

5  
A. M. Salomon Reinach  
Soumis reconnaissant  
Gustave Larroumet

INSTITUT DE FRANCE

ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

AU

THÉÂTRE DE BACCHUS

PAR

M. GUSTAVE LARROUMET

DÉLÉGUÉ DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

Lu dans la séance publique annuelle des cinq Académies  
du 24 octobre 1896.



PARIS

TYPOGRAPHIE DE FIRMIN-DIDOT ET C<sup>ie</sup>

IMPRIMEURS DE L'INSTITUT DE FRANCE, RUE JACOB, 56

M DCCC XCVI



AU  
THÉÂTRE DE BACCHUS

PAR

M. GUSTAVE LARROUMET

DÉLÉGUÉ DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

Lu dans la séance publique annuelle des cinq Académies  
du 24 octobre 1896.

---

MESSIEURS,

Parmi les monuments d'Athènes, il en est de mieux conservés et d'une plus grande valeur que le théâtre de Bacchus; il n'en est pas qui excitent plus d'intérêt. D'aucune manière, il ne peut être comparé aux édifices que renferme l'enceinte de l'Acropole. Cependant, après la visite du divin rocher, la curiosité se porte aussitôt vers l'amas confus de marbres qui blanchissent au flanc de la colline. Ces ruines sont celles du théâtre-roi, où le même siècle vit paraître Eschyle, Sophocle, Euripide et Aristophane. Elles ne parlent pas seulement au sens de la beauté

plastique; elles sollicitent l'émotion intellectuelle. La grande époque de l'art grec y a marqué sa trace, mais elles doivent encore plus à l'histoire et à la poésie.

Pour nous autres Français, ce sentiment complexe est particulièrement fort. De tous les peuples d'Europe, nous sommes le plus imprégné d'hellénisme. Nous avons pour le théâtre le goût le plus vif qu'une nation ait éprouvé depuis les anciens Grecs et, avec la leur, notre littérature dramatique est la plus riche en grands noms. Au plus beau temps de cette production, nos poètes avaient les yeux fixés sur les modèles grecs. Corneille témoignait pour Aristote encore plus de respect que pour l'Académie française. Racine n'a jamais été plus original que lorsqu'il reprenait les sujets d'Euripide. Molière lui-même, si Français et si Parisien, doit quelque chose à la comédie grecque : Sganarelle, marchand de fagots, faisait de la médecine comme le charcutier Agoracrite faisait de la politique, et M. Jourdain, bourgeois de Paris, montrait, devant son maître de philosophie, la naïveté du bonhomme Strepsiade, bourgeois d'Athènes, à l'école des sophistes.

## I

Tous ces noms s'éveillent et se mêlent aux premiers pas dans le théâtre de Bacchus. Lorsque, aux approches du printemps, vers l'époque des *Grandes Dionysies*, qui était celle des concours tragiques, sous la lumière limpide qui dore les marbres, on gravit lentement les gradins et que, dans la solitude et le silence, on contemple la scène,

la campagne et la mer, des voix lointaines sortent de ces pierres; du fond des siècles montent les chants qui ont frappé cette colline et le rire des immortels vibre dans l'écho. Tandis que l'œil cherche à l'horizon Salamine et Colone, l'esprit évoque les *Perses* d'Eschyle et le chœur de Sophocle sur la forêt d'oliviers que baigne le Céphise. Si quelques flocons blancs planent dans le ciel, on croit voir les *Nuées* d'Aristophane et entendre le merveilleux salut qu'elles adressent en s'élevant à « la terre brillante de Pallas ».

A ce moment, il suffit d'être à peu près bachelier, ou quelque chose d'équivalent. Trop de science archéologique diminuerait l'intensité de l'émotion première. Quitte à lire ensuite les livres spéciaux, il importe de croire d'abord que cette scène, cet orchestre et ces gradins sont ceux où prenaient place les vainqueurs de Marathon, que les quatre grands poètes de la Grèce sont montés sur ce mur de scène et que ces dalles ont retenti sous les pas cadencés du chœur.

Tout conspire à produire cette illusion. Le théâtre est assez ruiné pour dégager l'âme mélancolique du passé et il y reste assez de beaux fragments pour que les noms des grands architectes et des grands sculpteurs fassent cortège à ceux des poètes. Parmi les sièges subsistants, plusieurs sont des chefs-d'œuvre, comme le fauteuil célèbre, qui porte, en beaux caractères, le nom du prêtre de Bacchus. Les autres désignent de même leurs titulaires et l'imagination y voit, sous les insignes de leurs dignités, le prêtre d'Apollon Pythien, l'hiérophante d'Éleusis, les archontes, le stratège, le héraut.

Après les gradins et les sièges conservés, le regard s'arrête sur la scène. C'est un mur bas, dont il ne reste plus que la moitié. Ce mur est formé de blocs rapportés, dont plusieurs sont d'excellents morceaux de sculpture. Un Atlas colossal, le genou en terre et la main sous l'entablement, supporte la plate-forme où l'illusion dramatique faisait tenir le monde. Des statues en demi-relief, décapitées et amputées, mais charmantes d'attitudes, déroulent l'histoire de Bacchus. Entre elles glissent les panthères, consacrées au dieu souple et terrible; sous la vigne, s'élève son autel, la *thymélé*. Cet autel, les Athéniens le voyaient au milieu de l'orchestre; voici, en effet, au centre d'un large losange, l'emplacement où il était fixé.

Entassez par la pensée trente mille spectateurs sur les gradins; faites monter sur la scène les trois acteurs du drame grec; dans l'orchestre, massez les vingt-quatre choreutes; puis tâchez que l'illusion soit intense, car, maintenant, il faut y renoncer. Après l'imagination, la science réclame son tour; elle vient souffler sur ce rêve d'art et de poésie.

Elle vous apprend, en effet, que cette scène, cet orchestre et ces gradins sont très postérieurs à l'époque classique. Elle vous pose la redoutable question du *logéion*. Vous commencerez par maudire ces négations sèches, ennemies des gracieux mensonges, puis vous serez reconnaissants à celui qui, portant la critique dans ces ruines, en a fait surgir la vérité.

Cet évocateur est M. Dörpfeld, directeur de l'Institut archéologique allemand d'Athènes. Il a renversé ou ébranlé les théories longtemps admises sur l'organisation maté-

rielle du théâtre grec, mais il les a remplacées par des constatations définitives ou par des hypothèses fécondes. Venu en Grèce comme attaché aux fouilles d'Olympie, de simple conducteur de travaux, il s'est fait architecte; dans l'âge mûr, il a appris la langue, la littérature et l'histoire grecques; il a servi la science archéologique avec autant de passion que Schliemann, mais avec un sens critique dont manquait l'explorateur de Mycènes et d'Ilion; il a déjà marqué sa place à la suite d'Otfried Müller et de Curtius.

Avant 1862, le théâtre de Bacchus était enseveli sous la terre. A cette date, l'architecte allemand Strack y portait la pioche et la Société archéologique d'Athènes, continuant les fouilles, l'exhumait peu à peu. Jusqu'en 1886, il fut admis que le théâtre ainsi découvert était celui de l'époque classique, achevé en 340 avant Jésus-Christ, sous l'archontat de l'orateur Lycurgue. M. Dörpfeld prenait alors la direction des fouilles. En étudiant la nature des matériaux, les procédés de construction et les renseignements épigraphiques, il prouvait que les ruines ne remontaient pas plus haut que le III<sup>e</sup> siècle après Jésus-Christ. A cette époque, un dernier remaniement avait transformé le théâtre qui, sous Néron et sous Hadrien, avait été déjà restauré; et l'on sait ce que ce mot redoutable veut dire en fait de monuments historiques. C'est donc une scène postérieure de sept siècles à l'époque des grands artistes et des grands poètes, la scène de Phædro, un archonte athénien soumis aux magistrats de Rome, que le visiteur a maintenant sous les yeux.

Sous les remaniements de Phædro et de ses prédéces-

seurs, M. Dörpfeld a fixé les états successifs du théâtre. A l'origine, il n'y avait, au flanc de l'Acropole, que des tréteaux pour les acteurs et des gradins de bois pour les spectateurs. Ce théâtre s'éroula, en 500 avant Jésus-Christ, pendant la représentation d'une tragédie d'Eschyle, et il fut décidé qu'il serait reconstruit en pierre. Le théâtre de pierre était achevé un siècle et demi après, sous Lycurgue. Entendons par là que le *koilon*, le creux réservé aux spectateurs, était déjà taillé dans le rocher, mais les gradins et la scène étaient toujours en bois. De ce temps, il reste deux tronçons de murs et une entaille dans le rocher. Par ces trois points passait le cercle de l'*orchestra* primitive, car l'orchestre était circulaire et non hémisphérique comme on l'a cru longtemps. Il reste aussi un pan du mur qui supportait à l'ouest l'extrémité du *koilon*. Il reste enfin le tracé des gradins et les substructions de pierre sur lesquelles la scène de bois prenait ses points d'appui. Avec les Romains, grands bâtisseurs et médiocres amateurs du chœur, la scène est avancée vers l'orchestre, que le chœur cède aux spectateurs, et reçoit un *proscenium* de pierre. Il en reste le stylobate. Sous Néron, la scène est reconstruite et, sur un fragment d'architrave, se lit encore le nom de cet empereur, tout à fait digne de figurer sur une scène, car il fut comédien. Phædros élève la dernière scène, la scène actuelle; l'*orchestra* reçoit le pavage tricolore, blanc, bleu et rouge, dont une partie est encore visible, et les fauteuils en marbre du *koilon*, quelques-uns fort anciens, sont rangés tels qu'ils sont aujourd'hui.



Ainsi, Messieurs, à l'époque classique, le théâtre de Bacchus ne comprenait qu'une partie permanente, le *koilon*. L'*orchestra* était une circonférence remplie de terre battue, et la scène une estrade en planches. Pourtant, dans ce cadre modeste, les représentations étaient aussi brillantes pour l'œil que sublimes pour l'esprit, grâce au caractère religieux des fêtes dont elles faisaient partie, à la composition du public, aux décors, aux costumes et au jeu des acteurs.

Le théâtre d'Athènes était une part essentielle du culte de Bacchus. Écartons les idées peu sérieuses et nullement antiques que ce nom pourrait éveiller. Dionysos, dieu du vin, était une divinité redoutable, une des grandes puissances de la nature, comme Déméter, la déesse du blé, et Coré, la déesse des forces souterraines, qui s'endorment et s'éveillent avec les saisons. Les cérémonies célébrées en son honneur avaient un caractère unique d'enthousiasme ou de majesté. Au mois de Poseidéon, en décembre, lorsque le paysan tirait des amphores le vin de l'année, chaque deme de l'Attique célébrait les *Dionysies des champs*, dont Aristophane, dans les *Acharniens*, met en scène l'amusante parodie. La famille de Dicéopolis compose à elle seule toute la procession. En tête marche sa fille, la canéphore, avec la corbeille sacrée; derrière, l'esclave porte... je ne puis pas dire, je ne puis pas même indiquer ce que cet homme porte derrière cette jeune fille; le père ferme la marche en chantant les louanges du dieu;

du haut du toit, la mère, qui ne peut figurer dans le cortège, regarde la cérémonie.

Dans les processions de ce genre, célébrées par des villages entiers, chantant et dansant, le théâtre grec est contenu en germe. Les paysans célèbrent le vin, récompense et oubli du labeur, le vin qui exalte l'âme et double la vigueur du corps. Les aventures prêtées au dieu symbolisent cette vertu mystérieuse. Il suffit de les mimer pour en venir, tout naturellement, à l'action dramatique. Celle-ci, d'abord consacrée au seul Bacchus, mélange de bouffonnerie et de gravité, embrasse peu à peu toutes les légendes de la mythologie et de l'histoire. Divisée en drame sérieux et drame plaisant, tragédie et comédie, elle devient l'image complète de la nature, de la vie et des rêves qu'elles inspirent à l'homme.

Cette transformation se produit aux *Dionysies de la ville*, les Grandes Dionysies. Elles sont célébrées pendant le mois d'Élaphébolion, en mars, au seuil du printemps, lorsque la vigne, gonflée de sève et couverte de bourgeons, sourit au milieu des larmes. C'est la saison, chantait Pindare, « où la palme s'élance du tronc, où s'ouvre la chambre des Heures, où les fleurs odorantes reçoivent le baiser du printemps ; alors le feuillage aimable des violettes se répand sur la terre immortelle, les roses parent les chevelures et les voix retentissent, mêlées aux accords des flûtes ». L'enthousiasme de la fête vibre dans le ton du poète et ses vers en ont l'éclat : « O dieux olympiens, s'écrie-t-il, jetez les yeux sur notre chœur et envoyez-nous la joie, vous qui, au milieu des parfums de l'encens, visitez Athènes la sainte et sa place brillante de gloire. »

Une procession, où figurent les prêtres, les magistrats, toutes les classes du peuple, promène dans la ville l'image du dieu. Des figurants masqués représentent son cortège de satyres et de bacchantes; ils dansent autour de sa statue et miment les épisodes de sa légende; les voix des hommes et des enfants se mêlent en son honneur et chantent le dithyrambe accompagné par la flûte. Sur le parcours du cortège se pressent les étrangers accourus de la Grèce continentale, des îles, des colonies, des pays alliés. Athènes, en ce jour, est la capitale du monde hellénique et Pindare peut s'écrier : « O ville brillante, ville couronnée de violettes, mille fois digne d'être chantée, rempart de la Grèce, illustre Athènes, Acropole divine! » Le soir, à la lueur des torches, les éphèbes transportent la statue du dieu dans son théâtre, élevé dans la même enceinte que son temple. Ils placent au milieu de l'orchestre, sur la *thymélé*, cette statue d'or et d'ivoire, œuvre d'Alcamène. Le dieu vient assister aux représentations données en son honneur.

Ces représentations, organisées par la cité, sous la surveillance du premier archonte, l'archonte éponyme, étaient essentiellement des concours. Il fallait d'abord être admis à concourir, et, dès cette époque, les débutants se plaignaient que l'accès de la Comédie-Athénienne fût difficile. Chaque poète élu recevait un chœur et sa pièce était mise en répétition. L'État recrutait lui-même les acteurs par des examens, qui consistaient à réciter devant l'archonte des morceaux du répertoire. De ce côté aussi, il y avait des mécontents.

Les troupes enfin constituées étaient réunies à l'Odéon

et chaque poète paraissait devant le public, avec ses interprètes couronnés de fleurs, en habits de fête et sans masques. Il se nommait, disait le sujet de ses pièces et énumérait ses acteurs. C'était le *proagon*, la parade, la revue solennelle avant la bataille.

Les poètes admis à concourir étaient au nombre de six, trois pour la tragédie et trois pour la comédie. Chaque poète tragique présentait quatre pièces, chaque poète comique une seule. Admirons une supériorité écrasante des Athéniens sur tous les publics venus depuis : ils apportaient au théâtre une endurance merveilleuse. Nous n'aimons pas les spectacles coupés, nous trouvons que cinq actes sont une bonne mesure et quatre heures épuisent notre faculté d'attention. Au théâtre de Bacchus, le spectacle commençait au lever du jour et durait jusqu'au soir. Les concours prenaient quatre jours, le premier consacré à la comédie. Les jours de tragédie, le spectateur entendait de suite quatre pièces du même poète. L'heure du repas était sans influence sur le spectacle. On mangeait et on buvait sans quitter sa place.

Les trente mille spectateurs s'étagent sur le *koilon*, exubérants et bruyants. Les prêtres et les magistrats, introduits en cérémonie, siègent aux places d'honneur. Derrière eux, les six juges du concours. Avant la représentation, deux cérémonies ont eu lieu, l'une qui donne au peuple et à ses hôtes le sentiment de la puissance athénienne, l'autre qui exalte le dévouement à la cité. Des serviteurs publics ont apporté dans l'orchestre l'or des tributs payés par les alliés, puis un héraut a introduit, en armes, les fils des citoyens morts pour la patrie. Enfin les hommes de police, les *rhab-*

*doukoi*, se rangent, le bâton à la main, devant la *thymélé*, la trompette donne le signal et la représentation commence.

Gardons-nous, Messieurs, d'imaginer un aspect de la scène semblable à celui du théâtre romain. Écartons surtout le souvenir des deux théâtres-types, que nous ont laissés les architectes romains, Orange et Aspendos. Il n'y a pas ici l'énorme mur d'Orange, avec ses trois ordres superposés, ni les consoles à forte saillie d'Aspendos. Il semble que, en bois ou en pierre, la scène grecque ne dépassait point la hauteur nécessaire pour que la voix de l'acteur arrivât aux derniers gradins. A Athènes, à Delphes, à Argos, le public des places supérieures voyait le paysage ou la mer, la ville ou l'enceinte sacrée, souvent les endroits mêmes où le poète déroulait son action. A Athènes dans les *Perses* d'Eschyle, il apercevait la mer de Salamine, où s'était engloutie la puissance de Xerxès. A Argos, dans l'*Électre* de Sophocle, il dominait la plaine et la montagne où s'était déroulée la légende des Atrides. A Delphes, dans l'*Ion* d'Euripide, il pouvait suivre de l'œil la description des temples échelonnés en pyramide étincelante.

Aussi n'était-il pas exigeant pour la mise en scène. Les décors consistaient en toiles peintes et en tapisseries posées à plat, et, pour les changements de lieu, en prismes triangulaires, représentant des motifs variés tournant sur pivot. Les indications figurées par ces décors étaient fort conventionnelles ou, pour mieux dire, très simplifiées. Par là, le théâtre grec se réglait sur l'art plastique. La grande supériorité de l'esthétique grecque consiste dans la sûreté avec laquelle l'artiste choisit dans les éléments offerts par la réalité. Réaliste, l'art grec l'est plus

qu'aucun art l'ait jamais été, en ce sens qu'il a le respect de la nature au suprême degré, mais il élimine l'accessoire et l'inutile; il ne conserve que ce qui est nécessaire à l'expression; il fait saillir le caractère. Le caractère, c'est le trait distinctif des êtres et des choses, exprimé par une nature originale, projetant sur la vérité le rayon qu'elle porte en elle. Dans cette aptitude à dégager le caractère, dans son degré et sa force, réside tout le talent, tout le génie.

Devant la scène ainsi décorée, le chœur fait son entrée. Les choreutes sont vêtus de manière à pouvoir évoluer et danser librement, souvent même déployer beaucoup d'agilité. Les acteurs, eux, montés sur la scène, portent des masques, qui allongent et élargissent la tête; sous leurs vêtements, teints et brodés de couleurs vives, une matelassure épaisse donne à leur corps beaucoup d'ampleur; ils sont chaussés de cothurnes à haute semelle.

Ces masques ramenaient les conditions et les passions humaines à un petit nombre de types. Ils représentaient le vieillard, le jeune homme, la femme, la jeune fille, l'esclave, de manière à indiquer, du premier coup d'œil, le rôle du personnage. Tel de ces masques, celui de « la femme pâle aux cheveux longs », est admirable d'expression, avec ses yeux obliques, comme déviés par le torrent des larmes, et sa bouche qui semble crier une plainte éternelle; il est devenu le symbole de la tragédie elle-même. Tel autre, celui de « l'homme rieur », avec ses cheveux roux, son nez camard et ses lèvres épaisses, indique la gaieté grossière, la sensualité basse et la ruse effrontée de l'esclave; il est devenu le symbole de la comédie. De même que le poète reçoit du chorège trois

acteurs pour représenter au complet la nature humaine, de même il reçoit de la tradition théâtrale vingt-huit masques en tout. C'est à lui de faire entrer dans ces cadres fixes le caractère et l'originalité, de faire passer à travers ces larges bouches les paroles qui dévoilent les âmes, de faire briller à travers ces yeux vides les larmes qui révèlent les cœurs. Un petit nombre d'attitudes et un nombre plus petit encore d'expressions suffisaient aux sculpteurs pour fixer en images admirables et désespérantes la passion et la beauté ; il suffisait au poète d'un petit nombre de sujets et de types pour cueillir la fleur des sentiments humains.

Il est admis que les grands masques, les vêtements rembourrés et les hauts cothurnes avaient pour but de donner aux acteurs tragiques la taille et l'ampleur sans lesquelles ils eussent semblé trop petits dans l'immensité du théâtre grec. Cette raison ne saurait être la principale, car les choreutes se passaient de ces accessoires, et les acteurs de comédie portaient des chaussures ordinaires. Il est probable que, représentant des rois et des héros, c'est-à-dire des personnages dont le nom seul éveillait une idée de grandeur et de force, les acteurs tragiques devaient traduire aux yeux cette impression. Ils devaient aussi accorder leur aspect avec le langage que leur prêtaient les poètes, en vertu de la même idée. Ce langage exprimait des sentiments vrais en les amplifiant, comme les statues colossales font avec les proportions du corps. La vraie poésie tragique, selon Aristophane, était celle d'Eschyle, avec « ses mots au casque empanaché et à l'ondoyante crinière, ses immenses périodes et ses vers assemblés

comme la membrure d'un navire, ce grand style que le vieux poète lance en mugissant ». Le même principe d'art réglait la mimique. Avec ce costume et ce langage, les gestes tragiques devaient être rares ; ils étaient rythmés par le lyrisme et réglés au son de la flûte. Dans la comédie, avec le masque seul et une langue plus simple, le jeu exprimait l'âme légère de la muse rieuse.

Les documents figurés nous représentent cette beauté une et variée, mais également plastique, du théâtre grec. Il suffit de rappeler, pour la tragédie, la statuette d'ivoire trouvée à Rieti et qui figure actuellement dans la collection Dutuit. Avec sa chevelure aux tresses parallèles, sa robe rayée de bleu et affleurant les cothurnes, le corps jeté de côté, le bras droit replié, elle fait un beau geste d'horreur et de colère. Pour la comédie, la scène représentée sur un vase peint du musée de Berlin — un vieillard, saisi aux bras et aux jambes par deux coquins, qui veulent l'arracher de son lit ou de son coffre-fort — est charmante de mouvement et de gaieté.

### III

Cette dernière scène, Messieurs, amène forcément la plus grosse et la plus difficile question qu'aient soulevée les dernières recherches sur le théâtre grec. Les acteurs du vase de Berlin sont montés sur l'avant-scène, le *logéion*, qui nous apparaît ici comme une plate-forme soutenue par cinq colonnes basses, d'ordre dorique. Cette disposition nous semble toute naturelle. L'idée ne viendra jamais, sans preuve du contraire, que des acteurs aient pu jouer sur le



sol, au niveau des spectateurs. La première nécessité pour le comédien, comme pour l'orateur, son mouvement instinctif est de monter sur quelque chose pour dominer son auditoire. L'orateur improvisé cherche une table, et la tribune est le symbole de l'éloquence ; l'acteur forain élève un tréteau et le comédien régulier dispose d'une scène. Non seulement on est ainsi mieux vu et entendu, mais on agit plus fortement ; on est supérieur aux autres hommes de toute la hauteur que l'on a sur eux. Les rois, les juges, les prêtres, tous ceux qui sont constitués en dignité le savent bien, et aussi les statuaires lorsqu'ils veulent représenter un homme qui a régné, commandé, dominé.

Il y a donc là une loi naturelle et une nécessité évidente. Pourtant, depuis quelques années, cette nécessité et cette loi sont fortement contestées en ce qui touche le théâtre grec. Une ardente controverse est engagée sur la question du *logéion*.

Jusqu'aux fouilles entreprises par M. Dörpfeld au théâtre de Bacchus, cette question n'existait pas. Les archéologues et les architectes tenaient pour exacte la description du théâtre grec donnée par Vitruve, qui dit expressément : « Chez les Grecs, les acteurs tragiques et comiques jouent sur la scène (appelée *logéion*), et les autres artistes (les choreutes) remplissent leur rôle dans l'orchestre. » Vitruve écrivait au I<sup>er</sup> siècle après J.-C., d'après les auteurs grecs. Son parallèle du théâtre grec et du théâtre romain est d'une netteté parfaite. On voit, à chaque mot, qu'il a exactement noté les analogies et les différences.

A la suite de ses fouilles, M. Dörpfeld formulait peu à peu une théorie de plus en plus négative. Il refusait toute

autorité dans la question à Vitruve, qui, d'après lui, ne savait pas ce dont il parlait et il arrivait à cette conclusion que les acteurs se tenaient dans l'orchestre, comme les choreutes, c'est-à-dire qu'ils jouaient non pas sur le *logéion*, mais devant. Ils ne montaient sur le *logéion* qu'accidentellement, par exemple lorsqu'il fallait représenter une de ces apparitions divines, dont Euripide est coutumier, ou bien des escalades plaisantes, comme l'évasion du juge Philocléon, dans les *Guépes* d'Aristophane, et, dans les *Acharniens*, la femme de Dicéopolis installée sur le toit pour regarder la procession des Dionysies.

Contre l'étonnement et les objections, M. Dörpfeld a défendu cette théorie imprévue et radicale avec une science, une fermeté et une souplesse admirables. Je ne puis, Messieurs, exposer devant vous cette intéressante controverse avec le détail qu'elle mériterait : l'autorité et le temps me feraient également défaut. Je me contente de l'indiquer et de vous dire mon sentiment.

Scion M. Dörpfeld, parmi les théâtres grecs, il n'y en a pas un sur lequel les partisans de l'ancien système puissent établir leur démonstration. Tous ceux qui nous restent ont été remaniés à l'époque romaine. Difficile à concilier avec les nécessités de l'action, le jeu sur le *logéion* doit être abandonné pour des raisons théoriques, aussi bien que devant les preuves de fait. Le costume tragique ne sert pas à revêtir les acteurs d'une majesté héroïque ou divine ; il a surtout pour but de les distinguer des choreutes ; les hauts cothurnes sont des « estrades mobiles ». Le *logéion* est trop étroit pour que les acteurs puissent s'y tenir et trop haut pour que les choreutes puissent y monter. Pour ceux-ci,

il faudrait un escalier et, outre que l'ascension et la descente seraient malaisées, il n'est pas question d'escaliers dans les textes et il n'y en a pas trace dans les ruines. *Logéion* veut dire, il est vrai, l'endroit où l'on parle, mais, outre que le mot est postérieur à l'époque classique, il faut l'entendre par endroit où l'on parle rarement.

A M. Dörpfeld on a répondu que Vitruve n'est pas le seul à faire monter les acteurs sur le *logéion*. Aristote, un Grec authentique et de la bonne époque, est tout aussi net. Il distingue « le chœur et les personnages de la scène » : il définit la « partie de l'action qui a lieu sur la scène et par les acteurs ». Si le *logéion* est trop élevé, dans les théâtres grecs actuellement connus, c'est, en effet, que ces théâtres ont été remaniés à une époque où le chœur avait disparu. Rien n'empêche d'admettre que, au V<sup>e</sup> siècle, le *logéion* était plus bas. Pour la communication entre le *logéion* et l'*orchestra*, si les textes ne parlent pas d'escaliers, en revanche sur deux vases peints de la Grande-Grèce, remontant au III<sup>e</sup> ou même au IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C. et figurant des scènes de théâtre, l'escalier est représenté et s'il manque sur d'autres vases, représentant des scènes du même genre, c'est qu'il était mobile et n'était placé que lorsque l'action l'exigeait. Tous ces vases nous montrent les acteurs jouant sur le *logéion*, avec ou sans escaliers. Ce *logéion* ne semble pas avoir plus que la moitié de la taille humaine. Le *logéion* des théâtres connus offrait aux acteurs deux mètres cinquante environ de largeur ; c'est très suffisant pour trois personnages. En revanche, s'il n'est pas large, il est très long et peut donner place au chœur, surtout si l'on considère que, le plus souvent, le

coryphée seul entrant en rapport direct avec les acteurs.

La thèse de M. Dörpfeld a soulevé beaucoup plus de résistances qu'elle n'a recruté d'adhésions. Parmi ceux qui l'ont combattu le plus énergiquement, je citerai d'abord M. Lechat, ancien membre de l'École française d'Athènes, dont vous avez couronné le beau livre sur *Épidaure*, publié en collaboration avec M. Defrasse, pensionnaire de l'Académie de France à Rome. M. Lechat invoque le célèbre théâtre construit dans la seconde moitié du IV<sup>e</sup> avant J.-C. par Polyclète le jeune, près du sanctuaire d'Esculape et déblayé à partir de 1881 par votre correspondant M. Cavvadias, devenu depuis éphore général des antiquités grecques. Il a mené cette discussion avec beaucoup de science, de courtoisie et de verve ; il a eu même la coquetterie d'y introduire une pointe d'esprit dont l'archéologie peut se passer.

Les fortes présomptions qu'Épidaure oppose à la thèse de M. Dörpfeld, Délos les change en certitudes. Il existe à Délos un théâtre dont nos confrères MM. Homolle et Nénot avaient commencé l'examen, et dont le déblaiement, entrepris par M. Salomon Reinach, vient d'être terminé par M. Chamonard. Le 19 février 1894, M. Homolle, directeur de l'École française d'Athènes, conviait son collègue M. Dörpfeld, directeur de l'Institut allemand, à une conférence sur le théâtre de Délos. Il établissait d'abord que le théâtre, dont le gros œuvre était terminé au début du III<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ et où il ne saurait être question de remaniements romains, car il était abandonné avant la conquête de l'île par Rome, répond trait pour trait à la description de Vitruve. C'est ici un théâtre grec, purement

grec. Or il présente un *logéion*, soutenu par un portique de demi-colonnes doriques et il fallait, de toute nécessité, que les acteurs fussent placés sur ce *logéion*, car il n'y a pas, à la base, de communications suffisantes entre l'*hyposkénion*, où ils s'habillaient, d'où ils sortaient, où ils rentraient et l'*orchestra* où M. Dörpfeld voudrait les faire jouer. M. Dörpfeld niait l'existence des escaliers entre le *logéion* et l'*orchestra*; les inscriptions découvertes dans l'île prouvent que ces escaliers existaient; s'ils ont disparu, c'est qu'ils étaient en bois. M. Dörpfeld soutenait que le mot *logéion* était postérieur à l'époque classique; les inscriptions de Délos le font apparaître positivement en 180 avant Jésus-Christ et le font supposer dès 279.

Avant la séance, M. Homolle avait loyalement communiqué son dossier à son adversaire. M. Dörpfeld maintint sa thèse, sans rien céder. J'estime, à la lecture du procès-verbal, qu'il se borne dans sa réponse à répéter ses affirmations antérieures, sans prendre corps à corps aucun des arguments nouveaux produits par M. Homolle. C'est là, Messieurs, une petite victoire, et toute pacifique, mais enfin c'en est une, et c'est une victoire française.

#### IV

Nous pouvons, maintenant, revenir au théâtre de Bacchus et nous figurer ce qu'était le jeu des trois acteurs sur le long et étroit *logéion*. Contre le fond tendu de toiles peintes et de tapisseries, entre les prismes à pivot, ils se détachent dans la tragédie, grandis par le masque et les colthurnes, amplifiés par les vêtements épais. Leurs gestes

sont larges et lents. Leur diction est nettement articulée ; leur voix, prise dans la poitrine, monte jusqu'au sommet des gradins. Tantôt ils récitent, tantôt ils psalmodient, accompagnés par la flûte. En bas, le chœur, spectateur idéal, évolue, danse et chante, traduisant par le lyrisme les sentiments que l'action éveille dans son âme. Dans la comédie, les mouvements sont plus vifs et le débit plus rapide ; les jeux de scène sont multipliés. Les disputes et les poursuites provoquent le rire par l'agitation et les postures plaisantes.

Comédie et tragédie sont en rapport exact avec l'art plastique et appliquent les mêmes principes. Pour la comédie, il est aisé de reconnaître sur les vases peints telle scène d'Aristophane, comme l'arrivée aux enfers de Bacchus, dans les *Grenouilles*, tremblant de peur sous les attributs d'Hercule, et suivi d'un esclave, qui porte le bagage de son maître au bout d'un bâton. Dans la tragédie, le rapport avec la sculpture est frappant. Sur la surface du *logéion*, les trois acteurs sont disposés comme des personnages de bas-reliefs. Ils forment, pour reprendre la jolie expression d'un archéologue anglais, M. Haigh, une frise mouvante et vivante. Comme la sculpture, l'art dramatique cherche plutôt les combinaisons de lignes horizontales que les effets de perspective. Sur la scène sans profondeur, comme sur la plaque de marbre, il faut que chaque attitude ait un sens, chaque geste une valeur, chaque ligne une beauté.

Aussi, deux chefs-d'œuvre de sculpture grecque, deux bas-reliefs, peuvent-ils nous donner une idée exacte de ce qu'était une scène de tragédie sur le théâtre de Bacchus. Il suffit de mettre par la pensée les accessoires tragiques

sur les personnages que le sculpteur a représentés deminus ou vêtus d'étoffes légères. L'un de ces bas-reliefs, qui est au musée d'Athènes, représente Triptolème entre Déméter et Coré. Déméter remet à Triptolème le premier épi de blé, tandis que Coré, tenant la torche qui symbolise le retour périodique de la fécondité souterraine, couronne l'éphèbe, bienfaiteur des hommes. Comme noblesse morale et intensité du sentiment religieux, rien ne surpasse ce groupe. Voyez maintenant, au Louvre, une œuvre égale à celle-là, le bas-relief qui représente Eurydice entre Orphée et Mercure. Orphée soulève le voile d'Eurydice et la perd en la voyant; Mercure, conducteur des morts, la prend par le bras pour la ramener aux enfers. Cette scène est d'une beauté indicible et d'une tristesse infinie. Elle exprime la puissance de la mort, le désespoir humain, la pitié divine; elle porte l'émotion au plus haut degré avec les attitudes les plus calmes; elle met sur ces physionomies une expression intense sans altérer les traits; tout y est harmonieux et paisible. Ces deux bas-reliefs à trois figures sont deux scènes de tragédie, des scènes à trois acteurs. Pour supposer le langage que tiendraient ces personnages, si le génie tragique les faisait parler, il n'y a qu'à ouvrir Sophocle ou Euripide. Le poète d'*Œdipe à Colone* eût été digne de traduire sur la scène les mystères d'Eleusis. Quant à Eurydice, elle n'aurait qu'à emprunter la plainte d'*Alceste*. Enfin ce rapprochement est si légitime que, dans le bas-relief du Louvre, certains archéologues voient l'offrande reconnaissante d'un acteur tragique à Bacchus.

La représentation s'achève au milieu des applaudisse-

ments ou des sifflets, car les Grecs manifestaient leurs sentiments comme nous. Le moment de prononcer le jugement est venu. Il y avait des cabales au théâtre de Bacchus. En vain l'archonte faisait prêter aux juges le serment de prononcer en leur âme et conscience; il leur arrivait de s'engager d'avance. Puis, le public intervenait. Il se passionnait pour ou contre tel poète, pour ou contre tel acteur. Après les *Nuées*, il criait aux juges de mettre Aristophane en tête de la liste. Platon proteste contre cette « théâtrocratie », qui substituait à l'avis des juges responsables les impressions d'une foule sans mandat. Je suis sûr, Messieurs, que notre confrère M. le Directeur du Conservatoire de musique et de déclamation partage pleinement l'avis du philosophe grec sur l'intrusion du public dans le jugement des concours dramatiques.

## V

Si les souvenirs du théâtre français se mêlent continuellement à ceux du théâtre grec, c'est que le théâtre a des lois permanentes, qui se retrouvent en tout temps et en tout pays. C'est aussi par une analogie essentielle entre l'esprit grec et l'esprit français. Le despotisme bruyant et irréfléchi du public est un défaut, à Paris comme à Athènes. Ce qui vaut mieux, c'est que nous aimons comme les Grecs les constructions logiques et les moyens simples; comme eux, nous préférons le spectacle des passions agissantes aux trompe-l'œil du décor. Il n'est pas jusqu'aux trois unités de lieu, de temps et d'action que nous ne prenions et quittions tour à tour, comme les Grecs, selon les néces-



sités du sujet. Car elles ne sont pas mortes, ces unités vénérables ; elle survivent à la révolution romantique, et, dans l'occasion, les maîtres du théâtre savent encore en tirer bon parti.

Entre ces diverses analogies, il en est une, moins remarquable peut-être que les autres et aussi frappante : je veux dire celle qui existe, chez nous comme chez les Grecs, entre la poésie dramatique et l'art plastique. En France comme en Grèce, dramaturges, architectes, peintres et sculpteurs se complètent et s'expliquent mutuellement. Il y a une pensée dans toute forme d'art supérieure et toute pensée générale peut recevoir de l'art un symbole plastique. Le théâtre surtout, qui réunit la pensée et la forme, s'adresse en même temps à l'esprit, à l'oreille et à l'œil. Par là, il est le genre complet, qui fait le centre et la force des littératures. En France comme en Grèce, il a suscité les plus grands génies.

J'indiquais tout à l'heure comment, chez les Grecs, les monuments figurés permettent de se représenter l'aspect des interprétations scéniques. Pour Corneille, Racine et Molière, nous n'avons pas besoin de chercher dans les musées la mise en scène de leurs œuvres, car elles forment, grâce à la Comédie-Française, un répertoire toujours vivant. Cependant, lorsqu'il faut préciser les costumes et les gestes qui conviennent à ces œuvres et les rapprocher, pour les rajeunir, du temps où elles ont paru, le metteur en scène recourt à l'art de ce temps. Alors nous sommes frappés du rapport intime qui existe entre les poètes et les artistes du XVII<sup>e</sup> siècle. Une tragédie de Corneille est ordonnée comme un édifice de Lemercier

et ses personnages expriment les sentiments qui se lisent dans les portraits de Philippe de Champaigne. Racine voit l'antiquité du même œil que Lebrun et il observe la symétrie classique aussi exactement que Mansart. Les personnages de Molière habitent les intérieurs d'Abraham Bosse. Ces artistes, il est vrai, sont inférieurs à ces poètes ; il n'y eut pas, chez nous, au XVII<sup>e</sup> siècle, entre la littérature et l'art, cette égalité sublime qui fait la grandeur incomparable du V<sup>e</sup> siècle grec. Néanmoins, si les mêmes modèles n'ont pas fourni aux poètes et aux artistes des copies d'égale valeur, ils les observaient de la même manière et, pour connaître entièrement ces modèles, corps et âme, il faut recourir aux artistes en même temps qu'aux poètes.

Notons encore un point, qui me semble de grande importance. En France comme en Grèce, le théâtre est sorti de la religion, mais tandis que le théâtre grec restait fidèle à son origine, le théâtre français passait du temple dans les palais. Néanmoins, les deux théâtres doivent en partie leur élévation morale à leur origine commune. Les poètes grecs mettaient sur la scène les problèmes éternels qui se posent devant l'homme. Ils avaient l'*Orestie*, *Œdipe-roi*, *Iphigénie*, les *Nuées*. Les poètes français nous ont laissé *Polyeucte*, *Athalie*, *Tartuffe*, c'est-à-dire des pièces où l'âme d'un temps, sa religion et sa philosophie donnent leur intérêt à la fiction dramatique. Le théâtre français est psychologique et moral comme le théâtre grec.

Au mois de mars dernier, à l'époque des *Grandes Dionysies*, je songeais à cette parenté du théâtre grec et du théâtre français sur les gradins vides du théâtre de Bac-

chus, devant le *logéion* silencieux, et je me rappelais la représentation d'une œuvre grecque, *Œdipe-roi*, donnée par la Comédie-Française au théâtre romain d'Orange. Le succès fut éclatant et, pourtant, le théâtre d'Orange n'a pour lui que son architecture grandiose; il est sans histoire. Que serait au théâtre de Bacchus, non plus une soirée, mais une journée du même genre, à la lumière du soleil descendant vers Salamine! J'imaginai même nos artistes transportant au milieu de ces ruines *Polyeucte*, *Phèdre* ou *Amphitryon*. Avec Racine surtout, les héros grecs reviendraient dans leur pays semblables à eux-mêmes, mais ennoblis par une civilisation supérieure. Le théâtre de Bacchus reverrait Andromaque plus chaste, Achille plus magnanime, Iphigénie plus touchante, Phèdre plus passionnée.

Les Grecs avaient de grands acteurs, mais il n'est pas possible que, chez eux, le génie du comédien se soit élevé plus haut que ne l'a porté l'interprète français d'*Œdipe-roi*. En outre, nos artistes feraient monter sur le *logéion* grec une sorte de beauté que les Grecs n'ont pas connue, puisque chez eux les femmes ne paraissaient pas sur le théâtre. Après deux mille ans, l'Acropole verrait marcher, aussi gracieuses, les canéphores du Parthénon.

Il ne m'appartient pas, Messieurs, de tracer le programme d'une telle fête. Je ne puis que former un vœu. L'année prochaine, l'École française d'Athènes célébrera le cinquantenaire de sa fondation. Ce qu'elle a fait pour la littérature et l'art grec, qui le sait mieux que vous, ses conseillers et ses tuteurs? Je souhaiterais que la Comédie-Française voulût bien s'associer, si elle le peut, à cette célé-

bration. Alors la filiation du génie grec et du génie français serait mise en pleine lumière. Elle n'est dans aucun genre plus évidente qu'au théâtre, car il réunit la poésie et l'art, trop souvent séparés, pour les faire concourir à la même expression de la vie et de la beauté. Le premier modèle et le plus parfait de cette union a été donné au pied de l'Acropole, sur le théâtre de Bacchus.