



# Pantomime, tragédie et patrimoine littéraire sous l'Empire

Marie-Hélène Garelli

► **To cite this version:**

Marie-Hélène Garelli. Pantomime, tragédie et patrimoine littéraire sous l'Empire. De la tablette à la scène Actes du colloque de Paris X- Nanterre des 30 oct. et 1er nov. 2004, Oct 2004, Paris X-Nanterre, France. De la tablette à la scène 71, pp.113-125, 2006, Pallas. <halshs-00514267>

**HAL Id: halshs-00514267**

**<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00514267>**

Submitted on 25 Feb 2016

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Pantomime, tragédie et patrimoine littéraire sous l'Empire

Marie-Hélène GARELLI  
(Université de Toulouse-Le Mirail)

Parmi les innombrables lacunes qui affectent notre connaissance de la scène antique, figurent en bonne place non seulement la date, même approximative, des dernières compositions dramatiques, mais aussi celle des dernières représentations ou reprises du théâtre classique, tragédie et comédie. Dans ce domaine, toutes les conjectures sont possibles. Si l'on a pu parler de décadence de la tragédie dès la fin de la période républicaine<sup>1</sup>, en déplorant que ces spectacles de haut niveau aient été, dès les débuts de l'Empire, remplacés par des spectacles plus populaires, dépourvus de texte et par conséquent de valeur littéraire, de sens et d'idéologie (ces spectacles nouveaux n'auraient « rien à dire » et tout à montrer), d'autres suggèrent que des représentations ont continué d'être données assez longtemps, mais dans des conditions différentes et avec une publicité moindre que celle dont bénéficiaient les spectacles populaires : cela laisse entendre que les formes dramatiques classiques ont coexisté sous l'Empire avec les spectacles à grand public<sup>2</sup>. D'après *l'Histoire Auguste*, on donnait à Rome, sous Hadrien, dans un cadre qu'il

<sup>1</sup> Beaucoup de travaux ont été écrits en ce sens, dans le sillage de l'article ancien de W. Beare, 1945 ou dans celui de B. Bilinski, 1958, p. 51 (dont la perspective, politique, est bien différente).

<sup>2</sup> On ne s'attardera pas ici sur la question de la production tragique, à propos de laquelle nous avons des témoignages au moins jusqu'à Marc Aurèle en Grèce avec Isagoras, et jusqu'aux Flaviens à Rome : sous Vespasien, nous connaissons Curiatius Maternus et sous Domitien, Scaevus Memor. On souligne le caractère confidentiel et rhétorique de ces compositions nouvelles, qui sont des exercices d'érudits, comme celles de l'ami de Pline, Vergilius Romanus, non destinées sans doute à une représentation. Nous avons des témoignages de représentations tragiques et comiques données en Grèce dans le cadre des concours dramatiques sous Antonin et sous Marc Aurèle. Sous Septime Sévère, nous avons la trace par Philostrate (*Vie des sophistes*, p. 286) d'un « acteur tragique, Clément de Byzance, sans renseignements sur le texte représenté. Sur ces représentations d'époque impériale en Grèce, cf. B. Schouler, 1987.

est difficile de préciser mais qui était sans doute restreint au palais, des pièces *more antiquo*<sup>4</sup>. Que faut-il entendre ? Certainement pas un retour à des spectacles autochtones comme cela a été suggéré, mais plutôt à un mode de représentation plus ancien, ce qui laisse entendre que les modes de représentation des genres anciens ont subi une évolution. C'est sur ce point problématique de l'évolution du genre tragique, que nous reviendrons ici. L'apparition de la pantomime a été interprétée comme le résultat d'une évolution "naturelle" du texte tragique. Pour résumer très schématiquement, on distingue deux grandes hypothèses, de tendances opposées :

- Une hypothèse moralisante : la pantomime serait le produit d'une évolution vers l'abandon des dialogues et le choix de représenter exclusivement des textes lyriques : se fondant sur des passages de Flavius Josèphe et de Suétone dont nous traiterons plus loin. G. Boissier<sup>5</sup> pouvait parler de la transformation d'*agere tragœdiam* en *saltare* ou *cantare tragœdiam*. Deux possibilités parallèles d'évolution se seraient offertes à la tragédie : une "tragédie chantée" et une "tragédie dansée". Cette hypothèse, fondée sur l'idée d'une évolution du genre par simplification ou coupures, aboutit à une interprétation moralisante : la modification est traitée comme une décadence.
- Une hypothèse valorisante<sup>6</sup> : la pantomime correspond à un retour aux sources des Latins dans le domaine dramatique. Ils auraient retrouvé le "principe" des danses étrusques de 364 av. J.-C., après l'intermédiaire de la tragédie à texte et à modèle grec. Dans ce cas, le parallèle entre la pantomime et les danses dramatiques décrites par Tite-Live<sup>7</sup> s'impose.

### *Confusions et difficultés*

Deux séries au moins de difficultés gênent l'enquête :

- des difficultés de terminologie : comment comprendre les textes qui traitent de pratiques dramatiques impériales se référant à la tragédie ?
- des difficultés liées non plus à notre propre compréhension mais à celle des auteurs antiques eux-mêmes lorsqu'ils parlent de genres et de modes de représentation déjà vécus de plusieurs siècles procédant ainsi à des superpositions ou des anachronismes.

#### *- La terminologie*

L'adjectif *τραγικός*, le substantif *τραγωδία* désignaient, sous l'Empire, des réalités difficilement perceptibles pour nous. La tragédie classique continuait d'exister sous le nom de *τραγωδία*, mais nous ne savons pas exactement sous quelle forme : conservait-on encore, pour certaines représentations, l'intégralité du texte ou avait-on recours

<sup>3</sup> *Histoire Auguste, Vie d'Hadrien* XIX, 4-6.

<sup>4</sup> J.-M. André, 1975, p. 479, suggère qu'il pourrait s'agir d'une allusion à de vieux genres populaires du terroir. Nous avons là, plus vraisemblablement, une référence à la tendance archaïsante de l'époque, qui consiste bien en une reprise des œuvres littéraires classiques.

<sup>5</sup> G. Boissier, 1861.

<sup>6</sup> L'hypothèse est développée par F. Dupont, notamment dans son ouvrage *L'Acteur roi*, 1986, p. 109-113.

<sup>7</sup> Tite-Live, VII, 2.

exclusivement, à des formes modifiées ? Qu'en était-il alors de ces nouveaux spectacles tragiques ? Il ne s'agissait plus de ce tout que formait la tragédie, et qui présentait au spectateur l'enchaînement des faits, mais de genres qui reprenaient la tragédie, sous des formes diverses, extraits ou remaniements. La proximité apparente entre deux genres impériaux, la tragédie chantée et la pantomime, que l'on a désignée parfois comme « tragédie dansée », apparence entretenue par des similitudes de vocabulaire, peut laisser croire que la tragédie classique s'est orientée vers deux modes de représentation distincts : l'un conservant et développant le chant (*cantare tragoediam*), l'autre conservant le mode dansé (*saltare tragoediam*). C'est sur cette prétendue proximité de genres impériaux perpétuant la tragédie, et plus précisément sur l'interprétation de la pantomime comme tragédie dansée, *tragoedia saltata*, que je souhaite m'interroger.

Les termes désignant les artistes et les genres sont généralement distincts : τραγῳδός et *tragoedus* paraissent distincts d'ὄρχηστής ou de *pantomimus* et *saltator*, τραγῳδία est un substantif distinct d'ὄρχησις. Lorsque des expressions incluant τραγικός ou τραγῳδία apparaissent sans contexte et sans référence à la représentation elle-même, dans les textes de Libanios puis de Chorikios<sup>8</sup>, le chanteur tragique et le danseur se voient parfois désignés par des expressions périphrastiques assez proches, ce qui entretient une forme de confusion : ὑποκριτής τραγῳδίας<sup>9</sup> ou τῆς τραγικῆς ὑποκριτής<sup>10</sup> désignent en principe des τραγῳδοί, ces chanteurs tragiques excellemment décrits récemment par Edith Hall<sup>11</sup>. Mais on trouve au moins dans une inscription grecque concernant un danseur, une désignation ambiguë : Aelios Crispos, reçoit à Héraclée du Pont la couronne de ἔνρυθμος τραγῳδία<sup>12</sup>. Les périphrases qui désignent les pantomimes dans les inscriptions grecques ont été étudiées autrefois par Louis Robert puis, récemment, par William Slater<sup>13</sup>. Le danseur est nommé τραγικῆς ἐνρῦθμου κινήσεως ὑποκριτής, acteur de danse tragique rythmée<sup>14</sup> et la danse τραγικὴ κίνησις<sup>15</sup>.

#### - Les confusions

L'une des difficultés essentielles réside dans l'interprétation du témoignage fourni par *La Danse* de Lucien. Ce dernier se réfère fréquemment à la τραγῳδία et au τραγῳδός par comparaison avec la pratique de la pantomime. Un passage souvent cité<sup>16</sup> insiste sur la parenté étroite de sujets d'un genre à l'autre. Mais Lucien se garde de préciser le lien historique qui lie les deux genres : compare-t-il deux types de spectacles rivaux à son époque (tragédie chantée et pantomime), ou cherche-t-il à établir un lien entre la tragédie

<sup>8</sup> VIII, 118.

<sup>9</sup> A propos d'un acteur expulsé des jeux par Polémon sous Antonin (Philostrate, *Vie des Sophistes*).

<sup>10</sup> Chez Libanios *Or.* 48, 40. L'hypothèse du danseur est éliminée pour des raisons assez justes par B. Schouler, 1987, mais l'ambiguïté demeure malgré tout.

<sup>11</sup> E. Hall, 2002.

<sup>12</sup> Il s'agit d'une épitaphe métrique du II<sup>e</sup>-III<sup>e</sup> siècle ap. J.-C., *S.E.G.* XXXI, 1072.

<sup>13</sup> L. Robert, 1930 ; W. Slater, 1995 et 1996.

<sup>14</sup> Par ex. *Fouilles de Delphes* III, 1, 551 ; III 2, 105...

<sup>15</sup> *Inscr. d'Ephèse* 1071.

<sup>16</sup> *Danse*, 31.

telle que la définissait Aristote et la pantomime de son temps ? L'interprétation du terme modifie sensiblement le sens du texte. Un autre passage connu du même ouvrage<sup>17</sup> compare le τραγῳδός et l'ὄρχηστής, en suggérant fortement qu'il convient de distinguer les deux genres dans leur essence, la pantomime ayant recours à un mode de représentation plus adapté à la modernité.

Une seconde difficulté naît de la culture livresque des auteurs antiques, qui les conduit à des confusions. Un exemple typique de difficulté d'appréciation pour le chercheur est fourni par le texte d'Arnobe, *Aduersus Nationes* IV, 35, qui cite, au IV<sup>e</sup> siècle, une série de rôles incarnés par les danseurs de pantomime et parmi eux Hercule, fils de Zeus, dans les *Trachiniennes* de Sophocle, « pris au piège de la tunique ». Le témoignage est pourtant douteux car plus loin (en VII, 33), Arnobe reprend cette liste dans un contexte où le terme latin *tragoedia*, peut laisser penser à une référence à la tragédie chantée ou, simplement, à la tragédie lue. Ce texte est, de fait, une référence érudite aux *Tusculanes* II, 20, texte qui, lui-même, cite un long passage des *Trachiniennes* de Sophocle illustrant la difficulté des hommes à maîtriser leur douleur. De quoi s'agit-il alors dans l'esprit de l'auteur : de tragédie classique lue, de tragédie chantée, de pantomime ou simplement du « thème tragique » sans que le mode de représentation ait une importance quelconque ? Nous avons affaire à un second cas de brouillage des données par superposition du sens des termes, et par référence à des auteurs anciens qui, comme Cicéron, ont joué dans l'Antiquité un rôle très important dans la transmission des connaissances sur les genres dramatiques.

Une troisième difficulté s'ajoute. En constatant les fréquents anachronismes, assortis de jugements de valeur, présents dans les textes d'époque impériale traitant d'un théâtre ancien de plusieurs siècles, on ne peut qu'être frappé de l'imprégnation contemporaine dont témoignaient malgré eux ces auteurs. On citera l'exemple d'Athénée I, 22a traitant de Telesis ou Telestès "danseur d'Eschyle", ὄρχηστοδιδάσκαλος, qui aurait si bien dansé les *Sept contre Thèbes* d'Eschyle qu'il « donna par sa danse de la clarté aux actions ». Les expressions caractéristiques ὀρχεῖσθαι τοὺς ἑπτὰ ἐπὶ θήβας ou bien φανερά ποιῆσαι τὰ πράγματα (l'idée de clarté est caractéristique dans *La Danse* de Lucien), et surtout ταῖς χερσὶ τὰ λεγόμενα δεικνύς, allusion à la chironomie bien connue de la pantomime, très répandue dans les textes (qu'il s'agisse de celui de Lucien ou des épigrammes d'époque impériale concernant la pantomime), sont des références à la pantomime. Il est une conclusion que nous ne pouvons absolument pas tirer de ce texte : c'est que la danse du soliste de pantomime tire ses origines de la danse chorale de la tragédie grecque, c'est-à-dire que la gestuelle de la pantomime serait issue de l'*emmelos* (même si Athénée l'affirme ailleurs). Il n'est pas impossible, en revanche, qu'Athénée ait eu en tête une comparaison susceptible d'entraîner un anachronisme : la gestuelle d'une tragédie très ancienne est décrite par le biais de spectacles dansés contemporains, avec un

<sup>17</sup> *Danse*, 27 : Τὴν τραγῳδίαν δὲ γε ἀπὸ τοῦ σχήματος πρώτου καταμάθομεν οἷα ἐστίν, ὡς εἰδεχθῆς αἶμα καὶ φοβερόν θέαμα εἰς μήκος ἄρρυθμον ἡσκημένους ἀνθρώπους... « Pour ce qui est de la tragédie, voyons d'abord ce qu'elle est d'après l'apparence. Quel spectacle hideux et, en même temps effrayant qu'un homme à qui son déguisement donne une taille disproportionnée ... »

vocabulaire et une syntaxe également contemporains. Une fois ces difficultés repérées et soulignées, que pouvons-nous dire du lien qu'un spectacle tragique moderne comme la pantomime entretenait avec la « tragédie » ?

*Le lien entre la tragédie et la pantomime : argument rhétorique ou réalité ?*

Quelques témoignages littéraires et plusieurs inscriptions semblent indiquer que la pantomime était conçue comme un prolongement ou comme le résultat d'une évolution de la forme même de la tragédie.

Sénèque le Père<sup>18</sup> désigne respectivement comme *comœdia* et *tragœdia* les deux catégories de pantomime, distinguant ainsi une pantomime plutôt gaie, celle de Bathylle, de la pantomime sérieuse de Pylade. Mais des auteurs comme Plutarque (*Propos de table*, VII, 8) ou Athénée<sup>19</sup> ne reprennent pas ces désignations. A l'époque de Sénèque le Père, le recours au vocabulaire dramatique classique permet, à travers l'opposition simple des substantifs *comœdia* et *tragœdia*, de rendre clairement l'opposition des tons et des styles à propos d'un genre finalement assez récent. On a relevé, ici encore, un écho d'un passage de Cicéron (*Orateur* 109), consacré précisément au ton et au mélange des tons. Cicéron prend pour exemple les acteurs qui ne jouent pas dans leur registre : les *comoedi* dans la tragédie et les *tragoedi* dans la comédie, mais qui réussissent malgré tout à plaire : *et comoedum in tragoediis et tragoedum in comoediis admodum placere uidimus*. Sénèque ne confond donc pas pantomime et tragédie comme deux genres équivalents : il éclaire une situation contemporaine par une référence ancienne.

Suétone (*Caligula* 57)<sup>20</sup> et Flavius Josèphe (*Ant. juives* 19, 94)<sup>21</sup> fournissent deux témoignages fréquemment cités. Recoupés, ils indiquent qu'on a pu donner une même *fabula* tragique à plusieurs siècles d'intervalle avec le même sens et la même portée, en modifiant seulement le mode de représentation : il s'agit d'une représentation de *Cinyras* donnée par le pantomime Mnester au moment de la mort de Caligula, qui est rapprochée de la tragédie jouée par le *tragœdus* Néoptolème au moment de la mort de Philippe. Le texte latin parle de *tragœdia*, alors que le grec, plus prudent ou plus précis, parle seulement de δρᾶμα, comme d'autres textes grecs. Cet usage de *tragœdia* a été considéré comme une désignation usuelle de la pantomime dans l'expression *tragoediam saltare*. Mais il faut tenir compte aussi du phénomène littéraire et stylistique : la volonté chez Suétone d'établir un lien étroit entre deux moments similaires (mort de Philippe et mort de Caligula) par l'emploi de termes proches. Le texte tire sa force et son sens du rapprochement entre *tragœdiam saltavit* et *tragœdus... egerat*.

Ce sont les inscriptions grecques qui donnent le plus fortement le sentiment de « genre tragique », en associant les notions de tragique et de mouvement ou de danse. La

<sup>18</sup> *Controverses* III, Praef. 10 : *Pylades in comoedia, Bathyllus in tragœdia multum a se aberrant.*

<sup>19</sup> Athénée, I 20 e.

<sup>20</sup> *Pantomimus Mnester tragoediam saltavit, quam olim Neoptolemus tragoedus ludis, quibus rex Macedonum Philippus occisus est, egerat.*

<sup>21</sup> ὁ τε ὀρχηστῆς δρᾶμα εἰσάγει Κινύραν, ἐν ᾧ αὐτὸς τε ἐκτείνετο καὶ ἡ θυγάτηρ Μύρρα (...) ὁμολογεῖται δὲ καὶ τὴν ἡμέραν ἐκείνην γενέσθαι, ἐν ᾗ Φιλίππον τὸν Ἀμύντου Μακεδόνων βασιλέα κτείνει Παισαυσίας εἰς τῶν ἐταίρων εἰς τὸ θέατρον εἰσιόντα.

périphrase "danse tragique rythmée" semble réservée aux inscriptions grecques des II<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> s. ap. J.-C. célébrant des victoires de danseurs. Le commentaire est similaire aux remarques précédentes. L. Robert<sup>22</sup> la jugeait due à l'importance croissante du genre, qui rivalisait avec la tragédie et se substituait à elle. On pourrait ajouter que ses origines populaires et le statut des danseurs, affranchis, écartèrent longtemps la pantomime des concours. La désignation de l'épreuve comme "tragique" insistait sur sa parenté avec des épreuves anciennes déjà introduites dans les concours. La périphrase tendait à distinguer clairement le genre du mime qui resta toujours en marge des concours sacrés.

Les inscriptions latines ne comportent pas, au contraire, de périphrases incluant l'adjectif *tragicus* ou le substantif *tragoedia*, ce qui semble confirmer le lien spécifique de cette périphrase avec les inscriptions agonistiques et les concours grecs. L'épithète de Vincentius à Timgad<sup>23</sup> emploie simplement l'expression commune *cum saltaret fabulas*. Les inscriptions latines désignent rarement le genre représenté et préfèrent nommer l'artiste, *pantomimus*. *Tragica*, appliqué à la danse de pantomime, apparaît en latin chez Saint Augustin<sup>24</sup> dans un passage où l'adjectif désigne l'appel au pathos par la représentation, sans nécessairement faire allusion, surtout à cette époque, à la représentation d'un modèle tragique. Mais deux inscriptions latines d'époque impériale fournissent des titres qui sont aussi ceux de tragédies, en majorité d'Euripide.

1) *C.I.L.* 5, 5889 (= Dessau 5195) consacrée à Théocrite Pylade qui sous Lucius Verus aurait dansé *Ion* et *les Troyennes*. L'inscription figure sur les côtés de l'autel du danseur.

2) *C.I.L.* 14, 4254 (= Dessau 5191) datée de 180-192, fournit en grec une liste de titres de "pièces" dansées par Memphis-Apolautus qui, d'après les restitutions déjà anciennes d'Altmann, seraient : *Oreste*, *Les Troyennes*, *Les Bacchantes*, *Hippolyte* (?), *les Tympanistai*. On reconnaît ici, en majorité, des titres d'Euripide et, à la fin, le titre d'une tragédie de Sophocle.

Les *testimonia* traduisent tous une volonté incontestable d'exhiber clairement une parenté ou une similitude entre les deux genres. Nul ne saurait le nier. On insiste sur la fonction de "modèle" ou de "réfèrent" que jouait la tragédie, dans le domaine de l'*èthos* et de la succession des actions (les *μέρη* de la pièce). L'ensemble des témoignages est confirmé par une épigramme grecque de Boethos sur Pylade (*A.P.* 9, 248), qui a dansé *ὀρθά κατὰ τραγικῶν τέθμιτα μουσοπύλων*, "en se conformant exactement aux règles des poètes tragiques". Un lien étroit a existé, incontestablement, entre « tragédie » et pantomime, au moins à certaines périodes. Comment le caractériser ?

D'une manière générale, textes et inscriptions se réfèrent plus explicitement à la tragédie à deux périodes : celle de la formation du genre (les témoignages abondent pour le règne d'Auguste et jusqu'à Caligula), puis on les retrouve au moment de l'introduction de la pantomime dans les concours sacrés en Grèce, à la fin du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C. Il faut bien sûr tenir compte des hasards de la transmission des documents. Mais une interprétation de ces proportions peut être proposée. Les règnes de Lucius Verus et, surtout, de

<sup>22</sup> L. Robert, 1930.

<sup>23</sup> *A.E.* 1956, 122.

<sup>24</sup> *Conf.* III,2 : *tragica et luctuosa*.

Commode, ont grandement facilité cette introduction<sup>25</sup>. Il est probable que le recours au modèle tragique, sous l'impulsion d'Auguste au départ, a servi la reconnaissance et l'essor du genre comme sérieux, voire noble.

#### *Du texte tragique au spectacle dansé*

La théorie d'une évolution naturelle de la tragédie vers la pantomime n'est pas fondée. Le passage d'un genre à l'autre ne s'est pas opéré par une simple modification du jeu après abandon des parties dialoguées. Sur le "retour aux sources", je ne m'étendrai pas, car il faudrait revenir sur l'histoire des origines du théâtre latin et de son mode de représentation. Reprenons la question de la désignation des genres. Il est difficile et périlleux d'appliquer aux deux expressions *saltare tragoediam* et *cantare tragœdiam* le même traitement linguistique et historique, comme si les deux pratiques avaient correspondu à deux modes possibles de représentation de la tragédie, l'un lyrique, l'autre orchestrique.

Comme le montre, pour la période hellénistique, la base de l'artiste Satyros<sup>26</sup>, le chant tragique sous ses diverses formes, tragédie chantée ou citharodique, était plus ancien que la représentation de pantomimes à sujet tragique. Il s'agissait d'une pratique typiquement grecque, courante à l'époque hellénistique, où les chanteurs reprenaient le texte des poètes (dans le cas de Satyros, un chœur des *Bacchantes* d'Euripide dans la deuxième partie du récit). D'autres documents attestent cette pratique de reprise des textes tragiques eux-mêmes, chantés avec accompagnement musical : un papyrus de Leide (inv. 510) daté de la période hellénistique présente des parties lyriques extraites d'Iphigénie à Aulis avec notation musicale, sans doute destinées au chant d'un τραγῳδός.

Le *canticum* de la pantomime ne pouvait pas reprendre le texte original des tragédies sans modifications. (Nous ne saurions dire ce qu'il en était exactement des textes de Virgile et d'Ovide qui ont donné lieu à des interprétations dansées : il pourrait s'agir d'exceptions, mais aucun document ne l'atteste). Une épigramme de Crinagoras<sup>27</sup> consacrée au poète Philonidès, auteur des livrets du grand danseur Bathylle, est un encouragement à composer un μῦθος à quatre personnages, qu'il chantera lui-même. La pantomime supposait donc, d'après ce texte comme d'après d'autres, un vrai travail de réécriture.

L'argument linguistique semble confirmer notre hypothèse. *Cantare* a été assez tôt (chez Cicéron) proche des emplois d'*agere*. D'autre part, le *cantor*, même si ses fonctions sont parfois délicates à définir, fait partie de la troupe qui représente une tragédie : il est lié aux représentations dramatiques classiques, et en latin tardif *cantor* peut désigner l'acteur<sup>28</sup>. En revanche, *saltare* et surtout *saltator* n'entretiennent pas la même relation avec le monde dramatique, dans les textes littéraires du moins. *Saltator* est fréquemment péjoratif et, s'il évoque les représentations dramatiques, c'est à la fin de la période républicaine, par référence péjorative au mime. Dans l'affirmation fameuse d'Ovide

<sup>25</sup> Cf. Slater 1995 et 1996.

<sup>26</sup> *Syll.* 3, 648 B ; *Fouilles de Delphes* III-1, 128.

<sup>27</sup> *A.P.* IX, 542 ed. Gow & Page.

<sup>28</sup> Cf. Zucchelli, 1963, p. 61-79.



*carmina(...)* pleno saltari nostra teatro<sup>29</sup> où l'on a lu une preuve de la représentation de la *Médée*, il me semble que l'emploi très particulier de *saltari* nous oriente plutôt vers l'idée de représentations dansées. Le substantif *tragœdia* ne désigne qu'exceptionnellement, en latin, la pantomime. Le *tragœdus* n'est pas un danseur. Lorsque le terme se charge d'un sens lyrique, comme dans le cas de Néron, il s'agit d'une référence à la pratique grecque.

En conclusion, le lien textuel qui existe entre la pratique lyrique et les textes mêmes des tragédies est beaucoup plus étroit et plus fort que celui qui existe entre la pantomime et ces mêmes textes tragiques. Il est probable, toutefois, qu'au moment de sa création officielle à Rome, la pantomime a subi l'influence de cet antécédent grec réussi que constituait le chant d'extraits tragiques (accompagné à la cithare). Mais elle ne constitua aucunement le versant complémentaire et dansé, du spectacle chanté qu'était la *tragoedia*. Il s'agissait d'un spectacle de forme et d'intention différentes.

### *La pantomime est un récit*

La pantomime était une spécialisation du mime. Le terme παντόμιμος, banni des inscriptions grecques sous l'Empire, mais rappelé par Lucien dans son traité alors que le substantif latin *pantomimus* fut bien plus répandu, indique sans ambiguïté les origines du genre. Il ne fait plus de doute aujourd'hui que la pantomime fut le résultat d'une évolution du mime (seule la date d'apparition de la pantomime est aujourd'hui réellement discutée). Les premières inscriptions mentionnant des pantomimes sont grecques et datent des années 80 av. J.-C. : l'inscription de Priène 113 (l.63-66), qui mentionne l'artiste Ploutogénès (*pantomimon Ploutogenèn*) et l'inscription de Delphes<sup>30</sup> (décret daté de 84 av. J.-C.) consacrée à un Philistion qui, après restitution de L. Robert est qualifié de *Dyrrhachinon pantomimon*, « pantomime de Dyrrachium ». Les artistes évoluent l'un dans un banquet public, l'autre dans une *epideixis* organisée en marge du concours officiel. Ces artistes se produisent dans le même cadre marginal que les mimes. Mais des deux documents se dégage l'impression que sont honorés des artistes déjà prisés, dignes de se produire en solo au théâtre. Rien n'est précisé sur les sujets de leur évolution ni sur leur gestuelle. A Rome, aucun document latin ne nomme les *pantomimi* avant 2 av. J.-C., ce qui ne prouve en rien leur absence avant cette date : ils pouvaient être désignés comme *mimi* ou plutôt *saltatores*.

On admettra toutefois que la pantomime fut officiellement créée comme genre totalement distinct du mime, avec un mode de représentation spécifique vers 23 av. J.-C.<sup>31</sup>, par association d'une gestuelle mimétique dansée, d'un chœur de musiciens (qui ne devait pas exister auparavant) et d'un chœur de chanteurs. Les premières représentations furent largement inspirées de thèmes dionysiaques ou liés à la pastorale (par exemple, les thèmes de la "bathyllide" fournis par Plutarque, *Propos de table* VII, 8, 3 : "Echo, Pan ou un Satyre faisant la fête avec Eros"). Les premiers thèmes tragiques doivent avoir été introduits par Pylade dans une intention d'anoblissement du genre qui se distinguait alors nettement du mime par sa forme (même si les catégories d'artistes

<sup>29</sup> *Tristes*, V,7,27.

<sup>30</sup> *S.E.G.* I 167 ; L. Robert, *Et. Epigr. et Phil.* 1938, p. 11.

<sup>31</sup> Datation de J. Jory, 1981.

restaient proches). Le recoupement de plusieurs témoignages antiques suggère que l'innovation de Pylade fut en premier lieu musicale et lyrique. Lucien (*Danse*, 30) ; Saint Jérôme (comm. à *Chron.* d'Eusèbe a. 22 av. J.-C.) ; Macrobe (*Sat.* II, 7) rappellent que le genre fut le produit d'un raffinement et d'une complexification de la musique. L'entreprise de Pylade dut consister en une greffe, sur ce genre peu prisé qu'était le mime, de sujets dont le sérieux était garanti par une réécriture tragique : les sujets mythologiques légers des premières pantomimes laissaient place aux sujets plus graves bénéficiant de l'*auctoritas* littéraire d'un poète tragique comme Euripide (*les Bacchantes* étaient alors un sujet dansé très répandu<sup>32</sup>). A Rome, Lucaïn et Stace ont composé pour la pantomime, mais rapidement, dans les deux parties de l'Empire, les artistes se référèrent à toutes sortes d'œuvres épiques et lyriques, comme les *Bucoliques* ou l'*Enéide* de Virgile, les *Métamorphoses* d'Ovide, les textes d'Homère, d'Hésiode... Si nous accordons quelque crédit au catalogue des sujets de la *Danse* de Lucien, on ajoutera à la liste les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes, le *Cycle épique* et même, puisque la pantomime pouvait représenter l'histoire plus récente jusqu'au règne de Cléopâtre, les récits d'historiens comme Hérodote ou, peut-être, Diodore de Sicile.

Selon J. Jory, les témoignages antiques sur l'invention de la pantomime par Pylade sont un effet de l'auto-propagande de Pylade (auteur d'un traité perdu sur la danse). Une autre interprétation est possible : aucun document n'indique clairement que le genre possédait, avant Pylade, la complexité et le raffinement qu'il connut dès le règne d'Auguste. Les témoignages qui concernent la bathyllide semblent bien, également, se référer à des spectacles de forme sensiblement différente, moins pompeux (Ath. I, 20<sup>e</sup>). Cette invention associait à la fois la recherche d'une grandeur lyrique (le nombre des instruments, l'importance du chœur de chanteurs), d'une complexité de l'intrigue qui faisait intervenir beaucoup de personnages et la noblesse des sujets devenus de vrais sujets dramatiques empruntés à des auteurs connus, coïncide avec une pensée de type "augustéen" : cette nouveauté servait sans doute le projet théâtral et politique de l'empereur. En effet, si les témoignages de Lucien, Saint-Jérôme et Macrobe peuvent être lus comme les reflets d'une propagande de Pylade, le jugement de Tacite sur l'attitude d'Auguste<sup>33</sup> vis-à-vis de la pantomime est d'un ordre différent et relève bien de la réflexion politique sur la place de ces spectacles dans le système social romain : *neque ipse abhorrebat talibus studiis et civile rebatur misceri uoluptatibus uulgi. Alia Tiberio morum uia...* Il se pourrait également, comme le suggère le passage de Suétone (*Auguste* 45), consacré aux comportements du prince pendant les spectacles, que ces textes-sources sur la pantomime aient été, aussi bien, influencés par l'image d'évergète entretenue par Auguste lui-même. De la période d'Auguste datent bien des innovations dramatiques (parfois éphémères) dont la pantomime fit certainement partie. Il n'est pas contradictoire d'imaginer qu'à une période où l'*imitatio Alexandri* était sensible chez l'empereur, Auguste ait favorisé la création à Rome, même si les artistes étaient étrangers et venus de l'Orient grec, d'un genre susceptible de s'étendre rapidement à l'ensemble de l'Empire.

<sup>32</sup> Cf. A.P. IX, 248 de Boethos sur Pylade ; *Anth. Plan.* 290 d'Antipater de Thessalonique toujours sur Pylade et *Anth. Plan.* 289 anonyme sur Xénophon de Smyrne.

<sup>33</sup> *Annales* I, 54.

Quelle était la structure d'une pantomime ? Nous sommes assez peu renseignés sur ce point. Le commentaire de Gow and Page à l'épigramme de Crinagoras sur Philonidès suggère que le danseur pouvait représenter des personnages sans les incarner, c'est-à-dire, comme le précise Libanios<sup>34</sup>, en rendant visibles les personnages absents par des techniques mimiques spécifiques : quatre personnages n'impliqueraient donc pas quatre parties dans notre épigramme. Mais la confrontation des textes des épigrammes et du texte de Lucien (par ex. sur une pantomime à cinq masques et cinq parties, ou sur la représentation dansée de la *moicheia* homérique<sup>35</sup>) suggère que le danseur représentait successivement plusieurs personnages qui devaient déterminer plusieurs parties de la pièce. Une épigramme grecque<sup>36</sup> nous renseigne sur la relation que pouvaient entretenir, dans les débuts, la pantomime et son modèle tragique : l'artiste incarnait successivement différents personnages du texte de référence par le biais desquels il représentait les épisodes successifs en respectant la chronologie et la version du modèle. On reconnaît le texte d'Euripide à travers l'interprétation de l'artiste Xénophon de Smyrne. Mais la relation à la tragédie n'est plus, comme dans la citharodie, ou la tragédie chantée, fondée sur une reprise du texte : il s'agit d'une relation allusive en réalité plus complexe. En même temps qu'on chante un texte nouveau et adapté, le danseur écrit un autre texte, gestuel, condensé et résumé, de la tragédie originelle. L'artiste fait apparaître successivement Dionysos-Tirésias (*presbutz*), Cadmos, puis le messager qui raconte la chasse, le dépeçage des bêtes et sans doute aussi l'embuscade de Penthée et sa mise en pièces, enfin Agavé, brandissant la tête sanglante de son fils. L'interprétation dansée repose sur trois principes :

- la fidélité au texte d'Euripide dont la structure est respectée comme la règle (d'autres œuvres serviront ensuite de référence).
- la primauté de l'ἦθος : c'est l'interprétation des caractères qui est originale et intéressante, non le μῦθος, connu et attendu.
- la transposition mimée des récits : dans la tragédie, ces récits permettaient de ne pas montrer sur scène les actes violents, réservés au récit.

Or l'interprétation dansée, qui ne pouvait rendre les dialogues, devait privilégier ces épisodes narratifs, riches en aventures. Là résidait la différence avec la tragédie : la pantomime exhibait et transposait dans le domaine du spectaculaire, par sa gestuelle narrative, ce que la tragédie dérobaît aux regards en le confiant au récit, ce qu'on ne pouvait pas représenter *coram populo*. La perspective diégétique et dramatique était radicalement différente. Le mode de jeu impliquait sans doute une uniformisation de la représentation. Comment différencier, dans la *mimesis* gestuelle, la représentation directe et la représentation indirecte de l'action ? Dans les deux cas, il s'agissait de mimer une action intégrée à une succession d'actions. Les récits de messagers devenaient un mime au second degré. C'est pourquoi la pantomime s'inspirait sans difficulté d'œuvres à caractère diégétique comme les textes épiques cités par Lucien. Les amours d'Arès et d'Aphrodite sont, dans la *Danse* de Lucien, un exemple frappant : tout est rendu vivant au même degré, par les apparitions successives de personnages.

<sup>34</sup> Discours 64, 113.

<sup>35</sup> Lucien, *Danse*, 66 et 63.

<sup>36</sup> Cf. *supra Anth. Plan.* 289, anonyme.

Le texte du *canticum* accompagnant la gestuelle se présentait comme un texte lyrique réécrit et chanté auquel on semble avoir accordé avec le temps de moins en moins d'importance. L'épigramme de Crinagoras, *A.P.* 9, 542 témoigne que dans les premiers temps, on accordait de l'importance au livret : dans ce cas, l'auteur est aussi le chanteur, que le poète encourage à composer un  $\mu\theta\omicron\varsigma$  à quatre personnages. Des distinctions doivent être introduites pour le I<sup>er</sup> siècle, période de recherche d'une noblesse du genre. Sans parler de poètes obscurs comme Silon<sup>37</sup>, les textes d'auteurs comme Ovide, Virgile, Lucain<sup>38</sup>, Stace<sup>39</sup> ont été dansés. Libanios, dans son *Contre Aristide*, affirme qu'au IV<sup>e</sup> siècle ces textes étaient sans grande valeur : son témoignage doit-il être interprété à la lettre ou par comparaison avec les textes littéraires anciens qu'on pouvait lire à son époque ?

Plusieurs documents du I<sup>er</sup> siècle désignent par *mythos* le livret de la pantomime ou l'histoire représentée : une inscription du I<sup>er</sup> siècle av. J.-C.<sup>40</sup>, une épigramme de Crinagoras<sup>41</sup>, une fresque d'Herculanum<sup>42</sup> représentant Polymnie, Muse de la pantomime, sous laquelle figure l'inscription MYTHOUS. Mais le terme trouve un équivalent théorique fréquent avec  $\iota\sigma\tau\omicron\rho\iota\alpha$  et l'on ne distingue plus, en particulier chez Lucien, l'opposition spécifique à Aristote entre  $\mu\theta\omicron\varsigma$ , l'intrigue, "l'enchaînement des faits" et  $\iota\sigma\tau\omicron\rho\iota\alpha$ , simple succession de faits non liés de façon signifiante. Chez Plutarque<sup>43</sup>, l'adjectif  $\iota\sigma\tau\omicron\rho\iota\kappa\acute{o}\varsigma$  se rapporte précisément au genre représenté par Polymnie qui est  $\mu\eta\mu\eta\ \pi\omicron\lambda\lambda\omega\acute{\nu}$  : il s'agit du genre "historique" au sens large, c'est-à-dire le genre "du récit"<sup>44</sup>. Dans certains contextes,  $\iota\sigma\tau\omicron\rho\iota\alpha$  semble désigner plus précisément la "bonne version" ou "version garantie" d'une histoire : on lira l'épigramme de Lucillius *A.P.* 11, 254 qui juge le mythe dansé par un artiste  $\kappa\alpha\theta'\ \iota\sigma\tau\omicron\rho\iota\eta\nu\ \omicron\upsilon\ \pi\alpha\rho'\ \iota\sigma\tau\omicron\rho\iota\eta\nu$ . L'expression est reprise par Martial dans la chute d'une épigramme (*De spect.* 21) consacrée à un ours déchirant Orphée dans l'amphithéâtre : *Haec tantum res est facta par'istorian*. L'absence de traduction chez Martial suggère que l'expression manquait d'un équivalent latin. Le terme théorique préféré par Lucien est  $\iota\sigma\tau\omicron\rho\iota\alpha$  : par référence au texte de l'*Odyssee* (VIII, 266-320), Lucien conclut (chap. 63) qu'un danseur de l'époque de Néron représenta  $\kappa\alpha\iota\ \delta\sigma\alpha\ \tau\eta\ \iota\sigma\tau\omicron\rho\iota\alpha\ \tau\alpha\upsilon\tau\eta\ \pi\rho\acute{o}\sigma\epsilon\sigma\tau\iota\nu$ .

Nous ne savons pas à partir de quelle date le substantif latin *historia* fut appliqué à la pantomime. Isidore de Séville l'emploie à une époque tardive, mais il peut se référer à une source ancienne<sup>45</sup> : *hi autem saltando etiam historias et res gestas demonstrabant. Historia ne*

37 Sén. le Père, *Suas.* 2, 19.

38 Vacca, *Vita Lucani*, 3.

39 Juv. VII, 82-87.

40 *IGRR* I, 975 sur Lucius Furius, *mython orchèstès*.

41 *A.P.* IX, 542 *mython...grapsa*.

42 Louvre, cf. reprod. O. Bie dans *Roscher Lex.*, vol. II 2, p. 3276 n° 10.

43 *Propos de table* IX, 14.

44 Cf. aussi *Ep. Gr.* 608 Kaibel, sur un pantomime des IIe-IIIe siècles *istorias deixas kai cheirsin apanta lalēsas* : "il a montré des histoires et a tout raconté avec les mains".

45 *Etym.* 18 s.v. *histriones*. Cf. aussi la définition tardive d'un glossaire (V, 208, 14, Goetz) *histri[di]o historiam motu corporis significans* (cit. Zucchelli, 1963). L'adjectif *histicus* (dans l'ex. tardif de Commodien, *Instr.* II, 16, 22 *choros histicos et cantica musica, histicos* n'est

paraît pas avoir été répandu, en tout cas, comme l'équivalent latin d'ἱστορία en grec : c'est le substantif *fabula* qui s'est généralisé en latin comme le plus adapté à traduire à la fois l'idée d'un "récit légendaire", fictif, et celle de "récit dramatique", "pièce". Ce n'est donc pas *tragoedia*.

Sujets de pantomimes et textes littéraires entretenaient une relation en apparence paradoxale. Le texte original des auteurs était abandonné, au profit d'un texte gestuel et d'un spectacle. Mais, malgré la différence de forme, la référence au texte restait vivace, comme le recours à un garant de la version gestuelle représentée. La pantomime était un rappel vivant de l'existence d'œuvres littéraires antérieures. Cette entreprise artistique était très éloignée d'une pratique inculte ou grossière, très éloignée aussi d'un désir d'abandon des textes. On peut être tenté de la rapprocher de la vaste entreprise de *compendium*, de rassemblement, de résumé des mythes sous l'Empire, pratiquée aussi bien par les grammairiens ou les mythographes (Hygin, Apollodore) que par les rhéteurs. Le choix de certains thèmes de pantomimes a pu coïncider dès le II<sup>e</sup> siècle, avec les habitudes rhétoriques et la pratique des *diègèmata*. Plusieurs exemples tirés du répertoire de Lucien le suggèrent : la version choisie par Lucien du mythe de la naissance des Sirènes se retrouve chez Libanios. Hyacinthos, qui fournit à Ovide l'un de ses plus beaux récits rhétoriques, est traité par Libanios mais absent du *compendium* d'Hygin. Polycrate est-il mentionné à cause d'Hérodote ou plutôt à cause du traitement de l'anneau d'or en rhétorique<sup>46</sup> ? La pantomime s'inscrivait dans la perspective de diffusion et de réutilisation des mythes pratiquées dans plusieurs domaines de la culture sous l'Empire. Elle ne consistait pas en la simplification spectaculaire de textes trop littéraires ou trop complexes, mais participait d'un même mouvement culturel impérial fondé sur la réutilisation, que nous préférons nommer "réappropriation", d'un patrimoine culturel constitué d'une multitude de récits mythologiques : elle devait être le versant populaire de l'entreprise pédagogique et intellectuelle des grammairiens et des rhéteurs. Dans ce contexte, les tragédies, et en particulier l'œuvre d'Euripide, œuvres qui ont joué un grand rôle pour la diffusion des mythes dans le monde gréco-romain, ont tout naturellement constitué une référence privilégiée.

Un passage critique de Macrobe<sup>47</sup> confirme la tendance à choisir les meilleures œuvres, et les plus célèbres, comme les garants de l'interprétation dansée. L'auteur déplore que le texte de Virgile, dans sa réutilisation par la pantomime et le chant, ait contribué à répandre une mauvaise version de la légende des amours de Didon "tenue pour fausse dans le monde entier et qui a pris pour des siècles l'aspect de la vérité" si bien que "c'est celle que célèbrent continuellement les pantomimes dans leurs gestes et dans leurs chants" : *nec minus histrionum perpetuis et gestibus et cantibus celebretur*.

---

pas une confusion avec *histrionicos* comme l'indique T.L.L. s.v. *histicus* mais est une allusion à la fonction des chœurs de pantomimes chargés de l'*historia*, l'argument, le récit). Ces emplois sont tardifs.

46 Libanios, *Prog.* p. 41 Förster.

47 Sat. V,6.

La pantomime ne fut pas le résultat d'une évolution des textes de la tragédie, qu'on l'envisage comme une dégénérescence ou un retour aux sources, mais le produit d'une combinaison réussie de plusieurs genres pré-existants : le mime, la tragédie, mais aussi le mime lyrique (hilarodie, magodie, lysiodie, simodie...) et toutes les pratiques de chant tragique accompagné d'un instrument. C'est le contexte idéologique des débuts du règne d'Auguste qui en a permis l'émergence et la diffusion large. La pantomime était un spectacle total, compréhensible par tous, susceptible d'acquérir rapidement un caractère "universel", susceptible aussi de diffuser dans l'Empire un patrimoine culturel commun. Elle pouvait servir un projet à la fois populaire et de bonne tenue dramatique.

### Bibliographie

- ANDRE J.-M., 1975, *Les ludi scaenici* et la politique des spectacles au début de l'ère antonine, *Actes du IX<sup>e</sup> Congrès G. Budé*, p. 468-479.
- BEARE W., 1945, Plays for Performance, Plays for Recitation. A Roman Contrast, *Hermathena* LXV, p. 8-9.
- BILINSKI B., 1958, Accio ed i Gracchi. Contributo alla storia della plebe e della tragédie romana, *Accad. Polacca de Sci. E Lett., Bilb. di Roma, Conferenze* 3, Rome.
- BOISSIER G., 1861, De la signification des mots *saltare et cantare tragoediam*, *Revue Archéologique* II, p. 333-343.
- DUPONT F., 1985, *L'acteur-roi ou le théâtre dans la Rome antique*, Paris.
- HALL E., 2002, The Singing Actors of Antiquity, dans *Greek and Roman Actors*, ed. E. Hall & P. Easterling, Cambridge, p. 3-38.
- JORY J., 1981, The Literary Evidence for the Beginnings of Imperial Pantomime, *BICS* 28, p. 147-161.
- ROBERT L., 1930, Pantomimen im griechischen Orient, *Hermes*, p. 107-122.
- SCHOULER B., 1987, Les sophistes et le théâtre au temps des empereurs, *Cahiers du Gita* n° 3, p. 93-106.
- SLATER W., 1995, The pantomime Tiberius Iulius Apolaustus, *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 36, p. 263-292.
- SLATER W., 1996, Inschriften von Magnesia 192 revisited, *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 37, p. 195-204.
- ZUCHELLI B., 1963, *Le denominazioni latine dell'attore*, Brescia.