

L'APPAREIL SCÉNIQUE DANS LES SPECTACLES DE L'ANTIQUITÉ : D'HIER À AUJOURD'HUI

Brigitte LE GUEN et Silvia MILANEZI

OUVRONS le *Dictionnaire pittoresque et historique du théâtre et des arts qui s'y rattachent* qu'Arthur Pougin fit paraître en 1885¹ et arrêtons-nous un instant à la notice « appareil scénique ». Selon la définition qui en est donnée, l'expression renvoie à « la réunion de tous les éléments matériels qui concourent à la beauté du spectacle, et dont l'emploi intelligent tend à frapper l'imagination du spectateur et à lui donner le sentiment de la réalité des choses qui sont offertes à sa vue ». C'est à peu de choses près ce que les Grecs d'autrefois désignaient par le terme générique de *skeuè*. Il embrassait non seulement les vêtements, les masques, les objets portés par un personnage, mais aussi les éléments du décor – cadavres, tables, chaises, portes – jusqu'aux machines de scène. Et vu que l'utilisation de l'attirail dramatique dans les spectacles de l'Antiquité était dictée tant par les conventions théâtrales que par l'intrigue, il serait totalement erroné de le tenir pour un ensemble d'accessoires que l'on pouvait, à sa guise, remplacer ou éliminer. « Lors d'une représentation », affirme fort justement Martin Revermann dans son livre stimulant, *Comic Business: Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*, « tout est important : chaque son, chaque mouvement, chaque aménagement de l'espace, chaque élément scénique, tout ce qu'un personnage dit ou fait. Rien n'est insignifiant. Le public de théâtre, pour recourir

1. Pougin 1885. Consultable et téléchargeable sur le site Gallica de la BnF.

à une métaphore vivante, flotte constamment sur une mer de significations²». Aussi l'appareil scénique participe-t-il pleinement à la production de sens.

Indispensables au spectacle, les *skeuai* sont clairement évoquées dans les textes dramatiques³, le poète ayant pour habitude d'insérer, dans ses vers, les éléments de mise en scène que nous qualifions aujourd'hui de « didascalies internes ». Pour ne citer que deux exemples tirés des *Oiseaux* d'Aristophane, le chresmologue qui chante (ou récite) des oracles d'après un recueil est dit tenir un *biblion* à la main⁴. Prométhée⁵, de son côté, apparaît entièrement dissimulé sous son manteau, semble-t-il, car il est incapable de discerner ce qui se passe autour de lui. Quand il l'ôte, dévoilant en même temps son identité, il ouvre un parasol pour se cacher des regards de Zeus. Or, cette précision, à valeur de didascalie interne, ne figure qu'au vers 1508, soit quatorze vers après l'arrivée du personnage sur le plateau. C'est toutefois dès l'ouverture de la scène que les traducteurs du texte ont indiqué, à l'usage des lecteurs et des metteurs en scène : « Entre Prométhée, un capuchon sur la tête, avec un parasol⁶ ».

Le poète a le pouvoir de recréer la réalité, de la transformer, de lui donner consistance et couleur locale. Néanmoins, si certaines de ses indications scéniques sont très précises, d'autres paraissent extrêmement vagues. C'est pourquoi les éditeurs ou traducteurs de textes anciens les accompagnent volontiers de commentaires puisés dans les scholies et les lexiques que l'Antiquité nous a légués. Deux passages d'Aristophane, particulièrement révélateurs, en témoignent. Quand un inspecteur (*épiskopos*) entre en scène, dans les *Oiseaux*, et que Pisthétairos, le protagoniste, s'écrie : « Qui est ce Sardanapale⁷ ? », les commentateurs se contentent souvent d'expliquer (de manière totalement erronée) que l'auteur comique fait allusion au roi légendaire d'Assyrie, parce que dans les années 414 la cité d'Athènes en était dépendante.

2. Revermann 2006 : 50 (traduction B. Le Guen).

3. Cf. Aesch., *Pers.*, 656-664 ; *Sup.*, 234-240 ; Eur., *Sup.*, 8-10 et *Ion*, 102-111. Pour l'importance de l'utilisation de l'attirail dans le genre dramatique, la lecture de Mary C. English (2007 : 199-227) s'impose.

4. Ar., *Av.*, 980, 986, 989.

5. Ar., *Av.*, 1494.

6. Aristophane, *Oiseaux*, tr. Hilaire Van Daele, éd. Victor Coulon, Paris, Les Belles Lettres, 1928 : 95.

7. Ar., *Av.*, 1021.

Mais Aristophane connaissant bien Hérodote⁸, il n'est pas impossible qu'il ait conféré à son personnage, paré de somptueux atours, une allure efféminée évoquant les penchants pour le luxe et la débauche que les sources grecques prêtent au souverain dès le v^e s. a.C. Notre deuxième exemple est fourni par la fin des *Grenouilles*⁹. Pluton donne à Eschyle, le poète remontant sur terre avec Dionysos, quelques objets à remettre à plusieurs hommes politiques athéniens : à Kléophôn, aux pourvoyeurs du trésor, Myrmex et Nikomakhos, et à Arkhénomos. Rien dans le texte d'Aristophane ne permet d'identifier ces objets ; on sait juste que ceux qui les ont reçus devront les utiliser pour se suicider. Pourtant, dans la traduction d'Hilaire Van Daele, il est écrit : « Va porter ceci (*Il lui présente une épée*) à Kléophôn, ceci (*Il lui donne des lacets*) aux pourvoyeurs du trésor, à Myrmex à la fois et à Nikomakhos, ceci (*Il avance une coupe de ciguë*) à Arkhénomos ; et dis-leur de venir vite ici, chez moi, et sans délai ». Ces indications scéniques n'ont d'autre source que les textes des *scholia vetera et recentiora*. Reste à savoir si leurs auteurs, souvent anonymes, disposaient d'un texte poétique porteur de telles indications, s'ils faisaient allusion à une mise en scène à laquelle ils avaient eu l'occasion d'assister, ou bien encore s'ils ajoutaient seulement ce qui leur paraissait le plus approprié pour une mise en scène « réaliste » d'un vers ou d'un épisode donné.

Les spectacles anciens n'étaient pourtant ni réalistes ni naturalistes, au sens contemporain du terme. Force est de constater toutefois qu'ils accordaient au matériel scénique une importance considérable. Au iv^e siècle avant notre ère, pareille attitude suscitait les vives critiques d'Aristote, pour qui l'art dramatique, et plus particulièrement tragique, pouvait se passer de l'*opsis*. Il ne saurait s'exprimer plus clairement dans la *Poétique* :

Parmi les autres parties constitutives le chant est le principal des assaisonnements. Le spectacle, bien que de nature à séduire le public, est tout ce qu'il y a d'étranger à l'art et de moins propre à la poétique ; car le pouvoir de la tragédie subsiste même sans le concours des acteurs, et en outre, pour la mise en scène, l'art de l'homme préposé aux accessoires est plus important que celui des poètes¹⁰.

8. Hdt., 2.150. Voir Arist., *Pol.*, 1312a 1-4 ; Ctes., *Persica*, F1b §23 (éd. Dominique Lenfant) ; Ath., 12.528f-529a.

9. *Ran.*, 1503-1509.

10. *Poet.*, 1450b 17-21 (à propos des parties de la tragédie).

On l'aura compris : plus qu'un spectateur, le philosophe était un lecteur¹¹. D'une certaine façon, dans la conception d'Aristote, la tragédie n'avait besoin pour exister que de l'esprit de son créateur et de celui de son lecteur. L'art dramatique est intériorisé et l'esprit constitue l'espace où se joue le spectacle que le lecteur recrée d'après les indications du poète. En d'autres termes, la fiction est issue de la parole poétique. En s'insurgeant toutefois probablement contre la trop grande importance donnée aux fabricants d'accessoires (*skeupoioi*), au IV^e siècle avant notre ère, Aristote néglige le fait que le poète, maître de la parole et du chant, est aussi celui de l'appareil dramatique. Dans les *Acharniens*, par exemple, Dikéopolis a besoin de l'attirail d'Euripide, car ses mots ou ceux de son Télèphe il les a déjà en lui, bien appris, ce qui lui permet de les transformer pour mieux convaincre ses adversaires¹². Mais les poètes savent aussi que l'attirail ne fait pas l'artiste : dépossédé de ses *skeuaria*, Sthénélos est un poète dépourvu de talent¹³. Ceux qui n'en manquaient pas excellaient en revanche dans l'art d'user du matériel scénique. Aussi certains objets, d'inanimés qu'ils étaient, pouvaient, grâce à la parole poétique, s'animer, telle la statue d'Hermès dans les *Nuées*¹⁴, ou celle de la *Paix*, dans la pièce homonyme¹⁵. Capables de personnifier n'importe quel élément du spectacle, les auteurs dramatiques avaient également la capacité de transformer un personnage en accessoire dramatique. L'*Hécube* d'Euripide en témoigne. Ayant donné la parole au fantôme de Polydore, dans le prologue, le poète le réduit en effet, au cœur de l'intrigue, à l'état de simple dépouille mortelle¹⁶. Et, dans les *Grenouilles*, Aristophane se moque d'une telle pratique, en donnant vie au cadavre transporté chez Hadès, auquel il propose de porter son attirail.

Si les poètes étaient en mesure de transformer un objet en le décontextualisant pour mieux le recontextualiser, ils pouvaient aussi créer, grâce

11. Voir aussi Arist., *Poet.*, 1462a 11 : « Ajoutons que la tragédie, même sans la gesticulation, produit encore l'effet qui lui est propre, aussi bien que l'épopée ; car par la simple lecture on peut voir clairement quelle en est la qualité (διὰ γὰρ τοῦ ἀναγινώσκειν φανερὰ ὅποια τις ἔστιν). Cf. aussi Aristotele, *Poetica*, éd. Diego Lanza, Milan, 1987 : 141, n. 17.

12. Ar., *Ach.*, 410-489.

13. Ar., *Vesp.*, 1313.

14. Ar., *Nub.*, 1478-1485.

15. Ar., *Pax*, 661-664.

16. Eur., *Hec.*, 1-58 et 657-683.

à l'appareil scénique, des images mentales extrêmement puissantes. C'est en ce sens que l'on peut comprendre le jeu comique des catalogues, dont la liste des mets de l'*Assemblée des Femmes*¹⁷ et celle des objets nécessaires à la toilette féminine dans les *Thesmophories* II¹⁸ d'Aristophane constituent les exemples les plus remarquables. De la même manière, dans les scènes de messagers tragiques comme dans les parabases comiques, nombreux sont les objets réintroduits sur le plateau par le pouvoir d'une parole destinée à stimuler l'imagination du public. Il suffit de lire le récit fait à Pélée, dans l'*Andromaque* d'Euripide, pour saisir la magistrale théâtralisation des mots et des objets, sous l'effet du verbe poétique : tour à tour se dressent devant nous les colonnades du temple d'Apollon, les marches pour y accéder, l'autel, et soudain sifflent à nos oreilles les flèches, les dards, les broches des sacrifices, ainsi que les couteaux à égorger les bœufs¹⁹.

Qu'il s'agisse du masque du Paphlagonien dans les *Cavaliers*²⁰, de l'arc de Philoctète dans la pièce homonyme de Sophocle, des cadeaux que Médée envoie à sa rivale dans la tragédie d'Euripide qui porte son nom, de la statue d'Hermès dans les *Nuées*²¹ d'Aristophane, tous ces objets ont, pour ainsi dire, une vie propre sur la scène, tous racontent une histoire et sont indissociables de l'action. Dans certains d'entre eux est inscrite la *katastrophè* ou la *katabolè* tragique ou comique. N'en déplaise à Aristote, le poète est un *skeuopoios* dans l'esprit. Pour donner à voir, pour faire en sorte que la parole devienne *drama*, le poète doit projeter dans l'espace ce qu'il a en tête, puis occuper ce même espace en donnant consistance à l'évanescence des mots.

Si donc les sources littéraires et, en premier lieu, les textes dramatiques sont indispensables pour l'étude du matériel scénique, d'autres documents ne doivent pas pour autant être négligés. Comme le prouvent dans ce volume les analyses de Serena Perrone et de Leonardo Fiorentini, les papyrus contiennent eux aussi des informations précieuses sur les masques, les costumes ou les machines²². Elles complètent avec bonheur les renseignements

17. Ar., *Eccl.*, 834-852 et 1168-1178.

18. Ar., *Thesm.*, fr. 332 K.-A.

19. Eur., *Andr.*, 1085-1165.

20. Ar., *Eq.*, 230-233.

21. Ar., *Nub.*, 1478-1485.

22. Cf. respectivement les pages 126-132, 137-158, et Csapo et Slater 1995 : 269, n° 77 C.

fournis par les textes dramatiques²³ et les autres sources littéraires parvenues jusqu'à nous. Certains textes épigraphiques évoquent pareillement des machines de théâtre²⁴ ou sont ornés de masques²⁵.

Mais au-delà des sources écrites, l'attirail scénique se laisse encore découvrir sur les stèles funéraires, les reliefs votifs²⁶, les mosaïques²⁷ et les vases représentant des scènes dramatiques. Les premiers documents de ce type à être attestés sont originaires de l'Attique, le plus ancien remontant à 420 avant notre ère. On y reconnaît, semble-t-il, la mise en scène d'une comédie où Persée devait jouer le rôle du protagoniste²⁸. Le célèbre vase de Pronomos²⁹ montre, quant à lui, des acteurs et un chœur de satyres exhibant dans la joie leur matériel de scène, tandis que le chous du musée Benaki³⁰ représente vraisemblablement le chœur des *Guêpes* d'Aristophane. Cependant la plupart de ces vases à sujet dramatique proviennent soit de la

-
23. Ar., *Pax*, 173-175 (*mèchanè*); *Daedalus*, fr. 192 K.-A. (*mèchanopoios*); *P. Oxy.* 2742. 3-19 (*kradè*); Arist., *Poet.*, 1454a 36-1454b 5 (*kradè*); Ar., *Thesm.*, 95 (*ekkyklèma*); Schol. Aesch., *Cho.*, 973 (*ekkyklèma*).
24. *IG XI 199 A*, l. 95-96 (Délès, 275 a.C.). Sur ce point, voir Csapo et Slater 1995.
25. Voir, par exemple, Kyparissis et Peek 1941 : 218-219, n° 1, où se trouve l'*editio princeps* du décret en l'honneur d'Autéas et Philoxénidès, du deme d'Aixône (deuxième moitié du iv^e siècle a.C., Musée épigraphique d'Athènes, n° 13262). Sur ce document, on consultera également Lohmann 1998 : 191-249 et Zoumbaki 1987 : 35-36. À propos de la dédicace d'un chorège anonyme d'Ikarios (fin du v^e siècle a.C.-début du iv^e siècle a.C., Musée national archéologique d'Athènes, n° 4531), on verra Ead. 1987 : 44-45, n° 10.
26. Relief votif provenant du Pirée (fin du v^e siècle a.C.-début du iv^e siècle a.C.), Musée national archéologique d'Athènes, n° 1500; Relief de Copenhague, Carlsberg, n° 233 (iv^e siècle a.C.).
27. Voir Charitonides, Kahil et Ginouvès 1970; Csapo 1997 : 165-182.
28. Chous attique à figures rouges, provenant de Thorikos. Collection Vlastos. Musée national archéologique d'Athènes, n° BΣ 518. Sur ce vase, voir Csapo et Slater 1995 : planche 4B. Cf. aussi Hughes 2006 : 413-433. On remarquera cependant que d'autres vases attiques qui dépeignent le monde théâtral sont antérieurs à celui-ci d'au moins une trentaine d'années. Voir une pelikè à figures rouges attribuée au peintre de la Phiale, vers 450 a.C., Boston, Museum of Fine Arts, n° 98.883-II.
29. Vase dit de Pronomos. Cratère à volutes attique à figures rouges, peintre de Pronomos, Naples, Museo archeologico nazionale, n° 3240. Csapo et Slater 1995 : planche 4B.
30. Sur ce chous attique à figures rouges (Musée Benaki, n° 30890, ca 385 a.C., mais ca 360 a.C. dans Revermann 2006 : planche XV), on voit des bucranes qui ornent le haut de sa panse. Un aulète donne le ton à un chœur de vieillards. Ces derniers sont affublés de chitons courts. Leurs masques aux yeux globuleux finissent par une barbe pointue. Sur le crâne ils portent des antennes de guêpes.

cité pontique de Phanagoria soit de l'Occident grec³¹. On possède également des monnaies et des sceaux anciens³² qui, tout en rappelant la popularité dont jouissait le théâtre dans le monde grec, permettent de mieux appréhender la nature de l'attirail dramatique. C'est aussi ce que font les terres cuites figurant des acteurs et les masques étudiés ici même dans trois articles successifs³³. Toutes ces représentations – et les vases tout particulièrement – paraissent évoquer les performances³⁴ qui étaient pour chacun l'occasion d'honorer une divinité dans un cadre principalement civique, mais aussi de jouir du plaisir de la *mousikè*. De même, certains objets en conservaient la marque, gardant le souvenir des acteurs et des danseurs qui s'y étaient produits, du matériel qui avait été utilisé sur la scène. La mémoire inscrite en eux était réveillée à chaque fois qu'ils étaient manipulés. Aussi rien d'étonnant à ce qu'ils aient été dédiés dans des temples, qu'ils aient orné des maisons, qu'ils aient accompagné leurs propriétaires jusqu'au tombeau comme des témoins de leur profession ou tout simplement de leur passion.

Les spectacles, quelle que soit leur nature, ont beaucoup intéressé les Anciens. À preuve les travaux des poètes, des philosophes, des curieux, des lexicographes et autres scholiastes qui s'adonnèrent à l'écriture de traités ou de commentaires sur la dramaturgie antique³⁵. Et ces mêmes spectacles ont passionné les générations postérieures jusqu'à nos jours. L'appareil scénique, lui, a fait son apparition comme objet de recherche après les premiers commentaires et éditions des textes dramatiques et la publication conjointe des scholies et des lexiques. Au cours du XIX^e siècle, ont paru en Allemagne de nombreuses thèses, rédigées en latin, qui abordaient la question de l'attirail principalement à partir de l'étude des poètes dramatiques athéniens du V^e siècle. D'ordinaire, elles affichaient dans leurs titres

31. Taplin 1993 et, plus récemment, Taplin 2007.

32. Sur ce point, cf. Boussac 1997 : 145-164.

33. Voir ici-même : 51-120.

34. Csapo 2010a. En étudiant la « *Pièce de l'oie* » (*Goose Play*) de New York, il observe qu'une peinture sur vase à sujet théâtral peut faire allusion à une performance à laquelle le peintre et le commanditaire auraient eu l'opportunité d'assister. On peut également penser que certaines de ces scènes peintes sont une sorte d'amalgame, souvenir de différents spectacles dramatiques.

35. Sur ces traités, Bagordo 1998.

l'expression révélatrice « *de re scenica*³⁶ ». Cependant, c'est en 1883 seulement que fut publiée la première thèse centrée entièrement sur le sujet qui nous occupe. En effet, Hermann Dierks présenta, à cette date, son analyse sur le costume des acteurs de tragédie dans une dissertation de Göttingen, *De tragicorum histrionum habitu scaenico apud Graecos*. Ce travail pionnier sera, par la suite, prolongé dans des réflexions sur les acteurs d'autres genres et sur leurs masques, à l'aide de sources tant littéraires qu'iconographiques. De toute évidence néanmoins, les savants ont préféré des études de détail à la rédaction d'une synthèse portant sur la question de l'appareil scénique en général ou sur l'un de ses aspects.

Le xx^e siècle a vu les analyses de ce type s'intensifier grâce aux découvertes archéologiques et à une analyse plus fine du monde des concours. Ainsi, dans les années 1950, en réaction contre les théories sur les origines sacrées du théâtre³⁷ qui étaient arrivées à une impasse conceptuelle et méthodologique, les travaux d'Arthur Pickard-Cambridge se sont imposés comme la première synthèse véritable sur les spectacles anciens où l'attirail occupait une place de choix³⁸. Ont suivi, à l'initiative de Thomas Bertram Lonsdale Webster et d'Arthur Dale Trendall, les volumes tout aussi remarquables des *Monuments* liés à la tragédie, à la comédie et au drame satyrique³⁹. Le matériel archéologique qui s'y trouvait rassemblé pour la première fois sera décisif pour les analyses et interprétations ultérieures des textes anciens.

Parallèlement, des ouvrages et des articles fondamentaux ont souligné l'importance de l'attirail dans la conception de l'intrigue dramatique, qu'ils soient consacrés à une pièce en particulier ou à la production tout entière d'un auteur ancien. C'est du reste ce versant de la recherche qu'a privilégié Oliver Taplin, à partir des années 1970. Son travail sur la poésie d'Eschyle⁴⁰,

36. Böttiger 1800; Hermann 1820; Sommerbrodt 1851; Droysen 1868; Niejahr 1877. Muhl 1879.

37. Les principaux tenants de ce courant étant Jane Ellen Harrison, Francis M. Cornford et William Ridgeway. Les travaux d'Arthur Pickard-Cambridge ne négligent pas cependant le contexte dans lequel sont nés et se sont développés les concours musicaux et dramatiques, *i.e.* les fêtes athéniennes en l'honneur de Dionysos.

38. Pickard-Cambridge 1988: 177-231.

39. Webster 1967; Webster 1978; Webster 1995; Trendall 1962: 21-26; Trendall 1967; Trendall 1989; Trendall et Webster 1971.

40. Taplin 1977a.

avec pour centre la mise en scène, puis ses réflexions sur les représentations dramatiques figurées sur des vases⁴¹ joueront un rôle décisif dans l'histoire de la performance et, par ce biais, de l'appareil scénique. Ces recherches ont également ouvert de nouvelles perspectives à la réflexion sur le corps de l'acteur, sur sa gestuelle et sur sa voix⁴². Il n'est donc pas étonnant qu'en 1996, à Oxford, Edith Hall et Oliver Taplin aient créé, dans un souci d'embrasser le passé et le présent, *The Archive of Greek and Roman Performance* où sont répertoriées de nombreuses mises en scène contemporaines de tragédies et de comédies anciennes⁴³.

Entre la fin du xx^e siècle et le début du xxi^e siècle, l'étude des spectacles anciens a attiré encore davantage de spécialistes de l'Antiquité. Certains ont suivi la voie frayée par Arthur Pickard-Cambridge et Oliver Taplin, et ont complété, développé, prolongé leurs travaux. Associant philologie, épigraphie, histoire et archéologie, les études que l'on doit notamment à John Richard Green, Eric Csapo, William Slater, Brigitte Le Guen, Peter Wilson et Jean-Charles Moretti ont invité les chercheurs à repenser les spectacles d'autrefois et à les envisager comme une réalité vivante, essentielle dans la vie des cités et des royaumes. Grâce à ce courant novateur, tous les spectacles sont désormais pris en considération, sans que l'un n'ait la primauté sur les autres, et les frontières entre le grand art et les arts mineurs n'existent plus. Dans ce contexte, l'attirail est devenu la préoccupation d'un grand nombre de chercheurs s'intéressant, pour les uns, aux lexicographes⁴⁴ et, pour d'autres, au mime ou à la pantomime⁴⁵. Martin Revermann⁴⁶ et Colleen Chaston⁴⁷ en ont fait aussi l'objet central de leurs réflexions. Pourtant, à ce jour, aucune synthèse sur la question n'a été encore véritablement envisagée,

41. Taplin 1993 et, plus récemment, Taplin 2007.

42. Sur ce point, voir De Martino et Sommerstein 1995.

43. Voir la page du site web (<http://www.apgrd.ox.ac.uk/>), où les buts de l'entreprise sont clairement exposés.

44. Il s'agit des travaux de recherche menés actuellement à Lyon, sous la direction de Christine Mauduit et Jean-Charles Moretti, sur l'*Onomasticon* de Pollux.

45. Ismene Lada Richards consacre à l'attirail une partie de son travail sur la pantomime publié en 2007.

46. Revermann 2006.

47. Chaston 2010.

et ce probablement parce qu'un tel travail demande la compétence de plusieurs spécialistes issus de différentes disciplines.

La journée sur l'attirail qui s'est tenue à Nantes en 2010, à l'initiative de Silvia Milanezi, ne s'était pas donné pour objectif de combler ce vide, et le livre qui en est issu n'a pas non plus prétention à le faire. Son seul but est de présenter l'esquisse de l'ouvrage qui pourrait, dans un avenir que l'on souhaite proche, traiter de l'appareil scénique de manière globale. À cette fin, il réunit un article exposant les théories les plus récentes sur les objets dramatiques et des analyses approfondies de leur typologie, de leur rôle et de leur évolution.

Il s'imposait de faire tout d'abord appel à Martin Revermann pour mener à bien une réflexion théorique novatrice sur le sujet, car fondée sur les apports de la sémiotique et de la sociolinguistique. Insistant sur les caractéristiques fondamentales des objets de scène dont la fonction est de promouvoir l'*opsis* et la communication⁴⁸, ce dernier s'attache à ceux présents sur la scène comme à ceux simplement évoqués par un poète. Ce qui lui permet de souligner avec finesse les rapports étroits qui se tissent sur le plateau entre le visible et l'invisible⁴⁹, entre le réel, l'imaginaire et le symbolique. Fidèle à la tradition de l'Université allemande, son *alma mater*, il compare également le théâtre grec et le *Nô*⁵⁰, mettant ainsi mieux en lumière les atouts des accessoires (*props*), et suggérant les nouvelles pistes qu'une telle lecture peut ouvrir pour repenser la performance.

Après quoi, il convenait de passer en revue différents éléments constitutifs de l'appareil scénique : masques, machines de théâtre et autres objets requis par la tenue de certains spectacles. L'étude des premiers d'entre eux

48. Selon le spécialiste, l'attirail devient une partie essentielle de la communication dramatique et peut être conçu comme un récit en miniature, à l'intérieur d'une intrigue plus large comme celle d'une tragédie ou d'une comédie. C'est précisément le cas du tapis de pourpre dans l'*Agamemnon* d'Eschyle, de l'arc d'Oreste dans la pièce homonyme d'Euripide, ou encore du panier de charbon ou de la « fillette » qui, lors de la rencontre nantaise, avait fait l'objet de la communication de Monique Trédé et Rossella Saetta-Cottone.

49. D'une certaine façon, ces réflexions rejoignent celles de Colleen Chaston.

50. Pour les rapports entre le théâtre grec et le *Nô*, voir Takebe 1960 : 25-31 ; Lesky 1963 : 38-44. ; Smethurst 1977 : 11-30 ; Johnson 1984. Pour les rapports entre le théâtre grec et le *Kabuki*, voir de Luca 1986 : 87-91 ; Llewellyn-Jones 2005 : 73-105. Pour la mise en scène contemporaine des œuvres du passé liées aux caractéristiques du théâtre japonais, on pense volontiers au travail de Philippe Brunet.

a été confiée successivement à trois antiquisants, spécialistes de genres et de périodes différents. Leurs minutieuses enquêtes nous plongent tour à tour au cœur de la Comédie dite Moyenne (Alexa Piqueux), de la *palliata* (Isabelle David) et de la pantomime (Edward John Jory) : dans leurs pas, nous passons du monde grec au monde romain, de l'époque classique à la République et à l'Empire, et de la révision drastique de la typologie existante à la découverte d'un document inédit.

Dans le prolongement des travaux de Green et de Webster qu'elle renouvelle, Alexa Piqueux prouve, de manière convaincante, que la standardisation des masques n'implique pas une caractérisation précise des personnages comiques, comme l'avaient suggéré certains savants. Cependant, en partant de l'étude des masques de vieillard, elle suggère que celui connu sous l'appellation classificatoire de « masque G » est indiscutablement le masque du *pornoboskos*, caressant d'un regard concupiscent non pas les femmes qu'il propose à ses clients mais leur argent.

De son côté, Isabelle David s'interroge sur les personnages du théâtre de Plaute. Cherchant à déterminer s'il existe ou non une correspondance entre leurs descriptions et celles des masques comiques énumérés par Pollux dans son *Onomasticon*, elle en vient à la conclusion qu'un tel rapprochement n'est, le plus souvent, guère satisfaisant. À cela une raison simple : la nature d'une œuvre où le poète est passé maître dans l'art de jouer du décalage entre les mots qu'il fait prononcer par ses personnages et le spectacle que le public a sous les yeux. Mais on aura garde d'oublier que l'inventivité des poètes, jointe à celle des *skeupoioi* qu'ils sollicitaient, était loin de se laisser brider par une quelconque typologie. Les nécessités de la pratique théâtrale, art du vivant s'il en est, les entraînaient parfois à passer outre pour leur plus grand plaisir et la plus grande joie des spectateurs, quitte à nous plonger nous, les Modernes, dans des abîmes de perplexité ou dans des discussions interminables, en réalité nulles et non avenues.

Edward John Jory nous invite enfin à examiner une tuile de toit dont le devant est recouvert par un masque d'homme mûr portant un bonnet phrygien, avec un nom inscrit dessus bien en évidence : Astyanax. Pour résoudre le mystère de l'objet et de sa signification, cet éminent spécialiste de la pantomime se fait enquêteur et nous offre une fort belle leçon de méthode, ménageant un suspense digne des meilleurs romans policiers. Rien n'échappe à son

investigation : le bonnet conduit à l'analyse du nom, le nom à la supposition d'un rôle ou d'un livret de pantomime et l'ensemble à une réflexion sur un type particulier de spectacles, mais aussi sur les réponses que l'on peut attendre d'un objet scénique (ou autre), à condition de lui poser les bonnes questions.

Du masque on en vient aux machines de théâtre. Sa récente thèse de doctorat sur Strattis, poète dramatique de l'Ancienne Comédie, faisait de Leonardo Fiorentini un candidat particulièrement qualifié pour les étudier. Grâce à une analyse philologique rigoureuse des sources anciennes, le chercheur italien commence par mettre en évidence la date de l'apparition de la *mèchanè* sur la scène dramatique et l'importance que revêt son utilisation à l'époque classique. Analysant ensuite le jeu parodique qu'entretient la comédie à l'égard de la tragédie, il s'appuie sur l'utilisation comique de la *kradè* et du *deus ex machina*, en particulier dans les fragments de Strattis, et rejoint par là certaines préoccupations de Sarah Miles⁵¹.

Son excellent réexamen du célèbre papyrus conservé à Berlin sous le numéro 13927 désignait tout naturellement Serena Perrone pour passer de l'étude d'une composante de l'appareil théâtral à celle du matériel requis, semble-t-il, par l'organisation, au v^e-vi^e siècle de notre ère, d'un seul spectacle formé de huit numéros d'artistes. Certes, la liste d'objets dressée sur les deux colonnes du document pour ce qui devait être la représentation d'un mime intitulé *Leukippè* et de sept autres sketches de moindre ampleur n'a pas l'importance du catalogue élaboré par Mary C. English⁵² à partir des éléments constitutifs de l'attirail scénique figurant dans les pièces d'Aristophane parvenues jusqu'à nous. Cependant, à ce jour, aucun document ne permet de savoir si Aristophane (ou tout autre auteur dramatique) communiquait au chorège ou à celui qui prenait en charge sa troupe la liste des objets indispensables à la production de telle ou telle de ses œuvres. C'est dire combien nos ignorances restent grandes concernant les aspects matériels et concrets des spectacles d'autrefois.

Une fois étudiés les éléments scéniques que leurs concepteurs disposaient sous les yeux du public, il restait encore à comprendre comment ils en usaient et les mettaient en action. Étaient-ils au centre de l'intrigue ? Ajoutaient-ils quelque chose à celle-ci ou s'apparentaient-ils à de vulgaires

51. Cf. ici-même, xxx.

52. English 2005 : 1-16 et English 2007 : 199-227.

adjuvants, à des accessoires, au sens contemporain du terme ? Toutes ces questions constituent la deuxième partie de ce livre.

Auteur d'une thèse passionnante sur la dramaturgie de l'objet dans le théâtre tragique du ^v^e siècle avant notre ère (Eschyle, Sophocle, Euripide), Anne-Sophie Noel apporte les premiers éléments de réponse. S'intéressant aux vêtements des personnages, et puisant ses exemples dans l'*Orestie* d'Eschyle, l'*Électre* de Sophocle, l'*Électre* et les *Troyennes* d'Euripide, elle se demande comment les poètes les font parler dans l'espace scénique, comment ils les transforment en parole-spectacle et, enfin, quel est le sens des manipulations auxquelles ils sont soumis devant les spectateurs. Avec bonheur, elle dévoile le rôle essentiel des costumes dans l'élaboration des personnages, de l'intrigue et de la mise en scène tragique, suggérant ainsi qu'ils sont partie intégrante du programme dramatique des poètes anciens.

On doit à Sarah Miles une thèse soutenue en 2009 sur l'art de la para-tragédie et de la parodie tragique dans la Comédie Ancienne, à partir d'une étude des fragments d'un contemporain d'Aristophane, nommé Strattis. Aussi était-elle particulièrement à même d'explicitier la manière dont l'attirail scénique présent chez les auteurs de tragédie pouvait être re-dramatisé, à des fins ludiques : pour provoquer le rire, dont nul n'ignore qu'il était aussi une analyse poétique du genre tragique. Dans ce but, elle exploite avec beaucoup d'intelligence un fragment d'une des comédies de Platon, le poète comique, au titre évocateur de *Skeuai*, le mettant en parallèle avec la mise en scène du personnage hydrophore d'Électre dans le drame homonyme d'Euripide. Sous sa plume, il devient évident que les œuvres des poètes comiques (et non pas d'Aristophane seulement) constituent bien la première réception des pièces de leurs collègues en tragédie et sont pour nous une mine de renseignements indirects sur la façon dont elles furent produites.

À qui fallait-il s'adresser enfin pour envisager les choses non plus dans le monde grec, mais à Rome ? Un nom s'imposait, celui de Jean Christian Dumont. Passionné de théâtre antique, et plus particulièrement de Plaute, il lui a consacré, comme on sait, de très nombreux travaux. Sa connaissance intime du poète latin nous aide à comprendre l'usage qu'il fait volontiers des didascalies internes, pour souligner les entrées des personnages et leurs

déplacements sur la scène comique. Mettant en lumière, d'une part, le rôle des portes des maisons dans l'organisation scénique du théâtre plautinien, il suggère, d'autre part, que les déplacements vers la droite ou vers la gauche, donc d'une maison vers une autre, peuvent se doubler d'une valeur symbolique. Aussi une prostituée devient-elle une respectable matrone en se dirigeant simplement vers la droite !

De toute évidence, l'appareil scénique mérite amplement que l'on s'y intéresse, car il a beaucoup à nous apprendre sur les concours dramatiques, sur les *ludi* romains et, de manière générale, sur l'ensemble des spectacles attestés au cours de l'Antiquité. Beaucoup à nous dire également sur la création de l'intrigue, de l'action et de l'univers fictionnel, pour peu qu'on ne le considère pas seulement du point de vue du poète créateur, mais qu'on l'envisage aussi depuis les gradins, sous l'angle du public.

Il reste toutefois bien des points à aborder qui ne l'ont pas été ici : par exemple, le rôle des costumes dans le théâtre romain et dans la pantomime, les rapports entre l'attirail dramatique et les lieux de spectacle, l'interaction entre la scène et la *cavea* par le biais des accessoires, ou encore les réactions diverses du public face à la conception et à l'utilisation des objets sur le plateau de jeu, sans négliger leur réception chez les philosophes. Et cette liste est loin d'épuiser les sujets possibles.

Une chose est sûre néanmoins : participant de l'histoire culturelle et religieuse, de l'histoire du goût, de l'histoire du quotidien dans le monde des cités grecques d'époque classique comme dans les royaumes hellénistiques, puis dans l'Empire romain qui leur succéda, l'attirail dramatique n'a rien d'un banal accessoire. Son étude dément les propos d'Aristote dans sa *Poétique*⁵³ quand il se posait en lecteur du drame antique. Elle donne également tort aux affirmations de Georges Banu pour qui l'objet théâtral serait né à la fin du XIX^e siècle, avec « l'invention de la mise en scène ». Dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, dirigé par Michel Corvin, il écrit en effet, à la rubrique intitulée précisément « L'objet théâtral » :

On notera que le théâtre moderne joue de manière bien plus nette sur les objets en s'écartant du mode utilitaire (il est de plus en plus rare qu'il ne soit qu'accessoire) pour explorer les croisements de son double statut « réel »,

53. Ar., *Poet.*, 1450b 17-21.

scénique, dans le lieu de la scène, et virtuel, symbolique, dans l'espace dramatique ou dans l'espace de la performance⁵⁴.

Mais déjà, dans l'Antiquité, les poètes dramatiques avaient su tirer parti avec virtuosité d'une telle dualité.

54. Banu 1991 : 655-656.

