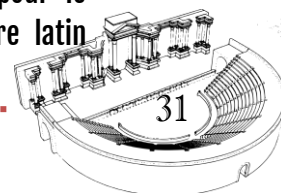
Etre spectateur, c'est être partie intégrante d'une véritable communauté qui a ses propres rites et ses codes. L'ensemble de la société romaine est présente durant les jeux, du moins en principe, des Dieux aux esclaves. Cicéron, dans ses *Tusculanes* (I, 16) décrit le public de théâtre comme une foule impressionnable, où sont présents un grand nombre d'enfants et de femmes. Le théâtre instaure une forme d'unité au sein de la cité, une *concordia ordinum*.

200-208 APRES JC : **AU REVOIR ET MERCI**

Le théâtre en dates

Tertullien écrit *De spectaculis*, où il se prononce contre les spectacles. C'est le début d'une période de déclin pour le théâtre latin. Une nouvelle ère s'ouvre, où le théâtre latin constituera une source d'inspiration inépuisable...

Chronologie inspirée des travaux de Florence Dupont.



Pour Florence Dupont, « [c]ette foule indéfinissable de spectateurs, qui n'existe que le temps des jeux et sans respect pour les distinctions sociales, contraste avec le respect romain des hiérarchies » (*Le Théâtre romain*, Armand Colin, 2017) « *La sociabilité de Jupiter Capitolin, fondée sur le partage des plaisirs de la Ville, crée une collectivité ouverte, y compris aux étrangers. Seuls les jeux de la Grande Mère sont interdits aux esclaves.* ». Le théâtre favorise la promiscuité entre les professions et les statuts ordres, entre hommes libres et esclaves, citoyens et étrangers, hommes et femmes.

Au théâtre, la voix du spectateur se fait entendre. La *licentia ludicra**, « licence des jeux », garantit aux spectateurs une parole libre, qui permet de louer ou de blâmer les puissants au sein de cet espace clos. En cela, le théâtre est une éducation au dialogue, à l'échange public. Il place, du moins dans un premier temps, tout le monde à la même hauteur. Il devient par-delà une forme d'éducation à l'égalité au sein de la cité, la même prônée dans les chants révolutionnaires français des siècles plus tard, qui invitent tous les citoyens à "être à la même hauteur" car "voilà le vrai bonheur". L'historiographie contemporaine tend de plus en plus à considérer que le théâtre constituait un lieu de contestation populaire ou une forme de célébration de l'ordre social en vigueur au sein de la société romaine, cette ambivalence n'ayant rien d'antinomique.

NUNC PLAUDITE, LE PUBLIC AU CŒUR DU SPECTACLE

Si le théâtre contribue à l'éducation du peuple, il se doit aussi d'y participer. Le public doit manifester sa satisfaction en applaudissant et favoriser la tenue du spectacle par son attention ludique. Les applaudissements revêtent une fonction propre au sein du théâtre : il s'agit de signifier son approbation à l'éditeur des jeux, qui préside du haut de sa loge, et faire perdurer l'atmosphère ludique amorcée par le début des festivités. La formule *nunc plaudite* « Maintenant applaudissez » est légion à la fin des comédies et des tragédies, entonnée par les comédiens eux-mêmes. Au théâtre, chacun joue son rôle, sa propre partition. Les spectateurs du théâtre – dieux compris – assistent tous au spectacle pour les mêmes raisons, dans un esprit commun et forment par-delà un public unifié, dont les réactions bruyantes contribuent à la représentation. Le jugement du public se doit d'être intuitif et immédiat, ses acclamations et applaudissements unanimes contribuent à la bonne tenue des jeux. Le public n'hésite pas à manifester lors de l'apparition de ses vedettes favorites, il en vient parfois aux mains pour des querelles d'ego. L'absence d'applaudissement signifierait une brisure des jeux, une interruption de l'atmosphère ludique et un échec de l'éditeur ; mais elle revêtirait surtout un caractère religieux : le déplaisir des hommes est un miroir de celui des dieux, premiers spectateurs de cette unique communauté atypique.

Au théâtre, le public participe, mais ce bruyant vacarme ne va jamais en contradiction avec le silence rituel imposé au début de la pièce. Pas de silence brisé, tout simplement car l'interaction du public fait partie intégrante du spectacle. Cette interaction est même parfois stimulée par le personnage lui-même. Ainsi trouve-t-on dans la *Marmite* de Plaute (v. 717) la réplique « *vous riez ?* », adressée directement au public et nécessaire afin que la pièce puisse continuer. Cicéron relate également dans ses *Tusculanes* une scène étonnante : un certain Fufius jouant le rôle d'Hécube s'étant endormi d'ivresse, il n'entendit pas l'acteur qui jouait le fantôme de son fils, l'interpellant par ce vers « Mère, je t'appelle... ». Ce fut le public qui scanda lui-même le vers « Mère, je t'appelle... » afin de le tirer de son sommeil !



« La différence fondamentale entre le théâtre et le forum [réside dans le] mode de participation du public. Il réagit esthétiquement et manifeste au théâtre, il se tait civiquement au forum » note Florence Dupont dans *Le Théâtre romain* (Armand Colin, 2017). Cicéron le souligne dans *Sur l'orateur* : « [l]e peuple, qui aperçoit une faute dans un vers (versu), n'est pas moins sensible à un défaut dans nos discours (oratione) ; mais il a pour nous [les orateurs], une indulgence qu'il refuse au poète. Toutefois l'auditoire entier s'aperçoit, sans rien dire, de ce qu'il y a d'imparfait ou de négligé dans notre éloquence. »

« LE PUBLIC EST ÉDUQUÉ À LA FORCE DE LA PAROLE ET À SA STRUCTURE RYTHMIQUE, LE *NUMERUS* »

Ces manifestations du public, fréquentes, soulignent également une éducation générale aux codes des jeux et aux conventions théâtrales. Les huées du public sont le pendant de ses applaudissements, et Cicéron relate à de multiples reprises les désapprobations clamées par la « *multitudo* », allant jusqu'à l'expulsion du jeune Eros, comédien débutant, contraint de quitter la scène sous les sifflets et les insultes. La communication entre la scène et les gradins est donc quasi-permanente le temps du spectacle, elle est ouverte par la présence des comédiens sur la scène au tout début du spectacle, attendant patiemment les applaudissements, et ménageant par-delà un effet d'attente.

FICTIONS MENSONGÈRES ET EXHALAISONS MALSAINES

Cependant, la position assise et le plaisir du spectacle peuvent mettre le corps et l'âme en danger. Vitruve, dans le préambule de son chapitre sur la construction des théâtres souligne ainsi l'importance de la salubrité de ce lieu de savoir : « *Les jeux, par leurs attraits, retiennent longtemps assis les spectateurs avec leurs femmes et leurs enfants. Les ouvertures dilatées des corps immobilisés par les plaisirs, sont envahies par les souffles de l'air. Que cet air vienne de lieux marécageux ou malsains, il fera entrer en eux des exhalaisons nocives* » (in Vitruve, V, 3. – cité par Florence Dupont dans *Le théâtre romain*, Armand Colin, 2017). Lieu d'apprentissage, le théâtre ne s'éloigne donc jamais du lieu de débauche, où le vice menace le spectateur.

Le théâtre n'est pas exempt également d'une certaine critique qui vise le contenu des pièces, qui s'amplifiera sous l'ère chrétienne. Cicéron dans *La Divination* parle lui-même de ces pièces de théâtre (fabulis) mensongères. « *Est-ce que tu vas me forcer à croire aux pièces de théâtre (fabulis) ? Aussi grand soient les plaisirs qu'elles apportent, c'est-à-dire le plaisir des mots (uerbis), des maximes (sententiis), des rythmes (numeris), des chants (cantibus), nous ne devons accorder aucune foi et aucune autorité à des fictions mensongères* » (*La Divination*, II 55, 113).

Le spectacle ne serait donc qu'un amusement, produit de la voix de l'auteur. Étudier celle de Plaute – l'un des plus grands tragédiens du théâtre latin -, c'est entrer un peu plus dans le questionnement politique. Que cherchent à transmettre les auteurs ? Quels sont les sujets typiques de leurs pièces ? S'intéresser à l'un d'entre eux, c'est se poser inévitablement la question de la transmission des idées.



B. La voix de l'auteur : sur les traces de Plaute

Entrer dans les pièces de Plaute, c'est nécessairement convoquer les deux autres grands auteurs du théâtre latin : Térence et Sénèque

UN POÈTE NOMME PLAUTE

L'œuvre de Plaute est composée en une vingtaine d'année, entre 212 et 184 avant J-C., alors qu'a lieu la deuxième guerre punique où Rome vainc Hannibal. C'est une période marquée par l'ouverture de l'intelligentsia romaine à la culture grecque. Se développe une mode hellénisante, où jaillit naturellement le théâtre grec. Né en 254 avant J-C à Sarsina, en Ombrie, région alors récemment conquise de la gaule cisalpine, Titus Macc(i)us Plautus fréquente très tôt les milieux lettrés de Rome. Issu d'un milieu modeste mais maîtrisant parfaitement la langue latine, il s'intéresse de près au théâtre grec, et parvient à rejoindre une troupe comme *choragus* – technicien de la mise en scène. Probablement entrepreneur de spectacle, il tente de faire fortune dans le commerce maritime avec sa fortune amassée au théâtre. Ruiné, il commence une carrière d'auteur de comédies (*poeta*) et de chef de troupe (*dominus gregis*), avant de décéder à l'âge de soixante-dix ans, jaloué et reconnu.

Les premières pièces de Plaute sont fréquemment des adaptations de pièces grecques. Si on lui prêtait à sa mort l'écriture de 130 pièces, 21 pièces auraient été rédigées de sa main. Cette absence de certitudes souligne d'ailleurs le faible poids de l'auteur au sein du théâtre latin : s'il peut être reconnu, il est bien souvent obligé, à l'instar de Plaute, de faire reconnaître son droit moral et son droit d'auteur sur ses écrits.

Examiner les pièces de Plaute, c'est donc se demander ce qu'elles disent d'une part des intrigues affectionnées par les Romains, mais aussi de quelle manière elles transmettent un certain savoir.

FLORILÈGE

& **Amphitryon** : Pièce mettant en scène Jupiter qui séduit, pendant son absence, l'épouse du général Amphitryon. Quiproquos, jeux avec Sosie qui inspireront Molière, mais surtout fort contenu mythologique. Il s'agit d'une comédie héroïque, mettant en scène les dieux. Dans son prologue, Plaute s'interroge lui-même sur l'appellation à donner à une telle œuvre : « *Transformer d'un bout à l'autre en tragédie ou en comédie une pièce où paraissent des dieux et des rois, j'estime que cela n'est pas convenable. Alors ? Puisqu'aussi bien un esclave tient un rôle, je ferai en sorte, comme je l'ai dit, que ce soit une tragi-comédie* ». (v.59-63)

& **La comédie des Anes** (*L'Asinaria*, 212 avant JC ; sur le modèle de *L'Anier* de Démophile) : Pièce mettant en scène un vieillard et son fils et interrogeant la question de l'héritage.

& **La comédie de la Marmite** : Met en jeu un vieillard, un fils, un esclave voleur et une forte somme d'argent

& **Les prisonniers** (*Capitivi*, 190 avant JC) : Pas d'intrigue amoureuse, mais là encore, une pièce relatant la relation d'un maître avec ses deux fils dont l'un est prisonnier de guerre et l'autre esclave





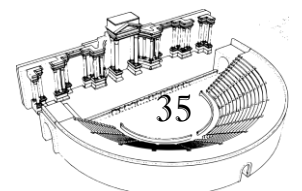
THÉÂTRE ROMAIN. — Scène des Captifs, de PLAUTE. — Arrangement de M. TRUFFIER.

Scène des captifs de Plaute, gravure d'Adrien Marie de 1866 conservée à la bibliothèque Nationale de France

« Telle est donc l'action que nous allons représenter : sérieuse pour nous, elle ne sera pour vous qu'une fable. Mais encore un mot d'avertissement. Vous ferez bien de donner toute votre attention à la pièce : elle ne roule pas sur l'amour comme toutes les autres ; on n'y entend point de ces vers trop libres qui ne peuvent se répéter ; il n'y a ni entremetteur parjure, ni courtisane perfide, ni soldat fanfaron. Et ne vous épouvantez pas parce que j'ai dit que les Étoliens sont en guerre avec les Éléens. **Toutes les batailles se livreront hors du théâtre** : il ne nous conviendrait pas, avec une mise en scène comique, d'improviser une représentation de tragédie. Si donc quelqu'un parmi vous aime les combats, qu'il aille se faire une querelle ailleurs ; et s'il tombe sur un adversaire plus fort que lui, il aura assisté, grâce à moi, à une bataille qui le dégoûtera d'en voir d'autres. Je me retire. Adieu, juges si équitables dans la paix, soldats si valeureux dans les combats. » (Plaute, *Les captifs*)

Plusieurs champs se discernent donc dans la production de Plaute. Des comédies légères, enlevées ; d'autres inspirées par des modèles grecques, ou encore centrées autour de jeunes gens de bonne familles se ruinant pour des courtisanes. Certaines comédies sont centrées sur le caractère, d'autre plutôt sur des types à l'instar du vieillard.

Mais le style de Plaute est également marqué par un recours fréquent à la musique. Les scènes parlées sont moins nombreuses que les scènes chantées, accompagnées à la flûte. « [L]es parties dialoguées brillent par le réalisme le plus cru, les plaisanteries douteuses, les échanges d'injures, les morceaux de bravoure comme ceux du *Soldat fanfaron*. » note Florence Dupont. La voix de l'auteur guide donc toujours vers une troisième voie, celle du politique.



C. La voix du politique : maîtriser la diffusion des savoirs

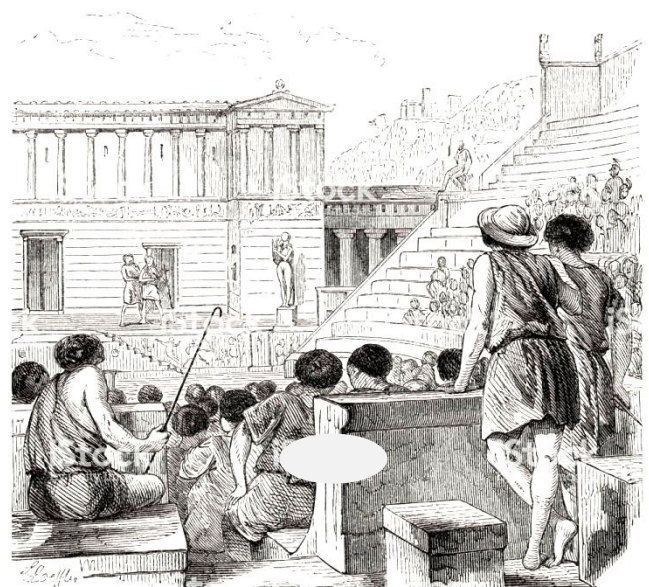
UN THÉÂTRE SANS LIEN DIRECT AVEC LA POLITIQUE ?

A première vue, toute activité politique est absente lors des représentations théâtrales. Contrairement à Athènes, où il remplit des fonctions civiques, le théâtre romain concerne l'homme et pas toujours le citoyen, du moins durant la phase républicaine où la toge n'est pas obligatoire. De plus, toute activité civique est suspendue pendant les jeux. Lorsque les acteurs désignent un homme politique, ils ne s'engagent jamais eux-mêmes et n'expriment pas une opinion personnelle. Florence Dupont, qui insiste sur le caractère sinon civique, du moins politique des représentations théâtrales dans *Le Théâtre romain* (Armand Colin, 2017), avait dans un premier temps nuancé cette vision dans *Le Théâtre latin* (Armand Colin, 1999). Pour la latiniste, le théâtre relève ainsi plutôt d'une suspension, d'un temps de loisirs, que d'un temps à proprement parler politique. Le public est présent pour se divertir et non pour réfléchir à de graves questions morales ou aux crises traversées par la cité. La présence des esclaves est à ce titre révélatrice : les spectateurs sont, du propre aveu de nombreux auteurs romains, plutôt des amateurs de graines de pastèques captivés par les acteurs que des citoyens invétérés. « Et, souligne l'auteure, les représentations ne sont pas, comme à Athènes, soumises au jugement d'un jury civique : le poète n'obtiendra qu'un salaire et jamais la gloire ». C'est précisément la raison pour laquelle le spectacle ne s'adresse pas en premier lieu au jugement du public mais bien à ses sens, il est immédiatement *donné* et n'a pas à faire l'objet d'une *quête* intellectuelle ou métaphysique.

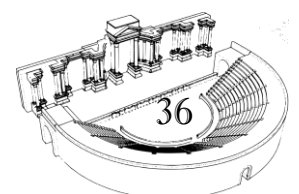
Mais cette absence de contenu politique théorique – les comédiens ne peuvent mentionner le nom d'un personnage vivant - n'est pas totalement effective dans la réalité, l'acteur n'hésitant pas à quitter parfois sa réserve et son personnage, pour exprimer de manière informelle une opinion politique.

LUXE, GRANDEUR ET DÉCADENCE : LE CULTURE DU GRANDIOSE AU SERVICE D'UNE TRANSMISSION POLITIQUE

Avant d'être un lieu d'échange politique, le théâtre latin offre plutôt à voir une politique qui se donne en spectacle. Situé à mi-chemin entre le spectateur et l'acteur, le politique est la troisième voix du théâtre, qui s'exprime par une magnificence dans les moyens déployés. Dès les premières constructions temporaires, le théâtre devient synonyme de luxe. Lieu de *l'otium publicum*, il offre aux Romains les moins aisés le luxe des grands, qu'ils



Le public romain dans les tribunes, gravure du XIX^e siècle



ne peuvent connaître chez eux. Lieu de savoir et de divertissement, il est ainsi le produit d'une véritable volonté politique qui revient à l'éditeur des jeux et aux hommes d'état, qui financent l'organisation des représentations pour s'attirer les bonnes grâces des foules. Les princes romains successifs dépensent d'importantes sommes pour embellir les théâtres, même éphémères. « *Le luxe théâtral s'accroît au rythme des victoires romaines et de l'enrichissement des capitaines et de l'Etat* » note Florence Dupont dans *Le Théâtre romain*. Et l'auteure de conclure : « *Rien n'est trop beau ni trop cher pour le peuple des ludi* ».

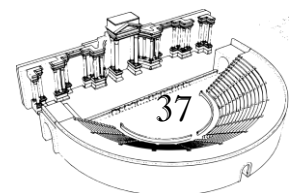
Ainsi Valère Maxime relate-t-il dans ses écrits le luxe progressif qui gagne les théâtres : « *Avec l'accroissement des richesses, la magnificence s'étendit à la célébration des jeux. Sous cette influence et à l'imitation du luxe campanien, Q. Catulus le premier mit l'assemblée des spectateurs à l'ombre du velum. Cn. Pompée, avant tout autre, fit courir l'eau sur les passages pour atténuer la chaleur de l'été. Cl. Pulcher fit décorer de peintures variées sur le mur de scène, qui jusque-là était formé de simples lambris de bois nu. [...] Quant aux figurants de la procession des jeux, auparavant vêtus de tuniques de pourpre, M. Scaurus les revêtit d'un costume d'une extrême élégance* ». (Valère Maxime, II, 4, 6).

Ce fameux édile Aemilius Scaurus (163-89 avant J-C.) devient célèbre pour le théâtre provisoire qu'il fait édifier et qui, rapporte Pline l'Ancien, était orné de pas moins de « 360 colonnes » de « trente-huit pieds » (soit 11m50) chacune, pourvu d'une enceinte parée de 3000 statues pouvant accueillir « quatre-vingt mille spectateurs » sur trois étages, l'un en marbre, l'autre en verre, le dernier en bois doré ! (Pline l'Ancien, 36, 2 et 24). Car depuis le premier théâtre en pierre de Pompée, l'érection de chaque édifice est associée à l'idée de celle de l'événement, étant entendu *stricto sensu* comme un témoignage durable et glorieux, pérenne et visible, destiné à perdurer au sein de la cité romaine. Dans une société où la politique est déjà un spectacle, représenté par moult défilés militaires et parures, le Pouvoir se donne lui-même en spectacle au théâtre.

LE THÉÂTRE, LE POUVOIR EN SPECTACLE

Assis au sein de l'*orchestra*, au vu et au su de tous, nobles romains ou empereurs apparaissent comme de généreux donateurs. Le pouvoir politique est incarné par des magistrats, dont les principaux sont des censeurs, consuls, préteurs et édiles. Ils offrent au spectateur plaisir et prestige, le temps d'une représentation. Si le pain à Rome n'est pas souvent offert, les représentations théâtrales le sont gracieusement. Car les spectateurs, arrivés très tôt et installés à leur aise dans les gradins, constituent pour une part la population d'électeurs. Pour l'éditeur des Jeux ou le *dator ludi*, il s'agit de séduire électorat, peuple et amis, en faisant preuve de magnificence. Cette idée de l'instigateur et des invités façonnera toute la culture européenne liée au spectacle pendant plusieurs siècles, et l'on retrouvera d'ailleurs dans les théâtres à l'italienne et les opéras du XIX^e siècle ce culte de l'apparence et du regard. Le théâtre latin s'inclut donc au sein d'un vaste programme de banquets et de fêtes très coûteuses, qui poussent souvent l'éditeur à renflouer ses finances lors d'expéditions lointaines où, une fois nommé général, il bénéficie des butins de guerre et des fortunes amassées par les armées.

« LE THEATRE S'INCLUT DANS UN VASTE PROGRAMME DE BANQUETS ET DE FETES TRÈS CÔUTEUSES »



Les places au théâtre sont toutefois le symbole d'une certaine égalité républicaine (*aequa libertas*). Lors des premiers jeux scéniques, l'absence de gradins construits permettait aux spectateurs de s'asseoir où ils le désiraient, *in promiscuo*, ils étaient du reste le plus souvent debout. Les tentatives de réservation de places pour les classes plus aisées, dès le II^e siècle avant J-C. rencontrent une forte opposition républicaine. «

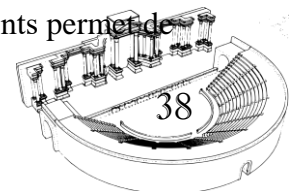


Les riches décorations intérieures du théâtre antique d'Autun. Ici, une mosaïque représentant Bellérophon.

Être spectateur à égalité dans le théâtre avec les spectateurs fait partie de nos droits » pense le peuple. Mais

de siècles en siècles, la puissance de plus en plus importante de la noblesse romaine accroît la différence entre les citoyens de première classe et les autres. Les sénateurs sont les premiers à obtenir des places séparées, au sein de l'*orchestra*, bientôt suivis par les sénateurs. Auguste réorganise lui-même la *cauea*, comme le relate Suétone dans son étude sur l'empereur : « *Il remédia à la confusion et au laisser-aller extrêmes qui régnaient traditionnellement dans les spectacles. [...] Il interdit aux gens du petit peuple le centre du théâtre* » (Suétone, *Auguste*, 45). La *cauea* est divisée en trois couronnes. Une première, l'*ima cauea*, est réservée aux sénateurs et aux chevaliers notables par leurs faits d'arme tandis que le peuple s'assoit dans la *media cauea* qui lui est dévolue. Dans la troisième couronne, dite *summa cauea*, esclaves et étrangers sont debout. Le pouvoir des puissants se donne à voir au théâtre, à travers leur costume - celui des anciens rois, une toge bordée de rouge dite toge prétexte -, une chaise d'ivoire et la présence de douze licteurs qui les accompagnent. Pour exister, les familles nobles doivent exhiber leur richesse, un peu comme le fera la bourgeoisie parisienne à l'opéra au XIX^e siècle.

La politique peut également intervenir directement au sein des représentations théâtrales. Si les pièces de théâtre ne consistent pas en des leçons du poète adressées au peuple, leçons qui seraient d'ordre politiques ou morales, c'est qu'elles usent plutôt d'interrogations formulées sur un mode ludique. La politique s'incarne donc plus dans la vision que les spectateurs peuvent entretenir de la pièce et leurs réactions à l'arrivée des puissants dans le théâtre. La question des places le souligne bien, la tension peut être importante au sein de la *cauea*. C'est donc bien que le théâtre, lieu de savoir, soulève un certain nombre d'enjeux politiques masqués – au sens premier du terme - par son caractère ludique. La *licencia ludrica*, garante d'une parole libre, ne disparaît pas avec l'Empire : la critique des sénateurs et des magistrats est permise. Le théâtre agit donc comme un lieu clos de confrontation des savoirs, nécessairement perméable à l'actualité de la cité, mais où chaque acteur tient un rôle. Seule la mise en place d'un protocole strict permet d'encadrer les débordements populaires, considérés comme permis. L'annonce par un licteur de l'arrivée des puissants suscite ainsi très souvent des contestations, comme le relate Suétone dans *César* : « *Au théâtre, le licteur ayant annoncé, selon l'usage, l'entrée du consul Quintus Maximus, que César avait nommé suppléant pour trois mois, on lui cria de tous côtés « qu'il n'était pas consul »* » (80,4). De la même manière, le nombre d'applaudissements permet de



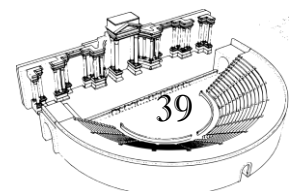
mesurer la popularité des hommes politiques de la cité. En 54 avant J.-C., Cicéron relate ainsi les « *longs et unanimes applaudissements* » qu'il recevait lors de son entrée « *au spectacle* », tandis que son ami Hortensius fut accueilli par « *brouhaha, grondements, cris, tonnerre et sifflement de cordage* ».



Giambattista TIEPOLO, *Mécène présentant les Arts à Auguste*, huile sur toile, 1743

Assister aux jeux scéniques et aller au théâtre constitue également pour de nombreux hommes politiques un devoir : venir assister à la pièce organisée par un de ses amis, c'est prendre position en faveur de sa politique. Ainsi Cicéron refusa-t-il d'assister aux jeux d'Apollon organisés par Brutus, meurtrier de César, en 44 avant J.-C. Affronter ces rumeurs de la foule, c'est également se montrer démocratique, *popularis* ; quand s'y dérober revient à reconnaître sa mauvaise réputation et avouer sa peur d'être livré à la vindicte populaire. « *Dans cette société de l'honneur et de la distinction, il est pénible de faire rire de soi en public par des lazzi anonymes, surtout pour un homme qui est ordinairement l'objet de tous les respects, habitué à fendre la foule du forum protégé par ses licteurs* » rappelle Florence Dupont dans *Le Théâtre romain*.

La communication entre le public et les puissants peut également passer par la scène. Il n'est pas rare qu'un acteur désigne un sénateur ou un magistrat assis dans le public afin que ce dernier en rie, le hue, l'applaudisse, et ce en continuant à déclamer son texte. En cela, le théâtre constitue également une forme d'éducation à la vie politique de la cité, un débat fait de coups d'œil, de regards et de gestes, où le silence dit autant que l'agitation. Cicéron relate les nombreuses attaques envers Pompée, absent de Rome, lors des représentations théâtrales des jeux d'Apollon, en 59 avant J.-C. : « *Aux jeux d'Apollon, raconte-t-il, le tragédien Dilphus s'en est pris à notre ami Pompée, avec insolence : « C'est notre misère qui te fait Grand ! » lui a-t-on fait répéter mille fois. [...] Bien d'autres répliques ont donné lieu aux mêmes manifestations.* » (Cicéron, *Lettres à Atticus*, II, 19, 3).



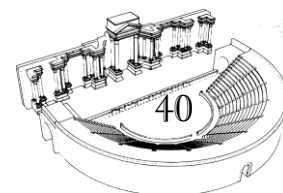
UNE UTILISATION DU THÉÂTRE DANS LE RESTE DE LA VIE POLITIQUE

Les textes théâtraux et autres *cantica* peuvent même être utilisés en dehors du théâtre. Lors des funérailles de César, Marc-Antoine n'hésite pas à user de références théâtrales afin de retourner l'opinion populaire contre Brutus et Cassius, citant Suétone ou Atilius. Les vers de théâtre peuvent également être utilisés par les orateurs, mais uniquement de manière indirecte, en reprenant la forme sonore et émotionnelle de séquences théâtrales. Le débordement du théâtre hors de ses murs se révèle comme une élection des citoyens : les codes du jeu théâtral sont réutilisés en d'autres circonstances. Est-ce à dire que le théâtre, ayant atteint une certaine vérité, touche les Romains en dehors de tout cadre ? L'influence en dehors de l'enceinte des jeux de la pratique théâtrale souligne en tous cas sa victoire épistémologique et son impact sur les consciences.

Mais ces échanges entre politique et théâtre s'incarnent également dans les relations liant les multiples institutions. Ainsi le célèbre tragédien Aesopus, assidu au forum, va-t-il s'inspirer des plaidoiries de grands avocats tels le grand Hortensius, renommé pour son éloquence et la théâtralité de sa verve. Les textes théâtraux, dits *litterae*, supports de transmission des pièces, sont également fréquemment consultés par les orateurs. Jusqu'à l'époque de Cicéron, ces derniers puisent fréquemment dans les *litterae graecae*, traduisant eux-même les citations ; jusqu'à l'émergence d'une véritable *litterae latinae*. Mais c'est surtout la ville qui change de visage en quelques siècles.

LA CHUTE DU THÉÂTRE, PRÉSAGE DE CELLE DE L'EMPIRE ?

Le ralliement des premiers empereurs romains à l'Eglise chrétienne marque un changement profond de considération du théâtre latin. « *C'est pour arrêter la peste meurtrière des corps que les dieux ordonnaient qu'on leur décernât des jeux scéniques; et c'est pour prévenir la peste meurtrière des âmes que le grand pontife défendait qu'on construisit un théâtre...Dernièrement encore, au lendemain du désastre de Rome, des réfugiés qui avaient pu parvenir jusqu'à Carthage et que dominait cette funeste passion se déchaînaient à l'envie tous les jours au théâtre pour tel ou tel histrion* » écrivait Saint Augustin. Autrefois adulé par les politiques, le théâtre est désormais décrié, voire condamné. Pour Hervé Bismuth, auteur d'*Histoire du théâtre européen* (Honoré Champion Editeur, 2005), cette désaffection est également imputable au gigantisme des lieux de représentation, peu propices à une étude approfondie du texte, mais surtout à l'orientation *décadente* prise par le théâtre latin sous l'Empire. Le renoncement à la symbolisation des éléments, matrice du théâtre grec, au profit de moyens humains et financiers titanesques – Cicéron mentionne ainsi les 600 mulets apportés lors de la représentation de *Clytemnestre* et les 3000 coupes rassemblées pour jouer *Le Cheval de Troie* – a conduit le théâtre latin à sa perte. Avec l'Empire, la mort n'est également plus symbolique mais bien réelle : l'acteur jouant *Hercule furieux* est « élu » parmi un groupe de condamnés à mort afin de brûler réellement sur le bûcher, tandis que celui interprétant Prométhée sur son rocher se voit dévoré par un ours – les aigles étant rarement suffisamment voraces ! Pour Hervé Bismuth, « *[l]es frontières sont ainsi abolies, par cette dénégation de ce qui constituait l'essence même du théâtre, entre le théâtre et ces autres plaisirs goûtés par les spectateurs romains dans les jeux du cirque, où l'on venait voir mourir gladiateurs et condamnés* ». En cela, la mort du théâtre préfigure celle de la cité romaine.





Conclusion

« Acta es fabula »

Dans ses *Géorgiques* (IV, 200), Virgile compare l'existence à Rome à celle d'une ruche, où s'activeraient dans la bonne humeur quelques milliers d'abeilles – chacune ayant sa fonction et son mérite :

*« de jeunes citoyens repeuplent son empire
et placent un roi nouveau dans des palais de cire.
Ainsi, quoique le sort avare de ses jours
au septième printemps en termine le cours,
sa race est immortelle. Et sous de nouveaux maîtres
d'innombrables enfants remplacent leurs ancêtres. »* (traduction de Delille, 1770)

Le paradigme de la ruche pour désigner la vie en société trouve son homologue dans la devise latine de la Comédie Française *Simul et singulis*, qui lève le rideau chaque soir depuis 1680 ! La signification est claire : l'acteur ne peut user de ses talents propres que dans un cadre plus grand, une troupe, un collectif. C'est peut-être l'ultime leçon que nous pouvons tirer de cette réflexion sur le théâtre comme lieu de savoir : ce que le geste théâtral apprend aux professionnels du milieu à Rome comme aux citoyens non-initiés, c'est de vivre ensemble. On connaît le souci antique des Romains à assurer l'entente de tous. Toujours il veut instaurer un espace de dialogue. Et peut-être plus encore que les écoles philosophiques, le divertissement scénique offre cet espace de discussion : entre le passé et le présent, les hommes d'hier et d'aujourd'hui, les grecs et les latins, les héros et les démons, les dieux et les hommes. Le théâtre devient le porte-étendard d'une conciliation, d'une réconciliation que nous n'hésiterons pas à qualifier selon un terme musical : le théâtre apprend l'*harmonie* aux Romains.

Et pour en tester la valeur aujourd'hui, rien de mieux qu'une petite *playlist* musicale concocté par nos soins (avec l'appui de l'ami Plaute !) A retrouver sur <https://bit.ly/nuncplaudite>

NUNC PLAUDITE ET VIVE LE THÉÂTRE LATIN !

Bibliographie

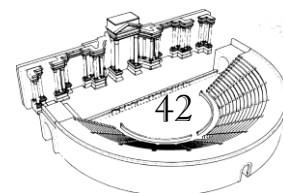
Ouvrages

- 📖 ABIRACHED, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Tel coll. Gallimard, deuxième édition, 1994, 506 p.
- 📖 BISMUTH, Hervé. *Histoire du théâtre européen de l'Antiquité au XIX^e siècle*. Honoré Champion Éditeur, coll. Unichamp-Essentiel, 2005, 313 p.
- 📖 CARCOPINO, Jérôme. *La vie à Rome à l'apogée de l'Empire*. Hachette, 1975, 351 p.
- 📖 DEGAINE, André. *Histoire du théâtre dessinée*. Librairie Nizet, éditeur, 1993, 437 p.
- 📖 DUMONT, Jean-Christian/ FRANÇOIS-GARELLI Marie-Hélène. *Le Théâtre à Rome*. Librairie Générale Française, 1998, 250 p.
- 📖 DUPONT, Florence. *L'acteur-roi ou le théâtre dans la Rome antique*. Les Belles Lettres, coll. Realia, 1985, 462 p.
- 📖 DUPONT, Florence. *L'orateur sans visage - Essai sur l'acteur romain et son masque*. Presses Universitaires de France, coll. Les essais du collège international de philosophie, 2000, 242 p.
- 📖 DUPONT, Florence. *Les monstres de Sénèque - Pour une dramaturgie de la tragédie romaine*. Belin, 1995, 255 p.
- 📖 DUPONT, Florence. *Le théâtre latin*. Armand Colin, deuxième édition, 1999, 175 p.
- 📖 DUPONT, Florence/ LETESSIER Pierre. *Le théâtre Romain*. Armand Colin, deuxième édition, 2017, 335 p.
- 📖 HACQUARD, George. *Guide romain antique*. Hachette, 1967, 224 p.
- 📖 GOT, Olivier. *Le théâtre antique - thèmes et études*. Ellipses, 1997, 120 p.
- 📖 GRIMAL, Pierre. *La Civilisation romaine*. Flammarion, Champs coll. 1981, 370 p.
- 📖 MOSSE, Claude. *Histoire du monde : l'Antiquité*. Larousse, 2010, 575 p.
- 📖 RACHET, Guy. *Dictionnaire de l'archéologie*. Bouquins, Robert Laffont, 1994, 1051 p.
- 📖 RANIERI PANETTA, Marisa. *Pompéi : histoire, vie et art de la ville enterrée*. Edizioni White Star, 2012, 416 p.

Ces ouvrages sont disponibles dans le réseau des bibliothèques de la ville de Paris et, pour une partie, à la librairie des Belles-Lettres, dans le VI^e arrondissement.

Sites internet et revues

- 🌐 Acta Archeo [en ligne], [consulté dès le 5 janvier 2020]. Disponible sur : <http://www.acta-archeo.com/nos-recherches/jeux-sceniques.html>
- 🌐 Utpictura [en ligne], [consulté dès le 5 janvier 2020]. Disponible sur : <http://utpictura18.univ-tlse2.fr/>
- 🌐 DUMONT Jean Christian. *Cantica et espace de représentation dans le théâtre latin*. In : *Pallas*, 47/1997. *De la scène aux gradins*, sous la direction de Brigitte Le Guen. pp. 41-50.



Glossaire

D'après les travaux de Florence Dupont

Adulescens

Terme technique désignant le jeune homme de comédie. Il s'oppose au *senex*, le vieux personnage.

Amphithéâtre

Édifice dans un premier temps construit en bois, puis en pierre, constitué de deux théâtres face à face.

Cauea

Ensemble des gradins du théâtre, élevés en demi-cercle face à la scène.

Canticum

Scène chantée. Le *canticum* est l'un des deux modes d'énonciation scénique du texte dramatique. Il implique la présence simultanée de trois artistes : l'acteur, qui danse, un chanteur et un joueur de flûte. Le *canticum* correspond dans le texte à de multiples vers. Seul le sénaire iambique ne peut être joué en *canticum*.

Chœur

Hérité de la tradition grecque, il n'a pas à Rome la fonction d'assurer une médiation civique entre le spectacle de la scène et le public. Il prend place sur la scène, l'*orchestra* étant occupé par des sièges.

Diverbium

Scène parlée. L'acteur déclame le texte sans accompagnement musical. Il correspond, dans le texte, au sénaire iambique.

Exodium

Courte farce qui suit immédiatement la tragédie et sert à raviver la gaieté dans le public.

Furor

Fureur surhumaine qui s'empare du héros tragique et le fait sortir de l'humanité, en l'introduisant dans la catégorie des monstres mythologiques.

Histrion

Terme latin dérivé de l'étrusque *ister*, qui ne revêt pas de connotation péjorative.

Licencia Ludrica

Le théâtre romain se distingue du théâtre grec en ce qu'il est le temps de l'*otium*, c'est-à-dire du plaisir, sans relation avec les devoirs civiques ou guerriers. Cette vacance du politique et du sérieux était encore plus visible dans la comédie romaine, propice au relâchement des énergies et des passions que les anciens avaient coutume de nommer la *licencia ludicra* ou « licence des jeux ».

Ludi

Fêtes rituelles qui durent un jour ou plus au cours desquelles ont lieu les représentations théâtrales. Voir la liste des jeux page 29.

Masque

Le masque comique est réservé aux acteurs d'atellanes jusqu'au milieu du Ier siècle avant J-C. Le masque tragique fait son apparition dès les débuts du théâtre latin.

Maxime

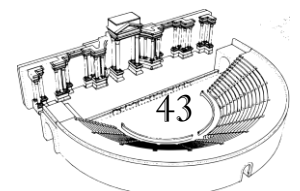
Forme poétique courte, limitée à un vers ou deux, consistant en une vérité générale.

Monologue

Forme dramatique préférée des Romains, fréquemment jouée en *canticum*.

Orchestra

Espace en demi-cercle qui sépare les gradins et la scène.



Otium

Période de repos et de paix qui s'oppose à la guerre. Temps du loisir, marqué par des banquets et des jeux scéniques.

Palliata

Comédie romaine en costume grec.

Pantomime

Genre dramatique apparu à Rome sous le règne d'Auguste.

Pulpitum

Estrade placée face aux gradins de la *cauea*, devant le mur de la scène sur laquelle jouent les acteurs.

Sententia

Voir *Maxime*.

Scaena

Mur percé de trois portes devant lequel jouent les acteurs.

Velum

Toile tendue au dessus de la *cauea*.

Index

Acteur, 16, 24, 32, **36**, 38, 39, 40, 42

Dupont, Florence, 30, 31, 33, 35, 37, 39, 42

Education, 16, 29, 31, 32, 39

Grimal, Pierre, 4, 20, 23, 25, 26

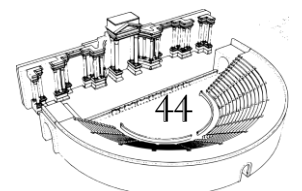
Jeux, 9, 11, 32, **33**, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40

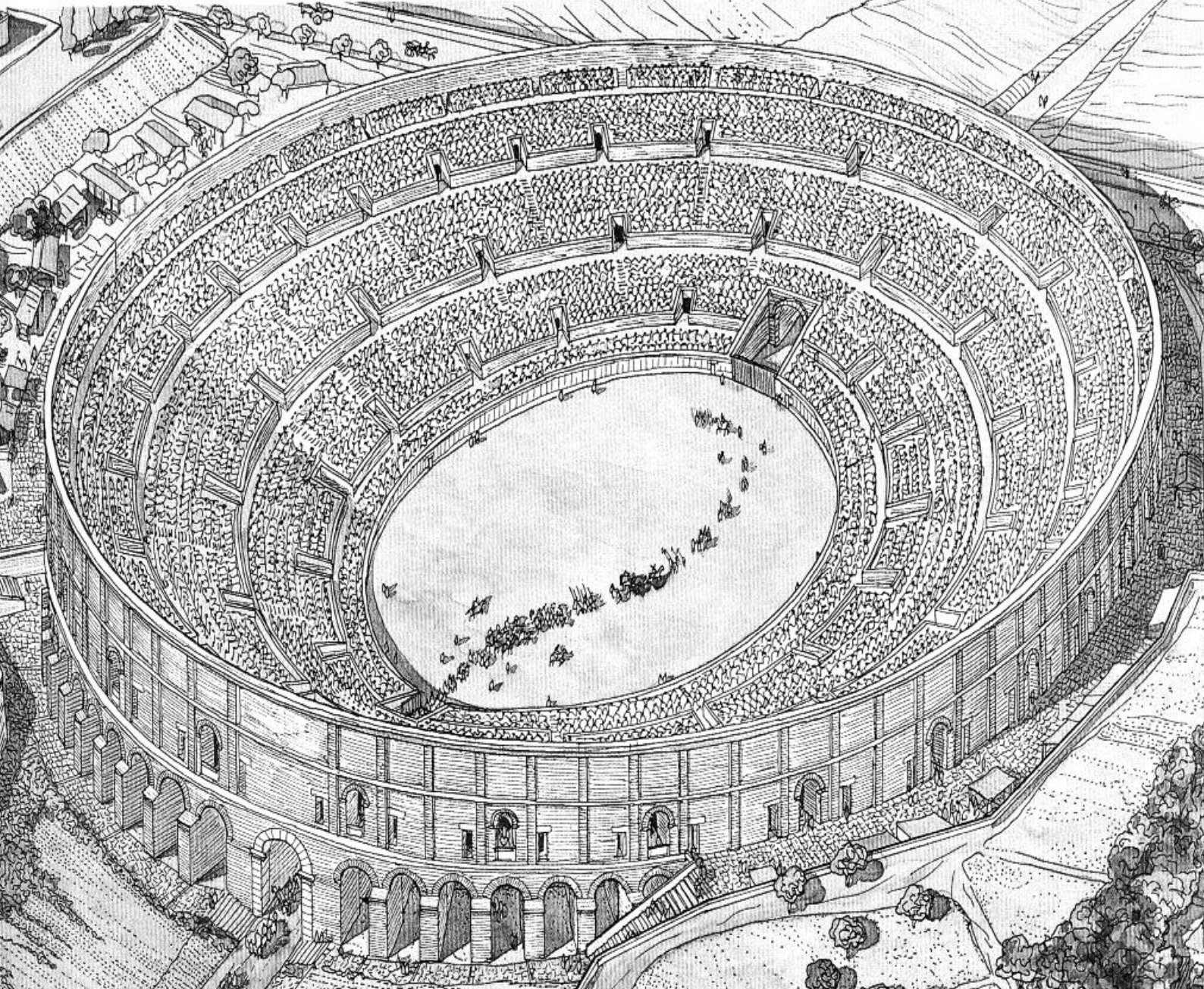
Masques, 20, **23**, 26, 27

Pantomime, 10, 21, **22**, 44

Plaute, 9, 13, 16, 20, 29, 32, **33**, 34, 35, 41

Rome, 6, 10, 11, 12, 14, 16, 17, 21, 24, 26, 29, 31, 34, 37, 39, 40





Acta est fabula

Formule traditionnelle annonçant la clôture de la représentation.
N'en sommes-nous pas ressortis *grandis* ?



Première édition : Janvier 2020

Conception et mise en page : Léopold Thievend

Futurum Editions