

Théâtre romain

Par Brive Lopez, directeur de ACTA, société de spectacles historiques et de recherche en archéologie expérimentale sur les sports de l'Antiquité et du Moyen Âge.

Le théâtre semble profondément ancré dans la culture romaine, à l'image des autres grands spectacles romains : combats de gladiateurs et courses de chars. Il est, pour nous et sous tous ses aspects, insolite, inscrit dans une pratique rituelle typiquement romaine, celle des ludi.



Certes, le théâtre n'est pas né avec Rome : il est le résultat de sa rencontre avec l'hellénisme culturellement dominant au III^e siècle av. J.-C. Mais il est aussi, comme la gladiature, la synthèse entre deux ou trois cultures, la culture grecque, la culture étrusque et la culture romaine. Le théâtre et la gladiature, tout comme les courses de chars, sont devenus des fondements essentiels des pratiques culturelles romaines. Si l'on peut raconter la civilisation romaine par l'histoire de ses batailles, on peut tout autant raconter l'histoire de Rome au travers de ses «spectacles».

Le théâtre comme instrument de conquête

L'Histoire du théâtre

D'après Tite-Live (VII, 2), il faudrait placer l'origine du théâtre en 361 av. J.-C. Les premiers acteurs auraient été des jeunes gens (en âge de porter les armes) qui auraient modifié des danses étrusques en y ajoutant des vers fescennins. Pourtant, il semblerait que l'histoire du théâtre à Rome débute en 240 av. J.-C., lorsque un nommé Andronikos donne les premiers *ludi scaenici*. Andronikos, devenu Livius Andronicus après son adoption par la famille des *Livii*, donne à Rome les premières pièces comportant une intrigue. Ces pièces seraient jouées au cours des *ludi*, c'est-à-dire dans le cadre des spectacles civiques, donnés en l'honneur de Jupiter au mois de septembre. Puis, des acteurs professionnels, nommés *histriones*, de l'étrusque *hister*, se seraient approprié le nouveau genre ainsi créé. Les histrions auraient alors, toujours selon Tite-Live, ôté les vers fescennins et donné des spectacles plus proches du

chant et de la danse, spectacles accompagnés par un joueur de flûte. Cet accompagnement par un joueur de flûte se retrouvera tout au long de l'histoire du théâtre latin.

Même si l'origine du théâtre, selon Tite-Live, demande à être considérée avec prudence en ce qu'elle semble répondre davantage à un désir de la relier à des circonstances étiologiques qu'à un souci réel d'objectivité, considérons néanmoins les deux périodes que Tite-Live décompose ainsi : une première période correspondrait à une phase polémique, et une deuxième période serait représentée par la comédie nouvelle des auteurs romains. Ces deux périodes représentent l'origine grecque, puis le développement romain du théâtre ; mais Tite Live ne peut pas avoir le recul nécessaire pour envisager l'intégralité du théâtre romain, qui continuera son développement pendant encore trois ou quatre siècles après lui. Notons également que les origines étrusques du théâtre proposées par le grand historien romain sont fondées en grande partie à partir de l'étymologie étrusque du terme *hister*. Cluvius Rufus, un autre historien romain du début du siècle, donne pour sa part une version différente des événements rapportés par Tite-Live, et prétend que l'épidémie décrite par ce dernier aurait fait périr tous les acteurs romains nécessaires à l'accomplissement de certains rites : il aurait donc fallu faire venir des remplaçants d'Étrurie, d'où l'hypothèse quelque peu mythique d'une origine étrusque du théâtre. La description d'une *pompa* censée s'être déroulée en 496 par Denys d'Halicarnasse, auteur grec du V^e siècle avant notre ère, alimente cette hypothèse. Quoi qu'il en soit, il ne faut pas confondre cérémonie à grand spectacle et théâtre



Page de gauche
Masques du théâtre romain.
Mosaïque du II^e siècle apr. J.-C.
Provenant des thermes de
Decius sur l'Aventin (Rome).
Musei Capitolini, Rome
© Luisa Ricciarini/Leemage.

Ci-contre
Tombe des jongleurs ;
nécropole de Monterozzi,
Tarquinia. GFDL.

Papposilène jouant des crotales, provenant de Béotie (Tanagra ?) Terre cuite, v. 350 av. J.-C. Domaine public.



régulier. La vraie préhistoire du théâtre latin se trouve incontestablement dans le théâtre grec et dans sa diffusion en Italie par la Grande-Grèce.

Le théâtre en Grèce connaît des origines lointaines, depuis les époques minoenne et mycénienne, où les représentations scéniques se composaient de chants et de danses interprétés par des chœurs de femmes et d'hommes, comme le décrit Homère dans *L'Illiade* (XVIII, 590 et suiv.), lors de la description des dessins ornant le bouclier nouvellement forgé d'Achille. Le théâtre grec est un théâtre social et politique considéré comme une activité civique à part entière. Le théâtre romain qui en découle de par les influences de la Grande-Grèce et de la Sicile mais aussi, plus tard, par la conquête romaine, puisera ses fondements dans ce théâtre hellène même s'il évoluera différemment de son ancêtre : autant par la représentation scénique en elle-même, que par la visée didactique de la pièce, ou encore par le lieu de cette représentation.

Ancrage avec les autres *ludi*

Le théâtre va peu à peu s'insérer dans les grandes fêtes de la cité, tout en gardant son statut de rituel religieux. L'activité théâtrale était liée au culte de Dionysos, dès le début de son histoire à Athènes, puis à celui de Minerve à Rome en 207 av. J.-C. Le collège des auteurs dramatiques et des acteurs se réunira même dans son temple. Elle exerçait une telle emprise sur les esprits, que l'on plaçait dans les tombes des vases sur lesquels on avait peint des scènes de tragédie ou de comédie, ou encore des

masques théâtraux. À partir de là, l'influence du théâtre ne cessera plus de croître :

- 55 jours de jeux scéniques sont enregistrés sous la République sur 77 jours officiels de jeux publics.
- 101 jours de jeux scéniques sont dénombrés sous l'Empire sur environ 175 jours officiels de jeux publics.

Le théâtre, à l'image du cirque et de l'arène, est le lieu où se massent les foules, le cœur vivant des villes romaines. Dans ces lieux de spectacle se perpétuent la grandeur, l'histoire, les valeurs et l'identité romaine, pour un peuple de plus en plus nombreux et diversifié.

Au cours du III^e siècle, Rome, pour acquérir le rang de grande cité à l'image des royaumes hellénistiques, met en place et renforce tout un arsenal guerrier mais aussi rituel, dont les *ludi* font partie. La date de 240 av. J.-C. donné par Tite-Live n'est pas un hasard. Elle marque la victoire de Rome lors de la première guerre punique. Elle est le point de départ, en quelque sorte, d'une expansion romaine qui ne se démentira plus. À partir de là, les jeux continueront à garder tout leur sens rituel et participeront à la diffusion dans le monde de la grandeur de Rome. Le théâtre étant synonyme de puissance au regard des cités comme Alexandrie, Syracuse ou encore Athènes. Tous les témoignages, tous les documents concourent à prouver cette position cardinale des spectacles et par conséquent du théâtre. La politique-spectacle se rencontre avec encore plus de vigueur lors des spectacles civiques, où la ville devient le décor et le théâtre de cérémonies ostentatoires, au cours desquelles la cité se donne à voir à elle-même. Pendant ces «spectacles» de rue, Rome met en valeur sa grandeur, sa puissance et unit son peuple autour d'un élan «patriotique» et d'une même idée de l'existence. Les valeurs de la République s'affirment avec force et passion lors de grands défilés, avec un public qui s'enivre de danses, de chants, de musiques et de parfums. Tout est fait pour le mettre en transe, il est tout à la fois spectateur et figurant de cet événement, lui-même tout dédié à la grandeur d'une cité et de son peuple. La *pompa*, procession-exhibition à travers la ville, est une des pratiques rituelles fondamentales de la civilisation romaine. La cérémonie du triomphe, qui vise à transformer par le maquillage et le costume les chefs de guerre en dieux, est aussi une forme de théâtre ; un théâtre-propagande pour parfaire le culte de la classe dirigeante.

CICÉRON, DES LOIS, II, 15, 38

«Les jeux publics sont de deux sortes, le cirque et le théâtre. Dans le cirque, on assiste aux concours, aux exhibitions d'athlètes, aux courses de chars. Au théâtre, on écoute des chants, de la musique vocale et instrumentale.»



Statuette en terre cuite
d'actrice declamant.
Provenant de Pompei
(Campanie) 79 av. J.-C. Museo
nazionale archeologico,
Naples. © Electa/Leemage.

Vue du théâtre romain de la ville d'Orange (Vaucluse) avec la statue d'Auguste sur le mur de scène.
© Photo Josse/Leemage.



Elle préfigure dès l'origine la place que les «spectacles» en tout genre prendront dans l'Empire romain tout-puissant. La procession est un parcours dans l'*Urbs* (l'espace urbain rituel), qui réaffirme l'unité sociale des habitants de la cité, fait voir la grandeur de Rome, la victoire du courage et de la discipline, la gloire des grandes vertus dévouées à la République. Ces défilés donnent au public, bien que simple spectateur, une importance capitale dans le jeu politique. Car le public applaudit, siffle, exprime son opinion qui ne peut se manifester autrement. De là va apparaître un glissement progressif de la politique vers les *ludi* : le théâtre, l'amphithéâtre et bien sûr le cirque.

C'est ainsi que le citoyen romain devient un *homo spectator*, et que Rome devient une civilisation du spectacle. Il ne faut pas y voir une décadence quelconque, mais plutôt une forme d'expression religieuse et politique. À travers les *ludi*, le peuple peut à la fois trouver un exutoire à ses peurs, ses doutes, aux angoisses d'un futur incertain, à la crainte de la mort ou d'un adversaire redoutable ; mais il faut y voir aussi pour le peuple, un moyen d'expression politique, un lieu où affirmer son opinion, son unité face aux dirigeants. Rome ne saurait fonctionner sans ces jeux qui rassemblent dieux et hommes dans le plaisir du spectacle et donnent l'occasion à

ces derniers de se représenter dans leur classe sociale et de s'exprimer, voire de se retrouver dans un élan commun. Ces *ludi* sont des spectacles «formateurs» qui s'inscrivent dans l'organisation globale de la cité.

Étudier les *ludi scaenici*, c'est étudier Rome

Ce qui fait la spécificité des *ludi* romains, c'est l'installation d'un espace ludique, différent du réel où peuvent être présentées toutes les réalités de l'humanité civilisée et libre, en d'autres mots «romaine». Les jeux s'inscrivent dans les espaces qu'ils mettent en œuvre, parmi les pratiques d'échange, ils font partie de tous ces actes qui réaffirment la hiérarchie sociale, non comme un système de pouvoirs, mais comme un réseau de services réels et symboliques qui tissent et assurent la cohésion de la collectivité civilisée.

Les thèmes choisis sont eux aussi sans équivoque sur les objectifs profonds des *ludi* : liant violence, sexe, peur et rire, les jeux romains ont sans conteste une fonction apotropaïque universelle. Le théâtre romain – mais peut-on encore l'appeler «théâtre» ? – met en scène des émotions, des valeurs et des questionnements qui vont au-delà des territoires, des religions et des coutumes locales. Les

grands *ludi* mettent en scène et en action les grandes questions de l'Humanité : Qui sommes-nous ? D'où venons-nous ? Et surtout, où allons-nous ? Ils placent les spectateurs face à l'invisible et tentent d'éloigner les peurs et les maux de toute société humaine. Ils sont «La» réponse choisie par les Romains et qui unira pendant des siècles des millions de personnes dans tout l'Empire. Les jeux montrés à Rome, Nîmes, Orange, Arles, Tarragone, El-Jem, Alexandrie, et partout dans l'Empire, doivent être exactement identiques, simples et accessibles pour avoir une valeur universelle permettant de rassembler le peuple romain autour de l'idée : «Je suis Romain, j'appartiens à cette famille».

Un édifice créé en conséquence

Le spectacle est donc omniprésent à Rome, traversant la vie publique et la vie privée. Et l'on peut véritablement parler d'une unité du spectaculaire, même s'il s'agit de spectacles de natures différentes. Ils ont en commun d'avoir une réalité propre, c'est-à-dire de ne pas relever de la représentation. Il s'agit, comme le dit le latin, d'action (*actio*). On peut ainsi dire que le théâtre latin ne représente pas mais qu'il présente, fonctionnant comme un médiateur, faisant passer les spectacles et les spectateurs d'un espace à l'autre, d'un univers à l'autre, et même d'une réalité à l'autre. Ces opérations portent le nom latin de *ludi*, qui a donné en français moderne l'adjectif *ludique*.

Dans son architecture, le théâtre romain permet la mise en place de cet aspect «exutoire», séparé du réel, où la cohésion de toutes les catégories sociales peut se faire. La construction en vase clos du théâtre romain, à la croisée des voies principales de la cité, le mur de scène architecturé fermant alors l'édifice (à la différence du théâtre grec construit dans le respect de la topographie et ouvert sur le monde extérieur), permet de créer ce monde à part, irréel, pour se libérer des angoisses inhérentes à la condition humaine.

Même si les jeux affichent tous un caractère rituel, les lieux de spectacle ne sont pas pour autant des temples.

Pendant longtemps, le mot *théâtre* n'existe pas à Rome, ni même l'édifice que nous nommons «théâtre». Le mot *théâtre* vient du grec *theatron* qui signifie «lieu d'où l'on regarde» et que l'on pourrait rapprocher par cette définition du mot latin *spectacula*.

Dans les premiers temps du théâtre romain, les *ludi scaenici* étaient donnés dans une baraque en planches construite pour l'occasion: *scaena* (lieu public), qui a donné en français moderne le mot *scène*. La mise en place des théâtres temporaires de bois, associée au refus de la classe dirigeante de voir l'érection de tels édifices en pierre, découlent d'une

peur de la noblesse de voir apparaître en ces lieux des réunions de la plèbe, dirigées par des leaders populaires qui pourraient aboutir à des rébellions populaires face au pouvoir en place. La noblesse veut séparer la politique de ces lieux de spectacle et de religions frivoles, bien que certaines répliques soient détournées par les spectateurs pour dénoncer l'actualité politique.

Plus tard, lors de la transition République/Empire, on construira des édifices permanents composés de :

- La *cauea* : l'ensemble des gradins étagés en demi-cercle.

- L'*orchestra* : l'espace le plus proche de la scène, occupé très tôt par les spectateurs de marque.

- Le *pulpitum* ou *proscenium* : la scène surélevée.

- Le *frons scaenae* : le mur monumental qui ferme la scène, sur lequel on accroche le décor. Ce mur de scène était un des dispositifs sonores indispensables de l'édifice.

Dans le livre I de *De Architectura*, Vitruve nous rappelle que l'architecte doit avoir des connaissances musicales, importantes pour la mise en place de l'acoustique au sein de l'édifice.

Sous l'Empire, la construction des théâtres permet alors aux magistrats, édiles et autres commanditaires de tester leur popularité politique. Auguste, et les empereurs après lui, utilisera le décor du mur de scène à des fins politiques, pour mettre en avant sa personne et, par ce biais, l'Empire qu'il représente. Le théâtre devient alors le lieu par excellence du culte impérial, qui fut ainsi propagé dans tout le monde romain, ce qui accroît le sentiment d'unicité d'empire que veut véhiculer le théâtre romain.

Des *ludi* codifiés

Mimes, pantomimes, atellane

Parallèlement à l'apparition de ces édifices en pierre, on peut remarquer la progression des genres dits «mineurs» tels l'atellane, le mime ou la pantomime, qui se développent et se perfectionnent au détriment du théâtre à texte, qui tendra à diminuer comme l'explique Cicéron dans sa *Correspondance* (IX, 16, 7). Les *ludi* «à la grecque» sont les seuls qui continuent à conserver du texte, souvent les textes des auteurs grecs eux-mêmes.

Que signifie alors cette disparition du texte ? Est-ce pour éviter les dérives politiques qui ont pu se produire au cours de la République, le détournement du texte par les acteurs ou le public pour mettre en avant un problème social ou politique d'actualité ? Ou faut-il plutôt voir cela comme une stratégie de Rome pour s'assurer une meilleure unité au sein de l'Empire, en utilisant les bases de la culture romaine : théâtre, amphithéâtre et cirque ? Ces *ludi*, extrêmement codifiés, peuvent alors être compris

Statue d'acteur en Papposilène de la Comédie nouvelle, sculpture en marbre. II^e siècle apr. J.-C. Provenant de Torre Astura (Latium). Museo nazionale romano, palazzo Massimo, Rome. © Electa/Leemage.



par le peuple romain hétéroclite (ibère, grec, gaulois, numide...) et donc assurer ou faciliter l'intégration à la romanité.

L'atellane, le mime, et la pantomime sont les genres qui représentent le mieux le théâtre latin et qui furent les meilleurs véhicules de la romanisation, surtout avec la pantomime. En ce qui concerne ces trois genres dit «mineurs», il faut aussi remarquer qu'ils sont extrêmement codifiés :

- L'atellane est imprégnée de trois cultures : osque, grecque et étrusque. L'intrigue s'organise autour de personnages typiques et facilement identifiables.

- Le mime est organisé autour de saynètes mettant en scène des personnages à la psychologie sommaire. Venu de Grande-Grèce, il prend comme modèle une réalité observée, où l'acteur pouvait à lui seul incarner tous les personnages. Aventure rocambolesque, retournement de fortune, fuite d'un esclave... sont les composantes propres au mime. La citation de Lucien dans son *Traité sur la danse* (XXXIII, 65) illustre assez bien le mime : «*La grande affaire, le but spécial de la danse, c'est, comme je l'ai dit, l'imitation des actions humaines.*»

- En ce qui concerne la pantomime, les premières attestations sont datées de 22 av. J.-C., et elle aurait pu être créée sous l'impulsion d'Auguste dans le cadre de renouvellement des programmes théâtraux. L'étude des mythes faisait partie de l'apprentissage du danseur de pantomime, pour une meilleure connaissance des sujets abordés. Plutarque, dans *Question de banquet* (IX, 15 ou 748c) dit que la danse se définit comme une poésie muette : «*Les spectateurs ne viennent pas à la pantomime pour voir des mots.*»

À travers la pantomime et la danse, c'était une certaine esthétique que les spectateurs venaient chercher.

Personnages typiques

Toutes les techniques de la scène concourent à créer un théâtre de l'effet : musique tonitruante ou lancinante, façades étincelantes, torches, figurants par centaines, costumes aux couleurs éclatantes. L'espace même de la représentation imposant un spectacle et des efforts grandioses, il ne peut être question de minimalisme ou de nuances. Pour une compréhension du plus grand nombre, le spectacle doit être simple, clair, codifié à l'extrême jusqu'à la redondance permanente.

Les tragédiens sont immenses et étranges, portent couronne, diadème et coiffure qui renforcent leur stature encore allongée par le port des cothurnes (sandales de bois à hauts talons, utilisées au

LUCIEN, *De la danse*, XXXIII, 71

«*Toutes les autres sciences nous promettent, les unes l'utilité les autres le plaisir ; la danse seule nous offre les deux tout ensemble, et son utilité est d'autant plus grande qu'elle naît du plaisir même.*»

TERTULLIEN, *Apologétique*, XXXVII, 4-5

«*La folie du cirque, l'atrocité de l'arène, l'immoralité du théâtre et la frivolité des stades.*»

théâtre). Ils portent de longues robes et parfois des manteaux, et sont très peu mobiles, jouant très fortement sur le pathos, et sur leur aspect étrange. Les tragédies évoquent plus généralement des sujets grecs, la pièce se déroule en Grèce, et est traduite d'après les œuvres des auteurs grecs.

Les comédiens ont des tuniques plus simples, souvent plus courtes, et distinguant leur fonction. Les personnages sont répartis en classes : hommes, femmes, jeunes, vieillards, esclaves, militaires, parasites, etc.

Le mime, la pantomime et l'atellane sont aussi composés de personnages typiques et facilement reconnaissable : Maccus le niais grotesque, Pappus le vieil avaré libidineux, ou encore Bucco l'idiote impertinent... Le but étant de représenter la vie quotidienne sous ses aspects les plus triviaux.

Il ne faut pas oublier que tout étant codifié, et ce jusqu'aux mimiques, le poète et le metteur en scène construisent la pièce à partir de ces codes et non pas le contraire. Les possibilités de variations pour les auteurs sont donc réduites. Cette unité quasi permanente dans le théâtre romain a une fonction unificatrice : les Romains de tout l'Empire doivent pouvoir se reconnaître dans les fêtes institutionnalisées, que ce soit dans les *ludi scaenici* ou dans les *ludi circenses*.

C'est pour cela que les histoires, les personnages, les masques, les gestuelles, sont connus à l'avance. Chaque genre théâtral possède des personnages types connus par le public et permettant ainsi de comprendre ce qui va lui être présenté : Maccus et Pappus pour les atellanes, Médée ou Hercule pour la pantomime.

Le costume de l'acteur peut être assez complexe, mais se construit sur une base très simple, comme on peut le vérifier à partir des différentes sources archéologiques et historiques. Le costume se compose d'un justaucorps de couleur chair, sur lequel le comédien mettra en place différents éléments permettant de caractériser le personnage qu'il interprète : tunique légère pour les danseuses, peau de bête pour figurer des animaux, postiche pour se travestir en femme ou encore pour marquer l'embonpoint, ainsi que divers accessoires : phallus, bâton recourbé... qui, associés aux masques, permettent, en un regard, de reconnaître quel personnage va évoluer sur scène.

Musique et danse

La musique et la danse sont les éléments fondamentaux des jeux scéniques étrusques, qui ont inspiré en partie les jeux romains. D'un spectacle de danse pure on passe à un spectacle mêlant chants, danses, acrobaties, mimes. Le jeu de l'acteur obéit à un code très précis, connu du public, et organisé autour de la musique et de la danse. Tous ses gestes et ses déplacements sont codifiés, et ce code est organisé

et combiné, à la fois par le poète et par le metteur en scène, afin de distinguer la pièce du lot. Grâce aux thèmes musicaux mis en place, les spectateurs peuvent reconnaître le type de pièces jouées (comédie, mime, pantomime...) mais aussi les personnages qui entrent en scène. Les instruments majeurs du théâtre romain sont :

- Les *tibiae*, sortes de hautbois composés d'un long tube fait d'os d'antérieur d'âne, de roseau et même de bronze, terminé par une hanche ; la *tibia* s'utilise le plus souvent par paire. Le *tibicini*, joueur de *tibiae*, est le véritable chef d'orchestre et métronome de la pièce. Comme le marionnettiste tient ses marionnettes avec des fils, le *tibicini* tient les acteurs au son des *tibiae* et du *scabellum*.

- Le *scabellum*, instrument composé d'une épaisse semelle de bois avec à ses deux extrémités deux petites cymbales, ne connaît pas d'équivalent dans le monde antique. Les *scabellarii* sont des musiciens, et jamais l'instrument auquel ils doivent leur nom n'est utilisé seul. Cet instrument à percussion complétait parfaitement la *tibia*. Le *scabellum* était utilisé en accompagnement de la danse, du mime, et servait à marquer le rythme des saynètes.

La question des vases acoustiques en bronze, *echeia* en grec, reste encore à résoudre. En effet, Vitruve, dans les livre I et V de *De Architectura*, parle de ces vases placés sous la *cauea*, de façon à résonner en

Scène de théâtre. Fresque provenant du site de Pompéi, I^{er} siècle apr. J.-C. Museo Nazionale Archeologico, Naples. © Luisa Ricciarini/Leemage.





Musiciens ambulants ; scène de comédie. Mosaïque provenant de Pompéi réalisée par Dioscuride di Samos (Dioscoride de Samos), 100 av. J.-C. Dim : 41,5 x 43,5 cm. Museo Nazionale Archeologico, Naples. © Raffael/Leemage.

fonction de différentes fréquences musicales. Mais les études menées sur le sujet ne permettent aucune affirmation, car les découvertes archéologiques ne sont pas probantes.

Que peut apporter l'expérimentation ?

Ligne de jeu et orientation des personnages sur la scène

Grâce à la danse, à la musique et à la codification des personnages, la lecture est alors abordable par tous les spectateurs de tout l'Empire, toutes origines confondues, facilitant l'acculturation des peuplades hétéroclites. Ce que le public romain attend est la mise en œuvre par l'acteur de toutes les conventions qu'il connaît. L'acteur doit bouger, sauter, danser, se déchaîner sur scène, et c'est moins l'histoire que la performance de l'acteur qui va faire la différence.

En résumé, le public attend de l'acteur une bonne technique de jeu mais aussi de chant et de danse, à l'image des comédies musicales d'aujourd'hui. Le théâtre romain se rapproche plus du music-hall que du théâtre. Quels qu'ils soient, les gestes de l'acteur-danseur romain sont contraints par l'architecture des théâtres. Si, de nos jours, nous voyons les théâtres romains comme de grands espaces de liberté du fait de leur état (souvent dépourvu de mur de scène et d'une partie des gra-

dins), il n'en est rien dans leur forme d'origine. En effet, les théâtres romains sont des monuments clos, fermés par un immense mur de scène qui, à lui seul, est déjà un édifice. Il ne s'agit pas d'un simple mur, mais d'un ensemble composé de plusieurs dizaines de colonnes, de différents niveaux, de parement de bronze et de marbre, de caches et autres décors. Cet édifice englobe la scène elle-même, encombrée à son tour par un décor ostentatoire. Si l'on rajoute à cela des gradins sur 180 degrés qui vont d'un bord à l'autre de la scène, l'espace de jeu se réduit comme peau de chagrin. Les acteurs doivent se placer dans l'axe central et en avant-scène, afin d'être vus par l'ensemble des spectateurs. De plus, ils doivent impérativement évoluer sur des lignes de jeu séparées, toujours dans l'objectif d'une meilleure lisibilité. Toutes ces contraintes s'expliquent par l'impérieuse obligation d'être compris par le plus grand nombre de spectateurs. Les composantes de la société romaine sont extrêmement hétérogènes : l'Empire s'étend des îles britanniques à l'Afrique du Nord, de la péninsule Ibérique à la Turquie. Avec le même impératif pour tous : avoir le sentiment d'appartenir à un seul et même monde : Rome. De ce fait, la mise en scène du théâtre va accentuer la performance de l'acteur et le côté music-hall, avec des trucages, des effets de scènes et de la musique.

Le masque

La question du masque divise les chercheurs et les historiens. Nous proposerons pour notre part une réponse simple : les éléments archéologiques montrent l'utilisation de masques de façon constante dans l'espace et le temps pour tous les types de jeux scéniques. Il est évident qu'on ne peut s'avancer au point d'établir une généralité à partir de cette constante archéologique, mais le masque semble être un instrument majeur des jeux scéniques romains. Il semblerait que cette culture du masque soit une importation d'origine étrusque et osque. Le masque serait donc un objet exotique dont les Romains se seraient approprié l'utilisation. Ceci n'est pas vraiment étonnant, car nous retrouvons ce principe dans de nombreux autres domaines, celui de la guerre notamment. Les Romains sont familiers de la méthode : prendre aux voisins leur technologie, parfois même leurs coutumes ou leurs dieux, les adopter et les intégrer complètement à la culture officielle. L'origine étrusco-campanienne des masques n'enlève ainsi rien à leur utilisation régulière dans les jeux scéniques romains.

On peut retrouver différents types de masques en fonction de leur utilité : demi-masques pour les joueurs de *tibia*, avec diverses expressions pour comédie ou tragédie, ou encore avec la bouche fermée pour les masques de pantomimes. Qu'en est-il de la fonction d'amplificateur des masques de

comédie et de tragédie ? Réalité historique ou pure fiction ? Les auteurs actuels en parlent pas ou peu.

Effets de scène, trucages

Les théâtres de la fin de la République et du Haut-Empire avaient une machinerie très complexe et sophistiquée (*machina tractoria*) permettant des effets à grand spectacle (envol, disparition, changement de décor rapide...). Le mur de scène était très élevé, souvent luxueusement décoré de matériaux précieux. Des toiles peintes fixées sur le mur formaient le décor. Certaines façades, faites de colonnes et de niches ouvragées, étaient complètement recouvertes d'or et d'argent. Pour certains spécialistes, ce luxueux décor du *frons scaenae* aurait eu pour effet de projeter de la lumière sur les comédiens.

Dans son *Traité d'architecture*, Vitruve nous décrit trois types de scènes, scènes en tant qu'espaces de jeu : la tragique, la comique et la satirique.

- Pour la scène tragique, Vitruve décrit «*des colonnes, des frontons élevés, des statues et tels autres ornements qui conviennent à un palais royal*».

- Pour la scène comique, «*la décoration représente des maisons particulières avec leurs balcons et leurs fenêtres disposés à la manière des maisons ordinaires*».

- Pour la scène satirique, le décor est «*ornée de bocages, de cavernes, de montagnes et de tout ce qu'on voit dans les paysages peints*».

Vitruve laisse de plus entendre que les décors ne varient que peu d'une pièce à l'autre. À cela s'ajoute une stricte codification des rôles et costumes.

Fin de règne pour le théâtre romain

La question se pose régulièrement : pourquoi et comment disparaissent ces grands jeux et parmi eux les *ludi scaenici* ? De nombreuses raisons sont évoquées et, le plus souvent, on pense que les empereurs chrétiens ont mis fin à ces *ludi* parce qu'ils représentaient un passé païen révolu. Cette explica-

SAINT AUGUSTIN, *La Cité de Dieu*, XXXII

«*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 construisît 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'envi tous les jours au théâtre pour tel ou tel histrion.*»

tion nous semble un peu simpliste, surtout quand on sait que l'Église des premières heures n'a jamais hésité à reprendre à son compte, en les transformant, toutes les activités païennes qui pouvaient étendre son influence (au début du Moyen Âge par exemple, les représentations théâtrales sans textes comme les miracles ou les mystères servaient de propagande religieuse). Mais les *ludi*, même très importants pour le peuple romain, n'ont jamais eu la faveur des premiers chrétiens. Pour nous, les raisons de leur abandon semblent plus pragmatiques. Sachant que les jeux scéniques sont réalisés par des troupes professionnelles composées non seulement d'acteurs mais aussi de musiciens, de chanteurs, et d'au moins un auteur, mais aussi, comme pour les troupes de gladiateurs, d'un médecin, d'un imprésario et d'un ensemble d'esclaves subalternes, les coûts de production étaient véritablement énormes. Nous pensons que c'est là la véritable raison de la disparition des grands jeux. Petit à petit, l'Empire n'a plus eu les moyens d'entretenir des troupes professionnelles qui revenaient très chères, de former des acteurs, de payer des auteurs, des décors, etc. La structure même des *ludi* les a menés à leur perte. En effet, l'exigence d'avoir des équipes professionnelles et un encadrement important a impliqué des coûts trop élevés pour l'Empire dégringolant. Les jeux dits «à la grecque», puis les jeux scéniques, et enfin les jeux de gladiateurs en ont fait les frais. Seules les courses de chars réussirent à durer encore, vraisemblablement quelques siècles, avant de disparaître elles aussi.

POUR EN SAVOIR PLUS

- J. C. Dumont, M.-H. François-Garelli, *Le Théâtre à Rome*, Le Livre de Poche, 1998.
- Florence Dupont, *Le Théâtre latin*, Armand Colin, 1999.
- Florence Dupont, *L'Acteur roi*, Les Belles Lettres, 1986.
- B. Taladoire, *Commentaires sur la mimique et l'expression corporelle du comédien romain*, Montpellier, 1951.
- V. Péché, Chr. Vendries, «*Instruments, œuvres et artisans de l'activité musicale générée par les combats de gladiateurs, les représentations théâtrales et les courses de chars*» in *Musique et spectacles dans la Rome antique et dans l'Occident romain sous la République et le Haut-Empire*, Paris, Errance, 2001, 120 p.
- Chr. Vendries, *Instruments à cordes et musiciens dans l'Empire romain*, Paris, 1999, 418 p.