

CAHIERS DU GITA N° 3 – OCTOBRE 1987 –

ANTHROPOLOGIE ET THEATRE ANTIQUE

*Actes du colloque international
Montpellier 6-8- Mars 1986*

Textes réunis par Paulette Ghiron-Bistagne
avec la collaboration de Bernard Schouler



UNIVERSITE PAUL VALERY - MONTPELLIER

route de mende b.p. 5043. 34032 montpellier cedex

RITE, MYTHE ET THEATRE EN GRECE ANCIENNE

par Francisco R. ADRADOS
Université de Madrid

Il est banal de dire que le théâtre grec ancien est essentiellement mythique. Le mythe traditionnel, naturellement, a été parfois manipulé par les auteurs dramatiques. Dans la comédie le mythe est souvent « de second degré », pour ainsi dire, créé par les auteurs sur des schémas traditionnels. Même les sujets de la comédie nouvelle, qui traitent des problèmes de la vie et du mariage dans l'Athènes contemporaine, calquent également des schémas mythiques anciens. Toutes les recherches sur le théâtre grec, notamment celles qui portent sur les origines, ont décelé l'existence d'éléments rituels.

Mais ces études sur les origines du théâtre grec, qui ont fait couler tant d'encre, donnent une idée très restreinte de ces éléments rituels. D'autres interprétations les écartent presque, comme le font souvent les interprétations des différentes pièces, notamment celles qui s'attachent à la forme (recherches actuellement à la mode).

Il ne semble donc pas déplacé de reprendre ici ce sujet rebattu. En effet si, pour les anthropologues et pour les spécialistes des cultures non européennes, il est clair que le théâtre ou le préthéâtre de ces cultures est fait fondamentalement de danses rituelles au service de l'expression d'un mythe, la chose n'est pas aussi évidente pour les spécialistes du théâtre grec. Ceux-ci croient pouvoir se passer d'un tel point de vue, sauf quand ils s'adonnent à une recherche sur les origines. Même dans ce cas-là ces recherches réduisent souvent l'élément rituel à quelques aspects concrets et limités.

Théories sur l'origine du théâtre.

Il est possible que quelques exagérations des disciples de Frazer appartenant à l'école de Cambridge ou suivant son influence, par exemple G. Murray ou F.M. Cornford (qui ont vu dans la tragédie et la comédie des séquences rituelles

déterminées), aient donné lieu à une réaction négative chez les classicistes. Mais l'isolement de la philologie classique par rapport à l'histoire des religions et de l'anthropologie a été et reste encore le plus grand danger. La philologie classique est restée trop longtemps soumise à la théorie aristotélicienne sur les origines du théâtre, soit pour la modifier, comme Wilamowitz, soit pour la combattre.

Je ne vais pas faire ici une révision des différentes théories sur les origines du théâtre grec. D'ailleurs, c'est déjà fait dans mon livre *Fiesta, Comedia y Tragedia*¹ auquel je me reporte une fois pour toutes. Mais il faut néanmoins donner un aperçu du problème en ce qui concerne le sujet qui nous occupe. Cela nous servira de point de départ.

La théorie d'Aristote, dans sa *Poétique* (1449), fait dériver le théâtre grec de certains genres dionysiaques rituels : la Tragédie serait issue du dithyrambe, hymne en l'honneur de Dionysos, et la Comédie, des hymnes phalliques. Elle y ajoute la dérivation de la Tragédie du *saturikón* ou danse de satyres, un autre genre dionysiaque, contredisant ainsi ses propres assertions.

Cette théorie, qui est au milieu du débat, nous place dans une position paradoxale. Car, d'un côté elle propose une origine purement rituelle du théâtre, c'est-à-dire, des chants choraux propres au culte de Dionysos ; mais, d'autre part, elle cache tout ce qu'il y a de non-dionysiaque dans ce théâtre, qui constitue pourtant la partie la plus considérable. En réalité, l'écart entre ce théâtre même et les éléments dionysiaques, était déjà bien évident pour les anciens et il se reflète dans le proverbe : *oudèn pròs tòn Diónyson*, « aucun rapport avec Dionysos ». Mais les sources anciennes du proverbe croyaient y voir qu'après une phase dionysiaque du théâtre, celle décrite par Aristote, il y en aurait eu une autre non dionysiaque, celle de la plupart des pièces.

Dans mon livre cité plus haut, j'ai développé la thèse suivante : les origines dionysiaques proposées par Aristote sont en réalité une extrapolation du fait que la Tragédie et la Comédie se représentaient pendant les fêtes dionysiaques et aussi du caractère dionysiaque – en seconde instance seulement comme c'est le cas pour les hymnes phalliques – des danses des satyres et même des *tragoi* ou boucs qui se trouvent dans le mot « tragédie ». A l'origine du théâtre ancien il y a eu des rites et des mythes très divers dont la Tragédie, le Drame Satyrique et la Comédie gardent bien des traces. Le rapport de tous ces genres et du théâtre dans son ensemble avec Dionysos, se trouve plutôt dans le fait qu'il a été créé pour les fêtes dionysiaques que Pisistrate voulut instituer pour servir de lien à tout le peuple athénien et pour rendre gloire à la ville. En ce qui concerne le nom de la Tragédie, je pense que les *tragodói*, qui interprétaient celle-ci aussi bien que le Drame Satyrique, ont reçu leur nom justement de l'exécution de ce drame où ils portaient un déguisement spécifique. En principe, les *tragodói*, ou « boucs chanteurs », formaient un chœur parmi d'autres, mais leur spécialisation au service du Drame Satyrique ainsi que de la Tragédie différenciait ses membres, les opposant aux autres *komodói* ou « chanteurs de *kómos* ». Ce nom vint désigner plus tard les exécutants de la Comédie.

Schémas rituels et théâtre.

Je tiens à rappeler comment, avant moi, de nombreux auteurs ont travaillé dans le même sens que moi. Il me suffirait de rappeler les théories qui, partant de A. Dieterich² et de W. Ridgeway³ ont cherché l'origine de la Tragédie dans le culte des héros, celles qui, avec Murray et Cornford, comme on a vu ci-dessus, ont essayé de reconstruire une Tragédie et une Comédie originelles, celles de Herter et Körte à propos des *kômoi* et d'autres éléments rituels originaux de la Comédie, etc.

Cependant, à cause de l'autorité de la théorie d'Aristote, on a tenu à considérer comme secondaires les éléments non dionysiaques du théâtre ancien. Par exemple, H. Patzer⁴ propose Arion comme créateur d'un dithyrambe héroïque mimétique sur le modèle des danses de satyres : c'est donc de là que viendrait la tragédie. Ridgeway, dans son œuvre citée ci-dessus, pense que les rites héroïques ont été assimilés dans le culte dionysiaque, et l'interprétation de del Grande⁵ n'est pas loin de celle-là. Et lorsqu'on s'est éloigné d'Aristote et de Wilamowitz, on a signalé parfois que les précédents de la tragédie étaient purement littéraires : ainsi, pour Else⁶, elle serait simplement sortie de la synthèse entre les chœurs doriens et l'iambe ionien.

Or, ce n'est pas si facile de minimiser les éléments rituels et mythiques du théâtre grec en les déclarant inexistantes ou purement dionysiaques ou, si l'on en trouve de différents, en les présentant comme de simples ajouts ou des résidus absorbés par les premiers. Pour la Comédie, à vrai dire, le plus souvent, on n'essaie même pas de le faire : les nouvelles interprétations font à peine allusion à des hymnes phalliques ou à d'autres éléments dionysiaques (chants de phallophores et autres nommés par Sémos de Délos), tandis qu'elles présentent bon nombre d'autres : éléments attiques, péloponnésiens, de Mégare, de Sicile, qui sont indépendants de ceux-là.

Sans doute le théâtre grec, au moment où nous le trouvons, est déjà un spectacle plutôt qu'un acte rituel pur. Mais il en garde beaucoup de souvenirs. Il est joué dans un lieu sacré, le théâtre de Dionysos, à l'occasion des deux fêtes principales du dieu, les Lénéennes et les grandes Dionysies. C'est donc l'équivalent de diverses danses chorales tantôt traditionnelles, tantôt littéraires plus tard, qui avaient lieu sur une piste circulaire ou *chorós* (dont le théâtre n'est que le développement) à l'intérieur d'un sanctuaire sacré, le jour de la fête ; l'équivalent aussi des célébrations sportives à Olympie et à Delphes par exemple, dans des installations qui se trouvaient aussi à l'intérieur du sanctuaire et dans le contexte de la fête. Hors de Grèce, il existe de nombreux parallèles : en Inde, par exemple, il y a des installations pour la danse sacrée dans les temples, avec des danseuses qui y étaient affectées ; au Mexique, des jeux de balle ont lieu dans de pareilles circonstances.

La présentation sur scène des pièces offre d'ailleurs des éléments qui rendent très évidente leur origine rituelle et religieuse. Ainsi, le costume des héros de la Tragédie (cothurne, masque) et pour la Comédie l'accessoire phallique. La scène se peuple de dieux, d'êtres thériomorphes comme les satyres ou les chœurs d'animaux de la Comédie. La musique est l'héritage des vieilles danses religieuses, ainsi que les chœurs d'un même sexe et d'un même âge.

Tout cela vient d'une longue tradition religieuse bien que maintenant il s'agisse d'un spectacle, que les représentations soient différentes chaque année et qu'il y ait déjà un auteur, un public et des acteurs professionnels. Mais le lien avec la tradition religieuse de la cité est encore très fort. En témoignent, d'abord, le lieu et le moment, dont nous venons de parler. Puis, le fait qu'il s'agit là de représentations officielles, organisées par l'Etat, tout comme les représentations lyriques et sportives ainsi que les sacrifices et les fêtes auxquelles elles sont toutes liées. D'où un autre fait encore : le public y a l'accès assuré par la caisse officielle de spectacles qui paie l'entrée aux moins favorisés. Enfin il faut noter le fait le plus important : le théâtre est une leçon destinée à tout ce public, une leçon tirée d'un exemple. Agamemnon ou Œdipe lui font voir l'imprudance d'une politique prétentieuse, d'une méconnaissance de ses propres limites, ainsi que le Jason de la *Médée* ou le Cléon des *Cavaliers*. Mais ce risque comporte aussi un espoir, celui de la délivrance du peuple même si c'est, comme dans la Tragédie, par la douleur. Ce ne sont pas des cas particuliers qui sont présentés devant le public d'Athènes, mais des drames collectifs où interviennent les conflits de l'autorité et de la liberté, de la justice et de l'oppression, des sexes, des générations. Et tout cela présenté par le poète, qui est aussi le sage, l'homme qui se trouve près des dieux. Même la Comédie, nous dit Aristophane (*Acharn.* 500) en sait long sur la justice. Pour autant que les arguments des pièces aient changé on se trouve, en somme, devant les thèmes fondamentaux des rituels agricoles qui nous présentent les thèmes de la mort ou l'expulsion du principe devenu nuisible, de la libération, du changement du pouvoir.

Dans les Anthestéries, une autre fête de Dionysos, comme dans beaucoup de fêtes des morts de différents pays, les âmes, les *kêres*, revenaient sur terre, auprès des vivants. Sur les vases fabriqués pour cette fête on les voit munies de leur petites ailes, buvant des jarres du vin nouveau ; et à la fin de la fête on prononçait la phrase rituelle qui les rendait à leur monde (*thouraze, Kêres, oukét'Anthestéria*, « dehors les âmes, les Anthestéries sont finies »). Dans d'autres fêtes dionysiaques, les Lénéennes et les grandes Dionysies, c'est dans le théâtre du dieu que faisaient leur apparition les anciens dieux, les anciens héros, les êtres mi-dieux, mi-animaux des origines du monde, les anciens hommes d'Etat ou les vieux poètes d'Athènes. Ces représentations mimétiques constituaient déjà, j'insiste, un spectacle, mais elles avaient des rapports avec d'autres représentations mimétiques purement rituelles de différentes fêtes de Grèce, dont nous reparlerons plus tard. Et elles font partie d'un fait constant et universel : c'est pendant la fête qu'on raconte et qu'on mime les vieux mythes du pays, qu'on revient, pour ainsi dire, aux origines du monde. Ce qui instruit les générations présentes.

Il est vrai que l'influence littéraire de la poésie lyrique et épique est très forte : il en existe un héritage évident dans les mythes et dans la réflexion sur la destinée humaine, soit individuelle, soit collective. Sans Homère, sans le Cycle épique, sans Stésichore, il n'y aurait pas de mythes comme ceux que la Tragédie met en scène. Sans Archiloque, Solon et bien d'autres, la réflexion tragique serait impensable. Pourtant, ce n'est pas là que se trouvent les racines du théâtre.

Elaboration des chœurs dramatiques.

Il convient d'observer, encore une fois, ce qu'était une représentation théâtrale en Grèce. Il y avait, certes, les trois genres cités plus haut : la Tragédie, le Drame Satyrique et la Comédie. Nous traiterons plus tard de leurs différences et particularités. Mais il existe beaucoup d'éléments communs : ceux dont on a déjà parlé et d'autres encore plus précis et plus concrets : éléments qui ne s'expliquent pas sans se rapporter à ce qui était d'usage dans toutes les fêtes grecques.

Le premier, nous en avons déjà parlé, c'est l'existence d'un chœur que nous avons appelé uniforme, comme dans chacune des fêtes grecques où il y avait des chœurs d'hommes ou de femmes, de jeunes filles ou de jeunes gens, d'enfants, de vieilles femmes ou de vieillards, adeptes de tel ou tel dieu, membres de telle ou telle tribu. Mais, jamais de chœurs mixtes.

Ces chœurs dansent et chantent, comme tous les chœurs grecs. Dans les rares vestiges conservés de la poésie populaire et dans quelques dérivations existant dans la lyrique littéraire, on trouve toutes sortes de variations : chant du chorège avec le chœur, chant de deux chœurs, chant des chorèges appartenant à deux chœurs, d'un chœur seulement. Ce sont là des faits connus : je me reporte à un autre de mes livres, *Origènes de la lírica griega*⁷. Il en est de même dans le théâtre. Ici, la structure la plus fréquente a été celle qu'on appelle antistrophique : le chœur est divisé en deux moitiés qui alternent leur chant, ce qui est sans doute l'héritage de l'affrontement des chœurs. Et il y a des structures monostrophiques où tout le chœur chante et d'autres où le chant du chœur est précédé ou suivi (ou bien précédé *et* suivi) de l'intervention du coryphée, héritier du « soliste » dont Aristote parle à propos du dithyrambe. Restent encore le chant alterné du chœur et des acteurs et l'épirrhème où le chant du chœur alterne avec le récit d'un coryphée ou d'un acteur.

Ainsi, bien que le théâtre introduise des nouveautés, telles que l'antistrophisme et le récit du personnage (coryphée ou acteur) qui dialogue aussi avec le chœur, la structure des chœurs reste la même. La métrique témoigne également du fait qu'il n'y a pas de solution de continuité entre les chœurs rituels et ceux du théâtre.

Tout cela n'existe pas ou existe à peine dans la lyrique littéraire qui présente très rarement la forme du dialogue. De la même manière, elle est très rarement mimétique, alors qu'on a de nombreux témoignages de célébrations rituelles de caractère mimétique. Soit celles qu'on pourrait appeler « comiques » avec des satyres et des nymphes, des dialogues entre chœurs d'hommes et de femmes ou des célébrations à caractère érotique, parodiques et burlesques, soit celles qu'on appellerait « tragiques », telles les thrènes, dédiés surtout, mais pas uniquement, à la mort des héros.

Dans ces circonstances, c'est sans doute un contresens de nier ces parallèles entre les célébrations religieuses des villes grecques d'un côté et le théâtre athénien de l'autre. Ce n'est pas seulement le dionysisme qui l'a influencé, de même que ce n'est pas la lyrique littéraire qui peut expliquer bon nombre de ses éléments.

On a donc dans le théâtre grec un chœur qui se déplace en dansant et en chantant et qui entre dans l'orchestre pour accomplir, dans les exemples les plus traditionnels, un acte rituel. Quelques innovations se sont introduites : les rôles de l'ancien

chorège qui dirigeait la danse et qui était à la fois le poète, s'est scindé et l'on a maintenant un poète et un coryphée qui récite mais qui ne chante plus et un personnage qui agit en chef de chœur et qui chante ou récite : c'est-à-dire, un acteur ou même deux ou trois. Mais le poète est « maître du chœur » (*chorodidáskalos*) et on nous dit que, parfois, il jouait un rôle dans la pièce, comme c'était le cas pour Sophocle, et l'acteur pouvait encore chanter, ainsi que les membres individuels des anciens chœurs, comme le font encore parfois les choreutes. Tout cela montre bien les rapports avec les formes anciennes.

Mais, portons surtout notre attention sur les contenus. Nous avons déjà dit que le chœur intervenait pour accomplir un acte rituel : il entonne une prière aux dieux, comme dans l'*Agamemnon* d'Eschyle ou il adresse une supplication comme dans l'*Œdipe Roi* de Sophocle ou dans les *Suppliantes* d'Eschyle et d'Euripide. Ou bien il verse des libations sur le tombeau d'Agamemnon, comme c'est le cas dans les *Choéphores* d'Eschyle. Même chose chez Aristophane : ici, l'acte rituel le plus fréquent des chœurs primitifs c'est l'*agon*, l'affrontement par l'action et par la parole avec un personnage déterminé. C'est d'ailleurs quelque chose qui n'est pas spécifique de la Comédie. Il y a des exemples parallèles dans la *párodos* des *Euménides* d'Eschyle et de l'*Œdipe à Colone* de Sophocle. La *párodos* de la Comédie peut appartenir à un autre type rituel : citons, par exemple celle des *Nuées*, avec le chant des déesses approchant de leurs adorateurs.

Evidemment, il y a aussi des entrées du chœur nullement rituelles, comme celle des *Perses* d'Eschyle, où l'on fait un catalogue des Perses venus combattre la Grèce. Mais ce sont celles de type rituel qui dominent. Et ce même caractère rituel des chœurs apparaît avec la plus haute fréquence après la *párodos* : dans les *stásima* ou « chants arrêtés », dans les épirrèmes chœur/acteur, dans les dialogues lyriques ou *kommoi* tenus entre les demi-chœurs ou les choreutes avec, parfois, l'intervention des acteurs, dans les *éxodoi* ou « sorties » du chœur : citons par exemple l'exodos de type funéraire des *Sept contre Thèbes* d'Eschyle ou des *Suppliantes* d'Euripide, et l'exodos de cortège nuptial ou érotique de plusieurs pièces d'Aristophane.

Je reviendrai plus tard sur le caractère rituel de nombreux chœurs et j'aurai alors l'occasion de comparer ces chœurs à d'autres rituels grecs connus. Evidemment, ces chœurs ont été modifiés dans le théâtre et c'est souvent à partir d'eux qu'on en a créé d'autres qu'on pourrait appeler « biographiques » et qui mènent l'action de la *parodos* jusqu'à l'*exodos*. Ils sont liés entre eux par des scènes d'acteurs, qui sont, comme l'on sait, d'anciens membres des chœurs détachés de ceux-ci. D'ordinaire ils récitent mais ne chantent plus. Bref, nous sommes devant ce que l'on appelle *théâtre*.

Mais les fondements, j'insiste, sont rituels. En somme, l'art de l'auteur théâtral grec consiste à prendre une histoire mythique traditionnelle ou inventée (c'est le cas de la Comédie) et à la raconter par l'intermédiaire d'un chœur et de quelques acteurs. Mais un chœur et des acteurs qui jouent suivant des schémas de forme et de contenu absolument traditionnels et typiques, en principe. Sans doute il a fallu parfois procéder au doublement de rituels : des *agons* successifs dans les *Cavaliers* d'Aristophane et dans les *Euménides* d'Eschyle, par exemple ; des thènes successifs aussi dans les *Choéphores* d'Eschyle et dans l'*Alceste* d'Euripide. Et surtout, à la combinaison des uns aux autres, pour pouvoir mettre en scène le schéma

biographique du mythe. Ainsi, l'*Agamemnon* d'Eschyle commence par des prières aux dieux, continue avec des chants d'angoisse et de pressentiments suivis d'un chant de victoire où les craintes ne manquent toujours pas, pour arriver finalement au *thrène* mêlé à l'*agon*, lorsque le chœur fait face à Clytemnestre après la mort d'Agamemnon.

Il faut cependant supposer que certaines de ces combinaisons de chant choral pouvaient déjà avoir été employées depuis longtemps. On a parfois proposé un schéma comique du chœur qui réalise d'abord une action agonale se prolongeant parfois par des variations formelles et qui, après le triomphe, arrive à une célébration de la victoire. On trouve souvent aussi une autre variation à caractère érotique (hyménée et autres dérivations). Ce schéma est traditionnel. Il s'ajustait, évidemment, au schéma mythique du héros qui accomplit son exploit et qui finit par obtenir l'amour de l'héroïne qui l'a aidé. Le schéma qui insère un *agon* et un *thrène* en l'honneur du mort, fréquent dans la tragédie, pouvait sans doute apparaître dans n'importe quelle célébration thrénétique de différents cultes dont on a des souvenirs : il suffisait de les dramatiser. Un autre schéma fréquent : le chœur qui fait appel au roi, la persuasion de celui-ci, l'affrontement du chœur et de son ennemi (un individu ou un chœur), la déconfiture finale de ce dernier comme résultat de sa confrontation avec le roi (d'habitude récitée par un messager).

Il est clair qu'une action rituelle peut être interprétée comme représentant des mythes différents. En voici deux exemples : on a des renseignements sur des *thrènes* dans plusieurs villes, en l'honneur de Jacinthe à Sparte, d'Hippolyte à Trézène, d'Adraste à Sycione, d'Achille en divers lieux, des enfants de Médée à Corinthe, de Ino et Leucothée à Thèbes, d'Erigone à Icarie, d'Egée à Athènes, etc. On a des renseignements sur des *agons* d'hommes et de femmes à Egine, Argos et Sounion ; dans chacun de ces lieux on disait qu'ils rappelaient un événement différent. Bref, les éléments rituels peuvent s'adapter à de nouveaux mythes et se combiner entre eux pour exprimer les différents moments d'un mythe. Cela arrivait pendant certaines fêtes, ainsi celles de Dionysos à Naxos ou celle de Jacinthe à Amycles où l'on rappelait différents moments du même mythe. C'est ce que le théâtre a fait plus largement.

Le héros et le chœur.

Il est bien évident que le héros de l'Epopée a fortement influencé celui de la Tragédie et que celui de la Comédie en est, dans une certaine mesure, une parodie. L'explication pourtant n'est pas encore complète.

D'abord, on ne peut pas concevoir le héros sans le chœur. Moi, je l'ai appelé « chef de chœur » : c'est là le rôle d'Agamemnon face aux vieillards d'Argos ou d'Electre face aux servantes du palais, c'est ce que le charcutier d'Aristophane devient face aux cavaliers du chœur, pour en citer quelques exemples qu'on pourrait multiplier. On accepte traditionnellement comme une vérité que le premier acteur n'est que le premier choreute qui a réussi à s'en détacher. Et encore, le personnage que

j'ai appelé l'opposant intervenait face à un chœur dans les rituels d'*agon* que l'on célébrait en Grèce : dans ceux d'Orchomène où le prêtre de Dionysos poursuivait les bacchantes armé de son épée ou dans le rituel du *pharmacós* chassé de la ville, par exemple.

Les rituels exigeaient donc aussi la présence d'un héros. Un chœur pouvait invoquer la présence d'un dieu (hymnes *kletikoi*), accompagner un héros (chœur des Athéniens sauvés par Thésée, dans les Oschophories d'Athènes), capturer un fugitif (chœur des Staphylodromes de Sparte en face d'un personnage qu'on identifiait à Carnos, le dieu-bouc) ou glorifier un héros mort (dans le *thrène*). Les chœurs des hyménées, imités par Sappho, ont à leur tête le ou la fiancée, selon qu'ils sont masculins ou féminins. Dans le théâtre, des situations pareilles se répètent assez fréquemment.

On trouve ainsi, dans les *Euménides* d'Eschyle, Clytemnestre poussant les Erynies à se dresser contre Oreste ; dans les *Perses*, d'Eschyle, le chœur évoquant le roi Darius avec lequel il dialogue plus tard, dans les *Oiseaux* et la *Paix* d'Aristophane, les chœurs accompagnant Pisthétère et Trigée dans leurs mariages après les avoir pris comme chefs ; d'autres chœurs célèbrent leur chef mort ou bien ils s'opposent à leur rival.

Ainsi on se trouve devant des schémas anciens, plus tard approfondis par l'imitation de modèles littéraires, du mythe littéraire de l'Épopée et de la Lyrique. Mais ces héros dont nous parlons, qui triomphent ou qui meurent, qui sont parfois regrettés, qui se marient..., vivent les moments décisifs de la vie humaine tels qu'ils sont célébrés dans les rituels mêmes. Certes, il arrivera un moment où on leur prêtera des traits individuels, où ils exprimeront l'intimité de l'homme. Mais, comme point de départ, ils sont simplement utiles à exposer ces thèmes de la puissance et de la chute, du changement du pouvoir, du triomphe du sexe, de la délivrance, qui sont l'essence même des rituels. Ainsi, lorsque Théophraste disait que la Tragédie avait comme sujet le changement de fortune d'un héros, il définissait le thème tragique fondamental qui dérive à son tour de l'un des thèmes fondamentaux des festivals.

Car ce thème de l'angoisse qui précède la libération et le changement, ce thème qui est le propre de tant de rituels où l'on chasse, après l'hiver, le *pharmacós* ou un personnage équivalent ; où le dieu, ou bien le héros si attendu arrive, où la noce a enfin lieu, ce thème donc, c'est aussi le thème central du théâtre. Celui de la Comédie aussi, bien entendu. Mais la Tragédie qui est la grande invention grecque, la pièce qui fait tout tourner autour du thème de la douleur et de la mort, appartient, à l'origine, au même schéma. Sophocle construit son *Œdipe Roi* sur le thème de la chute du héros ; mais à la fin de la pièce, c'est la cité entière de Thèbes qui parviendra à se libérer de la peste. Cette délivrance est présente à la fin des trilogies d'Eschyle, au-dessus des incertitudes et de la souffrance humaine qui les remplissent. Cela est d'usage commun. Pour ne pas parler du Drame Satyrique qui met en scène habituellement le thème du monstre vaincu, des persécutés libérés.

Bien que les différences entre les divers genres du théâtre grec soient nombreuses, ils ont tous quelque chose en commun. L'enseignement qu'ils donnent tous au peuple d'Athènes, n'est pas très éloigné des leçons données par les anciens rituels. Le lien avec ceux-ci se trouve dans ce point de vue général autant que dans

d'autres aspects qu'on a déjà signalés et que nous étudierons plus longuement. Même si, autant par le détail que par ses lignes générales, le théâtre grec est déjà autre chose : un spectacle et un chef-d'œuvre individuel. Et même s'il s'éloigne peu à peu du rite, comme on verra plus loin.

Structure des chœurs et agon.

J'appelle chœurs non seulement les chants où le chœur intervient seul, mais aussi ceux qui dialoguent avec le coryphée, avec un ou plusieurs acteurs. C'est là justement, dans les solistes de la lyrique chorale que se trouve l'origine du théâtre, dit Aristote en parlant du dithyrambe et des chants phalliques et l'on croit qu'il avait raison.

Nous avons déjà signalé que les chœurs de la *párodos*, encore rituels dans bien des cas, se combinaient d'une manière ou d'une autre avec d'autres chœurs également rituels, et dans la Tragédie et dans la Comédie. Le plus important c'est l'*agon*, déjà cité, sans lequel il n'y a pas de théâtre, sauf pour des cas exceptionnels. Il fait partie de la Tragédie et de la Comédie et parfois, dans une même pièce, il est répété sous des variations différentes, de forme et de contenu. C'est le pivot de la pièce dramatique, là où la situation initiale décrite par la *párodos* provoque un changement.

Des recherches sur l'*agon* sont parties d'une vieille étude de Zielinski⁸ qui appelait *agones* certaines structures extrêmement régulières de la Comédie où le héros comique et son antagoniste se répondaient par deux longs discours ou *rhesis* ; chacun d'eux précédé d'un chant du chœur bref et d'une exhortation du coryphée : c'est le personnage qui parle en second lieu qui l'emporte. C'est à peu près le même avis qui est défendu par Gelzer dans un livre relativement récent⁹. Il s'agit d'une structure épirrématique bien différente de celle qu'on a appelée habituellement *agon* dans la Tragédie : chacune des *rhesis* des personnages opposés, non interrompues cette fois-ci, y sont commentées par deux vers du coryphée, que suit un dialogue vif et même violent entre tous les deux. De toute façon, les points communs sont évidents.

Dans mon livre, cité plus haut, sur les origines du théâtre, j'ai signalé pourtant que ces *agones* sont d'un type très évolué, et que l'on conserve aussi d'autres exemples plus anciens, essentiellement de forme chorale, aussi bien dans la Comédie que dans la Tragédie. Ce sont des affrontements et, par l'action et par les émotions, plutôt des argumentations théoriques. Les chœurs comiques effectuent d'habitude leur première entrée dans l'orchestre en poursuivant leur rival aux cris de « frappe, frappe ; jette, jette » et ce n'est qu'au cours de la pièce qu'ils s'apaisent peu à peu pour arriver au débat. Dans *Lysistraté* par exemple, ce sont deux chœurs qui s'opposent. De la même manière, le chœur des *Euménides*, comme on a dit, poursuit Oreste, celui d'*Œdipe à Colone* de Sophocle essaie de chasser Œdipe du sanctuaire, tandis que celui des *Suppliantes* d'Eschyle, au contraire, est poursuivi par le messager égyptien. Dans la tragédie aussi se produit parfois un affrontement entre deux chœurs.

Ce n'est que petit à petit que le chœur a pris ce rôle plus ou moins neutre du « spectateur idéal », comme on dit des chœurs de la Tragédie ; dans la Comédie, il y arrive avec difficulté, à peine dans les doubles exhortations adressées aux deux opposant dans les *agones* épirrhématiques. Mais dans une pièce telle que les *Bacchantes* d'Euripide on voit parfaitement que, si les *agones* essentiels se produisent entre le dieu Dionysos et ses adversaires humains (surtout Penthée), le coryphée, lui, se place logiquement du côté du premier.

Le chœur en somme était au centre des *agones* du type le plus archaïque, aussi bien dans la Tragédie que dans la Comédie. On y reproduisait des situations appartenant aux rituels de différentes fêtes religieuses. On y voit les déesses de l'enfer poursuivant le coupable (*Euménides*), les défenseurs d'un sanctuaire chassant le sacrilège (*Œdipe à Colone*), les suppliantes tenant tête à celui qui viole le droit d'asile (*Suppliantes* d'Eschyle et d'Euripide, parmi d'autres tragédies), les citoyens qui font venir la Paix en tirant une corde et ceux qui s'y opposent (*Paix* d'Aristophane), les femmes dressées contre les hommes (*Lysistraté*), les jeunes contre les vieux (*Guêpes*), etc. D'une manière plus étendue on a dans la comédie le peuple entier qui se dresse contre le méchant gouverneur pour le chasser du pouvoir. Des *agones* parallèles de la Tragédie existent par exemple dans l'*Agamemnon* d'Eschyle.

Ces *agones* ne sont que des formes largement verbalisées et devenues littéraires des *agones* rituels. Parmi ces derniers citons ceux qui, dans différents endroits de la Grèce opposaient hommes et femmes. Ainsi à Argos, on commémorait la lutte entre les femmes d'Argos conduites par la poétesse Télésilla et les Spartiates. Parfois c'étaient des disputes rituelles entre satyres et nymphes ou entre le cortège du fiancé et celui de la fiancée. Eventuellement ces disputes avaient un dénouement érotique, comme c'est le cas dans *Lysistraté*. Cela fait partie des fêtes du printemps avec la reprise de l'amour. Mais pas toujours. L'historisation, le mythe que l'on prétend trouver dans le rite, est changeant. Il en est de même dans les affrontements entre les chœurs de jeunes et de vieux, sur lesquels on a une documentation abondante surtout dans le Péloponnèse.

Il y a en Grèce de nombreux types d'*agones*, que les anthropologues mettront en parallèle avec ceux des cultures les plus diverses. J'ai parlé tout à l'heure du *pharmacós*, personnage qui dans beaucoup de villes était chassé par des railleries et à coups de pierre, comme le responsable des malheurs de l'année passée. En même temps il était pleuré, de même que l'était le héros de la Tragédie – un Œdipe, par exemple – chassé à la fin de la pièce. Il y a aussi les *agones* dédiés à la chasse et à la capture comme celui des Staphylodromes de Sparte nommés ci-dessus, ou les *taurocatapsies* ou captures de taureaux en Magnésie et autres villes asiatiques. Et ceux de quête et poursuite, comme celui du prêtre poursuivant les bacchantes l'épée à la main dans les Agrionies d'Orchomène. Il y a aussi des luttes entre deux groupes qui se lancent des pierres comme les *lithoboliai* d'Eleusis et d'innombrables exemples encore.

Dans les éléments mythiques modelés à leur tour par la littérature et infiltrés dans les *agones* du théâtre grec, il faut nécessairement reconnaître ces modèles rituels sous-jacents.

J'insiste donc : tout cela est essentiellement commun à tout le théâtre grec, même si dans la forme et le contenu il y a eu une différenciation entre les *agones* tragiques et les *agones* comiques. Et sont également communs d'autres éléments contenus dans les chœurs de tous les genres : surtout les prières aux dieux, la supplication, les chants de victoire. Ces éléments sont tous des transplantations évidentes des rituels.

En revanche, sur d'autres points, les deux genres ont logiquement tendance à choisir leurs chœurs d'une manière particulière. Le *thrène* domine la Tragédie dans ses nombreuses variations. Il peut s'agir de la plainte du chœur et éventuellement des acteurs devant le mort : c'est là le modèle originel, celui qu'on reconnaît dans les vases du Dipylon avec leurs pleureuses s'arrachant les cheveux, ainsi que dans tout le culte funéraire, connu par des références diverses comme on l'a déjà signalé. Ce *thrène* devint littéraire avec Homère qui nous montre dans *Illiade*, chant 24, Hecube, Andromaque et Hélène le chantant avec le chœur en l'honneur d'Hector ; et plus tard, dans la lyrique chorale, surtout chez Simonide. Mais la Tragédie ne se contente pas de cela. Elle y ajoute des rituels archaïques, tels l'évocation du mort, dans les *Perses* d'Eschyle, ou l'intervention qu'on sollicite de sa part en frappant le sol, dans les *Choéphores* ; le thème de l'enterrement à la fin de tragédies telles que les *Sept contre Thèbes* d'Eschyle ou les *Suppliantes* d'Euripide. Il y a plus tard une évolution du *thrène*, où l'on pleure déjà un héros vivant tombé en disgrâce comme le Xerxès des *Perses* ou l'*Edipe Roi*.

Naturellement, la Comédie ne nous offre pas le *thrène*, sauf dans les versions parodiques : lorsque Lamachos dans les *Acharniens* se foule la cheville en tombant dans un fossé ou dans les *Guêpes* lorsque le chien est acquitté au grand regret de Philocléon. Par contre la Comédie, est dominée par les chœurs érotiques qui constituent fréquemment la sortie (*l'exodos*) du chœur : j'en ai apporté des exemples qui peuvent certainement être comparés à ce que nous connaissons des cérémonies nuptiales. La Tragédie peut aussi comporter des hymnes de louange à Eros lorsque le rôle de celui-ci est évident, c'est le cas de l'*Antigone*. Mais si la tragédie présente un chant de noces, c'est toujours dans un contexte tragique : par exemple, les noces de Polyxène mariée à Achille, c'est-à-dire, sacrifiée, dans l'*Hécube* d'Euripide.

Tout cela sera peut être suffisant. Mais il faut revenir sur les éléments formels qui ont aussi, dans la mesure où ils sont communs à tout le théâtre, une racine ancienne. Nos études sur la lyrique populaire grecque ont tenté d'éclairer ce point. Le rôle du coryphée ou de l'acteur, le cas échéant, ouvrant le chant du chœur, le fermant aussi et s'adressant au personnage qui arrive, trouve des parallèles très remarquables dans cette lyrique populaire. L'Hymne des Lénéennes parmi d'autres morceaux de lyrique populaire, nous présente le soliste puis le chœur, invoquant le dieu, tout à fait comme dans les *Bacchantes* d'Euripide, et à tant d'autres moments. Dans le chant rhodien de l'hirondelle, à l'inverse, le chant du chœur qui célèbre l'arrivée du dieu hirondelle est conclu par le soliste qui s'adresse à la femme de la maison devant laquelle est exécuté le chant. D'ailleurs, dans des strophes chantées par le soliste, on insère les cris rituels du chœur : dans l'Hymne des Courètes trouvé à Paléocastre, en Crète, dans les *péans* et tant d'exemples encore.

Les précédents du dialogue chœur/individu (coryphée ou acteur), de l'antistrophisme, des dialogues lyriques et épirrhématiques du théâtre se trouvent tous dans la lyrique populaire et rituelle. Ils se combinent différemment suivant les contenus auxquels on a fait référence ; il en est de même avec les différents mètres. Nous ne pouvons pas maintenant entrer dans les détails. Mais c'est un panorama si omniprésent, si évident qu'il est impossible de minimiser les éléments rituels, à fortiori de les nier.

Différenciation des genres dramatiques.

Une partie de ce panorama relève de l'existence des trois genres constamment rapportés ici. C'est un fait connu que la création de la Tragédie est la plus vieille : elle a été attribuée à Thespis en 535 ou 534 pendant que la Comédie devint une célébration officielle en 485. Le Drame Satyrique est né probablement en même temps que la Tragédie si l'on tient compte du nom des choreutes de celle-ci (les τραγωδοί), du fait que c'étaient les mêmes chœurs, les mêmes acteurs qui mettaient en scène les deux genres et du fait aussi de l'antiquité même des notices sur les drames satyriques de Pratinas, Chœrilos et Eschyle.

La Tragédie est, en réalité, le genre théâtral le plus typiquement grec, le Drame Satyrique étant une création trop restreinte, sans intérêt spécial. De son côté, la Comédie est une sorte de « supplément » de la Tragédie, qui s'est approprié des éléments que celle-ci avait laissés de côté. La Tragédie est certes pleine de rite et de mythe traditionnels : ce n'est que trop évident. Mais elle a fait une sélection dans tous les deux, on l'a déjà vu : peut-être sur le modèle de l'Epopée et de la Lyrique littéraires. Elle a gardé ces moments du rite et du mythe qui représentent la douleur par la défaite ou par la mort ou même la souffrance en tant que prix d'un changement nécessaire : il y a de la douleur dans la victoire d'une Electre (chez les trois poètes tragiques) ou d'un Dionysos (dans Euripide). Les éléments du triomphe, de la joie, les éléments érotiques n'ont pas disparu mais ils restent subordonnés aux premiers. Dans les fêtes grecques comme dans tant d'autres tous ces éléments se combinent suivant des modèles très différents, soumis à peine partiellement à une interprétation biographique.

C'est donc un acte de création littéraire qui a poussé des chœurs qui présentaient maintenant un spectacle, qui étaient déjà professionnels, à choisir un répertoire spécialisé. Mieux encore, deux répertoires. L'un d'eux comporte des pièces ayant un chœur de satyres mêlé à l'action des héros, comme dans les danses de satyres qui fournissent un contrepoint burlesque et érotique. Le Drame Satyrique est, somme toute, une Comédie (il y a des comédies avec des satyres comme le *Dionysalexandre* de Cratine). Le second répertoire est naturellement celui de la Tragédie. Maintenant les chœurs sont les citoyens et les servantes du palais avec un roi ou une reine à leur tête. Il y a aussi un *agon* sur les thèmes du pouvoir et du sexe par rapport à toute la collectivité. Il y a la douleur et la mort et une réflexion sur les risques de l'*hybris*, un prêche contre l'idéal héroïque de l'Epopée : le héros représente un idéal élevé, il est

admiré et pleuré, mais il convient d'avoir une vie plus soumise à la volonté divine, à l'abri des risques.

Voilà l'évolution que subirent les anciens mythes et les anciens rituels, devenus maintenant un spectacle, à la naissance de la Tragédie. Thespis, une sorte de Ministre de la Culture de Pisistrate qui veut divertir son peuple tout en lui donnant, par une nouvelle fête, un nouveau sens national, place ce nouveau spectacle, sans doute existant hors d'Athènes, au centre du panorama culturel de la ville. Et du monde, sans doute. Car ce n'est qu'en Grèce ou sous l'influence de la Grèce que la Tragédie a fleuri. La Comédie est plus universelle, bien que l'une et l'autre se complètent en scindant l'univers des rituels et des mythes qui dans d'autres milieux culturels entra d'une manière plus totale dans le théâtre.

A partir du moment de la création des genres du théâtre grec, on assiste à l'histoire de leur déritualisation. Cette évolution est parallèle à celle de la Lyrique littéraire qui a le même fond rituel, mais qui a eu à sélectionner les éléments pris d'une manière assez différente, en écartant en général tout ce qui était mimétique et relevait du dialogue. Après tout, le théâtre grec, c'est de la Lyrique chorale. Le chorège a cédé sa place au coryphée, au premier acteur et au poète ; et celui-ci a un précédent dans le poète lyrique. Il s'agit de personnalités individuelles, créatrices, bien qu'elles conservent la trace de leur ancien caractère sacerdotal et religieux. Dans mon travail « Poète et poésie en Grèce »¹⁰ on peut trouver une bibliographie sur ce sujet. Mais d'un autre côté, c'est bien connu, la Lyrique littéraire et l'Epopée ont influencé considérablement le théâtre.

Une première phase de ce procès est en rapport avec le rite et la forme. On a signalé tout à l'heure par exemple que le *thrène* funéraire a été à l'origine de divers chants à sujet douloureux. Le *thrène* se combine d'ailleurs à d'autres éléments. Lorsque Clytemnestre répond au chœur, après la mort d'Agamemnon, dans la tragédie de ce nom, le chœur pleure le héros mort et elle se défend et attaque, c'est ce qu'on appellerait un *thrène-agon*. Dans les *Sept*, lorsque les deux frères Étéocle et Polynice meurent et que Thèbes triomphe sur ses assaillants, le chœur hésite entre le chant d'un *péan* de victoire ou un *thrène* : à vrai dire, son chant est le mélange de l'un et de l'autre.

Pour l'*agon*, c'est encore plus évident. En principe, c'est un affrontement central dans la pièce, sur des sujets traditionnels comme ceux qu'on a énumérés. Mais leurs limites s'effacent. Chez Euripide il s'agit parfois d'affrontements secondaires par rapport à l'action de la pièce sur des sujets tels que la polygamie et la monogamie (*Andromaque*), la culpabilité ou l'innocence d'Hélène (*Les Troyennes*). D'autres fois, on passe insensiblement de l'*agon* proprement dit à n'importe quelle sorte de dialogue. Les structures agonales sont empruntées dans la plupart des cas dans les différents moments de la pièce : elles sont très souvent utilisées par Aristophane d'une manière tout à fait libre.

Depuis le début, évidemment, les poètes pouvaient organiser leurs thèmes à l'aide des unités traditionnelles de forme et de contenu, mais de différentes manières. Et l'ordre de celles-ci pouvait être changé, doublé et modifié. D'un autre côté leur fonction pouvait varier. Sophocle utilise les *agones* dans son *Œdipe Roi* non pas pour donner des solutions mais pour poser des problèmes nouveaux ; c'est le cas de

Jocaste, lorsqu'elle croit pouvoir mettre fin à la dispute entre Œdipe et Créon. Inversement, les messagers qui apportent des nouvelles finissent par s'engager dans des *agones* ou affrontements comme le font Créon, Tirésias et le messager de Corinthe, dans la même pièce. Reste encore que même les différences traditionnelles de contenu, même l'existence d'unités comme celles qui nous occupent, ont tendance à s'éclipser.

Chez Euripide surtout les chants des chœurs ou *stasima* ont tendance, comme on sait, à devenir de simples *embólina*, des intermèdes entre les actes pour divertir le public. Le contexte rituel est déjà loin. En somme, on tend à l'œuvre purement dialoguée par les acteurs : les dernières pièces d'Aristophane et surtout la Comédie Nouvelle suivent la même ligne. Cette pièce dialoguée fait jouer les acteurs avec la plus grande liberté.

Au premier abord la Tragédie et la Comédie ont cherché à créer des formes nouvelles qui développaient celles des vieilles unités rituelles, les amplifiaient, les rendant plus complexes, les organisant. Après, elles ont cherché à annuler ces unités.

On observe quelques exceptions, bien sûr, tels les *kommoi* ou dialogues lyriques de deuil si fréquents chez Euripide. Mais dans le dialogue, on introduit toute sorte d'innovations. Il y a un style purement épisodique où c'est l'agrégation d'éléments qui crée la tragédie, d'une façon impressionniste. Il y a les épisodes inattendus, des personnages qui arrivent on ne sait pourquoi et qui donnent de nouveaux tournants à l'action. Et tout cela avec une liberté de forme qui devient de plus en plus vaste.

La Comédie nouvelle est un exemple de cette technique qui mène directement au théâtre moderne. Et pourtant, on sait bien que ses schémas centraux, autour de l'amour qui triomphe des obstacles, de l'enfant de père inconnu, plus tard légitimé, de l'opposition entre jeunes et vieux, de la présentation de « types » différents, sont traditionnels : par une voie ou par une autre, ils viennent finalement des anciens rituels.

Une autre évolution dans le même sens c'est celle du mythe. C'est bien connu que les sujets fondamentaux de celui-ci sont utilisés pour instruire sur des thèmes contemporains – des thèmes éternels, sans doute –. Les Achéens conquérants de Troie, les prisonnières troyennes, Prométhée révolté contre Zeus, les Danaïdes défendant leur corps contre les fils d'Égypte et Pélasge leur prêtant secours, tout cela suggérait au public athénien des choses très concrètes, sans avoir à les leur expliquer en détail. Il est également connu que le mythe exigeait une série de conventions assez fortes. La démocratie athénienne se reconnaît dans Thésée, l'ancien roi d'Athènes, dont certaines légendes pouvaient pourtant heurter la sensibilité contemporaine. Zeus, le défenseur des Danaïdes, est en même temps celui qui a violé Io. Que faire pour concilier tout cela ?

C'était étrange de voir se promener sur la scène athénienne un guerrier primitif tel qu'Ajax, ou un géant brutal tel qu'Héraclès, pour faire réfléchir le public d'Athènes sur des thèmes tels que la victime d'une injustice qui en réponse en accomplit une autre plus grande ou que celui du jeu de l'amour et de la mort. Et lorsqu'Euripide voulut montrer les problèmes de la femme athénienne, que son père marie librement à celui qu'il veut, qui manque de liberté, qui est sujette aux critiques de tous, qui est

haine quand elle est sage, la seule façon qu'il trouve de le faire, c'est à travers la figure de Médée. Une héroïne barbare qu'aucun père n'avait jetée dans les bras de Jason, puisque c'était elle-même qui l'avait fait, qui n'avait pas hésité devant le crime pour défendre son amour et qui assassina ses enfants en se sentant trahie. Sa sagesse n'était que de la magie et de la sorcellerie, en réalité.

C'est à cause de cela, on le sait bien, que les dieux et les héros devenaient progressivement peu maniables pour les poètes tragiques. Quelle espèce de Dieu que cet Apollon qui engendrait des enfants pour les abandonner après ? Un Jason (dans *Médée*), un Agamemnon (dans *Iphigénie en Aulide*) font penser à n'importe quel homme d'Etat, lâche, qui à Athènes comme ailleurs accepte n'importe quel compromis pour garder son poste, mais pas absolument aux héros du mythe traditionnel, plus ancien.

C'est ainsi que la Tragédie mourait vers la fin du Vème siècle. Elle fut ressuscitée d'une manière artificielle après, à l'époque hellénistique, et plus tard par Sénèque, à l'époque romaine. De même se modifiait et finalement disparaissait la Comédie Ancienne qui présentait dans le théâtre d'une Athènes très cultivée des danses primitives d'animaux et des bouffons grossiers avec leurs phallus obscènes et qui offrait des arguments fantaisistes, bons pour des contes d'enfants.

Le théâtre grec, ainsi donc, a été l'échelon entre le rite et le mythe d'un côté et la littérature dramatique de l'autre ; entre les thèmes religieux et collectifs et les thèmes individuels ; entre des structures formelles et traditionnelles et des structures libres ou, tout au moins, proprement littéraires. Une personne non suffisamment préparée – et il est évident que beaucoup de philologues classiques ne l'ont pas été – perçoit difficilement ce fonds ancien, justement parce que l'évolution qui s'est produite l'a obscurci. Mais quand on sait regarder, on le découvre dans chaque pièce.

Et l'on retrouve le même phénomène dans tout le théâtre qui dérive du théâtre grec, à travers le latin surtout, qui trouve sa suite naturelle après la Renaissance. Si bien que le théâtre grec a été le protagoniste d'une évolution qui a été, à partir de lui, un fait acquis.

Le théâtre et le pré-théâtre dans d'autres cultures, y compris même les célébrations carnavalesques, la « mauresque », la Commedia dell'Arte européennes, ont des origines semblables à celles du théâtre grec. Etant des genres moins évolués, on y découvre parfois plus nettement ces éléments rituels dont nous parlons. Et le fait que parfois ils apparaissent recouverts par des mythes traditionnels ou littéraires comme c'est le cas en Inde ou en Chine, ne fait que souligner le parallèle. Cependant ce fut le théâtre grec qui fit le grand saut dont nous parlons et celui qui, à partir d'un certain moment, a imposé partout, d'une manière directe ou indirecte, son influence. Et non seulement dans le théâtre mais aussi dans toute la poésie, dans le roman, dans la sensibilité en général.

C'est pourquoi justement, il est important de signaler ces origines qui actuellement apparaissent lointaines. Dans la Grèce antique elles étaient vraiment bien évidentes. Primitivisme et réflexion rationnelle, rituels préhistoriques et influences littéraires, religion et sentiment individuel et moderne, tradition formaliste

et création nouvelle s'y donnaient la main. Ainsi seulement peut-on comprendre ce phénomène qu'est le théâtre grec : son élaboration rappelle à l'anthropologue tant de choses d'autres cultures qu'il connaît bien, mais en même temps quelque chose de nouveau qui depuis lors pénètre toutes les époques. Dans aucun autre genre on ne peut voir aussi nettement la fécondité de ces vieux mythes et de ces vieux rites qui sont à l'origine de toute notre manière de sentir et de penser.

NOTES

1. Barcelona 1972, 2ème ed. Madrid 1983, trad. angl. *Festival, Comedy and Tragedy*, Leiden 1975.
2. « Die Entstehung der Tragödie », Arch. für Religionswiss. 11, 1908, p. 163 ss.
3. *The Origin of Tragedy*, Cambridge 1910.
4. *Die Anfänge der griechischen Tragödie*, Wiesbaden 1962.
5. *Tragoidia*, 2ème ed., Milano 1952.
6. *The Origin and early form of greek Tragedy*, Cambridge, Mass., 1965.
7. Madrid, 1976.
8. *Die Gliederung der altattischen Komödie*, Leipzig 1885.
9. *Der epirrematische Agon bei Aristophanes*, München 1960.
10. Dans *Tres temas de cultura clásica*, Madrid, Fundación Universitaria, 1975.

Francisco R. Adrados