



HAL
open science

Le mime grec antique

Chrysi Giantsiou Giantsiou Watrinet

► **To cite this version:**

Chrysi Giantsiou Giantsiou Watrinet. Le mime grec antique. Littératures. Université d'Avignon, 2010. Français. NNT : 2010AVIG1090 . tel-00586642

HAL Id: tel-00586642

<https://theses.hal.science/tel-00586642>

Submitted on 18 Apr 2011

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.

UNIVERSITE D'AVIGNON ET DES PAYS DE VAUCLUSE

Doctorat de littérature comparée (ED354)
champ disciplinaire : littérature

LE MIME GREC ANTIQUE

Chrysi GIANTSIOU WATRINET

Thèse dirigée par **Christian PETR**

Soutenue le 14 décembre 2010

Jury :

Marie-Claude HUBERT : Professeur. Université de Provence.

Christian PETR : Doyen et professeur. Université d'Avignon et de pays de Vaucluse.

Marika THOMADAKI : Doyenne et professeur. Ethniko kai Kapodistriako Panepistimio d'Athènes.

Henri TONNET : Professeur Émérite. Sorbonne-Paris IV .

PAGES LIMINAIRES

Résumé : Le théâtre dans la Grèce Antique a développé quatre genres dramatiques : la tragédie, la comédie, le drame satyrique et le mime. Le Mime est le genre comique qui naît en Grèce dorieenne, se développe en Sicile et dont l'évolution se poursuit jusqu'à l'époque hellénistique. Bien qu'il constitue une part importante de l'art dramatique grec antique, il n'y a pas eu jusqu'à nos jours de recherche systématique sur ce type de théâtre. Cette étude a pour but d'explorer ce genre dramatique inconnu. Rechercher son origine, son évolution historique et ses rapports (similitudes et différences) avec les autres genres d'art dramatique, ainsi que ses principaux créateurs constituent les principaux objectifs de cette recherche.

Titre en anglais : Mime in Ancient Greece : Dorian Theatre

Résumé en anglais : Theatre in Ancient Greece developed into four dramatic genres: tragedy, comedy, satirical drama and mime. Mime is the comic genre which was born in Dorian Greece, developed in Sicily and which development continues until the Hellenistic period. Although it is an important part of the ancient Greece dramatic art, up to now there was no systematic research on this type of theatre. This study aims at exploring that unknown dramatic genre. Its main objectives is the search for its origins, historical evolution and relationship (similarities and differences) with the other genres of dramatic art, as well as for its major creators.

Mots clés : comédie, comédie sicilienne, farce, mime, mime alexandrin, mime dorien, théâtre dorien, Alexandrie, Doriens, Grèce Antique, Sicile.

Mots clés en anglais : Comedy, Sicilian Comedy, Farce, Mime, Alexandrian Mime, Dorian Mime, Dorian Theatre, Alexandria, Ancient Greece, Dorians, Sicily.

Laboratoire Identité Culturelle, Textes et Théâtralité (ICTT) EA 4277
 Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse
 74 rue Louis Pasteur, 84 029 Avignon cedex 1

Remerciements

Quelques idées à la base de ma philosophie ont structuré toute ma vie. Par exemple, j'ai toujours cru que rien n'arrive par hasard. Ma rencontre avec Catherine Baumgarner n'est pas un hasard. Sans son aide précieuse, je n'aurais pas pu concrétiser cette étude. Parfois, quand les mots nous manquent pour exprimer nos sentiments, nous utilisons Un seul mot... Simple... de la vie Ordinaire... qui est pourtant un mot Important... quand il vient du cœur. Il ressemble un peu au Mime dorien, simple... de la vie ordinaire ... mais important... « MERCI ! » Catherine.

Je ressens une reconnaissance infinie pour mes professeurs, Bernadette Rey-Flaud et Christian Petr, qui m'ont fait confiance et m'ont soutenue jusqu'à la dernière minute. Cette étude a eu la grande chance d'être dirigée par deux professeurs éminents. Le professeur est important quand il a la perspicacité de voir les capacités de ses étudiants avec un esprit ouvert et sans prévention. La première chose qu'ils m'ont apprise était ce que veut dire être un « vrai » enseignant. Et j'ai eu le privilège d'être sous la supervision de ces deux excellents professeurs. Le problème de mon français déficient n'a pas été un obstacle pour eux, au contraire, ils m'ont donné le droit d'effectuer cette recherche et toutes les conditions pour atteindre ses objectifs. Cette recherche a commencé parce que mon professeur, Bernadette Rey-Flaud, m'a appris que le premier « Pourquoi ? » qui conduit à la connaissance est quelque chose comme la « désintégration nucléaire de l'atome ». Le grand « Pourquoi ? » du début se désintègre en une infinité de plus petits « pourquoi ? ».

Ma recherche a atteint son terme parce que mon professeur, Christian Petr, m'a appris à réunir tous les « pourquoi » que j'ai rencontrés et à en faire un ensemble unifié, une réponse.

Ce que l'homme a de plus précieux est le temps dont il dispose. Nous le donnons en sachant que personne ne peut nous le rendre. Je remercie les membres du jury, Marie-Claude Hubert, Marika Thomadaki et Henri Tonnet, qui ont accepté de consacrer leur temps et leur attention pour porter un jugement sur cette étude.

Le soutien de ma famille a joué un très grand rôle dans la réalisation de ce doctorat. Je remercie mon mari Thierry Watrinet pour son aide et son soutien et ma mère Vassiliki Giantsiou. Et je remercie tout particulièrement mes enfants Eleni Kanaki, Konstantinos Kanakis et Vassiliki Kanaki qui ont vécu une grande partie de leurs jeunes années... en attendant que leur maman ait terminé son doctorat.

À mon pays

À ma langue

*et à ceux
que j'aime.*

SOMMAIRE

Pages liminaires	2
Sommaire	5
Table des illustrations	7
Introduction.....	10
I. Notions et théories sur le mime, le théâtre et le rire	16
A. La notion de « Mime » grec antique	17
A1. Les interprétations sémantiques des mots « mime » et « imitation »	18
A2. Les aventures du mot « μῖμος »	21
A3. La définition du mime grec antique	23
B. Les théories modernes sur l'origine de l'art dramatique.....	27
B1. L'approche aristotélicienne.....	28
B2. L'origine rituelle du théâtre	32
B3. Autres théories sur les origines du théâtre grec	48
B4. Le Mime, oublié des théories sur l'origine du théâtre	54
C. La notion de mimésis pour les anciens grecs	57
C1. Les Pythagoriciens	58
C2. L'imitation platonicienne.....	60
C3. Aristote – Nouvelle divergence sur la notion d'imitation	65
D. Approche des notions : « rire » et « comique/plaisanterie ».....	71
D1. L'analyse sémantique du rire.....	72
D2. Théories sur les notions de rire et de comique	74
D3. Le point de vue d'Aristote sur la « comédie » et le « rire » d'après le manuscrit Tractatus Coislinianus.....	83
D4. Le rire de Démocrite : la comédie de la vie et aussi du théâtre .	90
D5. Thersite : bouffon homérique ou personnification de la « masse anonyme du peuple » ?	95
II. D'homère à La COMÉDIE dorienne.....	105
A. Les précurseurs homériques et les troupes comiques	106
A1. Les bouffons de l'Olympe	107
A2. Héphestos et le bouclier d'Achille.....	112
A3. Les précurseurs de la comédie aux périodes homériques et archaïques	121
A4. Les troupes des représentations rituelles	127
A5. Les premières troupes d'amuseurs.....	132
B. La farce dorienne	139
B1. La farce dorienne et les mimes	140
B2. L'origine sociale de la comédie et de la farce	149
B3. Les Doriens, une population purement agricole	151

B4. La farce de Mégare et ses personnages types	156
B5. Les personnages types de la farce dorienne	164
B6. La scène.....	188
III. Le Mime sicilien.....	195
A. De la farce dorienne au Mime sicilien	196
A1. Le Mime « littéraire » et « non littéraire »	197
A2. La naissance et le développement du Mime écrit.....	207
A3. Phormis (ou Phormos), Dinoloque et Xénarque.....	209
B. Épicharme et Sophron	211
B1. Épicharme	212
B2. Les parodies mythologiques d'Épicharme.....	216
B3. Les comédies de caractères et de mœurs d'Épicharme.....	234
B4. Sophron le Syracusain.....	243
IV. Le Mime alexandrin (ou hellénistique)	247
A. L'époque hellénistique	248
A1. Les termes alexandrin et hellénistique.....	249
A2. Le cadre historique.....	250
A3. L'Alexandrie des Ptolémées	254
A4. De l'homme-citoyen à l'individu-sujet.....	261
A5. La période individualiste de la philosophie grecque	266
A6. Les principales caractéristiques de la littérature hellénistique	272
B. Le Mime de l'époque hellénistique	276
B1. L'époque hellénistique, âge d'or du Mime	277
B2. Théocrite, mimographe romantique de « l'amour »	281
B3. Théocrite : La Magicienne	284
B4. Théocrite : Les Syracusaines	291
B5. Hérondas	295
B6. L'œuvre d'Hérondas	298
B7. Les mimes d'Hérondas.....	300
Conclusion	302
ANNEXES.....	309
THÉOCRITE : IDYLLES II et XV	310
HÉRONDAS : MIMES I ET III	321
CARTE DE LA GRÈCE	327
CHRONOLOGIE DES AUTEURS GRECS	328
Glossaire	331
BIBLIOGRAPHIE.....	332
INDEX DES NOMS PROPRES	350
CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES.....	360

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Fig. 1. L'oracle de Trophonios	76
Fig. 2. Le manuscrit Tractatus Coislianus.....	89
Fig. 3. Le retour d'Héphaïstos sur l'Olympe. Vase François, cratère à volutes attique à figures noires, 570-560 av. J.-C.	113
Fig. 4. Héphaïstos remet une nouvelle armure à Thétis pour son fils Achille. Vase attique à figure rouge. 480 av. J.-C.....	114
Fig. 5. Dionysos et Aphrodite avec Héphaïstos sur sa mule. Cratère en calice attique à figures rouges, 430 av. J.-C.	115
Fig. 6. Le Théâtre ou le Bouleutérion de Poliochni à Lemnos.....	120
Fig. 7. Maison et Tettix, les cuisiniers de Mégare. Terre cuite.....	163
Fig. 8. Masque de l'esclave principal. Masque en pierre.....	163
Fig. 9. Masque de vieille femme. Argile, 6e siècle av. J.-C., trouvé à Sparte.	167
Fig. 10. Scène de Mime dorien. Détail de vase corinthien.....	168
Fig. 11. Acteurs comiques sur un calice de l'île de Chio, importé en Macédoine. Époque archaïque.....	169
Fig. 12. Acteurs comiques se préparant pour une représentation. Vase attique, 4e siècle av. J.-C.	169
Fig. 13. Scène caricaturale, Cadmos tuant le dragon. Fragment de vase à figures noires provenant du Cabirion, près de Thèbes, 5e siècle av. J.-C.....	171
Fig. 14. Ulysse armé d'une épée menace Circé, qui prépare la potion magique pour le transformer en animal, comme l'ont été ses compagnons. Fragment de vase à figures noires provenant du Cabirion, près de Thèbes, 5 ^e siècle av. J.-C.....	172
Fig. 15. Caricature de Céphale. Vase provenant du Cabirion de Thèbes.	172
Fig. 16. Un maître et son esclave. Vase phlyaque. Cratère apulien à figures rouges. 380-370 av. J.-C.....	174
Fig. 17. Héraclès pourchassant une femme, scène d'une pièce phlyaque. Cenochoé apulienne à figures rouges, vers 370-360 av. J.-C. Provenance : Basilicate.....	175
Fig. 18. Héraclès et Apollon. Vase phlyaque.	176
Fig. 19. Ulysse et le Palladion. Vase phlyaque.	176
Fig. 20. Ulysse chez Alcinoos. Cratère à figures rouges. Campanie. IIe siècle av. J.-C.	177
Fig. 21. Caricature de la naissance d'Hélène. Détail d'un cratère apulien, 375-350 av. J.-C.....	178

Fig. 22. Scène comique des amours de Zeus. Vase apulien, 370-360 av. J.-C.....	178
Fig. 23. Zeus rendant visite à Alcmène. Détail d'un vase phlyaque.	179
Fig. 24. Combat d'Arès contre Héphaïstos pour délivrer Héra. Cratère trouvé à Bari.....	180
Fig. 25. Chiron et ses compagnons. Vase phlyaque apulien.	181
Fig. 26. Vase du Cabirion : parodie d'Achille et Chiron.	182
Fig. 27. Scène phlyaque : trois hommes volant un avare. Détail d'un cratère en calice à figures rouges, Paestum, 350–340 av. J.-C.....	183
Fig. 28. Esclave vêtu de la tunique courte, acteur phlyaque. Détail latéral d'un cratère en calice à figures rouges de Sicile. 350-340 av. J.-C.	183
Fig. 29. Figurine de vieil acteur comique, Thessalonique, Sindos. 5e siècle av. J.-C.....	184
Fig. 30. Berger arcadien. Début du 5e siècle av. J.-C.. Lycosoura, Grèce.	185
Fig. 31. Homme coiffé du pilos. Assiette apulienne à figures rouges. 4e siècle av. J.-C.....	186
Fig. 32. Acteur comique. La canne de la main droite manque. Terre cuite attique. 4e siècle av. J.-C.	186
Fig. 33. Acteur comique portant une chèvre en sacrifice. Terre cuite attique. 3e siècle av. J.-C.	187
Fig. 34. Acteur comique (phlyaque)jouant un esclave. Figurine béotienne. 4 ^e -3 ^e siècle av. J.-C.....	187
Fig. 35. Représentation de trois comédiens, lampe en terre cuite, 3 ^e siècle av. J.-C.	201
Fig. 36. Les noces d'Hébé et d'Héraclès. Pyxis attique à figures rouges. 450-400 av. J.-C.....	217
Fig. 37. Détail de coupe attique à figures noires, dite aux bateaux, montrant Héraclès combattant Alcyonée. Vers 520 av. J.-C., provenant de Cerveteri.....	219
Fig. 38. Héraclès tue Busiris et dix de ses serviteurs. Hydrie de Caéré, face A.....	220
Fig. 39. Gardes égyptiens de Busiris. Hydrie de Caéré, face B.	220
Fig. 40. Une reine des Amazones. Obtenir sa ceinture est un des travaux d'Héraclès.	222
Fig. 41. Héraclès, Pholos et les Centaures. Skyphos à figures noires, v.580 av. J.-C.	224
Fig. 42. Héraclès, Pholos et les Centaures. Détails de Skyphos à figures noires, v. 580 av. J.-C.	224
Fig. 43. Amycos enchaîné par les Argonautes, hydrie lucanienne à figures rouges, 425-400 av. J.-C.....	228
Fig. 44. Danse en l'honneur d'Apollon Carneios. Cratère à volutes, à figures rouges, 410-400 av. J.-C.....	240

Fig. 45. Les royaumes des successeurs d'Alexandre le Grand, en 301 av. J.-C.....	251
Fig. 46. Plan de l'Alexandrie antique.....	254
Fig. 47. Monnaie d'argent sous Ptolémée 1 ^{er} Soter. Profil et emblème de la dynastie.	256
Fig. 48. Monnaie d'or représentant les Dieux Frères, aux profils presque identiques.....	259
Fig. 49. Tête de la déesse Tyché. Mausolée d'Antiochus 1er roi de Commagène.	264
Fig. 50. Extrait sur papyrus de <i>La Samienne</i> , pièce de Ménandre.	265
Fig. 51. Tablette de malédiction de Pella. Macédoine, 3 ^e siècle av. J.-C.	284
Fig. 52. Artémis Maîtresse des Fauves. Détail du vase François, cratère à volutes attique à figures noires, 570-560 av. J.-C.	290

INTRODUCTION

Restés cachés durant des siècles
Sous les ténèbres de la terre d'Égypte,
Dans ce silence désespéré
Les gracieux mimiambes languissaient.

Mais ces temps ont passé,
Du Nord sont venus des hommes savants
qui ont tiré les iambes de la tombe
Et de l'oubli.

Constantinos Cavafis¹

(quelques vers du poème Les Mimiambes d'Héronidas)

En tant qu'enseignante, j'ai toujours eu une préférence particulière pour ceux des élèves qui se « cachent » au fond de la classe. Ceux qui n'ont presque jamais rien à dire et qui, dans le meilleur des cas, sont classés dans la catégorie des « non participants ». Ou encore parmi ceux qui cassent la bonne image d'une salle de classe.

J'aimais percer leur « silence » parce que je savais qu'ils avaient des choses importantes à dire. Et parce qu'en réalité le silence n'existe pas. Le silence, tel qu'on nous a appris à l'interpréter, est une illusion. Nous faisons silence pour écouter et nous imposons le silence pour punir. Parce que, même le silence parle.

Et ma tendance à vouloir percer les « secrets du silence » fut à l'origine de mon intérêt pour le Mime grec antique.

¹ **Καβάφης, Κωνσταντίνος**, *Ανέκδοτα Ποιήματα*, 1882-1923, Φιλολογική Επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδη, Athènes, 1968.

Tout a commencé avec Pierrot, qui était le « premier silence » auquel je me suis intéressée. Pierrot, ce personnage de comédie qui a choisi de s'envelopper dans le mythe et le rêve pour écrire sa propre histoire. Quand j'ai recherché son origine historique et ses racines, tous les renseignements bibliographiques parlaient d'un genre de représentation qui s'est développé en Sicile et qui fut appelé Mime. Rien de plus.

Ce « rien de plus » a été pour moi le « Grand silence », autrement dit le grand défi.

Le but de cette étude a donc été d'investiguer ce genre dramatique qui s'est développé en Sicile et auquel, jusqu'à aujourd'hui, les « fouilles » des historiens du théâtre ne se sont pas intéressées, pour le sortir de « la tombe » et de « l'oubli. »

Une recherche qui fut loin d'être facile pour trois raisons.

La première est qu'il n'existe aucune étude antérieure sur ce sujet. La présente recherche est la première.

La deuxième est que les informations disponibles sont rares.

La troisième raison - qui fut la partie la plus difficile de cette tentative - est qu'une grande partie des informations était arbitraire, non démontrée et trompeuse. Souvent, le risque était grand de tomber dans le piège en reprenant des éléments énoncés avec une grande aisance mais dont la véracité n'était pas prouvée. Parce que, dans les domaines inexplorés, coexistent et se côtoient les vérités et les erreurs.

D'un autre côté, il faut reconnaître que ces interprétations erronées ont heureusement suscité de nombreuses interrogations qui, pour la plupart, ont contribué à la structure même de notre étude.

La première imprécision rencontrée - et la plus importante - concernait la définition de ce genre dramatique. Dans certaines bibliographies, le Mime est mentionné comme étant la comédie qui s'est développée dans la Grèce dorienne, alors que pour d'autres, c'est un type de spectacle, et pour d'autres encore, les deux déterminations se combinent.

Dans l'une des sources considérée comme des plus fiables, ce fort manque de cohérence est manifeste² :

« La comédie a atteint son apogée comme genre littéraire en deux endroits de la Grèce à partir de deux racines différentes : en Sicile... et à Athènes vingt ans plus tard, quand la démocratie a atteint son apogée... À Syracuse elle a été transformée par Épicharme de Mégare en poésie dramatique. La comédie moderne aurait pu se développer à partir de ce genre dramatique, si ce n'est que la floraison artistique s'est affaiblie et ... c'est uniquement à l'intérêt que leur porta Platon, qui était au-dessus des préjugés quant à la puissance réaliste de ce divertissement populaire... que ce genre fut transmis à la postérité. Épicharme lui-aussi a été sauvé uniquement grâce à l'intérêt des Athéniens pour l'histoire de la littérature, et pas en raison de sa valeur littéraire. »

Ce texte nous indique d'abord que le Mime est un genre de comédie, mais immédiatement après qu'il est un genre de divertissement populaire et que les œuvres d'Épicharme sont sans valeur littéraire.

On voit donc clairement comment le Mime a été envisagé par la communauté littéraire. Malheureusement, cela a abouti au résultat suivant : le Mime est aujourd'hui une catégorie dans laquelle on classe tout spectacle considéré comme n'étant pas du théâtre. Cette définition récente est révélatrice à cet égard³ :

« Le mime est un des spectacles antiques les plus mal connus... Il est vrai que les témoignages antiques sur le mime donnent souvent l'impression d'un spectacle de variété où se mêlaient chants, danses, acrobaties, bouffonneries, et même des animaux dressés, avec la représentation de la vie de tous les jours ou des vies des divinités traditionnelles. »

Une grande partie de notre recherche a donc été consacrée à déterminer ce qu'est le Mime. Pour cela, nous avons principalement eu recours aux témoignages de l'Antiquité ; ceux-ci nous ont montré tout autre chose que ce que prétend la définition qui précède. Le contraire, en fait :

² **Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von**, *Η αττική τραγωδία : γένεση και διαμόρφωση ενός είδους*, trad. Ηλίας Τσιριγκάκης, éd. Βάνιας, Thessalonique, 2003, p. 7.

³ **Webb, Ruth**, Logiques du mime dans l'Antiquité Tardive, dans : Jean-Christian Dumont, *De la tablette à la scène: actes du colloque de Paris X, Nanterre, 31 octobre-1er novembre 2004*, éd. Presses Univ. du Mirail, 2006, p. 127.

Le Mime était un genre dramatique antique, qui n'est pas né à Athènes mais dans la Grèce dorieenne.

Jusqu'à présent, on nous a enseigné que le théâtre grec antique est soit la tragédie, soit la comédie. Et que ces deux genres se sont développés dans l'Athènes de Périclès. Mais dans le reste de la Grèce ? Dans le reste de la Grèce, il n'y avait pas de théâtre ? Une réponse négative ne serait pas sérieuse et d'ailleurs les découvertes archéologiques soulèvent elles aussi cette question.

La Poétique d'Aristote a sans doute contribué de manière significative à cette attitude des chercheurs, car elle a été la « Bible » des historiens du théâtre, si bien que le théâtre attique a été considéré comme l'unique production dramatique de la Grèce antique. Pourtant, dans *La Poétique*, Aristote ne manque pas de faire référence au Mime dorien, ce qui a échappé aux chercheurs ou bien n'a pas été traité par eux avec l'importance que cela aurait mérité.

Nous ne devons pas oublier que rien ne va de soi ou n'est un fait établi. Personne ne le sait mieux que le monde scientifique. Son histoire est faite de revirements. Des théories qui avaient valeur d'axiomes irréfutables ont été converties en simples croyances, après qu'une nouvelle hypothèse ou un nouvel élément est venu contredire tout ce qui avait cours jusqu'alors.

Le théâtre grec antique occupe une place prédominante dans l'histoire du théâtre européen, mais tout ce qui concerne le théâtre en dehors de l'Attique en est absent. Dans cette recherche, nous mettons en lumière le théâtre de la Grèce dorieenne, un théâtre différent de celui de l'Athènes classique.

Nous ne pouvons pas savoir si c'est le hasard ou d'autres raisons qui ont fait que les recherches sur l'origine du théâtre n'ont pas pris en compte le théâtre dorien. Mais, quoi qu'il en soit, cette absence de recherche a, à elle seule, créé certainement des problèmes quant à la valeur scientifique des théories qui ont été émises sur l'origine du théâtre. La théorie dominante est celle selon laquelle le théâtre plonge ses racines dans les cérémonies religieuses. La question est de savoir si ces conclusions sont pertinentes, étant donné que les études se sont fondées uniquement sur le théâtre attique.

La même question se pose en ce qui concerne les analystes du théâtre de l'Antiquité dont les conclusions sur la comédie et la tragédie attiques ont été extrapolées à l'ensemble du théâtre antique.

Le théâtre dorien cependant, indépendamment du fait qu'il n'a pas constitué jusqu'à présent un sujet de recherche systématique, ne cesse pas pour autant d'être une réalité historique. Le fait que les chercheurs ne l'aient pas remarqué ne signifie pas qu'il n'a pas existé. En toute hypothèse, il y a une première fois pour tout.

Cette recherche est la première tentative d'approche et de détermination du théâtre dorien. Nous ne pouvons bien sûr pas prétendre avoir épuisé le sujet. Il suffit de penser aux nombreuses recherches qui ont été consacrées à la tragédie et à la comédie, encore que ce domaine soit considéré comme insuffisamment étudié. Nous considérerons que le but de cette étude sera atteint si le théâtre dorien devient un pôle d'attraction et suscite de multiples recherches. C'est d'ailleurs le but ultime de toute proposition de recherche.

Je voudrais terminer cette brève introduction en citant une histoire. C'est la seule qui me soit restée en mémoire parmi les volumineux ouvrages que je devais apprendre par cœur au cours de ma formation à la pédagogie :

« En l'an 1432 un violent différend éclata dans un monastère dont les moines se disputaient à propos du nombre de dents qu'un cheval a dans la bouche. Le différend dura plusieurs jours sans que le « problème » ne soit résolu. Un jeune moine demanda alors très timidement à ses supérieurs la permission d'exprimer une proposition. Il leur demanda donc s'il était possible d'utiliser un moyen inhabituel et incroyable : regarder l'intérieur de la bouche d'un cheval pour trouver la réponse. Malheureusement, sa proposition provoqua la fureur des autres moines qui se lancèrent sur lui, le frappèrent et le jetèrent dehors. Ils agirent ainsi parce qu'ils considéraient que le diable avait induit le jeune moine en tentation pour qu'il propose des façons impies et inouïes de rechercher la vérité, qui étaient contraires aux préceptes des Pères de l'Église. Finalement, après quelques jours de vive controverse, ils tombèrent tous d'accord sur le fait que la question resterait sans réponse faute de témoignage théologique et historique. »

Bien que cette histoire n'ait aucun rapport avec le sujet de mon étude, je la mentionne parce que jusqu'à présent le Mime grec antique n'a pas eu

un sort meilleur que la réponse apportée par les moines au problème du nombre de dents du cheval.

Et, comme notre étude est une proposition nouvelle dans le domaine de la recherche sur le théâtre, nous espérons que nous n'aurons pas le même sort que le jeune moine de l'histoire.

**I. NOTIONS ET THEORIES SUR LE MIME, LE
THEATRE ET LE RIRE**

A. La notion de « Mime » grec antique

A1. Les interprétations sémantiques des mots « mime » et « imitation »

De nos jours, le terme « mime » signifie :

a. L'artiste qui interprète son rôle par les mouvements du corps, c'est-à-dire bannit le discours articulé et s'exprime uniquement grâce au langage corporel et au mouvement⁴.

Et

b. Toute forme théâtrale où la parole joue un rôle nul ou insignifiant⁵. Selon cette définition, l'art du « mime » inclut l'art de la pantomime, laquelle se définit comme : « l'art de s'exprimer par les mouvements du corps et les mimiques sans avoir recours à la parole⁶. » En effet, dans l'art dramatique actuel, il n'y a pas de limite nette entre le mime et la pantomime. L'opposition entre mime et pantomime se fonde sur une question de stylisation et d'abstraction. Le mime tend vers la poésie, élargit ses moyens d'expression, propose des connotations gestuelles que chaque spectateur interprétera librement. La pantomime dénote fidèlement le sens de l'histoire montrée⁷.

Au sujet de ce genre particulier et captivant d'art théâtral, le théâtrologue grec Alexis Solomos nous dit qu'il plonge ses racines aux origines de l'humanité : « *Il est né en même temps que le monde et que le mensonge*⁸. » De même, le grand poète Théodore de Banville s'exclamait : « *L'histoire de la pantomime !!... c'est l'histoire de l'humanité*⁹. »

Les chercheurs nous donnent l'étymologie du mot « mime » : il est issu du grec *μίμος* (mimos) qui signifie « imitateur » et est lié étymologiquement au verbe *μιμούμαι* (mimoumé) qui signifie représenter ou reproduire une action¹⁰. Ernst Robert Curtius compare le grec *μίμος*

⁴ Pierron, Agnès, *La Langue du Théâtre*, Le Robert, « Les Usuels », 2002, p. 343.

⁵ Ubersfeld, Anne, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Seuil, Paris, 1996, p. 52.

⁶ Pierron, Agnès, *La Langue du Théâtre*, Le Robert, « Les Usuels » 2002, p. 374.

⁷ Pavis Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Éditions Sociales, Paris 1989, p. 250.

⁸ Σολομός, Αλέξης, *Ο Άγιος Βάκχος. Άγνωστα Χρόνια του Θεάτρου*, éd. Δωδώνη, Athènes-Ioannina, 1987, p. 17.

⁹ Hugounet, Paul, *Mimes et Pierrots*, Paris, 1989, p. 3.

¹⁰ Μανδηλαράς, Βασίλειος, *Οι Μίμοι του Ηρώδου*, éd. Καρδαμίτσα, 1986, p. 19.

(mi-mos) au sanscrit *mâ-yâ* qui signifie illusion, charme¹¹. Cependant ils précisent que le mime du monde antique ne doit pas être confondu avec le sens actuel que nous donnons à ce mot¹². Les explications sommaires et condensées sur la signification de ce terme pour les anciens Grecs, que nous trouvons dans les dictionnaires de grec ancien, prêtent à ce mot des sens très simples :

1. Celui qui imite la voix de quelqu'un d'autre : « ... γλώσσης αὐτῆς Φωκίδος μιμουμένω » (glossis aftis fokidos mimouméno) = nous imiterons l'accent phocidien (Eschyle, *Les Choéphores*, 564)¹³, « ... Κούραι Δηλιάδες ... πάντων δ' ἀνθρώπων φωνάς καί κρεμβαλιαστὺν μιμεῖσθαι ἴσασιν » (Kourai Diliades ... panton d'anthropon fonas kai krembalistin mimeïsthai isasin) = Les jeunes Déliades qui savent bien avec des cymbales imiter les voix de tous les hommes (3e hymne homérique, dédié à Apollon)¹⁴.

2. L'acteur (comédien/interprète) : Aristote (*Poétique* 3/1448a)¹⁵ et Platon (*La République* 602 A)¹⁶ utilisent la forme **μιμητής** (*mimitis*) « imitateur » pour désigner le comédien.

3. Celui qui joue des rôles de bouffons, de femmes ou d'animaux : on trouve chez Démosthène **μίμοις γελοίων** (*mimis yéliou*) (Démosthène¹⁸)¹⁷, c'est-à-dire celui qui imite quelque chose en vue de provoquer le rire. Chez Plutarque (*Sylla*, 36)¹⁸ nous lisons **μίμοις γυναιξί** (*mimis ginéxi*), c'est-à-dire celui qui imite les femmes, tandis que chez Euripide (*Rhésos*, 256)¹⁹, **τετράπουν μῦμον ἔχων ἐπιγαίου θηρός** (*tetrapoun mimon echon epigeou thiros*), c'est-à-dire celui qui imite un quadrupède.

¹¹ **Liddell et Scott**, *Μέγα Λεξικόν της Ελληνικής Γλώσσης*, éd. Γ. Γεωργαλά, Athènes, 1904, vol. 3, p. 167.

¹² **Howatson, Margaret. C.**, *The Oxford Companion to Classical Literature*, *Εγχειρίδιο Κλασσικών Σπουδών*, éd. Κυριακίδη, Athènes-Thessalonique, 1996, p. 504.

¹³ **Αισχύλος**, *Χοηφόροι*, trad. Κώστας Τοπούζης, éd. Επικαιρότητα, Athènes, 1997, p. 76.

¹⁴ **Evelyn-White, Hugh G.**, *Hesiod, The Homeric Hymns and homerica*, William Heinemann, Londres: Macmillan, New York, 1914.

¹⁵ **Δρομάζος, Στάθης**, *Αριστοτέλους Ποιητική*, éd. Κέδρος, Athènes, 1982, p. 207.

¹⁶ **Πλάτων**, *Πολιτεία*, tome 2, trad. Ιωάννης Γρυπάρης, éd. Ζαχαρόπουλος, Athènes.

¹⁷ **Δημοσθένης**, *Ολυνθιακός Α'*, trad. Ν.Σκικόπουλος, éd. Φέξη, Athènes, 1911.

¹⁸ **Πλούταρχος, Λύσανδρος-Σύλλας** : Βίοι παράλληλοι / Πλουτάρχου, trad. Λουκάς Κούσουλας, éd. Πατάκη, Athènes, 1999.

¹⁹ **Ευριπίδης**, *Ρήσος*, trad. Κ.Τοπούζης, éd. Επικαιρότητα, Athènes, 1995.

4. L'art de l'imitation²⁰.

5. Un genre de drame en prose ou en vers qui représente de façon simple la vie quotidienne et les personnages familiers, lequel semble avoir été créé par les Doriens de Sicile²¹.

Comme nous le constatons dans les interprétations sémantiques ci-dessus, trois éléments fondamentaux constituent la notion de « *μίμος* » :

1) L'imitation comme représentation, 2) L'imitation (le mime) comme performance, et 3) Le Mime comme genre de texte dramatique.

En accord avec ces éléments - éléments fondamentaux qui définissent l'art du théâtre²² - nous pourrions simplement définir le mime grec antique comme un genre d'art dramatique qui s'est développé dans la Grèce antique et plus particulièrement dans la Grèce dorienne.

²⁰ **Σκαρλάτου Δ. του Βυζάντιου**, *Λεξικόν της Ελληνικής Γλώσσης*, tome1, éd. Επικαιρότητα Ο. Ε.

²¹ **Liddell et Scott**, *Μέγα Λεξικόν της Ελληνικής Γλώσσης*, éd. Γ. Γεωργαλά, Athènes, 1904, vol. 3, p. 168.

²² **Naugrette, Catherine**, *L'esthétique théâtrale*, éd. Armand Colin 2005, Paris, p. 17.

A2. Les aventures du mot « μίμος »

Le mot « μίμος », qui fut entendu pour la première fois dans les colonies doriennes de Sicile, signifiait à l'origine une courte œuvre dialoguée, en vers ou en prose. Ce genre est apparu et s'est développé autour du VI^e siècle av. J.-C. – donc avant la comédie attique – à Syracuse²³.

« La comédie a atteint son apogée comme genre littéraire en deux endroits de la Grèce à partir de deux racines différentes : en Sicile, à l'époque où cette île, sous l'autorité de tyrans ambitieux et puissants, a connu la période la plus belle mais la plus brève de son épanouissement, et à Athènes vingt ans plus tard, quand la démocratie a atteint son apogée²⁴. » (Wilamowitz-Moellendorff, 2003)

Les créateurs de ce genre littéraire étaient Épicharme, Sophron, Xénarque et Phormis. Les premiers stades de la comédie sicilienne furent « *les jeux facétieux des bouffons* », c'est-à-dire des épisodes comiques sans intrigue particulière, que présentaient des bouffons sur les marchés ou dans les maisons des riches, sous forme soit de pantomime, soit de chant improvisé, soit de texte en prose. Elle apparut d'abord à Sparte, Mégare, Corinthe et dans d'autres villes doriennes²⁵. C'est la première expression par laquelle se manifeste l'art dramatique en Grèce. Elle s'appelle farce dorienne²⁶.

Au IV^e siècle, le terme « μίμος/mimos » est introduit en Grèce par Platon avec une signification complètement différente. La notion prend une forme proprement philosophique. Platon, admirateur d'Épicharme et de Sophron, emprunte le style dialogué des mimographies siciliennes en vue de rédiger ses thèses philosophiques – exemple que suivront d'autres philosophes – mais également la notion d'imitation, et le mime devient l'objet de sa réflexion philosophique²⁷. Après Platon, Aristote se livrera à l'analyse philosophique de cette notion. La définition aristotélicienne de

²³ **Lesky, Albin**, *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, éd. Κυριακίδη, Thessalonique, 1990, p. 343.

²⁴ **Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von**, *Η αττική τραγωδία : γένεση και διαμόρφωση ενός είδους*, trad. Ηλίας Τσιριγκάκης, éd. Βάνιας, Thessalonique, 2003, p. 7.

²⁵ **Ραγκαβής, Αλέξανδρος**, *Λεξικόν της Ελληνικής Αρχαιολογίας*, éd. Ανέστη Κωνσταντινίδου, Athènes, 1888, tome 1, p. 673.

²⁶ **Σολομός, Αλέξης**, *Ο Άγιος Βάκχος. Άγνωστα Χρόνια του Θεάτρου*, éd. Δωδώνη, Athènes-Ioannina, 1987, p. 19.

²⁷ *Ibidem*, p. 20.

la notion d'imitation – comme nous le verrons plus loin – fut décisive dans la formation du théâtre européen.

À la fin du IV^e siècle, le « μίμος/mimos » commence à déterminer l'exécutant. C'est l'époque où, comme nous le dit Aristote, les acteurs ont éclipsé les auteurs²⁸. Désormais les auteurs de tragédie donnent davantage de poids aux péripéties de l'intrigue. Leurs œuvres sont des « tragi-comédies romantiques ». La récompense du juste et le châtement du méchant constituent l'éthique et l'esthétique de l'époque.

Aristote, critiquant les œuvres des auteurs de son époque, dit que « ... ακολουθούσι γαρ οι ποιηταί κατ' ευχήν ποιούντες τοις θεαταίς » (akolouthousi gar oi poiitai kat'efchin poiountes tois theatais) (Aristote 1453 α,35), c'est-à-dire que les poètes suivent le public en écrivant ce qui lui plait. Ainsi, l'acteur est primordial et la représentation repose plus sur sa virtuosité que sur celle de l'auteur « ... δύνανται των ποιητών νυν οι υποκριταί » (dinantai ton poiiton nun oi upokritai) (Rhétorique III 1403b, 33)²⁹.

Plus tard, à l'époque romaine, le terme « mime » s'identifie comme : le comédien improvisateur qui danse, rit, chante, fait des cabrioles et imite tout par l'expression et le mouvement. En fonction de son talent et des besoins du moment, chaque exécutant ajoute un dialogue ou une danse, lesquels seront ensuite reproduits ou modifiés par d'autres³⁰.

Malheureusement, cette identification a conduit de nombreux chercheurs à la conclusion erronée que le mime romain est une variante du genre dramatique du Mime qui s'est développé en Sicile.

Ce point de vue est arbitraire parce que, tant dans la comédie sicilienne que dans le Mime de l'époque hellénistique qui en est issu, nulle part on ne voit le mime interprète – c'est-à-dire le comédien des Mimes – improviser par la danse ou le mouvement, en supprimant la partie dialoguée ou en faisant autre chose que ce que demande le sujet de la pièce.

²⁸ *Ibidem*, p. 21.

²⁹ Δρομάζος, Στάθης, *Αριστοτέλους Ποιητική*, éd. Κέδρος, Athènes, 1982, p 37.

³⁰ Σολομός, Αλέξης, *Ο Άγιος Βάκχος. Άγνωστα Χρόνια του Θεάτρου*, éd. Δωδώνη, Athènes-Ioannina, 1987, p. 22.

A3. La définition du mime grec antique

Une ancienne définition de « mime » qui a été préservée grâce au grammairien Diomède (fin du IV^e siècle après J.-C.) est : « *μίμος ἐστὶν μίμησις βίου τὰ τε συγκεχωρημένα καὶ ἀσυγχώρητα περιέχων* » (mimos estin biou ta te sygkechorimena kai asugchorita periechon)³¹, et en latin : Mimus est sermonis cuius libet <imitatio> et motus sine reverentia, vel factorum et <dictorum> turpium cum lascivia imitatio, c'est-à-dire : le mime est une imitation de la vie qui comprend ce qui est convenable et ce qui ne l'est pas.

Cette définition, centrée sur la matière du mime, a naturellement été écrite alors que le christianisme était devenu dominant. Les mots « *συγκεχωρημένα καὶ ἀσυγχώρητα* » (sygkechorimena kai asugchorita) signifiaient alors les choses convenables, permises et celles qui ne l'étaient pas ; ils se réfèrent donc à la morale chrétienne qui s'était déjà déclarée opposée à ce genre théâtral³². Evanthius, rhéteur et grammairien dont on situe le décès vers 359 après J.-C.³³, dit que le mime imitait depuis des temps très anciens des choses mineures et des personnages superficiels : « *Mimos ab diuturna imitatione vilium rerum et levium personarum*³⁴. »

Les études les plus récentes utilisent le mot « mime » pour ranger dans ce genre toutes les sortes de spectacle qui n'étaient ni la tragédie ni la comédie anciennes. Ceci eut pour conséquence l'absence de détermination claire de l'objet « mime » si bien que l'approche de la recherche devient particulièrement difficile. Voyons par exemple la définition de Daremberg et Saglio³⁵ :

« Le terme de mimos a trois acceptions : il désigne l'acteur, homme ou femme, qui produit une imitation ; l'imitation elle-même ; enfin un genre voisin de la comédie, et dont le premier représentant est, pour nous, Sophron de Syracuse. Au plus bas degré parmi les acteurs-mimes peuvent être placés ces baladins dont les imitations vocales (chevaux

³¹ Μανθούλης, Ροβήρος Α., *Ηρώνδα, Μιμιάμβοι*, éd. Εξάντας, Athènes, 2000, p. 9.

³² Μανδηλαράς, Βασίλειος, *Οι Μίμοι του Ηρώνδα*, éd. Καρδαμίτσα, 1986, p. 19.

³³ Smith, William, *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*, Boston, 1867, p. 60.

³⁴ Reich, Hermann, *Der Mimus*, Ein litterar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch, Berlin, 1903, p. 50.

³⁵ Daremberg, Charles & Saglio, Edmond, *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, vol. 3, éd. Librairie Hachette, Paris, 1877, p. 1899.

hennissants, taureaux mugissants, bruit des torrents et de la mer, grondement du tonnerre, etc.) étaient très en faveur auprès du public. Le mime est quelquefois aussi un danseur : le terme d'orchêstês s'applique à lui ; et cette identification est naturelle, car, ainsi qu'on l'a justement montré, la séparation que notre art orchestique met entre la mimique et la danse n'existe pas chez les Grecs au même degré : bien que les monuments figurés nous montrent « des pas de danse... qui paraissent, comme les nôtres, entièrement dépourvus de sens mimétique », le danseur grec est le plus souvent un mime : l'objet de son art est l'imitation individuelle ou l'imitation en masse [Saltatio]. Un certain nombre de danses sont des imitations d'animaux, de personnages typiques ou de scènes plaisantes. Le morphasmos est défini par Pollux : pantodamôn zôôn mimêsis, et les danses appelées skôps, leôn, glaux, alôpêx, geranos, n'en sont, sans doute, que des formes particulières ; à la catégorie des danses typiques se rattachent l'aggelikê, où l'on reproduisait la gesticulation et les attitudes des messagers, et la danse laconienne des upogupônes ; parmi les danses qui sont proprement des scènes comiques, on peut mentionner la klôpeia et la klopê tôn eôlôn kreôn : celle-ci était spécialement appelée mimétique ; la klôpeia était peut-être une scène à un seul personnage, la mimique du voleur pouvant marquer d'une manière assez claire l'intervention du volé ; une danse d'un autre caractère, la karpaia des Aenianes et des Magnètes, était un mime à deux personnages : un laboureur sème son champ en se retournant fréquemment, comme un homme qui a peur : un brigand survient, et une lutte s'engage dont les boeufs et la charrue sont l'enjeu. D'un genre analogue est la scène des amours de Bacchus et d'Ariadne, qui termine le Banquet de Xénophon : la physionomie et les gestes des acteurs donnent une impression de réalité saisissante, mais il n'est pas fait usage de la parole [Pantomimus]. Parallèlement à ces danses mimétiques où une action suivie et complète est représentée par simple gesticulation, se développe un autre genre de mime, plus voisin de la comédie : il ne se borne pas à l'imitation des gestes typiques, il représente aussi par la parole ou par le chant des scènes bouffonnes et des parodies. Ce mime, qui est, par excellence, le divertissement populaire, n'a pas un développement rectiligne : nous le verrons plus loin naître spontanément dans des fêtes dionysiaques, mais on en voit d'autre part une espèce profane, dont on peut chercher l'origine dans les parades des thaumatopoiôi. Le jongleur n'a pas de plus sûr moyen que la mimique pour retenir ou attirer les passants [Balatro, Cinaedus] : il imitera, par exemple, des bruits ou des animaux et pourra même contrefaire quelque personnage ridicule, parmi les gens qui font cercle autour de lui. Nous voyons d'ailleurs que les mots thaumatopoiôi, mimoi, êthologoi, sont constamment rapprochés. Athénée nous montre une sorte

d'ascension de jongleur à mime : un thaumatopoiois appelé Nymphodoros devint presque aussi célèbre que Créon, le plus renommé des mimes italiotes. Le crieur public Ischomachos eut une carrière analogue : il produisit d'abord ses imitations dans la rue (en kuxlois), puis, ayant acquis de la renommée, il joua des mimes dans des théâtres forains (en thaumasin).»

Dans son livre *Der Mimus* (1903), Reich suit l'exemple de Daremberg et Saglio en examinant le Mime depuis les bouffons lacédémoniens (Dicélistes) jusqu'au théâtre de marionnettes et depuis Épicharme jusqu'au théâtre d'ombres³⁶. Les éléments qu'il considère comme étant caractéristiques du Mime sont : l'intrigue succincte et élémentaire, la caractérologie grossière, l'improvisation, l'humour « vulgaire » des fonctions et excréments corporelles, la parodie, la satire et encore l'indispensable présence de la figure théâtrale de l'arnaqueur, du fripon irrésistiblement attiré par toutes sortes d'astuces et de supercheries³⁷.

Cette opinion, qui continue d'être reflétée dans les études contemporaines, obscurcit le paysage plus qu'elle ne l'explique. Et de plus, arbitrairement et sans preuves scientifiques, ces études sortent le mime de la catégorie du théâtre pour le classer dans la catégorie du spectacle. Elaine Fantham dit par exemple :

« Le Mime est en substance une forme libre, improvisée et irresponsable... (Pour le mime) une définition négative serait plus appropriée : serait du mime ce qui ne correspondrait pas aux genres dramatiques de la tragédie et de la comédie, de l'atellane ou de la comoedia togata : une forme narrative de divertissement au moyen de la parole, de la danse et du chant³⁸. »

Nous avons encore la description de Royce qui écrit³⁹:

« Lorsque nous parlons des Mimes, nous nous référons au domaine du divertissement populaire, non défini et indéfinissable. »

³⁶ Reich, Hermann, *Der Mimus*.

³⁷ Μανακίδου, Φλώρα & Σπανουδάκης, Κωνσταντίνος, *Η Αλεξανδρινή Μούσα: Συνέχεια και Νεωτερικισμός στην Ελληνιστική ποίηση*, éd. Gutenberg, Athènes, 2008, p. 453.

³⁸ Fantham, Elaine, "Mime: The Missing Link in Roman Literary. History," *Classical World* (1989) 82:3, 153 -163.

³⁹ Peterson Royce, Anya, Mime, dans: Richard Bauman, *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments: A Communications-Centered Handbook*, éd. Oxford University Press, p. 191-195.

Le seul qui ait fait une tentative sérieuse de définition du mime est Wiemken. Dans son étude, *Der griechische Mimus*, il restreint le mime au seul domaine de la représentation théâtrale et le définit comme : la représentation théâtrale qui réunit le langage et le geste⁴⁰.

En observant les définitions ci-dessus, nous constatons que ce qui contrarie la détermination et, par extension, la recherche sur le Mime, est que ce genre dramatique est coincé dans les multiples significations et utilisations des mots « mime » et « imitation ».

Dans notre étude, nous suivrons le point de vue de Wiemken selon lequel le mime est une représentation théâtrale. Et le Mime sera étudié indépendamment de la signification et de l'utilisation du mot homophone. Nous étudierons ainsi le « mime » intégré exclusivement parmi les quatre genres d'art dramatique qui se sont développés dans la Grèce Antique et qui sont la tragédie, la comédie, le drame satyrique et le Mime.

Donc dans la présente étude, le Mime est : **le genre dramatique qui s'est développé dans la Grèce dorienne – contrairement aux trois autres genres dramatiques qui se sont développés en Attique.**

Notre but est ainsi d'explorer ce genre dramatique et ses ressemblances comme ses différences avec les autres genres dramatiques.

Comme notre sujet est le mime grec antique, notre recherche se limitera dans le temps de sa naissance et de son évolution, depuis la farce dorienne jusqu'à l'époque hellénistique. Nous n'incluons pas dans notre étude le mime romain, étant donné qu'il s'agit d'un genre différent, comme l'affirme Florence Dupont⁴¹ :

« L'analyse de la place du mime à Rome serait assez simple s'il n'y avait pas eu quelques siècles plus tôt en Grèce un autre type de mime. »

⁴⁰ **Wiemken, Helmut**, *Der griechische Mimus : Dokumente zur Geschichte des Antiken Volkstheaters*, Schöningh Universitätsverlag, Brême, 1972, p. 21-28.

⁴¹ *Ibidem*, p. 367.

B. Les théories modernes sur l'origine de l'art dramatique

B1. L'approche aristotélicienne

Aucun des nombreux ouvrages d'Aristote n'a eu autant d'influence que son petit traité intitulé « *Περί Ποιήσεως* » (*Péri Piiseos*) qui pourtant n'a même pas été intégralement conservé. *La Poétique* est connue en Europe seulement en 1458 par la traduction latine de Giorgio Valla, qui a été éditée dans les imprimeries de Venise⁴². Dès le XIII^e siècle après J.-C. en Europe, les idées et les thèses d'Aristote dans le domaine de la philosophie furent un champ d'affrontements en même temps qu'elles avaient valeur de postulat. À une époque, donc, où la conception aristotélicienne est dominante, l'interprétation de *La Poétique* était un champ d'affrontements littéraires. De la Renaissance à la fin de la période classique, l'analyse et l'interprétation de la littérature était basée sur *La Poétique* d'Aristote, car elle était considérée comme la première étude complète et systématique sur la poésie. Une des conséquences les plus fâcheuses fut que l'ouvrage fut considéré comme un livre obligatoire de normes⁴³.

Ainsi les points de vue d'Aristote ont marqué tous les domaines littéraires qui se sont plus ou moins occupés de l'origine du théâtre et du théâtre en général⁴⁴. Le domaine de la littérature classique avec la théorie interprétative prépondérante de Wilamowitz-Moellendorff – qui s'est centré principalement sur le genre dramatique de la tragédie avec pour critère l'analyse d'Aristote – s'occupe de façon minime de l'origine du théâtre. Les informations de Wilamowitz-Moellendorff ne se différencient pas de celles, très minces, que nous donne Aristote, c'est-à-dire que la tragédie provient du dithyrambe, tandis que la comédie trouve ses racines dans les chants phalliques⁴⁵.

« Γενομένης δ' ουν απ' αρχής αυτοσχεδιαστικής και αυτή (τραγωδία) και η κωμωδία, και η μεν από των εξαρχόντων τον διθύραμβον, η δε από των τα φαλλικά, α έτι και νυν εν πολλαίς των πόλεων διαμένει

⁴² **Αριστοτέλης**, *Ποιητική*, trad. Στάθη Δρομάζου, 3^e éd., Κέδρος, Athènes, 1982, p. 32.

⁴³ **Αριστοτέλης**, *Ποιητική*, trad. Στάθη Δρομάζου, 3^e éd., Κέδρος, Athènes, 1982, p. 32.

⁴⁴ **Puchner, Walter**, Θεωρία του λαϊκού θεάτρου. Κριτικές παρατηρήσεις στο γενετικό κώδικα της θεατρικής συμπεριφοράς του ανθρώπου, (Λαογραφία, παράρτημα 9), Athènes, 1985, p. 12 et suiv. et p. 39-46.

⁴⁵ **Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von**, *Η αττική τραγωδία : γένεση και διαμόρφωση ενός είδους*, trad. Ηλίας Τσιριγκάκης, éd. Βάνιας, Thessalonique, 2003, p. 12.

νομιζόμενα » (Aristote, *La Poétique*, 1449a, vers 9 à 15), soit : Ainsi donc la tragédie comme la comédie commencèrent par l'improvisation. La tragédie naquit des poèmes dithyrambiques et la comédie des poèmes phalliques, qui subsistent encore aujourd'hui dans de nombreuses cités.

Wilamowitz centre simplement sa recherche sur l'origine du dithyrambe, en soutenant que celui qui l'a façonné et par extension le créateur de la tragédie, fut Arion⁴⁶. Celui-ci a représenté pour la première fois, dans des concours de musique à Corinthe, le dithyrambe (qui était auparavant sans rythme et plein de cris inarticulés) avec une mélodie bruyante et pleine de fougue, accompagnée de danse en ronde⁴⁷.

Ο Διθύραμβος, le Dithyrambe⁴⁸ était un chant en l'honneur de Dionysos. Il était entonné par un chœur d'hommes ou de garçons avec un accompagnement à la flûte, lors des fêtes dionysiaques. Le thème était initialement la naissance de Bacchus, mais par la suite le cadre devint plus large. On pense que le mot provient : a) du qualificatif « Διθύραμβος » donné à Dionysos, né **deux fois, l'une de Sémélé et l'autre de la cuisse de Zeus**, et b) de **δισ-θύρα-βαίνω**, venir de deux ouvertures. Son évolution a conduit à la naissance de la tragédie. Cependant, certains autres chercheurs soutiennent que le dithyrambe n'était pas un chant en l'honneur seulement de Dionysos, mais aussi d'autres dieux, hypothèse basée sur le fait qu'Aristote ne mentionne pas le dithyrambe en tant que chant exclusif de Dionysos⁴⁹.

Τα Φαλλικά άσματα, les chants Phalliques⁵⁰ étaient des chansons improvisées au contenu moqueur et grivois que chantaient les groupes d'initiés (thiasotes) de Dionysos pendant la période de célébration des Dionysies champêtres, en portant un énorme phallus, symbole de fécondité.

⁴⁶ **Adrados, Francisco Rodríguez**, *Festival, Comedy and Tragedy: The Greek Origins of Theatre*, Brill Academic Pub., 1975, p. 3.

⁴⁷ **Λάμψα, Γιάννη**, *Λεξικό του Αρχαίου κόσμου, Ελλάδα-Ρώμη*, éd. Δομή, Athènes, p. 327.

⁴⁸ **Lesky, Albin**, *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, éd. Κυριακίδη, Thessalonique, 1998, p. 331.

⁴⁹ **Arthur W. Pickard-Cambridge**, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Clarendon, Oxford, 1927.

⁵⁰ *Ανθολόγιο Αποσπασμάτων Δραματικού Λόγου και Ποιητικής Τέχνης*, ΕΑΠ, Patras, 2001, p. 11.

Ο Εξάρχων(-οντος), l'exarchonte⁵¹ était le soliste improvisateur qui débutait et dirigeait le chant choral dans les diverses cérémonies.

Τα φαλλικά, les phalliques étaient des fêtes rustiques en l'honneur de Dionysos mais aussi à d'autres dieux liés à la fécondation et à la reproduction de la nature, telle Déméter⁵², qui étaient célébrés dans toutes les régions de la Grèce.

Οι θίασοι, les thiasos⁵³ étaient les groupes d'initiés au culte de Dionysos dont les membres s'appelaient *θιασώτες*, thiasotes. Selon le dictionnaire de Souda, publié au X^e siècle, le terme provient soit du verbe *θέω/théo* qui signifie courir, soit du verbe *ενθουσιάζω/enthousiazo* qui signifie être envahi par le dieu, être en extase.

Plutarque (*De l'amour des richesses*, 527d) nous présente la description d'une telle fête qui avait lieu dans la campagne de l'Attique de la mi-décembre à la mi-janvier⁵⁴. Le noyau dur des manifestations festives était le cortège du phallus. Le meneur du cortège tenait une amphore pleine de vin et un sarment de vigne. Puis suivait un homme traînant un bouc, animal symbolique de la puissance de fécondation, qui était sacrifié au dieu Dionysos. Ensuite venait un autre portant une corbeille d'osier pleine de figes sèches et enfin le dernier qui promenait en haut d'une perche le phallus, symbole par excellence des forces de fécondation. Le cortège phallique désirait transmettre à la terre les forces de fécondité symbolisées par le phallus et activer ses forces productives pour une nouvelle année de bonne récolte. Les participants à la fête étaient déguisés, ils fardaient leur visage ou portaient un masque, couronnaient leur tête de lierre et portaient le phallus suspendu au cou ou à la taille. Ils se grisaient en buvant le vin nouveau de l'année, chantaient des chansons obscènes et moqueuses, dites phalliques, et dansaient des danses comiques⁵⁵.

⁵¹ **Lesky, Albin**, *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, éd. Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη, 1998, p.331.

⁵² **Ραγκαβής, Αλέξανδρος**, *Λεξικόν της Ελληνικής Αρχαιολογίας*, éd. Ανέστη Κωνσταντινίδου, Αθήνες, 1888, tome 1, p. 673.

⁵³ **Bekkeri, Immanuelis**, *Suidae Lexikon*, Berlin 1854, Vol. III, p. 505.

⁵⁴ **Parke, Herbert W.**, *Festivals of the Athenians*, Londres, 1977, p. 100-103.

⁵⁵ **Παπαχατζή, Νικολάου**, *Η θρησκεία στην αρχαία Ελλάδα*, Εκδοτική Αθηνών, 2^e édition, Αθήνες, 1996, p. 153-154.

Dans ces manifestations festives figuraient différents jeux populaires, comme celui de l'ασκωλιασμός/askoliasmos⁵⁶, un jeu à cloche-pied. Selon le dictionnaire de Souda, des outres en peau de bouc, gonflées et enduites d'huile à l'extérieur, étaient placées au milieu du théâtre. Sur ces outres, des pitres essayaient de tenir en équilibre sur une jambe, ce qui n'était pas facile à réussir, et ils provoquaient le rire des spectateurs en tombant⁵⁷.

Selon l'opinion classique comme selon Aristote, la naissance de la comédie est attribuée aux improvisations sur les chants phalliques, c'est-à-dire aux chants improvisés et aux danses des thiasotes de Dionysos les jours de sa célébration. Ainsi, les premiers éléments de la comédie furent l'humeur joyeuse et le caractère licencieux et obscène, dans le but d'éloigner le mal en le ridiculisant.⁵⁸

⁵⁶ **Flacelière, Robert**, *Ο δημόσιος και ιδιωτικός βίος των αρχαίων Ελλήνων*, Εκδόσεις Παπαδήμα, Αθήνες, 2000, p. 247.

⁵⁷ **Bekkeri, Immanuelis**, *Suidae Lexikon*, Berlin, 1854, Vol. I, p. 183.

⁵⁸ **Ανδριανού Ε. & Ξιφάρá Π.**, *Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο*, Ε.Α.Π., Patras, 2001, p. 35.

B2. L'origine rituelle du théâtre

En 1890 commence la publication de l'ouvrage en douze tomes de James George Frazer (1854-1941), *The Golden Bough/Le rameau d'or*, une très vaste étude des cultes, des rites et des mythes de l'Antiquité. Ce livre marqua une étape dans le développement et le progrès des recherches anthropologiques et ethnologiques. James George Frazer est considéré comme un des principaux acteurs de l'anthropologie culturelle de la Cambridge School of Anthropology (CSA)⁵⁹. Cet anthropologue écossais avait été profondément influencé par la théorie de « l'animisme » d'Edward Tylor (1832-1917). Tylor définit l'animisme comme :

« La croyance que les êtres naturels ont des forces spirituelles qui les habitent et qui leur donnent une puissance surhumaine... L'animisme est le fondement de la religion, depuis celle des sauvages jusqu'à celle des civilisés⁶⁰. »

Frazer se consacra à l'étude du « mythe » et de la « religion ». Son hypothèse de base était qu'il existe un rapport entre les mythes et les rites. Son œuvre a profondément influencé les chercheurs novateurs en sciences sociales et humaines⁶¹. Dans cet esprit, fut consacrée l'idée que les racines du théâtre remontent aux cérémonies religieuses. Les principaux partisans de ce point de vue sont : Jane Ellen Harrison, Gilbert Murray et Francis McDonald Cornford⁶².

Au reste, une opinion ancienne était que le théâtre a surgi au sein de la religion ou bien que la religion s'est appuyée sur et s'est exprimée dans l'art de la représentation théâtrale. Dans une étude de Benjamin Constant, publiée en 1831, nous lisons que :

« L'admission des initiés à la connaissance de ce que le sacerdoce appelait des mystères, n'impliquait point l'enseignement de sa doctrine,

⁵⁹ **Campbell, D.T.**, The two distinct routes beyond kin selection to ultrasociality: Implications for the Humanities and Social Sciences. Dans : *The Nature of Prosocial Development: Theories and Strategies*, D. Bridgeman (ed), Academic Press, New York, 1983, p. 11-39.

⁶⁰ **Tylor, Edward. B.**, *Primitive culture: researches into the development of mythology, philosophy, religion, art, and custom*, Gordon Press, 1903, p. 426-427.

⁶¹ **Phillips, Robert S.**, *Funk & Wagnalls New Encyclopedia*, Funk & Wagnalls, U.S.A, 1983, Vol. 11, p. 27.

⁶² **Harrison, Jane**, *Themis : A Study of the Social Origins of Greek Religion*, Cambridge University Press, 1927 [1912].

ou pour mieux dire de ses doctrines secrètes car on a vu qu'il y en avait plusieurs. Tout constate que les mystères révélés par l'initiation n'étaient que des représentations dramatiques, des récits mis en action, des descriptions remplacées et rendues plus sensibles par des images... Les prêtres pouvaient reconnaître dans ces représentations des allusions à leur philosophie, mais le peuple n'y voyait que les fables de la mythologie vulgaire, offerte à ses regards d'une manière plus animée... Les mystères se composèrent de cérémonies, de processions dans l'intérieur des temples, de pantomime⁶³. »

La théorie de l'École d'Anthropologie de Cambridge, selon laquelle les cérémonies religieuses étaient à l'origine du théâtre, devint largement acceptée et, bien qu'ayant provoqué des contradictions, elle fut consacrée comme théorie dominante. Les théories variées qui furent exprimées ne mettaient pas en cause la thèse de base de cette théorie rituelle, mais se démarquaient principalement, soit quant au type de cérémonie dont le théâtre est issu, soit quant à la divinité à laquelle la cérémonie était consacrée. En pratique, nous n'avons pas des théories différentes, mais trois approches différentes, comme suit⁶⁴ :

1. la théorie rituelle de l'École d'Anthropologie de Cambridge,
2. la théorie chamaniste de Kirby, et
3. la théorie de la performance de Turner-Schechner.

La théorie rituelle de l'École d'Anthropologie de Cambridge

Jane Ellen Harrison (1850-1928) faisait partie des élèves de Frazer et il est naturel qu'elle ait été influencée par ses idées. Conformément au courant scientifique de l'époque, elle a étudié la civilisation grecque en associant les points de vue sociologiques et anthropologiques aux témoignages littéraires⁶⁵. Pour les racines du théâtre, elle soutient qu'elles proviennent des cérémonies qui avaient cours en Égypte en l'honneur d'Osiris. Pour l'origine du genre dramatique de la tragédie, elle suit la position d'Aristote et axe sa recherche sur la tentative de ce

⁶³ **Benjamin Constant**, *De la religion, considérée dans sa source, ses formes et ses développements*, vol. 5^e, Pichon et Didier, Paris, 1831, p. 8, 9 et 12.

⁶⁴ **Rozik, Eli**, *The Roots of Theatre: Rethinking Ritual and Other Theories of Origin*, University of Iowa Press, 2002.

⁶⁵ **Peacock, Sandra J**, "The Life and Work of Jane Ellen Harrison" dans : *Modernism/modernity*, Vol. 10, No 3, September 2003, p. 575-576.

dernier d'élucider ce qu'était exactement le dithyrambe. Elle considère donc que le dithyrambe, n'était pas seulement un hymne chanté pendant les rites de Dionysos, mais aussi un des nombreux noms qui avaient été attribués au dieu⁶⁶. Elle soutient que c'était un hymne grandiose, dogmatique, rituel qui raconte l'histoire de la nouvelle naissance de Dionysos. Pour Harrison, Dionysos est la personnification de Zeus adolescent et la nouvelle naissance symbolise la métamorphose du garçon en homme. Un des nombreux mythes relatif à Dionysos qui a fourni le stimulus explicatif à Harrison est celui de Dionysos Zagreus⁶⁷.

Dans la mythologie grecque, Zagreus était le grand dieu des Orphiques, né de Perséphone et de Zeus métamorphosé en serpent. Selon la tradition précise, Perséphone avait des cornes, ainsi, Zagreus naquit lui aussi avec des cornes. Zeus le nomma roi des dieux et lui donna un sceptre, la foudre et la maîtrise de la pluie. Et de même que les Curètes veillèrent sur Zeus quand il était bébé, ils veillèrent sur Zagreus, aidés de plus par Apollon. L'épouse de Zeus, Héra, voulut exterminer le petit Zagreus et envoya les Titans le tuer au moyen de stratagèmes perfides : ils lui apportèrent des jouets (un rhombe, un osselet, des pommes d'or, une toupie) et un miroir. Zagreus regarda son visage dans le miroir. À cet instant précis, les Titans se précipitèrent sur lui avec leurs couteaux. Alors, pour leur échapper, le jeune dieu commença à se métamorphoser : il devint Zeus adolescent, Cronos, un serpent à cornes, un cheval, un tigre, un taureau. Héra, malgré tout cela, incite les Titans à ne pas faiblir, et ainsi sur son ordre, ils coupent Zagreus en morceaux alors qu'il avait la forme d'un taureau, font bouillir la viande et la mangent. Zeus fut tellement furieux qu'il foudroya les Titans et les envoya dans le Tartare. Il ordonna à Apollon de recueillir les restes de Zagreus et de les enterrer à Delphes, près de son trépied. Selon une autre version du mythe, la déesse Athéna réussit à sauver le cœur de Zagreus et le remit à Zeus, qui le plaça dans une statue en plâtre à l'effigie du jeune dieu. Une autre tradition mentionne sa résurrection : Rhéa et Déméter collent ses morceaux et Zagreus « se dresse » et renaît avec une nouvelle personnalité, celle du dieu Dionysos, fils de Sémélé, à laquelle Zeus avait donné le cœur de Zagreus pour qu'elle l'avale⁶⁸.

⁶⁶ **Harrison, Jane**, *Ο θεός Διόνυσος*, trad. Ελένη Παπαδοπούλου, éd. Ιάμβλιχος, Athènes, 1995, p. 117.

⁶⁷ **Harrison, Jane**, *ibidem*, p. 15.

⁶⁸ **Patsi-Garin, Emmy**, *Επίτομο λεξικό Ελληνικής Μυθολογίας*, éd. οίκος Χάρη Πάτση, Athènes, 1969.

L'élément mimétique se trouve dans le fait que la représentation de ce mythe se répétait, au cours des cérémonies d'initiation des jeunes garçons à l'éphébie. Pour Harrison, le mythe de la mort et de la résurrection de Dionysos reflète la métamorphose du garçon en homme. La formation du dithyrambe en acte théâtral est venue de groupes de jeunes danseurs de Crète, appelés Curètes, qui venaient tout juste d'être initiés ou allaient l'être. Pendant la danse, ils invitaient le dieu à être présent parmi eux. Celui qui représentait le dieu était d'une certaine façon à la tête du groupe. En tant que représentant du groupe, l'« ἔξαρχος »/eksarhos, acquiert déjà un élément qui l'en différencie, il est son chef. À l'origine, les danseurs le respectent. Mais comme il s'en dissocie, ils l'observent et le prennent en sympathie ou le critiquent. Ainsi, de façon progressive, les danseurs se transforment en un groupe de spectateurs. En ce qui concerne le théâtre, ils deviennent l'auditoire et en ce qui concerne la religion, ils deviennent les fidèles⁶⁹. L'élément qui différencie la comédie de la tragédie est que, tandis que dans la tragédie sont conservés la beauté, la gravité et le faste du mythe, dans la comédie subsiste seul le caractère d'extase collective⁷⁰. Par conséquent, en termes sociologiques et psychologiques, la tragédie exprime le développement de la pensée individuelle, la prise de conscience de l'« ego », et la différenciation de l'individu par rapport à l'ensemble social. Au contraire, la comédie reflète la structure sociale primitive dont sont absents la différenciation et l'« ego » personnel⁷¹.

Dans l'esprit de la théorie rituelle, Gilbert Murray s'est efforcé d'expliquer l'origine de la tragédie en considérant qu'elle provient des très anciens rites d'adoration du Démon du Printemps, dont faisaient partie les cérémonies dionysiaques⁷². Les éléments fondamentaux sur lequel étaient centrées les cérémonies et le culte étaient la mort et la résurrection du Démon du Printemps⁷³. En suivant le modèle de Murray, Francis McDonald Cornford, lui, a tenté d'expliquer l'origine de la comédie⁷⁴. L'axe central de leur pensée est que, dans les cérémonies

⁶⁹ **Harrison, Jane**, *Τελετουργικά δράματα στην Αρχαία Ελλάδα*, trad. Θεόδωρος Σιαφαρίκας, éd. Ιάμβλιχος, Athènes, 1999, p. 47.

⁷⁰ Harrison, Jane, p. 67.

⁷¹ **Λεκατσάς, Παναγής**, *Διόνυσος. Καταγωγή και εξέλιξη της Διονυσιακής Θρησκείας*, Β' έκδοση, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνισμού, 1971, p. 37.

⁷² **Murray, Gilbert**, *Excursus on the Ritual Forms Preserved in Greek Tragedy*, University Press, 1912, p. 341-345.

⁷³ **Murray, Gilbert**, *Five Stages of Greek Religion*, Kessinger Publishing, 2003, p. 32.

⁷⁴ **Hokenson, Jan**, *The idea of comedy: history, theory, critique*, Ed. Fairleigh Dickinson University Press, 2006, p. 81.

religieuses des sociétés agraires préhistoriques, il y avait une représentation du changement des saisons, l'hiver symbolisant l'ennemi du dieu, pendant lequel le dieu meurt, et l'esprit du printemps symbolisant le dieu lui-même qui revient, ressuscité⁷⁵.

Pour ces cérémonies, Harrison croit qu'elles ont évolué à partir des rituels qui avaient à l'origine pour but d'éloigner le mal (*αποτροπή*)/*apotropi* et qui, petit à petit – alors que les hommes apprivoisaient la nature et cultivaient la terre – se sont transformés en sacrifices au cours desquels ils demandaient l'aide du dieu, c'est-à-dire le « service » divin (*θεραπεία*)/*thérapiá*⁷⁶.

Cependant, bien avant ces chercheurs, dans son livre *Des divinités génératrices*, ou *Du culte du phallus chez les anciens et les modernes* (1805), Jacques-Antoine Dulaure avait évoqué la déification du printemps, personnifié symboliquement par le dieu Dionysos, et le fait que cette croyance était répandue en plusieurs lieux de la terre :

*« Les anciens, pour représenter, par un objet physique, la force régénératrice du soleil au printemps, et l'action de cette force sur tous les êtres de la nature, adoptèrent le simulacre de masculinité, que les grecs nommaient **Phallus**. Ce simulacre quoiqu'il paraisse indécent à la plupart des modernes, ne l'était point dans l'antiquité ; sa vue ne réveillait aucune idée obscène : on le vénérât, au contraire, comme un objet les plus sacrés du culte. Il faut l'avouer : malgré nos préventions, il serait difficile d'imaginer un signe qui fût plus simple, plus énergique, et qui exprimât mieux la chose signifiée. Cette convenance parfaite assura son succès, et lui obtint un assentiment presque général. Le culte du simulacre de la masculinité se répandit sur une grande partie du globe. Il a fleuri longtemps en Égypte, en Syrie, en Perse, dans l'Asie Mineure, en Grèce, en Italie, etc. Il était et il est encore en vigueur dans quelques parties de l'Afrique. Il s'est même propagé jusqu'en Amérique. Lorsque les Espagnols firent la découverte de cette partie du monde ils trouvèrent ce culte établi chez les Mexicains... ...Il y a environ quatre mille cinq cent ans que le soleil, par l'effet d'un troisième mouvement de la terre, d'où résulte la précession des équinoxes, aborda, à l'équinoxe du printemps, le signe du zodiaque appelé le **Taureau**. Le signe de la constellation céleste qui portait ce nom, représenté sur les zodiaques artificiels fut considéré comme le symbole du soleil printanier, du soleil*

⁷⁵ Cornford, Francis M., *The Origin of Attic Comedy*, Edward Arnold, Londres, 1914.

⁷⁶ Harrison, Jane, *Ο θεός Διόνυσος*, trad. Ελένη Παπαδοπούλου, éd. Ιάμβλιχος, Athènes, 1995, p. 13.

régénérateur de la nature... Cette époque si intéressante, et les bienfaits nombreux du soleil printanier furent vivement sentis par tous les peuples adoreurs de cet astre. Aussi la célébrèrent-ils par les fêtes joyeuses renouvelées à chaque retour du printemps. Les prêtres de ce culte instituèrent cette solennité, et la revêtirent du prestige imposant de la religion⁷⁷... »

Cornford défend que la comédie « *semble avoir existé depuis des siècles à l'humble niveau de la farce populaire⁷⁸.* » Il soutient que la comédie ne dérive qu'indirectement du rituel, et présuppose une phase intermédiaire sous forme de pièce populaire :

« La comédie attique telle que nous la connaissons par Aristophane, est construite dans le cadre de ce qui était déjà un drame, une pièce populaire, et... derrière cette pièce populaire se situe une phase encore antérieure, où son action était présentée théâtralement dans les rituels religieux⁷⁹. »

Il soutient de même que les éléments du culte primitif passèrent par l'intermédiaire des chants phalliques dans la comédie populaire et par la suite dans la comédie d'Aristophane.

Les trois formes de représentation – chants phalliques, comédie populaire, comédie attique – traduisent l'élément central du mythe : la « *lutte* » entre l'hiver et l'été⁸⁰. Pour Cornford, la structure de la comédie a la forme suivante : elle se présente en deux parties, et dans chacune d'elles il y a trois phases qui se présentent dans un ordre rigoureux. Les deux parties, qui correspondent au thème mythique « mort - résurrection » du dieu (Démon de l'Année), sont séparées par la *Παράβαση*/paravasi, (parabase) constituée par des chants choraux. Cornford considère qu'elle est le seul point de la représentation qui soit proprement théâtral et qui n'ait pas une origine cultuelle⁸¹.

Ainsi dans la première partie – la mort du dieu – nous avons :

⁷⁷ **Dulaure, Jacques-Antoine**, *Des divinités génératrices ou Du culte du phallus chez les anciens et les modernes*, Dentu, 1805, p. 1-5.

⁷⁸ **Cornford, Francis M.**, *The Origin of Attic Comedy*, Edward Arnold, Londres, 1914, p. 180.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 4.

⁸⁰ **Segal, Robert Alan**, *The myth and ritual theory: an anthology*, Wiley-Blackwell, 1998, p.378.

⁸¹ **Cornford, Francis M.**, *The Origin of Attic Comedy*, Edward Arnold, Londres, 1914, p. 105.

- a) le « *πρόλογος* » (prologos) qui est le début de la représentation,
- b) le « *πάροδος* » (parodos), qui est l'entrée du chœur sur la scène, et
- c) l'« *αγώνας* » (agonas), où est concentrée la partie principale de l'action. À ce point apparaissent les principaux protagonistes de la représentation, qui sont le héros et l'idiote. Le *Πρωταγωνιστής* / Protagonistis (Protagoniste), c'est-à-dire le héros et par extension le Démon de l'Année, est vaincu par l'*Ανταγωνιστής* / Antagonistis (Antagoniste) qui est l'idiote, c'est-à-dire les forces opposées du mal⁸².

La deuxième partie de la représentation-résurrection du dieu se compose :

- a) du sacrifice,
- b) du festin qui renvoie aux rites primitifs d'omophagie, et
- c) du mariage sacré qui symbolise la résurrection et le retour du dieu, ainsi que l'union des forces qui revitalisent la nature pour le bien commun⁸³.

L'insertion de la pièce improvisée comme lien intermédiaire entre le rituel et la « Old comedy », et l'hypothèse que le rituel représentait lui-même un élément théâtral, ont « *l'avantage de supposer que l'élément de représentation théâtrale était là au tout début* ». En outre, Cornford ajoute : « *Il est difficile de voir comment le théâtre peut être issu de ce qui, même en germe, n'est pas théâtral*⁸⁴. » De plus, il justifie l'existence de la comédie avant l'arrivée de la comédie attique par les remarques faites par Aristophane lui-même : « *Dans plusieurs passages, Aristophane, en train d'insister sur ses propres mérites, évoque certaines blagues éculées et personnages inintéressants de ce qu'il appelle la 'comédie vulgaire'*⁸⁵. » Est considérée comme 'comédie vulgaire', la farce de Megara, évoquée avec dédain tant par Aristophane que par d'autres auteurs de son temps.

Par exemple, dans le prologue des *Guêpes*, l'esclave Xanthias promet du rire, avec « *ce ne sera pas un rire volé à Mégare* ». Ecphantides, un autre poète de la comédie ancienne, dit qu'il « *a honte de faire une pièce*

⁸² *Ibidem*, p. 71.

⁸³ *Ibidem*, p. 99.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 4.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 177.

comme un produit de Mégare» et Eupolis, un contemporain d'Aristophane, parle d'une « *plaisanterie grossière et ennuyeuse, comme une plaisanterie de Mégare, qui ne pourrait plaire qu'à un enfant*⁸⁶. »

Pickard-Cambridge, qui avec son livre *Dithyramb, Tragedy and Comedy* a essayé de renverser la théorie du rite, bien qu'il soit en désaccord avec les positions de Cornford sur l'origine dionysiaque de la comédie, conclut qu'elle dérive « *de mascarades animales et de la farce de Megara, vulgaire et probablement indécente*⁸⁷. »

Cornford, en étudiant les comédies d'Aristophane, a distingué un ensemble de masques du répertoire : le Bouffon, le Docteur ou le Cuisinier, le Soldat, le Parasite, le Vieux et la Vieille, provenant tous de la comédie populaire de Megara. Pour Cornford, l'existence de tels masques dans les pièces improvisées montre qu'ils avaient typiquement pour fonction de motiver l'action et de développer une ambiance comique. Il suppose que l'origine des masques réside dans le rituel⁸⁸.

La théorie rituelle sur l'origine du théâtre dans les cultes dionysiens fut d'abord mise en cause par William Ridgeway. Sa propre théorie sur l'origine de la tragédie affirme :

- 1) Que la tragédie elle-même n'est pas issue du culte de la région de Thrace au dieu Dionysos.
- 2) Mais qu'elle est née du culte local des morts, particulièrement de chefs comme Adrastos, l'ancien roi pré-dorien et pré-achéen de Sicyon, décrit par Hérodote dans un passage, qui est une des premières sources sur les « danses tragiques » grecques.
- 3) Que le culte de Dionysos n'était pas originaire de Sicyon, mais qu'il y avait été introduit par Cleisthenes (qui l'avait également amené en Attique et à Naxos) et qu'il était venu se superposer au culte du vieux roi.
- 4) Que même s'il était vrai que la tragédie proprement dite était née du culte de Dionysos, elle n'en devait pas moins trouver son origine dans le culte des morts, puisque Dionysos était considéré par les Grecs comme

⁸⁶ *Ibidem*, p. 178-179.

⁸⁷ **Pickard-Cambridge, Arthur W.**, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Clarendon, Oxford, 1927, p. 277.

⁸⁸ **Hokenson, Jan**, *The idea of comedy: history, theory, critique*, Ed. Fairleigh Dickinson University Press, 2006, p. 81.

un héros (c'est-à-dire un homme transformé en saint) aussi bien qu'un dieu⁸⁹.

Celui qui mit en doute, de la façon la plus vigoureuse, la théorie rituelle fut Pickard-Cambridge. La source essentielle de ses arguments est la tragédie *Les Bacchantes* d'Euripide⁹⁰. Il soutient que le culte présumé de Spring Daimon (Démon du Printemps) ou un culte similaire, n'existait pas dans l'ancienne Grèce et que la seule tragédie conservée qui parle de la vie de Dionysos est *Les Bacchantes* d'Euripide, dans laquelle n'apparaît pas le thème de la « mort-résurrection » du dieu⁹¹. Il considère également que l'hypothèse de ce même thème mythique que propose Murray pour la cérémonie, pour le dithyrambe et pour la tragédie, est fautive parce qu'il y a une diversité d'actions et de caractères différents entre la tragédie et la comédie⁹². D'ailleurs, dans la tragédie le héros meurt sans jamais ressusciter.

La théorie chamaniste de Kirby

Ernest T. Kirby a suggéré une théorie rituelle fondée sur le développement du théâtre à partir de la nature extatique du rituel chamaniste. Tandis que la théorie du rituel de l'École d'Anthropologie de Cambridge se concentrait sur les éléments narratifs partagés du rituel et du monde de la fiction théâtrale, Kirby s'est concentré sur un interprète montrant une identité autre que la sienne, caractéristique apparemment commune à la fois au chaman en état de transe et à l'acteur sur scène⁹³.

Le terme 'chaman', d'origine sibérienne et initialement utilisé dans l'ethnographie sibérienne, s'applique de nos jours dans l'étude de différentes cultures à un type de guérisseurs qui combine guérison, magie et médiation. La croyance courante est que le chaman est capable d'entrer en transe, de voyager dans d'autres mondes, de prendre le contrôle des esprits et de les forcer à guérir les êtres humains. Le succès du chaman se mesure à sa maîtrise des mondes surnaturels et, en ce sens, c'est une sorte de rituel (magique).

⁸⁹ **Ridgeway, W.**, *Origin of Tragedy*, Kessinger Publishing, 2003, p. 28.

⁹⁰ **Carlson, Marvin A.**, *Theories of the theatre: a historical and critical survey from the Greeks to the present*, Cornell University Press, 1993, p. 337.

⁹¹ **Pickard-Cambridge, Arthur W.**, p. 168.

⁹² **Pippin Burnett, Anne**, *The Art of Bacchylides*, Harvard University Press, 1985.

⁹³ **Kirby, Ernest T.**, *Ur-Drama - The Origins of Theatre*, New York University Press, 1975.

La théorie chamaniste n'est pas apparue par hasard. Elle a sa préhistoire théorique et son émergence est due aux positions théoriques formulées par la mythologie comparée. La première ébauche d'étude comparée des mythes grecs et des mythes provenant du monde asiatique a été faite par l'allemand Friedrich Max Müller (1823-1900) qui, influencé à son tour par le précurseur de la linguistique comparée, Sir William Jones, a mis en pratique ses positions⁹⁴.

Sir William Jones prit conscience, en 1786 à Calcutta, que le sanscrit était proche du latin et du grec ancien⁹⁵, à un point tel « *qu'aucun philologue ne pouvait examiner ces trois langues sans penser qu'elles provenaient d'une source commune qui, peut-être, n'existe plus*⁹⁶. »

Environ un siècle plus tard, Max Müller fut le leader d'une école de pensée qui interprétait presque tous les mythes comme des descriptions poétiques du comportement du soleil. Selon cette théorie, ces descriptions poétiques s'étaient transformées avec le temps en des histoires apparemment différentes sur les dieux et les héros⁹⁷. La mythologie comparée a mis au jour quantité d'analogies entre les mythes de différentes cultures, y compris certains thèmes récurrents et éléments d'intrigues très répandus.

Dans cet esprit, Karl Meuli, s'appuyant sur le livre IV d'Hérodote consacré entre autres à la description des Scythes, partant des relations entre Grecs et Scythes, et du personnage d'Abaris le Scythe, interprète comme chamanisme le courant représenté par ces personnages assez magiques⁹⁸.

Mircea Eliade prit la relève en 1951. Il soutenait que le chaman se situe quelque part entre le saint, le médecin et l'artiste; mais son titre et sa fonction lui sont attribués par l'ensemble de sa tribu ou bien lui viennent

⁹⁴ **Leonard, Scott A.**, *The History of Mythology: Part I.* Youngstown State University 2008.

⁹⁵ **Hogg, Richard M. / Blake, Norman Francis / Algeo, John / Lass, Roger**, *The Cambridge History of the English Language: English in North America*, Cambridge University Press, 2001, p. 379.

⁹⁶ **Jones, Sir William**, *Works of Sir William Jones*, Ed. G. G. and J. Robinson, 1799, vol. 3 , p. 34-35.

⁹⁷ **Leopold, Joan**, Ethnic Stereotypes in Linguistics: The Case of Friedrich Max Müller (1847-51) in Papers in the History of Linguistics, dans *Amsterdam Studies in the Theory and History of Linguistic Science. Studies in the History of the Language Science*, 1987, vol. 38, pp. 501-512

⁹⁸ **Meuli, Karl**, « Scythica », *Hermès*, vol. 70, 1935, p. 137.

des esprits, et il ne peut les refuser. Parfois le titre est reconnu en tant qu'héréditaire, et d'autres, en tant que don prouvé manifestement, mais qui, d'ailleurs, réside actif dans tous les individus. Le premier devoir du chaman est la guérison, mais son rôle dépasse celui de simple thérapeute : il est prêtre-théologien ou psychologue praticien ou devin, donc sa place dans la société est importante. Le chamanisme a précédé toutes les autres traditions spirituelles de la planète et une de ses plus grandes spécificités est le **voyage chamanique** (ou **rêve** pour certains) dans d'autres mondes en état de conscience élargie. Le plus bel élément de ce voyage est le principe de la révélation immédiate. Quoique le mot vienne de Sibérie, la pratique du chamanisme a existé sur tous les continents⁹⁹. Cependant, Mircea Eliade n'aurait, en tant qu'ethnologue, jamais pris contact avec des chamans et le « chamanisme » d'Eliade équivaut largement à une libre invention. Cela n'a pourtant pas empêché le début d'une tentative passionnée de quête des « chamanistes » de la Grèce antique. D'Homère à Hippocrate, de Zeus à Héraclès et peu ou prou tous les philosophes et les poètes « s'avèrent » être des chamanistes¹⁰⁰.

Il n'est donc pas étonnant que le complexe chamaniste ait été recherché et « révélé » jusque dans l'art théâtral.

Celui qui a introduit cette théorie, comme nous l'avons mentionné plus haut, est Ernest T. Kirby. Selon ce dernier donc, le chaman en état de transe se comporte comme s'il était possédé par un esprit, qui s'exprime par sa voix. La croyance est que, pour se révéler dans le monde des humains, l'esprit a besoin du corps matériel du chaman. En ce sens, il est un médium de ce pouvoir spirituel. Cette qualité est essentielle à la théorie de Kirby, parce que le chaman est supposé « représenter » une entité autre que lui-même, un habitant d'un autre monde ; et ceci est censé faire de lui le prototype de l'acteur de théâtre. Bien que l'activité du chaman soit centrée sur la guérison d'un malade donné, l'acte rituel a lieu au sein d'une communauté de croyants et dans un espace bien délimité, comme un bâtiment ou un espace clos à ciel ouvert. D'un point de vue extérieur, donc, l'impression est que, en état de transe, le chaman « joue » devant un « auditoire » dans un « théâtre ».

⁹⁹ **Eliade, Mircea**, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase* Payot(1951), Paris, 1998.

¹⁰⁰ **Bierl, Anton**, « *Le chamanisme* » et la *comédie ancienne*. *Recours générique à un atavisme et guérison* », dans *Methodos*, 7, 2007.
<http://methodos.revues.org/document625.html>

Par conséquent, la transition entre le rituel et le théâtre est supposée se produire quand la croyance en la capacité du chaman à dominer les esprits s'affaiblit et/ou quand l'implication de la communauté dans l'acte rituel diminue, même si l'art du chaman reste respecté. Il est en effet possible que dans un tel processus de déclin, les chamans mobilisent toutes sortes d'astuces, que Kirby nomme actes « para-théâtraux », pour intensifier l'effet de leur performance. Dans de telles conditions, la communauté des croyants est supposée se transformer graduellement en un auditoire, au fur et à mesure que l'élément fonctionnel du rituel disparaît¹⁰¹.

En ce sens, cette théorie n'est pas différente de la théorie du rituel de l'École d'Anthropologie de Cambridge, la création du théâtre étant conçue comme le résultat d'un processus de désintégration d'un certain type de rituel. Dans sa tentative d'imaginer une théorie unitaire, et afin d'assimiler la tradition selon laquelle le théâtre trouve son origine dans le rituel païen de Dionysos, Kirby suggérerait que ce dernier était aussi une forme particulière de chamanisme¹⁰².

La théorie de la performance de Turner-Schechner

Comme nous l'avons mentionné plus haut, la théorie de l'origine du théâtre à partir des chamans trouve son assise théorique dans l'anthropologie comparée. Au contraire, la théorie de la performance vient du domaine théorique de l'anthropologie symbolique. L'anthropologie symbolique peut être considérée comme une réaction au structuralisme soutenu, entre autre, par Lévi-Strauss. Le structuralisme était fondé davantage sur la linguistique et la sémiotique¹⁰³. Lévi-Strauss s'est aliéné les anthropologues (majoritairement Américains) parce qu'il s'est concentré sur le sens tel qu'il est établi par les contrastes entre divers aspects de la culture et non sur le sens tel qu'il peut provenir des formes de symboles. Les structuralistes insistaient également sur la séparation des actions d'avec les acteurs, tandis que les anthropologues symboliques croyaient aux actions « centrées sur les acteurs¹⁰⁴. » De plus,

¹⁰¹ Kirby, Ernest T., *Ur-Drama - The Origins of Theatre*, New York University Press, 1975, p. 2-3.

¹⁰² Kirby, Ernest T., *Dionysus: A Study of The Bacchae and the Origins of Drama*

¹⁰³ Des Chene, Mary. *Symbolic Anthropology*. Dans : *Encyclopedia of Cultural Anthropology*, ed. David Levinson and Melvin Ember, Henry Holt & Co, New York, 1996, p. 1274-1278.

¹⁰⁴ Ortner, Sherry B. (1984). Theory in anthropology since the Sixties. *Comparative Studies in Society and History*, 26, p. 126-166.

le structuralisme utilisait les symboles uniquement en fonction de leur place dans le « système » et non en tant que partie intégrale de la compréhension du système¹⁰⁵. Cette division entre l'idéalisme des anthropologues symboliques et le matérialisme des structuralistes a dominé les années 1960 et 1970.

L'anthropologie symbolique peut être subdivisée en deux approches principales. L'une est associée à Clifford Geertz et à l'Université de Chicago, l'autre à Victor W. Turner et à Cornell. David Schneider fut aussi une personnalité majeure pour le développement de l'anthropologie symbolique, même s'il n'entre pas entièrement dans l'une ou l'autre des écoles de pensées ci-dessus. La grande différence entre les deux écoles consiste dans leurs influences respectives.

Geertz, très influencé par le sociologue Max Weber, s'intéressait au fonctionnement de la « culture » et non à la manière dont fonctionnent les symboles dans le processus social. Turner, influencé par Émile Durkheim, s'intéressait au fonctionnement de la société et à la manière dont les symboles fonctionnent dans la société¹⁰⁶. Turner, reflétant ses racines anglaises, s'intéressait beaucoup plus à investiguer si les symboles fonctionnent réellement dans le processus social comme les autres anthropologues symboliques le pensaient. Geertz s'intéressait particulièrement à la manière dont les symboles fonctionnent dans la culture, c'est-à-dire, sur la façon dont les individus voient, ressentent et pensent le monde.

Victor Witter Turner (1920-1983) est la principale personnalité de l'autre branche de l'anthropologie symbolique. Né en Ecosse, Turner fut influencé très tôt par l'approche structurelle-fonctionnelle de l'anthropologie sociale britannique¹⁰⁷.

Cependant, alors qu'il entamait une étude des Ndembu en Afrique, son intérêt passa de l'économie et de la démographie au symbolisme rituel¹⁰⁸. Son approche des symboles était très différente de celle de Geertz.

¹⁰⁵ **Prattis, J. Ian.** Parsifal and Semiotic Structuralism. Dans : *Anthropology at the Edge: Essays on Culture, Symbol, and Consciousness*, Lanham: University Press of America, 1997, p. 33.

¹⁰⁶ **Handler, Richard,** An Interview with Clifford Geertz . Dans : *Current Anthropology*, 1991, 32: p. 603-613.

¹⁰⁷ **Turner, Victor W.,** *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1967, p. 143.

¹⁰⁸ **McLaren, Peter L.,** A Tribute to Victor Turner (1920-1983). Dans *Anthropologica* (N.S.), 1985, 27(1-2): p. 17-22.

Turner ne s'intéressait pas aux symboles en tant que véhicules de « culture » comme Geertz, mais à la place, il étudiait les symboles comme « opérateurs du processus social » et il pensait que « *l'expression symbolique de sens partagés, et non pas l'attrait des intérêts matériels, sont au cœur des relations humaines*¹⁰⁹. » Les symboles « *provoquent l'action sociale* » et exercent « *des influences déterminables poussant les personnes et les groupes à l'action*¹¹⁰. » Turner sentit que ces « opérateurs », par leur organisation et leur contexte, produisent « des transformations sociales ». Ces transformations sociales font cadrer les membres d'une société aux normes de cette société, résolvent les conflits et aident au changement de statut des acteurs.

Ainsi donc, Schechner s'efforça de définir sa théorie de la performance, influencé principalement par Turner : « *Les cultures s'expriment pleinement et sont rendues conscientes d'elles-mêmes dans les performances rituelles et théâtrales... Une performance est une dialectique de "flux", c'est-à-dire, de mouvements spontanés où l'action et la conscience ne font qu'un, et de "réflexion" où le sens principal, les valeurs et les objectifs d'une culture sont vus "en action", tandis qu'ils forment et expliquent le comportement. Une performance est déclarative de notre humanité commune*¹¹¹. » En deux mots, nous dirons que le sens de la « performance » qui est introduit est : la simulation culturelle et sociale ou le changement d'identité.

Les positions de Schechner reflètent les influences d'un grand nombre de modèles de recherche contemporains qui sont des révisions de théories philosophiques, psychologiques et sociologiques antérieures ou des positions nouvelles.

Parmi ses analyses, apparaissent des idées de Jacques Lacan qui soutient que l'« ego » est formé par l'intermédiaire du mimétisme¹¹² ou encore sa théorie de la performance linguistique qui a été proposée par Chomsky (par performance linguistique, il entend le processus et le résultat de l'usage de la langue, c'est-à-dire le comportement linguistique lui-même, qui est dicté et organisé conformément à une connaissance grammaticale

¹⁰⁹ Manning, Frank E., Victor Turner: An Appreciation. Dans: *The Association for the Anthropological Study of Play Newsletter*, 1984., 10(4): p. 20-22.

¹¹⁰ Turner, Victor W., 1967, p. 36.

¹¹¹ Schechner, Richard, *Performance studies: an introduction*, ed. Routledge, 2002, p. 13.

¹¹² Leader, Darian, *O Lacan με εικόνες*, trad. Γιάννης Σταυρακάκης, éd. Διάλογος, Athènes, 1999.

sous-jacente ou à un système linguistique abstrait, mais est influencé par d'autres facteurs extérieurs¹¹³).

Naturellement, apparaissent encore plus fortement les thèses du sociologue Erving Goffman, pour lequel la société n'est pas une structure unifiée. Nous agissons en fonction du cadre dans lequel nous sommes obligés d'évoluer. Le cadre que nous devons considérer n'est pas la société en général mais le contexte. Cependant, existe le cadre plus large qui constitue la base de nos échanges sociaux quotidiens de personne à personne, de cette « activité théâtrale ». La vie est un théâtre. Le monde entier est une scène et nous sommes de simples acteurs. Dans notre vie quotidienne, nous émettons deux signaux dans nos interactions sociales. L'expressivité de l'individu est constituée par deux sortes de signaux différents : l'impression qu'il donne et l'expression qu'il émet. Nous nous habillons pour causer une impression et nous suivons et évaluons continuellement les impressions que nous créons. Nous participons sans cesse à une « cérémonie » d'interactions. De la même façon qu'en accueillant chez nous des visiteurs, nous leur montrons certaines pièces, mais en gardons d'autres hermétiquement fermées, hors des regards, ainsi nous présentons certains morceaux de nous-mêmes mais en cachons d'autres¹¹⁴.

Mais c'est Turner qui avait très certainement fourni le point principal de la thèse de Schechner : qu'il n'y a pas de lien génératif entre le rituel et le théâtre, parce que ce sont des reflets différents d'un seul et même type d'activité humaine, la « performance¹¹⁵. » Cette activité est caractérisée par la combinaison de deux éléments principaux, « le spectacle » et « l'efficacité », qui en proportions variables créent le continuum de toutes sortes de performances. Cette combinaison ne peut être séparée, et même aux extrêmes du continuum aucun élément simple n'existe dans sa pureté ; en d'autres termes, il n'y a ni spectacle absolu, ni efficacité absolue.

Lorsque l'élément de spectacle l'emporte, le résultat est ce qu'on appelle couramment « théâtre » ; et quand l'élément d'efficacité l'emporte, c'est le « rituel ». De plus, les proportions entre ces deux éléments peuvent être modifiées à volonté, selon l'intention de l'interprète. L'implication

¹¹³ **Yule, George**, *Πραγματολογία*. Επιμ., μτφρ. Θ.-Σ. Παυλίδου, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη, 2006.

¹¹⁴ **Goffman, Erving**, *Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή*, éd. Αλεξάνδρεια, Αθήνες, 2006.

¹¹⁵ **Schechner, Richard**, *Performance theory*, Routledge, 2003, p. 120.

est que, par contraste avec les théories précédentes, la transition d'un extrême à l'autre n'est pas unidirectionnelle : tout comme le théâtre peut se transformer en rituel, le rituel peut se changer en théâtre. Pour Schechner, le théâtre – ou ce qu'il nomme le « théâtre esthétique » – a atteint ses sommets pendant les périodes où la proportion entre ces deux éléments était équilibrée¹¹⁶.

En résumé, nous dirons que la théorie de Schechner se développe sur deux plans. Il considère : a) la vie individuelle et sociale comme une sorte de théâtre, et b) les représentations théâtrales comme une sorte d'interaction ou osmose individuelle et sociale.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 123.

B3. Autres théories sur les origines du théâtre grec

Comme nous l'avons mentionné précédemment, les théories qui furent développées sous l'influence directe du courant engendré par l'approche anthropologique, attribuèrent à l'origine du théâtre des racines religieuses. Comme nous l'avons également évoqué, celui qui a principalement contesté ces théories fut Pickard-Cambridge dans son ouvrage *Dithyramb, Tragedy and Comedy*. Les matériaux de recherche qu'il a utilisés pour fonder ses positions sont les textes antiques et les peintures sur vases. L'idée de base exprimée par Pickard-Cambridge est que les différents genres du théâtre grec naquirent indépendamment l'un de l'autre et furent associés aux fêtes dionysiaques seulement après qu'ils aient atteint la forme sous laquelle nous les connaissons aujourd'hui¹¹⁷. Il faut souligner que Pickard-Cambridge d'une part et les tenants de la théorie rituelle d'autre part ont géré de façon fort différente le manque d'éléments probants concernant l'origine du théâtre.

Pour Pickard-Cambridge, la rareté des éléments probants circonscrit les conclusions qui peuvent en être tirées. Il a même été jusqu'à n'utiliser que les éléments qui étaient concluants à eux seuls sans qu'il soit besoin de les compléter par une quelconque hypothèse. Au contraire, les tenants de la théorie rituelle essayèrent de formuler des rapports et des liens entre les parcelles d'éléments tout en complétant le manque de preuves par des hypothèses théoriques. Ainsi leurs conclusions semblent davantage tenter d'expliquer les causes de l'origine du théâtre que l'origine du théâtre proprement dite¹¹⁸. En fait, le processus se déroulait selon une succession d'identités supposées : le développement de l'homme de l'animal à l'humain; le développement de la société du primitif au civilisé; le développement des êtres humains de l'enfant à l'adulte. Les études anthropologiques furent donc rejointes par les études du comportement animal et de la psychologie développementale, notamment celles de Karl Groos. Dans *The Play of Animals*, Groos faisait l'hypothèse que certains animaux nécessitaient un jeu juvénile pour mettre au point les comportements types qui, sans être instinctifs, sont nécessaires à leur survie¹¹⁹. Et dans *The Play of Man* (1901), il étendait cette thèse à

¹¹⁷ **Pickard-Cambridge, A. W.**, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Clarendon, Oxford, 1927.

¹¹⁸ **Webster, T.B.L.**, dans *Fifty Years (and Twelve) of Classical Scholarship*, ed. M. Platnauer, Oxford, 1968, p. 98-99.

¹¹⁹ **Groos, Karl**, *The Play of Animals*, trad. Elizabeth L. Baldwin, éd. Kessinger Publishing, 2005.

l'homme, tout en élargissant son étude à l'exploration de la source de plaisir que nous trouvons dans le jeu¹²⁰. Le lien entre jeu et théâtre semblait évident : beaucoup de langues, y compris l'anglais, se réfèrent au théâtre en tant que « jeu » (play), et à sa prestation en tant que « jouer » (playing). Une étude plus tardive et plus complète est l'*Homo Ludens, essai sur la fonction sociale du jeu* de Johan Huizinga. Huizinga suggère que le jeu précède et est une condition nécessaire (mais pas suffisante) à la formation de la culture¹²¹. Tous ces éléments ont fait leur chemin dans les discussions sur les origines du théâtre.

Une des premières tentatives, et en raison de la nature non spécifique et générale de son traitement et de ses conclusions, qui ont joué le plus grand rôle dans l'exploration des débuts primitifs du théâtre, fut celle de Loomis Havemeyer. Loomis Havemeyer déclarait son allégeance à « la grande doctrine moderne de l'évolution » et se proposait de faire pour le théâtre ce que Frazer avait fait pour la religion - trouver ses origines dans des formes primitives simples. Il trouvait « *des stades simples et des formes non développées* » de toutes les institutions chez les peuples primitifs : « *Ce que nous voulons montrer est que le théâtre primitif est l'antécédent direct de toutes les formes modernes, et donc que sa connaissance est nécessaire, afin d'étoffer la perspective et d'offrir un laps de temps suffisant pour permettre une conception de l'évolution de cette forme sociale*¹²². » Et bien sûr, la théorie vient combler les lacunes dans l'enchaînement des preuves. En remarquant qu'il n'y a pas trace d'étapes intermédiaires entre les cérémonies théâtrales primitives et le théâtre hautement sophistiqué de la Grèce ou du Japon, Loomis Havemeyer reste confiant. « *Mais en dépit de l'absence d'une succession complète de formes intérimaires* », écrit-il, « *il reste très peu de doute qu'on obtient là, dans l'expansion du théâtre, le même développement de forme en forme, dans une succession connexe, qui caractérise le processus d'évolution ailleurs dans la nature et la société*¹²³. »

Les érudits spécialistes de l'antiquité ne semblent pas avoir été influencés par les explications ethnologiques car ils ne citent, dans leurs références bibliographiques, ni Murray ni Cornford. Pour eux, le théâtre grec est abordé comme un genre particulier et distinct, et il est étudié dans son

¹²⁰ **Groos, Karl**, *The Play of Man*, trad. Elizabeth L. Baldwin, Appleton, New York, 1901.

¹²¹ **Huizinga, Johan**, *Homo ludens; a study of the play-element in culture*, Beacon Press, Boston, 1971.

¹²² **Havemeyer, Loomis**, *The drama of savage peoples*, Yale University Press, 1916, p. 6.

¹²³ *Ibidem*, p. 121-122.

espace et son lieu, en relation uniquement avec les éléments grecs qui ont été sauvegardés jusqu'à nos jours. Tout en appréciant les différences culturelles, ils ne s'intéressent pas à l'étude du théâtre grec en relation avec les rituels des peuples primitifs ni à son étude comparée avec les genres théâtraux qui se sont développés par exemple en Asie ou en Afrique¹²⁴. D'ailleurs la religiosité des Grecs de l'antiquité est un sujet qui suscite beaucoup d'interrogations. La plupart des éléments montrent un peuple plus enclin à l'athéisme qu'à la croyance religieuse. « *Les Grecs sensés de l'antiquité ne pouvaient croire ni adopter une religion fondée sur des fictions extravagantes qui attribuaient à la divinité des actes aussi contradictoires avec l'idée qu'en donne la raison. Il y avait donc chez les anciens, la religion vulgaire et poétique, qui était rejetée par les hommes raisonnables et éclairés, par les philosophes de l'antiquité qu'on a souvent accusés d'être athées sous ce prétexte, religion qui était souvent bafouée sur le théâtre par les poètes eux-mêmes*¹²⁵. »

La tradition des érudits classiques, représentée par Ridgeway et Pickard-Cambridge, est reflétée par les positions de Gerald F. Else qui rejette complètement la notion des origines rituelles du théâtre et soutient à la place que la tragédie grecque fut la création intentionnelle de deux hommes, Thespis et Eschyle¹²⁶. Les débuts de la tragédie sont donc déplacés hors du monde flou et mystérieux du culte et du rituel pour être réimplantés dans les actes conscients d'hommes doués de raison. Thespis est considéré comme l'inventeur de la *tragédie*, l'expression par l'acteur du « *contenu épique, tiré du mythe héroïque, dans la forme solonienne (vers iambiques) combinée aux chants choraux*¹²⁷ » – qui a ainsi réuni le héros épique, l'imitation et le vers iambique. Ce qui était présenté était le *pathos* du héros, sa souffrance dans un moment de désastre ou d'échec. Thespis donc a inventé la « tragédie » mais ce n'était pas encore du théâtre tragique. Celui-ci fut la contribution d'Eschyle, qui tenta d'expliquer la cause du *pathos* thespien et fut ainsi amené à se projeter « *au dehors, au devant et au dessus du pathos, dans les trois dimensions de l'espace, du temps et de la relation à Dieu*¹²⁸. » Cette expansion provoqua une série de changements techniques et dramaturgiques, incluant l'augmentation du nombre des acteurs, le développement de

¹²⁴ **Vince, Ronald W.**, *Ancient and Medieval Theatre: A Historiographical Handbook*, Greenwood Press, 1984, p. 20.

¹²⁵ **Rolle, P. N.**, *Recherches sur le culte de Bacchus*, vol. 2^e, J. S. Merlin, Paris, 1824, p. 22.

¹²⁶ **Else, Gerald F.**, *The Origin and Early Form of Greek Tragedy*, New York, 1972.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 63.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 83.

l'*agon* ou conflit, la concentration sur le héros et sur son choix tragique, etc. Mais c'est avec l'acte créatif d'Eschyle que le théâtre tragique est né.

La théorie d'Else est rationnelle, étroitement concentrée, et elle suppose qu'une décision consciente de l'homme détermine le changement culturel et artistique. Elle fait appel aux attributs humains familiers pour expliquer le changement et non pas aux « *énergies insaisissables, quasi-naturelles*¹²⁹. » Par exemple, l'idée dans *La Poétique* que la tragédie était liée au drame satyrique est rejetée par Else comme étant de la propagande pro doriennne. Donc, Else soutient que la Tragédie et la comédie eurent des origines tout à fait différentes, et que le drame satyrique fut introduit dans les concours tragiques en réponse aux protestations publiques contre un régime persistant de mort et de désastre. Comme il le dit, « *les Athéniens n'étaient pas différents des autres peuples, ils voulaient rire de temps à autre*¹³⁰. »

Deux autres études sur les origines du théâtre grec méritent l'attention. Toutes deux appliquent volontairement au problème des méthodes dérivées d'autres disciplines.

La première est celle qu'a proposée August Carl Mahr. Sa théorie est fondée sur plusieurs suppositions :

- a) que l'acteur thespien fut ajouté au dithyrambe choral,
- b) que le conflit est un ingrédient nécessaire du drame
- c) que l'art grec en général était déterminé par un sens du fini, et
- d) que cet art révèle par conséquent une structure clairement définie, tactile même¹³¹.

Mahr applique donc les méthodes de la critique d'art à son étude du développement du spectacle visuel. Il soutient qu'avec l'introduction de l'acteur, l'attention première s'est déplacée du centre de l'espace de danse chorale (orchestre) vers un point sur la circonférence du cercle, et que ce changement a aidé à déterminer la nouvelle forme de la représentation. Puisque le conflit est une nécessité dramatique, « *l'action dramatique devait inévitablement se développer entre (le) chœur et l'acteur unique, et (par conséquent) les situations ne pouvaient être dramatisées que sur la base d'un schéma cinétique unique, la relation*

¹²⁹ Lesky, Albin, *Greek Tragedy*, éd. E. Benn, 1979, p. 28.

¹³⁰ Else, Gerald F., *Aristotle's Poetics: The Argument*, University of Michigan Press, 1967, p. 25.

¹³¹ Mahr, August Carl, *The origin of the Greek tragic form: A study of the early theater in Attica*, Prentice-Hall, 1938.

*d'un individu à un groupe*¹³². » La théorie de Mahr est ingénieuse même si elle ne convainc pas. Elle ne semble pas avoir eu un quelconque impact sur les études classiques ou sur les théories plus générales des origines du théâtre. On peut admettre, cependant, qu'elle n'entre pas en conflit avec l'idée d'Else sur l'origine thespienne de la *tragodia* ; et l'insistance de Mahr sur le spectacle visuel suggère une relation entre la forme dramatique et l'espace théâtral qui a été trop peu explorée.

La seconde étude, plus récente, a été proposée par Francisco R. Adrados. Adrados rejette à la fois l'origine spécifiquement dionysiaque du théâtre grec et l'hypothèse d'Else : « *Le théâtre est un phénomène omniprésent, dont les racines sont toujours les rituels lyriques, de type mimétique, et nous ne pouvons séparer le théâtre grec des rituels grecs afin de l'interpréter comme le résultat d'une synthèse littéraire de deux formes littéraires, non mimétiques*¹³³. » L'objectif propre d'Adrados est « *de démontrer en détail comment le passage des cultes agricoles (pas toujours héroïques) aux diverses formes théâtrales est devenu possible*¹³⁴. » Dans ce but, il utilise la méthode linguistique pour analyser les nombreux textes dramatiques selon leurs « unités élémentaires », qu'il décrit comme des « passages de contenu similaire et de forme similaire », l'équivalent littéraire des morphèmes ou mots.

La méthode est clairement analogue au procédé par lequel les langues perdues sont reconstituées à partir des données préservées par leurs descendants ultérieurs. Adrados procède à l'identification et l'analyse d'unités élémentaires, non seulement de textes dramatiques, mais de rituels antiques tels qu'ils sont reconstitués à partir des relations archéologiques et historiques. Bien qu'il se limite au départ au matériau grec, Adrados note des parallèles entre les unités élémentaires du théâtre et du rituel grecs et celles d'autres peuples afin de vérifier ses conclusions. Mais il ne cherche pas à spéculer sur l'origine de ces traits communs.

En résumé, la procédure est la suivante :

- 1) analyse des unités élémentaires pour identifier les plus anciennes,
- 2) vérification des résultats dans les termes des rituels antiques grecs,
- 3) reconstitution de l'histoire des genres dramatiques alors qu'ils subissaient une différenciation, une polarisation, etc., et

¹³² *Ibidem*, p. 54.

¹³³ **Adrados, Francisco Rodríguez**, *Festival, Comedy and Tragedy: The Greek Origins of Theatre*, Brill Archive, 1975, p. 7.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 6.

4) mention des parallèles en dehors de la Grèce et en dehors du théâtre.

Les unités élémentaires figurant au centre de cette procédure sont les suivantes : hymnes, supplications, prières, sacrifices, concours, reconnaissances, bénédictions, malédictions, actions de grâce, chants funéraires, et chants nuptiaux et triomphaux.

Les conclusions d'Adrados incluent le postulat que tout le théâtre grec provient du *komos*, « un chœur qui bouge, pour exécuter une action cultuelle, avec une procession et de la danse¹³⁵ », mais évidemment les cultes et leurs rituels associés pouvaient différer autrement. Quant à la différenciation des genres, il l'explique ainsi : il soutient que la tragédie et le drame satyrique provinrent des *komoi* « dans lesquels les héros étaient célébrés et dont certains acteurs appelés *tragodoi* devinrent les spécialistes¹³⁶. » Il suggère que la Comédie est une création plus tardive, dérivée d'autres rituels que la tragédie et la pièce satyrique, et modelée sur la forme tragique.

Finalement, Adrados fait l'hypothèse d'une forme primitive indifférenciée de rituel dramatique qui commença une différenciation générique avant de se transformer en théâtre. C'est une étude sophistiquée, mais qui nous renvoie une fois de plus aux origines rituelles et à une source commune à toutes les formes théâtrales grecques.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 16.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 16.

B4. Le Mime, oublié des théories sur l'origine du théâtre

L'intérêt pour les origines du théâtre a culminé au passage du XIX^e au XX^e siècle. Les preuves directes des origines du théâtre sont extrêmement rares, même si elles existent ; et la méthodologie, bien que souvent qualifiée de « scientifique » par ses praticiens, commence par dépendre non seulement de la capacité de synthèse de l'imagination humaine, mais, plus sérieusement, d'hypothèses parfois douteuses concernant le comportement humain et le développement culturel à travers le monde¹³⁷.

Les premiers éléments sur l'origine du théâtre nous sont donnés par Aristote dans son traité intitulé « *Περί Ποίσεως* » (Péri Piiseos). Bien que les positions d'Aristote n'aient pas été contestées par les spécialistes, ceux-ci se sont pourtant efforcés de les accorder et de les adapter à leur propre théorie scientifique. Raymond Aron déclare que « *la théorie précède l'histoire*¹³⁸. » De toute façon, nous ne devons pas oublier que chaque chercheur est la création d'une période précise et d'un lieu donné, que ses réflexions et ses conclusions sont déterminées par les exigences et les idéologies en cours, comme par ses préjugés personnels¹³⁹. Et encore, l'histoire du théâtre ne comble pas les lacunes de la connaissance des hommes modernes sur les époques passées. Ces lacunes ne se trouvent pas loin en arrière, attendant d'être comblées par les recherches ultérieures, mais elles sont créées a posteriori, chaque fois que nous voulons assimiler le présent et comprenons qu'il se trouve (ou croyons qu'il se trouve) devant nous, c'est-à-dire qu'il est encore absent de notre vie. L'histoire du théâtre est donc un processus historique identique ; elle se situe dans le cours du temps, évolue continuellement avec l'histoire qu'elle étudie¹⁴⁰ et, comme celle-ci, elle subit les changements, les ajustements et les transformations qu'impose l'écoulement du temps¹⁴¹.

¹³⁷ **Vince, Ronald W.**, *Ancient and Medieval Theatre: A Historiographical Handbook*, Greenwood Press, 1984, p. 3.

¹³⁸ **Aron, Raymond**, *Introduction à la philosophie de l'histoire*, Gallimard, Paris 1948, p. 111.

¹³⁹ **Vince, Ronald W.**, « Theatre History as an Academic Discipline », dans **Thomas Postlewait-Bruce McConachie** (eds), *Interpreting the Theatrical Past: An Approach to the Historiography of Performance*, University of Iowa Press, Iowa City 1989, (p. 1-18), p. 2.

¹⁴⁰ **Certeau, Michel de**, *L'écriture de l'histoire*, Gallimard, Paris, 1975, p. 124.

¹⁴¹ **Jenkins, Keith**, *Επαναθεώρηση της ιστορίας*, Παπαζήσης, Athènes, 2004, p. 43-44.

En considérant que chaque histoire du théâtre est en même temps la mise en application d'une théorie, nous constatons pour l'essentiel que deux orientations fondamentales ont conditionné le mode de recherche et d'approche des thèmes concernant l'histoire du théâtre : L'une selon laquelle – suivant l'analyse aristotélicienne de la poésie dramatique – le texte théâtral constitue l'axe principal autour duquel tournent les recherches et les interprétations. L'autre qui, incorporant toujours les positions d'Aristote, s'écarte du langage théâtral et dirige son analyse sur la dimension de performance du théâtre¹⁴².

Arthur E. Haigh fut un des premiers à donner l'impulsion qui orienta l'intérêt sur la performance théâtrale et non plus seulement sur le texte ; c'est lui qui présenta l'histoire du théâtre grec d'un point de vue théâtral plutôt que d'un point de vue littéraire¹⁴³. Une définition qui pourrait traduire la perception moderne de la notion de théâtre est celle énoncée par Bernard Beckerman :

« Le théâtre a lieu quand un ou plusieurs êtres humains isolés dans le temps et l'espace se présentent dans des actes imaginés devant un ou plusieurs autres¹⁴⁴. »

Selon la définition de Beckerman, le Mime est du théâtre. Cependant on peut constater que le genre dramatique du Mime ne fait pas partie du champ de recherche des théories précitées sur l'origine du théâtre, alors qu'il constitue une part extrêmement importante de la création dramatique dans la Grèce antique. De fait, selon Aristote, Épicharme et Phormis, qui ont donné forme à la comédie sicilienne, sont considérés comme les précurseurs de la tragédie et de la comédie.

La position de Wilamowitz est peut-être décisive pour la manière dont les chercheurs modernes considèrent la comédie sicilienne¹⁴⁵ :

¹⁴² **Puchner, W.**, *Λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια*, éd. Πατάκης, Athènes, 1989.

¹⁴³ **Haigh, Arthur E.**, *The Attic theatre; a description of the stage and theatre of the Athenians, and of the dramatic performances at Athens*, Clarendon Press, 1889.

¹⁴⁴ **Beckerman, Bernard**, *Dynamics of Drama. Theory and Method of Analysis*, New York, 1970, p. 20.

¹⁴⁵ **Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von**, *Η αττική τραγωδία : γένεση και διαμόρφωση ενός είδους*, trad. Ηλίας Τσιριγκάκης, éd. Βάνιας, Thessalonique, 2003, p. 7.

« À Syracuse ce genre de jeux a été transformé par Épicharme de Mégare en poésie dramatique...Manquait certes le Choeur, mais ils pouvaient introduire des intermèdes de danses et de chants. La comédie moderne aurait pu se développer à partir de ce genre dramatique, si ce n'est que la floraison artistique s'est affaiblie et que la farce, de poème dramatique, est redevenue du mime en prose. Et c'est seulement grâce à l'intérêt que montra Platon, qui était au-dessus des préjugés quant à la puissance réaliste de ce divertissement populaire, lors de sa naissance vers 390 à Syracuse, que nous devons l'arrivée des mimes de Sophron à Athènes et qu'ils furent transmis à la postérité. Épicharme lui-aussi a été sauvé uniquement grâce à l'intérêt d'Athénée pour l'histoire de la littérature, plutôt qu'en raison de sa valeur littéraire. »

Il faut noter que les opinions de Wilamowitz ont joué un rôle très important dans la formation de la perception moderne de toute la littérature classique¹⁴⁶

Ainsi, le Mime de l'Antiquité, estampillé comme « sans valeur littéraire », ne suscite l'intérêt ni de la recherche littéraire, ni même de la recherche théâtrale.

Comme nous le montrerons ci-après, la comédie sicilienne est un développement de la farce dorienne et aucun de ses éléments ne remonte aux cérémonies religieuses. Dans ce genre dramatique, les partisans de la *théorie rituelle* ne peuvent donc pas trouver d'arguments susceptibles de justifier leur point de vue. D'abord, parce que l'élément rituel de la danse est totalement absent de la représentation et ensuite, parce que la représentation d'un chapardage de fruits ou d'un médecin ridicule au galimatias savant incompréhensible pour les gens ordinaires – qui sont les sujets de la farce dorienne – ne provient en aucun cas de cérémonies religieuses.

¹⁴⁶Armstrong, Michael & Buchwald, Wolfgang & Calder III, William M., *Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff Bibliographie 1867–1990*, Hildesheim, 1991.

C. La notion de mimèsis pour les anciens grecs

C1. Les Pythagoriciens

Deux notions fondamentales différencient le rite religieux de la pratique théâtrale : l'initiation et l'imitation. Dans la cérémonie religieuse nous avons l'élément d'initiation, c'est-à-dire la transmission de connaissances précises et spécifiques en vue de l'intégration de l'individu au groupe comme membre à part entière¹⁴⁷. Dans le processus de l'initiation est également contenu l'élément d'imitation, mais au sens de la répétition. Dans ce cas, l'imitation est utilisée comme moyen d'apprentissage pour donner à l'individu l'aptitude à devenir membre du groupe¹⁴⁸.

Dans la pratique théâtrale au contraire, l'élément fondamental est l'imitation. Nous pourrions dire qu'elle est le principal outil méthodologique pour s'exprimer. Dans la problématique de la représentation, la mimésis joue un rôle essentiel pour catégoriser le rapport de l'œuvre au réel. Dans la culture occidentale, cette prédominance apparaît dès l'Antiquité grecque, lorsque Platon et Aristote en proposent chacun des analyses divergentes¹⁴⁹.

Parmi les premiers à établir une corrélation philosophique entre la notion de mimésis et l'art de la musique figurent les Pythagoriciens. Ici, il convient de préciser que le terme « musique » dans l'antiquité n'avait pas le sens que nous lui donnons aujourd'hui. Le terme dérive du mot « muse » et il désigne n'importe quelle occupation artistique ou intellectuelle¹⁵⁰. Platon mentionne : « *Ce que la gymnastique est pour le corps, la musique l'est pour l'âme* » (Criton 50D), tandis qu'Hérodote dans le livre III, 131, dit que la musique est tous les arts, les lettres et l'éducation. Le terme « musique » au sens actuel est utilisé à partir du 4^e siècle av. J.-C. Les Pythagoriciens précisent que la « musique » est l'imitation des lois des corps célestes¹⁵¹. Dans leur théorie cosmologique, ils désignent le nombre comme étant le principe des êtres¹⁵². Les nombres

¹⁴⁷ **Κακούρη, Κατερίνα Ι.**, *Προϊστορία του Θεάτρου*, Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών, Athènes, 1974.

¹⁴⁸ **Ντούμας, Χρίστος**, *Δρώμενα στο Προϊστορικό Αιγαίο*, dans *Δάφνη*, volume en l'honneur de Σπύρο Ευαγγελάτο, Athènes, 2001, p. 233-239.

¹⁴⁹ **Naugrette, Catherine**, *L'esthétique théâtrale*, éd. Armand Colin, Paris, 2005, p. 45.

¹⁵⁰ **Liddell & Scott**, *Μέγα Λεξικόν της Ελληνικής Γλώσσης*, éd. Γ. Γεωργαλά, Athènes, 1904, vol. 3, p. 870.

¹⁵¹ **Beardsley, Monroe C.**, *Ιστορία των αισθητικών θεωριών*, trad. Δημοσθένης Κούρτοβικ - Παύλος Χριστοδουλίδης, Athènes, 1989, p. 23.

¹⁵² **Zeller, Eduard & Nestle, Wilhelm**, *Ιστορία της Ελληνικής Φιλοσοφίας*, trad. Χρήστος Θεοδωρίδης, éd. Εστία, Athènes, 1990, p. 44.

sont des imitations des êtres¹⁵³ (οι μὲν γὰρ Πυθαγόρειοι μιμήσει τὰ ὄντα φασὶν εἶναι τῶν ἀριθμῶν / i men gar Pithagorii mimisi ta onta fasin ine ton arithmon = Les Pythagoriciens disent que les nombres sont à l'imitation des êtres, Aristote, Physique, A, 987b 11-12). Dans les spéculations philosophiques des Pythagoriciens mais aussi d'autres philosophes, la notion de mimèsis est liée à la copie fidèle du modèle¹⁵⁴.

¹⁵³ **Αριστοτέλους** *Μετά τα φυσικά*, introduction, traduction et commentaires Αναστασία-Μαρία Καραστάσης, éd. Κάκτος.

¹⁵⁴ **Beardsley, Monroe C.**, *ibidem*, p. 20.

C2. L'imitation platonicienne

Dans son ouvrage *La République*, Platon traite de façon exhaustive du problème de l'imitation de la nature par l'art¹⁵⁵. Il soutient le point de vue que l'art reproduit une image mensongère du monde et que nos sens ne nous permettent pas de percevoir le monde réel¹⁵⁶. Dans cette position se reflète la philosophie d'Héraclite avec laquelle il avait été en contact dans ses jeunes années¹⁵⁷. Les Héraclitiens soutenaient que tout se modifie continuellement dans le monde de l'espace et du temps. Pas un seul instant ne s'arrête le changement et rien de demeure identique d'un moment à l'autre. Par conséquent nous ne pouvons pas connaître ce monde, dans la mesure où personne ne peut dire qu'il connaît une chose qui diffère de ce qu'elle était un instant auparavant¹⁵⁸. Par la suite, la grande influence qu'il subit de la part de Socrate qui l'initia à l'idée du « Bien » et plus tard ses contacts avec les Pythagoriciens et leur théorie duelle de la séparation du corps et de l'âme furent les grandes étapes de la formation de sa pensée philosophique.

Dans la Cité idéale qu'il propose, la stratification sociale ressemble à celle qu'appliqua Pythagore dans l'école de philosophie de Croton, mais il bannit de celle-ci les poètes, les artistes et naturellement le théâtre, en alléguant qu'ils imitent des choses fausses et indignes. Il exprime ce point de vue parce qu'il croit que la vérité ou la réalité se trouve dans le monde des idées, un monde que cependant nous ne pouvons pas appréhender avec nos sens dans la mesure où les sens nous montrent une réplique mensongère de ce monde¹⁵⁹. L'artiste ne dispose pas d'une connaissance scientifique de l'objet, il exprime simplement son sentiment personnel, ce pourquoi sa pertinence est mise en doute (*République*, X 601b-c). Ainsi quand un peintre représente, par exemple, une table, il reproduit un objet tel qu'il le voit, et qui est donc quelque chose de mensonger, puisque appréhendé par le sens de la vue. Les œuvres d'art, selon Platon, sont les reproductions de choses mensongères, puisqu'elles reproduisent le monde que nous appréhendons au moyen des sens, c'est-à-dire un monde mensonger. Si la vie, en raison de nos sens, nous éloigne

¹⁵⁵ Πλάτωνος, *Πολιτεία*, , Volume A, introduction, traduction, commentaires Ιωάννης Γρυπάρης, éd. I. Ζαχαρόπουλος (sans date) 394c.

¹⁵⁶ Γραμματάς, Θόδωρος, *Θέατρο και Παιδεία*, éd. Τελεθρον, Athènes, 1998, p. 18.

¹⁵⁷ Zeller, Eduard & Nestle, Wilhelm, *ibidem*, p. 147.

¹⁵⁸ Vegetti, Mario, *Ιστορία της Αρχαίας Φιλοσοφίας*, trad. Γ.Α. Δημητρακόπουλος, éd. Π. Τραυλός, Athènes, 2000, p. 160.

¹⁵⁹ Taylor, Alfred E., *Πλάτων. Ο άνθρωπος και το έργο του*, trad. Ι. Αρζόγλου, éd. MIET, Athènes, 1992, p. 243.

une seule fois de la vérité qui se trouve dans le monde des idées, l'art, reproduisant notre vie, nous éloigne par deux fois de la vérité.

C'est pourquoi Platon disait que, si l'art était interdit dans la société, les citoyens échapperaient aux impressions trompeuses qu'ajoute à notre vie l'art avec ses œuvres. Et encore, les arts s'adressent à la partie la plus basse de l'âme, celle du désir des sens, qui est la plus vulnérable et qui risque d'entraîner le citoyen dans l'immoralité et l'illusion (République X 603b). Et bien qu'il reconnaisse Épicharme comme un poète éminent, il condamne la partie imitative de la poésie parce qu'elle corrompt l'esprit des spectateurs¹⁶⁰.

Pour savoir s'il faut ou non admettre le théâtre dans la cité, Platon développe une brève réflexion (394d - 398a) autour d'une argumentation parmi les plus importantes de *La République*¹⁶¹: celle de la spécialisation, en même temps qu'il déplace le problème du théâtre à celui qui le fait. À la question qui est posée par Adimande « *de savoir si nous accueillerons tragédie et comédie dans la cité ou non* », il répond en effet par une autre question, celle de « l'homme d'imitation » : « *Alors considère ce point, Adimande : s'il faut que nos gardiens soient hommes d'imitation, ou non* (394e). » À cette question, la réponse est évidemment négative, puisque les gardiens dans la *politeia* (cité) platonicienne ne sauraient être autre chose, faire autre chose, que ce à quoi ils sont destinés : « *Nos gardiens, renonçant à tous les autres artisanats, doivent être de façon très précise les artisans de la liberté de la cité, et ne s'appliquer qu'à ce qui y contribue* » (395 b-c). À l'extrême rigueur, ils pourraient s'imiter eux-mêmes, dans leur action de gardiens : « *alors il faudrait qu'ils ne fassent ni n'imitent rien d'autre que cela.* » Ce qui reviendrait à annuler l'imitation.

La dénonciation de l'imitation se fait par le biais de ce que Jacques Taminiaux appelle « *l'argument le plus insistant* » du dispositif platonicien : le principe artisanal de la spécialisation. La condition majeure qui règle le fonctionnement de la cité est en effet la spécialisation systématique : « *Chacun n'y accomplit qu'une seule tâche* » (397e). L'artisan par excellence est l'artisan spécialisé. Comme le dit Socrate : « *Dans une telle cité et en elle seulement, nous trouverons que le cordonnier est cordonnier, et non pas pilote en plus de son travail*

¹⁶⁰ Πλάτωνος, *Θεαίτητος*, introduction, traduction, commentaires Λ. Τατάκης - Π.Πετρίδης, éd. I. Ζαχαρόπουλος (sans date), 152 e.

¹⁶¹ Platon, *La République*, trad. Pierre Pachet, éd. Gallimard, coll. Folio essais, Paris, 1993.

de cordonnier, et le cultivateur cultivateur, et non juge en plus de son métier de cultivateur, et l'homme de guerre homme de guerre, et non pas voué à l'argent en plus de son métier de guerrier, et ainsi de suite pour tous (397 e). »

C'est sur ce principe que repose en grande partie la justice qui gouverne la cité : sur la juste répartition des rôles, chacun remplissant celui qui est le sien et pour lequel il est compétent, à l'exclusion de tout autre. Dans cette organisation politique qui à l'évidence, « *s'oppose point par point au régime qui était en vigueur dans l'Athènes démocratique*¹⁶² », il ne peut donc pas y avoir de place pour un homme double : pour un poète, un conteur d'histoire, un charlatan. Telle est la conclusion de Socrate. C'est la nature même de ce régime politique fondé en parole qui rend nécessaire l'exclusion du faiseur de théâtre. Les lois de son harmonie rendent indésirable la présence d'un être qui, contrairement à tous les autres, serait doté par l'imitation d'une nature complexe, polyvalente, séduisante et pour tout dire, dangereuse. Comme le remarque Jacques Rancière : « *Le pouvoir le plus pervers des poètes n'est pas de raconter aux guerriers des fables inconvenantes sur les dieux. Il est d'introduire la confusion entre les productions divines et les fabrications artisanales, de mettre à la disposition de la foule cette musique où se prennent les modèles de l'ordre et du désordre dans la cité. La Théâtrocratie est la mère de la démocratie*¹⁶³. »

Manolis Andronikos soutient que Platon aborde la notion d'imitation unidimensionnellement et l'examine dépouillée, comme simple contrefaçon. Cependant, le fait que Platon consacre une partie importante de son œuvre littéraire à cette notion, montre qu'il lui reconnaît une certaine valeur¹⁶⁴.

Stelios Ramfos exprime un point de vue contraire et voit, dans *Phèdre* de Platon, un revirement théorique du philosophe dans sa façon d'aborder la notion d'imitation. Bien que les thèses du philosophe soient beaucoup plus métaphysiques, cependant l'imitation est légitimée dans la mesure où, au moyen de celle-ci, les âmes déchues dans les corps humains rappellent le souvenir de la beauté céleste et cherchent à renouer avec le

¹⁶² **Taminiaux, Jacques**, *Le Théâtre des philosophes*, éd. Jérôme Millon, Grenoble, 1995, p. 10.

¹⁶³ **Rancière, Jacques**, *Le Philosophe et les pauvres*, éd., Fayard, 1983, p. 74.

¹⁶⁴ **Ανδρόνικος, Μανόλης**, *Ο Πλάτων και η τέχνη*, éd. Νεφέλη, Athènes, 1986, p. 57-61.

monde idéal et éternel¹⁶⁵. Mais dans *Les Lois*, il s'exprime avec plus de condescendance vis-à-vis de l'imitation puisqu'il accepte comme beau ce qui, grâce à la faculté d'imitation, était dit, chanté ou dansé comme il le fallait. Quand l'art est juste, il aide à façonner le caractère des jeunes gens (*Lois*, 664, 672e) et par conséquent, c'est à l'État lui-même – et non aux artistes – qu'il appartient de se saisir des questions relatives à l'influence des arts sur les hommes. Le législateur doit superviser la composition des œuvres d'art, comme la création des mythes et des légendes (*Lois*, 664a). Par exemple, le poète doit, pour Platon, soumettre ses œuvres aux censeurs pour obtenir leur approbation (*Lois*, 801d) et puisque les règles auront été décrétées par l'État, si par hasard le poète tente quelque innovation, il devra être puni de peines sévères (*République*, 423-424, *Lois*, 798-799). Il considère comme mauvaises les représentations qui produisent des effets comiques en raison d'imitations amusantes. Il suggère que celles-ci ne doivent pas être prises au sérieux et qu'elles ne doivent être exécutées que par des esclaves ou des étrangers salariés. Il n'est pas correct que les hommes libres s'en occupent¹⁶⁶.

Egalement opposé au rire, qui provient des comédiens comiques, il dit donc : « *Quelque aversion que tu aies pour le personnage de Bouffon, si tu prends un plaisir excessif à entendre des bouffonneries, soit au théâtre, soit dans les conversations, il t'arrivera la même chose que pour les émotions pathétiques, c'est-à-dire de faire ce que tu approuves dans les autres. Tu donnes alors une libre carrière à ce désir de faire rire, que la raison réprimait auparavant en toi, dans la crainte où tu étais de passer pour bouffon ; et après avoir nourri ce désir à la comédie tu ne tarderas pas à laisser échapper dans tes relations avec les autres, même sans y penser, des traits qui ne peuvent convenir qu'à un farceur*¹⁶⁷. » (*République* II, 606 c)

Ce n'est pas son attitude négative à l'égard de l'art dramatique qui suscite l'interrogation, puisque il tente de la justifier par les divers arguments qu'il utilise. Le paradoxe est que, d'après son biographe Diogène Laërce, Platon était un admirateur d'Épicharme et de Sophron.

¹⁶⁵ **Ράμφος, Στέλιος**, *Μίμησις Εναντίον Μορφής*, éd. Αρμός, Athènes, 1992, p. 35.

¹⁶⁶ **Πλάτωνος**, *Νόμοι Ζ'*, τόμος Δ', trad. Φιλολογική ομάδα Κάκτου, éd. Κάκτος, Athènes, 1992, p. 100-105.

¹⁶⁷ **Grou, Jean-Nicolas**, *L'État ou La République de Platon*, éd. Lefèvre, Paris, 1840, p. 455.

D'ailleurs, les Mimes de Sophron arrivèrent à Athènes grâce à l'intérêt que Platon portait à ce genre d'amusement¹⁶⁸ :

« *On dit aussi que Platon a le premier apporté à Athènes les ouvrages de Sophron le Mimographe, négligés avant lui, et qu'il en a profité pour ses doctrines morales*¹⁶⁹. » (Diogène Laërce, Livre III, 18)

En raison des positions extrêmes à l'égard de l'art de l'imitation développées par Platon dans son ouvrage *La République*, il a été catalogué comme ennemi du théâtre. Cependant les chercheurs contemporains reconnaissent que les points de vue exprimés dans ses ouvrages ultérieurs – où sa position négative envers l'art est atténuée – ont constitué pour Aristote le stimulus qui l'a incité à exprimer sa pensée personnelle et distincte sur l'imitation¹⁷⁰.

Comme le souligne Jacques Derrida :

« *Qu'il condamne ou non l'imitation, Platon pose la question de la poésie en la déterminant comme mimésis, ouvrant ainsi le champ dans lequel la Poétique d'Aristote, tout entière commandée par cette catégorie, produira le concept de la littérature qui régnera jusqu'au XIXe siècle*¹⁷¹. »

¹⁶⁸ **Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von**, *Η αττική τραγωδία : γένεση και διαμόρφωση ενός είδους*, trad. Ηλίας Τσιριγκάκης, éd. Βάνιας, Thessalonique, 2003, p. 7-8.

¹⁶⁹ **Diogène de Laërte**, *Vies et doctrines des philosophes de l'antiquité*, trad. Charles Zévort, tome premier, éd. Charpentier, Paris, 1847, p. 140.

¹⁷⁰ **Ράμφος, Στέλιος**, *ibidem*, p. 40-49.

¹⁷¹ **Derrida, Jacques**, *La pharmacie de Platon, La Dissémination*, éd. du Seuil, 1972, p. 173.

C3. Aristote – Nouvelle divergence sur la notion d’imitation

Contrairement à Platon, Aristote avait un large éventail d’intérêts. Son éducation y a certainement contribué, tout comme ses fréquentations et son mode de vie¹⁷². Un simple coup d’œil à son œuvre littéraire justifie tout à fait qu’on l’ait qualifié d’encyclopédique. Il s’est intéressé à de très nombreux domaines scientifiques, à l’exception des mathématiques. Butcher souligne que la pensée d’Aristote paraît tellement moderne qu’elle nous surprend. Pour la comprendre, il est indispensable d’avoir une vision d’ensemble de toute son œuvre¹⁷³. L’innovation fondamentale qu’il introduit est la méthode analytique et systématique, alliée à un mode rigoureux et scientifique de recherche et d’argumentation sur les sujets auxquels il s’attaque. Naturellement, l’art ne pouvait pas rester en dehors de ses centres d’intérêt et de recherche, dès lors qu’existait la position négative de Platon à ce sujet. Ioannis Sykoutris note que ce serait une erreur de considérer qu’Aristote analyse l’art dans un esprit polémique ou apologétique envers son maître¹⁷⁴. Son ouvrage *La Poétique* est consacré à l’art, considéré en tant qu’expression humaine, et est centré sur l’analyse et l’explication de la poésie et principalement de la tragédie.

Il faut observer que l’étude de *La Poétique* présente de nombreuses difficultés. Une des principales raisons de ces difficultés est que cet ouvrage n’était pas destiné à la publication. Il appartient aux discours d’Aristote et tout le texte n’est fait que de notes à partir desquelles il a développé sa théorie sur la tragédie¹⁷⁵. Il ne faut pas ignorer le fait que sa théorie sur la poésie n’est pas arrivée jusqu’à nous en entier et qu’il existait un deuxième livre qui analysait ses positions sur la comédie mais celui-ci n’a pas été retrouvé. « *Περὶ μὲν οὖν τῆς ἐν ἑξαμέτροις μιμητικῆς καὶ περὶ κωμωδίας ὕστερον ἔροῦμεν* » / *Peri men oun tis en eksametrois mimitikis kai peri komodias ysteron eroumen* = Nous parlerons plus tard de l’imitation qui utilise l’hexamètre et de la comédie (Poétique 6/1449 b 20-22)¹⁷⁶. À ces difficultés objectives – tenter

¹⁷² Πεντζοπούλου-Βαλαλά, Τερέζα, *Προβολές στον Αριστοτέλη*, éd. Ζήτρος, Thessalonique, 1998, p. 323-342.

¹⁷³ Butcher, S.H., *Aristotle’s Theory of Poetry and Fine Art*, Macmillan and Co., Londres, 1927, p.114.

¹⁷⁴ Αριστοτέλους, *Περὶ Ποιητικῆς*, traduction Σίμος Μένανδρος, introduction, texte, commentaires I. Συκουτρῆς, éd. Ακαδημία Αθηνών, Athènes, 1936, p. 30.

¹⁷⁵ Συκουτρῆς, I., p. 19-21.

¹⁷⁶ Αριστοτέλης, *Ποιητική*, trad. Στάθη Δρομάζου, 3^e éd., Κέδρος, Athènes, 1982, p. 223.

d'interpréter la pensée philosophique d'Aristote sur l'art en se fondant sur un texte fait de notes – il faut ajouter les interventions très souvent arbitraires des chercheurs ainsi que les erreurs des copistes.

Néanmoins, ce qui est incontestable, c'est qu'avec l'approche aristotélicienne apparaît la première théorie esthétique sur l'art du théâtre. Pour Platon comme pour Aristote, l'art est le résultat de l'imitation. Tous les arts, selon Aristote, « *τυγχάνουν ούσαι μιμήσεις το σύνολον* / *tigchanoun ousai mimisis to sinolon* = tous les arts se trouvent être, en résumé, des imitations » (Aristote, Poétique, 1, 1447a15-16). Mais la façon dont il appréhende la notion d'imitation est très différente de celle de Platon. Comme nous l'avons mentionné précédemment, pour Platon il n'existe pas de monde sensible mais celui que nous appréhendons est une image. L'art imite l'image, c'est pourquoi il le considère comme une imitation d'imitation. Au contraire, pour Aristote, le monde sensible est réel et l'imitation est une fonction primaire de l'homme¹⁷⁷. Selon Aristote, l'homme est un être « *μιμητικώτατον* / *mimitikotaton* » = très enclin à l'imitation (Aristote, Poétique, 4, 1448b7), ce qui le distingue des animaux. Le penchant de l'homme pour l'imitation est naturel et la poésie est une conséquence de cette inclination.

Sur l'origine de la poésie, il écrit :

« I. Deux causes en général semblent avoir donné naissance à la poésie, et ces deux causes sont naturelles.

II. D'abord, l'homme est par instinct imitateur dès l'enfance ; et, ce qui le distingue de tous les autres animaux, c'est qu'il est plus imitateur qu'aucun d'eux ; c'est en imitant qu'il commence sa première éducation.

III. En second lieu, tous les hommes se plaisent à l'imitation des choses. Il suffit pour s'en convaincre d'observer les faits. Les choses que nous ne verrions qu'avec douleur dans la réalité, nous font grand plaisir à contempler dans leurs reproductions les plus exactes ; par exemple, les représentations des bêtes les plus hideuses et même des cadavres.

IV. La cause en est fort simple: c'est qu'apprendre quoi que ce soit est un très-vif plaisir, non pas seulement pour les philosophes, mais encore pour tous les hommes qui ressentent aussi ce plaisir tout en le sentant moins. Ce qui fait qu'on se plaît à voir les images des choses, c'est qu'on

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 57.

retrouve et qu'on devine chacune d'elles : par exemple, on reconnaît que c'est bien le portrait d'un tel...

V. Ainsi, l'imitation étant instinctive en nous, aussi bien que l'harmonie et le rythme, dont les vers ne sont évidemment qu'une partie, les esprits les plus heureusement doués à cet égard par la nature, firent par de lents progrès et peu à peu sortir la poésie des premières improvisations¹⁷⁸. » (Poétique, 4, 1448b 5-25).

Comme nous le faisons remarquer, pour Aristote l'imitation n'est pas une simple copie mais le penchant naturel, grâce auquel l'homme, en utilisant les voies et moyens appropriés pour chaque art, crée ses réalisations. Il considère donc comme naturelle la satisfaction que ressent l'homme en voyant ses créations. Ainsi, tant l'imitation que le plaisir de voir ses œuvres le conduisent à la conquête de la connaissance. Même si l'œuvre d'imitation n'est pas bonne ou si elle lui est complètement inconnue, le résultat sera toujours l'apprentissage. Sa conception de la valeur cognitive de l'art est formulée dans le livre premier de la *Rhétorique* :

« Comme il est agréable d'apprendre et d'admirer, il faut en conclure qu'on trouvera du plaisir dans ce qui s'y rapporte, par exemple dans les arts d'imitation, comme la peinture, la statuaire, la poésie, et tout ce qui est bien imité, quoique la chose imitée ne soit pas elle-même agréable ; car ce n'est pas l'imitation qui plaît, mais le raisonnement, qui nous découvre qu'il n'y a aucune différence entre l'imitation et la chose imitée, ce qui est une nouvelle connaissance¹⁷⁹. » (Rhétorique, 1371 b10)

Dans l'extrait ci-dessus, Aristote exprime également sa thèse quant au rôle de l'homme-créateur qui transforme le mode objectif en œuvre d'art. Mais il soutient que le but de l'imitation n'est pas seulement la connaissance mais aussi le plaisir qu'éprouve l'homme lorsqu'il apprend. Il considère donc que chez l'homme le bonheur d'apprendre est naturel : *« Πάντες άνθρωποι του ειδέναι ορέγοντα φύσει / Pantēs anthropoi tou idene oregontai physi = L'homme a naturellement la passion de connaître » (Métaphysique, A 908 a1)¹⁸⁰*. Il désigne ce désir naturel d'apprendre comme une importante vertu de l'esprit grec ancien, et

¹⁷⁸ **Aristote**, *Poétique*, trad. J. Barthélemy Saint-Hilaire, Libraire Philosophique de Ladrange, Paris, 1858, p.17-19.

¹⁷⁹ **Bonafous, Norbert**, *Aristote : La rhétorique*, éd. A. Durand, 1856, p.103.

¹⁸⁰ **Αριστοτέλους**, *Μετά τα φυσικά*, introduction, traduction et commentaires Μαρία-Αναστασία Καραστάθη, éd. Κάκτος, Athènes, 1993.

considère que cette dernière est la cause fondamentale de la conquête de la liberté individuelle.

Richard Janko écrit à ce sujet :

« Les Grecs classiques n'avaient pas de texte sacré, ni Bible ni Coran, dont la signification devait être combattue dans des luttes pour la domination idéologique ou religieuse. C'est le fait le plus important à leur sujet ; combinée à leur fragmentation politique en États-cités indépendants séparés les uns des autres par des bras de mer, des mers et des montagnes, cette absence créa cette atmosphère de débat ouvert sur les idées – politiques, religieuses et philosophiques – qui après un long moment et bien des détours donna lieu à la civilisation moderne. Aucune autre culture dans l'histoire du monde n'a eu un tel talent pour examiner les idées dans leur plus austère simplicité, ou pour créer le langage nécessaire pour en discuter ; aucune n'a été aussi désireuse de croire que l'ignorance est un péché, que cueillir la pomme sur l'arbre de la connaissance n'est pas la première désobéissance de l'humanité mais est essentielle à la nature humaine¹⁸¹. »

Par contre, le désir naturel de connaissance a été envisagé comme un danger par la foi chrétienne : Bossuet dit *« Entre toutes les passions de l'esprit humain, l'une des plus violentes, c'est le désir de savoir¹⁸². »*

Pour Aristote, aucune connaissance ne naît ex nihilo. Toutes les nouvelles connaissances s'appuient sur des connaissances de base préalables. *« Or, toute science s'acquiert à l'aide de connaissances préalables, ou totales, ou partielles, soit qu'elle procède par voie de démonstration ou par des définitions ; car il faut connaître par avance et bien connaître les éléments de la définition. De même pour la science inductive¹⁸³. »* (Métaphysique, A , 992 b 30-33)

Mais l'homme ressent le sentiment de plaisir, même quand il se trouve devant un objet d'art pour lequel il n'a aucune connaissance préalable.

¹⁸¹ **Janko, Richard**, Literature, Criticism and Authority: The Experience of Antiquity, *Bulletin of the Council of University Classical Departments*, vol. 26, Londres, 1997, p. 3 -19.

¹⁸² **Bossuet, Jacques Bénigne**, *Sermon sur la mort et autres sermons*, éd. Flammarion, 1972, p. 393.

¹⁸³ **Pierron, Alexis et Zévort, Charles Marie**, *La métaphysique d' Aristote*, Ebrard Libraire- Éditeur, Paris, 1840, p. 55.

Car si l'objet lui est inconnu, cependant certains de ses éléments formels, le sujet, l'exécution ou la couleur, le renverront à des choses qu'il connaît déjà : « *Que si l'on n'a point vu l'original antérieurement, ce n'est plus la ressemblance qui produira ce plaisir mais c'est toujours l'exécution, la couleur ou telle autre cause analogue*¹⁸⁴. » (Poétique, 4, 1448b 17-20)

Ainsi le sentiment de satisfaction est dû à l'existence d'une connaissance préalable chez l'homme, qui est nécessaire à la perception de l'essence des choses¹⁸⁵. Cette position est aussi celle qu'énonce Ernst Gombrich lorsqu'il dit que l'art donne du plaisir au spectateur, non pas parce qu'il l'égaré mais parce qu'il lui rappelle quelque chose¹⁸⁶. Avec cette thèse, Aristote proclame que l'art n'est pas une représentation photographique de la réalité. Il le dégage de l'objet qu'il représente et lui donne une valeur autonome. Le « beau » est un idéal autonome, exempt d'intérêts éthiques ou matériels¹⁸⁷.

Dans le cadre de cette base théorique, il étudie et examine les différents genres d'art dramatique, en consacrant le premier livre de la *Poétique* à la tragédie qu'il considère « parfaite » et « éminente ». La définition qu'il donne de la tragédie et dont l'interprétation continue d'interroger les chercheurs est : « *Ἔστι ν οὗ ν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἔ χούσης, ἢ δυσμένω λόγω, χωρὶ ς ἔ κάστω τῶν εἰ δῶν ἔ ν τοῖ ς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἄ παγγελίας, δι' ἔ λέου καὶ φόβου περαίνουσα τῆ ν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν* » = La tragédie est la représentation d'une action noble, menée jusqu'à son terme et ayant une certaine étendue, au moyen d'un langage relevé d'assaisonnements d'espèces variées, utilisés séparément selon les parties de l'œuvre ; la représentation est mise en œuvre par les personnages du drame et n'a pas recours à la narration ; et, en représentant la pitié et la frayeur, elle réalise une épuration de ce genre d'émotion¹⁸⁸. (Poétique, 1449 b, 24)

Les indications que nous avons sur les positions d'Aristote sur la comédie proviennent des pensées éparses qui se trouvent dans le premier

¹⁸⁴ **Aristote**, *Poétique*, p. 19.

¹⁸⁵ **Sifakis, G. M.**, *Aristotle On The Function of Tragic Poetry*, Crete University Press, Herakleion, 2001, p.48-49.

¹⁸⁶ **Gombrich, Ernst**, *Τέχνη και ψευδαίσθηση*, trad. Ανδρέας Παππάς, éd. Νεφέλη, Athènes, 1995, p. 54.

¹⁸⁷ **Ross, David W.**, *Αριστοτέλης*, trad. Μαριλίζα Μήτσου, éd. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Athènes, 2005, p. 413.

¹⁸⁸ **Aristote**, *Poétique*, trad. Roseline Dupont-Roc et Jean Lallot, éd. du Seuil, Paris, 1980.

livre de la Poétique, puisque le deuxième livre qui était consacré à la comédie n'a pas été retrouvé. Sa conception fondamentale est que la comédie, comme le dithyrambe et la poésie épique sont des imitations. Mais chaque genre utilise ses propres moyens (la musique et les éléments orchestraux, la prose et les vers) ou utilise les mêmes moyens de manière différente¹⁸⁹. « *Evidemment l'épopée et tragédie, la comédie et le dithyrambe, ainsi que l'art de la flûte et celui de la lyre presque en entier, ne sont dans leur ensemble que des imitations. Ces imitations diffèrent entr'elles par les trois points suivants : ou elles imitent par des moyens génériquement différents ; ou elles imitent des choses différentes ; ou enfin elles imitent différemment et non de la même manière*¹⁹⁰ . » (Poétique, 1447a 13-17)

Il dit, donc, de la comédie : « *La comédie est comme je l'ai dit, l'imitation du vice ; non pas cependant de toute espèce de vice, mais de celui où le mal laisse encore sa part au ridicule. En effet, le ridicule suppose toujours un certain défaut, et une difformité qui n'a rien de douloureux pour celui qui la subit, ni rien de menaçant pour sa vie. C'est ainsi qu'un masque provoque le rire dès qu'on le voit, parce qu'il est laid et défiguré, sans que d'ailleurs ce soit par suite d'une souffrance*¹⁹¹. » (Poétique, 1449a 30-35)

Pour le mime, qu'il range parmi les genres d'art de représentation, il dit que celui-ci utilise seulement le langage et pas du tout de mélodie contrairement aux autres genres d'art dramatique :

« *Il y a un autre art, qui jusqu'à présent n'a pas de nom. Cet art imite seulement par le langage. En prose ou en vers. Il peut cependant combiner dans ses vers plusieurs mètres ou utiliser un seul type de mètre*¹⁹². » (Poétique, 1447b, 28-31)

¹⁸⁹ **Αριστοτέλης**, *Ποιητική*, trad. Στάθη Δρομάζου, 3^e éd., Κέδρος, Athènes, 1982, p. 94.

¹⁹⁰ **Aristote**, *Poétique*, trad. Jules Barthélemy Saint-Hilaire, A. Durand libraire, 1858, p. 2-3.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 25-26.

¹⁹² **Αριστοτέλης**, *Ποιητική*, trad. Στάθη Δρομάζου, p. 201.

**D. Approche des notions : « rire » et
« comique/plaisanterie »**

D1. L'analyse sémantique du rire

Le rire se définit comme une caractéristique propre à l'homme. Il lui permet de : « *manifestar un sentiment de gaité soudaine par une contraction du visage accompagnée d'expirations plus ou moins saccadées et bruyantes*¹⁹³ ». Aristote remarquait déjà que : « *το μόνον γελάν των ζώων άνθρωπον* /to monon gelan ton zoon anhtropos = l'homme est le seul animal capable de rire¹⁹⁴. » (Traité des parties des animaux, 673a 8)

Cependant pour les anciens Grecs, le mot « ο γέλως » ou « το γέλος » = rire avait également d'autres significations que l'expression de la gaieté :

Tout comme les mots *γαλήνη/galini* et *γαληνός/galinos* = apaisement et serein, le mot provient de la racine γελ(gel) signifiant éclat et lumière¹⁹⁵. En Béotie dorienne, le mot *γέλας* signifiait la chaleur et la lumière du soleil¹⁹⁶. Eschyle qualifie Géla, ville dorienne de Sicile, de *πυροφόρον/pyroforon* = *ce qui produit du feu*¹⁹⁷.

Selon Cornelius Castoriadis, le mot qualifiant Zeus de *γελέων* = Zeus de lumière, tout comme le nom du peuple ionien *Γελέοντες (Geleontes)*, qui signifie brillants, illustres, rend probable une parenté étymologique avec le substantif *γέλας(gelas)* = éclat, étincelle¹⁹⁸. On retrouve aussi cette expression en grec moderne : *Τί γελαστή αυτή η μέρα!* / *Ti gelasti avti i mera!* = Quelle belle journée !, *γελαστή* (rieuse), parce qu'elle est ensoleillée et lumineuse.

¹⁹³ **Grand Larousse encyclopédique**, volume 10, éd. Librairie Larousse, Paris, 1964, p. 293.

¹⁹⁴ **Αριστοτέλους, Ἄπαντα 19 Περί ζώων μορίων Α, Β, Γ**, trad. Φιλολογική Ομάδα Κάκτου, éd. Κάκτος, Athènes, 1994.

¹⁹⁵ **Liddell et Scott, Μέγα Λεξικόν της Ελληνικής Γλώσσης**, éd. Γ. Γεωργαλά, Athènes, 1904, tome I, p. 521.

¹⁹⁶ **Σκαρλάτου Δ. του Βυζάντιου, Λεξικόν της Ελληνικής Γλώσσης**, éd. Επικαιρότητα Ο. Ε., tome I, p. 245.

¹⁹⁷ **Ραγκαβής, Αλέξανδρος, Λεξικόν της Ελληνικής Αρχαιολογίας**, éd. Ανέστη Κωνσταντινίδου, Athènes, 1888, tome I, p. 183.

¹⁹⁸ **Καστοριάδης, Κορνήλιος, Εκφραστικά μέσα της ποιήσεως. Μερικές σημειώσεις**, trad. Κωνσταντίνου Σπαντιδάκη, dans *Νέα Εστία*, n° 1722, p. 531.

Eschyle utilise le mot *γέλασμα*(*gelasma*) pour traduire l'effet des vagues : *ποντίων τε κυμάτων ανήριθμον γέλασμα*¹⁹⁹/ponton te kymaton anirithmon gelasma= les innombrables ondulations de la mer (Prométhée enchaîné, vers89).

Dans le dictionnaire de Souda, l'une des significations du terme *γέλως* est : harmonie²⁰⁰. Chez Pindare, nous trouvons l'expression : « *καρδίᾳ γελανεῖ*(kardia gelani) = cœur heureux, joyeux²⁰¹. » (Olympiques, 5, 5)

Dans l'*Iliade*, Homère utilise l'expression : « *ἐγέλασσε δέ οἱ φίλον ἦτορ* (egelasse de i filon itor) = Son cœur en lui riait, c'est-à-dire se réjouissait » (Iliade, F, 389). Mais aussi : « *ἄσβεστος δ' ἄρ' ἐνῶρτο γέλως μακάρεσσι θεοῖσιν ὡς ἴδον Ἥφαιστον διὰ δώματα ποιπνύοντα*²⁰²/asvestos d'ar enorto gelos makaressi theisin os idon Ifeston dia domata pipniontas = aussitôt un rire inextinguible éclate au sein de la troupe immortelle lorsque les habitants virent Héphaïstos marcher en claudiquant » (Iliade, chant I, 600).

Et dans l'*Odyssée* : « *ἄσβεστος δ' ἄρ' ἐνῶρτο γέλως μακάρεσσι θεοῖσι τέχνας εἰσορώσι πολύφρονος Ἥφαιστοιο* / asvestos d'ar enorto gelos makaressi theisin texnas isoroosi polifronos Ifestio²⁰³ = aussitôt un rire inextinguible éclate au sein de la troupe immortelle lorsque les habitants de l'Olympe aperçoivent les chaînes forgées par Héphaïstos » (Odyssée, chant 8, 325).

Nous constatons que dans l'*Iliade* et dans l'*Odyssée*, le même qualificatif *ἄσβεστος* (inextinguible) est utilisé dans un même contexte et ce uniquement en relation avec Héphaïstos. Bien qu'il soit impossible de le prouver, peut-être Homère voulait-il ainsi donner une dimension différente à ce rire. Les spécialistes de l'œuvre d'Homère l'ont appelé « rire homérique », soit un rire très bruyant et de bon cœur²⁰⁴.

¹⁹⁹ **Αισχύλος**, *Προμηθεΐας Δεσμώτης*, traduction, introduction, commentaires Κώστας Τοπούζης, éd. Επικαιρότητα, Athènes, 1997.

²⁰⁰ **Bekkeri, Immanuelis**, *Suidae Lexikon*, Berlin, 1854, tome II, p. 238.

²⁰¹ **Πίνδαρος**, *Ολυμπιονικοί : Από τους Κώδικες 1062 και 1081 της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος*, trad. Χρίστος Σ. Κοντούλης, éd. Ελληνικά Ταχυδρομεία, Athènes, 2004.

²⁰² **Ομήρου**, *Ιλιάδα*, trad. Νίκος Καζαντζάκης - Ιωάννης Κακριδής, Athènes, 1955.

²⁰³ **Ομήρου**, *Οδύσεια*, trad. Θεόδωρος Τσοχαλής, Athènes, 1999, p. 173.

²⁰⁴ **Litré, Émile**, *Dictionnaire de la langue française*, éd. Librairie Hachette, Paris, 1889.

D2. Théories sur les notions de rire et de comique

Dans *Les Deipnosophistes (Le Banquet des Sophistes)*, Athénée²⁰⁵ évoque la comédie *Gérontomanie* d'Anaxandride²⁰⁶, où il est écrit que les inventeurs du rire furent Radamanthe²⁰⁷ et Palamède²⁰⁸. Ceux-ci ont offert le rire aux hommes pour rendre plus supportable leur vie pleine de souffrance : « *καίτοι πολλοί γε πονοῦμεν. τὸν ἀσύμβολον εὔρε γέλοια λέγειν Ραδάμανθους καὶ Παλαμήδης* / *Kaiti polli ge ponoumen ; ton asymbolon evre gelia legin Radamanthis ke Palamidis* = Puisque les hommes souffrent beaucoup, Radamanthe et Palamède imaginèrent qu'Asymvolos les ferait rire en disant des blagues. » (*Deipnosophistes*, livre XIV, 614c)

On appelait *Asymvolos* ou *Parasitos* celui qui ne payait pas son écot dans un dîner et qui était donc obligé de distraire les convives par des plaisanteries²⁰⁹.

Athénée raconte aussi la mésaventure, relatée dans le 5e livre de *La Déliade* de Semus²¹⁰, qui était arrivée au philosophe Parménisque²¹¹ de

²⁰⁵ **Αθήναιος**, *Δειπνοσοφιστές*, introduction, traduction, commentaires Θεόδωρος Μαυρόπουλος, éd. Κάκτος, Athènes, 1998, p. 17.

²⁰⁶ **Anaxandride**, poète et auteur comique originaire de Kamiros à Rhodes, rencontra le succès à Athènes pendant le règne de Philippe II de Macédoine. Il a écrit 65 comédies dont il reste environ 80 extraits et fut le premier à introduire dans la comédie des aventures amoureuses. **Γράψα, Γιάννη**, *Λεξικό του αρχαίου κόσμου*, tome II, éd. Δομή, p. 226

²⁰⁷ **Radamanthe**, fils de Zeus et d'Europe, frère de Minos et de Sarpédon, fut le maître et le conseiller d'Héraclès. Considéré comme un homme très juste et un grand législateur, il fut nommé après sa mort juge des morts au royaume d'Hadès. Les autres juges du tribunal des enfers étaient son frère Minos, roi de Cnossos, et son cousin Eaque. **Γράψα, Γιάννη**, *Λεξικό του αρχαίου κόσμου*, tome I, éd. Δομή, p. 2010.

²⁰⁸ **Palamède**, fils de Nauplios et de Clymène, était connu pour sa sagesse et ses inventions. Les poètes tragiques et les sophistes lui attribuent l'invention de lettres grecques, de poids et mesures ainsi que de divers jeux de table. **Ραγκαβής, Αλέξανδρος**, *Λεξικόν της Ελληνικής Αρχαιολογίας*, tome II, éd. Ανέστη Κωνσταντινίδου, Athènes, 1891, p. 886.

²⁰⁹ **Αθήναιος**, *Δειπνοσοφιστές*, XIV, p. 275.

²¹⁰ **Le Parménisque** cité par Athénée était un philosophe pythagoricien originaire de Métaponte. Dans les commentaires des traductions il est souvent confondu avec Parménisque d'Alexandrie, grammairien du 1er siècle av. J.-C. **Ραγκαβής, Αλέξανδρος**, *Λεξικόν της Ελληνικής Αρχαιολογίας*, tome II, éd. Ανέστη Κωνσταντινίδου, Athènes, 1891, p. 920.

Métaponte. Il était riche et issu d'une grande famille de cette ville. Après avoir rendu visite à l'oracle de Trophonios dans son antre construit sous terre, une fois remonté à la surface, il était incapable de rire. La Pythie consultée à ce sujet lui dit : «Ton beau rire te sera rendu chez toi par ta mère ». Il espérait qu'une fois de retour dans sa patrie il parviendrait à retrouver le rire. Mais comme il restait mélancolique, il crut que la Pythie l'avait trompé. Un jour qu'il visitait par hasard Délos, il espéra y voir une remarquable statue de Lété, la mère d'Apollon. Mais il vit que la statue n'était qu'un morceau de bois informe et il se mit à rire. Comprenant alors l'oracle, il rendit de grands hommages à la déesse²¹².

Trophonios était, selon la mythologie, un fils d'Apollon et un grand architecte. Avec son frère Agamède, il construisit des monuments en utilisant la pierre à la place du torchis et du bois. Parmi les monuments qui leur sont attribués figure le temple d'Apollon à Delphes. Trophonios, seul, construisit le temple d'Apollon à Pagasai et son propre sanctuaire oraculaire à Livadia, où il était vénéré comme dieu chthonien et comme devin. Les témoignages littéraires sur cet oracle sont inhabituellement nombreux et proviennent de différents auteurs. Hérodote, Aristophane, Pausanias, Plutarque et Strabon en parlent. Celui de Pausanias est considéré comme particulièrement important. Selon lui, la visite à l'oracle de Trophonios suivait une curieuse procédure et était une expérience pénible pour les consultants²¹³ :

« Après être monté hors de l'antre de Trophonios, le demandeur est conduit par les prêtres sur un siège appelé siège de Mnémosyne (déesse de la mémoire), non loin du sanctuaire, où les prêtres lui demandent tout ce qu'il a vu ou appris. Après avoir obtenu ces informations, ils le confient à ses proches. Ils le soulèvent, paralysé par la peur et inconscient ... Mais ensuite, il reprend ses esprits et retrouve la capacité de rire²¹⁴. » (Pausanias 9.39.13)

²¹¹ **Semus de Délos** était un voyageur du 3e siècle av. J.-C. Il a écrit sur Délos et sur Pergame (Περί Δήλου, Περί Περγάμου). **Αθήναιος**, *Δειπνοσοφιστές*, ΙΔ', Σχόλια, p. 274

²¹² **Αθήναιος**, *Δειπνοσοφιστές*, XIV, p. 17.

²¹³ **Göttling, Karl Wilhelm**, *Narratio de oraculo Trophonii*, éd. Schreiberi, Iéna, 1843, p. 6.

²¹⁴ **Παυσανίας**, *Ελλάδος Περιήγησις 8- Βοιωτικά*, trad. Ταταράκη Ανδριανή, éd. Κάκτος, Athènes, 1998 .



Fig.1. L'oracle de Trophonios

Les érudits s'accordent sur le fait que le rire ne se produit pas sans un facteur extérieur et que ce facteur n'est autre que le *comique*²¹⁵. Mais qu'est-ce que le comique ? En recherchant les interprétations du comique dans divers dictionnaires, nous pouvons remarquer que le comique est tout ce qui provoque le rire. Nous trouvons ainsi le comique de l'aspect et des gestes, le comique de situation et des mots, le comique des caractères, etc.²¹⁶.

Vladimir Propp observe que le rire est un réflexe propre à l'homme et qu'il a sa propre histoire. Nous ne rions pas aujourd'hui comme hier. Une définition du comique ou du rire ne peut donc être qu'historique²¹⁷. Et Alain Vaillant remarque qu'après 1830 « *le rire est à la fois le rire du bourgeois (supposé normatif et répressif) et le rire de celui qui conteste le bourgeois. C'est de cette ambivalence que découle une mauvaise conscience idéologique, qui se traduit en de sempiternels débats sur le bon rire ou le mauvais rire, le premier ou le deuxième degré, etc.*²¹⁸. »

Tous deux soutiennent que les motifs qui provoquent le rire diffèrent selon l'époque et dépendent des circonstances historiques propres à chaque époque. En tout cas, le fait est que les interprétations données tant par les philosophes que par les érudits sur la valeur du rire et sur ce qui le provoque ont différé dans le temps.

²¹⁵ **Καρζής, Θόδωρος**, *Η Σάπιρα και η Παγκόσμια Ιστορία της*, éd. Καστανιώτης, Athènes, 2005.

²¹⁶ **Μπαμπινιώτης, Γεώργιος**, *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, éd. Κέντρο Λεξικολογίας, Athènes, 2002, p. 980.

²¹⁷ **Halliwel, Stephen**, *Greek Laughter: A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*, Cambridge University Press, 2008, p. 1.

²¹⁸ **Vaillant, Alain**, *Le Rire*, « Expliquer les textes », éd. Quintette, 1991.

Platon et Aristote sont considérés comme les premiers à s'être intéressés, au plan philosophique, aux notions de « comique » et de « rire ». Pour Platon, le comique se définit comme un sentiment complaisant de supériorité. Dans son *Philèbe*, ce qui déclenche le ridicule est désigné comme la non-connaissance de soi, c'est-à-dire l'écart entre ce que nous sommes et ce que nous croyons être, telle par exemple la présomption de supériorité, générant le rire. Le contrôle de soi qu'implique la question du comique, nous amène dans le domaine de l'éthique, car Platon condamne les effets de la comédie et le bouleversement de l'âme qu'elle provoque :

« C'est aussi un plaisir, puisque l'envieux rit du mal d'autrui. Ce mal, dans la comédie, consiste dans l'ignorance de soi-même. On s'ignore soi-même quand on se croit plus riche, plus fort et plus beau, et surtout plus vertueux qu'on n'est. Ceux qui s'illusionnent ainsi peuvent être puissants ; alors ils sont odieux. Ils peuvent être faibles et incapables de se venger ; alors ils sont ridicules. Il n'y a pas d'injustice ni d'envie à se réjouir des maux de ses ennemis ; mais c'est une chose injuste de se réjouir des maux de ses amis, au lieu de s'en affliger. Or l'ignorance de nos amis est un mal et nous avons du plaisir à en rire. Donc, en mêlant le plaisir à l'envie, nous mêlons le plaisir à la douleur, car nous avons reconnu que l'envie est une douleur de l'âme et le rire un plaisir, et que nous éprouvons l'une et l'autre dans la comédie, et non seulement au théâtre, mais dans la vie²¹⁹. » (Philèbe, 48 α)

Dans la *Poétique* d'Aristote, le ridicule provient de la laideur, de l'erreur, du vice. Dans les deux cas, il concerne des personnages socialement inférieurs. Néanmoins chez Aristote, dans l'*Éthique à Nicomaque*, on trouve le rire lié à la théorie du plaisir, grâce à la figure équilibrée de l'homme d'esprit qui a la capacité de se divertir joyeusement, en gardant un comportement digne et sans exubérance. Raconter et rire sont alors reconnus comme des activités nécessaires à la vie humaine²²⁰.

À l'époque romaine, Cicéron et Quintilien consacreront une partie de leur œuvre au rire. Ces penseurs considèrent davantage le rire comme un instrument pédagogique dans les mains du rhéteur : qui sait se servir

²¹⁹ **Chambry, Émile**, Platon, *Philèbe* [ou Du Plaisir ; genre éthique], La Bibliothèque électronique du Québec, Collection *Philosophie*, Volume 7, version 1.01, p.15.

²²⁰ **Ordine, Nuccio**, *Traité sur la nouvelle à la Renaissance* (Bonciani, Bargagli, Sansovino), trad. Anne Godard, éd. J. Vrin & Nino Aragno, 2002.

habilement du rire, selon certaines conventions et au bon moment, pourra gagner les faveurs d'un auditoire²²¹.

Depuis les débuts du christianisme et pendant seize siècles, le postulat prédominant sera que le Christ ne riait jamais,²²² en même temps que le « rire » et le « comique » sont l'œuvre du diable et constituent donc des péchés.

À la Renaissance, le rire est l'objet d'un vif intérêt, surtout de la part des médecins, non plus en tant que « péché », mais comme source de gaieté, de joie et aussi de thérapie.

Comme l'indiquent Screech et Calder :

« Le rire est un souci majeur pour les médecins de la Renaissance et la plupart d'entre eux l'ont évoqué au moins brièvement²²³. »

C'est alors que naît le rire rabelaisien, rire épanoui et moqueur qu'analyse Mikhaïl Bakhtine :

« À la Renaissance, le rire a une signification philosophique profonde, il exprime une conception du monde au même titre que le sérieux, et certains aspects essentiels de l'existence ne sont accessibles que par son intermédiaire²²⁴. »

Au cours des siècles suivants, avec le développement et la spécialisation des sciences, le rire, vu comme un phénomène, sera étudié avec des interprétations diverses et différentes, aux plans médical, psychologique, philosophique et littéraire.

Dans le domaine de la littérature, Bakhtine observe que :

²²¹ **Quesnel, Colette**, *Mourir de rire d'après et avec Rabelais*, éd. Fides, Paris, 1991, p. 21.

²²² **Curtius, Ernst Robert**, *La littérature européenne et le Moyen âge latin*, éd. PUF, coll. Agora, Paris, 1956, t. 2, p. 193.

²²³ **Screech, M.A. et Calder, Ruth**, "Some Renaissance attitudes to rire" dans A.H.T. Levi, (dir.) *Humanism in France, at the end of the Middle Ages and in the early Renaissance*, Manchester, University Press ; New York, Barnes & Noble Inc., 1970, p. 216.

²²⁴ **Bakhtine, Mikhaïl**, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel, Gallimard, Paris, 1972, p. 417.

« Au dix-septième siècle, le rire cesse d'être une catégorie universelle et ne peut plus s'appliquer qu'à des phénomènes individuels. Ce qui est essentiel ne peut être comique. Le rire, dont le domaine devient limité et spécifique, et réservé, en littérature, aux genres inférieurs, n'est plus qu'un amusement sans conséquence ou une « brimade sociale ». Parallèlement, le comique de Rabelais cesse dès cette époque d'être compris, et est réduit, dans le meilleur des cas, à un simple instrument satirique²²⁵. »

Les opinions sur le rire et le comique formulées dans les domaines de la philosophie et de la psychologie peuvent, en résumé, se ramener à trois théories²²⁶ : la théorie de la supériorité, la théorie de l'incongruité et la théorie du soulagement.

A) La théorie de la supériorité : Est une théorie dont Platon fut l'initiateur et qu'on retrouve ensuite dans les pensées philosophiques de Thomas Hobbes puis de Henri Bergson.

Dans son ouvrage *Eléments de loi*, Hobbes évoque ainsi le rire :

« Il y a une passion qui n'a aucun nom, mais dont le signe est cette distorsion du visage appelée RIRE, et qui est toujours une joie. Mais ce qu'est cette joie, ce qu'on pense et ce dont on triomphe lorsqu'on rit, n'ont jamais, jusqu'ici, été présentés par personne. Que cela consiste en un mot d'esprit, ou en une plaisanterie, comme on l'appelle, l'expérience le contredit : les hommes rient des malchances, et des indécences, en quoi il ne se trouve ni mot d'esprit, ni plaisanterie... Je peux par conséquent conclure que la passion du rire n'est rien d'autre qu'une gloire soudaine provenant de la conception soudaine d'une éminence, en soi-même, par comparaison avec les infirmités des autres, ou avec celles qui ont été les nôtres, car les hommes rient de leurs folies passées, lorsqu'ils s'en souviennent de façon soudaine, sauf si elles s'accompagnent d'un déshonneur présent²²⁷. »

²²⁵ *Ibidem.*

²²⁶ **Morreall, John**, *The Philosophy of Laughter and Humor*, éd. Albany, NY: State University of New York, 1987.

²²⁷ **Hobbes, Thomas**, *Eléments de loi*, trad. Arnaud Milanese, éd. Allia, 2006, p. 71-72.

Bergson²²⁸ répète dans *Le rire* les propos d'Aristote : « *Il y n'a pas de comique en dehors de ce qui est proprement humain* » et insiste sur le caractère social du rire.

« Notre rire est toujours le rire d'un groupe... le rire doit répondre à certaines exigences de la vie en commun. Le rire doit avoir une signification sociale... Le comique naîtra quand des hommes réunis en groupe dirigeront tous leur attention sur un d'entre eux, faisant taire leur sensibilité et exerçant leur seule intelligence. »

Bergson interprète le sentiment de supériorité qui provoque le rire en relation avec l'intelligence de l'homme.

« Dans une société de pures intelligences on ne pleurerait probablement plus, mais on rirait peut-être encore ; tandis que des âmes invariablement sensibles, accordées à l'unisson de la vie, où tout événement se prolongerait en résonance sentimentale, ne connaîtraient ni ne comprendraient le rire ».

Pour Bergson, « *Le comique est accidentel et inconscient.* »

Baudelaire, exprimant son désaccord avec l'idée que le rire provient du sentiment de supériorité, écrit :

« Le rire, disent-ils [les physiologistes du rire] vient de la supériorité. Je ne serais pas étonné que devant cette découverte le physiologiste se fût mis à rire en pensant à sa propre supériorité. Aussi, il fallait dire : Le rire vient de l'idée de sa propre supériorité. Idée satanique s'il en fut jamais²²⁹ ! »

B) La théorie de l'incongruité : Ses principaux représentants sont Blaise Pascal, Emmanuel Kant et Arthur Schopenhauer. Dans les grandes lignes, elle énonce que le comique survient quand la logique et la bienséance sont balayées et qu'on verse dans la vulgarité et l'absurde.

D'après Kant :

²²⁸ **Bergson, Henri**, *Le rire, essai sur la signification du comique*, Quadrice/PUF 12^e éd., 2006, p. 3-13.

²²⁹ **Baudelaire, Charles**, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques » dans *Curiosités esthétiques*, Paris, 1962, p. 248.

« Par certaines émotions, la nature favorise mécaniquement la santé : à cette catégorie appartiennent avant tout le rire et les larmes... Le rire bienveillant est plus plaisant et plus profitable : ce rire aurait été recommandé à un roi de Perse qui avait offert une récompense à qui « découvrirait un nouveau plaisir. L'expulsion saccadée (comme convulsive) de l'air (dont l'éternuement n'est qu'un mince, mais vivifiant effet pourvu qu'on le laisse exploser sans contrainte) renforce le sentiment de l'énergie vitale par un mouvement salutaire du diaphragme. Ce peut être un bouffon à gages (un Arlequin) qui nous fait rire, ou un farceur, dans un groupe d'amis, qui, sans laisser paraître de malice ni faire voir ce qu'il a derrière la tête, sans non plus prendre part au rire, détend brusquement, avec un apparente simplicité, les attentions en arrêt²³⁰. »

L'interprétation de Schopenhauer est que :

« La cause du rire est toujours le constat soudain d'une incongruité entre une conception et l'objet réel, pensés ainsi, étant mis en relation ; et le rire lui-même est l'expression de cette incongruité²³¹. »

Blaise Pascal disait déjà :

« Rien ne porte davantage à rire qu'une disproportion surprenante entre ce qu'on attend et ce qu'on voit²³². »

C) La théorie du soulagement, issue du domaine de la psychologie, est la plus récente. Son principal représentant, Sigmund Freud, a distingué trois formes ou catégories de gaieté: la plaisanterie ou trait d'esprit, le comique et l'humour.

Chacune de ces trois catégories, comporte une réserve ou « épargne » d'énergie psychique, qui, lorsqu'elle abonde et n'est pas utilisée à des fins « normales », conduit au plaisir²³³. Le dégagement d'une partie de la réserve d'énergie psychique, devenue superflue pour son usage

²³⁰ **Kant, Emmanuel**, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, trad. Michel Foucault, éd. Vrin, 1994, p. 190.

²³¹ **Schopenhauer, Arthur**, *The world as will and idea*, vol. I, trad. R. B. Haldane & J. Kemp, 7^e éd., Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., Londres, p. 76.

²³² **Dugas, Ludovic**, *Psychologie du rire*, éd. F. Alcan, 1902, p. 63.

²³³ **Σεμιτέκολου, Μαριαλένα**, Χιούμορ: Μια αναπτυξιακή θεώρηση στο *Ψυχολογία*, τεύχος 12 (1), 2005, p. 42-61.

« normal », se libère sous la forme du rire²³⁴. Le comique, deuxième forme d'expérience de plaisir, se rapproche des sources non verbales du rire, telles que les blagues grossières d'une comédie ou celles des clowns au cirque. L'humour est un mécanisme de réaction de l'individu, placé dans des situations difficiles où il ressent des sentiments négatifs telles que la peur, la tristesse et la colère. Par l'humour, il transforme ces sentiments négatifs en expérience de plaisir²³⁵. Pour Freud, le rire est donc provoqué par « *la libération d'une énergie pré-existante*²³⁶. »

²³⁴ **Martin, Rob A.**, Approaches to the sense of humor: A historical Review. Dans W. Ruch (Eds.), *The sense of humor: Explorations of a personality characteristic*, éd. Walter de Gruyter, Berlin, 1998, p. 15-60.

²³⁵ **Κωνσταντινίδου-Σέμογλου, Νούλα**, *Κόμικς, Παιδί και Αστείο.*, éd. Εξάντας, Athènes, 2001.

²³⁶ **Cooper, Lane**, *An Aristotelian Theory of Comedy*, éd. BiblioBazaar, LLC, 2009, p. 77.

D3. Le point de vue d'Aristote sur la « comédie » et le « rire » d'après le manuscrit Tractatus Coislinianus

Περί δε ιάμβου και κωμωδίας... / Sur la poésie iambique et la comédie...

Seuls auraient subsisté ces quelques mots de *La Poétique II* d'Aristote, livre aujourd'hui disparu²³⁷.

En 1839, John Antony Cramer (1793-1848) porta à la connaissance du public, sous le titre « *Coislinianus 120* », un parchemin [codex] qui fut considéré comme étant des notes et commentaires sur le livre perdu *La Poétique II*. Ce manuscrit fait partie du *fonds Coislin*, une collection d'environ 400 manuscrits grecs rassemblés par Pierre Séguier (1588-1672), mais qui sont connus sous le nom de son arrière petit-fils, Henri-Charles de Coislin (1664-1732), leur deuxième propriétaire. Ils sont conservés aujourd'hui à la Bibliothèque nationale de France avec deux autres fonds de manuscrits grecs : le *fonds grec* et le *supplément grec*²³⁸. La plupart des manuscrits du *fonds Coislin* ont été acquis, pour le compte de Pierre Séguier, par un moine catholique, Athanase le rhéteur²³⁹. À l'époque, les antiquités grecques étaient pillées et emportées par les « amateurs » européens de la civilisation grecque. Au sujet des activités de trafiquant d'antiquités d'Athanase le rhéteur, Aggelos Sakketos écrit :

« ... À la fin du 17^e siècle le cardinal Mazarin expédie en Grèce le Chypriote Athanase le rhéteur qui va dévaster les bibliothèques des Météores ainsi que de nombreux monastères en Macédoine et en Thrace. Ce vendu chypriote, comme l'écrit Dosithée, patriarche de Jérusalem, prétendait être chrétien orthodoxe et il trompa des dizaines de monastères en leur achetant à bas prix un grand nombre de manuscrits et de livres²⁴⁰. »

²³⁷ **Αριστοτέλης, Ποιητική**, trad. Στάθη Δρομάζου, p. 93.

²³⁸ **Omont, Henri**, Le fonds grec de la Bibliothèque nationale dans *Bibliothèque de l'École des chartes*, publiée par la Société de l'École des chartes, vol. 44, (1883), p. 569-572.

²³⁹ **Athanase le rhéteur** : moine catholique né à Constantia (Chypre) en 1571, vécut à Rome et en France, mort à Paris en 1666. *Εγκυκλοπαίδεια Επιστήμη και ζωή*, éd. Επιστήμη και ζωή multimedia, Thessalonique, 2008.

²⁴⁰ **Σακκέτος, Άγγελος**, *Πού βρίσκονται τα Ελληνικά χειρόγραφα*., tome I, éd. Θέογνις, Athènes, 2001, p. 123.

La collection de manuscrits héritée par Henri-Charles de Coislin de son bisaïeul fut confiée aux moines bénédictins de Saint-Germain-des-Prés à Paris. Le premier recensement de cette collection fut réalisé en 1715 par Bernard de Montfaucon (1655-1741), qui était un moine bénédictin érudit. En 1793 une partie de la collection a brûlé. Depuis 1795 les manuscrits sauvegardés ont été conservés à la Bibliothèque nationale. John Antony Cramer y découvrit le manuscrit, référencé sous l'intitulé *Coislinianus 120*.

Dès la publication de ce document sous le nom *Tractatus Coislinianus*²⁴¹, il attira l'attention et suscita l'intérêt des érudits en littérature de l'antiquité. Il devint un point litigieux, objet de multiples controverses, qui aboutirent à deux courants de pensée opposés avec : d'un côté, les commentateurs qui le considéraient comme un élément capital pour comprendre et interpréter la pensée d'Aristote sur la comédie. De l'autre, ceux qui le qualifiaient « *de sinistre affabulation byzantine*²⁴². »

Cramer note dans sa préface à l'édition :

« *Les mots sont, je crois, ceux d'un commentateur du traité d'Aristote sur l'art de la poésie, et sont d'autant plus remarquables que l'auteur semble avoir eu entre les mains un texte plus complet que celui qui nous est parvenu, particulièrement pour "l'analyse de l'humour"*²⁴³. »

En 1853, Jacob Bernays fit paraître *Ergänzung zu Aristoteles' Poetik* (Supplément à La Poétique d'Aristote), à partir des observations de Cramer ; il voulait apporter une contribution fondamentale à la vision des universitaires sur le *Tractatus*²⁴⁴. Tout en soutenant avec force que certaines parties, notamment l'analyse de l'humour évoquée par Cramer, proviennent bien d'Aristote, il suggérait que le reste était le fait d'un compilateur ignorant, pédant et opiniâtre ayant utilisé *La Poétique*, *La Rhétorique* et *L'Éthique à Nicomaque* d'Aristote pour reconstruire le livre II perdu. L'essai fut repris dans *Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Drama*²⁴⁵ (1880), et, en accord avec le climat intellectuel de l'époque, ses conclusions les plus négatives furent très

²⁴¹ **Cramer, John Antony**, *Anecdota Graeca e Codd. Manuscriptis Bibliothecae Regiae Parisiensis*, Oxford, 1839, vol. 1, p. 403-406.

²⁴² **Janko, Richard**, *Aristotle on Comedy: Towards a Reconstruction of Poetics II*, éd. Duckworth, 2002, p. 1.

²⁴³ *Ibidem*, p. 2.

²⁴⁴ **Bernays, Jacob**, *Ergänzung zu Aristoteles' Poetik*. Dans *Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Drama*, Berlin, 1880, p. 133-186.

²⁴⁵ **Bernays, Jacob**, *ibidem*, p. 137-139.

bien reçues. Kaibel traduisit le sentiment général en écrivant que Bernays tentait de justifier la position de Cramer, mais démontrait en réalité qu'une quantité non négligeable de propos hors sujet et stupides était mêlée à ce qui était vraiment d'Aristote²⁴⁶. Face à ce consensus, seul Baumgart en 1887 jugea bon de protester : il fit remarquer que Bernays condamnait les éléments en contradiction apparente avec sa théorie de la catharsis, qui faisait alors autorité²⁴⁷.

Outre la critique de Baumgart, divers points de détail du réquisitoire de Bernays furent mis à mal par des érudits qui en admettaient pourtant la globalité. Mais d'autres adoptèrent une approche différente et fructueuse, en investiguant si le texte *Περί του γελοίου* = *Sur le comique*, s'appliquait à la comédie, tant d'Aristophane que plus tardive. Arndt²⁴⁸, Rutherford²⁴⁹ et Starkie²⁵⁰ conclurent tous que ce texte était vraiment d'Aristote et constituait une bonne analyse de ce qui est risible.

Une autre hypothèse fut envisagée : le *Tractatus* reflétait les doctrines de Théophraste plutôt que celles d'Aristote. Rostagni initia une nouvelle direction de recherche, dont le but était de démontrer les proximités avec la littérature théophrastienne et les différences avec celles d'Aristote²⁵¹.

En 1922 parut le livre de Lane Cooper, *An Aristotelian Theory of comedy*. L'intitulé complet de ce livre (en note) montre que Cooper ne cherchait pas à reconstruire la pensée d'Aristote, mais à étudier les preuves démontrant l'authenticité des écrits qui lui étaient généralement attribués. Il commença par critiquer l'orthodoxie de Bernays sur le *Tractatus* mais s'abstint de pousser très loin son attaque²⁵² :

²⁴⁶ **Kaibel, Georg**, *Die Prolegomena Περί Κωμωδίας*, Abhandlungen der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-historische Klasse. Neue Folge, II, No. 4. Berlin, 1898, p. 1-70.

²⁴⁷ **Baumgart, Hermann**, *Handbuch der Poetik*, éd. Buchhandlung, Stuttgart, 1887, p. 660-699.

²⁴⁸ **Arndt, Ernest**, *De ridiculi doctrina rhetorica*, pub. typis descripti M. Schmersow, 1904.

²⁴⁹ **Rutherford, William G.**, *A Chapter in the History of Annotation being Scholia Aristophanica*, Vol. III, Londres, 1905.

²⁵⁰ **Starkie, William Joseph M.**, "An Aristotelian Analysis of 'the Comic', Illustrated from Aristophanes, Rabelais, Shakespeare, and Molière", dans *Hermathena*, No. 42, Dublin, 1920, p. 26-51.

²⁵¹ **Rostagni, Augusto**, *Aristotele e aristotelismo nella storia dell'estetica antica, origini, significato, svolgimento della "Poetica"*, éd. E. Ariani, Florence, 1921.

²⁵² **Cooper, Lane.**, *An Aristotelian Theory of Comedy, with an Adaptation of the Poetics and a Translation of the Tractatus Coislinianus*, éd. Harcourt Brace & Company, 1922, p. 13.

« Mais je ne cherche pas à défendre le *Tractatus* parce qu'une grande partie de ce texte est très originale. La main d'un adaptateur malhabile a pu faire des prélèvements dans une source plus ancienne et plus vaste, ou dans plusieurs sources ; il avait peut-être devant lui une compilation intermédiaire postérieure à Aristote, ou à Théophraste ou à un critique plus tardif. Certaines parties peuvent ne pas être tirées d'Aristote ; d'autres peuvent montrer une utilisation inintelligente de *La Poétique*, ou encore une tradition fort dénaturée. Mais si dans d'autres parties encore, il y a une combinaison de matériaux issus de *La Poétique*, de *La Rhétorique* et de *La Morale*, l'adaptation a été faite avec habileté. Une fois émises toutes les objections possibles contre le *Tractatus*, il reste en lui certains éléments dont nous pouvons soutenir qu'ils préservent une tradition, sinon propre à Aristote lui-même, tout au moins des débuts de l'école péripatéticienne. »

Il défend ensuite certaines parties du *Tractatus*, surtout l'analyse de l'humour qui a été peu attaquée par les critiques destructrices, et insiste sur leur capacité de généralisation.

Soudain, l'intérêt pour ce document très discuté retomba jusqu'à ce que, dans les années 1980, le monde littéraire y accorde à nouveau une certaine attention, après la parution du livre d'Umberto Eco, *Le nom de la rose*²⁵³. L'intrigue imaginée par Eco repose sur la façon dont a pu disparaître le livre d'Aristote sur le rire et la comédie.

Dans le domaine de l'étude des lettres classiques, Richard Janko, publie en 1984 son livre *Aristotle on Comedy: Towards a Reconstruction of Poetics II*, dans lequel il soutient la même position que Rostagni, à savoir que le manuscrit représente davantage la pensée de Théophraste que celle d'Aristote²⁵⁴.

Dans la bibliographie, la position majoritaire des universitaires domine et le code « *Tractatus Coislinianus* » est mentionné comme une source non fiable.

En tout cas, indépendamment du fait de savoir si le manuscrit présente ou non les pensées véritables d'Aristote, ou s'il s'agit de la position de Théophraste, son intérêt est qu'il donne des détails tant sur le rire que sur

²⁵³ **Eco, Umberto**, *The name of the rose*, Harcourt Brace Jovanovich, 1983.

²⁵⁴ **Janko, Richard**, *Aristotle on Comedy: Towards a Reconstruction of Poetics II*, éd. Duckworth, 2002, p. 48-53.

les genres dramatiques. Et comme notre souci n'est pas d'établir si le traité est bien d'Aristote ou pas, mais ce qu'était exactement le « mime » dans la Grèce antique, le document nous offre des éléments importants :

Premièrement, il précise les genres de l'art mimétique :

La poésie est soit non mimétique soit mimétique.

La poésie non mimétique est soit historique, soit instructive. Cette dernière est soit didactique, soit théorique.

La poésie mimétique est soit narrative, soit dramatique et présentant directement une action. Cette dernière est divisée en comédie, tragédie, mime, et drames satyriques.

Comme nous le constatons dans la subdivision de l'art dramatique, le « mime » constitue un de ces genres. Le fait qu'il diffère de la comédie et de la tragédie ne signifie pas que ce n'était pas une représentation théâtrale.

Deuxièmement, il donne une définition complète de la comédie, sur le modèle de celle de la tragédie :

La comédie est l'imitation d'une action ridicule et imparfaite, de longueur suffisante, dans un langage embelli dont les différentes sorte d'embellissement se trouvent dans les différentes parties de la pièce ; elle est présentée directement par des personnes qui jouent, et non par la narration ; elle effectue la purgation des émotions par le plaisir et le rire. Le rire est son fondement.

La comédie est constituée par : l'intrigue, les personnages, le thème, l'élocution, la mélodie et le spectacle. L'intrigue comique est la structure qui réunit les incidents risibles. Les personnages de la comédie sont les bouffons, les railleurs et les imposteurs. Le thème est composée de deux parties : l'opinion et la preuve, elle-même composée de cinq parties différentes (les serments, les accords, les témoignages, les supplices, et les lois). L'élocution de la comédie est le langage commun et populaire. La mélodie est du domaine de l'art de la musique ; il importe donc d'en respecter les règles fondamentales. Le poète comique doit faire parler ses personnages dans leur langue natale et les étrangers dans leur propre langue.

Troisièmement, il énumère ce qui provoque le rire :

Le rire nait soit de l'expression, soit du contenu.

I. De l'expression, grâce à l'utilisation :

- D'homonymes
- De synonymes
- De la loquacité
- De paronymes formés par addition et/ou par coupure
- De diminutifs
- Du travestissement (perversion) par la voix et/ou par d'autres moyens du même genre
- De la grammaire et de la syntaxe

II. Le rire est causé par le contenu (/les choses) :

- Par la comparaison, avec le pire et/ou avec le meilleur
- Par la tromperie
- Par l'impossible
- Par le possible et l'inconséquent
- Par l'inattendu
- En avilissant les personnages
- En utilisant une danse clownesque (pantomime)
- Quand un des puissants néglige les plus grandes choses et prend les plus viles
- Quand l'histoire est incohérente et sans ordre logique.

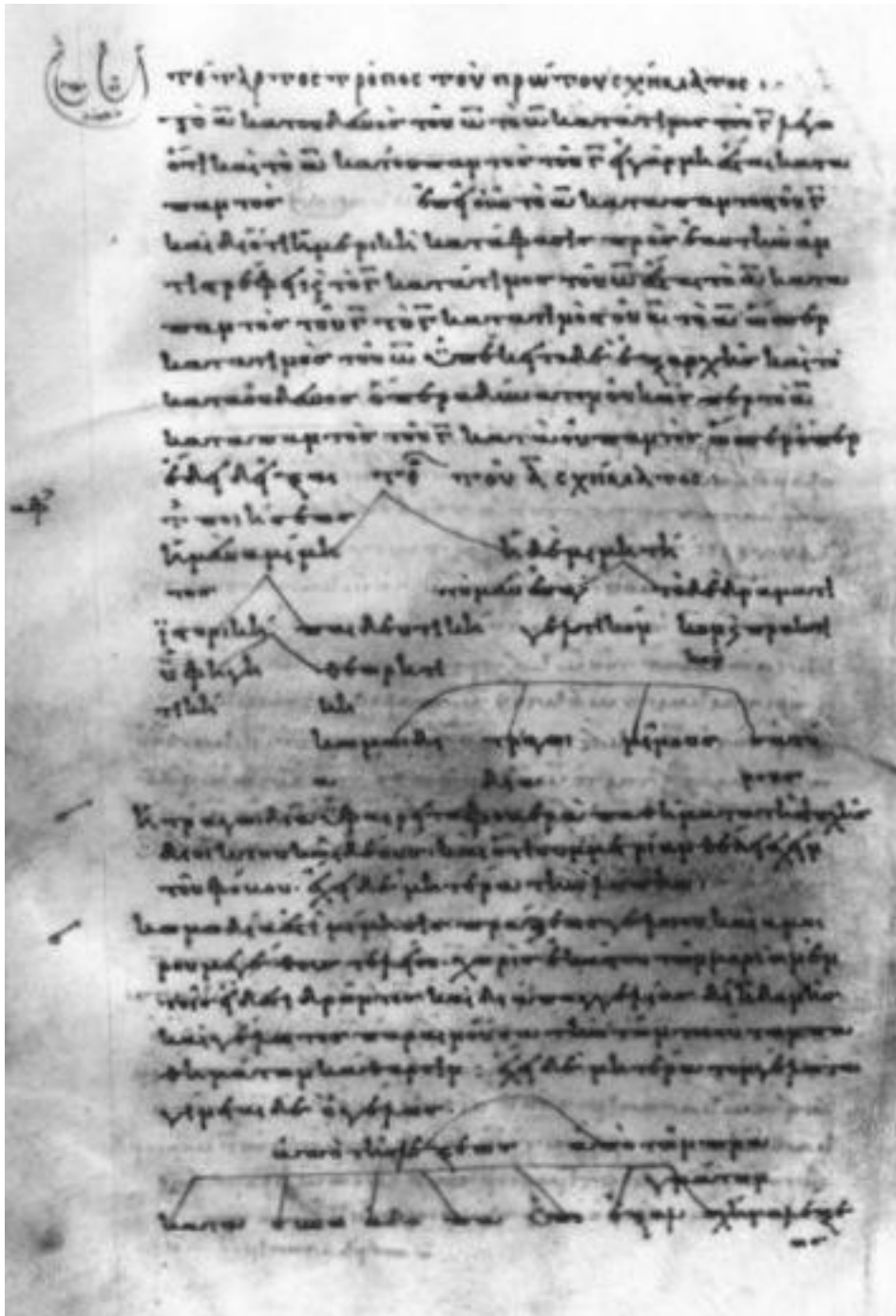


Fig. 2. Le manuscrit Tractatus Coislinianus.

D4. Le rire de Démocrite : la comédie de la vie et aussi du théâtre

Démocrite (vers 450-370 av. J.-C.), philosophe pré-socratique, est né à en Thrace, à Abdère (Abdyra). Son nom est surtout associé à la théorie atomique. Il fut le premier à dire que la matière est composée d'éléments indivisibles et invisibles, les atomes. Il fut aussi le premier à comprendre que la Voie lactée est la lumière d'étoiles lointaines. Il fut parmi les premiers à mentionner que l'univers comporte d'autres « mondes » dont certains habités²⁵⁵. De rares extraits de son œuvre immense ont été sauvegardés et la plupart des informations que nous avons sur lui viennent de l'ouvrage de Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes de l'antiquité*²⁵⁶. Cet auteur nous apprend entre autres choses que Platon avait réuni les œuvres de Démocrite pour les brûler, mais qu'Amyclas et Clinias l'en empêchèrent. Il observe également que Platon ne parle pas du tout de Démocrite dans ses livres (Diogène Laërce, livre VIII, 41).

Le philosophe, malgré la disparition de ses livres, est resté dans les mémoires, non seulement comme le philosophe matérialiste, mais aussi sous le nom de « Δημόκριτος ο γελασινός »²⁵⁷ c'est-à-dire *Démocrite le rieur*. En fait le rire de Démocrite, devenu légendaire, a occupé la pensée des philosophes et de bien d'autres. Juvénal qui le qualifie de satirique écrit que « *Démocrite était secoué par un rire perpétuel*²⁵⁸ » (Satires X,33) et Vélasquez donne cette dimension à son tableau « Démocrite ». En fait le portrait est inspiré de Pablo de Valladolid, un bouffon de Philippe II d'Espagne²⁵⁹. Robert Burton, dans son *Anatomy of melancholy* prétend que le rire de Démocrite cache en réalité sa profonde mélancolie, opinion que partage Starobinski²⁶⁰.

²⁵⁵ **Eduard Zellel-Wilhelm Nestle**, *Ιστορία της Ελληνικής Φιλοσοφίας*, trad. Χρήστος Θεοδορίδης, éd. Εστία, Athènes, 1990, p. 69.

²⁵⁶ **Diogène de Laërte**, *Vies et doctrines des philosophes de l'antiquité*, trad. Charles Zévort, tome premier, éd. Librairie Charpentier, Paris 1847, livre VIII, 41.

²⁵⁷ **Liddell et Scott**, tome I, p. 521.

²⁵⁸ **Juvénal**, *Satires*, texte, traduction et commentaire P. de Labriolle et F. Villeneuve, Paris, C.U.F., Les Belles-Lettres, 1996

²⁵⁹ **Knight, Charles A.**, *The literature of satire*, Cambridge University Press, 2004, p. 2.

²⁶⁰ **Starobinski, Jean**, Le rire de Démocrite (Mélancolie et réflexion), *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 1989, vol. 83, n° 1, p. 1-20.

La référence la plus ancienne à un Démocrite rieur se trouve chez Horace, vers le dernier tiers du premier siècle av. J.-C. :

« *Démocrite, s'il était encore de ce monde rirait de voir l'animal qui mêle, par sa double nature, la panthère et le chameau, ou bien un éléphant blanc, attirer à eux seuls les regards de la foule*²⁶¹. » Et un peu plus loin il observe : « ... *C'est la foule, plutôt que les jeux, que Démocrite regarderait.* » (Horace, Satires II, 1, 194). Horace veut dire par là que Démocrite n'observe pas simplement les hommes mais qu'il les place en quelque sorte sur une scène de théâtre où leurs activités se transforment en épisodes comiques qui provoquent le rire²⁶².

Sénèque soutiendra de même que :

« *Démocrite n'apparaissait jamais en public sans rire, tant il trouvait peu sérieux les actes que tous faisaient sérieusement.* » (De la Colère II, 10, 5)

La tradition opposera au « rire de Démocrite » les « pleurs d'Héraclite ».

Lucien, dans son œuvre *Philosophes à vendre* (ou *Les sectes à l'encan*), écrit :

« JUPITER : *Ces deux à la fois, le rieur d'Abdère et le pleureur d'Éphèse, je veux les vendre ensemble...*

LE MARCHAND : *Par Jupiter ! Quel contraste ! L'un ne cesse de rire ; l'autre a l'air d'assister à un enterrement, il ne cesse de pleurer*²⁶³. »

Et Montaigne ajoutera²⁶⁴ :

« 10. *Des deux philosophes Démocrite et Héraclite, le premier, qui trouvait ridicule et vaine la condition humaine, n'affichait en public qu'un visage moqueur et souriant; le deuxième, au contraire, éprouvant de la compassion et de la pitié pour cette même condition, montrait un visage continuellement triste et avait les yeux pleins de larmes. Sitôt le pied en dehors du logis, l'un riait, et l'autre pleurait (Juvénal, X, 28).*

²⁶¹ **Horace**, *Satires II*, trad. F. Villeneuve, éd. les Belles Lettres, Paris, 2003.

²⁶² **Desclos, Marie-Laurence**, *Le rire des Grecs : anthropologie du rire en Grèce ancienne*, éd. Jérôme Millon, 2000, p. 230.

²⁶³ **Lucien**, *Philosophes à vendre*, préface Giorgio Agamben, éd. Rivages Poche, Paris, 1992, p. 23.

²⁶⁴ **Montaigne, Michel de**, *The complete Essays*, trad. Michael Andrew Screech, éd. Penguin Classics, 1993, p. 339.

11. Je préfère la première de ces attitudes, non parce qu'il est plus plaisant de rire que de pleurer, mais parce qu'elle est plus dédaigneuse, et qu'elle nous condamne plus que l'autre. Il me semble en effet que nous ne pouvons jamais être méprisés autant que nous le méritons. La plainte et la commisération supposent une certaine estime pour la chose que l'on plaint : celles dont on se moque, ce sont celles auxquelles nous n'attachons aucun prix. Je ne pense pas qu'il y ait en nous autant de malheur que de frivolité, autant de méchanceté que de bêtise; nous sommes moins remplis de mal que d'inanité, nous sommes moins malheureux que vils²⁶⁵. »

La légende du rire de Démocrite est issue de vingt sept lettres, d'abord attribuées à Hippocrate qui les aurait adressées aux autorités de la ville d'Abdère - ville natale de Démocrite - ainsi qu'à deux de ses amis. Plus tard, les chercheurs jugèrent qu'elles n'étaient pas d'Hippocrate et qu'il s'agissait de faux beaucoup plus tardifs, connus dès lors sous le nom de « lettres apocryphes » d'Hippocrate. Bien qu'Herzog ait soutenu que leur auteur était Xénophon de Cos, médecin de l'école pneumatiste, l'opinion dominante est que ces textes épistolaires semblent avoir été rédigés au début de l'Empire, et au plus tôt sous Tibère²⁶⁶. Ces lettres figurent dans l'ouvrage d'Émile Littré, *Œuvres Complètes d'Hippocrate*, tome IX, 1861.

D'après la *dixième* lettre, l'Assemblée et la Municipalité d'Abdère, jugeant leur cité en grand danger en raison de la maladie qui frappait leur homme célèbre, invitèrent Hippocrate à examiner le malade et à le guérir. Les autorités inquiètes décrivent avec précision les symptômes de la maladie du philosophe, et risquent un premier diagnostic, selon lequel la maladie était due à la grande sagesse de Démocrite :

« Négligeant tout jusqu'à sa propre personne, éveillé jour et nuit, il rit des faits minimes, comme des importants. L'un se marie, l'autre commerce, le troisième pérore ; un autre encore gouverne, représente le peuple, vote, tombe malade, est blessé, meurt. Et lui rit de tout, voyant les uns mornes et renfrognés, les autres joyeux, (...) il se lève souvent la nuit et il chantonne tout seul. »

²⁶⁵ **Montaigne, Michel de**, *Essais : Sur Démocrite et Héraclite* (livre I, chapitre 50), éd. Villey.

²⁶⁶ **Salem, Jean**, *Démocrite: grains de poussière dans un rayon de soleil*, Vrin, 1996, p. 351.

Hippocrate, fidèle à son serment, accepte l'invitation et s'empresse de venir à Abdère. Mais auparavant, dans les *douzième* et *treizième* lettres que le médecin écrit à deux autres personnes, il veille à prendre ses distances du diagnostic des autorités abdéritaines : il n'est pas du tout convaincu que Démocrite est fou ; ce qui le caractérise est plutôt une « âme exagérément robuste ». D'ailleurs, souligne le médecin, il n'y a pas que les fous qui recherchent les grottes et la tranquillité ; il y a aussi ceux qui observent l'humanité et aspirent à l'imperturbabilité. Est confirmée ainsi, de source autorisée, l'ambiguïté d'un comportement commun aux sages et aux fous.

La lettre *dix sept* décrit la rencontre de Démocrite et du médecin. Hippocrate arrive chez Démocrite, près des remparts de la ville, et se trouve face au philosophe « *tout seul, assis sur une pierre sous un épais platane, un manuscrit sur les genoux, décharné, le teint blême et la barbe longue* ». - *Qu'écris-tu ? lui demande le médecin.* - *J'écris sur la folie, répond-il. Après avoir écouté le rapide exposé du contenu de l'étude, Hippocrate, en exprimant son admiration, ajoute : - Tu es heureux, Démocrite, toi qui jouis de tant de sérénité ; cela ne m'est pas permis à moi. Et pourquoi, Hippocrate, cela ne t'est-il pas permis ? demande le philosophe. « Parce que les champs, la maison, les enfants, les emprunts, les maladies, les décès, les serviteurs, les mariages et tout le reste m'empêchent de jouir dans le calme. »*

À cette réponse, le philosophe est secoué d'éclats de rire. - Pourquoi ris-tu ? demande son interlocuteur. Alors Démocrite redevient sérieux et répond : - Je ne ris que d'une chose, des hommes qui manquent de cervelle, d'activités justes, qui sont comme des petits enfants dans leurs projets, qui souffrent en vain et font des efforts énormes sans aucune utilité, qui courent jusqu'au bout du monde avec comme guide leurs désirs innombrables, qui ne cessent jamais de chercher l'or, voulant tout acquérir et plus encore, s'inquiétant de ce qui pourrait leur manquer. Les uns achètent des chiens, les autres des chevaux ; ils s'empressent d'épouser des femmes que tout de suite après dédaignent ; ils tombent amoureux et immédiatement après sont pleins de haine ; ils veulent des enfants qu'ils les abandonnent ensuite.

« En quoi ces comportements vains et insensés diffèrent-ils de la folie ? » demande Démocrite à Hippocrate. ***Imagine, lui dit-il, que nous puissions enlever tous les toits des maisons et voir sans aucun obstacle ce qui se passe à l'intérieur.*** Nous verrions des gens pleurer et d'autres rire ; d'autres manger et d'autres boire. D'autres tourmenter leur famille, d'autres préparer des poisons et d'autres tramer des accusations contre

leurs amis. D'autres collectionner des meubles, d'autres des statues et d'autres des tableaux : chacun a sa propre folie. Mais tous sont fous de vanité : « *ce sont tous des Thersites de la vie.* » C'est pourquoi je ris, docteur.

Dans cette dernière partie de la lettre transparaît toute la philosophie de Démocrite. Il y transforme tout le monde en scène de théâtre. Il n'y a pas de description de scène de théâtre plus réussie que la sienne : *si nous pouvions enlever tous les toits des maisons et voir sans aucun obstacle ce qui se passe à l'intérieur.* De fait, la scène d'un théâtre n'est pas autre chose qu'une « maison sans toit » où nous pouvons voir ce qui se déroule à l'intérieur. Aristote tentait de décrire et de définir la comédie et ce qui suscite le rire dans une étude analytique, mais Démocrite y arrive en une seule phrase. Car la comédie découvre (dans tous les sens du terme) les véritables dimensions des faits et présente les faits vus sous un autre angle. Si on leur enlève leur masque de sérieux excessif, les hommes et leurs activités deviennent des épisodes comiques. Le rire de Démocrite et son comportement ne sont pas seulement la « comédie de la vie²⁶⁷ », ils sont aussi une comédie théâtrale, dans laquelle chaque spectateur devient un Démocrite et rit, en reconnaissant dans l'action sur scène tant lui-même que ses semblables, mais aussi le côté comique de tous les problèmes considérés comme sérieux.

En seulement quelques mots : « *ce sont tous des Thersites de la vie* », il a défini tant ce qu'est l'acteur comique que la cause véritable de la création du rôle du bouffon dans la société. Il nous suffit de voir qui était vraiment Thersite pour comprendre que la comédie et ses composants, sont le reflet de chaque société et qu'ils sont nés non de cérémonies religieuses mais de deux besoins naturels de l'homme : imiter et rire. Et Thersite est l'homme de la rue, la voix du peuple et de l'opinion publique. L'homme ordinaire que, comme nous le montrerons plus bas, la comédie sicilienne – plus que la comédie attique - a mis en avant sur scène.

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 362.

D5. Thersite : bouffon homérique ou personnification de la « masse anonyme du peuple » ?

Μόνο που κάποτε θυμήθηκε
ο Θερσίτης της Τροίας
το νέο φεγγάρι
κι ευχήθηκε με έκσταση
γυρνώντας στον Ιάκωβο:
« Όταν θ' απολυθώ... ».
Και τότε οι Δώδεκα Θεοί
συγχρόνως χαμογέλασαν...

Seul jadis se souvint
Thersite de Troie
de la nouvelle lune
et extasié souhaita
en se tournant vers Jacob :
« Quand je serai libéré...
Alors les Douze Dieux
tous ensemble sourirent ...

Γιώργος Ιωάννου

Yiorgos Ioannou²⁶⁹

Dans un unique épisode du chant II de L'Iliade, paraît un héros ou plutôt une figure, un *type humain* – qui serait fils d'Agrios, bien que cette filiation soit controversée²⁷⁰. Il n'est pas fils de Zeus ou d'un autre dieu, il n'est pas issu d'une famille royale, ce n'est pas un des grands héros de l'Iliade. Bref, c'est un homme quelconque, un anonyme, un des nôtres, c'est Thersite. L'étymologie de son nom vient des mots *θάρρος* – *θράσος-θέρσος*²⁷¹ (en dialecte éolien) et signifie *audacieux*. Ce mot²⁷² a tout à la fois les sens de *courageux*, *suffisant* et *effronté*. Thersite est littéralement insolent dans la mesure où il prend la parole de lui-même et il est *suffisant* malgré sa laideur exemplaire. Peut-être savourait-il l'impression qu'il faisait en parlant, qu'elle soit positive ou négative. Bien sûr le mot *suffisant*²⁷³ outre le sens de *vaniteux*, *fat*, signifie aussi celui qui est *content de lui-même*. Homère utilise pour le décrire douze qualificatifs fort peu flatteurs²⁷⁴ :

αἴσχιστος (eschistos) = laid : αἴσχιστος δὲ ἀνὴρ ὑπὸ Ἴλιον ἦλθε = l'homme le plus laid qui vint à Troie. (II, 216)

²⁶⁹ **Ιωάννου, Γιώργου**, *Ηλιοτρόπια*, ποίηση, 1954.

²⁷⁰ **Ραγκαβής, Αλέξανδρος**, tome I, p. 380.

²⁷¹ **Liddell et Scott**, tome II, p. 478.

²⁷² **Liddell et Scott**, tome II, p. 462.

²⁷³ **Liddell et Scott**, tome I, p. 440.

²⁷⁴ **Dee, James H.**, *Epithetic phrases for the Homeric heroes*, éd. Georg Olms Verlag, 2000, p. 223.

αμετροεπής (ametroepis) = parleur sans fin. *Θερσίτης δ' ἔτι μῶνος ἀμετροεπῆς ἐκόλωα* = Thersite est le seul qui parlait sans s'arrêter. (II, 212)

Λωβητήρ (Iovitir) = médisant, blasphémateur et **επεσβόλος (epesvolos)** = insolent : *ὄς τὸν λωβητήρα ἐπεσβόλον ἔσχ' ἀγοράων* = il discourait en jurant avec la plus grande insolence. (II, 275)

Φολκός (pholkos) = bancal et **χολός** = boiteux : *φολκὸς ἔην, χολὸς δ' ἔτερον πόδα* = il était bancal et boitait d'une jambe. (II, 217)

Φοξός (phoxos) = au visage aplati et au crâne pointu : *φοξὸς ἔην κεφαλῆν*. (II, 219)

Λιγύς (ligys) = à la voix aigue et forte, **ακριτόμυθος (akritomythos)** = volubile et **αγορητής (agoritis)** = discoureur d'agora : *Θερσίτ' ἀκριτόμυθε, λιγύς περ ἔων ἀγορητής* = Thersite bavard, que tu es bon rhéteur ! (II, 246)

Ἐχθιστος (exhistos) = le plus détesté : *Ἐχθιστος δ' Ἀχιλλῆϊ μάλιστα ἦν ἡδ' Ὀδυσῆϊ* = détesté par Achille et bien plus encore par Ulysse. (II, 220)

Χεριώτερος (xerioteros) = le pire, l'inférieur : *οὐ γὰρ ἐγὼ σέο φημι χειριώτερον βροτὸν ἄλλον* = Je te dis qu'il n'y a pas pire mortel que toi. (II, 248)

⊞ Cette interprétation des épithètes a été faite d'après le *Λεξικόν Ομηρικόν* (Dictionnaire homérique) de Georg Autenrieth, traduit d'allemand en grec par Dimitrios Olympios en 1900 et réédité par les Éditions Epikairotita en 2001.

Malgré les caractéristiques tellement négatives que lui attribue Homère, il est présenté comme un bon guerrier. Comme le dit Thersite lui-même en apostrophant Agamemnon - et il aurait été immédiatement démenti si cela avait été faux - il avait même fait des prisonniers :

« Et tu gagnes encore de l'or, quand un Troyen t'apporte une rançon pour racheter son fils capturé par moi ou par un autre guerrier ; ou encore une jeune femme que tu gardes captive à l'écart pour ton usage personnel exclusif. » (Iliade, II, 229-231)

L'histoire commence (chant I) quand le Troyen Chrysès, grand prêtre d'Apollon et père de Chryséis qu'Agamemnon gardait captive, vint demander au général des Achéens la libération de sa fille. Agamemnon

refusa de lui donner sa fille et de plus l'insulta grossièrement. Alors le prêtre pria Apollon de le venger de ce comportement inadmissible (*hybris*). Apollon accepta et châtia le général achéen d'une peste mortelle. Après neuf jours de maladie, ce dernier convoque une assemblée de l'armée où il est demandé au devin Calchas de dévoiler la cause de la colère des dieux. Agamemnon s'obstine d'abord à vouloir garder la jeune fille. L'armée l'oblige à rendre Chryséïs, mais il exige en échange Briséis qui fait partie du butin d'Achille. Les chefs se querellent, Athéna intervient et calme Achille sur le point de tuer Agamemnon. Furieux, Achille décide de ne plus participer aux combats et demande à sa mère Thétis d'intercéder auprès de Zeus, pour qu'il lui rende son honneur après l'outrage qu'il a subi. Thétis rencontre Zeus et obtient son accord.

Dans le chant II, Zeus envoie donc à Agamemnon un rêve trompeur lui faisant croire qu'une offensive immédiate lui donnera la victoire. Agamemnon rassemble alors l'armée. L'assemblée fut convoquée après l'annonce par Agamemnon que les combattants allaient lever le siège et rentrer dans leurs foyers. Cette décision suscita un tel enthousiasme dans l'armée, qu'il fallut l'intervention d'Héra et d'Athéna pour empêcher les hommes de fuir, car ils étaient déjà prêts à tirer les bateaux vers la mer et à prendre la route du retour. En réalité, il s'agissait d'un stratagème d'Agamemnon, décidé à montrer jusqu'à quel point ils étaient désireux ou non de poursuivre la guerre, particulièrement après le retrait d'Achille furieux. Mis à part Nestor, les membres du *Conseil* restreint des chefs qui avaient décidé ce stratagème ne sont pas nommés. Seul parmi les chefs, Ulysse exprima son désaccord, et c'est ce qu'utilisa Athéna pour faire changer l'avis des Achéens et les convaincre de rester²⁷⁵.

« Dès qu'il eut fini de parler, les Argiens poussèrent un grand cri d'approbation et de tous les bateaux des Achéens s'éleva une grande clameur de louanges pour la proposition d'Ulysse. » (Iliade, II, 333-335)

Cependant avant qu'Ulysse ne prenne la parole, Homère introduit le personnage de Thersite qui s'adresse à l'assemblée générale des Argiens et qui est le seul à en avoir le courage :

« Alors que tous les autres restaient assis ensemble à leur place... lui seul, volubile et sans mesurer ses mots, la tête pleine de quantité de paroles obscènes (qu'il ne lançait pas) par inconvenance, mais parce

²⁷⁵ Μπόσιος, Αθανάσιος, *Ομήρου Ιλιάδα για την Α' γυμνασίου - Ραψωδία Α-Ω*, éd. Βολωνάκη, Athènes, 2002.

qu'il pensait qu'elles susciteraient le rire des Argiens. » (Iliade, II, 211-215)

Homère en fait ainsi le premier de tous les bouffons du roi.

Bien sûr, la déclamation *vivante* de l'épopée par les aèdes devant un public, devait contenir beaucoup plus de facéties, qui n'ont pas été conservées. En effet, la plupart des auteurs soutiennent que la première transcription de l'épopée homérique a été faite sous le regard sévère du tyran Pisistrate²⁷⁶. Cette censure nous vaut aujourd'hui la perte vraisemblable d'un important matériau et nous prive de la possibilité de connaître les *plaisanteries grivoises de l'antiquité*, antérieures à Aristophane et aux mimes de Sicile.

La question est : Quelle est la place de ce *héros* précis par rapport aux autres héros d'Homère, Troyens et Grecs ? Qui est l'homme qui parle à Agamemnon sans détour ? « *De quoi te plains-tu ? Qu'est-ce qui te manque encore ? Tes tentes sont pleines de bronze et de nombreuses femmes superbes que nous les Achéens t'avons données à toi en premier...* » et Thersite termine par l'apostrophe : « *Il a même offensé Achille, qui est vraisemblablement meilleur que lui... mais, c'est la dernière fois que tu offenses, Agamemnon* ». Il tente ensuite d'ameuter les autres, en criant « *Eh! bande d'idiots, je vous le dis en face, vous n'êtes plus des Achéens mais des femmelettes. Prenons les bateaux et retournons chez nous, et lui, laissons-le ici, à Troie, qu'il amasse son butin, qu'il apprenne si oui ou non, nous lui sommes utiles à quelque chose.* » (Iliade, II, 225-242)

Thersite parle pendant au moins deux minutes devant Agamemnon, Nestor, Ulysse, et tous les autres chefs et l'assemblée des guerriers, sans que personne ne l'interrompe. Et Homère de conclure simplement... et sans façons : « *Ainsi parla Thersite, insultant Agamemnon, le chef de l'armée.* »

Il y a déjà eu auparavant une grande révolte, celle d'Achille. Mais Achille est roi ; il a son peuple et son armée, il a très probablement le droit d'agir par la force, dans la mesure où il s'estime offensé. Mais même lui n'a pas le droit de s'opposer ainsi à Agamemnon, qui détient le sceptre de Zeus. Nestor lui dit donc alors : « *Même toi, fils de Pélée, tu ne dois pas oser t'opposer ouvertement au roi, car jamais le détenteur du*

²⁷⁶ **Parry, Adam**, *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, New York - Oxford, 1987, p. 68.

sceptre royal auquel Zeus a donné le pouvoir ne sera l'égal des autres », bien qu'Achille soit de lignée divine « ... même si tu es fort, même si tu es né d'une déesse, il t'est supérieur ».

Il est surprenant que l'intervention de Thersite n'ait pas sa pareille dans l'épopée universelle. Dans la société aristocratique rigide des années homériques, les généalogies sont claires et chacun connaît sa place. Thersite est *un homme de peuple, un représentant de la masse anonyme et la dévalorisation du peuple est encore accentuée par la description physique de son représentant*²⁷⁷. Comme ce n'est ni un héros ni un roi, il n'a pas besoin d'être beau. Il est « *tordu et boiteux d'une jambe, rachitique, les épaules tombantes rentrées dans la poitrine, avec trois cheveux sur son crâne pointu* » (Iliade, II, 216-219), ce qui a sans doute inspiré Hugo dans la création de son Quasimodo.

Pour la même raison, il n'avait pas besoin d'être « αγαθός » / bon. Chez Homère, le mot « αγαθός » n'a pas le sens moral de vertueux que lui donnera plus tard Platon. « Αγαθός » pouvait être seulement celui qui faisait partie d'une famille royale, et qui, même s'il se conduisait mal, ne perdait pas ce qualificatif. Thersite n'est pas ainsi, et ne peut l'être en raison de sa classe sociale, mais il n'y aspire pas non plus. Il est conscient de sa situation sociale, mais cela ne l'empêche pas pour autant d'exprimer courageusement sa pensée²⁷⁸, sans attendre qu'on l'approuve, contrairement à Ulysse. Naturellement le courage avec lequel Thersite exprime sa pensée ne reste pas impuni. Ulysse le menace pour qu'il ne parle plus ainsi aux chefs et le frappe rudement avec le sceptre d'or d'Agamemnon. En voyant cette scène, les Achéens restants éclatèrent de rire.

Thersite est donc non seulement le personnage par lequel Homère représente la masse populaire : il incarne aussi le premier bouffon. L'archevêque de Thessalonique Eustathe écrit dans ses commentaires sur l'Iliade, *Eustathii Archiepiscopi Thessalonicensis commentarii ad Homeri Iliadem*, que Xénophane n'est pas seul à avoir écrit des « σιλλούς » (σίλλος ou σιλλός ou σιλλάς = genre de poésie comique, moquerie, raillerie et σιλλαίνω = se moquer, faire le pitre²⁷⁹) qui eurent

²⁷⁷ **Castoriadis, Cornelius**, Ce qui fait la Grèce 1 : d'Homère à Héraclite, séminaires 1982-1983, La création humaine II, éd. Seuil, Paris 2004, p. 107.

²⁷⁸ **Snell, Bruno**, *Η ανακάλυψη του πνεύματος*, trad. Δανιήλ Ι. Ιακώβ, 4^e éd., éd. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, Athènes, 1997, p. 223.

²⁷⁹ **Latte, Kurt et Hansen, Peter Allan**, *Hesychii Alexandrini Lexicon*, Volume 3, éd. Walter de Gruyter, 2005, p. 291.

beaucoup de succès, mais qu'avant lui Homère fut le premier créateur de ce genre de poésie. Homère, le premier, « ridiculise Thersite et Thersite ridiculise les rois »²⁸⁰.

Dans son ouvrage *De la lecture des poètes*, Plutarque présente également Thersite comme un bouffon²⁸¹ : « Ainsi, quand nos jeunes gens liront les actions et les paroles qu'on prête à Thersite le bouffon ou au ravisseur, qu'ils apprennent à admirer la puissance et l'art du poète imitateur... » (Plutarque, III, 18c)

Et peut-être ce n'est pas un hasard si le peintre Polygnote, dans sa célèbre fresque de la « Lesché des Cnidiens » à Delphes, représentait Thersite jouant aux dés avec Palamède, comme nous l'indique Pausanias²⁸² : « Παλαμήδης τε καὶ Θερσίτης κύβοις χρώμενοι παιδιᾷ, τοῦ Παλαμήδους τῷ εὐρήματι = Palamède et Thersite jouent aux dés, un jeu inventé par Palamède » (A 31, 1 et suiv.). Le premier est en effet considéré comme l'inventeur des bouffons, et le deuxième comme un bouffon.

Dans la littérature postérieure, Thersite eut ses détracteurs et ses partisans. Parmi ses détracteurs, l'un des plus éminents est Platon qui, dans *La République*, décrit une scène imaginaire au cours de laquelle les âmes, selon la façon dont vécurent les hommes ou dont elles veulent renaître, choisissent dans quel animal elles migreront. Il mentionne alors pour Thersite : « μακριά δε, μεταξύ των τελευταίων, θα δεις την ψυχή του Θερσίτη να ντόνεται σώμα πιθήκου » (République, 620 c) = « Parmi les derniers, tu verras l'âme de Thersite revêtir le corps d'un singe. »

Sophocle établit, dans son ouvrage *Philoctète*, un parallèle très intelligent entre Ulysse et Thersite, en montrant qu'ils ont le même caractère²⁸³ :

PHILOCTÈTE : *J'en conviens avec toi, et c'est pour cela même que je veux t'interroger sur cet être vil, cet habile et rusé discoureur, qu'est-il devenu ?*

NÉOPTOLÈME : *De quel autre qu'Ulysse veux-tu parler ?*

²⁸⁰ **Eustathius**, Eustathii Archiepiscopi Thessalonicensis commentarii ad Homeri Iliadem, éd. sumtibus Joann. Aug. Gottl. Weigel, 1827, p. 166.

²⁸¹ **Plutarque**, *De la lecture des poètes*, trad. M.C. Aubert, éd. Librairie Hachette, Paris, 1849, p. 19.

²⁸² **Παυσανίας**, *Ελλάδος περιήγησις 9 – Φωκικά*, trad. Φιλολογική Ομάδα Κάκτου, éd. Κάκτος, Athènes, 1992.

²⁸³ **Bellaguet, Louis**, (trad.), *Philoctète* de Sophocle, éd. L. Hachette et cie, Paris, 1857, p. 52.

PHILOCTÈTE : *Ce n'est pas de lui que je parle, mais d'un certain Thersite, toujours prêt à redire ce qu'on n'eût pas voulu entendre. Sais-tu s'il vit encore ?* (Philoctète, 438-444).

Mais c'est Lucien qui a le plus utilisé la personnalité de Thersite dans ses écrits. Dans son ouvrage « *Les fugitifs* », il lui attribue des caractéristiques plus dures que celles d'Homère :

« *Ivrogne, tu as l'audace du chien et la lâcheté du cerf, bon à rien dans la guerre comme dans les assemblées, médisant et grand bavard parmi les bavards, Thersite, comment oses-tu tes impertinences envers les rois*²⁸⁴ ? »

Mais dans la « *Vie de Démonax* », il fait reconnaître par Démonax son talent d'orateur :

« *Il a considéré Thersite comme un bon rhéteur Cynique*²⁸⁵. »

Dans ses « *Dialogues des morts* », plus précisément dans le dialogue XV, Lucien fait juger Nirée et Thersite par Ménippe. Il les trouve exactement pareils, alors que Nirée, roi de Cymé - une île près de Rhodes - et fils d'Aglaïa et de Charops, était le plus beau des Grecs de l'expédition contre Troie²⁸⁶.

Dialogue des morts XV²⁸⁷ : Ménippe, Nirée, Thersite

NIREE : *Voici Ménippe. Demandons lui de décider qui de nous deux est le plus beau. N'est-ce pas moi, Ménippe ?*

MENIPPE : *Qui êtes-vous ? Il me semble qu'il faut d'abord que je le sache.*

NIREE : *Nirée et Thersite.*

MENIPPE : *Qui est Nirée et qui Thersite ? Cela ne se voit pas.*

²⁸⁴ Λουκιανός ο Σαμοσατεύς, *Σάτιρα φιλοσοφίας και φιλοσοφούντων*, trad. Δήμητρης Χρηστιδης, éd. Ζήτρος, Thessalonique, 2005, p. 346.

²⁸⁵ Λουκιανός, *Άπαντα, τόμος 3^{ος}*, trad. Φιλολογική ομάδα Κάκτου, éd. Κάκτος, Athènes, 1994, p. 54.

²⁸⁶ Λάμψα, Γιάννη, tome 5, p. 1688.

²⁸⁷ Λουκιανός ο Σαμοσατεύς, *Νεκρικοί Διάλογοι*, trad. Βαρδαλάχος Κωνσταντίνος, éd. I. Ηλιάδου, Bucarest, 1834, p. 78.

THERSITE : *J'ai déjà un avantage, Nirée : Ménippe trouve que tu me ressembles. Tu n'es donc pas aussi différent que le prétendait cet aveugle d'Homère en t'appelant le plus beau de tous. Moi, le chauve à la tête pointue, je n'ai pas paru pire au juge. Maintenant, Ménippe, regarde et dis nous qui est le plus beau.*

NIREE : *Moi bien sûr, fils d'Aglaïa et de Charops, le plus beau des hommes qui vinrent à Troie. (Homère, Iliade, B 672)*

MENIPPE : *Mais je ne trouve pas que tu es le plus beau de ceux qui sont venus aux enfers, car tes os sont pareils et ton crâne ne diffère de celui de Thersite que parce qu'il est plus fragile. Car il est mou et pas du tout viril.*

NIREE : *Demande à Homère comment j'étais quand j'ai rejoint l'armée des Achéens.*

MENIPPE : *Tu nous racontes des histoires, moi je vois ce que tu es aujourd'hui, et ce que tu étais alors, seuls le savent ceux d'alors.*

NIREE : *Et pourtant Ménippe, le plus beau ici, c'est moi.*

MENIPPE : *Tu n'es pas beau et lui non plus, car l'égalité règne aux enfers et nous sommes tous pareils.*

THERSITE : *Pour moi, cela me suffit.*

Shakespeare s'est, lui aussi, inspiré du personnage de Thersite. Dans la pièce *Troïlus et Cressida*, il met toute sa philosophie dans la bouche de Thersite et montre son objectif réel qui est de condamner la guerre et la débauche²⁸⁸.

THERSITE : *Je voudrais rencontrer ce vaurien de Diomède ; je croasserais comme un corbeau ; je lui présagerais malheur. Patrocle me donnera tout ce que je voudrai si je lui fais connaître cette prostituée. Un perroquet n'en ferait pas plus pour une amande, que lui, pour se procurer une courtisane facile. Luxure, luxure ! Toujours guerre et débauche : rien autre ne reste à la mode ! Qu'un diable brûlant les emporte ! ... (Acte V , Scène II)*

²⁸⁸ Shakespeare, William, *Τρωίλος και Χρυσίδα*, trad. Βασίλης Ρώτας, éd. Επικαιρότητα, Athènes, 1997, p. 11.

HECTOR : *Qui es-tu, Grec ? Es-tu fait pour te mesurer avec Hector ? Es-tu d'un sang noble ? as-tu de l'honneur ?*

THERSITE : *Non, non ; je suis un misérable, un pauvre bouffon qui n'aime qu'à railler, un vrai vaurien.*

HECTOR : *Je te crois ; vis. (Il sort.)*

THERSITE : *Les dieux soient loués de ce que tu veux bien m'en croire ; mais que la peste t'étrangle pour m'avoir effrayé ! Que sont devenus ces champions de filles ? Je crois qu'ils se sont avalés l'un l'autre : je rirais bien de ce miracle. Cependant, en quelque façon, la débauche se dévore elle-même. Je vais les chercher.²⁸⁹ (Acte V, Scène II)*

Et bien avant Shakespeare, au 4^e siècle après J.-C., le rhéteur Libanios tenta déjà de réhabiliter le personnage de Thersite en écrivant son éloge dans ses *Progymnasmata* = Exercices préparatoires²⁹⁰ :

1. *J'en demande bien pardon à Homère, mais je m'en vais faire l'éloge d'un homme dont il a voulu dire du mal, c'est-à-dire Thersite. J'essaierai de m'exprimer en peu de mots sur ce sujet, en produisant même sur certains points le témoignage d'Homère en personne.*

2. *Tout d'abord, il n'était pas issu de parents médiocres ni obscurs, à moins que l'on trouve médiocres Agrios et son père et le père de son père, mais aucune personne de bon sens ne le ferait. Voilà pourquoi, si Thersite avait voulu se glorifier auprès des Grecs en évoquant ses ancêtres, comme l'a fait Diomède, son parent, il n'aurait pas eu la moindre difficulté, mais il aurait pu, lui aussi, dire : « À Porthée, en effet, naquirent trois enfants sans tache. » Pourtant, même quand il fut la victime d'Ulysse, il ne mentionna aucunement ses pères, tel un homme prétendant ne tenir que de lui seul et de ses actes sa réputation auprès des autres... » (IV, 947, VIII, 250, Förster)*

La tradition grecque a sauvé le bouffon homérique au travers du personnage de *Karaghiozis le Grec*²⁹¹. Il suffit de voir la figurine de ce personnage du théâtre d'ombres pour comprendre qu'il correspond

²⁸⁹ Shakespeare, William, *Troilus et Cressida*, éd. Les Solitaires Intempestifs, 2006.

²⁹⁰ Förster, Richard, *Libanii Opera*, 12 vol., Leipzig, 1903-1927.

²⁹¹ Caïmi, Giulio, *Karaghiozis ou La comédie grecque dans l'âme du théâtre d'ombres*, Hellinikes Technes, Athènes, 1935.

exactement à la description du Thersite d'Homère. Son rôle est voisin de celui du Guignol français et identique à celui de Thersite. Il parle tantôt avec courage tantôt avec insolence et à la fin il sort toujours « battu », suscitant ainsi le rire des spectateurs, qui viennent de toutes les classes sociales²⁹².

Karaghiozis trouve son origine dans le théâtre d'ombres turc. L'hellénisation du personnage fut le fait de Dimitris Sardounis en 1894. Ce n'est pas un hasard si Dimitris Sardounis, fondateur et réformateur du Karaghiozis grec, était surnommé *Mimaros* et s'il est resté sous ce nom dans l'histoire. Mimaros a donc débarrassé le Karaghiozis grec des obscénités et immoralités du théâtre d'ombres turc et introduit dans son répertoire une nouvelle thématique. Parallèlement, il a fait des changements de décor, a innové dans la fabrication des figurines et dans le choix d'une façon de parler nouvelle, originale et musicale. Il a introduit des histoires tirées de la révolution grecque de 1821, de l'histoire grecque ancienne et de la vie quotidienne. De même, il a créé de nouveaux personnages. Mimaros a agrandi les dimensions de la scène de deux à quatre mètres. Il a modifié l'apparence de Karaghiozis et a fait de lui un bossu aux longs bras, contrairement au personnage turc. Il a aussi modifié et différencié les autres personnages afin de les faire correspondre à la réalité grecque²⁹³.

²⁹² **Roussel, Louis**, *Karaghiozis ou un théâtre d'ombres à Athènes*, tome 1, Athènes, Imprimerie Raftanis, 1921, p. 32.

²⁹³ **Χριστόπουλος, Βασίλειος**, *Στο φως της ασετιλίνης*, éd. Κέδρος, 2002.

II. D'HOMERE A LA COMÉDIE DORIENNE

A. Les précurseurs homériques et les troupes comiques

A1. Les bouffons de l'Olympe

Selon Hegel, « *La religion est le domaine dans lequel un peuple définit ce qu'il considère comme vrai*²⁹⁴ ». L'homme homérique croyait en un monde rationnel où tout obéit aux lois de l'ordre cosmique et sacré dont Zeus est le gardien. Pour cet homme, la présence des dieux est tout aussi certaine que l'existence des choses et des actes est démontrée de façon indéniable. Dans divers passages de l'Iliade et de l'Odyssée, nous lisons que l'apparition d'un dieu ou d'une déesse suscite étonnement et admiration.

Il ne s'agit pas de sentiments religieux devant le surnaturel mais de réactions devant le « beau ». Les belles femmes et les héros vigoureux sont admirés tandis que l'armement exécuté avec art est également « merveilleux à voir ». Le mot « θαυμάζειν » = admirer dérive du verbe « θεάσθαι » = voir, tout comme les mots « θεός, θεά, θέα » et « θέατρο » = dieu, déesse, vue et théâtre. Ce sentiment d'admiration est une caractéristique propre aux premiers Grecs. Ils admirent les personnes et les choses qui ne leur sont ni étrangères ni inconnues, mais qui sont plus belles et plus parfaites que celles de leur vie de tous les jours. Pour eux, les dieux sont plus beaux et plus parfaits qu'eux-mêmes, car les dieux « ρεία ζῶοντες », c'est-à-dire mènent une vie douce et sans soucis.

La vitalité particulière qui caractérise l'existence des dieux est due à deux raisons. D'abord, ils échappent à la tristesse et à l'imperfection liées à la mort ; ensuite, - et c'est peut-être la raison la plus importante – ils vivent une vie consciente parce qu'ils connaissent le sens et le but de leurs actes, contrairement aux mortels. Les querelles, les contestations, les machinations et les déconvenues, les fêtes, les joies et les peines ne sont pas inconnues des dieux. Au contraire, elles rendent leur vie parfaites. Les dieux seraient morts s'ils ne connaissaient pas la jalousie, l'ambition, la victoire et la défaite, la colère, la joie et la peine²⁹⁵. Ainsi, le rire comme les bouffons des dieux ne pouvaient pas être absents de la vie quotidienne des Olympiens.

²⁹⁴ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Ο Λόγος στην ιστορία. Εισαγωγή στη φιλοσοφία της ιστορίας*, éd. Μεταίχμιο, Athènes, 2006, p. 91.

²⁹⁵ Snell, Bruno, *Η ανακάλυψη του πνεύματος*, éd. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Athènes, 1997, p. 54-55.

Le terme « γελωτοποιός » signifie celui qui provoque le rire, le bouffon²⁹⁶. Érasme dans son ouvrage « L'éloge de la folie » énumère les divinités dont les actes ou l'apparence provoquaient le rire et divertissaient les autres dieux²⁹⁷ :

« Le faible Priape²⁹⁸ fait beaucoup rire les dieux, mais ils rient aussi quand Hermès représente les larcins et les infamies qu'il a commis. Dans les festins divins, Héphaïstos est leur bouffon et il les amuse beaucoup, avec sa boiterie, ses propos obscènes et les blagues qu'il raconte. Et ils s'amuse aussi en voyant le Vieux-Silène²⁹⁹ danser la kordax³⁰⁰ avec le

²⁹⁶ **Liddell et Scott**, *Μέγα Λεξικόν της Ελληνικής Γλώσσης*, éd. Γ. Γεωργαλά, Athènes, 1904, tome I, p. 552.

²⁹⁷ **Érasme** (Desiderius Erasmus Roterodamus), *Μωρίας εγκώμιον*, trad. Κοσμά Κοκίδου, 1ère éd., éd. Φ. Καραμπίνη, Athènes, 1864, p. 32.

²⁹⁸ **Priape** : fils d'Aphrodite ou de Chioné ou de la nymphe Naïade et de Dionysos ou d'Hermès ou d'Adonis ou de Satyre. C'était le dieu de la fertilité, protecteur des troupeaux, des arbres fruitiers, des jardins et des organes sexuels masculins. Des statues de Priape pourvues d'un énorme phallus en érection étaient placées dans les jardins et les champs pour garantir une récolte abondante. Il était principalement honoré à Lampsaque de Mysie en Asie Mineure. Mais il fut beaucoup plus populaire dans la mythologie grecque que dans la mythologie romaine. Homère et les poètes ultérieurs ne le mentionnent pas du tout. La plupart des informations sur ce dieu nous sont données par Strabon (Str. XIII, 587). Source : **Αλέξανδρος Ραγκαβής**, *Λεξικόν της Ελληνικής Αρχαιολογίας*, éd. Ανέστη Κωνσταντινίδου, Athènes, 1888, tome II, p. 1072.

²⁹⁹ **Vieux-Silène ou Silène** : Selon Diodore de Sicile, il était fils d'une nymphe, née d'Hermès, et de Pan, précepteur de Bacchus (Diod. III, 72); mais pour d'autres, il était fils de Gaïa. Nonnos de Panopolis confond Silène avec les Satyres et le situe dans la suite de Dionysos. On le représentait comme un vieillard chauve, petit et gros comme une outre de vin, toujours ivre, gai, bavard et souvent monté sur un âne, parce qu'il était trop aviné pour pouvoir marcher. Xénophon et Plutarque le considéraient comme un sage méprisant les biens de ce monde et comparaient Socrate avec lui. (Xén. Banquet V, 7 ; Plut. Banquet XXXII). Ses attributs étaient l'outre, l'âne, le thyrsos (grand bâton), le canthare (coupe à vin), la couronne de lierre et parfois la panthère. À l'époque romaine les Satyres se confondent avec les Silènes et le Vieux-Silène, considéré comme leur père et appelé Papposilène, est représenté de façon plus vulgaire. Cependant, une sculpture romaine remarquable, au musée du Louvre, le représente en homme mûr, aux traits fins et au corps harmonieusement développé, tenant dans ses bras Dionysos bébé. source : **Αλέξανδρος Ραγκαβής**, *Λεξικόν της Ελληνικής Αρχαιολογίας*, éd. Ανέστη Κωνσταντινίδου, Athènes, 1888, tome II, p.1190.

³⁰⁰ **Kordax** : danse comique et aussi danse de l'ancienne comédie. Elle était considérée comme humoristique et souvent comme vulgaire et paillardes. Athénée la met avec l'*υπορχηματική ὄρχηση* (sorte de danse folâtre accompagnée de chant, en l'honneur du dieu Apollon à Délos) et il écrit que toutes deux sont « badines » (*ΙΔ' 630E, 28*). Puis il ajoute (*631D*) : « ο μεν κόρδαξ παρ' Ἑλλησι φορτικός| pour les Grecs, la kordax est importune [ou rustaude, vulgaire] ». Polydeukès (IV, 99) la décrit comme

cyclope Polyphème³⁰¹ pieds nus, tandis que les nymphes dansent la gymnopédie³⁰² et que les Satyres sautent en dansant l'Atellane³⁰³. Et Pan les fait rire avec ses chansons paillardes et avinées qu'ils préfèrent, quand ils commencent à boire l'ambrosie, aux chants harmonieux des Muses. »

Sauf Hermès qui est beau, tous les autres sont laids ou difformes ou ont une tare. Hermès, bien qu'il ne soit pas bouffon, fait partie de la liste des amuseurs en raison des arnaques et des farces qu'il monte et pour son caractère enjoué³⁰⁴. Homère décrit le tour qu'il joua à Apollon quelques heures après sa naissance :

« Né au matin, il joua de la cithare au milieu du jour, et, le soir, il vola les bœufs de l'Archer Apollon. Et la vénérable Maïa l'enfanta le quatre du mois. Dès qu'il eut jailli du corps immortel de sa mère, il ne resta pas plus longtemps couché dans le berceau sacré ; mais, se levant, il chercha les bœufs d'Apollon. Puis, sortant de l'ancre élevé, et, ayant trouvé une tortue, il posséda une richesse infinie. Certes, Hermès construisit le premier la tdmosortue sonore qui s'offrit à lui auprès des portes de la cour, paissant, devant la demeure, l'herbe fleurie, et marchant lentement.

comique : « είδη δε ορχημάτων, εμμέλεια τραγική, κόρδακες κωμικοί, σικιννίς σατυρική | Les sortes de danses sont l'emmelia : danse sérieuse de la tragédie, les kordax : danses comiques, et la sikinnis : danse du drame satyrique ». Souda indique : « κορδακίζειν:αισχροώς ορχείται. Κόρδαξ γαρ είδος ορχήσεως κωμικής | le kordacisme est le fait de danser de façon paillarde, car la kordax est une danse comique ». Dictionnaire d'Hésychios : « les kordacismes, les blagues et les procédés comiques des mimes ». En général, le mot kordacisme était utilisé avec le sens de danse paillarde. Le danseur de kordax s'appelait κορδακιστής. Source : **Σόλωνας Μιχαηλίδης**, *Εγκυκλοπαίδεια της αρχαίας ελληνικής μουσικής*, Ed. Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης, Athènes, 1999.

³⁰¹ Dans son drame satyrique *Le Cyclope*, Euripide raconte que Bacchus fut enlevé par des pirates – selon la volonté d'Héra – et que le Vieux-Silène et ses enfants arment un bateau pour partir à sa recherche. Mais une tempête les jeta en Sicile où ils furent pris comme esclaves par le Cyclope pour garder ses troupeaux et le servir. Ulysse arrive à son tour et suit alors l'histoire bien connue de l'aveuglement du Cyclope. Source : **Ευριπίδης**, *Κύκλωψ*, trad. Κώστας Τοπούζης, éd. Επικαιρότητα, Athènes, 1993.

³⁰² **Gymnopédie** : sorte de danse. Était dansée par de jeunes garçons ou des éphèbes nus, qui mimaient la lutte et le pancrace (mélange de lutte et de boxe) avec des mouvements rythmés (Athén. Deipn. XIV, 630d-e, 28).

³⁰³ **Atellane** : sorte de danse paillarde originaire, comme la farce atellane, de la ville d'Atella d'où elles tirent leur nom. Source : Commentaire de l'Éloge de la folie, dans «Μωρίας εγκώμιον», p. 32.

³⁰⁴ **Κακριδής, Ιωάννης Θ.**, *Ελληνική Μυθολογία*, tome 2, éd. Εκδοτική Αθηνών Α. Ε., Athènes, p. 169.

*Et le fils utile de Zeus, l'ayant vue, rit, et il dit aussitôt*³⁰⁵ ... » (Hymne à Hermès I, 20-29)

Et ainsi que le mentionne Apollodore d'Athènes dans son traité « *Sur les dieux* » (Apol. 3), Hermès est considéré comme le père de Priape, de Pan, de Silène et des Satyres - donc de la plupart des divinités facétieuses – et comme l'inventeur de la lyre et de la flûte de Pan³⁰⁶.

Quant à Priape, aux Satyres, au Vieux-Silène ou Papposilène, à Pan – tous fils d'Hermès – ce sont des divinités qui, à cause de leur dimension carnavalesque et phallique, ont un rapport immédiat avec la comédie, les danses phalliques et les bouffons.

Il y a encore une autre divinité, le dieu Momos (ou Momus) qui pour certains spécialistes, est lié aux mimes. D'après Hésiode :

*« La Nuit les engendra seule, sans s'unir à aucune autre divinité. Ensuite elle fit naître Momus, et la cruelle Douleur*³⁰⁷. » (Théog. vers 213-214)

Donc le fils de la Nuit était l'incarnation de la dérision et de l'ironie, de la moquerie et de la réprobation. C'était le « bouffon de cour » des Dieux de l'Olympe. Le mythe dit que, quand les hommes devinrent nombreux, Zeus, face au problème de la surpopulation, demanda leur avis aux dieux. Alors Momos, fils de la Nuit, - pour certains fils de Thémis et d'Hypnos, et pour d'autres de père inconnu – lui conseilla de concevoir le projet d'une grande guerre qui sera connue plus tard sous le nom de guerre de Troie. Momos est représenté avec une apparence effrayante, tenant une marotte, symbole de la folie. Il vécut d'abord sur l'Olympe et il critiquait tous les dieux ainsi que leurs créations, leur trouvant toujours un défaut. D'après la tradition, il s'enfuit parce qu'il ne put trouver le moindre défaut à Aphrodite³⁰⁸.

On trouve chez Homère l'expression : « *μόμον ανάψαι* | momon anapse = le fait d'être stigmatisé pour ses travers (Hom. Od. 2, 86). Platon dit dans

³⁰⁵ **Homère**, *Hymnes*, (*Hymne à Hermès I*) trad. J. Humbert, éd. Belles Lettres, 1936.

³⁰⁶ **Κακριδής, Ιωάννης Θ.**, p. 174.

³⁰⁷ **Hésiode**, *Théogonie*, trad. Annie Bonnafé, collection Rivages poche, éd. Rivages, 1993.

³⁰⁸ **Λάμπας, Γιάννης**, *Λεξικό του αρχαίου κόσμου. Ελλάδα- Ρώμη*, éd. Δομή, Athènes, tome 5, p.1644.

La République qu'un travail sur lequel Momos n'a rien à dire est excellent³⁰⁹. (Pl. Rép. I, 487 α)

Le mythe raconté par Ésope est caractéristique :

« Zeus, Prométhée et Athéna, ayant fait, l'un un taureau, Prométhée un homme, et la déesse une maison, prirent Momos pour arbitre. Momos, jaloux de leurs ouvrages, commença par dire que Zeus avait fait une bétise en ne mettant pas les yeux du taureau sur ses cornes, afin qu'il vît où il frappait, et Prométhée aussi en ne suspendant pas dehors le cœur de l'homme, afin que la méchanceté ne restât pas cachée et que chacun laissât voir ce qu'il a dans l'esprit. Quant à Athéna, il dit qu'elle aurait dû mettre sur roues sa maison, afin que, si un méchant s'établissait dans le voisinage, on pût se déplacer facilement. Zeus indigné de sa jalousie, le chassa de l'Olympe. Cette fable montre qu'il n'y a rien de si parfait qui ne donne prise à la critique³¹⁰. »

Le mot **μῶμος** = accusation, ironie, critique, blâme, dérive de la racine **μα** et du verbe **μάω**³¹¹ = 1. désirer fortement, désir, mais aussi revendiquer vivement ; 2. exaltation de l'esprit mais aussi perturbation de l'esprit. C'est de ce sens que sont issus a) le mot dorien Μάωσα|Μώσα = muse, et b) devin et manie ; 3. pensée, souvenir.

A la voix médio-passive, le verbe devient **μάωμαι** = **μῶμαι** et **μωμάομαι** = se gausser des erreurs de l'autre, moquer, accuser. Nous avons ainsi les mots **μωμητής** = celui qui imite les autres, **μωμητέος** ou **μωμητός** = celui qui est capable de moquerie. D'après Robert Curtius qui fait dériver « μίμος » de la racine **μα**, les mots « μίμος » et « μῶμος » ont la même racine et sont synonymes.

³⁰⁹ **Πλάτων**, *Πολιτεία*, tome I, trad. Ιωάννης Γρυπάρης, éd. I. Ζαχαρόπουλος, Athènes, (non daté).

³¹⁰ **Ésope**, *Fables*, trad. Émile Chambry, éd. Belles Lettres, 1936, p.163.

³¹¹ **Liddell et Scott**, *Μέγα Λεξικόν της Ελληνικής Γλώσσης*, éd. Γ. Γεωργαλά, Athènes, 1904, tome 3.

A2. Héphaïstos et le bouclier d'Achille

D'après Homère, Héphaïstos est le dieu qui suscite le plus le rire des autres dieux, qualifié de « rire inextinguible ». Héphaïstos était fils de Zeus et d'Héra. Ceci est mentionné dans les vers d'Homère que suivirent les auteurs ultérieurs. Mais Hésiode présente le dieu comme l'enfant d'Héra et d'elle seule, né par parthénogénèse, sans la participation d'un père. Il naquit laid et difforme, au point que même sa mère, Héra, le jeta de honte du haut de l'Olympe. Il existe un mythe amusant qui montre Héphaïstos se vengeant de sa mère pour ce comportement initial à son égard.

Un jour qu'Héra célébrait sa fête sur l'Olympe dans de grandes réjouissances, Héphaïstos lui offrit un trône tout en or. Héra fut vraiment enthousiasmée par le cadeau de son fils et l'essaya sans attendre. Elle y resta assise longtemps, avec fierté, tout en bavardant avec les autres dieux. Mais quand elle voulut se lever, elle découvrit très étonnée que cela lui était impossible. Héphaïstos avait mis des liens invisibles qui l'empêchaient de s'éloigner du trône. « *Ceci, ma chère petite maman, est mon cadeau pour te rendre l'amour que tu m'as prodigué quand j'étais bébé. Est-ce parce que j'ai commis la faute de naître laid et noiraud que tu m'a jeté de l'Olympe ?* » Héra lui demanda de la pardonner et le supplia en pleurant de défaire les liens invisibles. Arès, le dieu de la guerre, qui était également fils d'Héra, se mit très en colère. Il se précipita vers Héphaïstos pour le persuader par la force, alors que son frère avait déjà saisi une torche allumée et l'avait lancée contre lui. Arès eut très peur et se réfugia parmi les dieux. Puis Héphaïstos se retira à Lemnos, son île préférée, laissant les autres dieux suffoqués et ayant du mal à ne pas rire en voyant Héra dans cette situation comique. Dionysos, ami intime d'Héphaïstos, entreprit de sauver la situation. Il se rendit immédiatement à Lemnos à l'atelier du dieu, où il arriva à l'heure du dîner. Il s'assit à table avec lui et envoya un Satyre chercher du vin de sa vigne. Il réussit ainsi à enivrer Héphaïstos et à le convaincre de revenir avec lui sur l'Olympe libérer Héra de ses liens.

Deux fragments littéraires d'Alkaios, poète du début du 6e siècle, furent identifiés par Wilamowitz comme venant d'un poème contant l'histoire de l'enchaînement d'Héra et le retour d'Héphaïstos sur l'Olympe. Mais Wilamowitz conclut, à partir d'une analyse des références à cette histoire qui ont été conservées, que le poème d'Alkaios n'était pas la plus ancienne relation connue dans l'antiquité. Il suggéra qu'un hymne

homérique à Hép̄aïstos était la plus ancienne version connue de cette histoire. Le retour d'Hép̄aïstos était un épisode connu à travers la Grèce dès le 6^e siècle av. J.-C. et qui fut représenté sur des vases laconiens, corinthiens, attiques, chalcidiques et étrusques³¹². (fig.1)



Fig. 3. Le retour d'Hép̄aïstos sur l'Olympe. Vase François, cratère à volutes attique à figures noires, 570-560 av. J.-C.

Le nom d'Hép̄aïstos est surtout associé au feu, à la métallurgie et aux volcans, plutôt qu'aux arts du spectacle et du théâtre. Cependant il existe des éléments qui montrent que, d'une manière ou d'une autre, Hép̄aïstos a un rapport avec le théâtre. D'abord, Hép̄aïstos est considéré par Homère comme le bouffon des dieux. Ensuite, un autre élément qui le relie au théâtre est le pilos. Philippe Bruneau, en décrivant une figurine d'acteur comique dont il indique qu'elle représente Hép̄aïstos, dit au sujet du pilos³¹³ : « *Notre personnage porte le bonnet pointu, dit pilos, qui dès le 5e siècle devient la coiffure habituelle d'Hép̄aïstos.* » Comme nous le verrons plus bas, le pilos - comme le montrent les descriptifs de vases antiques - est un accessoire fréquent des interprètes de la comédie sicilienne. Enfin, un dernier élément est le bouclier d'Achille qui, d'après la mythologie, est l'œuvre d'Hép̄aïstos lui-même.

³¹² **Hedreen, Guy Michael**, *Silens in Attic black-figure vase-painting : myth and performance*, éd. University of Michigan Press, 1992, p. 14.

³¹³ **Bruneau, Philippe**, Hép̄aïstos à dos d'âne, dans *Bulletin de correspondance hellénique*, volume 87, livraison 2, 1963, p. 509-516.



Fig. 4. Héphaïstos remet une nouvelle armure à Thétis pour son fils Achille. Vase attique à figure rouge. 480 av. J.-C.

Cependant, sur les représentations de son retour sur l'Olympe, tant sur les vases archaïques que sur le *Vase François*, les chercheurs ont mis l'accent sur l'interprétation de la dimension rituelle concernant le dieu Dionysos et non de celle concernant Héphaïstos. Ils pensaient donc que les représentations d'Héphaïstos incluant des éléments dionysiens servaient à renforcer le mythe de Dionysos et son acceptation parmi les douze dieux de l'Olympe.

Guy Hedreen écrit que : « *Les peintres de vases incorporaient des éléments de rituels processionnels dionysiaques dans les représentations du retour d'Héphaïstos afin d'exprimer visuellement le thème principal*

du mythe. Les peintres de vases structuraient le mythe comme les processions épiphaniques qui escortaient Dionysos dans la cité d'Athènes. Comme les processions épiphaniques dionysiaques, la procession d'Héphaïstos, de Dionysos et des suiveurs du dieu du vin se distingue visuellement par l'ivrognerie, l'exhibition du phallus et le comportement obscène ou offensant. Si l'on en juge par les mythes étiologiques qui leur sont associés, les processions épiphaniques symbolisaient le triomphe de Dionysos sur ceux qui n'avaient son statut de dieu et son acceptation tardive par ceux-ci³¹⁴. »

Carpenter considère que le Vase François³¹⁵ est la première représentation du thème mythique et la plus complète. Sur la peinture de Kleitias, Dionysos et Aphrodite sont les figures centrales, le dieu du vin conduisant une procession de satyres et de nymphes ainsi qu'Héphaïstos sur la mule (fig. 2). La mule est ici ithyphallique ; ce détail revient fréquemment dans les représentations de l'évènement et il peut être lié à la participation de Dionysos ; des satyres ithyphalliques, compagnons habituels du dieu figurent aussi sur cette scène. De l'autre côté du vase, Héphaïstos est assis sur une mule qui n'est pas ithyphallique, ce qui montre qu'il ne s'agit pas d'un attribut normal de sa mule, mais plutôt d'une influence dionysienne³¹⁶.



Fig. 5. Dionysos et Aphrodite avec Héphaïstos sur sa mule. Cratère en calice attique à figures rouges, 430 av. J.-C.

³¹⁴ **Hedreen, Guy Michael**, The return of Hephaistos, Dionysiac procession ritual, and the creation of a visual narrative, dans : *Journal of hellenic studies*, N° 124, 2004, p. 38-64.

³¹⁵ **Vase François**. On appelle « vase François » un cratère à volutes attique à figures noires, chef d'œuvre de la céramographie archaïque, daté vers 570 av. J.-C.. Il s'agit du plus ancien cratère à volutes connu. Ses dimensions sont de 66 cm de hauteur pour une circonférence maximale de 57 cm. Ses nombreux fragments furent découverts dans la nécropole étrusque de Fonte Rotella à Chiusi en Étrurie, en 1844 et 1845, par Alessandro François.

³¹⁶ **Carpenter, Thomas H.**, *Art and Myth in Ancient Greece*, éd. Thames and Hudson, Londres, 1991.

Dans un épisode postérieur, Zeus jeta à nouveau le dieu-forgeron hors de la demeure des dieux, car - à l'opposé du premier mythe - il était accouru à l'aide de sa mère Héra alors qu'elle était enchaînée à la voûte céleste, punie pour la tempête qu'elle avait envoyée contre Héraclès. Cette fois, le destin d'Héphaïstos fut de tomber sur la terre ferme, sur l'île de Lemnos, où les Sintiens le trouvèrent au crépuscule, épuisé et les deux jambes cassées dans sa chute sur le sol dur. Les soins et l'hospitalité de ces pauvres gens firent dès lors de leur île l'endroit chéri de ce dieu sur la terre des mortels. Là, sur le mont Moschylos, il reconstruisit une forge, qui devint cette fois son seul atelier. C'est là qu'il créa les nombreux objets remarquables que lui commandaient les dieux, ainsi que des armes pour certains hommes³¹⁷. Une de ses oeuvres les plus admirables est le bouclier d'Achille à la description duquel Homère a consacré un Chant presque entier³¹⁸. Homère nous donne l'impression qu'il ne décrit pas une arme de guerre mais une scène de théâtre en tant que lieu et en tant qu'action³¹⁹ :

« Il fabrique d'abord un grand et robuste bouclier qu'il couvre d'ornements.

Et il le borde de trois feuilles de métal étincelant, auxquelles il fixe un baudrier d'argent.

Cinq couches de métal forment le bouclier. Sur le dessus, il cisèle de nombreux ornements, avec l'art savant de ses deux mains.

Ici il fait la terre, là le ciel, ailleurs la mer, le soleil infatigable et la pleine lune. Ailleurs encore il fait tous les signes du zodiaque, les astres qui couronnent le ciel...

...Il fait aussi deux belles cités de mortels. Dans l'une, ont lieu des noces et de grands festins, des épousées sortent de leurs maisons, les porteurs de flambeaux passent à travers la ville où résonnent de nombreux chants nuptiaux (Il. chant 18, 478-608).

³¹⁷ Κρίνελος, Δημήτρης, *Εγκυκλοπαιδικό λεξικό της Ελληνικής Μυθολογίας*, tome 1, éd. Γνώση και Βιβλίο, Athènes, 1995, p. 340.

³¹⁸ Όμηρος, *Ιλιάς. Ραψωδίες Ν-Ω*, tome 2, trad.A. Ξ. Καραπαναγιώτης, éd. Παπαδήμα, Athènes, 1993.

³¹⁹ Demont, Paul & Lebeau, Anne, *Introduction au théâtre grec antique*, éd. Librairie Générale Française, 1996, p. 10.

De jeunes danseurs virevoltent et au milieu d'eux jouent les cithares et les flûtes. Les femmes se tiennent devant leurs portes et admirent.

La foule afflue sur la place où s'élève une dispute. Deux hommes s'y querellent au sujet de la réparation d'un crime de sang...

... Tous deux finalement veulent s'adresser au juge pour qu'il en décide. Les hommes autour d'eux les approuvent et les soutiennent.

Les hérauts contiennent la foule et les anciens, assis sur des pierres polies, dans le cercle sacré, prenant en main les sceptres des hérauts à la voix retentissante...

... Prononcent l'un après l'autre leur sentence. Par terre au milieu d'eux, deux talents d'or seront donnés après le jugement à celui qui aura parlé le plus équitablement.

Autour de l'autre cité, campent deux troupes nombreuses aux armes étincelantes. Elles ont deux idées en tête, soit tout détruire, soit se partager les biens précieux que cache la ville.

Mais les assiégés ne capitulent pas et, armés et cachés, ils guettent. Debout sur les remparts, les femmes mariées, les petits enfants et les vieillards surveillent...

... Il fait aussi (sur le bouclier) un champ à la terre meuble et fertile, labourée trois fois. De nombreux paysans dirigent des attelages de boeufs qu'ils font aller et venir.

Chaque fois qu'ils arrivent au bout de leur champ, on leur sert un vin doux et après avoir pris le tournant, il suivent le sillon profond jusqu'à l'autre bout du champ... Il fait aussi un domaine royal que moissonnent des ouvriers tenant en main des faucilles tranchantes.

D'autres font tomber les gerbes à terre dans les sillons et d'autres encore les lient avec des cordes de chaume. Trois d'entre eux sont debout et lient les gerbes. Derrière, les enfants les ramassent, les transportent dans leurs bras et les attachent en se hâtant.

Au milieu d'eux se tient leur roi silencieux, son sceptre à la main sur un sillon, plein de joie. Des hérauts, un peu plus loin, préparent le repas sous un chêne.

Ils égorgent et préparent un grand bœuf, tandis que les femmes tamisent de la farine pour le repas des ouvriers. Et il fait (sur le bouclier) une grande et belle vigne dorée, pleine de raisins...

... Et parmi eux, un enfant joue d'un luth doux et aigu et chante joliment de sa voix fluette. Les autres l'accompagnent dans son joli chant, poussent des cris, frappent la terre du pied et le suivent...

... Et l'illustre dieu aux bras puissants orne le bouclier d'une place de danse, pareille à celle que Dédale bâtit jadis avec art dans l'ancienne Cnossos pour Ariane aux belles tresses.

Des jeunes gens célibataires et de jeunes vierges, pour qui des maris donneraient volontiers des bœufs en dot, y dansent en se tenant par les poignets...

... Beaucoup de gens sont là qui se régalent autour de la danse lascive. Parmi eux, un chanteur divin chante et joue de la lyre.

Dès le début de ce chant, deux acrobates tourbillonnent au milieu. Enfin, il fait un fleuve fort et grand, l'Océan, tout autour de l'extrême bord du bouclier solidement fabriqué. »

La forme du bouclier ne diffère guère de l'architecture en dôme des théâtres antiques. Ce n'est donc peut-être pas par hasard si, dans le décor du bouclier, Homère choisit de décrire avec tant de vie toutes ces scènes et ces histoires, comme si elles se déroulaient devant les yeux du spectateur. Et peut-être n'est ce pas non plus un hasard si l'artisan de cette œuvre - une *merveille des yeux*, c'est-à-dire merveilleuse à voir - était Héphaïstos, qui selon le mythe vivait la plupart du temps à Lemnos. Mais à l'évidence, toute hypothèse que ce soit de notre part serait hasardeuse, du moins dans cette étude. Nous nous bornerons donc à mentionner les quelques éléments qui montrent - sans le démontrer - un rapport sinon direct du moins indirect entre Héphaïstos et l'art théâtral, en espérant qu'ils constitueront l'amorce de recherches ultérieures.

Ainsi, dans le domaine de l'histoire de la littérature classique, nous avons certains témoignages qui plaident en faveur de l'idée que le bouclier n'est pas seulement une arme de défense, mais est lié à l'art de la représentation :

I. La représentation ciselée sur le bouclier s'appelle *δείκηλον*.

Δείκηλον ou δείκελον³²⁰ = 1. représentation, présentation. Hérodote écrit³²¹: « *Εν δε τη λίμνη ταύτη τα δείκηλα των παθέων αυτού νυκτός ποιεύσι* = La nuit, sur ce lac, ils donnent des représentations des malheurs de ce dieu » (Hérod. 2, 171) ; 2. endroit du bouclier où quelque chose est représenté. Apollonios de Rhodes écrit³²²: «... *χαλκείη δείκηλον έ ν ά σπιδι φαίνετ' ί δέσθαι...* = Sur le bouclier de cuivre on voit une représentation... (Apoll. 1, 746).

II. Dans l'ancienne Sparte, les Lacédémoniens donnaient le sens de mime, bouffon au mot δεικηλίκτας³²³ [lac. p. *δεικηλιστης, de δεικηλον]. Plutarque mentionne dans sa *Vie d'Agésilas (Vie des hommes Illustres)*³²⁴: « *Αλλά ού σύ γε έ σοί Καλλιππί δας ό δεικηλίκτας;" οϋ τω δέ Λακεδαιμόνιοι του ς μίμους καλοϋ σι* » = Mais, dit-il, n'es-tu pas Callippidès le dicélicte? C'est le nom que les Lacédémoniens donnent aux mimes... » (Plu. Ages. 21, 2.212f).

Dans le domaine de la recherche archéologique, il est considéré comme probable qu'à l'époque d'Homère il y avait déjà des endroits spécialement aménagés pour les représentations théâtrales, des lieux qui ont précédé les théâtres antiques. Les fouilles archéologiques ont mis au jour un tel bâtiment - et de plus à Lemnos, l'île préférée d'Héphaïstos - construit au 3^e millénaire av. J.-C. Les fouilles de Lemnos, réalisées par l'École Italienne d'Archéologie d'Athènes, ont découvert une agglomération préhistorique à Poliochni, sur la côte est de l'île. Le site archéologique de Poliochni a été construit au début de la période néolithique de l'Égée, au 5^e ou 4^e millénaire av. J.-C.. Il se trouve juste en face de Troie, mais Troie fut construite mille ans plus tard, alors que Poliochni était déjà devenue une agglomération urbaine de 1.500 habitants, avec des maisons rectangulaires en pierre, des murailles protectrices, des places, des puits, des rues, des bâtiments publics et probablement un Théâtre (Fig. 3) ou une Assemblée³²⁵.

³²⁰ **Liddell et Scott**, *Μέγα Λεξικόν της Ελληνικής Γλώσσης*, éd. Γ. Γεωργαλά, Athènes, 1904, tome I, p. 559.

³²¹ **Ηρόδοτος**, *Ιστορίαι, Εντέρπη-Θάλεια*, trad. Λ. Ξενάκης, éd. Γκοβόστης, Athènes, 1992, p. 153.

³²² **Απολλώνιος ο Ρόδιος**, *Αργοναυτικά*, trad. Α. Βολπής, éd. Καρδαμίτσα, Athènes, 1988.

³²³ **Bailly, Anatole**, *Abrégé du dictionnaire grec-français*, éd. Hachette, 2000.

³²⁴ **Plutarque**, *Vie des hommes illustres, tome III, Agésilas*, trad. par Alexis Pierron, 2^e éd., Charpentier Libraire-éditeur, Paris, 1854 .

³²⁵ **Bernabo Brea, Luigi**, *Poliochni: Citta preistorica nell'isola di Lemnos*, Rome, 1964, p.177.

L'archéologue Christos Doumas écrit à ce sujet : « *Poliochni, petit village de huttes au tout début de la période néolithique (5000-3200 av. J.-C.), se développa et devint une petite ville prospère pendant environ un millénaire (3200-2200 av. J.-C.). Dans cette agglomération préhistorique, parmi d'autres bâtiments, a été trouvé un bâtiment dont la construction est datée entre 3000 et 2800 av. J.-C. Il s'agit d'un espace allongé, probablement à l'air libre, de 13 mètres sur 4 environ, qui a sur un côté deux rangées de bancs. Le caractère particulier de l'édifice a partagé les interprétations des archéologues. Certains l'interprètent comme le Bouleutérion, c'est-à-dire comme le lieu où l'on s'assemblait pour prendre les décisions concernant la cité, tandis que d'autres estiment qu'il s'agit du Théâtre. Ils arrivent à cette interprétation en le comparant à des constructions analogues, théâtres antiques, odéons et stades de périodes postérieures*³²⁶. »



Fig. 6. Le Théâtre ou le Bouleuterion de Poliochni à Lemnos.

³²⁶ Ντούμας, Χρήστος, *Δρώμενα στο Προϊστορικό Αιγαίο*, éd. Δάφνη, Παράβασις-Μελετήματα 1, Athènes, 2001, p. 234.

A3. Les précurseurs de la comédie aux périodes homériques et archaïques

Comme nous l'avons mentionné plus haut, Eustathe, archevêque de Thessalonique, dit qu'Homère a créé les « σίλλους » ou poésies comiques avant Xénophane³²⁷, tandis qu'Herodianus d'Alexandrie³²⁸, dans son ouvrage *Περί διχρόνων* (*Sur deux années*), indique dans un commentaire³²⁹ sur ces poésies comiques : « ἐξ ἀρχῆς καθ' Ὅμηρον ἐπεὶ μεμαθήκασι πάντες = tous ont appris d'Homère. » (Herodian, *Sur deux*. p. 296, 6)

D'après le dictionnaire de Souda³³⁰, le *σίλλος* est la raillerie, le quolibet, mais il signifie également mime (μίμος ou μώμος). Et celui qui écrit ces poésies comiques s'appelle σιλλογράφος ou sillographe. Le mot σίλλος, comme le nom Silène, dérive du verbe *σιλλαίνω* = bavarder, railler.

La vie et l'œuvre d'Homère ont été et continuent d'être l'objet de querelles littéraires qui ont fait couler beaucoup d'encre. Certains contestent la vie ou l'œuvre, d'autres considèrent qu'Homère est l'authentique auteur de l'Odyssée et de l'Iliade. Deux ouvrages expriment des doutes similaires : *La Batrachomachie* et *Le Margitès*. *Le Margitès* est la première œuvre comique de la littérature grecque écrite. Certains pensent que son auteur est Homère et d'autres le contestent avec l'argument que le texte est médiocre, manifestement critiquable et qu'il n'a pas la valeur littéraire de l'Iliade et de l'Odyssée³³¹. Mais Aristote est d'un avis opposé. Non seulement il considère *Le Margitès* comme l'œuvre d'Homère, mais aussi comme le prototype de la comédie. Il écrit à ce sujet³³² :

³²⁷ **Eustathe (Archevêque de Thessalonique)**, *Eustathii Archiepiscopi Thessalonicensis commentarii ad Homeri Iliadem* éd. sumtibus Joann. Aug. Gottl. Weigel, 1827, p. 166. Aussi : **Hermann Diels**, *Die fragmente der Vorsokratiker griechisch und deutsch*, éd. Weidmann, Berlin, 1903, p. 41.

³²⁸ **Herodianus d'Alexandrie** : grammairien, fils du grammairien Apollonios Dyscole qu'on appelait ainsi pour son humeur chagrine. Auteur d'une histoire de Marc Antoine (Dictionnaire de Souda, tome 3, p. 484).

³²⁹ **Diels, Hermann**, p. 53.

³³⁰ **Bekker, Immanueli**, *Suidae Lexikon*, Berlin, 1854, vol. V, p. 951.

³³¹ **Αριστοτέλης, Ποητική**, trad. Στάθη Δρομάζου, 3^e éd., éd. Κέδρος, Athènes, 1982, p. 99.

³³² **Aristote**, *Poétique*, trad. Jules Barthélemy Saint-Hilaire, éd. Librairie philosophique de Ladrangue : A. Durand, 1858.

« VII. La poésie s'est partagée en diverses branches, suivant la nature morale propre à chaque poète. Ceux qui étaient plus graves imitaient les belles actions et celles des gens d'un beau caractère; ceux qui étaient plus vulgaires, les actions des hommes inférieurs, lançant sur eux le blâme comme les autres célébraient leurs héros par des hymnes et des éloges.

VIII. Des poètes antérieurs à Homère, il n'en est aucun dont nous puissions citer une composition dans le genre des siennes ; mais il dut y en avoir un grand nombre. À partir d'Homère, nous pouvons en citer ; tels, par exemple, son *Margitès* et d'autres poèmes analogues, parmi lesquels le mètre iambique prit aussi une place convenable; et même on l'appelle aujourd'hui l'iambe parce que c'est dans ce mètre que l'on s'iambisait mutuellement (que l'on échangeait des injures).

IX. Parmi les anciens, il y eut des poètes héroïques et des poètes iambiques. Et, de même qu'Homère était principalement le poète des choses sérieuses (car il est unique non seulement comme ayant fait bien, mais aussi comme ayant produit des imitations propres au drame), de même il fut le premier à faire voir les formes de la comédie, en dramatisant non seulement le blâme, mais encore le ridicule ; en effet, le *Margitès* est aux comédies ce que l'*Iliade* et l'*Odyssée* sont aux tragédies. » (Poét. 4, 1448b)

Et Aristote n'est pas seul à considérer *Le Margitès* comme l'œuvre d'Homère. Platon est du même avis quand il écrit dans son *Second Alcibiade*³³³ :

« Tu n'accuseras jamais Homère, ce poète si sage et tout divin, d'avoir ignoré qu'il n'est pas possible de mal savoir ce que l'on sait. C'est lui qui dit de *Margitès* qu'il savait beaucoup de choses, mais qu'il les savait toutes mal. » (Pl. Alcib. 147b)

On pense que ce poème a été écrit dans la ville de Colophon, voisine de Smyrne, et qu'Homère a vécu dans cette ville³³⁴. Le nom Μαργίτης = *Margitès* vient du mot μάργος³³⁵ = maniaque, ignoble, irrespectueux, mais aussi insatiable, glouton. Comme dans le cas du nom Thersite, qui

³³³ Cousin, Victor, *Œuvres de Platon*, vol. 2^e, éd. Bossange Frères, 1824, p. 167.

³³⁴ Smith, William, *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*, éd. C.C. Little and J. Brown, 1867, vol. 2, p. 949.

³³⁵ Liddell et Scott, tome 3, p. 88.

vient de l'éolien θέρσος = effronté, la terminaison **-ίτης/ites** donne au nom du personnage la caractéristique du mot dont il est issu³³⁶.

Dans les extraits conservés de ce poème, Margitès est présenté comme un riche fils de famille complètement stupide, qui arrivé à l'âge adulte demandait encore à sa mère qui, d'elle ou de son père, l'avait porté dans son ventre et mis au monde. De plus, quand on le maria, il ne sut pas quoi faire avec sa femme et quand elle lui montra, il refusa en disant qu'il avait peur de faire une chose pareille, de crainte qu'elle ne se plaigne à sa mère. Sa femme n'arriva à le convaincre qu'en lui disant que l'endroit en question était une plaie douloureuse et qu'il pouvait la guérir³³⁷.

Peut-être n'est-il pas déplacé qu'Homère soit considéré comme le premier auteur de poème comique, même s'il n'est pas le créateur de Margitès - certains pensent que c'est Pigrès d'Halicarnasse³³⁸ - car il a inclus dans l'Iliade et dans l'Odyssée une multitude d'épisodes comiques : la leçon d'Aphrodite et d'Arès (Odyssée 9, 266-366), où Homère traite du thème de l'adultère, thème très prisé des mimes siciliens et plus tard dans la comédie ; la querelle entre Ulysse et le mendiant Iros (Odyssée 18, 1-116) ou encore l'épisode d'Héra et d'Héphaïstos (Iliade 1, 571-600) et bien sûr celui de Thersite (Iliade 2, 211-270).

Le poète Asios de Samos³³⁹ qui vécut vers 700 av. J.-C. a créé un autre héros comique, le « κνισοκόλακα/ knisokolaka ». Le mot Knisokolax³⁴⁰ signifie parasite, c'est-à-dire celui qui vient sans être invité aux banquets et divertit les gens pour qu'ils lui donnent à manger. Comme nous l'avons mentionné plus haut, Anaxandride indique que Radamanthe et Palamède ont inventé ce bouffon (Athén. Deipn., XIV, 614c). Margaret Howatson, dans son *Manuel d'Etudes Classiques*, dit des Parasites :

« Initialement, signifiait hôte. Dans la Comédie Ancienne du 5^e siècle av. J.-C., le mot avait pris le sens dépréciatif de « tapeur », qui gagne un repas en flattant et en amusant le maître de maison. Le parasite était le

³³⁶ Τζάρτζανος, Αχιλλέας, *Γραμματική της αρχαίας ελληνικής γλώσσας*, éd. Κυριακίδη, Athènes, 1996, p. 154.

³³⁷ Σολομός, Αλέξης, *Θεατρικό λεξικό*, éd. Κέδρος, Athènes, 1989, p. 219.

³³⁸ Smith, William, vol. 3, p. 365.

³³⁹ **Asios de Samos** : poète grec de l'antiquité, originaire de l'île de Samos. Vécut vers 700 av. J.-C. Il a écrit des épopées décrivant de façon parodique la vie de plaisirs des dirigeants de son pays et de ses compatriotes. Dans : Γιάννης Λάμπρας, *Λεξικό του αρχαίου κόσμου. Ελλάδα- Ρώμη*, éd. Δομή, Athènes, tome 1, p. 353.

³⁴⁰ Liddell et Scott, tome 2, p. 737.

rôle principal dans la Comédie Moyenne. Dans la Comédie Nouvelle, c'est un type de soldat vantard³⁴¹. »

L'ouvrage d'Asios a disparu, à l'exception d'un unique extrait sauvegardé par Athénée³⁴². On y trouve la description du « Knisololaka»:

« Boiteux, couturé de cicatrices, très vieux, pareil à un clochard. Le pique-assiette est venu sans invitation aux noces de Mèlès, demandant un peu de consommé. Il est resté parmi les convives et semblait sortir d'un borbier. » (Athén. Deipn. III, 125d)

C'est aussi de Colophon qu'est originaire le premier poète comique officiellement reconnu, Xénophane. Strabon écrit³⁴³ : « *Ο Ξενοφάνης, ο φυσικός, ο τους Σίλλους ποιήσας δια ποιημάτων* = Xénophane, philosophe physicien et poète sillographe. » (Strab. Géog. 14, 28)

Xénophane de Colophon (570-480 av. J.-C.) était un philosophe et un poète, né à Colophon en Asie Mineure, qui vécut dans divers endroits du monde grec antique. L'image qu'en donnent les biographes montre qu'il n'était pas seulement philosophe mais aussi rhapsode, son activité probablement la plus lucrative. La plupart des informations sur sa vie nous viennent de Diogène Laërce³⁴⁴ :

« [9,2] Xénophane, fils de Dexius ou d'Orthomène, au rapport d'Apollodore, naquit à Colophon. Timon parle de lui avec éloge : 'Xénophane moins vain, et le fléau d'Homère par ses critiques'. Chassé de sa patrie, il se réfugia à Zancle en Sicile, et de là à Catane. Selon les uns, il n'eut point de maître ; selon les autres, il fut disciple de Boton d'Athènes, ou d'Archélaüs selon quelques uns. Sotion le croit contemporain d'Anaximandre. Il composa des poésies élégiaques et des vers iambes contre Hésiode et Homère, qu'il critique sur les choses qu'ils ont dites des dieux. Il déclamaient lui-même ses vers. On veut aussi qu'il ait combattu les sentiments de Thaïes, de Pythagore et d'Épiménide. Au reste, il mourut fort âgé ; témoignage qu'il rend de lui-même dans ces vers... » (Diog. IX, 18-20)

³⁴¹ **Howatson, Margaret C.**, *Εγχειρίδιο Κλασσικών σπουδών*, éd. Κυριακίδη, Thessalonique, 1996, p. 574.

³⁴² **Αθήναιος**, *Δειπνοσοφιστές Γ'*, trad. Θεόδωρος Μαυρόπουλος, éd. Κάκτος, Athènes, 1997.

³⁴³ **Στράβων**, *Γεωγραφικά ΙΔ'*, trad. Πάνος Θεοδωρίδης, éd. Κάκτος, Athènes, 1994.

³⁴⁴ **Diogène Laërce**, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, trad. sous la direction de Marie-Odile Goulet-Cazé, éd. Le livre de poche, 1999.

Athénée nous indique dans les *Deipnosophistes* que Xénophane ne mettait pas de musique avec ses vers, car il n'avait pas une grande familiarité avec la musique. Pour cette raison il essaya de faire que ses vers aient une juste métrique³⁴⁵. Mais avant Xénophane, Archiloque, dont le nom est pourtant associé à la poésie lyrique, avait développé la poésie moqueuse et la satire.

Archiloque vécut vers 680-630 av. J.-C.. Il composa des élégies, des hymnes et des poèmes en vers composés d'iambes et de trochées. On le considère comme le créateur de l'iambe littéraire et de son usage dans la satire. Il naquit à Paros et connut ses plus grands succès vers 650 av. J.-C.. Son père Télésiclès, était issu d'une famille éminente et il dirigea l'expédition coloniale de Thasos. Archiloque hérita de lui son caractère aventureux et son esprit intrépide de colon. Sa mère, l'esclave Enipo, lui apporta la connaissance de la langue du peuple et la sensibilité de son origine modeste³⁴⁶.

Ennio Quirino Visconti considère Archiloque comme le précurseur de la poésie dramatique et précise :

« Homère avait inventé l'épopée ; Archiloque a été regardé par l'antiquité comme le créateur de presque tous les autres genres de poésie ; il a été le père de la poésie lyrique, de la poésie satyrique, de l'apologue, de l'élégie. Il n'a pas, à la vérité, été l'inventeur de la poésie dramatique ; cependant il en a été regardé comme la première source, pour avoir inventé le vers iambique, employé ensuite dans toutes les pièces de théâtre ; pour avoir dans ses libelles, indiqué le chemin, et pressenti le genre de la comédie ; et pour avoir enfin par ses découvertes et par ses créations musicales, perfectionné les chœurs, objet principal du théâtre des Grecs, et autour duquel toutes leurs inventions dramatiques se rattachaient³⁴⁷. »

À la même époque, vers le 7^e siècle après J.-C., le poète iambique Simonide d'Amorgos connut son apogée à Samos. Il dirigeait un groupe de colons qui s'installa sur l'île d'Amorgos. Parmi tous ses écrits, seuls environ 200 vers ont été conservés. Tandis que les écrits d'Archiloque

³⁴⁵ **Αθήναιος**, *Δειπνοσοφιστές* ΙΔ', trad. Θεόδωρος Μαυρόπουλος, éd. Κάκτος, Athènes, 1998.

³⁴⁶ **Μπλάνας, Γιώργος**, *Ποιήματα και θρύψαλα*. [*Αρχίλοχος*]. éd. Γαβριηλίδης, 2001.

³⁴⁷ **Visconti, Ennio Quirino**, *Iconographie grecque*, Vol. 1, éd. P. Didot l'aîné, 1811, p. 61-62.

ont plutôt un caractère personnel, c'est-à-dire évoquent des individus précis, ceux de Simonide puisent leur thématique dans les caractéristiques générales et constantes de la nature humaine. Il n'attaquait pas des personnes distinctes mais des catégories sociales. Ainsi, dans un poème ironique, intitulé *Sur les Femmes* et dont seuls 118 vers ont été conservés, il donne une description générale du caractère des femmes, en comparant leurs qualités et leurs défauts aux animaux dont il prétend qu'elles sont issues. Il présente donc la femme bonne et travailleuse comme née de l'abeille, la souillon du porc, la rusée du renard, la réticente de l'âne, la revêche du chat, l'élégante du cheval, la laide et la méchante du singe. Un autre poème également conservé, écrit en mètre iambique et constitué de 34 vers, a pour thème la vanité des activités humaines. Les scolastes d'Alexandrie placèrent Simonide en deuxième position dans leur classement des iambographes, c'est-à-dire après Archiloque³⁴⁸.

Les iambes d'Archiloque comme ceux de Simonide ont été représenté par les comiques au théâtre, d'après les témoignages d'Athénée :

« Simonide de Zacynthe récitait les poèmes d'Archiloque dans les théâtres, assis sur un tabouret³⁴⁹. Lysanias³⁵⁰ dans le premier livre de son traité Sur les Īambes dit que le rhapsode Mnasionas jouait en tant que comique dans les représentations publiques certains des iambes de Simonide³⁵¹. » (Deipn. XIV, 620 c)

³⁴⁸ Λάμψας, Γιάννης, tome 6, p. 2080.

³⁴⁹ **Simonide de Zacynthe** : rhapsode qui vécut à la fin du 3e et au début du 2e siècle av. J.-C., alors qu'Athènes était gouvernée par Démétrios de Phalère.

³⁵⁰ **Lysanias** : grammairien d'Alexandrie, originaire de Cyrène en Afrique du Nord.

³⁵¹ **Athénée**, *Deipnosophistes*, XIV, 620 c.

A4. Les troupes des représentations rituelles

Pendant les fêtes religieuses, principalement en l'honneur de Dionysos et de Déméter, des célébrants bénévoles s'organisaient en groupes ou troupes. Ces troupes participaient aux cérémonies, soit par leurs danses soit par leurs gestes et mimiques obscènes, en proférant « railleries et moqueries », - parce qu'ils croyaient que la moquerie portait chance et que l'obscénité avait le pouvoir d'appriivoiser le mal³⁵². Mis à part les Εξάρχοντες qui entonnaient les chants phalliques, que nous avons évoqués dans la première partie, les autres troupes étaient :

Géphyristes :

C'est ainsi qu'on appelait les troupes comiques d'amateurs de l'Attique, qui étaient liées aux Mystères d'Eleusis. Elles tirent leur nom du verbe γεφυρίζω = moquer, invectiver, railler sur le pont. Il s'agit du pont sur le fleuve Céphise, où les membres du cortège des Grands Mystères de Déméter s'arrêtaient pour se reposer pendant leur marche pénible d'Athènes à Éleusis. Cette marche avait lieu le sixième jour de la fête, qui durait au total neuf jours. Chaque jour, ils honoraient un personnage lié au culte de Déméter. Le huitième jour était consacré à Iacchos, fils de Déméter et de Zeus. Les participants transportaient en grande pompe la statue de Iacchos depuis le Céramique jusqu'à Éleusis. En suivant la Voie Sacrée jusqu'à Éleusis, ils marquaient deux arrêts ; le premier des deux avait lieu sur le pont du Céphise où le groupe de Géphyristes faisait des expériences osées et des plaisanteries obscènes³⁵³. Le dictionnaire de Souda traduit le verbe γεφυρίζω par persifler, avilir. De même, Strabon, évoque le Céphise comme le fleuve des géphyrismes³⁵⁴ :

« Le Céphise, après avoir pris sa source dans le dème des Trinéméens, traverse la plaine où sont les bourgs de Géphyra et des Géphyrismes. »
(Strabon, IX, I, 24)

Autokabdaloï et Ĭambes ou Ĭambistes :

³⁵² Ευπνητός, Νικόλαος, p. 77.

³⁵³ Ibidem, p. 95.

³⁵⁴ Strabon, *Géographie : Livre 9*, trad. François Lasserre, éd. Les Belles lettres, 2003.

C'étaient des comédiens amateurs qui récitaient des poèmes grivois improvisés. Sémos de Délos³⁵⁵ écrit dans son ouvrage *Sur les Péans* :

« Ceux qu'on appelait Autokabdaloï récitaient leurs poèmes debout et ils portaient une couronne de lierre sur la tête. Plus tard, ils furent appelés Īambes, comme leurs poèmes³⁵⁶. » (Deipn. XIV, 622b, 16)

Avant qu'Archiloque ne devienne le grand créateur de la poésie ĩambique, les autokabdaloï étaient ceux qui improvisaient des poèmes de pacotille. Le rythme qui restituait les chants railleurs, folâtres, moqueurs et satiriques s'appelait *rythme ĩambique ou ĩambe*. Et naturellement, ces chants et ceux qui les chantaient étaient appelés Īambes.

Pausanias³⁵⁷, dans son 10e livre de la *Description de la Grèce*, sur la *Phocide* (X, 28, 3), raconte une charmante histoire. Il décrit une fresque de Delphes, due au célèbre peintre Polygnote (5e siècle av. J.-C.) et appelée "*Nékyia*", qui montre la descente d'Ulysse dans l'Hadès. Grâce à sa description d'une partie de l'image, nous avons une version du lieu d'où le rythme ĩambique est probablement originaire. C'est du moins ce que soutient Lesky, qui écrit :

« À cet endroit de la fresque est représenté un morceau de l'histoire locale de sa propre patrie, Thasos. Il montre un bateau sur lequel se trouve un homme, Télésiklès, qui fut le chef d'une colonie créée à Thasos à partir de Paros et aussi le bisaïeul d'Archiloque, créateur de la poésie ĩambique. À côté de Télésiklès se tient une femme, Kléoboia avec sur les genoux une boîte contenant les « orgies » (mystères) de la déesse Déméter, transportées par Kléoboia de Paros à Thasos. À Paros, qui se serait appelée jadis Démétrias, existait une culte antique des mystères de la grande déesse, et à la fin du grand hymne homérique à Déméter, il est mentionné que l'île était sa propriété... L'obscénité audacieuse et insolente était un élément très courant dans les cultes de la fécondité. Ces propos ouvertement orduriers comme ces exhibitions grivoises étaient supposées conjurer le mal. Cette obscénité dissuasive utilisait

³⁵⁵ **Sémos.** Voyageur et grammairien grec du 3e siècle av. J.-C. Il serait originaire de Délos, ce pourquoi il est appelé Sémos de Délos. Le dictionnaire de Souda l'appelle l'Eléen. Seuls des fragments de ses ouvrages ont été conservés : *Sur Pergame, Sur Délos ou Déliaces*. Dans ces ouvrages, il décrit les endroits remarquables de diverses régions, les mythes qui y sont attachés, différentes étrangetés ainsi que les traditions historiques. Dans : **Γιάννη Γράψα, Λεξικό του Αρχαίου Κόσμου. Ελλάδα-Ρώμη**, tome 6, éd. Δομή, Athènes.

³⁵⁶ **Αθήναιος, Δειπνοσοφιστών**, ΙΔ', 622b, 16.

³⁵⁷ **Παυσανίας, Ελλάδος Περιήγησις-Φωκικά**, éd. Εκδοτική Αθηνών, Athènes, 2004.

l'ïambe... Le personnage de la servante Iambé, dont les plaisanteries mettent de bonne humeur la déesse éplorée, témoigne du rôle de ces propos ironiques dans le culte de Déméter³⁵⁸... »

Iambé, fille de Pan et d'Echo, était la servante de Métanire, épouse de Céléos, roi d'Éleusis. Les plaisanteries de Iambé divertirent Déméter lors de sa visite chez Métanire à Éleusis. Selon un autre mythe, quand Déméter, furieuse et désespérée de l'enlèvement de sa fille Perséphone, vint à Éleusis et s'assit sur la pierre dite Pierre Triste ("αγέλαστος πέτρα" = pierre qui ne rit pas), Iambé la divertit par ses plaisanteries grivoises et la mit de bonne humeur. Le verbe *ιαμβίζω* signifiait exécuter des ïambes, mais aussi railler, moquer³⁵⁹.

Dans la littérature grecque de l'antiquité, la prose s'est développée plus tardivement que la poésie. À l'origine, elle fut exclusivement utilisée pour les ouvrages de philosophie, de rhétorique et d'histoire et ne fut cultivée comme genre littéraire qu'au 1^{er} siècle après J.-C. par Plutarque³⁶⁰. Ainsi, dans la Grèce antique, toute production littéraire, poétique ou pas (selon les critères des historiens de la littérature), avait la forme d'un poème, ce qui signifie qu'elle utilisait le mètre et le rythme. Les poèmes ou les chansons étaient tantôt accompagnés de musique instrumentale, tantôt récités de façon rythmée sans avoir une mélodie distincte³⁶¹. Ils avaient donc un mètre. Par mètre, nous voulons dire que chaque syllabe des mots avait la même importance que celle qu'ont les notes de musique. Chaque sorte de poésie avait son propre mètre. Le mètre était la place où venaient les syllabes accentuées et les syllabes atones. La répétition du mètre dans le vers créait le rythme³⁶².

Dans la métrique ancienne, chaque syllabe était notée conventionnellement de la façon suivante : **υ** = syllabe courte ou atone, dite brève, - = syllabe longue, valant deux syllabes brèves (- = **υ**+**υ**), et

³⁵⁸ **Lesky, Albin**, *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, éd. Κυριακίδη, Thessalonique, 1990, p. 174.

³⁵⁹ **Σόλωνας Μιχαηλίδης**, *Εγκυκλοπαίδεια της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής*, Ed. Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης, 1999.

³⁶⁰ **Κοπιδάκης, Μιχάλης Ζ.**, *Ιστορία της ελληνικής γλώσσας*, Ed. Ελληνικό λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Athènes, 1999, p. 66.

³⁶¹ **Bowra, C.M.**, *Αρχαία Ελληνική Λυρική Ποίηση*, éd. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Athènes, 1997, tome 1, p. 20.

³⁶² **Καζάζης, Ιωάννης Ν.**, *Λυρική Ποίηση: Ο αρχαϊκός λυρισμός ως μουσική παιδεία τ.Α': Εισαγωγή, Ανθολογία και Δοκίμιο, Επίμετρο*, éd. Βάνιας, Thessalonique, 2000, p. 9-13.

X= syllabe qui, selon le rythme, vaut tantôt une brève **v** tantôt une longue

Le **mètre iambique** est représenté sous la forme **v-** ce qui signifie que la première syllabe **v** est brève donc atone et que la deuxième - est longue donc accentuée³⁶³.

« Ως γαρ ο ίαμβος εκ βραχείας και μακράς, ούτως και η ύβρις εξ ολίγου αρχομένη πρόεισιν επί μείζον. Και Όμηρος (Δ,442) η τ'ολίγη μεν πρώτα = Donc de même que le iambe est composé d'une syllabe brève suivie d'une longue, de même l'invective commence petite avant de grandir.

Et Homère indique (D, 442) : « la syllabe brève en premier³⁶⁴. »

La triple répétition du mètre donnait le rythme de l'iambe et s'appelait **trimètre iambique**. Il est noté : **X-v-v-**, (le X vaut tantôt une syllabe longue, tantôt une courte, **X = v** ou **X = -**)³⁶⁵.

Ithyphalles:

Le signe distinctif des membres de troupes d'ithyphalles était le port d'un masque d'homme ivre. Les ithyphalles participaient aux cérémonies bachiques et orgiaques en invectivant, en taquinant et en raillant les spectateurs avec des propos et des gestes inconvenants. Ils portaient une couronne, des vêtements de femme et des guirlandes de fleurs enroulées autour des bras. Tenant à la main le phallus, ils entraient sur scène en silence, et une fois arrivés au milieu de d'orchestre, ils se tournaient vers les spectateurs en disant :

« *Ecartez-vous, écartez-vous*

Faites place au dieu

Car le dieu veut se tenir parmi vous

*debout et vigoureux*³⁶⁶. » (Deipn. XIV, 622 c, 16)

Phallophores :

³⁶³ Λάμψα, Γιάννη, *Λεξικό του Αρχαίου Κόσμου, Ελλάδα-Ρώμη*, éd. Δομή, Α.Ε., tome 4.

³⁶⁴ Σουΐδα (Souda), *Λεξικόν Σούδα*, ex recognitione Imm. Bekker, 1854, éd. «Βιβλιοθήκη των Ελλήνων», Ελληνικός εκδοτικός Οργανισμός, tome 1.

³⁶⁵ Καζάζη, I.N., *Αρχαία Ελληνική Μετρική. Συναγωγή Μελετών*, Thessalonique, 1998, p. 122-132.

³⁶⁶ Athénée, *Deipnosophistes*, XIV, 622c, 16.

C'était le nom des troupes à Sicyone. Les phallophores ne portaient pas de masque mais se couvraient le visage avec une sorte de capuche, faite de serpolet sauvage et de paedéros. Pausanias écrit au sujet de cette plante :

« Le paedéros est une plante qui croît dans la partie de l'enceinte qui est en plein air, on ne la trouve nulle part ailleurs, pas même dans le reste du pays. Ses feuilles ont la forme de celles du chêne, sont un peu plus petites que celle du hêtre et un peu plus grandes que celles du chêne vert. Elles sont très vertes d'un côté, blanches de l'autre, et ont assez la couleur de celles du peuplier³⁶⁷. » (Pausanias, liv. II, 10,6)

Sur cette capuche improvisée, ils mettaient une couronne de lierre et de violettes. Ils portaient des vêtements persans et arrivaient sur scène, les uns par les entrées latérales, les autres par celle du milieu, et tout en avançant, ils chantaient de façon rythmée :

« C'est toi Bacchus que nous glorifions par ce chant

Dispersant sur un rythme simple des airs variés,

Nouveaux et vierges, non utilisés dans les chansons d'autrefois,

Mais nous te consacrons notre hymne, pur et préservé³⁶⁸. » (Deipn. XIV, 622d, 16)

Après le chant, ils avançaient rapidement vers les spectateurs et se moquaient de qui ils voulaient. Le chef de cette troupe, qui tenait le phallus, se différenciait des autres parce son visage qui n'était pas couvert de serpolet et de paederos, mais barbouillé de cendres. De même, il ne faisait pas d'allers et retours sur la scène, mais avançait tout droit. Il existe d'autres appellations pour désigner les protagonistes des réjouissances de phallophores, telles que : Autolycètes, Triballes, Iobacches, etc³⁶⁹.

³⁶⁷ Pausanias, *Le Tour de la Grèce*, livre II, éd. Les Belles Lettres, 1958.

³⁶⁸ Athénée, *Deipnosophistes*, XIV, 622d, 16.

³⁶⁹ Ευπνητός, Νικόλαος, p. 95.

A5. Les premières troupes d’amuseurs

Bomolochoi :

Littéralement assiégeants d’autels, vient de bomolochia, mot composé de bomos = autel et de lochos = embuscade. Il s’agit du vol des nourritures déposées sur un autel, mais la bomolochia ne s’accompagne pas toujours de violence et ni même de vol. La métaphore militaire décrit l’attente vigilante par les voleurs du moment favorable pour s’emparer de ces nourritures, avant un éventuel combat autour de l’autel. D’après le dictionnaire de Souda, les βωμολόχοι (bomolochoi) désignaient les gens assis au pied des autels au moment des sacrifices, qui mendiaient avec force flatteries³⁷⁰. Cependant le Grand Dictionnaire Etymologique précise : en effet, ces gens-là, pour obtenir quelque chose de la part des sacrificateurs multiplient les sollicitations et les flatteries³⁷¹.

Comme appellation, ce terme n’était donc pas du tout flatteur car, en dehors des propos obscènes qu’utilisaient ces sortes de comédiens pour provoquer le rire, il leur attachait les qualificatifs d’inculte, escroc, voleur et flagorneur.

Aristote écrit dans Éthique à Nicomède³⁷² :

« En ce qui concerne le plaisir du divertissement en société, le personnage mesuré est spirituel et son caractère a de l’esprit ; l’excès est la bouffonnerie (bomolochia) et son auteur est le bouffon (bomolochos) ; on peut dire de l’homme manquant d’esprit qu’il est grossier et que son caractère a de la grossièreté. » (Arist., Éthique Nic. II, 7, 13)

Et il ajoute :

« Ceux donc qui abusent du ridicule sont considérés comme des bouffons (bomolochoi) et des hommes vulgaires, que démange l’envie de plaisanter à tout prix, et ils sont plus soucieux de faire rire que de rester dans les limites de la bienséance et d’éviter de peiner l’objet de leur raillerie. Ceux qui par contre ne disent jamais rien de drôle et s’offusquent de ceux qui le font, sont considérés comme grossiers et

³⁷⁰ Σουΐδα (Σούδα), *Λεξικόν Σούδα*, p. 232.

³⁷¹ Μέγα Ετυμολογικόν Λεξικόν, tome 1, éd. Κάκτος, Athènes, 2004.

³⁷² Aristotle, *The Nicomachean Ethics*, tr. H. Rackham, Cambridge, Mass. and Londres, 1962.

moroses. Ceux qui plaisantent avec bon goût sont dits spirituels et riches de multiples talents ; car de telles boutades semblent venir du caractère, et nous jugeons du caractère des hommes, comme de leur corps, par leurs actions. » (Arist., Éthique Nic. IV, 8, 3)

Cependant, comparant l'ironie et la bomolochia dans la Rhétorique, il juge que l'ironie est pire :

« Quant à l'ironie, elle sied plus à l'honnête homme que la bouffonnerie (bomolochia). Car le railleur emploie le ridicule pour son plaisir ; le bouffon (bomolochos) pour amuser les autres³⁷³. » (Arist. Rhét. III,19)

Bouffons :

Le γελωτοποιός désigne le bouffon professionnel, celui qui a avec lui une troupe organisée capable d'offrir un divertissement agréable. Xénophon évoque dans le Banquet un épisode avec le bouffon Philippos :

« Mais Philippos frappa à la porte et dit au portier qui était accouru lui ouvrir d'annoncer qui il était et qu'il demandait à entrer, et il dit encore qu'il avait avec lui tout ce qu'il fallait pour dîner dans la maison d'un autre, alors son valet se sentit très mal, parce qu'il n'avait rien apporté et parce qu'il n'avait pas mangé. Callias dit en entendant cela : « Il est honteux, mes amis, de laisser autrui jalouser un toit ; qu'il entre donc »... Alors, quand ils mirent la table et firent des libations et entonnèrent des chants, un Syracusain vint les divertir, avec une bonne joueuse de flûte et une danseuse, de celles qui peuvent faire des tours magiques, et un très beau jeune homme, très bon danseur et joueur de lyre. En exhibant ainsi leurs talents, il (Philippos) gagna de l'argent. Alors que la danseuse dansait et que le jeune homme jouait de la lyre et qu'on voyait que tous deux comblaient les convives, Socrate dit : « Par Zeus, tu nous accueilles très bien, Callias. En effet, tu nous offres non seulement un dîner irréprochable, mais tu nous donnes aussi un spectacle très agréable à voir et à entendre³⁷⁴. » (Xén. Banquet, I, 11)

³⁷³ **Aristote**, *Rhétorique*, trad. Étienne Cros, Impr. A. Bobée, 1822, p. 591.

³⁷⁴ **Ξενοφών ο Αθηναίος**, *Απολογία Σωκράτους-Συμπόσιον- Πόροι*, trad. Χρίστος Θεοδωράτος, éd. Γεωργιάδη, Athènes, 2007.

Athénée rapporte que le bouffon Eudicos devint célèbre par son adresse à imiter les lutteurs et les boxeurs³⁷⁵ (Athén. Deipn. I, 19f). Il précise ailleurs dans cet ouvrage qu'à l'époque de Philippe, roi de Macédoine, les bouffons d'Athènes qui étaient une soixantaine, s'étaient organisés en une association, qui avait son siège au Diomée, le Temple d'Héraclès. D'ailleurs, leur présence était si forte dans la vie des Athéniens, que des expressions naquirent comme : « *les soixante ont dit ceci* » ou « *je viens des soixante*³⁷⁶. » Et « *Telle était la renommée de leurs blagues et de leurs facéties que Philippe, roi de Macédoine, quand il entendit parler d'eux, leur envoya un talent pour qu'ils les écrivent et les lui adressent.* » (Deipn. XIV, 614d)

Le rhéteur Démosthène, adversaire de Philippe et opposé à ses projets panhelléniques, exprime également sa vive antipathie envers les mimes et les bouffons dans un de ses discours (2^e Olynthienne) :

« ... *Et ce sont de tels hommes, bouffons et auteurs de poèmes obscènes qu'ils composent pour ceux qui aiment fréquenter les spectacles qui provoquent le rire, qu'aime (Philippe) et dont il s'entoure*³⁷⁷. »

Mais Plutarque ne semble pas les apprécier non plus :

« *Car à coup sûr ce n'est pas Hiéron, ce n'est pas Attale, ce n'est pas Archélaüs, à qui l'on aurait persuadé de faire sortir de table les Euripide, les Simonide, les Mélanippide, les Cratès et les Diodote, pour y installer à côté du prince des Cardace, des Agrias, des Callias, plats bouffons, ou des Thrasonide et des Thrasyléon, faits pour provoquer des hurlements et du tapage*³⁷⁸. » (Plut. Œuvres Morales, 13, XIII)

Ionicologues ou cinédologues :

Ceux qui déclamaient des poèmes en mètre ionien. **Le mètre ionien** avait les deux formes suivantes : **υυ--**, c'est-à-dire soit deux syllabes atones puis deux accentuées qu'on appelait *Ionique mineur* soit le contraire **--υυ**,

³⁷⁵ **Αθήναιος**, *Δειπνοσοφιστών Α'*, tome 1, introduction-traduction-commentaires, Φιλολογική ομάδα Κάκτου, éd. Κάκτος, Athènes, 2001.

³⁷⁶ **Αθήναιος**, *Deipnosophistes*, XIV, 614d.

³⁷⁷ **Δημοσθένης**, *Δημοσθένους Λόγοι*, (*Β' Ολυνθιακός*), trad. Αλέξανδρος Γαληνός, éd. Πάπυρος, Athènes, non daté, p. 282.

³⁷⁸ **Bétolaud, Victor**, *Oeuvres complètes de Plutarque - Œuvres morales*, t. IV, Paris, Hachette, 1870.

c'est-à-dire deux syllabes accentuées puis deux atones qu'on appelait *Ionique majeur*³⁷⁹.

Aristophane mentionne au sujet des Ionicologues dans son ouvrage *Les Thesmophories* :

« Ils portaient des coiffes de femmes et prenaient du bon temps dans l'opulence ionienne³⁸⁰. » (Aristoph. Thesm. 163-165)

L'idée était en effet répandue que les Ioniens vivaient dans l'opulence, le gaspillage et la débauche³⁸¹. (Athén. Deipn. XII, 524F-526d)

Le plus connu des Ionicologues fut le Crétois Sotadès de Maronée qui vécut à l'époque où le roi d'Égypte était Ptolémée Philadelphe. Tant dans ses représentations que dans ses poèmes licencieux mais spirituels, il n'hésitait pas à critiquer les scandales royaux. Cette liberté d'expression lui coûta la vie. Quand Ptolémée Philadelphe épousa sa sœur Arsinoé, beaucoup furent scandalisés parce que le mariage entre frère et sœur de même sang était inouï dans le monde grec. Sotadès fit la satire de ce mariage immoral. Il dut fuir Alexandrie immédiatement après la publication de son poème. Mais il fut arrêté par Patrocle, l'amiral du roi Ptolémée, et trouva une mort tragique, non loin des côtes de la Carie, enfermé dans un récipient de plomb et jeté à la mer³⁸². (Athén. Deipn. XIV, 620e)

Lysiodes :

Mimes et chanteurs qui portaient des vêtements masculins et imitaient des personnages de femmes dans leurs représentations théâtrales.

Certains auteurs confondaient Lysiodes et Magodes, mais Aristoxène³⁸³ les distingue de la manière suivante :

³⁷⁹ **Σοφιανός, Κώστας**, Τι είναι ποίηση, Τα είδη του ποιητικού λόγου, Η σημειολογία της αρχαίας μετρικής και τα κυριότερα των μέτρων, Νεοελληνικά μέτρα. Dans : *Παγκόσμια Λογοτεχνία* της Εκδοτικής Αθηνών.

³⁸⁰ **Αριστοφάνης**, *Θεσμοφοριάζουσαι*, traduction-introduction-commentaires Κώστας Τοπούζης, éd. Επικαιρότητα, Αθήνες, 1997, p. 54.

³⁸¹ **Αθήναιος**, *Δειπνοσοφιστών IB'*, traduction-introduction-commentaires Θεόδωρος Μαυρόπουλος, éd. Κάκτος, Αθήνες, 1998.

³⁸² 620 e.

³⁸³ **Aristoxène**. 375 / 360 av. J.-C., philosophe et musicologue, né à Tarente et mort à Athènes. Elève d'Aristote au Lycée, fut l'auteur très prolifique d'environ 453 livres sur la musique, l'histoire et la philosophie. Parmi ses livres de musique, a été

« *Le comédien qui imite les personnages d'hommes et de femmes s'appelle magode, tandis que celui qui, portant des vêtements masculins, imite des personnages de femmes, s'appelle lysiode*³⁸⁴. » (Thén. XIV, 620f).

Plutarque dit du lysiode Métrobios qu'il était l'ami de Sylla et faisait partie de ses amuseurs³⁸⁵. (Plut. Sylla, XXXVI)

Antidemis était une femme lysiode, mentionnée dans une épigramme d'Antipater³⁸⁶ de Sidon³⁸⁷.

Magodes :

Comiques de la pantomime, accompagnés de tambours et de cymbales, qui imitaient des personnages obscènes et malhonnêtes, comme des hommes adultères et des proxénètes.

Nous lisons dans Athénée :

« *Le magode, comme on l'appelle, s'accompagne de tambours et de cymbales, et tous ses vêtements sont féminins. Il danse avec des gestes grivois et fait toutes les effronteries, incarnant tantôt les femmes adultères et les entremetteuses, tantôt un homme ivre qui va chez sa maîtresse pour une partie de plaisir.* » (Athén. Deipn. XIV, 621c)

La magodie a tiré son nom des moyens magiques qu'utilisait le magode et des effets enchantés qu'il produisait³⁸⁸.

Malakoi :

conservée la majeure partie des *Eléments d'Harmonique*. Ch. E. Ruelle, "Etude sur Aristoxène et son école", *Rev. Arch.* 14 (1858), p. 413-422 et 528-555.

³⁸⁴ Athénée, *Deipnosophistes*, XIV, 620f.

³⁸⁵ Plutarque, *Plutarchi Vitae parallelae*, Volume 2, éd. Sumtibus J.A.G. Weigel, Leipzig, 1820, p. 221.

³⁸⁶ **Antipater**, écrivain et poète grec du 2e siècle av. J.-C., originaire de Sidon. Il est connu pour avoir dressé la liste des sept merveilles du monde de l'antiquité. Il les aurait toutes visitées afin de décider si elles méritaient de faire partie de sa liste.

³⁸⁷ **Στεφανής, Ιωάννης Ε.**, p. 56.

³⁸⁸ **Eustathius (Archevêque de Thessalonique)**, *Index in Eustathii commentarios in Homeri Iliadem et Odysseam*, par Matthaeus Devarius, Eustathius (Archevêque de Thessalonique), Gottfried Stallbaum éd. Sumtibus J.A.G. Weigel, 1828 p. 293-294.

Comiques qui jouaient avec des manières efféminées.

Homérides :

Comiques qui jouaient des scènes tirées d'Homère.

Planes :

Amuseurs ambulants, escamoteurs, illusionnistes, acrobates, etc.

Hilarodes :

Ils étaient considérés comme les plus décents de tous les comiques, car le type de spectacle qu'ils donnaient et qu'on appelait *hilarodie* était une parodie de tragédie.

Athénée écrit :

« L'hilarode est le plus sérieux des poètes de cette sorte, car il ne fait pas de gestes indécents. Il porte une robe blanche d'homme et a une couronne d'or sur la tête. Autrefois, il utilisait des chaussures... maintenant des sandales³⁸⁹. » (Athén. Deipn. XIV, 621c)

Biologues :

On appelait biologues les comiques qui représentaient les hommes tels qu'ils se comportent dans la vie quotidienne³⁹⁰. Ce nom a dû leur être donné beaucoup plus tardivement car les inscriptions portant des noms de biologues qui ont été retrouvées datent des premiers temps de la chrétienté.

Ces biologues étaient :

Agathoklion Mopseos. Vécut au 2^e siècle après J.-C.. Son nom a été trouvé sur deux inscriptions, l'une en vers, l'autre en prose, sur une épitaphe en bas-relief de Kitio, à Chypre. On lit sur l'une d'elles : *« Αγαθοκλίων Μοψαίος, βιολόγος, μιμολόγων πάντων έξοχος = Agathoklion Mopseos, le biologiste qui, de tous les biologues, est le meilleur³⁹¹. »*

³⁸⁹ Athénée, *Deipnosophistes*, XIV, 621c.

³⁹⁰ Πλωρίτης, Μάριος, p. 83.

³⁹¹ Στεφανής, Ιωάννης Ε., *Διονυσιακοί Τεχνίται*, éd. Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλιον, 1988, p. 21.

Amazonios. Son nom figure sur une inscription d'époque tardive trouvée à Bostra en Syrie³⁹².

Aurelios Eupiras. Selon un papyrus du 3e siècle après J.-C., le biologiste Aurelios Euripas et l'homéride Aurelios Sarapas, qui représentaient donc des chants d'Homère, furent invités à participer aux Kronia, fêtes célébrant Cronos³⁹³.

Aurelios Macedonis Pergeos, biologiste du 3e siècle après J.-C. Son nom figure sur une inscription trouvée à Pergé, cité antique grecque d'Asie Mineure, capitale de la Pamphylie³⁹⁴.

³⁹² Στεφανής, Ιωάννης Ε., p. 42.

³⁹³ Στεφανής, Ιωάννης Ε., p. 183.

³⁹⁴ Στεφανής, Ιωάννης Ε., p. 291.

B. La farce dorientne

B1. La farce doriennne et les mimes

Un genre de farce, où les acteurs présentaient des scènes comiques improvisées, sans intrigue particulière, dans des lieux organisés de façon sommaire, se développa dans les régions doriennes de la Grèce (Sparte - Mégare), d'où son nom de **farce doriennne**.

La tragédie, la comédie et le drame satyrique, en suivant les étapes naissance-croissance-décadence, aboutirent à une forme technique et scénique stable (masques, costumes, etc.). Au contraire, la farce doriennne improvisée n'eut pas une évolution aussi *noble*. Ce genre de représentation, au cours de tous ses siècles d'existence, ne s'écarta que très peu de la forme première sous laquelle il était apparu - et qui consistait à ridiculiser les gens par des moqueries et des railleries graveleuses. Il continua jusqu'à la fin de son histoire à présenter de courtes scènes comiques qui reproduisaient des instantanés de la vie quotidienne, faisaient la satire d'individus et de coutumes, ou bien parodiaient et démystifiaient des épisodes de la mythologie³⁹⁵. Les scènes que jouaient les interprètes de la farce doriennne, *les mimes*, étaient essentiellement improvisées. Les sketches de ces mimes contenaient des plaisanteries grossières et des obscénités débridées, dont le but immédiat était de faire rire³⁹⁶. Dion Chrysostome mentionne³⁹⁷ :

« ...γέλωτάς τε ἀκράτους καὶ τοιούτου γέλωτος ποιητὰς μετὰ σκωμμάτων, ἐμμέτρον τε καὶ ἀμέτρον... = par leurs obscénités en prose ou en vers, les poètes suscitent des rires incoercibles. »

Quinze siècles plus tard, en 1548, Thomas Silibert comparera les farces ou « sotties » françaises aux Mimes, parce qu'elles utilisaient les mêmes moyens et avaient le même objectif, susciter le rire :

« *Le vrai sujet de la farce ou sottie française sont badineries, nigauderies et toutes sorties esmouvantes à ris et plaisir... Nos farces sont vraiment ce que les Latins ont appelé Mimes ou Priapées*³⁹⁸. »

³⁹⁵ Σολομός, Αλέξης, p. 18.

³⁹⁶ Πλωρίτης, Μάριος, *Ο Μίμος και οι μίμοι*, éd. Καστανιώτη, Athènes, 1990, p. 14.

³⁹⁷ Δούκας, Νεόφυτος, *Δίωνος Χρυσοστόμου Λόγοι Ογδοήκοντα*, Vienne, 1810, p. 55.

³⁹⁸ Julleville, Louis Petit de, *Histoire du théâtre en France : La comédie et les mœurs en France au moyen âge*, éd. L. Cerf, 1886, p. 66.

Le genre dramatique du mime a pour causes génératrices les tendances instinctives de l'homme que sont l'imitation et le rire³⁹⁹. Leur création est associée au divertissement, à la satire et à la critique sociales, et non aux cérémonies religieuses⁴⁰⁰. Marios Ploritis écrit à ce sujet :

« Ils jouaient et moquaient comme ils voulaient, là où ils voulaient, qui ils voulaient et quand ils voulaient. Comme c'étaient de simples amuseurs populaires, ils n'attendaient pas les grandes fêtes civiles et religieuses (Dionysies, Lénéennes) pour faire leur apparition, mais jouaient toute l'année. Et comme ils étaient dispensés de l'obligation d'avoir de la Danse (contrairement à la tragédie et à la comédie), ils pouvaient donner des représentations n'importe où. Des tréteaux de bois improvisés, un croisement, une place, une fête populaire, mais aussi une salle de banquet suffisaient pour faire la scène des mimes⁴⁰¹ ... »

Comme nous l'avons indiqué au chapitre I. A2, les acteurs de la farce dorienne, au 4^e siècle av. J.-C., furent appelé **mimes**.

Cependant la catégorie **mime** recouvre une multitude d'artistes divers, différents et hétéroclites tels que : *dicélistes, skeuopioi, mimetai, phallophores, autokabdaloï, phlyagues, sophistes, ithyphalles, éthélonotes, biologues, arétologues, éthologues, hilarodes, lysiodes, magodes*, etc. Ceci s'est produit à cause de l'incapacité des spécialistes à classer en catégories les genres de la distraction « populaire »⁴⁰². Ainsi l'art du mime était difficile à dissocier de l'art de l'illusionniste, du bouffon, ou du plane⁴⁰³. Ce qui constituait le critère commun fondamental de regroupement de tous ces artistes en une catégorie était - contrairement aux autres genres de représentations (comédie, tragédie) - non la nature de leur art, mais la classe sociale des spectateurs auxquels ils montraient leur art. Alors, comme la majorité des spectateurs était les petites gens du peuple, ces spectateurs eux-mêmes constituèrent le critère, de sorte que

³⁹⁹ **Κακούρη, Κατερίνα**, *Προαισθητικές μορφές θεάτρου*, éd. Εστία, Athènes, 1998, p. 1-40.

⁴⁰⁰ **Beare, William**, *The Roman Stage*, éd. Methuen & Co. Ltd., Londres, 1950, p. 10.

⁴⁰¹ **Πλωρίτης, Μάριος**, *ibidem*, p. 16.

⁴⁰² **Μανακίδου, Φλώρα & Σπανουδάκης, Κωνσταντίνος**, *Η Αλεξανδρινή Μούσα: Συνέχεια και Νεωτερικισμός στην Ελληνιστική ποίηση*, éd. Gutenberg, Athènes, 2008, p. 453.

⁴⁰³ **Dickie, M. W.**, Mimes, thaumaturgy and the theatre, dans *The Classical Quarterly*, New Series, 2001, Vol. 51, n°2, p. 599-603.

les artistes furent appelé « populaires » et qu'ils furent tous regroupés dans la catégorie « mime »⁴⁰⁴.

La principale tentative de détermination du genre du mime fut faite par Helmut Wiemken. Il sortit le mime du cadre des cultes et des cérémonies, en le soustrayant du genre de représentations qui s'y rattachent. Il en écarta aussi les formes liées à la poésie iambique, considérant qu'elles sont davantage en rapport avec la comédie attique.

D'ailleurs, comme l'observe Reich, les troupes des cérémonies rituelles n'ont rien à voir avec les mimes mais sont de nature complètement différente. Ces troupes se présentent d'abord comme un chœur que mène un *exarchonte*, elles commencent par danser avant de chanter un chant choral dans une langue littéraire raffinée. Ensuite elles se mettent à ridiculiser et moquer différentes personnes du public. Et le lieu de leur action est de toute façon l'orchestra du théâtre.

Au contraire, les mimes ne se présentent jamais comme un chœur, mais un par un ou en très petit groupe. L'ensemble de leur spectacle ne contient aucun chœur et bien sûr ils n'ont pas non plus d'*exarchonte*.

Leur jeu ne se situe pas dans l'orchestra du théâtre mais ils présentent leurs spectacles n'importe où – sur une place, dans une salle de banquet, à un carrefour et même sur la scène des théâtres – et ce à n'importe quel moment de l'année, c'est-à-dire indépendamment des dates des fêtes et cérémonies religieuses. Dans une des *Lettres* de paysans d'Alciphron, nous lisons⁴⁰⁵ :

« J'ai chargé mon âne de figes. Je les ai apportées en cadeau à une de mes connaissances. Sur ce, quelqu'un m'emmène au théâtre. J'étais assis à une bonne place et ce que j'ai vu m'a bien divertit. » (Lettres, 17 [iii. 20])

Ils utilisent aussi une langue qui n'est pas savante mais véhiculaire et populaire, c'est-à-dire conforme au langage des personnages qu'ils incarnent, en évitant les moqueries iambiques.

Les membres des troupes des cérémonies rituelles sont tous bien vêtus et de la même façon, contrairement aux méchants costumes des mimes. D'ailleurs, la tenue des mimes varie en fonction du rôle de chacun. Les

⁴⁰⁴ Μανακίδου, Φλώρα & Σπανουδάκης, Κωνσταντίνος, *ibidem*.

⁴⁰⁵ Αλκίφρωνας, *Επιστολαί*, trad. Τάσος Βουρνάς, éd. Τολίδη, I, p. 83.

mimes avaient pour mission de présenter au public des rôles, des caractères et des épisodes précis de la vie quotidienne de gens ordinaires. Et quand ils imitaient des dieux ou des héros, ils les ridiculisaient afin de susciter le rire, sans que la dimension rituelle n'apparaisse aucunement.

Un autre élément qui différencie les mimes des joyeuses compagnies d'autokabdaloi et des autres troupes des cérémonies rituelles est que les mimes sont des comiques professionnels qui vivent de leur métier, tandis que les troupes rituelles se composent de citoyens bénévoles qui participent à une fête rituelle spécifique.

Le fait qu'il existe certains éléments communs dans leur aspect extérieur, comme le phallus, ne signifie pas que les mimes soient des participants aux fêtes rituelles, ni que ces derniers soient des mimes. Le phallus jouait un rôle symbolique dans les processus rituels et les phallophores le portaient sur une perche. Le phallus des mimes était un accessoire de leurs costumes et constituait un élément grotesque⁴⁰⁶.

Il faut noter que, malgré la popularité des spectacles que présentaient les mimes, eux-mêmes n'étaient bien souvent pas respectés par la société en tant qu'acteurs comiques et que bien sûr ils n'étaient pas issus de « bonnes » familles⁴⁰⁷.

Par contre, ceux qui participaient aux troupes des fêtes rituelles appartenaient à des familles éminentes et s'amusaient ainsi avant tout eux-mêmes, comme l'indique clairement Démosthène : « *Il y dans la ville des fils de fort honnêtes citoyens qui s'amuse comme des jeunes gens, qui, par jeu se donnent les surnoms de ithyphallous, de autolykithous, et d'autres semblables*⁴⁰⁸. » (Dém. Contre Conon,14)

Démosthène distingua également le mime de la pantomime. (Nous développerons plus bas les différences entre ces deux formes.)

Ainsi, Wiemken définit le mime comme : la représentation théâtrale réunissant le langage et le geste mais excluant la danse, qui a une forme

⁴⁰⁶ **Reich, Hermann**, *Der Mimus: ein litterar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch. 1. Band, 1. Teil: Theorie des Mimus*, éd. Weidmannsche Buchhandlung, Berlin, 1903, p. 277.

⁴⁰⁷ **Nicoll, Allardyce**, *Development of the Theatre*, éd. Harrap, 1946.

⁴⁰⁸ **Auger, Athanase & Planche, Joseph**, *Œuvres complètes de Démosthène et d'Eschine*, tome 6, Paris, 1820.

dramatique, une intrigue, des scènes, des dialogues et qui confronte des personnages⁴⁰⁹.

En suivant dans notre étude la définition du mime donnée par Wiemken, les précurseurs des mimes sont les créateurs de la farce dorienne, qu'on nommait *Dicélistes* à Sparte, *Ethélontes* à Thèbes et *Phlyagues* dans les colonies grecques de Sicile.

Dicélistes :

C'était le nom qu'on donnait aux mimes de Sparte. Le mot provient de l'épithète *δείκηλος* ou *δείκελος* signifiant celui qui représente quelque chose, celui qui imite. Dans le dictionnaire d'Hesychios, le mot *δείκηλος* est traduit par : aspect, reflet, imitation⁴¹⁰. Nous avons déjà indiqué que le substantif *δείκηλον* désigne également la représentation de la scène ciselée sur le dessus du bouclier.

Les dicélistes donnaient diverses représentations improvisées montrant des voleurs de fruits ou des médecins imposteurs ou diverses scènes de la vie quotidienne. Nous lisons dans Athénée⁴¹¹ :

« *Il y avait chez les Lacédémoniens une sorte de divertissement ancien..., pas très important (au sens de sans beaucoup de mots), car le Spartiate vise la litote (le laconisme). On y imitait avec peu de paroles celui qui volait des graines ou un médecin étranger qui parlait comme le médecin que présente Alexis⁴¹² dans La Mandragorizomène... » (Deipn. XIV, 621d, 15)*

Dans leur Grand dictionnaire de la langue grecque, Liddell & Scott considèrent que la comédie *La Mandragorizomène* fait probablement

⁴⁰⁹ **Wiemken, Helmut**, *Der griechische Mimus*. Dokumente zur Geschichte des antiken Volkstheaters, Schönemann Universitätsverlag, Brême, 1972, p. 21-28.

⁴¹⁰ **Hesychios**, *Hesychii alexandrini Lexicon*, Johann Alberti, Moritz Schmidt, Rudolf Menge, Iéna, 1867.

⁴¹¹ **Αθήναιος**, *Δειπνοσοφιστών* (ΙΔ' 621d, 15), trad. Θ.Γ. Μαυρόπουλος, éd. Κάκτος, Athènes, 1998, p. 51.

⁴¹² **Alexis**. Important représentant de la Comédie Nouvelle Attique, né à Thourios en Sicile en 329 av. J.-C.. Vécut jusqu'à l'âge de 106 ans, en écrivant jusqu'à la fin. Serait mort couronné, sur la scène. A écrit 245 comédies dont ont été conservés des fragments, qui montrent une langue élégante et des dialogues spirituels. Il fut l'oncle de Ménandre et lui enseigna l'art dramatique.

référence à une femme qui buvait de la Mandragore⁴¹³. Le court fragment conservé tourne en ridicule la naïveté d'hommes simples qui croient qu'un médecin est bon parce qu'il utilise un vocabulaire scientifique qu'ils sont incapables de comprendre. À l'inverse, ils méprisent le médecin qui utilise des mots simples et ne lui font pas confiance.

Le fait que les Spartiates aimaient les railleries et le rire nous est confirmé par Plutarque⁴¹⁴ :

« Ils s'habituèrent à plaisanter et à railler eux-mêmes sans bouffonnerie, mais aussi à ne pas se fâcher si on les raillait. » (Lycurgue, 12, 7)

Il ajoute plus loin :

« Car Lycurgue lui-même n'était pas sévère sans rémission, et Sosibios⁴¹⁵ rapporte même que c'est lui qui a consacré la statuette du Rire, pour introduire bien à propos la plaisanterie dans les banquets et les compagnies comme un adoucissement à la fatigue et à la vie sévère des Spartiates. » (Lycurgue, 25, 4)

Ethélontes :

C'était le nom qu'on donnait aux Dicélistes à Thèbes. Athénée rapporte que les Thébains avaient l'habitude de créer de nouveaux mots, ce pourquoi on les appelait éthélontes (volontaires, bénévoles). Cette habitude fut moquée par Strattis, poète comique de la fin du 5^e siècle, dans son ouvrage Les Phénisses. (Athén. Deipn. XIV, 621f, 15)

Phlyagues :

Athénée dit que les Italiens appelaient ainsi les Dicélistes⁴¹⁶ (Athén. Deipn. XIV, 621f). Il est probable que le mot phlyaque vient de *φλύαξ*,

⁴¹³ **La Mandragore** était une plante dont on utilisait la racine pour ses propriétés narcotiques. Dans : Μέγα Λεξικόν της Ελληνικής Γλώσσης, Liddell & Scott, éd. Γ. Γεωργαλά, Athènes, 1904, tome 3, p. 84.

⁴¹⁴ **Plutarque**, *Vies parallèles des hommes illustres : Lycurgue*, trad. B. Latzarus, Garnier, Paris, 1950.

⁴¹⁵ **Sosibios de Laconie**. Ecrivain et grammairien « *epilytikos* » (qui résout les problèmes lexicaux et grammaticaux les plus ardues) au Musée d'Alexandrie qui était une sorte d'Académie dont dépendait la Bibliothèque d'Alexandrie. Dans : **Σουΐδα (Souda)**, *Λεξικόν Σούδα*, ex recognitione Imm. Bekker, 1854, éd. «Βιβλιοθήκη των Ελλήνων», Ελληνικός εκδοτικός Οργανισμός, tome 6.

⁴¹⁶ **Athénée**, *Deipnosophistes*, XIV, 621f.

qui signifie bavard en dialecte dorien, ou bien du verbe φλέω = être plein, être enflé⁴¹⁷. Les farces doriennes étaient appelées phyaques dans les colonies grecques de Sicile et dans le sud de l'Italie. Les spectacles qu'elles présentaient étaient semblables à ceux des dicélistes dans l'ancienne Sparte⁴¹⁸.

Comme le souligne Alexis Solomos, les mimes doriens émigrèrent dans les colonies doriennes du sud italien vers la fin du 5e siècle av. J.-C., alors que la tragédie avait atteint l'apogée de sa gloire⁴¹⁹.

Midori Snyder énonce un point de vue identique :

« Avec le temps, les traditions des mimes doriens migrèrent vers le nord en direction de l'Italie. Tirant son nom des Phyaques ou "comédiens bavards", le théâtre comique ou phyaque se développa dans les colonies grecques d'Italie du sud et servit de pont entre les premières formes du théâtre comique grec et l'évolution ultérieure de la comédie à Rome. Comme les mimes doriens, les comédies phyaques se développèrent autour des parodies mythologiques où des citoyens ordinaires se mêlaient à des héros légendaires, surtout à Ulysse et à Héraclès. Peut-être ces deux personnages étaient-ils particulièrement populaires parce qu'ils faisaient écho à la nature transgressive du théâtre comique rural. Si la vie de chacun était entre les mains de dieux inconstants, alors ces deux personnages avaient eu plus que leur part d'enchevêtrements. Ulysse était un filou suffisamment rusé pour contrecarrer les dieux (et même coucher avec une ou deux déesses). Bien qu'à demi-divin, Héraclès souffrait souvent des mains de la déesse Héra, qui considérait ce fils bâtard de Zeus comme une insulte à sa dignité⁴²⁰. »

Le personnage le plus souvent représenté par les phyaques était celui de l'homme ivre. Son corps est gonflé et repu, ses fesses énormes et son masque une caricature hideuse au visage déformé. Mais sa principale caractéristique est un énorme phallus⁴²¹. Les costumes ressemblent à ceux de la comédie attique ancienne. La représentation des phyaques était jouée sur une scène en planches, haute d'un mètre, à laquelle ils

⁴¹⁷ Πλωρίτης, Μάριος, p. 8.

⁴¹⁸ Πετρόπουλος, Γιώργος, *Ο αρχαιοελληνικός μίμος*, éd. Πελασγός, Athènes 2008, p. 42.

⁴¹⁹ Σολομός, Αλέξης, *Ο Άγιος Βάκχος*, éd. Δωδώνη, Athènes, 1987.

⁴²⁰ Snyder, Midori, A Chorus of Clowns: The Roots of Masked Comic, dans : *The journal of mythic Arts: Other arts*, Octobre 2007.

⁴²¹ Allard, Geneviève & Leffort, Pierre, *Η μάσκα*, trad. Χρ. Ζήση, Athènes : Χατζηνικολή, 1989, p. 74.

accédaient par une petite échelle. En fond de scène, se trouvait une peinture figurant une bâtisse avec des colonnes, une porte, des fenêtres et un toit pentu. Le dessous de la scène était fermé et servait à entreposer les décors⁴²².

La source principale d'informations et de témoignages sur ce genre de farce et sur ses interprètes est constituée par les vases trouvés en Italie du Sud, qui furent également appelés « phlyaqes ». « *Ces vases sont appelés à tort "phlyaqes", depuis que H. Heydemann en 1886 les a datés de façon erronée du III^e siècle et les a alors logiquement mis en relation avec les hilarotragédies, également nommées "phlyaqes", de Rhinthon*⁴²³. » Oliver Taplin juge que la plupart, sinon tous, reflètent le type de comédie attique représenté par Aristophane⁴²⁴. Au contraire, Jean Sirinelli soutient que ces vases phlyaqes sont issus directement de la comédie dorienne et non de la comédie attique⁴²⁵.

La farce dorienne prit une forme plus décente et plus littéraire chez les Tarentais⁴²⁶. Elle fut appelée *hilarotragédie* et son principal créateur fut Rhinthon. Étienne de Byzance écrit : « *Ρίνθων Ταραντίνος Φλύαξ, τα τραγικά μεταρρυθμίζων ες το γελοίον = Rhinthon le Tarentais, le Phlyaque qui a adapté les tragédies en comédies*⁴²⁷. »

Yiorgos Mistriotis rapporte que :

« L'hilarotragédie fut inventée par les Tarentais, qui avaient abandonné la litote des habitants de Sparte, leur métropole (ce mot désignait la ville d'où étaient venus les colons), et qui surpassèrent les Sybarites par leur

⁴²² **Blume, Horst-Dieter**, *Εισαγωγή στο αρχαίο θέατρο*, trad. Μαρία Ιατρού, éd. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Athènes, 1993, p. 130.

⁴²³ **Piqueux, Alexa**, Le corps comique sur les vases « phlyaqes » et dans la comédie attique, dans : *De la tablette à la scène : actes du colloque de Paris X, Nanterre, 31 octobre-1^{er} novembre 2004*, éd. Univ. du Mirail, 2006, p. 27-55.

⁴²⁴ **Taplin, Oliver**, *Comic Angels and others Approaches to Greek Drama through Vase-Paintings*, éd. Oxford University Press, 1994.

⁴²⁵ **Sirinelli, Jean**, *Τα παιδιά του Αλεξάνδρου, Ελληνική γραμματολογία των ελληνιστικών, των ρωμαϊκών χρόνων και της ύστερης αρχαιότητας, 334 π.Χ.-519 μ.Χ.*, trad. Σοφία Μπίνη-Σωτηροπούλου, éd. Ζαχαρόπουλος, Athènes, 2001, p. 62.

⁴²⁶ **Kranz, Walter**, *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, tome 2, trad. Θρασύβουλος Σταύρου, éd. Χιωτέλλης, Athènes, 1953, p. 23.

⁴²⁷ **Στέφανος Βυζάντιος**, *Μέγα γεωγραφικόν λεξικόν αρχαίων πόλεων τόπων και εθνών*, éd. Ηλιοδρόμιο, Athènes, 2004, p. 402.

*concupiscence et leur sensualité. Donc, comme ils étaient ainsi devenus voluptueux, ils n'aimèrent plus les passions violentes de la tragédie*⁴²⁸. »

Dans l'*Anthologie Palatine* (ou *Anthologie Grecque*), nous trouvons l'épigramme funéraire dédiée à Rhinthon par la poétesse Nossis⁴²⁹:
*« Passe [devant ma tombe] en riant aux éclats, en m'adressant un mot d'amitié. Je suis Rhinthon de Syracuse, petit rossignol des Muses ; et pourtant avec mes farces tragiques j'ai obtenu une couronne bien méritée*⁴³⁰. »

⁴²⁸ **Μιστριώτης, Γεώργιος**, *Ελληνική Γραμματολογία*, tome 1, éd. του τυπογραφείου Π. Δ. Σακελλαρίου, Athènes, 1894, p. 626.

⁴²⁹ **Nossis** : poétesse grecque qui vécut en Grande Grèce à Locres (Calabre). Ses épigrammes sont inspirées de Sappho. **Marilyn B. Skinner**, *Aphrodite Garlanded: Erôs and Poetic Creativity in Sappho and Nossis*. Dans : Rabinowitz, Nancy Sorkin and Auranger, Lisa, *Among Women: From the Homosocial to the Homoerotic in the Ancient World*, University of Texas Press, Austin, 2002.

⁴³⁰ *Anthologie grecque*, traduite sur le texte publié d'après le manuscrit palatin par Friedrich Jacobs, Hachette, 1863.

B2. L'origine sociale de la comédie et de la farce

En ce qui concerne la Comédie attique ancienne qui était une Comédie politique, son développement coïncide avec le gouvernement de Périclès, vers 456-457 av. J.-C..

Nikolaos Xipnitos écrit à se sujet :

« Avant que la comédie ne fasse fléchir l'opposition des Athéniens conservateurs et ne prenne sa place dans les représentations théâtrales officielles, le vide fut occupé par le drame satyrique. La liberté politique absolue que donna Périclès permit à la comédie d'agir sans généralités ni allusions, mais de façon claire et manifeste par la raillerie et l'invective, en visant tous et tout. Périclès lui-même devint la cible des poètes comiques de la Comédie Ancienne. Parfois, railleries et invectives prenaient une telle ampleur qu'elles frisaient la diffamation⁴³¹. »

Georg Kaibel indique que les premières traces de la Comédie attique ancienne se trouvent dans les témoignages publics des agriculteurs. Les agriculteurs auxquels les citoyens d'Athènes avaient nui, traînaient dans les rues étroites et sombres des villages en se moquant de ceux qui les avaient lésés et en racontant ce qu'ils avaient subi de leur part. Comme cette manière de témoigner avait un grand retentissement, au bout d'un moment les dirigeants de la cité obligèrent les agriculteurs lésés à représenter leurs moqueries au théâtre⁴³². Dans un commentaire de Denys le Grammairien, la comédie est définie comme⁴³³ : « ...κωμωδία ἐστὶ ἡ ἐν μέσῳ λαοῦ κατηγορία ἡγουν δημοσίευσις / komodia esti i en meso laou katigoria igoun dimosieusis = La Comédie est la promulgation de l'accusation devant le peuple. »

Par contre, dans les états doriens qui avaient en majorité des régimes oligarchiques ou despotiques, les thèmes de la comédie se bornaient à ridiculiser la vie privée, la religion et le mythe⁴³⁴.

Le fait est que l'espace social d'où provint la farce dorienne, de même que la comédie, était la campagne⁴³⁵.

⁴³¹ Ξυπνητός, Νικόλαος, p. 166-167.

⁴³² Kaibel, Georgius, *Comicorum Graecorum Fragmenta*, Berlin, 1899, p. 12.

⁴³³ Kaibel, Georgius, *ibidem*, p. 11.

⁴³⁴ Ξυπνητός, Νικόλαος, p. 166.

⁴³⁵ Ξυπνητός, Νικόλαος, p. 31.

L'habitant de la campagne (*αγροικία*) s'appelait *αγροίκος*. Ces mots proviennent de *αγρός* = champ. Le nom et l'adjectif *agroikos* étaient un peu moins péjoratifs que l'abstraction *agroikia*, mais tous étaient généralement chargés de connotations négatives. D'une part, les dures réalités de la vie rurale dans l'antiquité donnaient souvent l'impression que l'*agroikos* était éternellement morose et incapable d'éprouver du plaisir ; d'autre part, manquant du genre d'éducation et de socialisation de son homologue urbain, l'*agroikos* était souvent perçu comme incapable de maîtrise de soi et donc enclin à des vices de genres opposés, tels qu'une inclinaison incontrôlée pour les plaisirs physiques ou un discours déshonorant⁴³⁶. Le mot appartient principalement au vocabulaire de l'opprobre et de la moquerie, surtout chez les anciens moralistes comme Aristote et Théophraste, pour qui une vie à la campagne n'avait rien d'attirant, ni au plan philosophique, ni au plan esthétique. Cette attitude est particulièrement évidente dans les remarques d'Aristote sur l'humour, où la vie à la campagne semble n'offrir que la fête ou la famine, avec peu de place pour un juste milieu : soit la vie de l'*agroikos* est trop dure ou son éducation trop déficiente pour qu'il puisse apprécier une plaisanterie, soit sa rusticité ne lui propose aucun modèle de bienséance et il va donc plaisanter de façon excessive et inopportune⁴³⁷.

Pour Aristote, l'humour paysan est un phénomène négatif, qui contraste fortement avec l'esprit citadin ou *eutrapelia* (le discours comique décent). Aristote oppose *eutrapelia* à *aiskhrologia* (le discours honteux, obscène) qu'il associe avec les formes abjectes et sans raffinement de la comédie⁴³⁸. Aristote, en fait, ne parle pas beaucoup ni de façon très explicite de ce que « l'humour paysan » aurait pu entraîner, mais ses remarques semblent impliquer qu'il voyait des affinités entre la bouffonnerie comique (*bômolokhia*) de la Comédie Ancienne et la grossièreté paysanne⁴³⁹. (Éthique à Nicomaque, 1128e 23)

⁴³⁶ **Konstantakos, Ioannis M.**, *Aspects of the Figure of the Agroikos in Ancient Comedy*, Rheinisches Museum 148, 2005, p.1-26.

⁴³⁷ **Cullyer, Helen**, *Agroikia and pleasure in Aristotle*, dans *Countryside, and the Spatial Organization of Value in Classical Antiquity*, éd. Ralph M. Rosen et Ineke Sluiter, Leiden: Brill, 2006, p. 219-238.

⁴³⁸ **Halliwell, Stephen**, *Aiskhrology, Shame and Comedy* dans *Free Speech in Classical Antiquity*, éd. Ralph M. Rosen et Ineke Sluiter, Leiden, 2004, p. 115-144.

⁴³⁹ **Αριστοτέλης**, *Ηθικά Νικομάχεια*, tome 2, trad. Σπύρου Χ. Μαγγίνα, Βιβλιοθήκη των Ελλήνων, éd. Γεωργιάδη, Athènes.

B3. Les Doriens, une population purement agricole

Les communications les plus récentes de la science archéologique concernant la tribu doriennne ont bouleversé les données historiques qui avaient cours jusqu'alors. Elles permettent de mieux comprendre le rapprochement de la plaisanterie grossière et de la farce avec les tribus doriennes de la Grèce antique. Nous allons évoquer les éléments mis en lumière par la recherche archéologique parce que ces nouvelles données historiques peuvent expliquer de façon logique pourquoi la farce improvisée a fleuri dans les régions doriennes.

Il y a peu, les livres d'histoire nous apprenaient encore que les Doriens étaient une tribu belliqueuse venue du nord, maîtrisant le travail des métaux, qui a détruit la civilisation mycénienne et plongé pour des siècles le monde grec dans l'obscurantisme culturel. C'est ce qu'on lit dans l'Histoire de la Nation Grecque parue aux Éditions d'Athènes en 1980. Cette vision s'est imposée sur la base des informations données par Hérodote.

Selon la tradition, telle qu'elle a été transmise par Hérodote, les tribus doriennes descendirent du Pinde et traversèrent la Dryopide avant d'aboutir dans le Péloponnèse⁴⁴⁰. Ce déplacement est communément appelé *Le retour des Héraclides* ou *L'invasion des Doriens*, et les historiens les plus anciens l'interprétaient comme une invasion de races guerrières grecques venues du nord⁴⁴¹. Les destructions des centres mycéniens et de la civilisation mycénienne dans la deuxième moitié du 12^e siècle av. J.-C. furent imputés à cette prétendue invasion⁴⁴².

Cependant, comme il n'existait pas d'éléments sérieux confirmant cette invasion, les historiens se tournèrent vers la recherche de témoignages matériels. Furent considérés comme tels :

1. l'introduction et l'utilisation de l'acier pour la fabrication des armes,

⁴⁴⁰ **Ηρόδοτος**, Ηροδότου ιστορία, Βιβλίο Α΄,

⁴⁴¹ **Drews, Robert**, *The Coming of the Greeks, Indo-European Conquests in the Aegean and the Near East*, Princeton 1987, p. 207-222. **Chester G. Starr** *The Origins of Greek Civilization 1100 - 650 B.C.*, New York & Londres, 1961, p. 62-63. **Μιχάλης Σακελλαρίου**, *Μετακινήσεις Ελληνικών φυλών 1125-800 π. Χ.* Ιστορία Ελληνικού Έθνους Β΄, éd. Εκδοτική Αθηνών, Athènes, 1971, p. 17.

⁴⁴² **Hammond, Nicolas**, *History of Greece to 332 B.C.* 3e éd., Oxford, 1986, p. 75.

2. l'apparition de la coutume de la crémation des morts,

3. la présence de la céramique protogéométrique.

Mais ces témoignages, comme ce fut démontré plus tard, ne sont pas liés à l'apparition des tribus doriennes. Ils constituent au contraire le prolongement de la civilisation mycénienne à ses périodes d'apogée⁴⁴³. Emily Vermeule observe de façon significative :

« Les principaux éléments dont on pensait qu'ils correspondaient aux 'siècles obscurs' (1100-800 av. J.-C.) ne se trouvent pas le long de l'itinéraire des Doriens, mais correspondent au contraire aux régions qui conservèrent le plus les traditions mycéniennes et qui restèrent en relation continue avec l'Orient par la mer, c'est-à-dire Athènes, la Crète et les villes d'Ionie⁴⁴⁴. »

Et ce sont précisément ces données archéologiques qui permirent à Manolis Andronikos d'énoncer dès 1971 que⁴⁴⁵ :

« Dès l'instant où les archéologues furent convaincus que ceux qui détruisirent le monde mycénien n'avaient introduit en Grèce ni l'acier, ni la coutume d'incinérer les morts, et qu'ils n'avaient pas davantage créé l'art géométrique, dès cet instant, pour l'archéologie, les Doriens ne furent plus que des fantômes. »

Quelques années plus tard, en 1976, le grand helléniste britannique John Chadwick annonça avec emphase que l'invasion des Doriens était sans fondement⁴⁴⁶. La plupart des archéologues sont d'accord aujourd'hui pour penser que l'invasion de la tribu belliqueuse des Doriens est une erreur historique⁴⁴⁷. Carol Thomas, considérant, en plus des autres

⁴⁴³ **Bury, John Bagnell**, *History of Greece*, éd. MacMillan, Londres, 1959, p. 62.
Stiebing, William H., The End of the Mycenaean Age, *The Biblical Archaeologist*, Vol. 43, n° 1 (Hiver 1980), p. 7-21

⁴⁴⁴ **Vermeule, Emily**, The Fall of the Mycenaean Empire, *Archaeology*, XIII, 1960, p. 66-75

⁴⁴⁵ **Andronikos, Manolis**, The Dorian invasion and the Archaeological Evidence. *Actes du VIIe Congrès International des Sciences Préhistoriques et Protohistoriques*, Prague, 1971, p. 853-855.

⁴⁴⁶ **Chadwick, John**, "Who were the Dorians?", *Parola del Passato* 31, 1976, p. 103-117.

⁴⁴⁷ **Ντούμας, Χρήστος Γ.**, *Η κάθοδος των Δωριέων: Μια νέα πρόταση Ερμηνείας*, Πρακτικά του Ε' Διεθνούς Συνεδρίου Πελοποννησιακών Σπουδών, tome 1, Athènes, 1997, p. 178.

éléments, le fait que les Doriens sont mentionnés dans les épopées d'Homère (Odyssée, 19, 175-177), soutient qu'ils étaient présents dans le monde mycénien où ils constituaient une classe inférieure de la société. Ils étaient esclaves des Mycéniens et une grande partie de leur tribu s'expatria et s'exila. Elle dit concrètement : « *Les Doriens ne se rangeaient pas parmi les chefs, mais occupaient une place comparable à celle de Thersite*⁴⁴⁸. »

Par conséquent, d'après les positions actuelles des archéologues, les Doriens, qui faisaient autrefois partie du monde mycénien, s'exilèrent pour échapper à la tyrannie des Mycéniens, « *φεύγοντες δουλοσύνην προς Μηκηναίων* = pour ne pas être esclaves des Mycéniens » comme l'indique aussi Hérodote (Hérodote, IX, 27). Du reste, le fait est maintenant établi que le 'Proto-dorique' était un des dialectes grecs mycéniens, qu'il était considéré comme socialement inférieur, qu'on ne le parlait pas dans les palais et qu'on ne l'écrivait donc pas sur les tablettes.

Au sujet du dialecte dorien, le philologue Michalis Kopidakis dit que : « *Le dorien était parlé dans la plus grande partie du Péloponnèse, en Mégaride, dans les îles du sud de l'Égée (Crète, Rhodes, etc.), sur la rive d'Asie Mineure de la Carie (Halicarnasse, Cnide), ainsi que dans les colonies doriennes de Sicile et du sud de l'Italie.* »

Certaines des particularités qui le différencient des autres dialectes grecs (éolien, ionien, attique) sont que :

1. il conserve le <a> primitif au lieu du <η>, ex. αμέρα au lieu de ημέρα, σελάνα au lieu de σελήνη, Αθάνα au lieu de Αθήνα (jour, lune et Athènes). Les Grecs qui parlaient le dialecte attique trouvaient cela insupportable et disaient qu'avec cette prononciation la bouche πλαταίνει = s'élargit (πλατειασμός = verbiage)⁴⁴⁹,
2. il conserve le digamma primitif <Ϝ> ex. Ϝίκοσι au lieu de είκοσι (vingt),
3. il transforme le <σ> en <h> et plus tard le supprime. Par exemple, le mot initial <ενίκασε> devient <ενίκαηε> et enfin <ενίκαε> = ενίκησε (il gagna),

⁴⁴⁸ **Thomas, Carol**, A Dorian. Invasion? The Early Literary Evidence, *Studi Micenei ed Egeo-Anatolici*, 19, 1978, p. 77-87.

⁴⁴⁹ **Κοπιδάκης, Μ.Ζ.**, *Ιστορία της ελληνικής γλώσσας*, Athènes, 1999, p. 4.

4. il transforme le ζ final en ρ, ex. Κλέανδρορ au lieu de Κλέανδρος (Cléandre), etc.⁴⁵⁰

John Chadwick souligne que les archaïsmes, c'est-à-dire le maintien de formes qui avaient déjà évolué dans le dialecte attique, sont la caractéristique principale du dorien. Les informations sur le grec mycénien recueillies sur les tablettes du *Linéaire B* nous montrent que certains changements linguistiques, qui ne se sont pas produits en dorien, avaient déjà eu lieu en mycénien, ce qui signifie que, chronologiquement, le dorien a coexisté en parallèle avec le mycénien (14-13^e siècle av. J.-C.)⁴⁵¹.

Ainsi, toujours d'après les sources antiques, les Doriens firent leur retour « κατίοντες/kationtes = descendants ». Ceci veut dire qu'ils avaient dû s'enfuir dans des endroits élevés, dans les montagnes, où ils s'étaient sentis plus en sécurité, protégés des persécutions et des poursuites⁴⁵².

Vivant dans les montagnes, les Doriens s'habituerent à l'élevage, au bûcheronnage et à l'exploitation des forêts. C'est pourquoi la tradition les dépeint comme arriérés et frustes. Lorsque les raisons qui les avaient fait s'exiler disparurent, donc après l'effondrement du monde mycénien, ils firent leur retour en tant qu'Héraclides « kationtes = descendants ». Le verbe *Κάτειμι/katimi* signifie « descendre de lieux situés en altitude vers des zones basses » et aussi « revenir d'exil », sens qui correspondent tous deux au cas des Doriens qui revinrent de leur exil « κατελθόντες »⁴⁵³, en descendant. La Messénie centrale, la Laconie centrale, la plaine d'Argos, la région de l'Isthme (Corinthe - Mégare), dont l'altitude correspond bien aux zones basses évoquées ci-dessus, constituaient en outre le cœur du monde mycénien : ceci signifie que les Doriens « descendants » retournèrent vers les endroits où ils avaient été installés bien des générations auparavant⁴⁵⁴.

⁴⁵⁰ *Ibidem*, p. 33.

⁴⁵¹ **Chadwick, John**, *The Greek Dialects and Greek Pre-History*, Greece & Rome 2nd Series, Vol. 3, 1956, p. 38-50.

⁴⁵² **Kirk, Geoffrey Stephen**, *Homer and the Oral Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge, 1976, p. 25.

⁴⁵³ **Ντούμας, Χρήστος Γ.**, p. 180.

⁴⁵⁴ **Σακελλαρίου, Μιχάλης**, *Μετακινήσεις Ελληνικών φυλών 1125-800 π. Χ.*, Ιστορία Ελληνικού Έθνους Β', éd. Εκδοτική Αθηνών, Athènes, 1971, p. 18.

Quant au sens du nom « Δωριεύς » = Dorien, l'archéologue Christos Doumas affirme⁴⁵⁵ :

« La terminaison en – εύς/efs, signifie dès la période mycénienne occupation, métier (ex. χαλκεύς = chaudronnier), tandis que la racine δωρ/dor - proche du mot δόρυ/δούρυ, signifie bois, tant sur les tablettes que chez Homère (cf. « δούρειος ἵππος/dourios ippos » = cheval de bois). D'ailleurs l'alternance de ο avec ου et avec ω, selon le dialecte, est un phénomène très courant (ex. κόρος en attique, κούρος en ionien, κώρος en dorien, et βουλή - βωλά, βους - βως, δούλος – δώλος, etc.)... Le nom «δωριεύς/doriefs » traduit donc une occupation et signifie bûcheron. Les bûcherons qui vivent dans les montagnes loin de la civilisation parlent un dialecte moins évolué, archaïque. Avec le temps, le sens de «doriefs » s'est élargi pour sous-entendre paysan fruste. L'effondrement du système palatial mycénien donna à ces frustes bûcherons l'occasion du retour. »

⁴⁵⁵ Ντούμας, Χρήστος Γ., p. 184.

B4. La farce de Mégare et ses personnages types

Aristote dit dans *La Poétique* : « Ainsi, les Doriens de Mégare s'attribuent la comédie, née sous la démocratie, qui, disent-ils, régnait parmi eux ; ou bien ce sont ceux de Sicile qui la réclament, à cause du poète Épicharme, natif de cette contrée, et fort antérieur à Cléomède et Magnès⁴⁵⁶. » (Ar. Poét. 3, 1448 a)

Comme de nombreuses autres mentions de la Poétique d'Aristote ont constitué des points de départ pour quantité de recherches et d'opinions contradictoires, la même chose se produisit avec sa mention du genre comique qui se développa à Mégare. Les chercheurs s'interrogèrent pour la plupart sur la relation entre la comédie ou mieux la farce mégarienne et la comédie attique. Wilamowitz s'efforça de démontrer que la comédie mégarienne ne diffère pas des farces comiques attiques⁴⁵⁷. La farce mégarienne proprement dite ayant très peu fait l'objet de recherches, nous ne disposons guère d'éléments sur ce genre qu'évoquent de façon typique Alfred et Maurice Croiset : « Cette farce mégarienne, si mal connue en somme⁴⁵⁸ ... »

Mégare, région dorienne qui s'étendait sur l'Isthme de Corinthe - et faisait donc partie à la fois du Péloponnèse et de l'Attique – comprenait cinq «κωμάς» (Κωμάς/komas signifiant commune en dialecte dorien). Jusqu'en 1068 av. J.-C., elle était rattachée à Corinthe. Ensuite sa partie orientale devint indépendante et constitua la seule cité purement dorienne en dehors du Péloponnèse et la plus proche de la terre attique. Pendant leurs époques de prospérité, les Mégariens créèrent des colonies, notamment en Sicile (Megara Yblaia, 728 av. J.-C.), en Cyzique (Propontide, 680 av. J.-C.) et sur le Bosphore (Chalcédoine, 685 av. J.-C. et Byzance, 660 av. J.-C.). La position géographique de Mégare, située sur le passage de toutes les armées, fut peut-être une des causes qui contribuèrent à son déclin et à la corruption du caractère des Mégariens⁴⁵⁹. Les anciens utilisèrent d'ailleurs l'expression : « *Μεγαρέων ἄξιος μερίδος/megareon axios meridos* = dignes des Mégariens⁴⁶⁰ » pour

⁴⁵⁶ **Aristote**, *Poétique d'Aristote*, traduit par Jules Barthélemy Saint-Hilaire, éd. Librairie philosophique de Ladrangé : A. Durand, 1858, p. 14.

⁴⁵⁷ **Wilamowitz, Ulrich von**, *Die megarische Komödie*, *Hermes* 9, 1875, p. 319-341.

⁴⁵⁸ **Croiset, Alfred et Maurice**, *Histoire de la littérature grecque*, t. 3, éd. Ernest Thorin, Paris 1891, p. 427.

⁴⁵⁹ **Παγκαβής, Αλέξανδρος**, tome 1, p. 638.

⁴⁶⁰ Dictionnaire de Souda, tome 4, p. 695.

qualifier des personnes malhonnêtes, ce qui montre leur absence d'estime et de confiance envers les Mégariens.

Vers 640 av. J.-C., la foule se souleva, égorga les animaux des nobles et de nombreux nobles eux-mêmes, et mit au pouvoir le tyran Théagène. Vers 620, les nobles revinrent au pouvoir, mais en 610 av. J.-C. eut lieu un nouveau soulèvement des pauvres, encore plus violent⁴⁶¹. Le poète élégiaque Théognis⁴⁶², fils d'une famille noble et partisan des oligarques, décrit dans une élégie ce que les nobles subirent lors du deuxième soulèvement des paysans. Il dit que leurs biens furent confisqués, qu'ils furent expulsés de leurs maisons, se vêtirent de peaux de chèvres et furent obligés de devenir bergers des troupeaux qui avaient été les leurs et qui appartenaient désormais à la plèbe qui avait pris le pouvoir. Ils étaient invectivés et rabaissés partout où les paysans les rencontraient, dans les rues, les champs et les marchés.⁴⁶³

Il semble que ces invectives prirent une forme plus systématique et professionnelle chez Sousarion, qui présenta vers 600 av. J.-C. une sorte de satire et de comédie primitive. Sousarion fit des textes et des poèmes, moquant les nobles déchus et tenant des propos orduriers à leur égard, faisant s'esclaffer le peuple de la déchéance de ses anciens maîtres⁴⁶⁴.

Le témoignage le plus ancien concernant Sousarion figure dans la Chronique de Paros, gravée sur du marbre⁴⁶⁵. D'après ce témoignage, Sousarion enseigna la comédie mégarienne dans la commune d'Ambelophyto en Icarie (Attique) entre 581 et 560 av. J.-C. Il reçut

⁴⁶¹ **Καμπουράκης, Δημήτρης**, *Μια σταγόνα ιστορία*, tome 1, éd. Πατάκης, Athènes, 2003.

⁴⁶² **Théognis de Mégare**. Poète élégiaque de l'antiquité, originaire de Mégare en Attique. Fils d'une famille noble dont le nom signifie « descendant des dieux », soutint les oligarches de Mégare à une période d'instabilité politique particulièrement forte pour la ville. Son oeuvre reflète ses positions politiques alliées à des considérations morales sur divers sujets, ce qui le classe parmi les poètes gnomiques. Dans : **Γράψας Γιάννης**, *Λεξικό του αρχαίου κόσμου. Ελλάδα- Ρώμη*, éd. Δομή, Athènes, tome 3, p. 968.

⁴⁶³ **Bekker, Immanuel**, *Theognidis Elegi*, éd. Typis et Impensis Ge. Reimeri, 1827, p. 2.

⁴⁶⁴ **Καμπουράκης, Δημήτρης**, tome 1.

⁴⁶⁵ **Chronique de Paros** est la plus ancienne chronique (tableau chronologique) en grec qui soit connue. Provenant de Paros, elle est gravée sur du marbre. Son auteur est inconnu. Seuls ont été conservés deux des trois morceaux localisés à ce jour. L'un d'eux a disparu en Angleterre après qu'il ait par chance été publié à Londres en 1629, un autre se trouve à Oxford et le dernier est au musée archéologique de Paros.

comme prix pour son spectacle un panier de figues et une amphore de vin⁴⁶⁶.

Tzétzès, dans son traité *Sur divers Poètes*⁴⁶⁷, mentionne Sousarion lorsqu'il décrit les trois sortes de comédies existantes :

1. Celle où le blâme est manifeste et dont l'inventeur est Sousarion,
2. Celle où le blâme est sous-entendu et que développèrent Kratinos, Eupolis, Pherecrates, Aristophane, Hermippos et Platon, et
3. Celle où le blâme est manifeste seulement quand il s'adresse aux esclaves, aux étrangers et aux barbares.

Il ajoute également que Sousarion, qui était fils de Philinos, né à Tripodiscus de Mégare, quand il fut abandonné par la femme avec laquelle il vivait, se rendit au théâtre et déclama avec force les vers suivants qui sont les seuls de toute son oeuvre à avoir été conservés :

« *Ακούετε λεώ...Akouete leo*

Σουσαρίων λεγει τάδε, /Sousarion legei tade

Υιός Φιλίνου Μεγαρόθεν Τριποδίσκιος./yion Filinou Megarothern Tripodiskios

Κακόν γυναίκες. Αλλ' όμως, ω δημόται /kakon gynaiques. All'omos o dimotai

Ουκ έστιν οικείν οικίαν άνευ κακού /ouk estin oikin anef kakou».

(Peuple, écoute... Sousarion, le fils de Philinos, né à Tripodiscus de Mégare, dit ce qui suit : Les femmes sont le mal, et pourtant citoyens, il n'existe pas de maison sans quelque chose de mal).

Georg Kaibel dit à propos de la farce mégarienne : « *μεμιγμένον τοις σκώμμασι είχε τον γέλωτα/ c'était un mélange de raillerie et de rire*⁴⁶⁸. » Comme la farce mégarienne persista dans sa forme primitive, elle ne se

⁴⁶⁶ Ξυπνητός, Νικόλαος, p.122.

⁴⁶⁷ Cramer, John A., *Anecdota Graeca e codd. ms. bibliothecarum Oxoniensium*, Volume 3, éd. Typogr. Acad., 1836, p. 338.

⁴⁶⁸ Kaibel, Georgius, *ibidem*, p.33.

dépouilla pas de son caractère fruste et vulgaire. Les poètes comiques attiques signifiaient donc par « *μεγαρικόν γέλωτα* » des improvisations rustiques et plaisanteries mégariennes grossières, et leurs propos étaient ironiques et méprisants.

Dans sa comédie *Les Guêpes*, Aristophane décrit d'une certaine façon ce qu'était la farce de Mégare, tout en insistant sur le fait qu'il n'était pas question pour lui de l'utiliser :

XANTHIAS (esclave) :

Allons! Racontons maintenant le sujet aux spectateurs.

Et d'abord quelques courts mots d'introduction.

N'attendez pas de nous quelque chose de grandiose,

Ni des rires dérobés à Mégare.

Nous, nous n'avons ni paniers pleins de noix

Ni esclaves pour les jeter aux spectateurs,

*Ni Hercule à qui faire disparaître son repas*⁴⁶⁹. (Arist. *Guêpes*, vers 53-60)

Un des sujets préférés de la farce mégarienne était la voracité et la gloutonnerie d'Héraclès. Elle présentait donc la disparition de son repas à l'instant où il allait manger. Et, en plus des noix dont Aristophane nous dit que les esclaves les lançaient aux spectateurs, un autre aliment de production locale, l'ail, était mis en avant sur scène⁴⁷⁰.

Ekphantides⁴⁷¹, auteur plus ancien qu'Aristophane, dit dans un extrait : *Μεγαρικῆς κωμωδίας ἄσμα δίειμαι αἰσχυνόμενος τὸ δρῶμα Μεγαρικόν ποιεῖν* = j'ai honte de composer un ouvrage qui ressemble à la comédie mégarienne⁴⁷². » (frag. 2, Kock)

⁴⁶⁹ **Αριστοφάνης**, *Σφήκες*, traduction-introduction-commentaires Κώστας Τοπούζης, éd. Επικαιρότητα, Athènes, 1997.

⁴⁷⁰ **Ραγκαβῆς**, **Αλέξανδρος**, tome 1, p. 639.

⁴⁷¹ **Ekphantides**. Poète comique du 5e siècle av. J.-C., contemporain de Kratinos.

⁴⁷² **Kock**, **Theodor**, *Comicorum atticorum fragmenta* Volume 3, éd. B.G. Teubner, 1888, p. 710.

Mais un autre poète, Eupolis, plus important qu'Ekphantides, qualifie dans sa comédie *Prospaltioi* la farce mégarienne de stupide et grossière⁴⁷³ : « *Το σκόμμ' ασελγές και Μεγαρικόν και σφόδρα ψυχρόν. Γελώσιν, ως οράς, τα παιδιά* = La farce mégarienne est grossière et stupide. Elle ne fait rire que les petits enfants. »

Deux raisons peuvent expliquer le mépris des poètes de la comédie attique pour la farce mégarienne. L'une est technique, l'autre politique. La raison technique fait référence à la composition et au contenu de la farce mégarienne, qui ne se débarrassa pas son caractère primitif, rustaud et grossier, alors que la comédie attique, au contraire, atteignit un certain degré de perfection.

La raison politique est liée au choix politique des Mégariens de faire partie de la Ligue du Péloponnèse, qui était dirigée par Sparte et non par Athènes. Comme nous l'avons mentionné, Mégare était la ville dorienne la plus proche d'Athènes. Quand Périclès signa une trêve de trente ans avec les Spartiates en 446-445 av. J.-C., une des conditions qu'il dût accepter était la reconnaissance de l'indépendance de Mégare, condition qui signifiait que les Athéniens devaient évacuer leur garnison de la ville mégarienne de Nisea. Naturellement, cette condition n'était pas du tout favorable aux intérêts d'Athènes. Quinze ans plus tard, le traité pour trente ans de paix fut rompu sous divers prétextes et les hostilités reprirent. Le décret sur Mégare pris par Périclès, interdisant aux Mégariens de s'approcher des ports appartenant à l'alliance athénienne, fut catastrophique pour l'économie des Mégariens. Le décret fit se soulever les Mégariens, qui avec l'aide de Corinthe, poussèrent systématiquement Sparte à marcher sur Athènes (Thuc. I 67). Cependant Périclès persistait dans l'application du décret, même si les nuages annonçant la guerre se faisaient de plus en plus menaçants. Le décret sur Mégare fut l'une des causes principales du déclenchement de la guerre du Péloponnèse (431 av. J.-C.)⁴⁷⁴.

Cette obstination de l'homme politique athénien est critiquée de façon remarquable par Aristophane dans *Les Acharniens* :

⁴⁷³ **Bothe, Friedrich Heinrich**, *Poetarum comicorum graecorum fragmenta*, éd. Ambrosio Firmin Didot, 1855, p. 186.

⁴⁷⁴ **Παπαρηγόπουλος, Κωνσταντίνος**, *Ιστορία του Ελληνικού έθνους*, éd. Σεφερλή, Athènes, 1955, tome 2, p. 153-166.

« Dès lors l'Olympien Périclès en colère grondait, tonnait et mettait toute la Grèce sans dessus dessous. Il faisait des lois scandées comme des devises :

Dehors les Mégariens, hors de notre terre et de notre agora !

Dehors les Mégariens, hors de notre terre et de notre mer !

Alors les Mégariens, tenaillés par la faim,

Suppliaient les Laconiens de trouver le moyen de changer le décret puant,

Et à tous ces suppliants... nous, nous leur disions 'non'⁴⁷⁵ » (Arist., Acharn, vers 530-539).

Le mépris des poètes attiques pour la farce mégarienne est certainement dû en grande partie à l'hostilité qui existait entre les deux cités. Le fait est, en tout cas, que ceux qui contribuaient tant à la farce laconienne qu'à la farce mégarienne, ne trouvant pas un terrain accueillant en Attique, immigrèrent dans les colonies doriennes de Sicile, ce qui eut pour conséquence la création et le développement de la comédie sicilienne.

Avant de clore ce chapitre, nous devons mentionner deux personnages de théâtre engendrés par la farce mégarienne. Le premier est un personnage de cuisinier qui s'appelait Maisson et le second, un personnage de valet, Tettix, dont le nom signifie cigale en grec moderne. La plupart des renseignements sur ces personnages nous sont donnés par Athénée : *« Les esclaves des villes conquises apparurent pour la première fois comme cuisiniers chez les Macédoniens, qui agissaient ainsi soit par arrogance soit par malchance des villes qu'ils occupaient. Les anciens nommaient Μαίσιωνα/Messona le cuisinier qui était leur concitoyen, mais Τέττιγα/Tetiga (cigale) celui qui était étranger. Le philosophe Chrysippe⁴⁷⁶ pense que le mot μαίσιωνας provenait du verbe μασώ (=*

⁴⁷⁵ **Αριστοφάνης**, *Αχαρνής*, traduction-introduction-commentaires Κώστας Τοπούζης, éd. Επικαιρότητα, Athènes, 1997.

⁴⁷⁶ **Chrysippe de Soles**. 280-206 av. J.-C., fils d'Apollonios, un des plus grands philosophes de l'école stoïcienne et considéré comme un de ses fondateurs. Né à Soles ou à Tarse en Cilicie. Il se consacra dans sa jeunesse à l'athlétisme. Il vint ensuite à Athènes, où il fut l'élève de Zénon, fondateur de l'école stoïcienne, puis de Cléanthe, successeur de Zénon. Il étudia aussi à la « Nouvelle Académie » qui avait été fondée à Athènes par Archésilas. Après la mort de Cléanthe, Chrysippe lui succéda à la tête du « Portique aux peintures ». Il a été surnommé le « Saint Thomas

mâcher), et veut donc dire un homme ignare qui a une propension à satisfaire son estomac. Il ignore que **Μαίσιων** (= Maisson) était un acteur comique de Mégare qui a inventé le masque appelé **Μαίσιωναζ**, d'après son nom. Comme le dit Aristophane de Byzance⁴⁷⁷ dans son traité Sur les Masques, Maisson était un acteur comique de Mégare. Il inspira le personnage type du cuisinier auquel il donna son nom, ainsi que le personnage type du valet. Les farces qu'il présentait s'appelaient des **μαίσιωνικά σκώμματα** (= farces de Maisson)⁴⁷⁸. »

Eustathe, archevêque de Thessalonique pense que le nom **Μαίσιων/Maisson** comme le mot **μαίσιωναζ/maissonas** qui veut dire cuisinier, proviennent tous deux du verbe **μασώ/masso**, qui veut dire le sens du toucher et également savourer, parce que le mot saveur contient la notion de toucher⁴⁷⁹.

Il est très probable que le comédien Maisson mentionné plus haut a été inventé pour expliquer le personnage. Si nous refusons cette hypothèse, il nous reste les textes d'après lesquels : Maisson était de Mégare, il symbolisait la glotonnerie et le personnage de « l'esclave principal » s'est développé avec lui. Comme nous l'apprend Julius Pollux dans son ouvrage *Onomasticon*, Maisson était chauve et roux, tandis que son valet Tettix était également chauve, mais brun et un peu loucheur⁴⁸⁰ (Julius Pollux, liv. IV, 150-154). Le répertoire de Maisson était la cuisine traditionnelle. Par contre, Tettix jouait de rôle du cuisinier étranger et il avait pour spécialité, contrairement à son patron, les plats exotiques⁴⁸¹. Carl Robert identifie ces personnages avec des terres cuites qui ont été conservées et qui représentent des comédiens de théâtre. La Fig. 4 montre une créature grasse et joviale, aux sourcils étonnés et au crâne dégarni

d'Aquin du Portique » et on a dit que « Sans Chrysippe, il n'y a pas de Portique ». Pour l'honorer, les Athéniens le nommèrent citoyen d'Athènes et quand il mourut, lui érigèrent sa statue au Céramique. Dans : **Οδυσσεάς, Κ. Εξαρχάκης**, *Νέα Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια* «Χάρη Πάτση», tome 22, Athènes, 1975.

⁴⁷⁷ **Aristophane de Byzance**, 262-185 av. J.-C., célèbre grammairien et critique, originaire de Byzance, colonie mégarienne du Bosphore. Succéda à Apollonios de Rhodes à la direction de la Bibliothèque d'Alexandrie. Auteur de nombreuses études sur des sujets littéraires et artistiques, dont de rares extraits ont été conservés. Dans : **Τάκης Καλογερόπουλος**, *Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής : από τον Ορφέα έως σήμερα*, éd. Γιαλλελη, Athènes, 2001.

⁴⁷⁸ **Αθήναιος**, *Δειπνοσοφιστών*, ΙΔ', 659 aβb.

⁴⁷⁹ **Stallbaum, Gottfried et Devarius, Matthaeus**, *Commentarii ad Homeri Iliadem et Odysseam: Index in Eustathii commentarios in Homeri Iliadem et Odysseam*, Volume 7, éd. Weigel, 1828, p. 294.

⁴⁸⁰ **Bethe, Erich**, *Onomasticon*, éd. B.G. Teubner, Leipzig, 1900, p. 245.

⁴⁸¹ **Λαμπράκη, Άννα**, *Προσωπεία*, *Αρχαιολογία* 12, 1984, p. 20-24.

sauf pour quelques mèches sur les côtés. Son visage et ses bras sont d'un marron rougeâtre. Le personnage tient à la main un panier jaune clair contenant un poisson, que sans aucun doute il va devoir cuire pour le dîner. Il s'agit apparemment ici d'une image concrète de l'un des personnages types favoris de la comédie doriennne. Le type de "l'esclave principal", inspiré de Maisson, est décrit par Julius Pollux comme étant également roux, les cheveux et les sourcils très épais, et le visage renfrogné. Robert prétend que le masque de la Fig. 7 représente ce personnage type⁴⁸².



Fig. 7. Maisson et Tettix, les cuisiniers de Mégare. Terre cuite.



Fig. 8. Masque de l'esclave principal. Masque en pierre.

⁴⁸² **Robert, Carl**, *Die Masken der neueren attischen Komödie*, éd. Halle a. S. M. Niemeyer, p. 108-109.

B5. Les personnages types de la farce doriennne

Les troupes de mimes sont petites et pauvres, plus pauvres que les troupes ambulantes du théâtre classique⁴⁸³. Elles comprenaient rarement plus de six artistes ; ils choisissaient parmi eux un *αρχιμίμος*/archimimos qui était à la fois protagoniste et chef de la troupe, ainsi qu'un bouffon. Ces artistes étaient comparables aux clowns d'aujourd'hui, le premier disant des bêtises et le second prenant les coups. Souvent, le personnel d'une troupe de mimes se composait ainsi de toute une famille.

D'autres fois encore, les liens entre eux n'étaient pas familiaux, mais liens de propriété : le chef de la troupe était le maître et les membres de la troupe, ses esclaves. Il faut aussi noter que la première fois qu'une femme se montra sur une scène, ce fut dans le genre dramatique du Mime car les rôles féminins y étaient interprétés par des femmes. La place de chef de troupe ou *αρχιμίμος*/archimimos était donc souvent occupée par une *αρχιμίμα*/archimima⁴⁸⁴.

Toutes les représentations théâtrales improvisées reposaient sur certains types fixes d'hommes, qui constituaient l'épine dorsale de chaque spectacle.

Alors que les acteurs affrontaient la difficulté d'imaginer continuellement de nouvelles histoires et de nouveaux personnages, petit à petit, chacun finissait par aboutir à un type précis qu'il reprenait sans cesse, qu'il mettait au point et qu'il transmettait aux plus jeunes membres de la troupe. Ces types n'étaient pas inventés à partir de « rien ». Ils surgissaient à partir de personnes réelles de la vie quotidienne, de particularités humaines, de défauts, de métiers et aussi de personnages fictifs créés par l'imagination populaire. Le regard de l'acteur « capturait » tout cela, le condensait ou l'exagérait, le caricaturait et le transformait en figures de théâtre telles que chaque spectateur puisse facilement les reconnaître⁴⁸⁵.

⁴⁸³ **Pickard-Cambridge, Arthur W.**, *The Theatre of Dionysus in Athens*, éd. Clarendon Press, Oxford, 1946, p. 240.

⁴⁸⁴ **Σολομός, Αλέξης**, p. 22.

⁴⁸⁵ **Πλωρίτης, Μάριος**, p. 60-61.

Nous voyons donc se présenter sur la scène du théâtre de mime : des esclaves rusés et affamés, des vieillards revêches et avarés, des soldats poltrons et vantards et des séductrices lascives⁴⁸⁶.

Des sources éparses prouvent l'existence dans la tradition dorienne primitive des personnages de Morychos (Μόρυχος), Momar (Μωμαρ), et Marikas ou Maricas (Μάρικας), dont les noms sont liés, d'après Reich, par une étymologie commune avec moros (μωρός), qui est le nom générique désignant le mime bouffon⁴⁸⁷.

Ces personnages étaient sans doute dotés à l'origine de pouvoirs démoniaques. Cette hypothèse est renforcée par le constat qu'existaient à côté d'eux au moins trois personnages féminins analogues, appelés Mormo (Μορμώ), Akko ou Acco (Ακκώ) et Alphito (Αλφιτώ), dont chacun avait comme eux une signification démoniaque. La première démonsse, Mormo, qui appartient de toute évidence au groupe *moros*, est située par Lucien parmi les chimères et les gorgones destinées à faire peur aux enfants ; tandis qu'Akko et Alphito sont aussi évoquées par Plutarque comme des créatures dont se servent les mères pour faire peur aux enfants.

Reich a émis l'hypothèse qu'Akko représente le sanscrit Akka (mère) et que le nom d'Alphito peut venir du grec άλφιτον|*alphiton* = orge, et qu'elle serait donc une « mère de l'orge » ou une « déesse de l'orge ». Que ces déductions étymologiques soient fondées ou non, il est certain que Mormo était selon Hésechios : « Μορμόνας, πλάνητας δαίμονας/Mormonas, planetas demonas » = Mormo, un démon errant.

Mormo et ses compagnes étaient donc des créatures conçues pour terroriser les enfants, et il est possible qu'elles aient été à la fois des personnages de théâtre et des êtres imaginaires. Le mot *Μορμολύκειον/Mormolikion*, qui vient de *Μορμώ/Mormo*, signifie *προσωπείο/prosopio* = masque : « *καί προσωπείον τό μορμολυκείον*⁴⁸⁸ »/ke *prosopion to mormolikion* (Julius Pollux, liv. II, 47). Vasilis Platanos écrit à ce sujet : « *Dans l'antiquité, Μορμολύκειον/Mormolikion désignait un épouvantail et celui-ci était fabriqué de la même façon qu'aujourd'hui. Ce mot provient de la Mormo, la Lamie et l'Empousa, esprits femelles malfaisants et démoniaques, aux formes et aux propriétés indéfinies, qui se confondaient avec les Néréides. Le mot*

⁴⁸⁶ Πετρόπουλος, Γιώργος, p. 138.

⁴⁸⁷ Reich, 10, p. 504-509.

⁴⁸⁸ Bethe, Erich, *Onomasticon*, éd. B.G. Teubner, Leipzig, 1900, p. 96.

mormolikion *qui signifie communément épouvantail était dans l'antiquité le masque qui incarnait la Mormo et avec lequel on effrayait les petits enfants*⁴⁸⁹. »

L'École Britannique d'Athènes⁴⁹⁰ a découvert de nombreuses répliques de masques en argile, qui étaient enterrées dans le sanctuaire d'Artémis Orthia à Sparte⁴⁹¹.

Ces masques, datés du début du 6e siècle av. J.-C., représentent notamment une vieille femme toute ridée aux mâchoires hideuses, et avec une ou deux dents solitaires émergeant entre ses vilaines lèvres (Fig.9).

Comme l'a signalé Pickard-Cambridge⁴⁹², qui fut le premier en Angleterre à attirer l'attention sur la valeur théâtrale de ces découvertes, les principaux traits de ces masques se retrouvent sur des masques ultérieurs de la Comédie nouvelle et correspondent tout à fait à la description du personnage de vieille femme faite par Julius Pollux : « Une vieille femme maigre dont le visage ressemble à un loup », pleine de fines rides, le nez épaté, et avec juste deux dents à chaque mâchoire⁴⁹³. (Julius Pollux, liv. IV, 151).

Ce personnage de vieille femme un peu sorcière continua d'être l'un des favoris du mime jusqu'à ses derniers jours, puisqu'on le retrouve au Moyen Age chez Mome Helwis, personnage de théâtre anglais. Et il existe au moins quelques preuves indiquant que, comme type de théâtre, ce personnage est né dans la farce dorienne. Il est donc fort probable que le type de la vieille sorcière s'est glissé dans la comédie attique à partir de Sparte et qu'il a été conservé, avec des variantes, dans la suite de l'histoire du mime.

⁴⁸⁹ Πλατάνος, Βασίλης, *Σκιάχτρα - ένα πανάρχαιο έθιμο*, supplément du journal Ριζοσπάστης du 15 octobre 2006.

⁴⁹⁰ **British School at Athens (BSA)**. Un des 17 instituts archéologiques étrangers installés en Grèce.

⁴⁹¹ **Wiener, Leo**, Μορμώ, dans : *Romanische Forschungen*, volume 35, 1916, p. 954-985.

⁴⁹² **Pickard-Cambridge, Arthur E.**, *Dithyramb, tragedy and comedy*, Oxford University Press, 1927, p. 275-279.

⁴⁹³ **Bethe, Erich**, *Onomasticon*, p. 246.



Fig. 9. Masque de vieille femme. Argile, 6e siècle av. J.-C., trouvé à Sparte.

D'autres personnages comiques bien particuliers sont représentés sur une série de vases corinthiens. Ils vont souvent par deux, dansant ensemble, et tous ou presque tous ont le même costume, consistant en une tunique près du corps, de couleur unie ou ornée de pois, et fortement rembourrée sur le dos et sur le devant, ou parfois seulement dans le dos. Beaucoup de ces personnages, mais pas tous, sont phallophores, et il semblerait qu'ils portent tous un masque.

La nature des personnages représentés nous est suggérée par l'un des vases les plus célèbres de toute cette série, qui est au musée du Louvre. Ce vase fournit en effet des indices bien précis pour l'identification des personnages. Il a été appelé « Cratère Dümmler⁴⁹⁴ » et semble illustrer de façon unique une action dramatique qui n'est pas de l'ordre du mythe. D'un côté du vase figurent deux groupes d'hommes (Fig. 10). Dans le premier groupe, l'acteur principal est un personnage phallophore, armé de deux bâtons, qui semble poursuivre et arrêter deux esclaves en train de voler une jarre de vin. Le deuxième groupe comprend un joueur de flûte et un personnage barbu qui danse sur sa musique.

L'intérêt de ce vase ne réside pas seulement dans ces personnages ; le plus important est que le nom d'au moins trois des acteurs y est inscrit. L'homme qui danse est ETNOS (Εὔνους/Eunous = le gentil), un des esclaves est ΟΥΕΛΑΝΔΡΟΣ (Ὀφέλανδρος/Ophelandros = l'assistant). Tous deux emportent un cratère sous le regard du troisième personnage aux deux bâtons, dont le nom est ΟΜΠΙΚΟΣ (Ὀμπικός/Omrikos = peut-

⁴⁹⁴ Csapo, Eric - Slater, William J., *The context of ancient drama*, éd. University of Michigan Press, 1995, p. 95.

être le faiseur de pluie). Omrikos est un nom donné à Dionysos à Halicarnasse, qui était une colonie dorienne.

De l'autre côté du vase, deux personnages masculins sont captifs près de cratères empilés et une femme semble leur apporter à manger. Une interprétation convaincante de cette scène est qu'elle représente Eunous et Ophelandros, des satyres de la suite de Dionysos, qui ont volé du vin et qui paient pour leur larçin ; ou bien ils ont été pris en train de voler des esclaves ; ou encore ils préparent une fête. L'histoire du crime et de la punition est comparée à celle des « voleurs de produits de la terre » qui était, comme nous l'avons mentionné plus haut, une forme traditionnelle du théâtre populaire à Sparte, jouée par des acteurs nommés Dicélistes⁴⁹⁵.

Georg Thiele estime que les personnages particuliers qui sont représentés sur ce vase sont évidemment de caractère dionysiaque, et peut-être est-il possible d'aller plus loin et de suggérer que les autres personnages comparables qui figurent, sans être nommés, sur les vases corinthiens, représentent également Dionysos et ses compagnons. Beaucoup de ces scènes pourraient n'être que des créations imaginaires de réjouissances dionysiaques grotesques ou encore des images de vraies fêtes sans rapport avec le théâtre, mais plusieurs éléments nous autorisent à penser qu'au moins quelques uns de ces vases reproduisent des scènes de nature théâtrale⁴⁹⁶.



Fig. 10. Scène de Mime dorien. Détail de vase corinthien.

⁴⁹⁵ **MacGregor, Bernard - Knox, Walker - Easterling, P. E.**, *The Cambridge history of classical literature: Greek literature*, Volume 1, éd. Cambridge University Press, 1989, p. 113.

⁴⁹⁶ **Thiele, Georg**, Die Anfänge der griechischen Komodie, dans : *Neue Jahrbucher für das klassische Altertum* 5, 1902, 413-16.



Fig. 11. Acteurs comiques sur un calice de l'île de Chio, importé en Macédoine.
Époque archaïque.

Nous trouvons des comédiens représentant des personnages sur la scène dépeinte sur un vase attique du 4e siècle av. J.-C., découvert en Crimée, qui est au musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg (Fig. 12). Au centre figurent trois personnages dont l'un est assis. Tous sont fortement rembourrés comme sur les terres cuites, et chacun tient son masque à la main. Les masques indiquent qu'il s'agit bien évidemment d'acteurs se préparant avant un spectacle de théâtre⁴⁹⁷.



Fig. 12. Acteurs comiques se préparant pour une représentation. Vase attique, 4e siècle av. J.-C.

⁴⁹⁷ **Nicoll, Allardyce**, *Masks, Mimes and Miracles: Studies in the Popular Theatre*, éd. Cooper Square Publishers, New York, 1963, p. 23.

Roy C. Flickinger fait le commentaire suivant : « *Le mime dorien ou farce dorientale fut largement répandue dans le Péloponnèse et la Grande Grèce. Les interprètes étaient des acteurs individuels, non fondus dans un chœur. Ils portaient le phallus, leur corps était gonflé de façon grotesque à la fois sur le devant et sur le dos grâce à un épais rembourrage, et ils ressemblaient fort aux acteurs comiques d'Athènes. Leurs spectacles étaient des scènes burlesques très voisines, abondant en personnages du répertoire et égayées d'obscénités et de plaisanteries grivoises. La plupart des auteurs sont d'accord pour dire que les épisodes burlesques de la comédie ancienne proviennent de cette source*⁴⁹⁸ ».

Des personnages semblables aux personnages corinthiens se trouvent sur les vases de Thèbes en Béotie, dits vases cabiriques. La différence entre eux est que les scènes des vases béotiens évoquent plus le théâtre et moins la danse.

Les Cabires (**Κάβειροι** ou **Κάβιροι**/kaviri en Béotie) étaient des divinités de l'antiquité grecque adorées dans des cultes à mystères, à Lemnos et à Thèbes.

Ils sont mentionnés tantôt comme fils d'Héphaïstos et de Cabiros, tantôt comme fils de Prométhée et de Déméter ou comme une version béotienne des Dioscures. Sur des inscriptions leur rendant hommage, les Cabires de Thèbes sont mentionnés comme "Κάβιρος/Cabiros" et "Παις/Pes" (fils de Cabiros)⁴⁹⁹. Les vases présentent de la même façon caricaturale, soit des scènes de la mythologie, soit des scènes de la vie quotidienne⁵⁰⁰. Les chercheurs qui se sont intéressés à l'étude de ces poteries se sont focalisés sur deux questions principales : 1) les représentations sont-elles des personnages de théâtre, et 2) les aspects négroïdes et pigmoïdes qui sont particulièrement représentés sur ces vases.

Une mention d'Hérodote rapproche directement Héphaïstos, les Cabires et les Pygmées : « *(Cambyse, alors qu'il était à Memphis) se rendit au temple d'Héphaïstos et se moqua beaucoup de la statue. Parce que la statue d'Héphaïstos ressemble beaucoup aux patèques phéniciens, que les Phéniciens mettent à la proue de leurs bateaux. Pour celui qui n'a*

⁴⁹⁸ **Flickinger, Roy C.**, *The Greek Theater and its Drama*, University of Chicago Press, 1922, p. 47.

⁴⁹⁹ **Burkert, Walter**, *Greek Religion*, Harvard University Press, 1985, p. 281-285.

⁵⁰⁰ **Bianchi, Ugo**, *The Greek mysteries*, éd. Brill, 1970, p. 30.

jamais vu de patèque, je signale ceci : il ressemble à un Pygmée. Cambyse entra aussi dans le sanctuaire des Cabires, dont l'entrée est interdite sauf au prêtre ; il se moqua de ces statues et y mit le feu. Elles ressemblent à Héphaïstos ; on dit que les Cabires sont ses fils.» (Hérodote, III, 37)

Sur la Fig. 13, nous voyons la représentation de la scène où Cadmos tue le dragon. D'après le mythe, il était le fondateur de la ville de Thèbes en Béotie. Le mythe dit aussi qu'il était fils d'Agénor et de Téléphassa, frère de Phénix, de Cilix et d'Europe. Quand Zeus enleva Europe, Cadmos partit à la recherche de sa soeur, mais l'oracle de Delphes lui donna l'ordre de renoncer à sa quête, de suivre une génisse et de fonder une nouvelle ville là où celle-ci s'arrêterait. C'est ainsi que la ville de Thèbes fut fondée par Cadmos. Mais parce que le dragon était fils d'Arès et de la nymphe Telpousa, Cadmos fut obligé de servir comme esclave d'Arès pendant un an⁵⁰¹. Sur le vase, Cadmos a l'aspect d'une caricature de Pygmée. Son vêtement mal ajusté est trop ample. Des courbes soulignent son ventre rond. Son nez très camus lui donne un profil négroïde. Ses cheveux et sa barbe hirsute sont blancs, son menton déforme un faciès peu harmonieux et extraordinaire. Le visage entier est une grimace, rendue par des yeux exorbités et par le mouvement de la bouche. Le héros crie de frayeur devant le serpent. On devine la tension du corps entier devant le danger menaçant. L'artiste a également rendu la puissance du geste du bras que le héros s'apprête à projeter vers l'avant, contre l'animal. Sans oublier le détail assassin des bourses minuscules qui contrastent avec un phallus énorme⁵⁰².



Fig. 13. Scène caricaturale, Cadmos tuant le dragon. Fragment de vase à figures noires provenant du Cabirion, près de Thèbes, 5e siècle av. J.-C.

⁵⁰¹ **Gantz Timothy**, *Early Greek Myth, A Guide to Literary and Artistic Source*, éd. The Johns Hopkins University Press, London 1993, p. 467–473.

⁵⁰² **Mackowiak, Karin**, Kabiric pygmies in Thebes: from previous results to new prospects, dans: *Dialogues d'histoire ancienne*, n° 1-2, éd. Presses Univ. Franche-Comté, 2005, p. 9-28.

Sur une autre vase (Fig. 14), l'aventure d'Ulysse sur l'île de Circé est tournée en ridicule. La représentation d'Ulysse ne diffère pas beaucoup de celle de Cadmos.



Fig. 14. Ulysse armé d'une épée menace Circé, qui prépare la potion magique pour le transformer en animal, comme l'ont été ses compagnons. Fragment de vase à figures noires provenant du Cabirion, près de Thèbes, 5^e siècle av. J.-C.

Sur la Fig. 15, on voit Céphale, le fondateur mythique de Céphalonie. La scène représente sa tentative pour tuer le renard avec l'aide de son célèbre chien. D'après le mythe, Céphale tua par erreur son épouse Procris. Il fut ensuite purifié de ce meurtre par les Thébains. Après sa purification, en guise de remerciement, il leur confia son chien pour traquer le renard de Teumesse qui ravageait leur pays⁵⁰³.



Fig. 15. Caricature de Céphale. Vase provenant du Cabirion de Thèbes.

⁵⁰³ Smith, William, vol. 1, p. 667.

Michèle Daumas donne une interprétation purement rituelle à ces représentations, en fondant son jugement principalement sur l'endroit où les poteries ont été trouvées et non sur les peintures elles-mêmes. En fait, son argument est que l'orchestre du théâtre qui se trouvait dans le sanctuaire est caché en partie par un haut podium et qu'il n'était donc vraisemblablement pas destiné à des représentations dramatiques⁵⁰⁴. Au contraire, Allardyce Nicoll considère que les vases montrent ce qui semble être une sorte de scène de mime⁵⁰⁵. Et Margaret Bieber dit même que les scènes cabiriques, notamment celles qui représentent des héros, se rapprochent des images phlyaqes. Les vases du Cabirion sont ainsi reliés à l'univers de la « comédie populaire » qui use d'un « persiflage » systématique. Même Cadmos, le fondateur de Thèbes, serait caricaturé⁵⁰⁶. Mais d'autres chercheurs répertorient les vases en donnant à certains une interprétation rituelle et à d'autres une interprétation théâtrale⁵⁰⁷.

Pourtant il n'y a aucun doute que l'iconographie des vases qui représentent des phlyaqes est purement théâtrale (Fig.16). La comédie des mimes phlyaqes n'a absolument aucun rapport direct avec la comédie d'Aristophane à Athènes, et il n'y a pas la moindre possibilité que les costumes des acteurs montrés ici aient été repris de la Comédie Ancienne. Comme, d'un autre côté, le mime phlyaque a surgi à Tarente, centre des colonies doriennes d'Italie, il est bien certain que les types d'acteurs figurant sur les vases corinthiens ont constitué le modèle initial pour ces interprètes plus tardifs. Selon toute probabilité, la comédie phlyaque n'était qu'une forme légèrement plus développée du mime né à Mégare⁵⁰⁸.

⁵⁰⁴ **Daumas, Michèle**, "The Sanctuary of the Cabeiri", dans : *The Bull in the Mediterranean World. Myths and Cults*, Athens, Hellenic Ministry of Culture, Hellenic Culture Organization SA, 2003, p. 138-143.

⁵⁰⁵ **Nicoll, Allardyce**, p. 24.

⁵⁰⁶ **Bieber, Margarete**, *Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum*, Habil.-Schrift, Universität Gießen, 1919, p. 153.

⁵⁰⁷ **Wolters P. - Bruns G.**, *Das Heiligtum bei Theben*, Berlin, 1940.

⁵⁰⁸ **Rasmussen, Tom - Spivey, Nigel Jonathan**, *Looking at Greek vases*, éd. Cambridge University Press, 1991, p. 161-169.



Fig. 16. Un maître et son esclave. Vase phlyaque. Cratère apulien à figures rouges.
380-370 av. J.-C.

Quand la farce dorienne passa du Péloponnèse à la Sicile également dorienne, elle suscita ses propres écrivains. Épicharme, Sophron et Phormis - dont nous parlerons de façon plus analytique dans la troisième partie de notre étude - nous sont connus par les rares extraits de dialogues de leurs œuvres qui ont été conservés. Grâce à eux, nous avons une idée des sujets des pièces de théâtre plus anciennes et non écrites. Parce que la production des auteurs de Mimes siciliens n'est pas seulement le traitement littéraire de la farce improvisée qui prospérait des siècles auparavant dans la métropole dorienne. Outre la satire des moeurs, la parodie mythologique prospère donc aussi dans la composition de la farce dorienne⁵⁰⁹.

Héraclès comme Ulysse avaient été des personnages populaires dans les Mimes d'Épicharme. Ainsi, par exemple, la Fig.17 nous montre Héraclès qui pourchasse une jolie femme.

⁵⁰⁹ **Andreassi, Mario**, «Osmosis and contiguity between 'low' and 'high' Literature: Moicheutria and Apuleius», dans : H. Hofmann, H.- M. Zimmerman, edd., *Groningen Colloquia on the Novel*, vol. VIII, 1997, p. 1-21.



Fig. 17. Héraclès pourchassant une femme, scène d'une pièce phlyaque. Œnochoé apulienne à figures rouges, vers 370-360 av. J.-C. Provenance : Basilicate.

Sur la Fig. 18, Héraclès est avec Apollon. La scène est amusante : Héraclès et Iolaos sont venus à Delphes et le pauvre Apollon, pitoyable, s'est réfugié sur le toit de son propre temple. Iolaos se tient debout à droite, la main droite levée. Héraclès, quant à lui, plaque un sourire doucereux sur son vilain visage, et, en équilibre sur le tripode sacré, essaie d'attraper Apollon qu'il tente avec un panier de fruits. Il tient à la main droite un gourdin.



Fig. 18. Héraclès et Apollon. Vase phlyaque.

Ulysse, l'autre personnage populaire du mime de Syracuse, figure sur au moins un vase (Fig. 19) qui illustre l'enlèvement du Palladion. Ulysse, drapé dans une cape, tient une épée à la main droite. Sa tête est coiffée d'un *pilos* (chapeau pointu) blanc, dont nous reparlerons plus loin. Diomède arrive derrière lui, portant un bouclier sur le dos. Le Palladion, en blanc et jaune, porte un casque et un bouclier.



Fig. 19. Ulysse et le Palladion. Vase phlyaque.

Un autre vase encore (Fig. 20) semble dépeindre une scène de la vie d’Ulysse. Un homme portant le même *pilos* sur la tête et son compagnon, plus jeune et les cheveux bruns, entourent une femme qui serait peut-être Nausica.



Fig. 20. Ulysse chez Alcinoos. Cratère à figures rouges. Campanie. IIe siècle av. J.-C.

Héraclès et Ulysse, cependant, ne sont pas les seuls héros du burlesque phlyaque. Zeus est fréquemment mis en scène. Sur un cratère apulien, daté de 375-350 av. J.-C., le décor phlyaque caricatural représente la naissance d’Hélène de l’œuf pondu par Lédà à laquelle s’était uni Zeus ayant pris la forme d’un cygne. Au centre, Zeus vient de fendre l’œuf d’où sort Hélène. À gauche, Lédà assiste à la scène, cachée derrière une porte. Son époux Tyndare, à droite, semble vouloir arrêter l’élan de Zeus (Fig. 21).



Fig. 21. Caricature de la naissance d'Hélène. Détail d'un cratère apulien, 375-350 av. J.-C.

Sur le vase suivant (Fig. 22), la pièce moque les aventures amoureuses de Zeus. Un vieil homme à la barbe hirsute, désigné comme étant Zeus par sa couronne et son sceptre surmonté d'un aigle, s'avance avec lubricité vers une femme qui est au milieu de la scène. Contrairement aux belles jeunes filles que Zeus poursuit d'habitude, elle est peinte en vieille femme ridée aux courts cheveux blancs, au nez trapu et aux lèvres épaisses. À gauche, un esclave debout regarde la scène.



Fig. 22. Scène comique des amours de Zeus. Vase apulien, 370-360 av. J.-C.

Sur le vase (Fig. 23), une scène tout à fait typique, dépeint Zeus portant une échelle et s'approchant d'une fenêtre où apparaît la tête d'une de ses maîtresses, probablement Alcène. Les longs cheveux de cette femme sont pris dans un filet doré et retenus par un bandeau pourpre orné de perles. À droite de la fenêtre, Hermès tient une lampe à la main droite.



Fig. 23. Zeus rendant visite à Alcène. Détail d'un vase phlyaque.

Un des plus célèbres vases de ce type a pour sujet le combat d'Arès contre Héphaïstos pour délivrer Héra (Fig. 24). La déesse, que le peintre désigne par son nom HPA/Héra, est assise sur la chaise qui la retient captive. À sa droite Héphaïstos, que le peintre nomme ΔΑΙΔΑΛΟΣ (Daidalos), est coiffé d'une sorte de fez. À sa gauche se trouve Arès, appelé ici ΕΝΕΥΑΛΙΟΣ (Eneualios), la tête couverte d'un casque orné de deux longues plumes et portant, comme Héphaïstos, un bouclier et une lance.

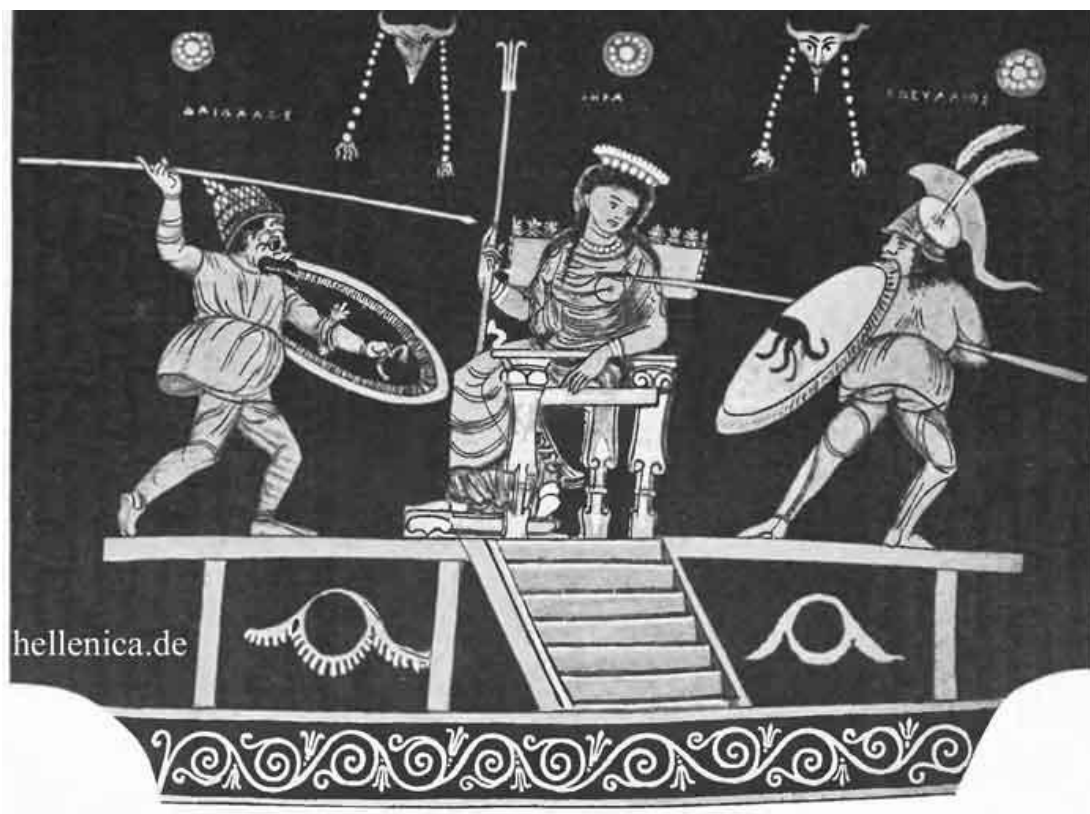


Fig. 24. Combat d'Arès contre Héphaïstos pour délivrer Héra. Cratère trouvé à Bari.

Non seulement les dieux, mais aussi les personnages mythiques étaient ridiculisés. La scène du centaure Chiron est très caractéristique. Sur l'une de ses représentations, on ne voit pas moins de six personnages (Fig. 25). En haut d'un petit escalier se tient un acteur comique chauve qui vient juste de poser son sac et son *pilos* pour aider un vieillard à monter. Le nom de l'acteur est ... $\varphi\theta\iota\alpha\varsigma$ /*phthias*, ce qui doit certainement être lu $\epsilon\alpha\nu\theta\iota\alpha\varsigma$ / Xanthias. Le vieillard a lui aussi un nom : $\chi\iota\rho\omega\nu$. C'est le centaure Chiron. Le personnage aux cheveux blancs qui le pousse par derrière est peut-être censé représenter un second centaure. Un jeune homme (qui pourrait être Achille), vêtu de long habits solennels, regarde avec gravité, tandis qu'en haut deux femmes nommées NY...AI ($\text{N}\acute{\upsilon}[\mu\varphi]\alpha\iota$ / nymphai) observent la scène : ce sont les Nymphes⁵¹⁰. Charles Picard observe que c'est à dessein que le peintre a placé Chiron au bas de l'escalier, pour créer une forme rappelant celle du centaure. D'autre part Xanthias, qui a déjà déposé à terre son ballot de voyageur, aide Chiron à se débarrasser de celui qu'il porte.⁵¹¹

⁵¹⁰ Nicoll, Allardyce, p.57.

⁵¹¹ Picard, Charles, La légende du centaure Chirôn, parodiée sur un vase de l'Italie méridionale, dans : *Comptes-rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, 94e année, n° 3, 1950. p. 273-276.

Nous devons relever que les éléments fondamentaux qui caractérisent le héros ou le dieu figurant sur ces vases sont conservés dans cette parodie de personnages mythologiques. Il en est ainsi pour Chiron, qui n'était pas seulement un sage et un médecin mais symbolisait aussi l'esprit des grottes mystérieuses du Pélion et de la montagne elle-même ; ses filles - représentées dans leur caverne familière sur ce cratère du British Museum - sont des « ἀγναί κούραι/agné kouré » = nymphes .



Fig. 25. Chiron et ses compagnons. Vase phlyaque apulien.

Le père, la mère et les filles prenaient en charge l'éducation du héros de la contrée. La famille de Chiron était célèbre pour avoir « nourri », donc élevé et éduqué Achille (Fig. 26), Jason, voire certains dieux⁵¹². Dans sa légende même, les éléments eschatologiques apparaissent dominants,

⁵¹² Grégoire, Henri, *Mélanges Henri Grégoire*, Institut de philologie et d'histoire orientales et slaves, Bruxelles, 1949, p. 255-265.

d'où la popularité de Chiron au Cabirion thébain et dans la farce populaire de la Grande-Grèce⁵¹³.



Fig. 26. Vase du Cabirion : parodie d'Achille et Chiron.

En dehors de ces illustrations de scènes dont nous pouvons affirmer qu'elles appartenaient à la sphère du burlesque mythologique, il y en a beaucoup d'autres qui semblent dépeindre des scènes de pièces tirées de la vie quotidienne. Un exemple caractéristique est la scène qui est présentée sur un cratère trouvé à Paestum (Fig. 27). Le centre de la scène est occupé par un coffre supposé contenir un trésor. Sur ce coffre est étendu un vieil homme nommé XAPINOS (Charinos). À l'évidence, il veut protéger son or et il résiste aux efforts de deux autres hommes, nommés Gumnulos et Kosisos, pour l'en arracher. À l'extrême droite se tient un quatrième homme, nommé Karion qui est peut-être l'esclave du vieil homme. D'après les noms, il paraît clair qu'il s'agit ici d'une scène « réaliste » et non de personnages légendaires.

⁵¹³ Picard, Charles, *ibidem*.



Fig. 27. Scène phlyaque : trois hommes volant un avare. Détail d'un cratère en calice à figures rouges, Paestum, 350–340 av. J.-C.

Les sujets de ces scènes sont évidemment d'une importance majeure, et, comme nous l'avons vu, les situations dépeintes sont précisément celles de l'ancienne farce doriennne qui nous sont devenues familières (Fig. 28). La comédie phlyaque est simplement une forme particulière prise par le grand mouvement dramatique qui, né à ou autour de Mégare, a toujours conservé ses anciens centres d'intérêt – la description de la vie réelle et une détermination à ne pas laisser les pensées mystiques interférer avec son profond sécularisme⁵¹⁴.



Fig. 28. Esclave vêtu de la tunique courte, acteur phlyaque. Détail latéral d'un cratère en calice à figures rouges de Sicile. 350-340 av. J.-C.

⁵¹⁴ Nicoll, Allardyce, p. 61.

Dans le « code » du théâtre ancien, les « accessoires », c'est-à-dire le costume et le masque déterminaient le genre, le caractère, l'âge et le sexe de chaque personnage. Les mimes furent les premiers – et pendant des siècles les seuls – à rompre cette tradition et à jouer le visage nu⁵¹⁵. Ceci eut comme conséquence que des femmes apparurent pour les rôles féminins et que pour les rôles comiques furent choisis des individus ayant des particularités laides et risibles comme un grand nez, des oreilles décollées, de grosses lèvres, etc., ou encore des bossus et des nains. « *Le défaut physique se transformait en cadeau de la nature*⁵¹⁶. » Ils utilisaient aussi des produits pour se maquiller le visage⁵¹⁷.



Fig. 29. Figurine de vieil acteur comique, Thessalonique, Sindos. 5e siècle av. J.-C.

⁵¹⁵ Πλωρίτης, Μάριος, p. 62.

⁵¹⁶ Πλωρίτης, Μάριος, *ibidem*.

⁵¹⁷ Beare, William, p. 370.

L'origine paysanne du genre était évidente dans les costumes, sauf pour les rôles qui représentaient de riches vieillards, des amants, etc. afin de montrer la différence sociale. C'est ainsi qu'une de leurs caractéristiques particulières était d'apparaître pieds nus, ce pourquoi les Romains les appelaient *Planipedes*. En matière d'habillement, ils n'étaient pas différents des types comiques de la comédie classique. Ils portaient le *ricinium*, couvre-chef carré pouvant être rejeté en arrière ou tiré en avant jusqu'à couvrir le visage, et le *centuculus*, une sorte de veste faite de bouts de tissus multicolores. Ce même vêtement aura une histoire séculaire et glorieuse après qu'il soit devenu le costume de l'Arlequin de la *commedia dell'arte*⁵¹⁸.

Le bonnet conique appelé « *πίλος/pilos* » - qui est également significatif de l'origine paysanne du mime – eut la même histoire glorieuse. La statuette de la Fig. 30, qui ne représente pas un acteur comique mais un berger portant le « *pilos* », est très caractéristique à cet égard. Un bonnet comparable était porté par les figures des vases cabiriques ainsi que par Ulysse (Fig. 19 et 20).



Fig. 30. Berger arcadien. Début du 5e siècle av. J.-C.. Lycosoura, Grèce.

⁵¹⁸ Verdeil, Jean, *La Philosophie au Travail*, éd. L'Harmattan, 2009, p. 111.



Fig. 31. Homme coiffé du pilos. Assiette apulienne à figures rouges. 4e siècle av. J.-C.

Enfin, le costume du mime était complété par un pantalon ajusté et par l'indispensable phallus de la comédie grecque⁵¹⁹.



Fig. 32. Acteur comique. La canne de la main droite manque. Terre cuite attique. 4e siècle av. J.-C.

⁵¹⁹ **Bieber, Margaret**, p. 165.



Fig. 33. Acteur comique portant une chèvre en sacrifice. Terre cuite attique. 3e siècle av. J.-C.



Fig. 34. Acteur comique (phlyaque)jouant un esclave. Figurine béotienne. 4^e-3^e siècle av. J.-C.

B6. La scène

Comme nous l'avons indiqué plus haut, le Mime avait la chance de pouvoir utiliser comme scène n'importe quel endroit – depuis les places publiques jusqu'aux salles de banquet. De simples tréteaux de bois suffisaient, quand la représentation avait lieu à l'air libre, pour qu'il soit visible des spectateurs ; quelque chose donc comme la « barrière » dont parle Platon dans la *République* pour décrire l'allégorie de sa fameuse caverne : « Un long muret, comme ceux que dressent les faiseurs de merveilles devant les hommes pour leur montrer leurs marionnettes par-dessus⁵²⁰ » (Pl. Rép. 514 α).

Le Mime conserva cette scène rudimentaire à laquelle les acteurs accédaient par une petite échelle, même quand il commença à être présenté dans de vrais théâtres comme spectacle de complément : il était alors joué soit en lever de rideau, avant le début du spectacle, comme *mimi communes*, soit en intermède comme *mimi emboliarii*, soit à l'issue du spectacle comme *exodia* ou *mimi exodiarii*⁵²¹.

Le rideau a été utilisé pour la première fois sur cette pauvre scène en 133 av. J.-C. et il devint un élément essentiel du spectacle de mime⁵²². Ce rideau était en fait un rideau double, constitué d'un rideau antérieur ou *aulaeum*, et d'un rideau intérieur ou *siparium*.

Le premier rideau ou *aulaeum* s'ouvrait et se fermait de haut en bas, comme dans les théâtres européens postérieurs mais en sens inverse : il descendait au début de la représentation, découvrant d'abord la tête des acteurs puis leur corps ; et il montait à la fin de la pièce. Au 2^e siècle après J.-C., on adopta toutefois le mouvement inverse qui prévalut dès lors.

Le second rideau ou *siparium*, portatif, plus petit et parallèle au premier, était situé au milieu de la scène et il servait de décor de « fond ». Derrière lui, les acteurs attendaient ou changeaient de costume si besoin était, et,

⁵²⁰ Πλάτων, *Πολιτεία*, tome 2, introduction-commentaires-traduction Ιωάννης Γρυπάρης, éd. Ζαχαρόπουλος, Athènes.

⁵²¹ Dupont, Florence, *Le théâtre Latin*, éd. Armand Colin, Paris, 1988, p. 20.

⁵²² Bieber, Margarete, *The History of the greek and Roman Theater*, Princeton, 1939, p. 179.

quand venait leur tour, ils paraissaient sur l'avant-scène ou *proscenium* comme s'ils sortaient d'une maison ou d'une rue. Ce second rideau était un élément tellement caractéristique du théâtre de mime qu'il fut appelé rideau de mime ou *mimicum velum*.

Le besoin et la raison d'être de cette invention sont évidents : comme le Mime n'avait pas de bâtiment permanent, il lui fallait un « écran » derrière lequel se préparaient les comédiens et qui servait aussi de décor⁵²³.

Différence entre Mime et Comédie

Le genre dramatique du Mime et la Comédie Ancienne ont de nombreux points communs mais aussi de nombreuses différences faisant qu'ils appartiennent à des genres distincts.

Le fait qu'ils proviennent de régions différentes - pour le Mime la Grèce dorienne et pour la Comédie celle d'Athènes - caractérise aussi l'évolution différente de chaque genre.

Comme nous l'avons mentionné, le Mime s'est à peine écarté de la forme initiale sous laquelle il est apparu. Ceci est dû au fait que le Mime est resté indépendant de toute subvention publique. Ses représentations correspondaient à ses modestes moyens financiers et elles étaient donc pauvres. La comédie au contraire fut reconnue comme un genre dramatique important dès qu'elle se plaça sous protection publique, c'est-à-dire quand la cité décida de supporter les coûts du spectacle, que la comédie devint une institution officielle et que son évolution suivit fatalement les évolutions politiques. Elle commença comme comédie politique (Comédie Ancienne), puis son rôle politique et ses attaques contre des personnages précis de l'actualité disparurent quasiment avec la suppression de la parabase⁵²⁴ (Comédie Moyenne) et elle se transforma enfin en une étude de mœurs comique et romanesque, ne conservant que la grivoiserie des premiers temps⁵²⁵ (Comédie Nouvelle).

La différence substantielle entre Mime et comédie est que, tout au long de son histoire, l'élément qui fit arriver la comédie à l'apogée de sa

⁵²³ Πλωρίτης, Μάριος, p. 58-59.

⁵²⁴ Lesky, Albin, *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, trad. Α. Τσοπανάκη, Θεσσαλονίκη, 1972, 2e éd., p. 871.

⁵²⁵ Χάρτνολ, Φύλλις, *Ιστορία του θεάτρου*, Εκδόσεις υποδομή, 1980.

gloire est la dimension politique qu'elle prit dès les premières années de son développement.

Aristote – tout au moins sur ce point concernant la comédie – est particulièrement clair : « *Les transformations successives de la tragédie, ainsi que leurs auteurs, ne nous sont pas inconnues. Mais pour la comédie, (ces éléments historiques) sont tombés dans l'oubli parce qu'au début on ne la prenait pas au sérieux. Et parce que l'archonte donna assez tardivement le chœur des comédies (c'est-à-dire le subventionna), auparavant c'étaient des amateurs qui formaient le chœur. Et une fois la comédie transformée, les auteurs comiques, comme on appelle ses poètes, ont commencé à être cités*⁵²⁶. » (Arist. Poét. 5, 1449 b)

Grâce à ce passage d'Aristote, nous pouvons comprendre pourquoi le Mime n'a jamais eu le privilège d'être représenté dans un théâtre antique officiel et pourquoi les témoignages conservés et les éléments évoquant ses auteurs sont infimes. Du reste, la comédie a connu un sort semblable pendant un certain temps.

Leurs autres différences concernent la présentation scénique et technique. Ainsi dans le Mime nous n'avons pas de danse et ses thèmes, évitant la satire politique, sont la parodie mythologique et la raillerie de personnages ayant une vie provocante pour la société : le proxénète, l'homme adultère, le voleur, etc. Le Mime n'utilise pas le mètre iambique quand il est en vers, ses dialogues sont en prose et sa langue est le dialecte dorien.

Différence entre Mime et Pantomime

En raison d'une mauvaise interprétation du sens du mot « mime », le Mime de l'antiquité grecque a été considéré comme étant le prédécesseur des mimes actuels et de la Pantomime. L'histoire nous apprend pourtant que la Pantomime est un genre de représentation né à la période romaine et que ses racines remontent à la tragédie.

Cette opinion erronée est également dûe au fait que le mime romain a été considéré comme une évolution du Mime grec. Mais cette idée est maintenant plus contestée. Florence Dupont, dans son étude sur le théâtre romain, affirme que le Mime qui s'est développé en Grèce est un genre

⁵²⁶ Δρομάζος, Στάθης, *Αριστοτέλους Ποιητική*, p. 219.

différent de celui qui a été créé à Rome. Elle précise⁵²⁷ : « *L'analyse de la place du mime à Rome serait assez simple s'il n'y avait pas eu quelques siècles plus tôt en Grèce un autre type de mime.* »

Le fait que la Pantomime est une mimésis ne signifie pas que les deux genres se confondent⁵²⁸. La définition que nous trouvons à l'entrée « le pantomime » du Dictionnaire de Liddell & Scott indique : celui qui imite tout et tous. Le mot prévalut en Italie vers l'époque d'Auguste pour désigner le danseur grec, et représente tout par les mouvements du corps et les gestes, sans proférer un seul mot.

Le *pantomimus* était donc la forme théâtrale distrayante des Romains, dans laquelle un seul acteur-danseur, portant un costume en soie et un masque aux lèvres fermées, présentait une histoire – initialement à contenu mythologique – avec une expression muette, jouant lui-même tous les rôles, aidé par un chœur de chanteurs et un petit orchestre.

En tant que présentation scénique, la Pantomime se tourne dans quatre directions de l'imaginaire selon qu'elle s'adresse à la dimension :

1. Du sujet imaginaire
2. Du lieu imaginaire
3. Du personnage imaginaire, et
4. De l'exercice du pouvoir imaginaire.

Naturellement toutes ces dimensions se combinent entre elles, chacune au niveau approprié selon la pièce⁵²⁹.

En tant que technique, la Pantomime imite tout sans parole, si bien qu'il est naturel qu'elle n'appartienne pas au domaine de la littérature, contrairement au Mime. Jean Sirinelli commente le développement de la Pantomime à l'époque romaine en expliquant que la méfiance des

⁵²⁷ **Dupont, Florence**, *Η αυτοκρατορία του ηθοποιού. Το θέατρο στην αρχαία Ρώμη*, trad. Σοφία Γεωργακοπούλου, éd. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Athènes, 2003, p. 367.

⁵²⁸ **Πετρόπουλος, Γιώργος**, p. 37.

⁵²⁹ **Müller, Werner**, *Παντομίμα. Εγχειρίδιο για ηθοποιούς, ερασιτέχνες μαθητές και ομάδες νέων*, trad. Γιώργος Κώνστας, éd. Κάλβος (non daté), p. 11.

empereurs romains a transformé la parole du Mime en une mimique muette, transformant par là les citoyens grecs en sujets silencieux⁵³⁰.

Etant donné que dans la Pantomime, tout, du sujet de la pièce au lieu et aux objets, était présenté par les mouvements du corps d'un seul artiste, il fallait que ceux-ci soient particulièrement caractéristiques. Tantôt l'artiste était accompagné par un orchestre, tantôt par un unique chanteur. Il était aidé par des accessoires qui étaient les différents masques qu'il alternait selon que son rôle était masculin ou féminin⁵³¹.

Nous pouvons donc comprendre que le centre de gravité du Mime était la parole – simple, comique – mais indispensable à sa présentation, tandis que dans la Pantomime, la présentation reposait sur la musique et la danse, éléments absents du Mime. De plus, dans le Mime le décor de la scène pouvait être dépouillé mais était indispensable, tandis que dans la Pantomime il n'avait pas lieu d'être. Enfin, la Pantomime est issue des danses anciennes qui accompagnaient les représentations rituelles, alors que le Mime n'est pas lié à la danse et que naturellement son origine ne se trouve pas dans les anciennes cérémonies.

Le Mime est-il du théâtre populaire ?

Avant de clore cette deuxième partie, nous consacrerons quelques lignes à préciser la spécificité du terme « théâtre populaire » et la signification qu'il prend au sens grec du terme. Les raisons de cette précision sont d'une part l'étude consacrée par Walter Puchner à déterminer ce qu'est exactement le « Théâtre Populaire » et d'autre part les objections apportées par le chercheur A. Petridis à ceux qui qualifient les Mimes de « théâtre populaire ».

Naturellement, dans chaque pays, les mots qui contiennent une signification idéologique sont interprétés en fonction de la culture et de l'histoire qui lui sont propres. Partant de ce constat, Puchner a également noté que la signification donnée au mot « peuple » en Grèce et dans le reste des Balkans diffère de celle des autres pays d'Europe. Il écrit en particulier : « *Dans chaque langue européenne les termes « peuple » et « populaire » présentent des nuances de sens selon la charge idéologique subie. Nous pouvons distinguer deux dimensions : l'une sociale, l'autre nationale. Dans la vision sociale du Moyen Age, le peuple est un des*

⁵³⁰ Sirinelli, Jean, p. 434.

⁵³¹ Blume, Horst-Dieter, *Εισαγωγή στο αρχαίο θέατρο*, trad. Μαρία Ιατρού, éd. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Athènes, 1993, p. 147.

trois groupes sociaux avec le clergé et l'aristocratie. Au cours des siècles suivants et jusqu'à la Révolution française, la bourgeoisie se détache de la classe du peuple. Au XIX^e siècle, la classe ouvrière commence peu à peu à ne plus se confondre avec le peuple traditionnel. Au XX^e siècle, avec les révolutions industrielles successives et la forte urbanisation universelle, le vieux concept de « peuple » n'existe plus guère dans les pays développés. Déjà au XIX^e siècle le sens du mot passe de la classe sociale à la nation. Ainsi peuple et nation ont le même sens⁵³² ».

Mais en Grèce et dans les Balkans qui étaient sous domination turque, comme les classes « supérieures » n'avaient pas émergé et qu'il n'y avait pas de séparation étanche entre classes sociales, les termes « peuple » et « populaire » ont une signification culturelle ; c'est-à-dire une même langue, une même religion, les mêmes traditions, une uniformité sociale générale. Ces termes contiennent en outre l'idée de maintien et de continuité de la tradition. Avec cette signification, le mot « peuple » renvoie aux activités collectives anonymes dans lesquelles l'initiative et l'individualisme sont découragés. Tandis que le terme « nation » est sémantiquement plus proche des termes géographiques, c'est-à-dire des limites géographiques propres à un peuple donné⁵³³.

Dans le contexte grec, le terme théâtre « populaire » renvoie à des activités d'amateurs pratiquées par des groupes d'hommes qui n'ont pas un rapport professionnel avec le théâtre. Il s'agit d'efforts collectifs ne s'adressant qu'à la micro-société où vivent ces hommes, pour faire participer et pour distraire toute la communauté.

Les fêtes rituelles et les danses de l'antiquité étaient des spectacles analogues. Le Mime ne fait donc pas partie de la catégorie du théâtre « populaire » parce que, en tant que genre il avait ses acteurs professionnels, qui le servaient comme chaque homme de métier sert son propre métier.

D'une autre côté, les objections d'A. Petridis concernent la distinction « sociale » avec laquelle est abordé le genre théâtral, et le clivage entre littéraire et « populaire ». En 1954, Anna Swiderek énonçait déjà le point de vue selon lequel, à l'époque hellénistique, le Mime 'littéraire' « s'adressait à un public lettré restreint, et le Mime 'populaire' à la foule

⁵³² **Puchner, Walter**, *Λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια*, éd. Πατάκη, Athènes, 2007, p.16.

⁵³³ **Puchner, Walter**, p. 17.

du peuple égyptien de langue grecque qui n'avait pas d'exigences particulières pour être contente⁵³⁴ ».

Konstantinos Spanoudakis, sans mettre de cloisons étanches, considère que le Mime a opéré et s'est développé sur son propre « territoire », aux antipodes de la « haute » poésie quelque peu pudibonde, en ayant toujours une humeur ludique et souvent ironique envers celle-ci. Par conséquent, en tant que genre, le Mime ne s'adresse pas à une classe sociale précise mais au besoin qu'a l'homme de voir les choses d'un point de vue « léger ».

⁵³⁴ **Σπανουδάκης, Κωνσταντίνος**, Θρήνος για τον πετεινό dans : Αριάδνη, *Επιστημονική Επιτηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής Κρήτης*, tome 13, Rethymno, 2007, p. 14-28.

III. LE MIME SICILIEN

A. De la farce doriennne au Mime sicilien

A1. Le Mime « littéraire » et « non littéraire »

Comme nous l'avons mentionné dans la première partie, lorsque les Doriens colonisèrent la Sicile au VIII^e siècle av. J.-C., leur tradition théâtrale figurait parmi les usages et coutumes qu'ils transportèrent dans leur nouvelle patrie. Là, la farce doriennne se transforme et la représentation improvisée de petites scènes comiques devient un genre théâtral, dès lors que les représentations des troupes sont davantage basées sur un texte écrit et, surtout, qu'apparaissent des auteurs-poètes qui se mettent au service de cette forme de théâtre et la façonnent concrètement⁵³⁵. La structure de base de la farce doriennne (ses thèmes et ses modalités de représentation) a constitué la principale source d'inspiration pour la production de textes écrits qui répondaient à la spécificité de ce genre de représentations, et inversement. Les troupes composées de peu de Mimes adaptèrent leurs interprétations aux exigences de ces textes⁵³⁶.

Nous avons déjà mentionné que les troupes de Mimes présentaient leurs spectacles dans la rue, lors de banquets, dans des théâtres, lors de fêtes et, en général, là où et quand les circonstances étaient favorables pour une représentation⁵³⁷. Le mime a bien sûr eu un atout majeur : l'interprétation des rôles féminins par des femmes, fait qui se situe historiquement vers le 3^e siècle av. J.-C.⁵³⁸ Certains ont soutenu à tort que ceci s'est produit beaucoup plus tard, au cours de la période romaine qui a suivi⁵³⁹.

Les auteurs devenant les principaux producteurs de comédie sicilienne, ceci eut pour conséquence que non seulement les interprètes mais aussi les pièces furent appelés « Mimes », terme utilisé pour la première fois par Sophron pour désigner des pièces.

Malheureusement de nos jours, seul un nombre infime d'extraits de ces scénarios écrits a été sauvegardé. Et quand ces extraits entrèrent dans le processus de collecte, de recherche critique et de classement des spécialistes de la littérature, le Mime fut subdivisé en deux catégories :

⁵³⁵ Πλωρίτης, Μάριος, p. 18.

⁵³⁶ Σολομός, Αλέξης, p. 20.

⁵³⁷ Slater, William J., Mime Problems: Cicero, Ad Fam. 7.1b and Martial 9.38, *Phoenix*, vol. 56, p. 315-319.

⁵³⁸ Lesky, Albin, p. 1029.

⁵³⁹ Μανακίδου, Φλόρα & Σπανουδάκης, Κωνσταντίνος, p. 457.

1. Le Mime littéraire, et

2. Le Mime non littéraire.

Furent considérés comme faisant partie du « Mime littéraire » les pièces de Sophron, d'Hérodas et de Théocrite, tandis que fut classée dans la catégorie du « Mime non littéraire » une série de pièces d'auteurs inconnus, dont des spécimens figurent dans l'édition de Cunningham⁵⁴⁰. Il est à noter que les auteurs des pièces classées par ces spécialistes dans la catégorie du « Mime littéraire » leur donnaient des intitulés aux significations différentes : ainsi Théocrite intitule par exemple ses pièces *Idylles* et Hérodas *Mimiambes*.

Nous savons bien sûr que le critère selon lequel telle œuvre est jugée littéraire et telle autre non, n'est pas absolu et de toutes façons non objectif, mais qu'au contraire, il est le produit d'une appréciation et donc pour partie de préjugés reposant sur un ensemble de valeurs préétablies. Le système binaire « littéraire \ non littéraire » s'appuya donc sur une série de couples de contraires pour déterminer le classement d'une œuvre : élite \ masses, texte \ improvisation, textualité \ oralité, auteur \ acteur, lecture \ représentation, auteur connu \ auteur inconnu⁵⁴¹.

D'après ces couples opposés, furent considérées comme « Mime littéraire » les œuvres de créateurs « savants » et identifiées, qui furent mis en avant aux dépens de leur œuvre et tinrent eux-mêmes la vedette. C'est-à-dire que l'œuvre fut jugée davantage en fonction de son auteur que pour elle-même. Un autre critère, qui contribua à qualifier une œuvre de « littéraire », fut la façon dont étaient formulées les phrases touchant des sujets à contenu principalement érotique ou scandaleux. Ainsi, par exemple, la manière déguisée et affectée d'utiliser un sous-entendu « intelligent » au lieu d'une phrase « licencieuse », fut considérée comme un élément important pour juger du caractère littéraire d'une œuvre.

Un exemple classique est constitué par les huit Mimiambes d'Hérodas qui ont été conservés : *L'Entremetteuse*, *Le Maquereau*, *Le Maître d'École*, *L'offrande au Temple d'Asklépios*, *La Maîtresse Jalouse*, *La Conversation Intime*, *Le Cordonnier* et *Le Songe*.

⁵⁴⁰ Cunningham, I. C. , “Sophron : Mimes” and “ Popular Mime”, dans : Rusten J. and Cunningham I. C. (eds.). *Theophrastus: Characters, Herodas: Mimes, and Sophron and other Mime Fragments.*, Cambridge, Mass., 2002, p. 286-421.

⁵⁴¹ Μανακίδου, Φλόρα & Σπανουδάκης, Κωνσταντίνος, p. 458.

Au sujet du style d'écriture d'Héronidas, Vasilios Mandilaras écrit⁵⁴² :

« L'effet que faisaient les mimes d'Héronidas sur le lecteur ou le spectateur du 3^e siècle av. J.-C., devait certainement être différent de celui qu'ils font aujourd'hui sur l'homme des années 1980. Ceci est dû à la langue d'Héronidas, laquelle prend parfois, malgré son caractère « populaire », une nuance archaïque grâce à son lien direct avec la langue des iambographes des 6^e et 5^e siècles av. J.-C.. Ainsi chaque scène osée et chaque expression qui serait qualifiée de vulgaire, de licencieuse ou d'obscène sur la base de nos critères actuels de bienséance une fois le texte traduit dans la langue d'aujourd'hui, se dissimulait alors sous l'habillage d'un vocabulaire précieux et d'un style abscons qui rendaient le texte des Mimes apparemment innocent. »

Cependant, le facteur et le critère de tri le plus fondamental était le type de public auquel s'adressait l'œuvre. Ainsi le « Mime littéraire » s'adressait - selon les spécialistes - à un public cultivé, donc socialement « supérieur ». Ce public disposait théoriquement d'une éducation théâtrale et avait la capacité de comprendre le sens et la subtilité des sous-entendus⁵⁴³.

Le « Mime non littéraire » fut situé par les spécialistes à l'antipode du « Mime littéraire », dans une liste où ils classèrent les œuvres qu'ils jugèrent destinées à un public inéduqué en matière théâtrale, comme du théâtre s'adressant au plus grand nombre, qu'ils définirent comme « théâtre pour le peuple ». Dans cette catégorie furent incluses des œuvres dans lesquelles ils observèrent qu'il y avait davantage de grivoiseries ou qu'elles offraient plus de possibilités d'improvisation et d'expression orale à l'interprète⁵⁴⁴. Ainsi, par exemple, alors que tous les Mimiambes d'Héronidas furent classés dans la catégorie du « Mime littéraire », la pièce anonyme ayant pour titre *Charition* (Papyrus Oxy. 413r), fut considérée comme « Mime non littéraire ». Pourtant, si l'auteur inconnu n'approche probablement pas la densité du verbe d'Héronidas, cette œuvre montre qu'il était loin d'être un ignorant.

Dans cette pièce, le personnage central de l'histoire, Charition, est une jeune fille qui est captive dans un pays barbare et qui s'évade grâce à son frère, à un ami de ce dernier et à leur serviteur, lequel tient le rôle du

⁵⁴² Μανδηλαράς, Βασίλειος Γ., *Οι Μίμοι του Ηρόνδα*, éd. Καρδαμίτσα, Athènes, 1986, p. 47.

⁵⁴³ *Ibidem*.

⁵⁴⁴ *Ibidem*, p. 464.

bouffon. L'intrigue de la pièce nous permet de supposer que le mimographe connaissait, même si ce n'était pas en profondeur, au moins trois pièces d'Euripide : *Iphigénie en Tauride*, *Hélène* et *Le Cyclope*⁵⁴⁵. *Charition* est un mimodrame complet, écrit avec art, qui suit la structure aristotélicienne (nœud - dénouement) et est monté autour de cinq scènes qui correspondent aux cinq actes de la Nouvelle Comédie⁵⁴⁶.

Ces distinctions sociologiques relatives au public des deux types de Mime sont sans consistance et n'ont en réalité jamais existé : en effet, tant dans l'Antiquité que dans le monde romain, mais aussi lors du renouveau du théâtre européen avec la *commedia dell'arte* en Italie et la comédie en France, de tout temps, le public de la « haute » société assistait aux représentations de spectacles « populaires » et les appréciait particulièrement⁵⁴⁷.

Cependant en dehors des distinctions sociologiques, le clivage du Mime en deux types eut pour conséquence de nombreuses méprises et malentendus portant sur ce genre théâtral. Ainsi, sur la base du critère texte \ improvisation, le « Mime littéraire », inclus dans la catégorie texte, fut considéré comme écrit pour la lecture et non pour la représentation. Par exemple, le point de vue prédominant concernant les Mimiambes d'Héronidas était qu'ils avaient été écrits pour être lus⁵⁴⁸. Carolus Hertling soutint que les Mimes avaient été écrits pour être lus par quelqu'un qui accompagnait simplement sa lecture de mouvements d'imitation⁵⁴⁹. Cette théorie s'appuyait vraisemblablement sur la Deuxième Épître dans laquelle Horace mentionne notamment⁵⁵⁰ :

« *Mais ces écrivains qui aiment mieux se confier à un lecteur que de braver les dédains d'un spectateur superbe, accorde-leur aussi quelque attention, si tu veux remplir de livres ce temple digne d'Apollon, et donner aux poètes un élan qui les porte avec plus d'ardeur vers les bocages de l'Hélicon.* » (Horace, Épîtres, II, 214-218)

⁵⁴⁵ Santelia, Stefania, *Charition Liberata: P. Oxy. 413*, éd. Lebante, Bari, 1991, p. 12.

⁵⁴⁶ Santelia, Stefania, p. 19-20.

⁵⁴⁷ Μανακίδου, Φλώρα & Σπανουδάκης, Κωνσταντίνος, p. 465.

⁵⁴⁸ Nesselrath, Heinz-Gunther, *Εισαγωγή στην Αρχαιογνωσία*, τόμος Α', éd. N. Παπαδήμα, Athènes, 2001, p. 258.

⁵⁴⁹ Hertling, Carolus, *Quaestiones mimicae*, Strasbourg, M. DuMont-Schauberg, 1899.

⁵⁵⁰ Horace, *Épîtres: Epistolae*, traduit par François Villeneuve, 4^{ème} édition, éd. Les Belles Lettres, Paris, 1961.

Alexis Solomos écrit en réaction à la théorie ci-avant⁵⁵¹: « *La théorie selon laquelle les œuvres dialoguées d'Épicharme, de Sophron, de Xénarque ou de Phormis n'avaient pas été écrites pour être jouées ne repose sur aucune donnée historique ou artistique. Et les théories analogues qui ont été énoncées sur le mimodrame de Théocrite, d'Héronidas et des Latins de la même école ne sont pas plus valables. Lorsque dans sa Deuxième Épître Horace parle de ces poètes qui « préfèrent avoir des lecteurs que des spectateurs revêches qui les dédaignent », il évoque ceux qui, comme lui, écrivaient de la poésie lyrique ou satirique et non les poètes qui écrivaient des drames. Il est vrai qu'à toutes les époques des œuvres théâtrales ont été écrites avec plus ou moins de qualités scéniques. Il est cependant arbitraire et absurde de soutenir que Théocrite et Héronidas écrivaient des mimodrames pour qu'ils ne soient pas joués. »*

Contrairement aux partisans de la non présentation sur scène du mime « littéraire », Otto Crusius soutint qu'il était présenté au théâtre par ses comédiens avec bien sûr tous les changements scéniques indispensables, en avançant deux arguments⁵⁵² :

Premièrement, le Mime grec était joué avec le même soin que le romain. Cet argument a été conforté par la découverte d'une lampe en terre cuite du 3^e siècle av. J.-C., représentant trois comédiens avec l'inscription : ΜΙΜΟΛΟΓΟΙ Η ΥΠΟΘΥΣΙΣ ΕΙΚΥΡΑ (= mimologoi i ypothesis eikyra) / REPRESENTATION DE LA PIECE LA BELLE-MÈRE⁵⁵³.



Fig. 35. Représentation de trois comédiens, lampe en terre cuite, 3^e siècle av. J.-C.

⁵⁵¹ Σολομός, Αλέξης, p. 36.

⁵⁵² Crusius, Otto, Untersuchungen zu den Mimiamben des Herondas, Leipzig, 1892.

⁵⁵³ Lesky, Albin, p. 1029.

Deuxièmement, il existe dans les Mimes des vers qui nécessitent une présentation scénique, faute de quoi ils sont incompréhensibles. Il est en effet impossible de rendre par la lecture les scènes des Idylles de Théocrite qu'on appelait des *Boucoliasmes* et qui étaient des petits concours de chant entre bergers⁵⁵⁴.

Ainsi, dans la *Septième Idylle* de Théocrite, intitulée *Les Thalysies*, Simichidas incite Lycidas à échanger avec lui des chants bucoliques (*βουκολιασδώμεθα/boukoliasdometha* 36). Et Lycidas de répondre :

« *Commençons vite le chant bucolique.* » (Théocrite, Idylles, VII, 49)

Ou dans la *Cinquième Idylle*, intitulée *Les Chanteurs Bucoliques*, la lutte musicale entre les bergers à qui chantera le mieux est tellement exacerbée que cette scène ne peut être rendue qu'au théâtre :

« *Disputons pour voir celui qui chante le mieux les chants bucoliques.* » (Théocrite, Idylles, V, 49)

Il serait également difficile de rendre par la lecture les personnages muets qu'Héronidas aime tant avoir dans ses scènes, comme par exemple la servante silencieuse qui ne fait que bailler dans la pièce *L'Offrande au Temple d'Asklépios*, ou encore Myrtalis qui, elle, se déshabille devant les juges dans *Le Maquereau*. D'ailleurs, la division en scènes de certains dialogues montre que les auteurs avaient à l'esprit une forme précise de représentation⁵⁵⁵.

La conséquence la plus fâcheuse de ce clivage scolastico-philosophique est d'avoir rendu difficile et de continuer à rendre difficile, non seulement la définition de ce qu'est le « Mime », mais aussi la recherche et l'étude. Royce écrit par exemple⁵⁵⁶ : « *Lorsque nous parlons de « domaine du Mime » (mimischer Bereich), nous nous référons avant tout au domaine du divertissement populaire, indéfini et indéfinissable.* »

Ainsi, outre les œuvres jugées de faible valeur littéraire, tous les genres de spectacle furent également inclus dans la catégorie du « Mime non

⁵⁵⁴ **Θεόκριτος**, *Ειδύλλια I-VII*, introduction, traduction, commentaires Σ.Γ. Χατζηκώστας, éd. Καρδαμίτσα, Athènes, 2005.

⁵⁵⁵ **Σολομός, Αλέξης**, p. 37.

⁵⁵⁶ **Peterson Royce, Anya**, *Mime, dans* : Richard Bauman (ed.), *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments: A Communications-Centered Handbook*, Oxford University Press, 1992, p. 191-195.

littéraire ». C'est-à-dire que n'importe quelle représentation - même de quelque paillasse irresponsable et sans scrupules, à l'habit rudimentaire, présentant n'importe quoi devant un public -, comme par exemple l'imitation du comportement d'un animal ou d'un phénomène physique, fut intégrée dans la catégorie du Mime. En bref, tout spectacle qui ne relevait pas de la catégorie de la comédie classique ou de la tragédie, fut catalogué comme Mime.

Il est vraiment heureux que la recherche historique actuelle ait commencé à dissocier davantage le Mime historique (c'est-à-dire le genre dramatique qui a été créé et s'est développé en Sicile) des autres formes de spectacles donnés par les magiciens, acrobates, bouffons, saltimbanques, clowns, etc⁵⁵⁷, qui étaient surtout des animateurs de banquets et n'ont aucun rapport avec les interprètes du Mime sicilien⁵⁵⁸. Dans *Les origines du théâtre*, Charles Magnin faisait déjà une première tentative pour distinguer les différents types de théâtre des différents types de spectacles.

Il écrivait à leur sujet⁵⁵⁹ : « *Les danses auxquelles se livraient dans les festins les esclaves et les courtisanes, offraient les tableaux les plus voluptueux et les postures les plus lascives. C'était l'Apocinus, le Baucismus, l'Igdis; c'était l'Éclactisma, dans laquelle le pied de la danseuse devait atteindre jusqu'à son épaule ; c'était, enfin, la Bibasis, danse doriennne, dans laquelle la danseuse devait frapper de son talon, et découvrir les attraits admirés dans la Vénus Callipyge.* » Et plus loin : « *À ces délices les riches habitans de la Grèce joignaient quelquefois des passe-temps plus grossiers. Outre les danseurs et les musiciens, qu'on appelait d'un nom commun acroamates, on faisait venir, pour amuser les convives, des bouffons, des faiseurs de tours, des joueuses de cerceaux, des gens qui dansaient sur les mains, des singes savans. Quelques gens riches se plaisaient à entretenir dans leurs maisons des fous, à l'exemple des Perses. Les Sybarites mêmes avaient la passion ridicule des nains, avant que les lieutenans d'Alexandre l'eussent prise à Suse et à Ecbatane. C'était, en effet, une mode particulière à l'Orient que celle des bouffons domestiques, des faiseurs de tours, des chanteuses et des danseuses de toute espèce.* »

⁵⁵⁷ Ibidem.

⁵⁵⁸ Πλωρίτης, Μάριος, p. 17.

⁵⁵⁹ Magnin, Charles, *Les origines du théâtre moderne ou Histoire du génie dramatique*, éd. Hachette, 1838, p. 168-169.

Mais nous trouvons des références à ce genre de spectacle chez Démosthène, Plutarque et Xénophon.

La description que fait Démosthène, le grand rhéteur athénien, de ces animateurs n'est pas du tout flatteuse. Dans sa Deuxième Olynthienne, voulant dénigrer Philippe, le roi de Macédoine, il écrit entre autres⁵⁶⁰ : « *Le reste de son entourage est composé de brigands, de flatteurs et de leurs pareils qui, une fois ivres, sont capables de danser d'une façon que je ne peux qualifier devant vous. Tout cela est vrai et ce fait le prouve : tous évitent ces hommes parce qu'ils sont plus impudents que les illusionnistes ambulants comme Callias, l'esclave public, et d'autres du même acabit, mimes, bouffons et poètes de chansons obscènes qu'ils composent pour faire rire les gens à leurs dépens, mais lui (Philippe) les aime et les fréquente.* » (Démosthène, Deuxième Olynth., 19)

Ce texte de Démosthène est le plus ancien dans lequel le mot « mime » est utilisé pour désigner l'homme qui imite et non l'oeuvre ou la représentation, et sans aucun doute le mot « mime » n'a pas ici de signification théâtrale⁵⁶¹.

Xénophon, dans son ouvrage *Le Banquet*, décrit avec beaucoup de détails le genre de spectacle qu'offraient ces animateurs de banquets⁵⁶². Il nous dit ainsi qu'au début (I, 11-16) le bouffon est apparu sans avoir été invité, et que plus tard, (II, 20-27) il montra ses capacités de danseur en imitant, accompagnées par la flûte, des danses de garçons et de filles. Après l'apparition des danseurs professionnels, des faiseurs de merveilles et des musiciens, Xénophon décrit de façon impressionnante une scène d'amour sans paroles, présentée par une jeune fille et un jeune homme, sur le thème des noces d'Ariane et de Dionysos.

« ... *Après cela, un trône fut tout d'abord installé à l'intérieur. Puis le Syracusain entra en disant :*

- *Messieurs, Ariane va entrer dans la chambre nuptiale qu'elle partage avec Dionysos. Ensuite Dionysos, qui se sera à moitié enivré chez les dieux, entrera et s'approchera d'elle. Et tous deux vont batifoler.*

⁵⁶⁰ Δημοσθένης, *Κατά Φιλίππου Α'. Ολυνθιακοί Α', Β', Γ'*. traduction Μαρία Αραποπούλου, éd. Ζήτρος, Thessalonique, 2002.

⁵⁶¹ Πλωρίτης, Μάριος, *ibidem*.

⁵⁶² Ξενοφών, *Απολογία Σωκράτους- Συμπόσιον- Πόροι*, traduction Χρίστος Σ. Θεοδωράτος, éd. Γεωργιάδη, Athènes, 2007.

Après lui, Ariane apparût la première, parée comme une jeune mariée, et elle s'assit sur le trône. Avant que Dionysos ne se montre, le flûtiste entonna le chant bachique. Alors on admira l'art du maître de danse, car dès qu'Ariane entendit le flûtiste, ses mouvements dansés firent comprendre à tous combien le chant lui plaisait. Elle n'alla pas à la rencontre de Dionysos, elle ne se leva pas, mais à l'évidence elle se contenait avec peine. Quand Dionysos la vit, il alla s'asseoir sur ses genoux en dansant comme n'importe quel mortel et il l'enlaça tout en l'embrassant. Elle prit un air gêné mais répondit à l'étreinte conjugale. Voyant cela, les convives applaudissaient et criaient « encore ». Alors Dionysos se leva en tenant Ariane enlacée, de telle sorte que chacun pouvait voir leurs poses et leurs baisers d'amoureux.

Les spectateurs – voyant Dionysos si beau et Ariane si jolie s'embrasser sur la bouche pour de vrai et sans faire semblant - paraissaient tout excités. Ils entendirent en effet Dionysos demander à Ariane si elle l'aimait et elle lui jurer que oui, si bien que non seulement Dionysos mais tous les convives pouvaient jurer que les deux jeunes gens s'aimaient vraiment. De plus, le couple avait l'air, non pas d'avoir appris à jouer ce spectacle, mais de satisfaire le désir qui les pressait de longue date. Enfin, en les voyant enlacés comme un couple prêt à se mettre au lit, les participants au banquet qui n'étaient pas mariés jurèrent de le faire sous peu et ceux qui l'étaient partirent au galop retrouver leur femme et s'en délecter. » (Xén. Banquet, IX, 1-7)

Plutarque raconte une anecdote à propos de la capacité exceptionnelle qu'avait Parménon d'imiter le cri du porc. Alors que Parménon portait un porc, il fit grogner l'animal au lieu de l'imiter lui-même. Le public ne s'en rendit pas compte et, entendant le cri du cochon, trouva l'imitation moins bonne que celle de Parménon : « *Qu'est ceci comparé à l'imitation de Parménon*⁵⁶³ ? »

Les animateurs dont nous avons cité des exemples plus haut présentaient donc des spectacles, mais ils ne jouaient pas de Mimodrames. Bouffons, charlatans, acrobates et illusionnistes, ils fréquentaient les cours des rois et les maisons des riches, pour les amuser avec leurs blagues, leurs anecdotes et leurs performances gymnastiques - prédécesseurs des

⁵⁶³ **Bernardakis, Gregory N.**, Ερμηνευτικά και κριτικά εις Πλουτάρχου Παραλλήλους Βίου, Dans: *Bulletin de correspondance hellénique*. Volume 2, 1878. p. 449-480.

« fous » et des « bouffons » du Moyen-Age et de la Renaissance, prédécesseurs de nos artistes de music-hall et de cabaret⁵⁶⁴.

D'autre part et également à tort, le Mime fut placé dans la catégorie des « spectacles⁵⁶⁵ », représentations populaires spontanées et improvisées, organisées par les habitants d'un quartier, auxquelles le public participe plutôt qu'il n'assiste et qui font partie des manifestations ayant lieu dans le cadre d'un cérémonial plus large ou d'une fête religieuse⁵⁶⁶. Ces représentations populaires, contrairement au Mime, ont en fait leurs racines dans les fêtes religieuses primitives. Elles subsistent encore de nos jours dans presque toute la Grèce.

⁵⁶⁴ Πλωρίτης, Μάριος, ibidem.

⁵⁶⁵ Ce fut la première utilisation du terme Δρώμενα = spectacle, représentation.

⁵⁶⁶ Μανακίδου, Φλόρα & Σπανουδάκης, Κωνσταντίνος, p. 453.

A2. La naissance et le développement du Mime écrit

Le développement du « Mime » coïncide avec le grand essor que connut la Sicile - surtout au plan économique - pendant la période 520-470 av. J.-C., sous le règne de deux dynasties de tyrans : la dynastie des Emménides à Akragas (Agrigente) et celle des Deinoménides à Géla et Syracuse. En particulier, les lettres et les arts atteignirent un grand développement quand Hiéron 1^{er} (478-467 av. J.-C.) était le tyran de Syracuse, car il soutint fortement les poètes, les musiciens et tous les artistes. De nombreux hommes remarquables de l'époque séjournèrent à sa cour, tels Simonide, Xénophane, Épicharme, Eschyle, Pindare, Bacchylide et d'autres⁵⁶⁷. Mais le fait que le « Mime » se développa dans un contexte de régimes « tyranniques » explique aussi le choix des thèmes dont il traite et qui consistent, soit à ridiculiser la vie quotidienne des citoyens dans la société, soit à parodier des sujets mythologiques. Il est manifeste que, ni Épicharme qui est considéré comme le précurseur des « Mimes », ni Sophron ne pouvaient faire la satire des personnages politiques alors que, soit ils demeuraient à la cour de Hiéron 1^{er}, soit ils vivaient sous le régime de Hiéron II. Celui-ci, malgré sa grande culture personnelle, se révéla être un tyran très cruel. Il fut d'ailleurs le premier à mettre les citoyens sous surveillance organisée, avec ses fameux « mouchards » (qui espionnaient en cachette les activités des citoyens et dénonçaient ce qu'il considéraient comme dangereux pour le pouvoir), fondant ainsi son régime sur des mesures violentes⁵⁶⁸.

Au cours de l'histoire, nous distinguons deux importantes périodes d'évolution du Mime écrit :

a) La période de formation du Mime comme genre dramatique en Sicile, avec ses caractéristiques propres et ses différences par rapport au théâtre attique. Ses principaux créateurs furent : Épicharme, Phormis (ou Phormos), Dinoloque, Sophron et Xénarque. Et,

b) La période de développement du Mime aux époques alexandrine et hellénistique, quand ses représentants les plus importants furent : Sotadès, Théocrite, Héronidas, Machon, Timon le Phliasien, Rhinthon, Dion de Bithynie et Phénix de Colophon. Et nous devons bien sûr

⁵⁶⁷ **Ξενοφών**, *Ιέρων*, traduction, texte, commentaires Τάσος Βουρνάς, éd. Τολίδη Ο.Ε., Athènes, 1984, notes d'introduction p. 30.

⁵⁶⁸ **Ξενοφών**, *Ιέρων*, p. 31.

mentionner les auteurs anonymes des extraits retrouvés sur papyrus qui sont inclus dans l'édition de Cunningham.

Nous analyserons l'œuvre d'Épicharme et de Sophron de façon plus approfondie, mais pour Phormis, Dinoloque et Xénarque, nous nous bornerons à mentionner les rares informations qui ont été sauvegardées.

A3. Phormis (ou Phormos), Dinologue et Xénarque

Phormis (ou Phormos)

Le fait que Phormis (ou Phormos) a vécu et écrit à la même époque qu'Épicharme nous est connu grâce à Aristote⁵⁶⁹ : « *La composition des fables eut pour premiers auteurs Épicharme et Phormis.* » (1449 b, 5) Il atteste aussi que la structure initiale de la comédie arriva à Athènes depuis la Sicile : « *À l'origine la comédie vint de Sicile.* » (1449 b, 6) Un autre élément qui nous est donné par Aristote est que la première différenciation de la comédie attique par rapport au Mime sicilien concerna la thématique : elle eut lieu lorsqu'on commença à écrire à Athènes des comédies sur des sujets d'ordre général et non de la poésie satirique sur des personnes. Et celui qui écrivit le premier des comédies sur des sujets d'ordre général fut Cratès :

« *À Athènes, ce fut Cratès qui, le premier, rejetant le poème iambique, commença à composer des sujets ou des fables sur une donnée générale.* » (1449b, 7-10)

D'après le dictionnaire de Souda, Phormis fut bien le premier à habiller les comédiens de longs costumes et aussi à faire des innovations de mise en scène :

« *Phormos de Syracuse, comique, contemporain d'Épicharme, particulièrement cher à Gélon, tyran de Sicile, et précepteur de ses enfants, écrivit six drames qui sont: Admète, Alcinoos, Alcyonée, Alcyone, Le Sac de Troie ou Le Cheval, Céphée ou Cephalalaia ou Persée. Il fut le premier à utiliser des vêtements longs jusqu'aux pieds et sur scène des tentures faites en palmier. Athénée mentionne dans les Deipnosophistes (XIV, 652A) qu'il est aussi l'auteur de l'Atalante*⁵⁷⁰. »

Pausanias nous indique cependant que Phormos n'était pas originaire de Syracuse mais de Ménale en Arcadie. Il vint en Sicile comme mercenaire

⁵⁶⁹ **Aristote**, *Poétique*, traduction par Ch. Émile Ruelle, éd. Garnier Frères, Paris, 1883.

⁵⁷⁰ **Kassel, Rudolf & Austin, Colin**, *Comoedia Dorica ; Mimi ; Phlyaces*, éd. Walter de Gruyter, 2001, p. 174.

et il y fut fort honoré pour son courage par les tyrans Gélon et Hiéron⁵⁷¹ (Pausanias, Élide 1, 27, 2).

Dinoloque

Les informations concernant Dinoloque sont encore plus maigres : il vécut vers 488 av. J.-C. et certains le considèrent comme le fils ou l'élève d'Épicharme, tandis que pour d'autres il fut son rival⁵⁷². Il était originaire de Syracuse ou d'Agrigente et il a écrit quatorze pièces dont il reste de rares extraits et quelques titres comme : *Althée, Les Amazones, Le Médecin, Circé ou Ulysse, Méléagre, Œnée, Télèphe* et *Médée*⁵⁷³. Albin Lesky souligne à propos de cette dernière que Dinoloque fut le seul auteur de toute la région sicilienne à avoir écrit un ouvrage ayant Médée pour sujet⁵⁷⁴.

Xénarque

Xénarque était le fils de Sophron et il vécut à la cour du tyran de Syracuse, Denys l'Ancien, au V^e siècle av. J.-C. Comme son père, il a écrit des Mimes en dialecte dorien, ainsi que le rapporte Aristote⁵⁷⁵ :

« Nous ne pourrions en effet donner une (autre) dénomination commune aux mimes de Sophron, à ceux de Xénarque. » (Arist. Poétique, 1447b)

On considère que ses Mimes n'était pas estimés de ses contemporains et qu'en tant que mimographe il ne fut pas honoré autant que son père⁵⁷⁶. Rien n'est resté de son œuvre excepté cette information : poussé ou forcé par le tyran Denys l'Ancien, il a ridiculisé dans ses mimes les habitants de Rhégion (aujourd'hui Reggio de Calabre), en les traitant de poltrons⁵⁷⁷.

⁵⁷¹ **Παυσανίας**, *Ελλάδος Περιήγησις Τ. Β΄-Ηλειακά*, traduction A. Παπαθεοδώρου, éd. Πάπυρος, Athènes, 1975.

⁵⁷² **Πετρόπουλος, Γιώργος**, p. 62.

⁵⁷³ **Kassel, Rudolf & Austin, Colin**, p. 177.

⁵⁷⁴ **Lesky, Albin**, *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, éd. Κωνσταντινίδη, Thessalonique, 1988, p. 347.

⁵⁷⁵ **Aristote**, *Poétique*, traduction par Ch. Émile Ruelle, éd. Garnier Frères, Paris, 1883.

⁵⁷⁶ **Πετρόπουλος, Γιώργος**, p. 66.

⁵⁷⁷ **Kassel, Rudolf & Austin, Colin**, p. 255.

B. Épicharme et Sophron

B1. Épicharme

Nos connaissances sur le Mime sicilien commencent avec les ouvrages d'Épicharme, dans la mesure où aucun autre nom d'auteur antérieur n'a été sauvegardé, même si lui-même mentionne vaguement un de ses prédécesseurs, Aristoxène de Sélinonte. Il indique dans sa pièce *Logos kai Logina* (dont le titre est un jeu de mot intraduisible sur le masculin et le féminin de *logos*, = verbe, discours) qu'Aristoxène introduisit le premier les iambes⁵⁷⁸. Mais c'est le seul élément sur l'existence de cet auteur.

Au contraire, pour Épicharme, nous avons du moins des éléments biographiques suffisants et bien documentés. Ainsi, d'après les renseignements que nous donne Diogène Laërce, Épicharme est né à Kos. Il avait à peine trois mois quand sa famille s'installa en Sicile, d'abord à Mégare puis à Syracuse⁵⁷⁹. Il fait partie des poètes ayant eu la plus grande longévité puisqu'on estime qu'il est mort à plus de quatre-vingt-dix ans : né vers 540, il mourut vers 450 av. J.-C.⁵⁸⁰. Son père était médecin du tyran Hiéron, si bien que dès sa petite enfance il eut la chance de se trouver entouré de poètes et d'artistes, puis de grandir et d'être élevé à la cour de Hiéron⁵⁸¹.

Ses biographes le décrivent comme un poète et un philosophe. Le fait est qu'il connaissait et avait adopté la philosophie de Pythagore sans pour autant appartenir à son école. Comme nous l'indique Plutarque dans son ouvrage *Vies Parallèles* (Numa), Épicharme fut l'élève de Pythagore⁵⁸². Mais nous savons aussi par Jamblique que :

« Épicharme qu'il range parmi les disciples exotériques de cette école, car il n'avait pas vécu sous la règle de l'institut, résidant à Syracuse, sous le règne d'Hiéron, s'était abstenu d'y professer publiquement la philosophie, à cause des obstacles qu'eût rencontrés la libre exposition

⁵⁷⁸ Lesky, Albin, p. 345.

⁵⁷⁹ Διογένης Λαέρτιος, *Βίοι και γνώμαι των εν φιλοσοφία ευδοκιμησάντων*, Βιβλίο Η', éd. H. S. Long, Oxford, 1964.

⁵⁸⁰ Γεωργοπαπαδάκος, Αναστάσιος, *Ελληνική Γραμματολογία*, 6^e éd., éd. Μοχλό, Thessalonique, 1968.

⁵⁸¹ Γράψας, Γιάννης, tome 2, p. 751.

⁵⁸² Πλουτάρχου, *Βίοι Παράλληλοι, Θησεύς-Ρωμύλος- Λυκούργος- Νουμάς*, traduction A. P. Ραγκαβής, tome 1, éd. Διονυσίου Κορομηλά, Athènes, 1864, p. 202.

*de ses doctrines, mais qu'il avait mis en vers et fait passer dans ses comédies les idées pythagoriciennes et divulgué ainsi les principes de l'école*⁵⁸³. » (Jamblique, Vie de Pythagore, c, 36)

Donc Épicharme, bien qu'adepte des idées philosophiques de Pythagore, ne fut en aucun cas le fondateur d'une tendance ou d'une école philosophique. L'histoire le reconnaît comme le premier poète comique. Aristote qui considère Homère comme le père tant de la tragédie que de la comédie, mentionne au sujet d'Épicharme qu'avec son contemporain Phormis il fut l'inventeur de la trame de l'intrigue théâtrale (Aristote, Poétique, 5, 1455 a). Dans le dictionnaire de Souda, cependant, il est considéré comme l'inventeur de la comédie :

« *Épicharme, qui a inventé la comédie à Syracuse avec Phormis*⁵⁸⁴ ... »

Dans Le Théétète, Platon situe de fait Épicharme au niveau d'Homère en disant :

« *...Tous deux éminents dans chacun des deux genres poétiques, Épicharme dans la comédie et Homère dans la tragédie*⁵⁸⁵. » (Platon, Théétète, 152 e)

Diogène Laërce⁵⁸⁶ confirme du reste l'admiration de Platon pour Epicharme :

« *Platon a beaucoup utilisé les ouvrages du poète comique Épicharme, et il en a transcrit maint passage. Tout ceci nous est connu par Alcimos (Ouvrages adressés à Amyntas, quatre livres). Il écrit dans le premier : « Il est évident que Platon reprend de nombreux passages d'Épicharme. »* (Diogène Laërce, Platon, III, 9, 10)

Mais il est certain qu'Épicharme, malgré un lien étroit avec les philosophes, est avant tout un poète comique⁵⁸⁷. C'est lui qui donne forme à la farce dorienne et transforme une simple représentation

⁵⁸³ **Jamblique**, *Vie de Pythagore*, introduction, traduction et notes par L. Brisson et A. Ph. Segonds, Paris, Les Belles Lettres, 1996.

⁵⁸⁴ Dictionnaire de Souda, tome 2, p. 413.

⁵⁸⁵ **Πλάτων**, *Θεαίτητος*, introduction, traduction et commentaires I.N. Θεοδωρακόπουλος, éd. Ακαδημία Αθηνών, Athènes, 1980.

⁵⁸⁶ **Diogène Laërce**, *Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres*, trad. Robert Genaille, éd. Garnier-Flammarion, 1965.

⁵⁸⁷ **Lever, Katherine**, *The Art of Greek Comedy*, éd. Methuen, Londres, 1956, p. 46.

comique sans intrigue particulière, en un genre dramatique⁵⁸⁸. Ce genre dramatique est la comédie sicilienne ou Mime sicilien, genre dont l'origine est nettement dorienne⁵⁸⁹.

Même si les oeuvres d'Épicharme furent appelés *Drames* et si le terme *Mimes* fut utilisé pour la première fois - au sens théâtral - comme titre des pièces de Sophron et de Xénarque, en réalité tant Sophron qu'Épicharme sont tous deux les co-créateurs de la tradition théâtrale du Mime⁵⁹⁰. Leur classification différente - les pièces d'Épicharme dans les comédies et celles de Sophron dans les Mimes - commença avec les grammairiens alexandrins et se poursuivit avec les commentateurs ultérieurs de la littérature grecque ancienne, qui scindèrent le genre en se basant principalement sur le critère des thématiques utilisées par chacun des deux poètes. C'est-à-dire sur le choix de la mythologie pour certaines pièces d'Épicharme, par opposition avec les scènes quotidiennes « prosaïques » de Sophron ou encore la préférence de Sophron pour la prose rythmée contrairement aux mètres iambiques, trochaïques et anapestiques qu'utilisait Épicharme. Du reste, si au cours de son évolution le Mime ne s'est pas limité seulement à la prose, il fut le premier et le plus ancien genre de théâtre à l'avoir utilisée, en l'associant souvent au mètre⁵⁹¹.

Parmi les pièces d'Épicharme connues par leur titre qui sont, selon les avis divergents des spécialistes au nombre de trente-huit, quarante ou cinquante-deux, seuls quelques fragments ont été sauvegardés. Vingt-quatre d'entre elles ont pour thème la mythologie. Deux autres, *Terre et Mer* et *Logos kai Logina*, sont, comme leur titre le laisse entendre, une confrontation d'idées comparable à celle que nous trouvons dans *Les Nuées* d'Aristophane⁵⁹². Les autres pièces ridiculisent des caractères et des mœurs.

Les titres de ses pièces, tels que Georg Kaibel les a catalogués, sont les suivants : *Le Campagnard*, *Alcyionée*, *Amycos*, *Les Rapines*, *Les Atalantes*, *Les Bacchantes*, *Busiris*, *Terre et Mer*, *Les Dionysiens*,

⁵⁸⁸ Allen, James Turney, *Stage Antiquities of the Greek and Romans and Their Influence*, éd. Longmans, Green and Co., Londres, 1927, p. 6.

⁵⁸⁹ Olson, Douglas, *Broken laughter: select fragments of Greek comedy*, ed. Douglas Olson, Oxford University Press, 2007, p. 52.

⁵⁹⁰ Μανακίδου, Φλώρα & Σπανουδάκης, Κωνσταντίνος, p. 154.

⁵⁹¹ Fantuzzi M., Eronda e la poesia mimetica, dans: *Dall'ellenismo all'eta di Traiano*, Turin, 1998, 160-168.

⁵⁹² Kerkhof, Rainer, *Dorische Posse, Epicharm und Attische Komödie*, Leipzig, 2001.

L'Espérance ou la Richesse, Le Chant de Victoire, Les Noces d'Hébé - Les Muses, Héraclès à la Conquête du Ceinturon, Héraclès chez Pholos, Les Théores, Le Cyclope, Les Komastes ou Héphaïstos, Logos kai Logina, La Mégarienne, Les Mois, Les Iles, Ulysse Transfuge, Ulysse Naufragé, L'Andouille, Le Fanfaron, Les Perses, Le Cellier, Le Gouvernement, Pyrrha ou Prométhée, Les Sirènes, Sciron, Le Sphinx, Les Trentièmes Jours, Les Troyens, Philoctète, Les Danseurs, Les Marmites.

B2. Les parodies mythologiques d'Épicharme

Parmi les personnages mythiques qu'il ridiculise, celui qui lui est le plus cher est Héraclès. Cinq pièces dont on a conservé des extraits ont ce héros pour personnage central : *Alcyonée*, *Busiris*, *Les Noces d'Hébé - Les Muses*, *Héraclès à la Conquête du Ceinturon*, *Héraclès chez Pholos*⁵⁹³. L'Héraclès d'Épicharme a d'authentiques caractéristiques doriennes : c'est un gaillard débraillé, doté d'un appétit sans bornes pour la nourriture, la boisson et les amours⁵⁹⁴.

Ceci est particulièrement perceptible dans la pièce *Les Noces d'Hébé - Les Muses*, qui est considérée comme la plus célèbre de ses oeuvres⁵⁹⁵. D'après Athénée, le deuxième titre *Les Muses* est celui d'une adaptation de la même comédie⁵⁹⁶.

La pièce a pour sujet les noces d'Hébé et d'Héraclès. Hébé est présentée dans la mythologie grecque comme une déesse secondaire, incarnant la jeunesse et l'entrain. Elle était la fille de Zeus et d'Héra. Selon une version du mythe, Héra fut enceinte d'Hébé après qu'Apollon l'ait invitée à un repas et qu'elle ait mangé de la laitue sauvage. Hébé était chargée d'approvisionner les Dieux en nectar et en ambrosie. L'ambrosie était la nourriture qui leur conservait une éternelle jeunesse. Hébé épousa Héraclès quand celui-ci monta sur l'Olympe comme demi-dieu et resta ainsi jeune pour l'éternité. Ils eurent ensemble deux fils, Alexiars et Anicet⁵⁹⁷.

⁵⁹³ **Lever, Katherine**, p. 47.

⁵⁹⁴ **Lesky, Albin**, p. 346.

⁵⁹⁵ **Polman Kruseman, Heinrich**, *Fragmenta par Epicharmus*, éd. Vincentium Lonjes, 1834, p. 38.

⁵⁹⁶ **Αθήναιος**, I, III, c. LXXV.

⁵⁹⁷ **Gantz, Timothy**, *Mythes de la Grèce archaïque*, éd. Johns Hopkins University Press, 1993, p. 81-82.



Fig. 36. Les noces d'Hébé et d'Héraclès. Pyxis attique à figures rouges. 450-400 av. J.-C.

Voici un premier fragment conservé par Athénée :

« Neptune lui-même est venu sur des vaisseaux marchands de Phénicie apporter de très beaux filets et nous pêchons des spares et des scares, dont il n'est pas permis aux Dieux mêmes de rejeter les excréments. »
(Athén. Deipn. VII, 114c)

Un second fragment, plus long, contient l'énumération d'une partie des mets qui figuraient sur la table⁵⁹⁸ :

« Après tous les mets mentionnés jusqu'ici, on apporta séparément quantité d'huîtres, et d'autres testacées, dont je trouve les plus remarquables nommés en ces termes, dans la pièce d'Épicharme, intitulée les noces d'Hébé :

« Apporte toutes sortes de coquillages, beaucoup de lépas, des strabèles, des cécibales, des téthyes, des glands, des pourpres, des huîtres bien closes, difficiles à ouvrir, et faciles à avaler, des moules, des nérites, des buccins, des alènes, dont la saveur est très douce, et la pointe fort aiguë ; des rouleaux, des solens, des conques noires, qui ont toutes une sentinelle dans leur coquille, pour trouver à pâître : il y a encore d'autres coquillages qu'on appelle amathitides, mais qui passent pour être de mauvaise qualité et qui d'ailleurs nuisent à la génération. Tous les hommes les appellent androphyctides (viri-fugas), ou la terreur des hommes : nous autres dieux, nous les nommons blanches. »

⁵⁹⁸ Athénée, *Banquet des savans*, trad. Lefebvre de Villebrune, Tome I, Paris, Lamy, 1789.

« On lit aussi dans les Muses du même, »

« Au lieu du coquillage que nous appelons antelle, et qui fait un fort bon manger. »

« Il indique ici probablement ce que nous appelons telline, et les latins mitulus, moule. Aristophane le grammairien en fait mention dans son traité de la triste Scytale et dit que les lépas sont semblables à ce qu'on appelle tellines. » (Athén. Deipn. III, 85c)

Les quatre autres œuvres tournent en dérision les travaux d'Héraclès. La pièce *Alcyonée* représente ainsi le combat entre Héraclès et le géant Alcyonée. Dans la mythologie grecque, ce Géant était le fils soit d'Ouranos et de Gaïa - du Ciel et de la Terre - (selon la *Bibliothèque d'Apollodore*, I, 6, 1), soit du Tartare et de Gaïa. Alcyonée était le père des sept Alcyonides. Considéré comme « le doyen des Géants », il était « invincible par la taille de son corps et d'une force indomptable » (*Bibl. Apoll.*, I, 6, 1). Héraclès, accompagné de Télamon, parvint à tuer Alcyonée à l'incitation et sur les instructions de la déesse Athénée, comme le mentionne Pindare (*Les Néméennes* IV, 27-40, *Les Isthmiques* VI, 5, 32). Pindare qualifie Alcyonée de « bouvier » (Ném. IV, 85)⁵⁹⁹. Pendant ce combat, Alcyonée avait écrasé les douze chars et les vingt-quatre compagnons d'Héraclès avec une énorme pierre. Une autre version raconte qu'il avait en fait lancé cette pierre contre Héraclès, mais que le héros l'avait repoussée avec sa massue. Les anciens Grecs croyaient que cette pierre mythique se trouvait encore quelque part dans l'Isthme de Corinthe⁶⁰⁰.

⁵⁹⁹ **Drachmann, A. B.**, Pindar : Scholia Vetera in Pindari Carmina : Scholia in Nemeonicas et Isthmionicas, Epimetrum, Indices, éd. Walter de Gruyter, 1998.

⁶⁰⁰ **Patsi-Garin, Emmy**, *Επίτομο λεξικό Ελληνικής Μυθολογίας*, éd. Οίκος Χάρη Πάτση, Athènes, 1969.



Fig. 37. Détail de coupe attique à figures noires, dite aux bateaux, montrant Héraclès combattant Alcyonée. Vers 520 av. J.-C., provenant de Cerveteri.

Athénée mentionne que, dans cette pièce comme dans la pièce *Ulysse Naufragé*, se trouve un personnage ayant le rôle de berger et nommé Diomos⁶⁰¹ :

« Il existe un genre de chant appelé boucoliasme que disent ceux qui mènent paître les troupeaux. Diomos était un berger sicilien et c'est lui qui le premier a trouvé ce genre de chant. Épicharme le cite dans Alcyonée et dans Ulysse Naufragé. » (XIV, 619a)

Dans *Busiris* « le sujet est le châtimeut infligé à une violation des droits de l'hospitalité ; c'est Héraclès qui punit le roi barbare⁶⁰². » Selon le mythe tel que l'a transmis Apollodore, Busiris était roi d'Égypte. Il était fils du dieu Poséidon et de Lysianassa ou de Libye ou d'Aniphras ou Anippé (fille ou petite-fille du Nil). Busiris était cruel et inhospitalier puisqu'il tuait tous les étrangers qui arrivaient dans son royaume. La raison en était qu'autrefois, alors que l'Égypte avait souffert de mauvaises récoltes depuis neuf ans, le devin chypriote Phrasios arriva dans le pays et qu'il conseilla à Busiris de sacrifier chaque année un étranger à Zeus pour faire cesser la famine. Le roi égyptien commença par tuer Phrasios et il tua ensuite tous les étrangers qui arrivaient en Égypte.

⁶⁰¹ Athénée, *Deipnosophistes*, XIV.

⁶⁰² Artaud, Nicolas, Fragments pour servir à l'histoire de la comédie antique : Épicharme, Ménandre, Plaute, éd. A. Durand, 1863, p. 82.

Héraclès mit fin à la cruauté de Busiris quand il passa par l'Égypte lors d'un voyage pour un de ses exploits, les pommes du jardin des Hespérides ou les bœufs de Géryon. Arrêté et solidement attaché avec des courroies de cuir en vue du sacrifice, Héraclès rompit ses liens, tua Busiris et tous les hommes du roi⁶⁰³.

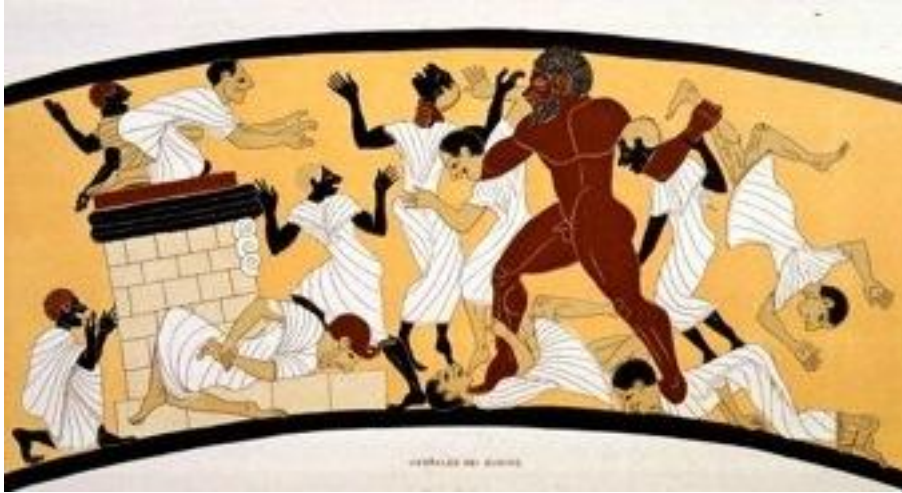


Fig. 38. Héraclès tue Busiris et dix de ses serviteurs. Hydrie de Caéré, face A.



Fig. 39. Gardes égyptiens de Busiris. Hydrie de Caéré, face B.

« Le premier rôle appartenait à Hercule. La pièce pouvait se composer de trois parties : son arrivée chez Busiris ; puis les apprêts du sacrifice auquel il est conduit ; mais, devant l'autel sur lequel on devait l'immoler, il brise ses chaînes et punit de mort le tyran. Puis, une fois délivré, il célèbre la fête déjà préparée, soit pour le faire tomber dans le piège, soit que le sacrifice fut toujours suivi d'un banquet. Quoi qu'il en soit, il

⁶⁰³ Graves, Robert, *Οι Ελληνικοί μύθοι*, tome 3, trad. Μανουέλα Μειμάρη, éd. Κάκτος, Athènes, 1998, p. 133.

*ne nous reste de cette pièce qu'un fragment de quatre vers, sur la voracité d'Hercule, matière inépuisable pour les comiques*⁶⁰⁴. »

Une des plaisanteries les plus fréquemment présentées par ces comiques était l'escamotage de la nourriture au moment où Héraclès se préparait à manger. Aristophane qualifie de tour de « facile » et sans esprit dans sa comédie *Les Guêpes*⁶⁰⁵ :

« Nous n'avons pas ici de paniers de noix

Ni d'esclaves pour les lancer sur les spectateurs

Ni d'Héraclès à qui faire disparaître sa table. » (vers 56-60)

Les quatre vers de la comédie *Busiris* qui ont été préservés par Athénée sont⁶⁰⁶ :

« Tout d'abord, si tu le voyais manger, tu en mourrais !

Son pharynx retentit de grondements, ses mâchoires résonnent,

Ses molaires font du tapage, ses canines crissent.

Un râle sort de son nez et il agite les oreilles. » (Athén. Deipn. X, 211b)

La pièce *Héraclès à la Conquête du Ceinturon* est également basée sur le célèbre mythe concernant le neuvième des travaux d'Héraclès : Admète, fille d'Eurysthée, désirait obtenir la ceinture d'Hippolyte et Eurysthée chargea donc Héraclès de la lui rapporter. Hippolyte, ou selon une autre version Mélanippe, était la reine des Amazones. Sa ceinture lui avait été offerte par Arès et elle constituait pour les Amazones un insigne de pouvoir. Héraclès était accompagné dans cette mission par certains de ses compagnons, dont Thésée, Pélée et Télamon. Au cours de leur voyage vers le Pont-Euxin, ils affrontèrent comme on pouvait s'y attendre quelques péripéties. Puis les héros débarquèrent à Thémiscyre, capitale du pays des Amazones. Hippolyte sembla d'abord désireuse de leur céder la ceinture. Mais Héra, voulant compliquer la tâche d'Héraclès, se

⁶⁰⁴ **Artaud, Nicolas**, *Fragments pour servir à l'histoire de la comédie antique* : Épicharme, Ménandre, Plaute, éd. A. Durand, 1863, p. 83.

⁶⁰⁵ **Αριστοφάνης**, *Σφήκες*, trad. Κώστας Τοπούζης, éd. *Επικαιρότητα*, Athènes, 1976.

⁶⁰⁶ **Αθήναιος**, *Δειπνοσοφιστές*, X, trad. Θεόδωρος Μαυρόπουλος, éd. Κάκτος, Athènes, 1998.

métamorphosa en Amazone et souleva les autres Amazones contre lui. Elle y parvint en répandant le bruit qu'Héraclès et ses compagnons avaient l'intention d'enlever leur reine. La conséquence de la machination d'Héra fut que les Amazones prirent immédiatement les armes et se précipitèrent vers l'endroit où se trouvait le bateau d'Héraclès. S'ensuivit une bataille sanglante qui conduisit à la mort de nombreuses guerrières. Apollodore d'Athènes souligne qu'Hippolyte figurait parmi les Amazones tuées et qu'Héraclès prit finalement la ceinture sur son cadavre (Bibliothèque d'Apollodore, B 5, 9). Diodore de Sicile rapporte quant à lui qu'Hippolyte fut simplement faite prisonnière et qu'elle lui remit la ceinture en échange de sa liberté (Bibliothèque Historique, D 4, 16)⁶⁰⁷.



Fig. 40. Une reine des Amazones. Obtenir sa ceinture est un des travaux d'Héraclès.

De cette comédie d'Épicharme, il ne reste qu'un fragment de deux vers, conservé par le scoliaste d'Aristophane sur *la Paix*⁶⁰⁸ :

« *Pygmarion, capitaine des plus grands scarabées*⁶⁰⁹ (ou navires ?)

⁶⁰⁷ **Rispen, Jean**, *Ελληνική μυθολογία*, τόμος Β', επιμέλεια: Σπύρος Μαρινάτος, traduction Νίκος Τετενές, éd. Δαρεμάς, Athènes, 1953.

⁶⁰⁸ **Dindorf, Wilhelm, Aristophanes**, *Aristophanis Comœdiæ, Volume 4, Partie 3*, éd. Typographeo Academico, 1838, p.18.

⁶⁰⁹ Il serait sans doute nécessaire de rechercher plus avant le sens du mot *κάνθαρος* avant de donner une interprétation trop rapide à cette phrase. En effet ce terme a été utilisé par Ménandre avec le sens de navire dans son ouvrage *Le Maître d'Equipage* : « *D'abord, je te donnerai des nouvelles de ton fils, le chanceux qui est sain et sauf, et du navire (κάνθαρο) doré. S. : De qui ? A. : Du navire ! Tu ne sais pas cela ?*

Dont on dit qu'ils se trouvent sur l'Etna » ...

La cinquième pièce d'Épicharme dont Héraclès est le héros principal a pour titre *Héraclès chez Pholos*. Son thème est la visite du héros au Centaure Pholos. Pholos était parmi les Centaures le seul avec Chiron à être bon et hospitalier. Il était le fils de Silène et d'une nymphe. L'événement eut lieu sur le mont Pholoé où demeurait Pholos, peu avant ou peu après le quatrième exploit d'Héraclès (la mise à mort du sanglier d'Erymanthe). Pendant le repas Héraclès demanda du vin. Pholos hésitait au début, mais il se laissa finalement convaincre d'ouvrir la jarre commune des Centaures contenant le vin vieux qui avait jadis été offert à un Centaure par le dieu Dionysos en personne, à la condition de ne l'ouvrir que le jour où Héraclès demanderait du vin. La jarre une fois ouverte, les Centaures furent attirés par l'odeur très puissante du vin et se précipitèrent pour s'en emparer. Pholos, effrayé par l'incursion subite des Centaures, se cacha. Héraclès alla affronter les mauvais Centaures et tua nombre d'entre eux, tout en perçant d'autres avec sa flèche empoisonnée et il les pourchassa jusqu'au Cap Malée, où il blessa Chiron par erreur. Après le combat, Pholos enterra seul tous les corps des Centaures. Mais en essayant d'enlever une flèche restée coincée dans le genou de l'un d'entre eux (selon une version du mythe, dans le genou de Chiron), il l'arracha avec tant de force qu'en sortant elle s'enfonça dans ses propres entrailles et le tua (selon Diodore). D'après la Bibliothèque d'Apollodore, Pholos se tua en examinant une de ces flèches empoisonnées et en se demandant comment un si petit objet pouvait tuer un Centaure⁶¹⁰.

misérable ! » Dans : **David Ruhnkenius, Jean Théodore Bergman**, *opuscula varii argumenti, oratoria, historica, critica*, Volume 1, éd. S. et J. Luchtmans, Academiae typographos, 1823, p. 422.

⁶¹⁰ **Patsi-Garin, Emmy**, *Επίτομο λεξικό Ελληνικής Μυθολογίας*, éd. Χάρη Πάτση, Athènes, 1969, p. 526.



Fig. 41. Héraclès, Pholos et les Centaures. Skyphos à figures noires, v.580 av. J.-C.



Fig. 42. Héraclès, Pholos et les Centaures. Détails de Skyphos à figures noires, v. 580 av. J.-C.

Dans cette comédie, Épicharme traite le thème de l'ivresse et de ses conséquences, que Pholos ignore quand il décide d'ouvrir la jarre de vin vieux pour satisfaire le désir d'Héraclès. Les deux vers de cette comédie sauvegardés par Eustrate de Constantinople, dans son commentaire sur l'*Éthique à Nicomaque* d'Aristote :

« Pour moi, c'est par contrainte que je fais tout cela ; mais je pense que nul homme qui agit contre sa volonté n'est coupable, et qu'il n'a pas non plus à redouter le châtement⁶¹¹. » (liv. III, c. v,5)

Le point de vue d'Épicharme sur les conséquences de l'ivresse nous a été conservé par Athénée⁶¹² :

« Épicharme dit :

Après le sacrifice vient le banquet.

Et au banquet il y a la boisson.

B : Agréable, me semble-t-il.

A : La boisson mène aux tromperies et de là on passe aux agressions.

Des agressions au procès et du procès à la condamnation.

Et de là aux menottes, aux fers aux pieds et à l'amende. » (Athén. Deipn. II, 36d)

La même source nous indique d'ailleurs qu'Épicharme est le premier à avoir mis en scène un comédien jouant un ivrogne et qu'ensuite Cratès et d'autres poètes suivirent son exemple⁶¹³ :

« Épicharme fut le premier qui présenta sur scène un ivrogne et après lui ce fut Cratès. » (Athén. Deipn. X, 429a)

Le deuxième héros très cher à la comédie sicilienne est Ulysse. Trois pièces dont il est le héros principal ont été conservées : *Ulysse Transfuge*, *Ulysse Naufragé* et *Les Sirènes*.

En ce qui concerne *Ulysse Transfuge*, le point de vue qui prévaut est qu'Épicharme y tournait en ridicule l'histoire d'espionnage d'Ulysse à Troie, et le présentait essayant d'échapper à cette mission. Cette vision

⁶¹¹ **Mercken, H.P.F.**, *Aristoteles over de menselijke volkomenheid* : boeken I en II van de Nikomachische etiek met de kommentaren van Eustratius en een anonyms in de Latijnse vertaling van Grosseteste, éd. Bruxelles, Paleis der Academiën, 1964.

⁶¹² **Αθήναιος**, *Δειπνοσοφιστές II*, trad. Θεόδωρος Μαυρόπουλος, éd. Κάκτος, Athènes, 1997.

⁶¹³ **Pickard-Cambridge**, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, p. 407.

repose sur les quelques vers de cette pièce qui furent trouvés sur un papyrus⁶¹⁴ et qui présentent le héros songeur et hésitant⁶¹⁵ :

« Prêt à partir, je vais m'asseoir ici un instant et je dirai ce que je compte faire ; les gens avisés me comprendront. Car certes, j'estime que mon souhait est tout à fait selon la nature et le bon sens, pour peu qu'on veuille voir ce qui est vrai. Puissé-je arriver là où l'on m'a commandé d'aller ! Puissé-je ensuite réussir plutôt qu'honorer mon insuccès en mourant.

Que je me tire de cette dangereuse entreprise et que j'obtienne une gloire divine en pénétrant dans la ville des Troyens. Puis, qu'informé clairement de toutes choses, je revienne tout révéler aux divins Achéens et au cher fils d'Atrée, et que je sorte de là sain et sauf⁶¹⁶. »

Cependant le papyrus d'Oxyrhynque (Pap. Ox. 25, 1959, 2429) qui comporte sept extraits d'une annotation interprétative concernant la pièce montre que se distinguent des parties dialoguées⁶¹⁷. Les chercheurs supposent donc qu'il s'agit d'un dialogue entre Ulysse et l'un de ses compagnons, peut-être Diomède. Dans ce dialogue, après l'échec de l'espionnage, il répète une allocution aux Achéens pour les tromper⁶¹⁸.

Quant aux deux autres pièces ayant pour thème les aventures d'Ulysse, seuls nous restent leurs titres et pas un seul vers n'en a été conservé.

Ulysse est également impliqué dans la pièce intitulée *Le Cyclope*. Mais ici le héros principal est Cyclope, dont l'amour pour Galatée était un thème très cher aux Siciliens. Théocrite célèbre cet amour dans une pièce homonyme.

« Mais les trois fragments que nous avons de la comédie d'Épicharme indiquent suffisamment qu'il s'agissait ici de l'aventure d'Ulysse chez Polyphème, au neuvième chant de l'Odyssée, où Euripide a pris la

⁶¹⁴ Ce fragment, retrouvé sur un papyrus égyptien, a été publié pour la première fois par M. Gomperz en 1889, avec d'autres fragments divers provenant de la collection de papyrus de l'archiduc Rainer en Autriche.

⁶¹⁵ **Lesky, Albin**, p. 346.

⁶¹⁶ **Croiset, Alfred et Maurice**, *Histoire de la littérature grecque*, t. 3, éd. Ernest Thorin, Paris, 1895.

⁶¹⁷ **Lobel, E., & Turner, E. G.**, *The Oxyrhynchus Papyri*, Part XXV. Egypt Exploration Society, Londres, 1959.

⁶¹⁸ **Gentili, B.**, *Poetry and its Public in Ancient Greece from Homer to the Fifth Century*, introd. Cole, Th.A., Baltimore - Londres, 1988, p. 336.

matière de son drame satyrique. Athénée nous apprend que, dans cet ouvrage, Épicharme avait fait une parodie d'Homère, liberté qu'il avait déjà prise dans ses deux Ulysse. Il y peignait la voracité du Cyclope, qui s'écrie : « Les tripes sont un mets délicieux, par Jupiter, ainsi que le jambon », et lorsqu'Ulysse lui offre un vin généreux, il répond avec joie : « Allons, verse dans la coupe ! » (liv. XI, 498e)

Un personnage disait encore :

« Par Neptune, il est beaucoup plus creux qu'un mortier. »

C'est du ventre du Cyclope qu'il parle ainsi⁶¹⁹. »

Les thèmes des pièces *Les Trentièmes Jours*, *Les Troyens* et *Philoctète* sont inconnus, même si Ulysse était probablement représenté une fois de plus dans la dernière⁶²⁰.

Le thème de la pièce *Amycos*⁶²¹ est semblable à celui d'*Alcyonée*, mais cette fois le héros est Pollux. On pense qu'Épicharme a représenté cette pièce sur scène avec trois comédiens⁶²². Les seuls vers qui aient été conservés sont⁶²³ :

« Amycos, n'insulte pas mon frère aîné » et « Il est bien attaché. »

⁶¹⁹ **Artaud, Nicolas**, *ibidem*, p. 102.

⁶²⁰ **Nicoll, Allardyce**, *Masks, Mimes and Miracles: Studies in the Popular Theatre*, éd. Cooper Square, New York, 1963, p. 40.

⁶²¹ **Amycos**. Fils de Poséidon et de la Nymphé Mélie, roi des Bébryces en Bithynie. Amycos était un géant cruel, considéré comme le « père » de la boxe et surtout de l'art de la boxe. Il obligeait tous les étrangers qui arrivaient dans son pays à boxer contre lui, les battait grâce à sa force surnaturelle et les tuait ensuite. Le combat entre Pollux et Amycos est décrit ainsi par Apollodore dans sa *Bibliothèque* et par Apollonios dans *Les Argonautes* : Dès que les Argonautes eurent abordé sur le rivage de la Bithynie, Amycos apparut et demanda à boxer contre le plus fort d'entre eux. Pollux accepta de le combattre, le vainquit et le tua « *d'ennui pendant le combat.* » (*Bibliothèque*, Apollodore, A 90, 20 et *Argonautes*, Apollonios, B1) Mais Théocrite décrit l'épisode de façon beaucoup plus idyllique (*Dioscures*, 22, 27) : Les Dioscures (Castor et Pollux), après avoir débarqué dans le pays d'Amycos, le rencontrèrent dans une forêt, vêtu de sa peau de lion et allongé à côté d'une source où il ne les laissa pas s'abreuver sans avoir d'abord boxé avec le plus fort d'entre eux. Pollux accepta le défi et invita tous les Argonautes à assister au combat. Il fut vainqueur mais avant de tuer Amycos (conformément à leur accord mutuel), il l'attacha à un tronc d'arbre et lui fit promettre au dieu Poséidon, son père, qu'il ne défierait plus aucun étranger à la boxe pour l'exterminer. Dans : **Emmy Patsi-Garin**, *Επίτομο λεξικό Ελληνικής Μυθολογίας*.

⁶²² **Lesky, Albin**, *ibidem*, p. 347.

⁶²³ **Kruseman, Heinrich Polman**, *ibidem*, p.2.

Ce dernier vers se réfère peut-être au châtiment d'Amycos, tel qu'il est représenté sur une hydrie à figures rouges de la fin du 5^e siècle av. J.-C., trouvée en Lucanie et qui se trouve aujourd'hui au Département des Monnaies, Médailles et Antiques de la Bibliothèque nationale de France.



Fig. 43. Amycos enchaîné par les Argonautes, hydrie lucanienne à figures rouges, 425-400 av. J.-C.

Dans la pièce *Sciron*⁶²⁴, dont le héros est Thésée, il est probable que l'intrigue est semblable à celles d'Héraclès et de Pollux⁶²⁵. Un très bref dialogue a été conservé :

« - *Qui est ta mère ?*

⁶²⁴ **Sciron** était un fameux brigand corinthien, fils de Pélops. Son repaire se trouvait au dessus d'un précipice connu sous son nom, les célèbres Pierres Scironides, aujourd'hui *Kakia Skala*. Il s'embusquait sur la route d'Athènes au Péloponnèse et lorsque passait un voyageur solitaire, il le dévalisait, le prenait en otage et le torturait. D'habitude, Sciron obligeait son otage à lui laver les pieds au bord du précipice, et quand ce dernier était occupé, il lui donnait un coup de pied qui le jetait à la mer. En sortait une énorme tortue qui le mangeait morceau par morceau. Le héros Thésée tua Sciron soit pendant son premier voyage de Trizina à Athènes, soit plus tard, lorsque, devenu roi d'Athènes, il s'empara d'Éleusis. Selon une tradition, Sciron et Thésée étaient cousins germains par leur mère. Cette version affirme que Thésée fonda les Jeux Isthmiques pour se racheter d'avoir tué son cousin le brigand. Dans : **Emmy Patsi-Garin**, p. 680.

⁶²⁵ **Lever, Katherine**, p. 47.

- *L'esclave.*

- *Qui est ton père ?*

- *L'esclave.*

- *Et qui est ton frère ?*

- *L'esclave. »*

L'importance de ce petit dialogue est grande car Aristophane utilise le même procédé dans sa pièce *La Paix*⁶²⁶ :

« Hermès : *D'où vient cette voix de mortel ? Oh là là, Héraclès ! Quel est ce monstre ?*

Trygée : *Un pur sang !*

Hermès : *Dégoûtant, effronté, impudent et infect, très infect, infectissime ! Comment es-tu monté jusqu'ici, toi le plus infect des infects ! Quel est ton nom ? Dis-le !*

Trygée : *Infectissime.*

Hermès : *Quelle est ta famille ?*

Trygée : *Infectissime.*

Hermès : *Quel est le nom de ton père ?*

Trygée : *Infectissime.*

Hermès : *Si tu ne dis pas ton nom, par la Terre, qui que tu sois, tu mourras*⁶²⁷. » (Arist. Paix, vers 185)

La pièce *Le Sphinx* d'Épicharme peut être vue comme une parodie de la pièce homonyme d'Eschyle, qui fait partie de sa tétralogie thébaine avec

⁶²⁶ Eustathius (Archevêque de Thessalonique), *Eustathii prooemium commentariorum Pindaricorum*, Typis et impensis Librariae Dieterichianae, 1837, p. 55.

⁶²⁷ **Αριστοφάνης**, *Ειρήνη*, trad. Κώστας Τοπούζης, éd. Επικαιρότητα, Athènes, 1976.

*Laius, Œdipe et Les Sept contre Thèbes. Œdipe*⁶²⁸, le personnage le plus tragique de la mythologie grecque, « dont l'histoire lamentable ne semblait pas de nature à pouvoir jamais être prise du côté comique, paraît avoir été parodié par Épicharme. C'est d'abord l'énigme, où l'on voit l'homme marchant tout à tour sur quatre pieds, puis sur trois, puis sur deux, qui a fourni au poète une donnée plaisante⁶²⁹. »

Athénée en a sauvegardé un extrait qui montre l'originalité de l'humour du poète⁶³⁰ :

« *Épicharme dit :*

⁶²⁸ **Œdipe** était le fils du roi de Thèbes Laïos et de Jocaste. Avant la naissance d'Œdipe, Laïos décida de connaître son destin quant à l'obtention d'un héritier, sa femme, Jocaste ou Epicaste n'ayant jamais été enceinte malgré des années d'efforts. Apollon l'Oblique l'avertit, par l'intermédiaire de la Pythie, qu'il allait avoir un fils et que celui-ci le tuerait. Connaissant cette prophétie, après la naissance de son premier-né, Laïos l'attacha par les pieds (le sens *gonflement du pied* du nom Oidípous vient de οίδημα = gonflement et de πους = pied), puis il le donna à un esclave avec ordre de l'abandonner sur le mont Cithéron. Mais un berger trouva l'enfant et il le confia à Mérope, la femme de Polybe, roi de Corinthe. Le couple, n'ayant pas d'enfants, l'accueillit comme un « don des dieux ». Ainsi, Œdipe vécut et grandit dans les palais de Corinthe, dans la ville de Ténéa, en tant qu'héritier véritable et légitime du trône. Mais un jour quelqu'un le traita de *bâtard*. Voulant savoir la véracité de ce propos, parce qu'au palais on restait « muet comme une carpe » sur ce sujet, il décida d'aller consulter la Pythie. Là, la prêtresse d'Apollon, à l'oracle limpide, le chasse du lieu saint parce qu'il partagera le lit de son père et le tuera, qu'il commettra l'inceste et épousera sa mère, enfin que lui-même et ses enfants seront la cause de nombreux maux. L'intensité de l'événement fut telle qu'Œdipe, oubliant les raisons de sa consultation de la Pythie, décida de ne pas revenir à Corinthe, qu'il considérait comme sa patrie afin de ne pas causer le malheur de ceux qui étaient en fait ses parents adoptifs. Au cours de ses pérégrinations en Grèce, il se dirigea vers Thèbes. À un carrefour, il rencontra un chariot et après une vive altercation tua son propriétaire et tous les esclaves qui l'accompagnaient, sauf un. À proximité de Thèbes, Œdipe rencontra le Sphinx. Le Sphinx tuait tous les passants qu'il rencontrait qui ne trouvaient pas la réponse à son énigme. Il demanda à Œdipe « qui se tient le matin sur quatre pieds, l'après-midi sur deux et le soir sur trois », reçut en réponse « L'Homme est cette créature qui, à l'aube de sa vie se déplace à quatre pattes, au soir de sa vie sur trois à l'aide d'une canne, tandis qu'entretemps (à midi) il se déplace avec assurance sur ses deux jambes ». Après la résolution de l'énigme, le Sphinx tomba dans un précipice et mourut (ou selon d'autres versions, Œdipe l'attaqua et le tua alors qu'il restait surpris de la résolution de l'énigme). Œdipe fut proclamé roi de la ville de Thèbes par Créon qui assurait l'interim du pouvoir royal, et il épousa Jocaste qui était la sœur de Créon, la veuve de Laïos et sa vraie mère.

⁶²⁹ **Artaud, Nicolas**, *ibidem*, p. 94.

⁶³⁰ **Αθήναιος**, Δειπνοσοφιστές II.

A. *Qu'est que c'est ?*

B. *Un trépied bien sûr.*

A. *Alors pourquoi a-t-il quatre pieds ? Ce n'est pas un trépied mais un quadrupède.*

B. *Son nom est trépied même s'il a quatre pieds.*

A. *Alors c'était jadis Œdipe (Épicharme fait ici un jeu de mot sur le nom Œdipe qui signifie blessure au pied ; la phrase se lit donc aussi : Alors le trépied était jadis blessé au pied). Pense à son énigme. » (Athén. Deipn. II, 49c)*

« Il ne s'agit plus ici de l'énigme proposée par le sphinx à Œdipe ; mais celui-ci, tout en buvant, s'entretient, avec un autre bouffon, de certaines tables, appelées trépieds, quoiqu'elles eussent réellement quatre pieds. Ce qui indique qu'ils sont occupés à boire, c'est que ces trépieds s'apportaient d'ordinaire aux convives dans les banquets... »

L'Œdipe d'Épicharme n'est donc plus, on le voit, cet homme à l'esprit pénétrant, que sa sagacité avait élevé au trône⁶³¹. »

Seuls deux vers de cette pièce ont été conservés et il est difficile de les relier entre eux.

L'un est cité par Athénée⁶³² :

« Épicharme dit dans Le Sphinx :

Ils (elles) ne ressemblent pas du tout à des figues sauvages. » (Athén. Deipn. III, 76c)

L'autre se trouve dans le dictionnaire d'Étienne de Byzance au mot Χιτώνη/chitoni⁶³³ ou Chitone. On y lit qu' « Artémis est aussi appelée Chitonia, comme le mentionne Épicharme dans Le Sphinx » :

« Qui jouerait pour moi à la flûte un chant de Chitonia. »

⁶³¹ **Artaud, Nicolas**, *ibidem*, p. 94-95

⁶³² **Αθήναιος**, Δειπνοσοφιστής III.

⁶³³ **Étienne de Byzance**, *Ethnika : Stephani Byzantii Ethnicorum quae supersunt*, Vol. 1, par August Meineke, éd. G. Reimer, Berlin, 1849, p. 694.

Athénée nous indique aussi que⁶³⁴ :

« Les Syracusains ont pour Artémis Chitonia une forme particulière de jeu de flûte et une danse. » (Athén. Deipn. XIV, 629e)

La pièce intitulée *Les Komastes ou Héphaïstos* a pour thème l'histoire du retour d'Héphaïstos sur l'Olympe afin de libérer sa mère Héra des liens qui la contraignaient à rester attachée au trône (cadeau qu'il lui avait lui-même fabriqué et offert), qui a été évoquée au chapitre précédent.

La comédie *Pyrrha ou Prométhée* est basée sur le mythe du cataclysme, selon lequel la race des hommes de bronze fut anéantie et seuls furent épargnés Deucalion et Pyrrha. Ce mythe nous est transmis par Apollodore d'Athènes⁶³⁵ :

«Prométhée, ayant formé les hommes avec de la terre et de l'eau, leur donna le feu à l'insu de Jupiter, l'ayant dérobé dans une tige de fêrulle. Jupiter s'en étant aperçu, ordonna à Vulcain de le clouer sur le Caucase, qui est une montagne de la Scythie. Prométhée y demeura attaché un grand nombre d'années, et un aigle venait lui manger chaque jour le foie, qui renaissait pendant la nuit. Ce fut ainsi que Prométhée fut puni d'avoir dérobé le feu, jusqu'à l'époque à laquelle il fut délivré par Hercule, comme on le verra par la suite. Prométhée eut pour fils Deucalion, qui régna sur la Phthiotide, et épousa Pyrrha, fille d'Épiméthée et de Pandore, la première femme que les Dieux créèrent. Jupiter voulant détruire l'espèce des hommes d'airain, Deucalion se fabriqua, par le conseil de Prométhée, un coffre, dans lequel il mit toutes les choses nécessaires à la vie, et s'y retira avec Pyrrha. Jupiter ayant fait tomber beaucoup de pluie du Ciel, la plus grande partie de la Grèce fut inondée, et tous les hommes périrent, à l'exception de quelques-uns qui se réfugièrent sur les hauteurs des montagnes voisines. Ce fut alors que se séparèrent les montagnes de la Thessalie. Toute la partie de la Grèce, en dehors du Péloponnèse et de l'Isthme, fut inondée. Deucalion ayant été ballotté par la mer pendant neuf jours et neuf nuits, aborda enfin au Parnasse ; la pluie ayant cessé alors, il sortit de son coffre, et offrit un sacrifice à Jupiter-Phyxius. Jupiter ayant envoyé Mercure vers lui, lui permit de demander ce qu'il voudrait. Deucalion le pria de repeupler la terre ; alors, d'après l'ordre de Jupiter, ils jetèrent des

⁶³⁴ **Αθήναιος**, Δειπνοσοφιστής XIV.

⁶³⁵ **Clavier, Étienne**, *Bibliothèque d'Apollodore l'Athénien*, Vol. 1, éd. Delance & Lesueur, Paris, 1805, p. 37-41.

pierres derrière eux ; celles que Deucalion jetait se changeaient en hommes, celles que Pyrrha jetait se changeaient en femmes. C'est de là que les peuples furent appelés, par métaphore, Laoi de Laas, pierre. » (Apollodore d'Athènes, liv. I [1,7] VII)

Comme pour la plupart des œuvres d'Épicharme, très peu d'extraits de cette comédie ont été sauvegardés. Sur un papyrus d'Oxyrhynque (Ox. Pap. 25, 1959, 2427), figurent des morceaux d'un dialogue que les chercheurs ont considéré comme une discussion entre Pyrrha et Deucalion au sujet du coffre qui les avait sauvé des eaux. Edgar Lobel, l'éditeur du papyrus, soutint que comme pour la pièce *Amycos*, Épicharme a utilisé de la même façon trois comédiens dans *Pyrrha ou Prométhée*⁶³⁶. Mais Thomas Webster, qui tenta de compléter le texte morcelé, est d'un avis contraire et dit que les extraits ne prouvent rien de tel⁶³⁷.

⁶³⁶ Lobel, Edgar, "Epicharmus, Plays", *Ox. Pap.* XXV (1959) 2427, 2-31 [Rec. B. Gentili, *Gnomon* 33 (1961) 333-35, H. Lloyd-Jones *CR* 75 (1961) 17].

⁶³⁷ Webster, Thomas B. L., "Some Notes on the New Epicharmus," *Serta Philologica Aenipontana*, Innsbruck, 1961, p. 88.

B3. Les comédies de caractères et de mœurs d'Épicharme

« Outre ses comédies mythologiques, Épicharme avait aussi composé des comédies de mœurs et de caractère où il représentait les travers et les ridicules de son temps. C'étaient les mœurs syracusaines et siciliennes que sa verve railleuse mettait sur la scène⁶³⁸ ». Ces comédies n'ont pas de caractère didactique, et on n'y trouve pas non plus la critique de personnages politiques précis – exercice dangereux sous les règnes de Gélon et de Hiéron. Il s'agit davantage de se moquer de scènes de la vie quotidienne, en leur donnant une intrigue théâtrale où il utilise des jeux de mots ou des expressions de façon amusante et divertissante⁶³⁹.

Malheureusement pour les comédies qui ont pour thématique la vie quotidienne – au contraire de celles qui ont un contenu mythologique – il nous est très difficile d'en comprendre l'histoire, d'autant plus que pour la plupart d'entre elles seuls ont été conservés les titres ou de rares extraits. Nous pouvons pourtant soutenir avec une certitude absolue qu'Épicharme créa le premier des personnages de théâtre que la comédie attique ultérieure utilisa et qu'elle fit évoluer.

Nous avons donc, par exemple, le personnage du Campagnard, figure théâtrale qu'il créa dans la pièce homonyme *Le Campagnard* et celui du Parasite, dans la pièce *L'Espérance ou la Richesse*⁶⁴⁰.

Il n'a été conservé qu'un seul vers du *Campagnard*, pièce dont le titre original *Αργωστήνος*/argostinos est en dialecte sicilien et signifie paysan rustaud. Nous trouvons ce vers dans le dictionnaire d'Hésychios d'Alexandrie, à l'explication du mot *Κόλαφος*/kolaphos = gifle⁶⁴¹ :

«ὡς ταχύς Κόλαφος περιπατεῖ δεινός/os tachis kolaphos peripatei deinos
= Il avance redoutable comme la gifle rapide. »

Mais pour la figure théâtrale du Parasite, nous sommes plus chanceux car Athénée nous a transmis un important extrait de *L'Espérance ou la Richesse*⁶⁴² :

⁶³⁸ Artaud, Nicolas, *ibidem*, p. 107.

⁶³⁹ Πετρόπουλος, Γιώργος, p. 59.

⁶⁴⁰ Lesky, Albin, p. 347.

⁶⁴¹ Polman Kruseman, Heinrich, p.1.

⁶⁴² Αθήναιος, Δειπνοσοφιστής, VI.

« Pour le rôle du Parasite, Carystios de Pergame dit, dans son *Traité des Didascalies*, qu'il a été trouvé en premier par Alexis, mais il commet une erreur, parce que c'est Épicharme qui l'a présenté en premier dans *L'Espérance ou la Richesse*, en train de boire (manifestement dans une sorte de bistrot) en disant ce qui suit :

« L'un est debout, l'autre est assis à ses pieds, et si toi, tu manges avec plaisir ce pain ou ce repas qui ne coûte pas cher...

Celui-ci vide une cruche de vin à toute vitesse, comme si ce n'était qu'un verre. »

« Ensuite, (Épicharme) fait dire ceci au Parasite en réponse à quelqu'un qui l'interroge :

« Je dîne avec qui veut de moi, il suffit qu'on m'invite, et celui qui ne veut pas de moi, il lui suffit de ne pas m'inviter. Je suis gai, je provoque beaucoup de rires et je tiens des propos louangeurs sur qui m'accueille. Si quelqu'un veut dire le contraire de ce qu'a dit le maître de maison, je lui glapis des injures et je deviens odieux. Je mange et je bois beaucoup, puis je me lève et je m'en vais. Je n'ai pas d'esclave pour m'accompagner en tenant la lanterne. Aussi je me traîne, seul et malheureux dans l'obscurité. Si sur ma route je rencontre la ronde, je lui souhaite bonne chance et rend grâce aux dieux, parce qu'au lieu de me rouer de coups, elle m'a juste fouetté. Et quand j'arrive moulu à la maison, je me couche sur un lit sans matelas, sans penser que c'est arrivé parce que le vin pur m'a obscurci la tête. »

« Et le Parasite d'Épicharme tient encore d'autres propos semblables. »
(Athén. Deipn. VI, 236a)

Les extraits des *Drames* d'Épicharme qui ont été sauvegardés par Athénée ne nous permettent pas de former une image complète de ses oeuvres théâtrales, car ces extraits constituent surtout des éléments bibliographiques adaptés à la structure et au contenu des *Deipnosophistes*. Cependant, parmi ces extraits se trouvent des éléments particulièrement utiles aux chercheurs. C'est le cas pour les morceaux de la pièce *Les Théores* qui ont été préservés.

Dans le dictionnaire de Liddell & Scott, le mot *θεαροί*/theari est interprété comme la traduction dorienne du mot *θεωρός*/theoros, qui signifie :

- 1) le correcteur, le spectateur, l'observateur, le voyageur et
- 2) le délégué envoyé consulter un oracle ou présenter une offrande, ou encore accomplir des rites religieux lors de jeux⁶⁴³.

De cette pièce *Les Théores*, qui traite vraisemblablement d'un groupe de personnes envoyées à Delphes pour consulter l'oracle, les vers suivants ont été sauvés grâce à cette citation d'Athénée :

« *Épicharme a utilisé dans ses Théores le mot χειρονίβα/cheironiba = bassins pour se laver les mains :*

« *Cithare, trépièdes, chars, tables en cuivre,*

Bassins pour se laver les mains, vases pour les libations et chaudrons en cuivre. » (Athénée IX, 408 d)

D'autres vers plus importants sont cités par Athénée au livre VIII, où nous puisons une information sur une danse très ancienne appelée *Βαλλισμός/ballismos*. Nous lisons à ce sujet :

« *Tandis qu'ils tenaient beaucoup de propos du même genre, soudain on entendit dans toute la ville le bruit de flûtes, le son de cymbales et le battement de tambours accompagnés de chants. C'était une fête, qu'on appelait jadis Parilia⁶⁴⁴ et aujourd'hui Romaia, en l'honneur de la Fortune, déesse à laquelle Hadrien, empereur excellent et éclairé, éleva un temple dans la ville. Chaque année, ce jour-là, il y a des célébrations solennelles et tous les habitants de Rome participent à la fête, ainsi que les personnes de passage.*

Ulpien⁶⁴⁵ dit alors :

⁶⁴³ **Liddell & Scott**, tome 2, p. 481.

⁶⁴⁴ **Les Palilia ou Parilia** : étaient des fêtes pastorales anciennes des Latins et particulièrement des Romains. Les bergers latins y honoraient la déesse Palès qu'ils considéraient comme leur protectrice. Les Palilia se fêtaient le 21 avril (selon le calendrier moderne) : les bergers aspergeaient d'eau les pâturages avec des branches de laurier, puis le soir ils allumaient des feux de paille par-dessus lesquels chacun sautait trois fois. Comme on croyait que Romulus avait fondé Rome un 21 avril, la fête des Palilia fut également considérée comme la fête anniversaire de la ville. Dans : **Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια**, tome XIX, p. 467.

⁶⁴⁵ **Ulpien** : ce juriste et homme politique est un orateur essentiel dans les *Deipnosophistes*. Il est aussi le chef du banquet. Athénée le présente comme un

« - Messieurs, de quoi s'agit-il ? Est-ce une noce ou une fête ? Il ne s'agit pas d'une réunion amicale⁶⁴⁶ . »

Quand quelqu'un lui répondit que tous les habitants de la ville **βαλλίζουν**/**ballizoun** = dansaient en l'honneur de la déesse, Ulpien rit en disant :

« - Mais, mon pauvre ami, quel Grec nomme cette danse ballismos, alors qu'il faut dire danse ou tout autre mot existant déjà ? C'est comme si, disons, tu achetais un mot à Subure⁶⁴⁷ et que « tu nous massacrais le vin en y versant de l'eau⁶⁴⁸ . » (En s'exprimant ainsi il veut montrer que le mot ballismos n'est pas grec mais provient du monde de la pègre et massacre la langue).

Myrtilos⁶⁴⁹ lui répondit :

« - Pourtant, honoré ami, je vais te prouver que ce mot (ballismos) est beaucoup plus grec que tu ne le penses. Car, alors que tu tentes de nous réduire au silence, tu ne réussis à convaincre aucun d'entre nous que nous sommes ignares, au contraire, c'est toi qui te montres « plus vide que la peau abandonnée du serpent⁶⁵⁰ . » (En s'exprimant ainsi il veut dire qu'Ulpien est ignare). Épicharme, mon cher, cite le mot ballismos dans ses *Théores*, et l'Italie n'est pas loin de la Sicile. Donc dans cette

grammairien atticiste rigoureux, qui examinait sans cesse la juste utilisation des termes attiques. Selon toute probabilité, il s'agit d'Ulpien de Tyr qui avait été chargé de promouvoir les réformes de l'empereur Alexandre Sévère et qui fut assassiné par la garde impériale en 228 après J.-C. Dans : **Αθήναιος**, *Δειπνοσοφιστές*, livre I, traduction-commentaires-introduction Φιλολογική Ομάδα Κάκτου, éd. Κάκτος, Athènes, 2001, Introduction, p. 18.

⁶⁴⁶ Ulpien utilise ici le vers 226 du chant I de l'Odyssée d'Homère :

225 *Quel est ce repas ? Et qui sont ces gens ? Pour quelle nécessité ?*

226 *Est-ce une noce ou une fête ? Il ne s'agit pas d'une réunion amicale.*

227 *Avec la boisson, vois l'impudence et l'effronterie.*

228 *Ici nous banquetons.*

⁶⁴⁷ **Subure** était un quartier mal famé et commerçant de Rome où régnait la prostitution.

⁶⁴⁸ Vers extrait du *Cyclope*, ouvrage disparu d'Aristias, auteur de drames satyriques et contemporain d'Eschyle. Cette pièce a servi de base à l'œuvre homonyme d'Euripide. Dans : **Χριστόπουλος Μ.**, «Σατυρικό δράμα» στο Αλεξίου Ε κ.ά. *Γράμματα Ι: Αρχαία ελληνική και βυζαντινή φιλολογία*, Ε.Α.Π., Patras, 2001.

⁶⁴⁹ **Myrtilos** était un philosophe cynique. Il est présenté dans les *Deipnosophistes* comme se dressant contre tous les philosophes et particulièrement les Stoïciens. Dans : **Αθήναιος** *Δειπνοσοφιστές*, livre I, Introduction, p. 19.

⁶⁵⁰ Expression proverbiale de la région.

oeuvre dramatique, les théores voyant à Delphes les offrandes, parlent ainsi de chacune d'elles séparément :

« *Chaudrons en cuivre,*

Tonneaux pour mélanger le vin, vases aux flancs desquels dansent (ballizoun) de petits enfants, des choses superbes. »

Et Sophron dit dans sa pièce Nymphophonos (= Celle qui pare la mariée) :

« *Ensuite en l'emmenant, il avança et les autres dansèrent (eballizan).* »
(Athén. Deipn. VIII, 362a)

Ces informations sur la danse appelée βαλλισμός/ballismos et sur le verbe βαλλίζω/ballizo ont été à la base de la recherche contemporaine sur les racines des fêtes de carnaval. Les nouvelles versions et hypothèses qui ont été formulées balaiant les interprétations des fêtes de carnaval qui avaient cours jusqu'alors. Les chercheurs modernes soutiennent que le mot carnaval n'a aucun rapport avec le jeûne religieux du carême, c'est-à-dire l'abstinence de viande⁶⁵¹. Au contraire le carnaval provient des cérémonies grecques antiques de fécondité, cérémonies qui étaient apolloniennes et non pas dionysiaques.

Le **Βαλλισμός**/ballismos est interprété tant dans les études littéraires que dans les dictionnaires étymologiques comme un genre de danse sautillante⁶⁵². Les mots français : bal et ballet⁶⁵³ en sont issus. Βαλλισμός vient du verbe **βαλλίζω**/ballizo = lancer les pieds deci delà, danser. Le verbe βαλλίζω vient du verbe **βάλλω**/ballo = lancer, jeter, tomber, propulser, placer, mettre⁶⁵⁴.

⁶⁵¹ **Carnavals** : Liés généralement à la fête chrétienne de Mardi gras, les **carnavals** sont un type de fête relativement répandu en Europe et en Amérique du Sud. On fait dériver le mot carnaval de *carne* (pour caro, chair) et levare, enlever, parce que l'on mange beaucoup de chair pendant le Carnaval pour se dédommager de l'abstinence imposée pendant le Carême ; d'autres font venir ce mot de *caro vale*, c'est-à-dire, adieu la chair. Mais ce sont là des étymologies assez fantaisistes. Les linguistes retiennent seulement l'origine italienne : carnevale, composé de carn (chair) et levare (lever, enlever, ôter). Dans: Le Petit Robert, Dictionnaire de la langue française, Paris, 1988, p. 106.

⁶⁵² **Καλοκύρης, Κωνσταντίνος**, *Ορθοδοξία και θρησκευτικές εκδηλώσεις μέσα και γύρω στις εκκλησίες*, éd. ΑΠΘ, Thessalonique, 1983, p. 24.

⁶⁵³ **Koraës, Adamantios**, *Atakta*, Ek tēs Typographias K. Everartou, 1832, p. 43.

⁶⁵⁴ **Μπαμπινιώτης, Γεώργιος Δ.**, *Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας*, Κέντρο Λεξικολογίας, Athènes, 1998.

Au sujet du carnaval, le chercheur Marios Berettas écrit⁶⁵⁵:

« Carnaval ou carna-val est un mot composé. Quelle est cependant la provenance de ces deux composants? »

Nous trouvons les premières informations chez Homère : Dans de très nombreux vers de l'Iliade et de l'Odyssée (IX 306, 80 392, ε 376, 9 92, ι 140, υ 75 etc) nous rencontrons le mot « καρ/car » et ces dérivés. Ce mot signifie « tête ». En grec moderne, la tête se dit aussi « κάρα/cara ».

La mythologie grecque nous indique que Carnos était un oracle du dieu Apollon, originaire d'Acarnanie, qui fut tué par l'Héraclide Hippotès, fils de Phylas. Les membres de la famille d'Hippotès eurent par conséquent l'obligation d'offrir d'opulents sacrifices à Apollon pour apaiser sa colère, causée par le meurtre de Carnos. Le voyageur Pausanias mentionne Carnos sous le nom Crios (Laconie, 13, 4), ce qui signifie que le mot « κάρνος/carnos » veut dire « κριός/crios » = bélier.

Carnos était aussi le nom d'un très ancien dieu pastoral du Péloponnèse, dieu en forme de bélier ithyphallique, protecteur de la fertilité, inconnu aujourd'hui de la plupart, mais à peu près similaire à Priape, le très célèbre dieu de l'Hellespont.

Donc, en substance, Carnos était un dieu de la fertilité, tant pour les Laconiens que les Messéniens, avant la domination des Doriens dans le sud du Péloponnèse, et il faisait partie du groupe des dieux zoomorphes qui, d'après l'histoire des religions, ont précédé les dieux anthropomorphes.

De l'adjectif substantivé « Κάρνειος / Carneios » est issu au féminin le nom de la fête « τα Κάρνεια / les Carneia », qui était célébrée dans les temps historiques en l'honneur d'Apollon Carneios dans toutes les villes doriennes. Elles étaient fêtées avec un même éclat à Gythio, Oitylo et Lefktra en Laconie, à Kardamili et Pharès en Messénie, à Sicyone en Corynthie, à Argos en Argolide et surtout au Bosquet Sacré du célèbre Carnasion en Messénie, appelé jadis Echalie. Ce Bosquet de cyprès se trouvait près des berges de la rivière Charadros et il était orné de très belles statues d'Hermès Criophore, d'Hagné (nom local de Perséphone) et d'Apollon Carneios (cf. Pausanias, Messénie, 2,2).

⁶⁵⁵ **Βερέττας, Μάριος**, *Καρναβάλι, η αρχαιότερη Ελληνική γιορτή*, éd. Μάριος Βερέττας, Athènes, 2003.

Nous voyons sur l'illustration suivante la représentation d'une danse en l'honneur d'Apollon Carneios, qui est très probablement le *ballismos* mentionné par Épicharme.



Fig. 44. Danse en l'honneur d'Apollon Carneios. Cratère à volutes, à figures rouges, 410-400 av. J.-C.

Les célébrants se déguisaient tous et participaient à des mystères, comparables à ceux d'Éleusis, et fondés selon la tradition mythologique par Caucon d'Éleusis, fils de Celainos, tandis que pendant la durée de la fête avaient lieu des banquets généraux et des réjouissances.

En ce qui concerne le deuxième composant du mot « carnaval » : Tout d'abord, l'adverbe « βάλλε/balle » ou « άβαλε/abale » signifie en grec ancien « pourvu que » et « si seulement ». De plus, certaines des très nombreuses significations (plus de quinze) du verbe « βάλλω/ballo » ont le sens de diriger, se balancer d'avant en arrière, conduire, mettre, provoquer, se lancer, et aussi illuminer. Nous passons de là au verbe « βαλλίζω/ballizo » qui signifie « gambader », et au substantif « βαλλισμός/ballismos » c'est –à-dire « danse sautillante. »

Sur la base de ce qui précède, nous pourrions donc conclure que :

La forme du mot « carnaval » pourrait signifier « Dieu Carnos, pourvu que » tu exauces nos espoirs de fécondité et de croissance des productions.

Le verbe « καρναβάλλω/carnavallo » pourrait signifier « se tourner ou se balancer d'avant en arrière », au cours de la fête concernée, en l'honneur du dieu Carnos ou d'Apollon Carneios.

Et le verbe « καρναβαλίζω/carnavalizo » pourrait signifier « gambader » à la fête de Carnos, en portant les cornes du dieu ou son masque criomorphe. »

Enfin, revenant à l'oeuvre d'Épicharme, nous citerons encore deux extraits de deux de ses pièces également sauvées grâce à Athénée, *La Mégarienne* et *Les Marmites*.

L'extrait de la comédie *La Mégarienne* est une description de femme qui est loin d'être flatteuse si, comme le supposent les chercheurs, l'auteur décrit bien avec ces expressions une femme de Mégare. Il dit ainsi :

« Ses côtes sont comme une raie femelle

Son derrière comme une raie mâle

Sa tête n'est pas comme une vraie femelle mais comme les cornes d'un cerf (il évoque peut-être sa coiffure)

Et ses fesses comme un petit scorpion de mer. » (Athén. Deipn. VII, 286c).

En ce qui concerne la pièce *Les Marmites* (ou *Les Chytres*), une hypothèse est qu'elle a pour thème le dernier jour de la fête des Anthestéries qu'on appelait *Choès* ou *Chytres* et qui étaient consacré à Hermès Chthonien⁶⁵⁶. Ce jour-là, on offrait au dieu des semences cuites dans des marmites en terre⁶⁵⁷. Cette hypothèse ne peut cependant pas être prouvée car les rares vers sauvés par Julius Pollux montrent plutôt une scène de marché⁶⁵⁸ :

⁶⁵⁶ **Artaud, Nicolas**, *ibidem*, p.142.

⁶⁵⁷ **Rohde, Erwin**, *Psyche: the cult of souls and the belief in immortality among the Greeks*, éd. Routledge, 2000, p. 237.

⁶⁵⁸ **Artaud, Nicolas**, *ibidem*, p.143.

« *Noumos* semble être le nom romain d'une monnaie ; mais il est grec et appartient aux Doriens d'Italie et de Sicile. En effet Épicharme dans *Les Chytres* dit : « Et pourtant de beaux et gras agneaux me rapporteront en vente dix écus, venant d'une telle mère... Le crieur va m'acheter à l'instant une belle génisse pour dix écus. » (Julius Pollux, IX, 79)

Les rares morceaux de texte sauvegardés confirment qu'Épicharme a utilisé le dialecte dorien dans ses pièces qui, bien que nous ne connaissions pas leur longueur, ne devaient pas dépasser quatre cents vers environ.

L'obscénité « iambique⁶⁵⁹ » est totalement absente de son oeuvre. Comme nous l'avons indiqué plus haut, la danse est également absente du Mime, même si les titres de certaines oeuvres, comme *Les Sirènes*, *Les Komastes* ou *Les Danseurs*, ont amené des chercheurs à supposer la présence de la danse dans la comédie sicilienne⁶⁶⁰.

Mais il est incontestable que c'est à Épicharme que revient l'honneur de l'invention du dialogue et de la confrontation – éléments essentiels sur lesquels repose une pièce de théâtre – qui apparaissent de façon très caractéristique dans « *Logos kai Logina* » et dans « *Terre et Mer* »⁶⁶¹.

Après sa mort, les Syracusains lui érigèrent une statue et ils y firent graver l'inscription suivante⁶⁶² :

« Autant la lumière du soleil diffère des autres astres,

Autant la mer a la force de tous les fleuves réunis,

Autant l'emporte en sagesse Épicharme

Que la patrie des Syracusains a couronné. »

⁶⁵⁹ Nesselrath, Heinz-Günther, *Εισαγωγή στην Αρχαιογνωσία*, tome 1, éd. Παπαδήμα, Athènes, 2001, p. 202.

⁶⁶⁰ Κονομής, Νικόλαος, dans : *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, tome 3, éd. Εκδοτική Αθηνών, p. 431.

⁶⁶¹ Πετρόπουλος, Γιώργος, p. 60.

⁶⁶² Μιστριώτη, Γεωργίου, *Ελληνική Γραμματολογία*, t. 1, impr. Π.Δ. Σακελλαρίου, Athènes, 1984, p. 631.

B4. Sophron le Syracusain

L'art de Sophron est à son apogée au milieu du 5^e siècle avant J.-C.⁶⁶³. Bien qu'il ait été fort admiré au cours de l'époque hellénistique et lu aussi tard qu'au 2^e siècle après J.-C., son œuvre disparaît presque à l'époque suivante. Cet oubli résulte en partie de la nature très fragmentaire du matériel (plus fragmentaire même que les restes de iambe ou de poésie lyrique) et en partie des obscurités du genre et de la difficulté du langage⁶⁶⁴.

Nous connaissons également très peu sa vie, bien que sa gloire ait été grande : Platon l'appréciait beaucoup, comme nous le rapporte Diogène Laërce⁶⁶⁵ :

« On dit aussi que Platon a le premier apporté à Athènes les ouvrages de Sophron le mimographe, négligés avant lui, et qu'il en a profité pour ses doctrines morales ; on assure même qu'à sa mort on les trouva sous son chevet. » (Diog. Laërce, liv. III, 18)

D'après Jean Tzétzès, Platon imita même la façon d'écrire de Sophron⁶⁶⁶ :

« Il (Platon) a imité les dialogues des mimes de Sophron, parce que tout ce qu'il écrit Sophron est tour à tour question et réponse, toute son œuvre. »

Apollodore d'Athènes lui a consacré un traité intitulé *Sur Sophron*⁶⁶⁷ et Tatien le Syrien⁶⁶⁸ mentionne dans son *Discours aux Grecs*, - un ouvrage qui n'est pas du tout flatteur pour les Grecs - qu'a existé une statue de cuivre le représentant⁶⁶⁹ :

⁶⁶³ **Pinto Colombo, M.**, *Il mimo di Sofroni e di Senarco*, Firenze, Bemporad 1934.

⁶⁶⁴ **James H. Hordern**, *Sophon's mimes: text, translation, and commentary*, éd. Oxford University Press, 2004, p.1.

⁶⁶⁵ **Diogène de Laërte**, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, par Charles Zévort, éd. Bibliothèque Charpentier, Paris 1846.

⁶⁶⁶ **(Tzetzes), Johannes, & Kiessling, Gottlieb** *Chiliades* éd. Vogel, 1826, p. 403.

⁶⁶⁷ **Κακαβούλια, Ιωάννη**, *Ελληνική Γραμματολογία (αρχαία και βυζαντινή)*, éd. Νικόδημος, Athènes.

⁶⁶⁸ **Tatien le Syrien**, écrivain chrétien du II^e siècle, né en Syrie (Mésopotamie) vers 110/120.

⁶⁶⁹ **Puech, Aimé**, *Recherches sur le Discours aux Grecs de Tatien*, éd. Félix. Alcan, 1903

« *Sophron, qui vous a laissé des écrits si frivoles et si badins, doit plutôt la gloire dont il jouit à sa statue qui subsiste encore* ».

En dehors de l'information qu'il donne sur l'existence de la statue, Tatien laisse clairement entendre que l'œuvre de Sophron était connue au 2^e siècle après J.-C. Mais plus tard, au 4^e siècle après J.-C., quand Grégoire de Nazianze⁶⁷⁰ mentionne Sophron, il dit à son sujet⁶⁷¹ :

« *Qu'il est le seul parmi les poètes à avoir écrit des vers courts qui ont du rythme sans utiliser le mètre poétique.* »

Malheureusement, nos connaissances actuelles sur Sophron sont des informations provenant 1) des lexicographes, 2) des scoliastes de Théocrite, 3) de Nicandre⁶⁷² et d'Athénée, et 4) principalement du dictionnaire de Souda⁶⁷³.

Nous apprenons ainsi qu'il était Syracusain, fils d'Agathocles et de Damnasyllis, qu'il vécut à l'époque de Xerxès et d'Euripide, et qu'il a écrit « *des mimes d'hommes et des mimes de femmes* » en dialecte dorien et en prose⁶⁷⁴. De son œuvre ont été conservées quelques phrases que nous trouvons dans les ouvrages de grammairiens qui les utilisaient – comme cela s'est produit pour les extraits d'Épicharme – comme exemples du dialecte dorien.

⁶⁷⁰ **Grégoire de Nazianze**, ou de Naziance, dit le Jeune, ou encore Grégoire le Théologien, né en 329 en Cappadoce et mort en 390, est un théologien et un docteur de l'Église.

⁶⁷¹ **Kaibel, Georg**, *Poetarum Comitorum Graecorum Fragmenta*, éd. Zürich : Weidmann, 1975, p. 153.

⁶⁷² **Nicandre de Colophon** : poète, médecin et grammairien grec du 2^e siècle après J.-C., né à Claros près de Colophon, d'une famille de prêtres héréditaires d'Apollon. Il atteint son apogée sous le règne d'Attale III de Pergame. Il écrivit de nombreux livres tant en prose qu'en vers, dont seuls deux ont été conservés intégralement. Le plus long, les *Thériaques*, est un poème de 958 vers en hexamètres dactyliques sur la nature des animaux vénimeux et les blessures qu'ils provoquent. L'autre, *Alexipharmaka*, se compose de 630 vers en hexamètres dactyliques sur le traitement des poisons et leurs antidotes. La principale source d'informations de Nicandre est le thérapeute Apollodore, fils du médecin Asclépiade). Cicéron fit l'éloge des œuvres de Nicandre (*De oratore*, i.16) qui furent imitées par Ovide et Lucien, et souvent utilisées comme source par Plinie et d'autres auteurs. Dans : **A.S.F. Gow & A.F. Scholfield**, *Nicander*, éd. Cambridge University Press, Cambridge, 1953.

⁶⁷³ **Μανδηλαράς, Νικηφόρος**, p. 28

⁶⁷⁴ **Λεξικό της Σούδα**, tome 6, p. 1004.

Les pièces de Sophron étaient de brefs dialogues en prose présentant des scènes de la vie quotidienne, principalement dans les classes populaires les plus modestes.

Les grammairiens du dictionnaire de Souda scindèrent ses pièces entre hommes et femmes, manifestement en fonction de leur titre.

Les mimes à personnages féminins étaient : *Les Modistes*, *Les femmes qui veulent chasser la déesse*, *Les femmes qui assistent aux Jeux Isthmiques*⁶⁷⁵, *La Marieuse* et *La Belle-Mère*.

Les mimes à personnages masculins étaient : *Pêcheur contre paysan*, *Le Pêcheur de thons*, *Le Croque-mitaine des enfants* et *Prométhée*.

Pour une autre pièce, *Ange*, les avis divergent : Kaibel la classe dans les mimes masculins (peut-être à cause de l'absence d'article déterminant le genre), mais d'autres auteurs la classe dans les mimes féminins, en avançant l'argument que le titre se réfère soit à la déesse Déméter soit à la déesse Artémis⁶⁷⁶.

Son œuvre est originale et intéressante parce que ses types théâtraux représentaient des hommes de la classe populaire et que le langage dans lequel ils s'exprimaient était le dialecte simple qu'ils utilisaient dans leurs contacts quotidiens. Sophron usait d'ailleurs d'expressions que nous appelons en grec « expressions du trottoir » c'est-à-dire entre la langue de la rue et l'argot⁶⁷⁷.

Sophron a transformé la farce dorienne, suivant en cela l'exemple d'Épicharme, et il a transporté sur la scène sicilienne la tradition théâtrale des Doriens. Heitz écrit à ce sujet⁶⁷⁸ : « *Comme le raconte Sosibius,*

⁶⁷⁵ **Les Jeux Isthmiques** étaient des jeux festifs de la Grèce antique. Selon le mythe, le fondateur de l'institution des Jeux Isthmiques était Poséidon, et pour d'autres Thésée. Ils furent organisés pour la première fois en 582 av. J.-C. Nous savons que c'étaient d'importantes épreuves, mais pas autant que les Jeux Olympiques et les jeux Pythiques, puisque Solon avait promis à chaque champion athénien des Jeux Isthmiques un prix de 100 drachmes. Ils étaient organisés tous les deux ans au milieu de l'été et il durèrent jusqu'à l'Empire romain. Ils coïncidaient tous les deux ans avec le Jeux Olympiques. Les jeux se déroulèrent dans la ville de Corinthe jusqu'en 146 après J.-C., quand Corinthe fut détruite ; l'organisation des jeux fut alors transférée à Sicyone jusqu'à la reconstruction de Corinthe. Dans : **Αλέξανδρος Ραγκαβής**, *Λεξικόν της Ελληνικής Αρχαιολογίας*, tome 1, p. 431.

⁶⁷⁶ **Μανδηλαράς, Νικηφόρος**, p. 28.

⁶⁷⁷ **Heitz, Emil**, *Des mimes de Sophron*, éd. F.C. Heitz, 1851, p. 57.

⁶⁷⁸ **Heitz, Emil**, p. 51.

auteur qui devait s'y connaître, puisqu'il avait écrit un livre sur cette matière, ces dicelistes représentaient, de préférence, des voleurs, des médecins, des marchands de remèdes. Nous rencontrons ailleurs (dans l'œuvre de Sophron) des artistes du même genre, quoique sous d'autres noms. »

Théocrite et Héronidas imitèrent Sophron, Théocrite dans *Les Syracusaines ou La Fête d'Adonis* (15^o idylle) et *La Magicienne* (2^o idylle) et Héronidas dans son 4^o mime *L'offrande au temple d'Asklépios* et dans le 6^o *La Conversation Intime*⁶⁷⁹.

David Ruhnken écrit au sujet de la pièce *Les Syracusaines ou La Fête d'Adonis*⁶⁸⁰ :

« Il a fait son poème de façon comparable à la pièce de Sophron sur le thème des Jeux Isthmiques. »

Tandis que Grégoire de Nazianze écrit : *« Dans ses pièces (Théocrite) imite Sophron le Syracusain*⁶⁸¹. »

⁶⁷⁹ Μανδηλαράς, Νικηφόρος, p. 28.

⁶⁸⁰ Classical journal, Vol. 4, p. 390.

⁶⁸¹ Kaibel, C.G.F., p. 153.

IV. LE MIME ALEXANDRIN (OU HELLENISTIQUE)

A. L'époque hellénistique

A1. Les termes alexandrin et hellénistique

Le terme *hellénistique* a été adopté pour désigner la période qui a suivi l'époque classique (5^e et 4^e siècles av. J.-C.). Ce terme vient du néologisme allemand «Hellenismus», forgé par l'historien Johann Gustav Droysen. Il l'utilisa pour la première fois dans une lettre du 31 juillet 1837 et le reprit dans son *Histoire de l'hellénisme*, où il s'efforça de déterminer cette époque qui, avec ses caractéristiques particulières, conduisit – par l'intermédiaire du nouvel état des choses créé par l'Empire romain – à l'arrivée du christianisme⁶⁸². Le mot allemand est une interprétation erronée de l'appellation « ελληνοιστής/ellenistis » qui désignait jusqu'alors le groupe de Juifs hellénisés qui s'opposaient aux Juifs fanatiques (Maccabées 2.4.13, Actes des Apôtres 6.1, 9.29).

Le verbe « ελληνίζειν/ellenizin » a dans la littérature grecque le sens de : « parler grec et se comporter en Grec » et témoigne du brassage entre hellénisme et Proche-Orient qui s'était produit à cette époque⁶⁸³. Le néologisme « hellénistique » a peu à peu remplacé le qualificatif « alexandrin » utilisé jusqu'alors dans les études plus anciennes. Et le terme « alexandrin » se limita dès lors à qualifier la production artistique et intellectuelle de cette époque⁶⁸⁴. Ce qualificatif est dérivé d'Alexandrie, ville qui devint le plus grand centre de création intellectuelle sous les Ptolémées. Dans le livre IV des *Deipnosophistes*, nous lisons⁶⁸⁵ :

«Ménéclès⁶⁸⁶ de Barca dit, comme Andron d'Alexandrie⁶⁸⁷ dans ses Chroniques, que les Alexandrins ont instruit tous les Grecs et les Barbares après la disparition du système d'éducation générale, dûe aux troubles continuels du temps des successeurs d'Alexandre. Un renouveau de toute la culture se produisit ainsi sous Ptolémée VII. » (Athén. Deipn. IV, 184b)

⁶⁸² Μανακίδου, Φλώρα & Σπανουδάκης, Κωνσταντίνος, *Η Αλεξάνδρινή Μούσα*, p. 22.

⁶⁸³ Cartledge, Paul; Garnsey, Peter & Gruen, Erich S., *Hellenistic Constructs. Essays in Culture, History, and Historiography*, Londres, 1997, p. 1-15.

⁶⁸⁴ Bing, Peter, *The well-read muse : present and past in Callimachus and the Hellenistic poets*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1988, p. 111.

⁶⁸⁵ Athénée, *Deipnosophistes*, IV.

⁶⁸⁶ **Ménéclès**, écrivain et historien né à Barca en Afrique au 2^e siècle av. J.-C.

⁶⁸⁷ **Andron d'Alexandrie**, historien du 1^{er} siècle après J.-C.

A2. Le cadre historique

On appelle **période hellénistique** ou **époque hellénistique** la période de l'histoire de la Grèce antique qui va de la mort d'Alexandre le Grand en 323 avant J.-C à la conquête des royaumes de l'Orient hellénisé par les Romains en 31 après J.-C.⁶⁸⁸.

La mort brutale d'Alexandre III le Grand en 323 av. J.-C. provoqua dans son empire des crises et des troubles répétés qui conduisirent finalement à sa dissolution. Les Diadoques qui lui succédèrent se livrèrent à d'incessantes luttes diplomatiques et militaires pour le contrôle des territoires⁶⁸⁹. Après moins de cinq ans de ces conflits continuels, où les rois légitimes et certains des Diadoques perdirent la vie, quatre royaumes se formèrent donc à la place de l'empire d'Alexandre le Grand⁶⁹⁰.

1. Le royaume de Macédoine, dont le roi était Cassandre, fils d'Antipater, et la capitale Pella.

2. Le royaume de Syrie, dont le siège était à Antioche, comprenait tous les territoires d'Asie, et eut pour premier roi Séleukos, général d'Alexandre le Grand. L'empire des Séleucides était immense : il comprenait les pays asiatiques situés près du Bosphore, de la mer Égée et de la mer Méditerranée. En faisaient aussi partie indirectement l'Arménie, la Cappadoce, le Pont, la Paphlagonie, la Bithynie et Pergame, qui avaient leurs propres rois mais qui tombèrent sous l'influence de l'Hellénisme et travaillèrent à le répandre. Il fut conquis par les Romains en 64 av. J.-C.

3. Le royaume d'Égypte, dont le siège était à Alexandrie, eut pour premier roi Ptolémée, général d'Alexandre le Grand. L'empire des Ptolémées comprenait l'Égypte, la Libye et beaucoup d'îles grecques. Rhodes connut son apogée comme cité commerciale et maritime indépendante. Délos devint aussi, avec l'aide des rois de Macédoine, un centre de commerce de blé et d'esclaves ; son apogée se maintint jusqu'à

⁶⁸⁸ **Collectif**, *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, tome 4, éd. Εκδοτική Αθηνών, Athènes, 1974, p. 473.

⁶⁸⁹ **Bosworth, Brian**, 'The Death of Alexander the Great: Rumour and Propaganda', *Classical Quarterly* 21 (1971), 112-36

⁶⁹⁰ **Walbank, Frank William**, *The Hellenistic World*, éd. Harvard University Press, 1993, p. 46-60.

l'époque romaine, vers 88 après J.-C., lorsqu'elle fut détruite par la guerre de Mithridate. Les Ptolémées se soumirent aux Romains en 30 après J.-C.

Le royaume de Thrace, comprenait une grande partie de l'Asie et son roi fut Lysimaque, général d'Alexandre le Grand. Ce royaume fut rapidement anéanti car Lysimaque, entré en conflit avec Séleukos, fut défait et tué en 281 av. J.-C. à la bataille de Kouropédion en Lydie. Ses territoires furent pris par la Syrie et par la Macédoine.

À ces royaumes s'en ajoutèrent plus tard d'autres plus petits, comme le **royaume de Pergame** et le **royaume de Bactriane** en Afghanistan et en Inde, et d'autres encore⁶⁹¹.



Fig. 45. Les royaumes des successeurs d'Alexandre le Grand, en 301 av. J.-C.

Parmi ces quatre royaumes, le royaume d'Asie qui était au pouvoir des Séleucides, affronta les plus grandes difficultés, car il était immense et multiculturel⁶⁹². Mais Séleukos 1^{er} et son fils réussirent à y faire face en poursuivant la même politique d'hellénisme qu'Alexandre le Grand⁶⁹³. La tolérance envers les populations locales et le respect de leurs mœurs furent la règle pour les Séleucides. Les autochtones reconnurent leur pouvoir royal. Des sources témoignent de leur politique protectrice

⁶⁹¹ Παπαρηγόπουλος, Κωνσταντίνος, *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, tome 3, éd. Σεφερλής, Athènes, 1955, p. 199-213.

⁶⁹² Downey, Glanville, *A History of Antioch in Syria from Seleucus to the Arab Conquest*, éd. Princeton, 1961.

⁶⁹³ Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von, *Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos*, éd. Weidmann, Dublin, 1973, vol. I, p. 14-16.

envers les villes grecques d'Asie Mineure et envers les villes non grecques, comme Ilion, qui les reconnurent comme leurs défenseurs⁶⁹⁴.

Une des pratiques qu'ils instituèrent – en suivant ici encore la politique d'Alexandre le Grand – fut la fondation de nombreuses villes nouvelles afin de créer des foyers d'hellénisme au sein de leurs vastes royaumes. Ce nouveau type d'expansion coloniale – différent des précédents – avait lieu dans des régions conquises où les nouveaux habitants ne provenaient pas d'une même cité mais de nombreuses cités grecques différentes.

Une des principales caractéristiques de cette époque, est la grande mobilité démographique qui se développa dans toute la région méditerranéenne : des mercenaires, des administrateurs, des hommes de métiers divers venus de l'ancien espace grec s'installèrent dans de nouvelles régions et de nouvelles villes avec leurs coutumes, leur religion, leur culture et leur langue, et leur donnèrent un caractère grec.

D'autres souverains appliquèrent cette politique de fondation de villes nouvelles si bien qu'environ 160 furent créées, dont Antioche, Pergame, Laodicée, Séleucie sur le Tigre et la première entre toutes, Alexandrie, qui devinrent d'énormes centres culturels et commerciaux.

Les cités nouvelles avaient un remarquable plan d'urbanisme, très organisé, avec de larges rues, une agora entourée de portiques, des temples, des théâtres, des odéons, des gymnases, des palestres, des bains et des stades.

On accorda une grande importance au domaine culturel, si bien que furent fondées de riches bibliothèques et musées qui rassemblaient une foule d'artistes et de scientifiques venus de tous les endroits du monde alors connu⁶⁹⁵.

Dans son livre sur Théocrite, Walker note très justement combien les intellectuels et les artistes de cette époque étaient des « apatrides » mobiles et modernes. Il dit notamment que ces Grecs (les artistes), issus de tous les points du monde grec et de sa périphérie, circulaient sans racines. À l'exception des philosophes qui se retrouvaient en majorité à

⁶⁹⁴ **Austin, Michael M.**, *The Hellenistic world from Alexander to the Roman conquest: a selection of ancient sources in translation*, éd. Cambridge University Press, 2006, p. 293-305.

⁶⁹⁵ **Κρεμμυδάς Β. & Μαρκιανός Σ.**, *Ο αρχαίος κόσμος*, éd. Γνώση, Athènes, 1987, p. 342.

Athènes, les intellectuels quittaient les anciens centres intellectuels grecs pour se concentrer dans les villes nouvelles et surtout à Alexandrie⁶⁹⁶.

Et comme chacun des monarques ambitionnait de faire de son royaume et de sa cité un centre culturel plus influent que les autres, tous soutinrent massivement les intellectuels et les chercheurs, en leur donnant des privilèges particuliers. Ainsi se créa peu à peu une nouvelle classe sociale favorisée qui formera dans la Rome antique la classe des *novi homines*⁶⁹⁷.

⁶⁹⁶ Walker, Steven F., *Theocritus*, éd. G. K. Hall, Boston, 1980, p. 28-31.

⁶⁹⁷ **Novus homo** (ou *homo novus*, « homme nouveau » en latin ; au pluriel *novi homines*) désignait dans la Rome antique un homme qui était le premier de sa famille à devenir Sénateur ou à être élu Consul. Quand un homme entrait dans la vie publique à une haute fonction municipale sans précédent dans sa famille, le terme utilisé était *novus civis* (au pluriel *novi cives*) ou « nouveau citoyen ». Dans : Becker, M.B., *The Republican City State in Florence: An Inquiry into its origin and survival (1280-1434)*, Speculum, XXXV (1960), p. 46-47.

descendant le Nil à partir de Memphis où il fut couronné Pharaon, il fit halte à environ 65 km au nord-ouest de Naucratis, à l'extrémité ouest du delta, à l'ouest de la branche canopique du Nil, entre le lac Mareotis et la mer. Arrien poursuit : « Et il lui sembla que ce site était le meilleur pour y fonder une ville et qu'elle y prospérerait. Une grande envie de se mettre à la tâche s'empara de lui et il définit personnellement les principaux lieux de la ville – où serait construite l'agora, combien de temples il y aurait, lesquels seraient consacrés à des dieux grecs ou à l'Isis égyptienne – et quel serait le tracé de la muraille. Il fit alors un sacrifice pour le succès de ces projets et les présages se montrèrent favorables. » Il ajoute ensuite cette histoire, crédible selon lui : Alexandre, voulant indiquer aux bâtisseurs le tracé que la muraille devait suivre et n'ayant rien pour en dessiner le périmètre, un des constructeurs lui suggéra d'utiliser la farine que les soldats transportaient, et la circonférence de la ville fut ainsi indiquée par Alexandre : cette façon d'agir fut considérée comme augurant de la prospérité future de la nouvelle cité. »

On a trouvé un papyrus sur lequel il est écrit au sujet d'Alexandrie⁷⁰⁰ :

« Que cette ville est un monde

la terre entière est son territoire

et les autres cités sont ses villages. » (P. Berol, 13045.1.28)

Si la fondation de la ville est dûe à Alexandre le Grand, son développement fut réalisé sous l'hégémonie des Ptolémées et surtout de Ptolémée 1^{er} et de son fils Ptolémée II. Ptolémée 1^{er} Soter⁷⁰¹ naquit en 367 av. J.-C. ou en 260 selon d'autres sources. Il était originaire de l'Ancienne Eordée comme en témoigne Arrien lui-même : « *Εορδαίοι δε Πτολεμαίος ο Λάγου και Αριστόνου ο του Πεισαίου* (Indica, XVIII, 5) = Ptolémée, fils de Lagos et Aristonous, fils de Peisaios sont d'Eordée. » Bien que Ptolémée soit connu comme fils de Lagos, les historiens considèrent qu'il était le fils bâtard de Philippe II et que sa mère Arsinoé était enceinte quand elle épousa Lagos. (Pausanias, Attique, 6,2)

⁷⁰⁰ Μανακίδου, Φλώρα & Σπανουδάκης, Κωνσταντίνος, p. 37.

⁷⁰¹ **Le nom Soter** (ou Sôtêr), signifiant sauveur, lui fut donné par les Rhodiens en 304 av. J.-C., parce qu'il les aida à résister alors qu'ils étaient assiégés par le général macédonien Démétrios. Ils le proclamèrent dieu et le nommèrent Soter, un des épithètes de Zeus. (Diodore, XX. 100.1-4)



Fig. 47. Monnaie d'argent sous Ptolémée 1^{er} Soter. Profil et emblème de la dynastie.

Général et auteur de *Mémoires* sur l'histoire d'Alexandre, il devint le fondateur de la dynastie des Ptolémées à l'automne 323 av. J.-C. en reprenant la charge de Satrape d'Égypte. Les historiens disent qu'il se maria quatre fois.

Son premier mariage eut lieu en février 324, quand Alexandre lui-même lui ordonna d'épouser Artacama, fille d'Artabaze, Satrape de la Phrygie Hellespontique. La noce fut célébrée à Suze avec d'autres mariages mixtes de personnes éminentes, mais certains auteurs doutent que ce mariage arrangé ait jamais eu lieu.

Son mariage avec l'Athénienne Thaïs, lui, est certain. Le couple se sépara d'ailleurs plus tard et Thaïs s'installa à Memphis tout en conservant son titre de Reine d'Égypte. De ce mariage naquit un fils, Lagos.

En troisièmes nocces, Ptolémée épousa Eurydice, princesse de Macédoine et fille d'Antipater. Ils eurent un fils, Ptolémée Kéraunos (ou la foudre).

Mais sa quatrième épouse Bérénice, qui était la nièce d'Eurydice, fut celle qui eut le plus d'influence sur lui. Il vécut avec elle jusqu'à sa mort et ils eurent trois enfants : Ptolémée II, Arsinoé et Philotéra. Afin d'être sûr que son fils Ptolémée II lui succède sur le trône, il abdiqua en 285 av. J.-C. et le couronna roi. Ptolémée II fut appelé Philadelphe (qui aime sa sœur) car il épousa sa sœur Arsinoé. Ptolémée 1^{er} mourut deux ans après avoir abdiqué, en laissant à son successeur un royaume bien organisé⁷⁰².

⁷⁰² **Bevan, Edwyn Robert**, *The House of Ptolemy*, éd. Methuen Publishing, Londres, 1927, p. 28-55.

Ptolémée 1^{er} ambitionnait de faire d'Alexandrie une « nouvelle Athènes ». Il fonda, sur le modèle du Lycée d'Aristote⁷⁰³, le Musée ou Temple des Muses, une institution culturelle, qui au-delà de son caractère religieux, rassemblait en son sein des représentants de divers domaines scientifiques : médecine, géographie, mathématiques, astronomie et littérature⁷⁰⁴. Les membres du Musée, appelés *philosophes*, étaient pensionnaires de l'institution et profitaient de tous les privilèges économiques, sociaux et culturels découlant de la faveur du roi. Cette élite culturelle s'adonnait avec passion au développement des sciences tout en étant enseignants.

Il fonda également la célèbre Bibliothèque d'Alexandrie. On dit que sa fondation fut décidée sur un rapport de Démétrios de Phalère⁷⁰⁵ qui en fut le directeur⁷⁰⁶. Cependant la bibliothèque d'Alexandrie devint la plus

⁷⁰³ **Lycée** : L'École que fonda Aristote à Athènes : « *Il s'installa alors à Athènes et y fonda une école de rhétorique, c'est-à-dire de formation supérieure, concurrente de la célèbre école d'Isocrate et de l'Académie, qui était l'école platonicienne dirigée alors, dit-on, par Speusippe. Il créa son école au Lycée, vaste terrain public planté d'arbres et consacré à Apollon Lycien, qui se trouvait au pied du Lycabette, un endroit de la ville diamétralement opposé à l'Académie. Grâce à son érudition et à ses compétences d'enseignant, la nouvelle école prospéra et se distingua rapidement. Elle était appelée « péripatéticienne » à cause de l'habitude qu'avait Aristote d'enseigner en marchant.* » Dans : **Καραμέτσιος Ευάγγελος**, *Αριστοτέλους-Πολιτεία Αθηναίων*, éd. εκδοτική Θεσσαλονίκης, Thessalonique, 2008, p. 4.

⁷⁰⁴ **Hopkinson, Neil**, *Callimachus: Hymn to Demeter*, éd. Cambridge University Press, 2004, p. 22-24.

⁷⁰⁵ **Démétrios de Phalère** (vers 345-280 av. J.-C.) était un homme politique et philosophe péripatéticien de l'ancienne Athènes. Démétrios a écrit de nombreux ouvrages, qui n'ont pas subsisté jusqu'à nous. Comme rhéteur il a introduit dans son art le grand style de l'École Asiatique. Il donna son nom au port de Phalère près d'Athènes. Il fut l'élève de Théophraste d'Erèse. Ses talents d'orateur lui acquirent une telle influence qu'il fut choisi par le roi Cassandre pour gouverner Athènes. Il occupa ces fonctions pendant dix ans de 317 à 307 av. J.-C. Durant cette période, il servit avec dignité, augmenta les recettes de la Cité et changea son aspect par une ornementation de bon goût. Les Athéniens lui érigèrent en remerciement 360 statues à son image, une pour chaque jour de l'année. En 307, après la prise d'Athènes par Démétrios 1^{er} Poliorcète, il s'enfuit à Alexandrie pour échapper à la peine de mort à laquelle le peuple l'avait condamné. Il fut accueilli par Ptolémée 1^{er} Soter qui lui confia la fondation de la Bibliothèque d'Alexandrie. Il jeta les bases philologiques de la grammaire et de la critique, et conseilla de faire traduire en grec des chroniques égyptiennes écrites en hiéroglyphes et des livres juifs apocryphes. Banni par Ptolémée II, successeur de Ptolémée 1^{er}, il s'enfuit en Haute-Égypte où il mourut d'une pique de serpent en 283 av. J.-C. Dans : **Erich Bayer**, *Demetrios Phalereus, der Athener*, Stuttgart/Berlin, 1942.

⁷⁰⁶ **Collins, Nina L.**, *The library in Alexandria and the Bible in Greek*, éd. Brill, 2000, p. 114.

célèbre bibliothèque du monde grâce à Ptolémée II Philadelphe, qui ambitionnait d'y rassembler le savoir du monde entier. À son époque, elle contenait plus de 500.000 rouleaux, ou de 700.000 selon d'autres sources⁷⁰⁷. Les premiers Ptolémées avaient, pour enrichir la bibliothèque, donné l'ordre de fouiller les navires étrangers qui accostaient et d'y prendre les ouvrages précieux trouvés dans leurs cales⁷⁰⁸.

Ptolémée II « *le blond dont les bras savent jouer de la lance*⁷⁰⁹ » (Théocrite, XVII, Louange de Ptolémée, vers 103) comme le célébrait – pour des raisons évidentes – Théocrite dans ses idylles, était un monarque riche et bon vivant plutôt qu'un guerrier conquérant. Il s'enthousiasmait plus pour les éléphants qu'il achetait à grands frais, que pour les conquêtes et les guerres. Nous lisons dans Austin⁷¹⁰ :

« Le second Ptolémée, qui s'intéressait beaucoup à la chasse aux éléphants et offrait de grandes récompenses à ceux qui capturaient les bêtes les plus valeureuses, dépensa de fortes sommes d'argent pour cela et rassembla de nombreux éléphants de guerre. »

Sa sœur et épouse, Arsinoé II, dont la vie scandaleuse ressemble à un roman, semble avoir eu sur lui une grande influence⁷¹¹. Elle se maria trois fois : d'abord à 16 ans avec Lysimaque, général et roi de Thrace, qui était beaucoup plus vieux qu'elle. Considérant que le fils et successeur de Lysimaque, Agathoclès, était un obstacle à ses ambitieux projets, elle l'accusa de trahison et réussit à l'exterminer, lui et sa famille. Elle eut trois fils de Lysimaque. Après sa mort elle resta veuve pendant sept ans puis épousa son demi-frère Ptolémée Kéraunos. Quand celui-ci tua deux de ses trois fils et devint dangereux pour sa propre vie, elle se réfugia à Alexandrie chez son frère Ptolémée II. Ce dernier s'était marié entretemps avec la fille de Lysimaque, premier mari d'Arsinoé, connue sous le nom d'Arsinoé 1^{ère}.

Arsinoé II utilisa sa tactique habituelle pour devenir reine aux côtés de son frère : elle calomnia la reine Arsinoé 1^{ère} en fabriquant de fausses accusations contre elle et réussit à la chasser. Elle convainquit ensuite

⁷⁰⁷ **MacLeod, Roy**, *The Library of Alexandria: centre of learning in the ancient world*, éd. I.B. Tauris, 2004, p. 61-79.

⁷⁰⁸ **Canfora, Luciano**, *Η χαμένη βιβλιοθήκη της Αλεξάνδρειας*, trad. Φοίβος Αρβανίτης, éd. Αλεξάνδρεια, Athènes, 1989, p. 8.

⁷⁰⁹ **Θεόκριτος**, *Βουκολική ποίηση*, trad. Θεόδωρος Μαυρόπουλος, éd. Ζήδρος, Thessalonique, 2007.

⁷¹⁰ **Austin, Michael M.**, p. 461.

⁷¹¹ **Bevan, Edwyn Robert**, p. 57-78.

son frère de l'épouser, en dépit du fait qu'un tel mariage était contraire aux mœurs des Grecs. Elle invoqua donc l'antique coutume royale égyptienne, selon laquelle les mariages royaux entre frères et soeurs étaient admis à cause de l'origine divine des rois. À l'époque de Ptolémée II – dans le cadre du brassage des mœurs - considérer les rois comme des dieux était déjà devenu une institution (ceci ne s'appliquant naturellement pas aux rois de Macédoine). En tant que « dieux », ils suivaient donc l'exemple des couples Isis-Osiris ou Zeus-Héra⁷¹². Ceci constitua un vrai scandale aux yeux des Grecs. Sotadès tourna ce scandale en ridicule dans un de ses Mimes et le paya de sa vie. Nous lisons chez Athénée :

« (Sotadès) partit d'Alexandrie en bateau et alors qu'il croyait avoir échappé au danger – car il avait dit à l'encontre de Ptolémée quand celui-ci avait épousé sa sœur, beaucoup d'autres énormités comme celle-ci :

« Tu enfonces ton dard dans un trou impie. »

(Alors) Patrocle, le général de Ptolémée s'empara de lui dans l'île de Caune, le fit mettre dans un vase de plomb, l'emmena en pleine mer et le noya. » (Athén. Deipn. XIV, 620e)



Fig. 48. Monnaie d'or représentant les Dieux Frères, aux profils presque identiques.

Dans le domaine du développement culturel, Ptolémée II se montra le digne successeur de son père. Il invita en Égypte les esprits les plus brillants des sciences et des lettres et en fit un remarquable centre de culture. Il les intégra à la société locale et leur accorda des allègements d'impôts et d'autres obligations, ce qui leur permit de s'occuper sans contrainte de leur travail intellectuel. Sous sa gouverne, les travaux de reconstruction qu'avait commencés son père, comme le Phare et la

⁷¹² **Burr Thompson, Dorothy**, "A Portrait of Arsinoe Philadelphos", *American Journal of Archaeology* 59 (1955), 199-206.

Bibliothèque, furent menés à bien et le Musée devint le centre des lettres grecques. Athénée écrit à ce sujet⁷¹³ :

« Ptolémée Philadelphe différa de beaucoup de rois par sa richesse et il s'était occupé avec sérieux et ambition de constructions nouvelles si bien qu'il eut davantage de navires que les autres. Il est inutile de parler de la multitude de livres, du nombre des bibliothèques et de tous ceux qu'il a réunis au Musée (pour l'étude et la recherche). Ceci est connu de tous. »
(Athén. Deipn. V 203d)

⁷¹³ Athénée, *Deipnosophistes*, V.

A4. De l'homme-citoyen à l'individu-sujet

Avec les conquêtes d'Alexandre le monde changea radicalement, non seulement quant à l'extension démographique de l'Hellénisme, mais aussi aux conditions économiques, politiques et culturelles de la vie. Le développement de l'hellénisme dans les vastes territoires de l'Asie sembla d'abord être une issue aux problèmes économiques et sociaux pressants que rencontraient les classes sociales les plus pauvres, surtout en Grèce. Une grande partie des habitants de la Grèce s'installèrent dans les nouvelles cités de l'Asie où, avec nombre des soldats d'Alexandre, ils formèrent une nouvelle classe dirigeante qui contrôlait la majeure partie de la richesse et du pouvoir. Les Clérouques⁷¹⁴ de l'Égypte ptolémaïque en sont un exemple. Ces militaires réservistes s'étaient vus attribuer des lots de terre avec la double obligation de cultiver la terre (ils l'affermèrent souvent sans la cultiver eux-mêmes) et de servir dans l'armée quand ils étaient rappelés⁷¹⁵.

Une ordonnance royale (*C.Ord. Ptol. 17*) décrit le mode d'imposition des cultivateurs, y compris des Clérouques⁷¹⁶ :

« Les secrétaires royaux des nomes de la campagne, chacun pour le nome dont il est secrétaire, notera à la fois les surfaces en aroures des vignes et des vergers, et leurs productions, fermier par fermier, depuis l'an 22, en distinguant la terre sacrée et sa production, afin que le reste (...) dont le sixième, soit collecté pour le Philadelphie et ils en remettront la liste aux agents de Satyros.

De la même façon, les Clérouques qui ont des vignes ou des vergers sur les lots militaires concédés par le roi et les autres propriétaires de vignes ou de vergers, que les terres leur aient été donnés ou qu'ils les cultivent de quelque manière que ce soit, enregistreront chacun, à la fois la superficie de terres et leurs productions dont ils donneront le sixième à Arsinoé Philadelphie et l'offrande de la boisson. »

⁷¹⁴ **Clérouques**: les bénéficiaires d'une pratique instaurée dans l'Athènes ancienne, selon laquelle un citoyen athénien se voyait attribuer, dans les régions conquises par les Athéniens, un lot de terre où il résidait en permanence tout en conservant ses droits politiques. À la période hellénistique, les clérouques étaient des soldats auxquels était donnée un lot de terre.

⁷¹⁵ Κρεμμυδάς Β. & Μαρκιανός Σ., p. 343.

⁷¹⁶ **Burstein, Stanley Mayer**, *The Hellenistic Age from the battle of Ipsos to the death of Kleopatra VII*, éd. Cambridge University Press, 1985, p. 120.

Il est possible que l'installation des Grecs en Orient ait fourni une issue à leurs problèmes économiques, cependant les inégalités sociales et économiques furent déplacées au détriment des populations étrangères. Nous lisons une lettre sur papyrus⁷¹⁷ (P. Col. 66), fort révélatrice à cet égard, dans laquelle un homme se plaint à Zénon⁷¹⁸ de comportements injustes envers lui parce qu'il n'est pas Grec⁷¹⁹ :

« À Zénon, salut.

Tu fais bien si tu es en bonne santé. Moi aussi je suis en bonne santé. Tu sais que tu m'as laissé en Syrie avec Crotus, que j'ai suivi toutes les instructions concernant les chameaux et que j'ai été irréprochable envers toi. Et quand tu as ordonné qu'on me règle mon salaire, (Crotus) ne m'a rien donné du tout et m'a dit de partir...

Et je suis dans la détresse été comme hiver. Et il me dit d'accepter du vin ordinaire en guise de salaire. Mais ils m'ont traité avec mépris parce que je suis un Barbare. Je te demande donc, s'il te plaît, d'ordonner qu'ils me donnent mon dû et de me payer régulièrement à l'avenir, car je meurs de faim parce que je ne parle pas grec. »

La création de grands royaumes et la domination de régimes monarchiques autoritaires abolit les cités-États tout en rabaissant le rôle du citoyen. Dans les nouvelles villes – qui n'étaient que les centres administratifs et économiques d'un État puissant – l'homme cessa de se sentir un citoyen. Les cités-États avaient des systèmes politiques dans lesquels le citoyen avait une participation et un rôle actif. Ce rôle ne pouvait plus fonctionner dans ces immenses États et de plus sous ces régimes autoritaires. Marios Ploritis⁷²⁰ écrit :

« Le citoyen n'influençait plus les destinées et la politique de son pays, dès lors que les états des Diadoques avaient pris une énorme extension, que les centres de pouvoir étaient politiquement et localement hors de portée, et que la monarchie avait supplanté la « cité » : le citoyen devint apolitique et cosmopolite. »

⁷¹⁷ Papyrus trouvés dans les archives de Zénon.

⁷¹⁸ **Zénon** était le surintendant personnel d'Apollonios, gouverneur de Ptolémée II. Ce dernier avait offert à Apollonios une importante fortune en terres.

⁷¹⁹ **Austin, Michael M.**, p. 418.

⁷²⁰ **Πλωρίτης, Μάριος Μάριος**, p. 25.

Les régimes monarchiques étaient loin d'encourager la participation à la chose publique. Le type d'homme-citoyen qu'avait créé la démocratie athénienne, dans laquelle le citoyen était obligé de participer à la vie publique, disparut. La vie privée était désormais le principal souci de chacun. Ainsi, les hommes se centrèrent sur eux-mêmes et sur leur vie personnelle, avec l'unique objectif de l'améliorer⁷²¹. En même temps, en ce qui concerne le statut socio-politique, ils se trouvèrent être les « *sujets*⁷²² » d'États dont les monarques suivaient les politiques économiques des rois asiatiques qui les avaient précédés, c'est-à-dire l'accumulation des richesses du pays dans le trésor royal. Et bien sûr, en tant que citoyen, sa valeur se limitait à être considéré comme une simple unité de production au service des ambitions royales. Ainsi d'homme-citoyen il fut transformé en « individu-sujet » plein d'insécurité et de précarité.

L'individu isolé dans l'adversité devant les difficultés de la vie, ressentant la peur et l'insécurité se tourna vers des recherches métaphysiques et religieuses. C'est l'époque où tandis que dans les cours des souverains, ingénieurs, architectes, mathématiciens et astronomes travaillaient fiévreusement et s'efforçaient de découvrir des machines et des constructions nouvelles, à l'extérieur au contraire, dans la société des petites gens, triomphaient l'astrologie, la magie, les préjugés et les superstitions. La principale déesse était alors Tyché ; elle personnifiait la fortune et était associée à la croyance que les astres étaient des dieux qui déterminaient la destinée des individus et des États.

Démétrios de Phalère, homme politique, philosophe et auteur d'un traité sur la déesse Tyché (Fortune), lui attribuait les succès d'Alexandre le Grand⁷²³ : « *Les propos de Démétrios de Phalère me reviennent souvent en mémoire. Dans son traité sur la Fortune, souhaitant donner au monde une idée claire de son instabilité, il choisit l'époque où Alexandre détruisit la dynastie perse, et s'exprime ainsi : « Si vous prenez, je ne dis pas une durée illimitée ou de nombreuses générations, mais seulement les cinquante années qui ont immédiatement précédé notre génération, vous pourrez comprendre la cruauté de la Fortune. En effet, pouvez-vous supposer que, si un dieu avait averti les Perses ou leur roi, ou bien les Macédoniens ou leur roi, que cinquante ans plus tard on aurait oublié jusqu'au nom des Perses qui furent autrefois les maîtres du monde, et*

⁷²¹ Μανακίδου, Φλώρα & Σπανουδάκης, Κωνσταντίνος, p.47.

⁷²² Υπήκοος/ipikoos = sujet. Vient du verbe υπακούω/ipakouo = obéir.

⁷²³ Shuckburgh, Evelyn S., *The Histories of Polybius*, vol. 2, éd. Macmillan, Londres, 1889, p. 400.

que les Macédoniens dont le nom était à peine connu auparavant deviendraient ses nouveaux maîtres, l'auraient-ils cru ? Cependant il est vrai que la Fortune, dont l'influence sur notre vie est incalculable et qui affiche son pouvoir par surprise, est en ce moment même à mon avis, en train de montrer à toute l'humanité par son élévation des Macédoniens à la grande prospérité dont jouissaient jadis les Perses, qu'elle leur a seulement prêté ces avantages jusqu'à ce qu'elle en décide autrement les concernant. » (Polybe, XXIX, 21)



Fig. 49. Tête de la déesse Tyché. Mausolée d'Antiochus 1er roi de Commagène.

Une autre caractéristique de cette époque est l'émergence des singularités et des différences individuelles. Flora Manakidou relève que :

« Le fait que l'homme se tournait vers sa personne et son rôle particulier a contribué à l'émergence des particularités individuelles ainsi que des différences de sexe et d'âge – découverte de l'enfant, de la femme et de la vieillesse, avec en particulier la distinction entre les femmes et les hommes⁷²⁴. »

Le théâtre qui se développe à cette époque reflète tous ces changements sociaux. La Comédie Nouvelle qu'inaugure Ménandre ne ressemble plus aux vieilles comédies. Les « caractères » ont remplacé les types théâtraux de la Comédie Ancienne, comme en témoignent les titres des pièces : *Δύσκολος*/dyskolos = Le Bourru ou L'Atrabilaire, *Ἀπιστος*/apistos = Le Méfiant, *Κόλαξ*/kolax = Le Flatteur, *Δεισιδαίμων*/deisidaimon = Le

⁷²⁴ Μανακίδου, Φλώρα & Σπανουδάκης, Κωνσταντίνος, *ibidem*.

Superstitieux. Tandis que les sujets des nouvelles pièces ne sont que nœud et dénouement de méprises entre les protagonistes : enfants sans identité nés pendant l'absence du père voyageant au loin, enfants abandonnés et élevés au hasard, ou vieillards acariâtres rendant la vie difficile à leurs enfants. Tandis que le « Deus ex machina » d'Euripide est remplacé par la fortune qui par son intervention ultime amène une fin heureuse.



Fig. 50. Extrait sur papyrus de *La Samienne*, pièce de Ménandre.

A5. La période individualiste de la philosophie grecque

Athènes continue d'être le centre du développement des idées philosophiques. Nous avons déjà mentionné que contrairement aux autres intellectuels, les philosophes sont rassemblés à Athènes et qu'ils y développent leurs théories philosophiques. À cette époque cependant, les problèmes dont s'occupent les philosophes sont différents de ceux de leurs prédécesseurs. La philosophie anthropocentrique de Socrate, Platon et Aristote reposait sur le principe fondamental : *De la nature à l'homme et au sens de son existence*.

Les principales caractéristiques de la philosophie post-aristotélicienne sont :

1. Son peu d'intérêt pour les questions scientifiques et théoriques.
2. Un intérêt plus grand pour la place de l'homme dans le monde et les questions morales.
3. L'individualisme et la tendance à l'éclectisme et au syncrétisme.

On dit communément que la spécificité de la philosophie hellénistique provenait largement des crises politique et sociale⁷²⁵. Les individus, perturbés par ces changements brutaux, ont semble-t-il trouvé que les institutions et les valeurs traditionnelles de la cité leur offraient un contexte inadéquat pour définir leur vie. De nombreux philosophes hellénistiques proposent il est vrai des façons de vivre qui négligent, suppriment ou réorientent les objets classiques de peur et de désir⁷²⁶.

La période individualiste de la philosophie grecque est représentée par quatre courants : le scepticisme, l'épicurisme, le stoïcisme et le cynisme.

Le fondateur du scepticisme philosophique fut Pyrrhon (365-275 av. J.-C.), originaire d'Élis dans le Péloponnèse. Il avait suivi la marche d'Alexandre le Grand vers les Indes où les gymnosophistes⁷²⁷ lui avaient

⁷²⁵ **Bevan, Edwyn Robert**, *Stoics and Sceptics* éd. Kessinger Publishing, 2004, p. 32.

⁷²⁶ **Long, A. A.** 'Hellenistic Ethics and Philosophical Power', dans P. Green ed., *Hellenistic History and Culture* (University of California Press, Berkeley/Los Angeles, 1993), p. 138-156.

⁷²⁷ Littéralement « philosophes nus » : ascètes sâhdou ou fakirs de l'Inde.

peut-être enseigné le scepticisme. Diogène de Laërce écrit au sujet de Pyrrhon⁷²⁹ :

« Comme le dit Apollodore dans ses Chroniques, il fut d'abord peintre et écouta Bryson, fils de Stilpon, comme l'écrit Alexandre dans les Successions, puis Anaxarque qu'il suivit partout, allant même jusqu'à entrer en communication avec les Gymnosophistes et avec les Mages en Inde ; là, il paraît s'être adonné à cette philosophie particulière et introduisit les notions d'acatalepsie (impossibilité de connaître la vérité) et de suspension du jugement, comme le dit Ascanios d'Abdère. » (Vies Philosophes, IX, 61)

Dans un article de Victor Brochard consacré à la philosophie de Pyrrhon, nous lisons⁷³⁰ : *« Un historien ancien, Aristoclès⁷³¹, résumait en ces termes la doctrine de Pyrrhon : « Pyrrhon d'Élis n'a laissé aucun écrit ; mais son disciple Timon dit que celui qui veut être heureux doit considérer ces trois points :*

1. D'abord, que sont les choses en elles-mêmes ?

Les choses sont toutes sans différences entre elles, également incertaines, et indiscernables. Aussi, nos sensations ni nos jugements ne nous apprennent-ils pas le vrai ni le faux.

2. Puis, dans quelles dispositions devons-nous être à leur égard ?

Nous ne devons nous fier ni aux sens, ni à la raison, mais demeurer sans opinion, sans incliner d'un côté ni d'un autre, impassibles. Quelle que soit la chose dont il s'agisse, nous dirons qu'il ne faut pas plus l'affirmer que la nier, ou bien qu'il faut l'affirmer et la nier à la fois, ou bien qu'il ne faut ni l'affirmer ni la nier.

3. Enfin que résultera-t-il pour nous de ces dispositions ?

⁷²⁹ Μουσόπουλος, Θανάσης, *Αβδηρα, γη του κάλλους και του στοχασμού*, éd. Κοινότητας Αβδήρων Νομού Ξάνθης, Xanthi, 1998, p. 113.

⁷³⁰ Brochard, Victor, Pyrrhon et le scepticisme primitif, dans : *Revue philosophique de la France et de l'Etranger*, 6ème année, 1885, p. 517-532.

⁷³¹ Aristoclès fut un philosophe péripatéticien du IIe siècle. Né à Messine, il fut le précepteur de Septime Sévère et forma Alexandre d'Aphrodisie. Il composa une histoire des philosophes et de leurs opinions, dans laquelle il combattait le scepticisme d'Ænésidème. Eusèbe de Césarée en a conservé quelques fragments dans la *Préparation évangélique*.

Si nous sommes dans ces dispositions, dit Timon, nous atteindrons d'abord l'aphasie, puis l'ataraxie. »

Douter de tout, et être indifférent à tout, voilà tout le scepticisme, au temps de Pyrrhon, comme plus tard. Épochè, ou suspension du jugement, et adiaphorie⁷³², ou indifférence complète, voilà les deux mots que toute l'école répétera : voilà ce qui tient lieu de science et de morale. »

Épicure, né à Samos, était citoyen d'Athènes. Il naquit en 341 av. J.-C. et vint très tôt à Athènes. Conformément aux pratiques de l'époque, il voyagea beaucoup avant de revenir en 306 à Athènes où il fonda son école. Il mourut en 270 av. J.-C. au sommet de sa gloire⁷³³. Il voyait ainsi le rôle du philosophe⁷³⁴ :

« Vaine est la parole d'un philosophe qui ne guérit aucune souffrance de l'homme. Car de même qu'il n'y a aucun profit dans la médecine si elle ne chasse pas les maladies du corps, de même il n'y a aucun profit dans la philosophie si elle ne chasse pas les souffrances de l'esprit. Il ne faut pas retarder, quand on est jeune, le moment de philosopher, ni se lasser de philosopher quand on est vieux : car il n'est jamais trop tôt ni trop tard pour la santé de l'âme. Et celui qui dit que le temps de la philosophie n'est pas encore venu, ou est déjà passé, ressemble à l'homme qui dirait que le temps du bonheur n'est pas encore venu ou est déjà passé. De sorte que le jeune homme et le vieillard doivent tous deux philosopher, l'un pour que sa vieillesse soit rajeunie par les biens dont il se souvient avec gratitude, l'autre pour que sa jeunesse soit mûrie par la sérénité devant l'avenir. Il faut donc méditer sur les choses qui composent le bonheur puisque, lorsque nous l'avons, nous avons tout, et que, quand il nous manque, nous faisons tout pour l'avoir. Les choses que je t'ai constamment recommandées, fais-les, mets-les en pratique, convaincu qu'elles sont les principes de la vie heureuse. »

Il professait trois conceptions fondamentales :

A. Le plaisir, but ultime⁷³⁵

⁷³² **Adiaphorie** : indifférence, vient du grec *a-* privatif, *dia-* distinctif, *pherein-* porter = ne pas porter de distinction.

⁷³³ **Romilly, Jacqueline de**, *Αρχαία Ελληνική γραμματολογία*, trad. Θεώνη Χριστοπούλου, éd. Καρδαμίτσα, Athènes, 1988, p. 255.

⁷³⁴ **Nizan, Paul**, *Démocrite, Épicure, Lucrèce, les matérialistes de l'Antiquité*, éd. Arléa, 1991, p. 59-60.

⁷³⁵ **Huisman, Denis & Malfray, Marie-Agnès**, *Les pages les plus célèbres de la philosophie occidentale de Socrate à nos jours*, éd. Perrin, 2000, p. 61-63.

« Il faut se rendre compte que parmi vos désirs les uns sont naturels, les autres vains, et que parmi les premiers, il y en a qui sont nécessaires, d'autres qui sont naturels seulement. Parmi les nécessaires il y en a qui le sont pour le bonheur, d'autres pour la tranquillité continue du corps, d'autres enfin pour la vie même. Une théorie non erronée de ces désirs sait en effet rapporter toute préférence et toute aversion à la santé du corps et à la tranquillité (de l'âme), puisque c'est là la perfection même de la vie heureuse. Car tous nos actes visent à écarter de nous la souffrance et la peur. Lorsqu'une fois nous y sommes parvenus, la tempête de l'âme s'apaise, l'être vivant n'ayant plus besoin de s'acheminer vers quelque chose qui lui manque, ni de chercher autre chose pour parfaire le bien de l'âme et celui du corps. C'est alors en effet que nous éprouvons le besoin du plaisir quand, par suite de son absence, nous éprouvons de la douleur ; (mais quand nous ne souffrons pas), nous n'éprouvons plus le besoin du plaisir. Et c'est pourquoi nous disons que le plaisir est le commencement et la fin de la vie heureuse. »

B. La mort n'est rien⁷³⁶

« Familiarise-toi avec l'idée que la mort n'est rien pour nous, car tout bien et tout mal résident dans la sensation ; or, la mort est la privation complète de cette dernière. Cette connaissance certaine que la mort n'est rien pour nous a pour conséquence que nous apprécions mieux les joies que nous offre la vie éphémère, parce qu'elle n'y ajoute pas une durée illimitée, mais nous ôte au contraire le désir d'immortalité. En effet, il n'y a plus d'effroi dans la vie pour celui qui a réellement compris que la mort n'a rien d'effrayant. Il faut ainsi considérer comme un sot celui qui dit que nous craignons la mort, non pas parce qu'elle nous afflige quand elle arrive, mais parce que nous souffrons déjà à l'idée qu'elle arrivera un jour. Car si une chose ne nous cause aucun trouble par sa présence, l'inquiétude qui est attachée à son attente est sans fondement. Ainsi, celui des maux qui fait le plus frémir n'est rien pour nous, puisque tant que nous existons la mort n'est pas, et que quand la mort est là, nous ne sommes plus. La mort n'a, par conséquent, aucun rapport ni avec les vivants ni avec les morts, étant donné qu'elle n'est rien pour les premiers et que les derniers ne sont plus.

La foule tantôt fuit la mort comme le plus grand des maux, tantôt (la désire) comme le terme (des misères) de la vie. (Le sage, par contre, ne fait pas fi de la vie) et ne craint pas la mort, car la vie ne lui est pas à charge et il ne considère pas la non-existence comme un mal. »

⁷³⁶ Ibidem, p. 64.

C. L'amitié est le plus grand bien⁷³⁷

« De tous les biens que la sagesse procure à l'homme pour le rendre heureux, il n'en est point de plus grand que l'amitié. C'est en elle que l'homme, borné comme il l'est par sa nature, trouve la sûreté et son appui. »

Le représentant des stoïciens est Zénon, originaire de Citium à Chypre. Il fonda à Athènes une école de philosophie qui se trouvait au Portique Pécile (ou portique peint). Mais c'est Chrysippe qui structura le stoïcisme dans les 750 livres qu'il aurait écrits. (Diogène Laërce, VII, 180)

Pour les stoïciens, la nature humaine participe de la nature universelle, laquelle est gouvernée et régie par la loi universelle de la Raison. L'homme, en tant qu'être raisonnable, est parent non seulement avec les animaux non doués de raison mais aussi avec les Dieux et, en plus de l'instinct, dispose du sens moral. Par conséquent, le but principal est de vivre en harmonie avec sa nature ; celle de l'homme l'incite - via sa raison (en latin *ratio*) - à la Vertu, de sorte que « vivre selon la Nature » signifie « vivre selon la Vertu ». La Vertu est le seul bien et d'elle seule dépend la prospérité.

Toutes les autres choses, agréables ou désagréables, sont dépourvues de valeur et sont « indifférentes ». Notre bonheur est de vivre en adaptant notre vie à notre nature. Nous devons éviter le luxe et être frugaux, nous devons éviter les conflits économiques et politiques et être indifférents à tout sauf à la vertu. Ne soyons pas préoccupés par la bonne ou mauvaise réputation, la liberté ou l'esclavage, la vie ou la mort.

Le fait que le christianisme s'est fondé sur le stoïcisme ou que le stoïcisme a préparé la voie au christianisme est maintenant communément accepté. Cela est apparent non seulement dans les admonestations morales – qui ne diffèrent pas de celles professées plus tard par l'apôtre Paul – mais aussi dans les réponses philosophiques aux problèmes existentiels⁷³⁸ :

« Le dieu est un être vivant, immortel, raisonnable, parfait, intelligent, heureux, étranger au mal, étendant sa providence sur le monde et son contenu. Il n'a pas cependant forme humaine. Il est l'auteur de toutes

⁷³⁷ **Épicure**, *Lettres et maximes*, (maxime XXXII), trad. par Charles Batteux, éd. Flammarion, Libro n° 363, 2000, p. 82

⁷³⁸ **Sénèque**, *De beneficiis*, trad. Aude Matignon, éd. Arléa, 2005.

choses, et comme leur père, il est intimement mêlé à la nature par quelqu'une de ses parties. Et les Grecs lui donnent différents noms suivant ses différents effets. Il est appelé tantôt Dios, parce que tout se fait par son intermédiaire. Zeus, parce qu'il crée la vie, ou parce qu'il est intimement lié à tout ce qui vit, Athéna, parce que sa puissance s'étend à l'éther, Héra, parce qu'elle s'étend aussi à l'air. Héphaïstos, parce qu'elle s'étend au feu, Poséidon, parce qu'elle s'étend à l'eau, Déméter, parce qu'elle s'étend à la terre, et encore de bien d'autres noms, selon ses différents effets. » (Sénèque, de Benef., IV, 7)

L'école cynique est un groupe de philosophes qui firent davantage impression par leur mode d'expression et de vie que par les systèmes philosophiques qu'ils avançaient.

Le chef de cette école qualifiée d'« École Cynique » fut Antisthène (465-365 av. J.-C.), élève de Socrate. Après la mort de Socrate, Antisthène fonda une École au Cynosarge, gymnase fréquenté par les citoyens comme lui dont les parents n'étaient pas originaires d'Athènes (sa mère était une esclave de Thrace). Antisthène interpréta strictement les enseignements moraux de Socrate. Pour lui, la libération de l'homme de tous les besoins et l'insensibilité étaient les objectifs idéaux d'une vie morale.

Diogène de Sinope, continuateur de ses enseignements, fut célèbre pour ses bons mots et son insensibilité aux plaisirs.

Fortement influencé par Diogène, Cratès de Thèbes offrit à sa patrie toute sa fortune et vécut avec sa femme Hipparchia qui était également philosophe, en ayant pour seuls biens son bâton et sa besace. Il eut pour élève Métroclès de Maronée qui inventa le nouveau genre littéraire des « *Besoins* », dont le contenu consiste en anecdotes bizarres et amusantes⁷³⁹.

⁷³⁹ Romilly, Jacqueline de, p. 252.

A6. Les principales caractéristiques de la littérature hellénistique

L'âge d'or des lettres au 5^e et 4^e siècles av. J.-C. s'est produit alors que les notions « Grec » et « grécité » étaient solidement définies et aucunement controversées. À l'époque hellénistique au contraire, les Grecs sont conquérants et puissants mais en même temps minoritaires parmi les populations indigènes en Orient, en Égypte et jusque dans l'actuel Afghanistan. Tous ces éléments : langue commune, religion commune, passé historique commun, qui dans des temps plus anciens assuraient sans conteste l'identité grecque, se trouvent menacés par ce nouvel état de choses.

Et comme toute perturbation de la stabilité génère une réaction pour tenter de protéger « ce qui avait cours jusqu'alors », ainsi la littérature de l'époque hellénistique – sensible au climat général d'insécurité – tenta de protéger son patrimoine culturel de l'oubli et des métissages. Fraser remarque que⁷⁴⁰ :

« Les poètes d'Alexandrie, en dépit des caractéristiques particulières dont ils font preuve, sont isolés du développement général de la poésie qui se produit ailleurs ; leur isolement est délibéré. »

La fondation du Musée et de la Bibliothèque à Alexandrie est directement liée à ce besoin idéologique. À l'intérieur de leurs locaux, les érudits travaillaient sans relâche à rassembler, à préserver et à inventorier le passé littéraire. C'est une période de transition entre « culture de l'oralité » et « culture du livre », en marche vers la prépondérance de l'écrit sur l'oral⁷⁴¹.

La déchiffrement et le classement de tout le « passé littéraire » rassemblé, signifiait en pratique : collecte, classement et interprétation. Pfeiffer a souligné que le souci des poètes de conserver leur patrimoine littéraire fut à l'origine de la naissance de la philologie en tant que branche scientifique⁷⁴². Ceux qui menèrent à bien ce travail étaient appelés « *grammairiens* », ce qui signifie « hommes de lettres », mais ce n'était

⁷⁴⁰ Fraser, P. M., p. 555.

⁷⁴¹ Silk, Michael, *Alexandrian Poetry from Callimachus to Eliot*, dans : Hirst (2004), p. 353-372.

⁷⁴² Pfeiffer, Rudolph, *The future of studies in the field of Hellenistic poetry*, dans : *Journal of Hellenic Studies*, vol. 75, 1955, p. 69-73

qu'un de leurs nombreux titres⁷⁴³. Et ce n'était bien sûr pas par hasard si ces personnes, du moins au début, étaient des poètes.

Cela signifie que ces poètes furent à la fois critiques et *grammairiens*, et même qu'après un moment – le premier étant Ératosthène⁷⁴⁴ - ils commencèrent à être qualifiés de *philologues*⁷⁴⁵. Le terme *philologue* n'avait naturellement aucun rapport avec la signification que lui donna plus tard Platon, ni avec sa signification actuelle⁷⁴⁶. Pour Platon, le philologue était « celui qui aime les discours », soit au sens de bavardage, soit au sens d'amour pour la littérature⁷⁴⁷. Le terme prit en outre le sens d'« érudit » et fut même confondu avec « philosophe » au sens de savant du Musée⁷⁴⁸.

Avec Callimaque⁷⁴⁹ comme cheville ouvrière, commencèrent l'inventaire, la description et l'évaluation systématiques d'innombrables poèmes. Sur le choix des critères de classification et d'évaluation des œuvres littéraires, il y eut de nombreux désaccords entre grammairiens et ces critères variaient même en fonction des changements de directeur du Musée. Toutefois, le *mètre poétique*⁷⁵⁰ fut communément considéré comme un critère de base acceptable. En même temps un vocabulaire nouveau et abondant fut inventé afin d'intégrer toute la production

⁷⁴³ Les autres titres sont : correcteur, commentateur, *lytikos* (qui résout les questions ardues), etc.

⁷⁴⁴ **Ératosthène** (Cyrène 276 – Alexandrie 194 av. J.-C.) était un mathématicien, géographe et astronome de l'ancienne Grèce. Il fut le troisième directeur de la Bibliothèque d'Alexandrie. Considéré comme ayant calculé le premier la circonférence de la Terre, il inventa un système de coordonnées avec parallèles et méridiens. Dans : **M. C. Howatson**, *Εγχειρίδιο κλασσικών σπουδών*, éd. Κυριακίδη, Thessalonique, 1996, p. 273.

⁷⁴⁵ **Sandys, John Edwin**, *A history of classical scholarship*, éd. Cambridge, Cambridge University Press, 1908, p. 5.

⁷⁴⁶ En grec moderne, « *filologos* » désigne le professeur de lettres.

⁷⁴⁷ **Sandys, John Edwin**, p. 6.

⁷⁴⁸ **Lallot, Jean**, Philologie et grammaire à Alexandrie, dans : L Basset and F Biville, edd., *Actes du XXXIe congrès international de l'Association des Professeurs des langues anciennes de l'Enseignement Supérieur*, Lyon, 1998, p. 41-49.

⁷⁴⁹ **Callimaque** (310-240 av. J.-C.) était un poète et un auteur d'épigrammes. Né à Cyrène, il étudia à Athènes mais passa la plus grande partie de sa vie à Alexandrie comme bibliothécaire de la célèbre Bibliothèque. Son œuvre littéraire comprend une importante encyclopédie (120 livres) donnant des informations sur la vie et l'œuvre des plus grands écrivains et poètes. Dans : **M. C. Howatson**, *Εγχειρίδιο κλασσικών σπουδών*, éd. Κυριακίδη, Thessalonique, 1996, p. 376.

⁷⁵⁰ **Marco Fantuzzi, Richard Hunter**. *Ο Ελικώνας και το Μουσείο: Η Ελληνιστική Ποίηση από την εποχή του Μεγάλου Αλεξάνδρου έως την εποχή του Αυγούστου*, éd. Πατάκη, Athènes, 2005, p. 44-48.

littéraire, récente et ancienne ; par exemple, les termes epyllion (petits poèmes épiques), idylles, mimiambes désignaient les genres des poèmes de leur temps⁷⁵¹. (Pour avoir une idée de la multitude des termes inventés, il suffit de relever ceux qui furent forgés pour déterminer le Mime et les différentes sortes de Mime, évoqués au deuxième chapitre). L'analyse et l'explication minutieuse et surtout le grand nombre de notes par page eurent pour conséquence que l'intérêt se porta sur elles et non sur le poème proprement dit⁷⁵².

Homère est défini comme le modèle poétique et la présence d'Homère domine la production littéraire de l'époque, car tous s'efforcent de l'imiter. Ainsi dans sa 16^e idylle Théocrite écrit :

« *Qui écouterait un autre poète ? Homère suffit à tous.* » (Idyl. 16, 20)

Et moquant la propension des poètes à singer Homère, il écrit dans la 7^e idylle :

« *Je déteste le bâtisseur qui tente d'élever une maison jusqu'à la cime de l'Oromédon⁷⁵³, (je déteste aussi) ces jeunes coqs musiciens qui veulent surpasser le chanteur de Chio⁷⁵⁴ en caquetant et se donnent bêtement de la peine.* » (Idyl. 7, 45-49)

Alexandre le Grand aurait dit qu'il aimerait mieux être le Thersite d'Homère que l'Achille des poèmes d'Anaximène de Lampsaque⁷⁵⁵. (SH, 45)

De même, à la question de savoir qui était le meilleur poète, le poète Persinos répondit de façon très ingénieuse que :

« *Pour chaque poète c'est lui-même, mais pour les autres c'est Homère.* » (SH, 666B)

En même temps commença une recherche systématique afin de recenser tous les mots composant l'ensemble du spectre de la langue grecque y

⁷⁵¹ Μανακίδου, Φλώρα & Σπανουδάκης, Κωνσταντίνος, p. 64.

⁷⁵² Παπαγγελής, Θεόδωρος Δ., *Η ποιητική των Ρωμαίων "νεωτέρων". Προϋποθέσεις και προεκτάσεις*, éd. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Athènes, 1994, p. 36.

⁷⁵³ **Oromédon**, nom de la plus haute montagne de l'île de Cos, appelée de nos jours Dikaïos.

⁷⁵⁴ Il veut dire Homère.

⁷⁵⁵ Lloyd-Jones, Hugh ; Parsons, P. J. & Undershell Powell, John, *Supplementum Hellenisticum*, éd. Walter de Gruyter, 1983.

compris ses dialectes. Ainsi fut créée la branche de *l'art de la grammaire ancienne*⁷⁵⁶. Cette activité a particulièrement marqué les poètes qui, pour rendre leur propos plus attrayant, recherchaient et utilisaient les mots les plus désuets et les plus abscons⁷⁵⁷.

En général, la tendance littéraire de l'époque hellénistique était focalisée sur un double objectif : transmettre l'information 1) de la manière la plus claire et la plus complète, et 2) sous une forme littéraire⁷⁵⁸.

Ainsi, avec la devise de Callimaque « art et sagesse⁷⁵⁹ » et la tentative d'imiter Homère, se créa une poésie de type élitiste. Quintilien⁷⁶⁰ mentionne que les philologues d'Alexandrie, Aristophane et Aristarque, n'incluaient pas dans leurs études leurs contemporains, car ils ne présentaient aucun intérêt pour la critique des textes⁷⁶¹. (Institution oratoire, X, 1. 46)

Il est donc clair que les Mimes de l'époque alexandrine n'avaient que peu de chances de figurer sur la liste des « œuvres d'art ».

⁷⁵⁶ **Spanoudakis, Konstantinos**, *Philetas of Cos*, éd. E. J. Brill, coll. « Mnemosyne, Supplements, 229 », Leyde, 2002, p. 19-23.

⁷⁵⁷ **Παπαγγελής, Θεόδωρος Δ.**, p. 58-68.

⁷⁵⁸ **Σιστάκου, Εβίνα**, *Η γεωγραφία του Καλλίμαχου και η νεωτερική ποίηση των ελληνιστικών χρόνων*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνες, 2005, p. 31-35.

⁷⁵⁹ En grec, *Τέχνη και σοφία*

⁷⁶⁰ **Quintilien**, rhéteur romain du 1^{er} siècle après J.-C., né en Espagne. Fut le premier professeur de rhétorique à recevoir un salaire officiel du Trésor de l'État. On ignore la date de sa mort. Dans : **M. C. Howatson**, *Εγχειρίδιο κλασικών σπουδών*, éd. Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη, 1996, p. 936.

⁷⁶¹ **Μανακίδου, Φλόρα & Σπανουδάκης, Κωνσταντίνος**, p. 52.

B. Le Mime de l'époque hellénistique

B1. L'époque hellénistique, âge d'or du Mime

Les profonds changements de régime, de structure sociale, d'esprit et de caractère du monde grec favorisèrent particulièrement le développement du Mime, et non de la tragédie et de la comédie. Les nouvelles structures sociales créèrent un monde urbain, ayant pour valeurs fondamentales le profit et le divertissement, ce qui entraîna l'effondrement des anciennes valeurs, la licence et la débauche. Le Mime correspondait donc parfaitement à l'esprit réaliste et hédoniste du temps⁷⁶².

D'ailleurs, le genre dramatique le plus important de cette période, la Comédie Nouvelle de Ménandre, ressemblait davantage au Mime que la Comédie Ancienne, puisque pour l'essentiel la danse est supprimée et les thèmes ne sont pas la satire politique mais la satire des mœurs et des caractères. Le théâtre ne mettait plus en avant l'homme-Citoyen mais les hommes ordinaires : le fils de famille, la jeune fille, l'épouse abandonnée, l'enfant abandonné, le vieillard débonnaire, le beau-père furieux, le père irascible, la prostituée, le cuisinier, etc.⁷⁶³. Dans la Comédie Nouvelle, les histoires concernent des problèmes familiaux, des enfants perdus, des mariages empêchés, etc., et après une série de malentendus très simples, les choses rentraient en place et le dénouement était heureux⁷⁶⁴.

Le Mime conserve la simplicité de l'intrigue – et c'est peut-être sa plus grande différence avec la Comédie Nouvelle – mais ses thèmes changent. Les histoires décrivent des scènes soit de la pègre de la société alexandrine, soit de la nouvelle classe des petites gens qui se développe alors, mais aussi de la vie campagnarde – surtout dans l'œuvre de Théocrite. Ainsi, le Mime alexandrin se moque des entremetteuses et des courtisanes, qui, avec le développement urbain des ports, étaient devenues une partie de la société significative en nombre et une source de revenus importante pour l'État⁷⁶⁵.

⁷⁶² Πλωρίτης, Μάριος, p. 25.

⁷⁶³ Πετρόπουλος, Γιώργος, p. 70.

⁷⁶⁴ Lesky, Albin, p. 899-906.

⁷⁶⁵ Reinach, Théodore, L'impôt sur les courtisanes à Cos, dans : *Revue des Études grecques*, vol.5, 1892, p. 100-102.

La lettre de Glycère à Bacchis (toutes deux courtisanes) est instructive à cet égard ; elle lui écrit⁷⁶⁶ : « *Du reste mon amour pour lui ou ce qui pourrait m'arriver d'autre ferait l'objet au théâtre d'une satire amère par un Chrémès ou un Diphile.* » (Alciphron, Glycère à Bacchis, 2 [i.29])

Tantôt encore, le Mime porte à la scène des épisodes comiques montrant le comportement des petites gens, comme par exemple dans *Le Maître d'École* d'Héronidas, où la mère fait appel au maître et lui demande de punir durement son fils pour qu'il devienne un enfant sage et un bon élève.

Après le châtement exemplaire infligé à Sotadès, le Mime évite naturellement de ridiculiser les scandales des rois et de la cour. Au contraire, on trouve dans les pièces des principaux représentants du Mime que sont Théocrite et Héronidas, des vers élogieux envers les princes. Théocrite consacre notamment sa XVII^e idylle, *Éloge de Ptolémée*, à Ptolémée II dont il fait l'éloge tout en évitant discrètement de lui donner des traits divins :

« *Muses, que Jupiter soit le principe et la fin de nos chants, Jupiter, le plus grand des dieux que nous puissions célébrer. Parmi les mortels chantons Ptolémée, que Ptolémée, le plus grand des héros, soit au début et à la fin de nos vers.* » (Idyll. XVII, vers 1-4)

Et Héronidas, dont on suppose qu'il vécut sous Ptolémée III Évergète, le mentionne, lui et ses dieux frères, dans la pièce *L'Entremetteuse* :

« *Tout ce qui est, tout ce qui a jamais été quelque part sur terre, on le trouve en Égypte : richesse, palestres, puissance, jours sereins, gloire, spectacles, philosophes, or, adolescents, temple des dieux frères, excellent roi.* » (Héronidas, mime I, vers 26-30)

Un assez grand nombre d'auteurs choisirent de suivre la forme littéraire du Mime pour exprimer leur opinions philosophiques. Ils furent appelés *cinédologues*⁷⁶⁷. Tels furent Timon le Phliasien et Machon.

Au sujet de Machon et de son ouvrage *Les Besoins*, Gow écrit⁷⁶⁸ :

⁷⁶⁶ **Αλκίφρωνας**, *Αλκίφρονος ρήτορος Επιστολαί Εταιρικάί*, trad. Τάσος Βουρνάς, éd. Αφοί Τολίδη, Athènes, sans date, p. 227.

⁷⁶⁷ **Jensson, Gottskálk**, *The recollections of Encolpius: the Satyrical of Petronius as Milesian fiction*, éd. Barkhuis Publishing, 2004, p. 297.

⁷⁶⁸ **Gow, A. S. F.**, *Machon: The Fragments*, Cambridge University Press, 2004, p. 14.

« *Les anecdotes de Machon sur les parasites, les gourmands et les courtisans, même quand leur contenu n'était pas scabreux, sont tout à fait inadaptés à la salle de classe, et il en est de même pour les nombreuses anecdotes contenues dans la relation que fait Diogène Laërce de son homonyme cynique.* »

Dans l'œuvre de Timon le Phliasien, les philosophes de son temps sont les cibles principales de sa satire :

« *Beaucoup d'oiseaux de toutes races sont élevés en Égypte, enfermés dans la bibliothèque, qui se battent sans cesse entre eux dans la cage des Muses (du Musée).* »⁷⁶⁹ (Athén. Deipn. I, 41d)

Dans un autre extrait il se moque de Ménédème qui avait toujours l'air furieux⁷⁷⁰ :

« *Ainsi avec son cou bien raide, avec ses sourcils froncés (il fait) l'admiration des idiots.* » (SH, 830)

Archestrate et Matron se sont inspirés d'Épicharme et de Sophron dans leurs ouvrages pour lesquels les historiens de la littérature ont inventé l'expression : *parodie gastronomique*. En réalité *Friandises*, l'ouvrage d'Archestrate, est un catalogue de mets choisis par région géographique et il ressemble plus à un livre de cuisine qu'à un Mime⁷⁷¹.

Dans *Le Dîner Attique*, Matron décrit un dîner qu'on suppose offert par l'homme politique athénien Xénoclès. Il présente aux assistants des personnages comiques. Parmi eux, trois prennent la parole en plus du narrateur : Stratoclès dans le rôle du politicien anti-macédonien, le cousin de Xénoclès qui partage ses idées et Chéréphon dans le rôle du parasite⁷⁷².

La pièce commence ainsi :

⁷⁶⁹ **Dindorf, Wilhelm**, *Athenaeus*, Vol. 1, éd. Weidmann, 1827, p. 50.

⁷⁷⁰ **Long, A. A.**, Timon of Phlius: Pyrrhonist and Satirist, dans : *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, n° 24, (1978), p. 68-91.

⁷⁷¹ **Olson, Douglas & Sens, Alexander**, *Archestratos of Gela: Greek culture and cuisine in the fourth century BCE : text, translation, and commentary*, éd. Oxford University Press, 2000, p. xxix-xl.

⁷⁷² **Olson, Douglas & Sens, Alexander**, p. 29-32.

« *Muse, chante-nous les dîners, très nombreux, qui les nourrissent nombreux.* »

Il est manifeste que l'élément comique de cette introduction repose sur une paraphrase de l'introduction homérique :

« *Muse, chante-nous l'homme, très prudent.* » (Odys. I, 1)

Et il poursuit avec la présentation des personnages :

« *Et Xénoclès lui-même inspectait les hommes alignés
puis il alla se tenir sur le seuil, et près de lui était le parasite
Chéréphon, tel un cormoran assoiffé
et à jeun, mais expert dans l'art de manger chez les autres.* » (vers 7-10)

Dans les vers suivants, la pièce est centrée sur la description de mets merveilleux :

« *Alors les autres tendirent les mains vers les légumes.
Mais moi je n'obéis pas, mais je mangeais des plats salés
des bulbes et des asperges et des huîtres
Et je dis 'Adieu!' au thon cru, la nourriture des Phéniciens.* » (vers 14-18)

Cependant le Mime alexandrin, comme nous l'avons indiqué, est principalement représenté par Théocrite et Héronidas, même si le style poétique retenu par chacun d'eux pour s'exprimer est différent. Dans l'univers poétique de Théocrite l'amour romantique et le monde idéalisé sont prédominants. Au contraire, Héronidas représente dans ses Mimes l'immoralité et la perversité par des scènes et un langage réalistes, il met en avant l'exploitation et la décadence de l'homme, ainsi que les mœurs nouvelles suscitées par l'émergence d'une société urbaine où dominent le vice et l'argent.

B2. Théocrite, mimographe romantique de « l'amour »

Dans l'histoire de la littérature classique, Théocrite n'est pas catalogué comme mimographe mais comme le créateur de la poésie bucolique⁷⁷³. Pourtant, parmi ses poèmes bucoliques ou « idylles », comme les appelèrent ses successeurs, trois ouvrages furent considérés comme étant clairement des Mimes, les idylles II, XIV et XV. Halperin écrit⁷⁷⁴ :

« La jeune femme malheureuse en amour de l'Idylle II et les ménagères de Syracuse de l'Idylle XV, croquées avec une richesse de narration et de détails réalistes, auraient suscité chez Théocrite et ses collègues une réponse sociale à peine différente de celle évoquée par les campagnards des Idylles pastorales ; les deux groupes sont assez éloignés de l'environnement social propre au poète pour faciliter un sentiment de détachement esthétique, et pourtant aucun n'est exotique avec excès. »

Les mimes urbains de Théocrite - les Idylles II, XIV et XV – sont des exemples majeurs de l'importance de ces considérations sur la poésie hellénistique, car leur représentation d'expériences de citoyens grecs dans un monde hellénistique mobile souligne les questions des relations entre les sexes, du colonialisme, de l'immigration et du bouleversement culturel⁷⁷⁵.

Parmi ces mimes urbains, les Idylles II et XV sont souvent citées dans les discussions sur la religion hellénistique et la magie⁷⁷⁶, la vie à Alexandrie, les femmes hellénistiques⁷⁷⁷ et l'esthétique hellénistique⁷⁷⁸. En outre, l'Idylle XV est systématiquement citée comme témoignage sur le festival d'Adonis et sa protection par Arsinoé.

⁷⁷³ **Gutzwiller, Kathryn J.**, *Theocritus' pastoral analogies : the formation of a genre*, éd. University of Wisconsin Press, 1991.

⁷⁷⁴ **Halperin, David M.**, *Before Pastoral: Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry*, éd. Yale University Press, 1983, p.180.

⁷⁷⁵ **Burton, Joan B.**, *Theocritus's Urban Mimes. Mobility, Gender, and Patronage*, éd. University of California, 1995, p. 9.

⁷⁷⁶ **Winkler, John**, The constraints of Eros, dans : C.A. Faraone & D. Obbink (edd), *Magika hiera. Ancient Greek magic and religion (New York 1991)* 214-243 .

⁷⁷⁷ **Pomeroy, Sarah B.**, *Women in Hellenistic Egypt: from Alexander to Cleopatra*, éd. Wayne State University Press, 1990.

⁷⁷⁸ **Zanker, Graham**, *Modes of viewing in Hellenistic poetry and art*, éd. Univ of Wisconsin Press, 2007.

L'Idylle XIV semble avoir été négligée par les historiens de la littérature, mais sa représentation de banquets d'hommes ne faisant pas partie des élites, de soldats mercenaires et de l'amitié entre hommes hellénistiques mobiles, peut aussi contribuer de manière significative à notre vision de la vie hellénistique⁷⁷⁹.

On ignore où est né exactement Théocrite, mais il semble d'après son œuvre qu'il ait partagé sa vie entre la Sicile, Cos et Alexandrie. Il est probablement né à Syracuse, d'où ils serait parti après une tentative infructueuse d'entrer à la cour du tyran Hiéron II. Il lui consacra la XVIe idylle intitulée Les Grâces ou Hiéron, manifestement pour obtenir la faveur du tyran, mais le fait qu'il se trouve ensuite à la cour de Ptolémée II montre qu'il ne bénéficia pas d'une attention analogue du premier⁷⁸⁰.

À Alexandrie, il entretient des liens étroits avec Callimaque et avec les intellectuels de l'époque et bien qu'il n'assume aucune fonction à la bibliothèque ou au Musée, son œuvre montre qu'il est intimement lié à l'activité littéraire de l'époque⁷⁸¹.

Il est certain qu'il a vécu un certain temps à Cos, île à l'est de l'Égée, qui était alors à son apogée sous l'influence des Ptolémées. Cos était l'île natale de Ptolémée II dont le père ordonna que son précepteur soit Philétas⁷⁸², originaire de Cos, qui est cité avec respect dans la VIIe idylle.

⁷⁷⁹ **Burton, Joan B.**, "The Function of the Symposium Theme in Theocritus' *Idyll* 14" dans : *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 33 (1992), 227-45

⁷⁸⁰ **Griffiths, Frederick T.**, *Theocritus at court*, éd. Brill Archive, 1979, p. 13.

⁷⁸¹ **Fantuzzi, Marco & Hunter, Richard**, *Ο Ελικώνας και το μουσείο : Η ελληνιστική ποίηση από την εποχή του μεγάλου Αλεξάνδρου έως την εποχή του Αυγούστου*, trad. Κουκουζικά Δήμητρα, Νούσια Μαρία, éd. Πατάκη, Athènes, 2005, p. 226-308.

⁷⁸² **Philétas** ou Philitas de Cos (vers 340- vers 285 av. J.-C.) est un érudit et un poète du début de l'époque hellénistique de la Grèce antique. Habitant Alexandrie, il vécut dans la seconde moitié du IVe siècle av. J.-C. et fut nommé précepteur de l'héritier du trône de l'Égypte ptolémaïque. Il était mince et frêle ; Athénée le caricatura comme un érudit tellement plongé dans ses études qu'il en dépérit et en mourut. Philétas fut le premier grand écrivain qui fut à la fois savant et poète. Sa réputation perdura pendant des siècles, sur la base de son étude pionnière des mots et de la métrique élégiaque. Son vocabulaire, *Mélanges*, décrit la signification des mots littéraires rares, y compris ceux qui avaient été utilisés par Homère. Sa poésie, notamment son poème élégiaque *Déméter*, était très respectée des poètes antiques. Toutefois, la plupart de ses œuvres ont été perdues. Dans : **Konstantinos Spanoudakis**, *Philetas of Cos*, Brill, coll. « Mnemosyne, *Supplements*, 229 », Leyde, 2002.

Les chercheurs ont également remarqué que Théocrite cite un grand nombre de plantes qui poussent surtout en Méditerranée orientale et pas en Sicile, son pays natal⁷⁸³. Ils supposent donc qu'il fréquenta à Cos un cercle d'intellectuels qui étaient des connaisseurs et des adeptes des méthodes thérapeutiques d'Hippocrate et d'Aristote⁷⁸⁴.

Hunter écrit⁷⁸⁵:

« La tradition réelle ou supposée du chant campagnard, folklorique, ne limite en aucun cas Théocrite à l'héritage culturel de Syracuse, sa ville natale. Les anciens commentaires préservés affirment que les idylles II et XV ont été quelque peu influencées par les mimes de Sophron de Syracuse. »

⁷⁸³ Μανακίδου, Φλώρα, p. 125.

⁷⁸⁴ Wendel, Charles, *Scholia in Theocritum vetera*, , éd. B.G. Teubner Stuttgartiae, 1967, p. 240.

⁷⁸⁵ Verity, Anthony & Hunter, Richard, *Idylls*, éd. Oxford University Press, 2003, p. xix.

B3. Théocrite : La Magicienne

Le sujet de *La Magicienne* (dont le texte figure en Annexe) est le suivant : Simétha est très éprise de Delphis, mais ce dernier l'a abandonnée. Elle tente donc de lui jeter un sort pour qu'il lui revienne. Ce Mime est un monologue que récite la femme amoureuse en présence de Thestylis, son esclave fidèle et muette.

Comme nous l'avons mentionné, à l'époque hellénistique, la magie populaire et la superstition étaient très répandus. Le fait qu'on ait trouvé beaucoup de papyrus avec des recettes et des hymnes de magie s'adressant à des dieux et des génies gréco-égyptiens montre que la croyance à des pratiques magiques était largement répandue⁷⁸⁶.

Dans les *Lettres* d'Alciphron, la courtisane Myrrhine, dans une situation similaire, envisage de recourir à ce genre de pratique⁷⁸⁷ :

« Si je n'arrive à rien de cette manière, nous devons utiliser un remède plus énergique, comme celui qu'on fait boire aux plus épuisés... Tu as déjà éprouvé un tel philtre, dis-tu... » (Myrrhine à Nicippe, 10 ,37)

La Tablette de Malédiction de Pella en constitue un exemple caractéristique : c'est une malédiction ou formule magique, inscrite sur une feuille de plomb datant du IV^e ou du III^e siècle av. J.-C. Elle a été trouvée en 1986 et publiée dans la revue *Hellenic Dialectology* en 1993⁷⁸⁸.

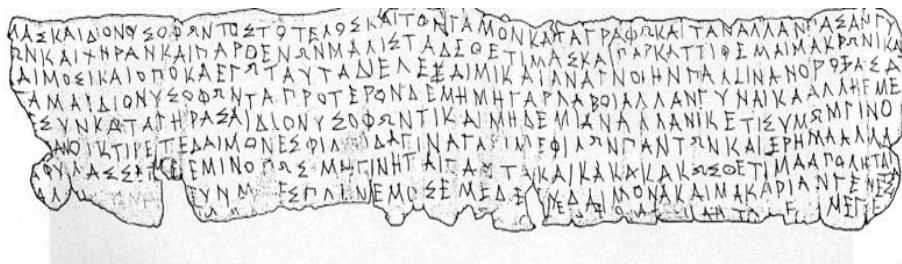


Fig. 51. Tablette de malédiction de Pella. Macédoine, 3^e siècle av. J.-C.

⁷⁸⁶ **Betz, Hans Dieter**, *The Greek Magical Papyri in Translation, Including the Demotic Spells*, éd. University of Chicago Press, 1997, p. xlii-xlviii.

⁷⁸⁷ **Αλκίφρωνας**, p. 247.

⁷⁸⁸ **Brixhe, C., & Panayotou, A.**, « Le Macédonien », dans *Langues indo-européennes*, Bader, Paris 1994, 205–220

Cette formule magique amoureuse est écrite en dialecte dorien par une femme probablement appelée Dagina afin que son amant Dionysophon n'épouse pas Thétima. Elle en appelle « à Makron et aux génies » pour que Dionysophon change d'avis, qu'il l'épouse, elle, et qu'il n'épouse jamais une autre femme, à moins qu'elle ne décide de dérouler la tablette de malédiction :

« Le mariage rituel et l'union de Thétima et de Dionysophon, je leur jette un sort par écrit, et à toutes les autres femmes, veuves et vierges, mais à Thétima en particulier, et je les confie à Makron et aux génies. Que seulement quand je déterrerais, déroulerais et relirais ceci, elles puissent épouser Dionysophon, mais pas avant ; et qu'il n'épouse pas d'autre femme que moi ; et que je vieillisse auprès de Dionysophon, et aucune autre. Je vous en supplie : Prenez pitié de [Phil ?]a, chers génies, car j'ai perdu tous mes bienaimés et je suis abandonnée. Mais gardez s'il vous plaît cela pour moi afin que ces événements n'arrivent pas et que l'infortunée Thétima ne périsse misérablement mais faites que je devienne heureuse et comblée. »

C'est à une pratique magique voisine que recourt Simétha afin de regagner l'amour de Delphis.

L'histoire de la pièce :

Ce monologue, qui préserve la forme dialoguée grâce à un personnage muet, comporte deux parties ; dans la première, une jeune femme de Cos appelée Simétha jette un sort par le feu au jeune athlète Delphis, son amoureux qui la néglige, et dans la seconde partie, quand sa servante part enduire sa porte de cendres, elle dit à la Lune comment elle a gagné et perdu son amour.

La scène se passe non loin de la mer, à un endroit où trois routes se croisent, en dehors de la ville car ces routes sont bordées de tombes. La Lune brille au fond et au premier plan se trouvent un sanctuaire et une statue d'Hécate derrière un petit autel. Sur cet autel, pendant la première partie du rite, la pauvre fille brûle successivement de l'orge, des feuilles de laurier, une poupée de cire et du son ; puis, l'arrivée de la Déesse

ayant été annoncée par les lointains aboiement de chiens et par des coups de bienvenue frappés sur du cuivre, au milieu du silence sacré qui témoigne de sa présence, Simétha verse les libations et offre sa prière majeure ; enfin elle brûle des hippomanes et un morceau de la frange du manteau de son amant. L'incantation qui commence et termine la strophe de quatre vers consacrée à brûler chacune de ces choses, de même que les deux strophes centrales du silence sacré et des libations, est adressée à la roue magique à quatre rayons qui porte encore le nom de l'oiseau attaché à l'origine à ces roues, et que Simétha fait tourner tout au long du rite.

Quand Thestylis disparaît avec les cendres récoltées dans la coupe à libations, sa maîtresse entame son monologue. Celui-ci comporte deux moitiés, dont la première est divisée en strophes par un refrain adressé à la Lune qui l'écoute. Toutes ces strophes sauf la dernière font cinq lignes. Puis, à la place du refrain vient l'apogée de l'histoire, en deux lignes brèves, et la seconde moitié commence, avec son récit d'abandon. Dans cette dernière moitié l'absence du refrain et de ses associations lyriques et romantiques est voulue pour augmenter le contraste entre le passé et le présent, entre la plénitude de la joie et le vide du désespoir. Vers la fin de la première et de la deuxième partie du poème, il est suggéré que Simétha ne croit qu'à moitié à l'efficacité du sort : elle menace en effet, si ce sort échoue à lui ramener l'amour de Delphis, de l'empêcher par le poison d'accorder son amour ailleurs⁷⁸⁹.

La dimension théâtrale de La Magicienne

Dans le monologue dramatique de ce Mime, un conflit théâtral oppose le sentiment et la raison. Bien que la représentation comporte deux scènes, toute l'histoire se déroule en trois phases : La première où le sentiment l'emporte sur la raison (vers 1-65), la deuxième où le sentiment est vaincu par la raison (vers 66-159) et la troisième où l'auteur hésitant laisse manifestement au spectateur ou au lecteur le soin de décider d'une conclusion (vers 160-165). Il distingue ces trois phases par les trois déesses associées aux trois phases de la Lune : Hécate, Artémis et Séléné.

Phase 1: Hécate

Dans les premiers vers (vers 1-6), Théocrite présente dans un langage très fort et très théâtral les sentiments nombreux et divers qu'éprouve la femme amoureuse trahie, alors que son espoir d'avoir la visite de son

⁷⁸⁹ **Edmonds, J. M.**, *The Greek Bucolic Poets*, Cambridge, Mass., éd. Harvard University Press, 1912.

amant s'éteint déjà. Elle tente d'atténuer son importance, sans que cela ne la reconforte.

« *Il n'est plus venu frapper à ma porte, le cruel !* » (vers 6)

Dans cette phase, elle est représentée comme un animal sauvage blessé et encagé. Sa déception, sa colère, ses mauvaises pensées et sa patience à bout l'amènent à prendre deux décisions. L'une est de trouver les vraies raisons pour lesquelles Delphis a cessé de lui rendre visite :

« *Demain j'irai au gymnase de Timagètes pour le voir et lui demander la raison de sa conduite.* » (vers 8-9)

Ces vers recèlent l'espoir d'une solution réaliste à son problème. (Apparition de la raison)

Son autre décision est d'avoir recours à la magie qui pourra, croit-elle, lui fournir une solution sûre grâce à l'intervention des forces surnaturelles. (Prédominance du sentiment)

Elle commence la cérémonie magique en invoquant le nom d'Hécate :

« *Terrible Hécate, je te salue. Reste auprès de moi jusqu'à la perfection de ces philtres; qu'ils ne le cèdent ni à ceux de Circé, ni à ceux de Médée, ni à ceux de la blonde Périmède.* » (vers 14-16)

La répétition fréquente du vers suivant⁷⁹⁰ montre l'action et en même temps le déroulement du processus magique :

« *Oiseau sacré⁷⁹¹, vers moi rappelle mon volage amant.* » (vers 17, 22, 27, 32, 37, 42, 47, 52, 57, 63)

Ses sentiments sont mêlés : Son désir de regagner l'homme qu'elle aime est aussi fort que son dépit qu'il l'ait ainsi abandonnée (elle est à nouveau partagée entre raison et sentiment).

⁷⁹⁰Ce n'est sans doute pas par hasard que ce refrain est répété tous les cinq vers, et que seul le dernier vient après six vers.

⁷⁹¹**iunx ou bergeronnette** : oiseau que les magiciennes de l'antiquité attachaient à une roue qu'elles faisaient tourner, croyant ainsi attirer et ensorceler le cœur des hommes. Cette pratique était largement répandue pour reconquérir un amant infidèle. Dans : **Liddell et Scott**, tome 2, p. 550.

Elle vit un conflit intérieur entre ses agissements et sa raison qui lui rappelle que son comportement n'est pas convenable compte tenu de son statut social. À cet instant, sa honte d'elle-même se manifeste par un accès de colère envers sa servante (défaite de la raison) :

« Déjà le feu a consumé cette orge. Verse maintenant... Malheureuse Thestylis, à quoi penses-tu donc ? Maudite esclave, te jouerais-tu aussi de moi ?... » (vers 18-21)

Théocrite écrit le point culminant de la scène de manière très évocatrice. Il réussit par les mots qu'il emploie à évoquer simultanément de multiples dimensions. Le temps qui passe et l'angoisse de la femme sont exprimées au moyen de sons :

« Les chiens aboient... c'est pour nous qu'ils font retentir la ville de leurs hurlements. La déesse est dans les carrefours ; vite, vite, frappe ce vase d'airain. » (vers 35-36)

Puis de ces sons évocateurs, aboiements et coups sur le disque, on passe à un silence évocateur :

« Déjà la mer se tait, les vents s'apaisent. » (vers 38-39)

Et peu à peu la tension se relâche tandis que le processus de préparation du philtre touche à sa fin.

Parmi d'autres beaux détails, l'auteur montre cette tendance humaine de conserver des objets banals en y attachant une valeur sentimentale et symbolique :

« Delphis a perdu cette frange de son manteau ; je la déchire et la jette sur le feu dévorant. » (vers 58-59)

Et quand la raison fait une nouvelle offensive et que remords et culpabilité l'assaillent, Simétha rend Éros responsable de sa douleur. Comme Sophocle le faisait dire au chœur dans *Antigone*⁷⁹² :

« Éros, ô fin jouteur, ô enfant si moqueur,
Tu te ris de l'opulence et de la candeur
De ces effarouchées aux pommettes rougies

⁷⁹² Σοφοκλής, *Αντιγόνη*, trad. Κώστας Τοπούζης, éd. Επικαιρότητα, Athènes, 1997.
Trad. française : **Renault, Philippe**, *Sophocle, anthologie tragique*, remacle.org

Que tu aimes surprendre au milieu du sommeil.
 Toi qui vas sur les flots, les champs et les tanières,
 Nul ne peut te contrer, ni Zeus, ni les vivants
 Car ton moindre passage attire la folie. » (Soph. Antigone, vers 781-790)

De même, Théocrite répète à sa façon :

« *Hélas! cruel amour ! pourquoi, pareil à l'avidie sangsue, t'attacher à mon corps, pourquoi dévorer ma vie ?* »

Puis, avant que sa servante ne parte jeter le sort sur la maison de Delphis, elle surmonte ce bref sursis en monologuant :

« *Inonde le seuil de sa maison, ce seuil où est attaché mon cœur, et le perfide ne s'en soucie pas!* » (vers 61)

Phase 2 : Artémis

Une fois seule, elle évoque toute son histoire et raconte comment elle a rencontré Delphis et en est tombée amoureuse. La nouvelle répétition qui ponctue cette phase est cette fois autocritique, comme le montre bien la traduction littérale du vers suivant = *Reine des nuits, apprends comment j'ai pu me laisser prendre par l'amour* :

« *Reine des nuits, apprends quel fut mon amour.* » (vers 69,75, 81, 87, 94, 99, 105, 111, 117, 123, 129, 135)

Phase 3 : Séléné

Elle est épuisée mais désormais sereine. Parce qu'elle espère que le philtre va agir? Ou bien n'y croit-elle pas? Théocrite laisse apparemment aux spectateurs le soin d'en décider :

« *Adieu reine des nuits, dirige tes coursiers vers l'Océan ; pour moi, j'ai souffert et je souffrirai encore.*

Adieu Lune au front brillant ; adieu vous aussi, astres qui accompagnez le char silencieux de la reine des nuits. » (vers 164-167)



Fig. 52. Artémis Maîtresse des Fauves. Détail du vase François, cratère à volutes attique à figures noires, 570-560 av. J.-C.

B4. Théocrite : Les Syracusaines

Victor Magnien observe au sujet de la XV^e idylle⁷⁹³ (dont le texte figure en Annexe) :

« Théocrite se rattache beaucoup plus directement que tous les auteurs précédents à la littérature syracusaine : et l'idylle XV est sur ce point d'une importance spéciale. Cette idylle est imitée de Sophron. »

Ce n'est pas le point de vue d'Auguste Couat, qui voit dans la poésie de Théocrite et d'Héronidas l'influence d'Hypponax plutôt que celle de Sophron. Concrètement cet auteur dit⁷⁹⁴ :

« En un sens les Alexandrins font effectivement revivre et développent l'élément dramatique de la poésie d'Hypponax⁷⁹⁵ ; et c'est cela, plus que l'imitation de Sophron, qui fut l'origine du « mime » alexandrin. En fait, dans l'école alexandrine ce type de poésie n'est pas limité à la forme iambique ; la plupart des « idylles » de Théocrite, des poèmes bucoliques aux Syracusaines, appartiennent à la même catégorie du « mime », et on peut même dire que l'élément « mimétique » pénètre presque jusqu'à la poésie sérieuse des hymnes de Callimaque, sous forme de descriptions de rites religieux au cours de la narration elle-même (Hymne à Apollon, les

⁷⁹³ **Magnien, Victor**, Le syracusain littéraire et l'Idylle XV de Théocrite dans *Mémoires de la Société de linguistique*, 21 (1920), p. 59.

⁷⁹⁴ **Couat, Auguste**, *Alexandrian Poetry under the First Three Ptolemies, 324-222 B.C.*, éd. W. Heinemann, Londres, 1931, p. 597.

⁷⁹⁵ **Hypponax** : Poète lyrique du 6^e siècle av. J.-C., considéré comme l'inventeur de la parodie et du tétramètre trochaïque. Né à Éphèse, il fut poursuivi et exilé en 542 à Clazomènes par les tyrans d'Éphèse, pour avoir pris part à des luttes contre eux. Il y vécut dans la pauvreté jusqu'à sa mort. Son caractère était très revêché à cause de sa pauvreté, de sa laideur et de sa claudication. Dans ses vers, il invective les riches et les puissants et se moque avec causticité de ses ennemis. Il fut qualifié de « poète du peuple ». D'après la tradition, les frères Athénis et Boupalos, qui étaient sculpteurs, l'ayant représenté encore plus laid qu'il ne l'était, il écrivit une satire si mordante à leur égard qu'ils se suicidèrent. Sa poésie était réaliste et il puisait ses thèmes dans la vie. C'est pourquoi il fut très aimé du peuple et eut une grande notoriété en particulier à l'époque hellénistique. Héronidas le prit comme modèle pour ses mimes, Callimaque en fit l'éloge et selon Théocrite, Hypponax disait des choses justes avec des vers boiteux. Dans : **Ralph M. Rosen**, Hipponax, Bupalos, and the Conventions of the *Psogos*, *Transactions of the American Philological Association*, vol. 118, (1988), p. 29-41.

Bains de Pallas, Hymne à Déméter), comme jusqu'à ses épigrammes érotiques. »

Beaucoup de signes montrent en effet que la poésie de Théocrite a été influencée par d'autres créateurs. Il imite non seulement Homère, mais aussi Épicharme, Sophron et Hypponax. Mais il est important de noter qu'il adapte toutes ces influences en les intégrant à son style personnel⁷⁹⁶.

La pièce se déroule à Alexandrie et, au moyen d'un dialogue animé entre deux amies syracusaines (donc compatriotes de l'auteur) qui ont épousé des Alexandrins, elle dépeint l'atmosphère qui règne dans la ville pendant les fêtes d'Adonis⁷⁹⁷. En même temps, elle décrit les moeurs des femmes de la capitale des Ptolémées⁷⁹⁸.

Gorgo, rend une visite matinale à Praxinoé, qu'elle trouve en compagnie de son fils de deux ans, en train de superviser le travail de ses servantes, et elle lui demande de venir avec elle au palais de Ptolémée II pour assister au Festival d'Adonis. Praxinoé fait quelque objection mais finalement se lave, s'habille et se met en route avec sa visiteuse et leurs deux servantes. Après diverses rencontres dans les rues encombrées, elles entrent dans le palais et peu après, la chanteuse entonne ce qui est en fait un chant nuptial annonçant un chant funèbre, avec un éloge d'Aphrodite jeune mariée et une référence à la déification de l'épouse de Ptolémée 1^{er}.

Le chant décrit la scène - les offrandes présentées près du lit nuptial, les deux berceaux de verdure au-dessus, la représentation de l'enlèvement de Ganymède sur le bois de lit, les couvertures enveloppant les effigies

⁷⁹⁶ Μανδηλαράς, Βασίλειος, p. 32.

⁷⁹⁷ **Les mystères d'Adonis ou Adonies** : fête annuelle en mémoire de la mort et de la résurrection d'Adonis qui avait lieu dans presque toutes les villes de la Grèce Antique. La mort et la résurrection d'Adonis avait un rapport avec le cycle annuel de la germination et de la fructification. Sa durée était variable : elle durait deux, trois ou sept jours, et elle n'était pas célébrée partout à la même époque de l'année. À Alexandrie sous Ptolémée, les Adonies commencèrent à être célébrées à l'initiative d'Arsinoé II d'Égypte, épouse de Ptolémée II Philadelphie. Le premier jour, les femmes entonnaient des hymnes sur le mariage sacré d'Aphrodite et d'Adonis et le retour de ce dernier du Monde Souterrain. La reine accompagnait l'effigie d'Adonis et d'autres femmes transportaient deux lits d'or et d'argent pour y coucher les effigies d'Adonis et d'Aphrodite. Elles laissaient autour des fruits, des mets faits de farine, miel et huile d'olive, des fioles de parfum et des vases contenant anis, orge, fenouil, etc. Le lendemain, cheveux dénoués, pieds et seins nus, les femmes jetaient à l'eau l'effigie du Dieu et l'invitaient à revenir l'année suivante. Dans : Μέγας, Γ.Α. *Ελληνικά έορταί και έθιμα της λαϊκής λατρείας*. Athènes, 1957, p. 189.

⁷⁹⁸ Μαυρόπουλος, Θεόδωρος, p. 66.

d'Adonis et d'Aphrodite, l'image de d'époux sacré lui-même - et se termine par une anticipation du chant funèbre qui sera chanté le lendemain aux obsèques d'Adonis.

Dans la description animée et charmante de la fête d'Adonis, Théocrite utilise le sous-entendu pour exprimer ce qu'il ne pourrait sans doute pas dire en clair sur les changements introduits par Arsinoé II dans la culture grecque.

Il mentionne d'abord que les femmes voient la fête pour la première fois de leur vie :

« Allons au palais du grand roi Ptolémée, voir la fête d'Adonis. On m'a dit que la reine a préparé une pompe solennelle. » (vers 21-24)

La fête d'Adonis était en fait d'origine orientale et directement liée à la « prostitution sacrée », coutume répandue dans les pays du Proche-Orient qu'Hérodote considérait comme des plus honteuses⁷⁹⁹. De plus, un texte anonyme de la fin du V^e siècle av. J.-C., *Doubles Discours*, nous indique au sujet de cette coutume⁸⁰⁰ :

« Chez les Lydiens, prostituer sa fille et récolter ainsi de l'argent pour son mariage est bien vu, tandis qu'au contraire chez les Grecs personne ne voudrait épouser une telle femme. »

Ni la fête ni son cérémonial ne sont familiers aux deux femmes. D'ailleurs Praxinoé trouve à un moment donné l'occasion d'affirmer son dialecte dorien et de faire remarquer sa différence avec les femmes orientales :

*« DEUXIÈME ÉTRANGER. Paix donc, bavardes impitoyables, qui roucoulez comme des tourterelles vos syllabes traînantes. (Il utilise pour décrire leur façon de parler le mot *platia*, de *platiasmos*, *plateiazein*⁸⁰¹)*

PRAXINOÉ. Par Tellus ! D'où sortez-vous donc, l'ami ? Que vous importe notre babil ? Commandez à vos esclaves. Voudriez-vous par hasard dicter vos lois à des Syracusaines ? Sachez que nous sommes

⁷⁹⁹ Λεντάκης, Ανδρέας, *Ιερά πορνεία*, éd. Δωρικός, Athènes, 1990, p. 69.

⁸⁰⁰ *Ibidem.*

⁸⁰¹ Πλατιασμός / *platiasmos* : qualification du dialecte dorien par les Athéniens dûe au fait que les Doriens utilisaient le - α à la place du - η. Ils disaient par exemple *Athâna* pour *Athèna*.

Corinthiennes d'origine, aussi bien que l'illustre Bellérophon, et que nous parlons la langue du Péloponnèse. Eh bien ! Défendez-vous à des Doriennes de parler dorien ?...

Ô Proserpine! garde-nous d'un nouveau maître ; un seul nous suffit. »
(vers 88-95)

La réaction de Paxinoé a une double signification de défense de sa langue et aussi de ses valeurs morales.

Par ailleurs, les premiers vers sont intéressants du point de vue éducatif. Dès que Praxinoé commence à critiquer son mari devant son enfant, son amie l'arrête en disant :

« GORGO. Ma chère, ne parle pas ainsi de ton mari devant cet enfant ; vois comme il te regarde.

PRAXINOÉ. Zéphyrion, mon fils, va, ce n'est pas de papa que je parle.

GORGO. Par Proserpine ! Cet enfant comprend... Il est beau, ton papa. » (vers 10-14)

B5. Hérondas

Le papyrus d'Hérondas, son nom et sa vie

En 1889, le British Museum acheta un rouleau de papyrus comportant le huit mimes d'Hérondas, complets ou partiels⁸⁰². Davenport écrit⁸⁰³ :

« Le rouleau de papyrus sur lesquels se trouvaient les mimes d'Hérondas fut acheté en Égypte par E. Wallis Budge, diligent dénicheur d'antiquités pour le British Museum et grand aventurier de la recherche archéologique à une époque où la règle du jeu étaient de rapporter coûte que coûte ses prises au pays. Budge acheta le rouleau à des pilleurs de tombes coptes qui l'avaient volé dans la tombe d'un grand personnage égyptien du début de l'époque romaine. La coutume était d'attendre la résurrection avec sa bibliothèque à portée de main. Les grandes odes d'Alcman furent trouvées dans une collection funéraire de ce type, tout comme le texte du livre égyptien des morts qui rendirent Wallis Budge célèbre. »

Le nom du poète ne figurait pas sur le papyrus car la fin du rouleau, où figurait le nom de l'auteur, était mutilée. En 1891, le papyrus d'Hérondas fut publié par Kenyon, le responsable des *Manuscripts* du Musée⁸⁰⁴. L'édition comprenait 41 colonnes de 15 à 20 vers chacune. La forme du texte était naturellement expérimentale puisque les chercheurs se trouvaient pour la première fois devant un tel document. La séparation entre les mots était assez bonne, mais ni les accents, ni les esprits ni les signes de ponctuation n'étaient utilisés. Manquaient aussi les indications sur les personnages du dialogue, remplacées par un tiret. Les mots mutilés furent complétés là où c'était possible⁸⁰⁵. Kenyon voulut garder autant que possible la physionomie du manuscrit et limita donc ses interventions et ses annotations. Par la suite, de nombreux érudits étudièrent le papyrus, si bien que certaines lettres subirent des dégradations⁸⁰⁶.

⁸⁰² **Milne, H. J. M.**, *Catalogue of the Literary Papyri in the British Museum*, Londres, 1927.

⁸⁰³ **Davenport, Guy**, *7 Greeks*, éd. New Directions Publishing, 1995, p. 18.

⁸⁰⁴ **Kenyon, Frederick G.**, *Classical Texts from Papyri in the British Museum*, Londres, 1891, p. 1-39.

⁸⁰⁵ **Μανδηλαράς, Βασίλειος**, p. 34.

⁸⁰⁶ **Μανδηλαράς, Βασίλειος**, p. 36.

Les éditions des Mimes furent nombreuses et bien souvent elles ne s'accordaient pas entre elles quand il s'agit de restituer les parties abimés⁸⁰⁷. Parmi ces traductions, celle d'Otto Crusius, *Die Mimiamben des Herondas* (Leipzig 1926), est considérée comme étant la plus fidèle au style d'Hérondas. John Arbuthnot Nairn suivit la ligne de Crusius et son livre fut traduit en français par Louis Laloy (*Hérondas, Mimes*, Paris 1928).

Le nom d'Hérondas créa également un problème, puisque dans la littérature ancienne il apparaît tantôt comme *Hérodès* tantôt comme *Hérodas*, tandis qu'Athénée l'appelle *Hérondas* (III, 86b). Aujourd'hui les chercheurs anglo-saxons préfèrent Hérodès ou Hérodas tandis que Français et Allemands préfèrent Hérondas⁸⁰⁸.

De même que nous n'avons pas vraiment d'informations sur le nom du poète, les éléments manquent sur l'époque à laquelle il vécut. Les quelques indices puisés dans son œuvre ont permis d'établir une

⁸⁰⁷ **Naim, J. A.**, *HPΩΛΙΟΥ ΜΙΜΙΑΜΒΟΙ: Herodas Mimes, edited with Introduction, Critical Notes, Commentary, and Excursus*, Oxford, 1904. En p. lxxxiv, bibliographie des éditions, traductions et travaux critiques en anglais, français et allemand. Le papyrus original découvert en 1891 et quelques fragments supplémentaires trouvés en 1900 sont au British Museum ; **Sir Frederick Kenyon**, *Palaeography of Greek Papyri* (Oxford, 1899), *Classical Texts from Papyri in the British Museum* (Londres, 1891), "Additional Fragments of Herodas" (*The Classical Review*, v (1891), 480-483). Un facsimile (*Ἡρωνδοῦ Μιμιαμβοί*) a été publié par le Musée en 1892. Importante édition d'**Otto Crusius** (dernière éd., Leipzig, 1926), dont son *Untersuchungen zu den Mimiamben des Herondas* (Leipzig, 1892). Traduction en anglais par R. T. Clark (1909), en allemand par O. Crusius et S. Mekler (Vienne, 1894), en français par É. Boisacq (Paris, 1893), G. Dalmeyda (Paris, 1893), P. Ristelhuber (Paris, 1893) et P. Quillard (Paris, 1900), en italien par G. Setti (Modène, 1893) et N. **Terzaghi** (Turin, 1925) ; **C. Hertling**, *Quaestiones mimicae* (Strasbourg, 1899) ; **J. M. Edmonds**, "Some Notes on the Herodas Papyrus" (*Classical Quarterly*, xix (1925), 129-146) ; **H. J. Rose**, *Quaestiones Herodeae* (id., xvii (1923), 32-34) ; **O. Crusius and R. Herzog**, "Der Traum des Herondas" (*Philologus*, lxxix (1924), 370-433) ; **H. Diels**, "Zu Herodas" (*Sitzungsberichte der k. preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin*, i (1892), 17-19), et *Zum sechsten und siebenten Gedichte des Herodas* (id., 387-392) ; **Otto Hense**, "Zum zweiten Mimiamb des Herodas" (*Rheinisches Museum*, lv (1900), 222-231) ; **G. Kaibel**, "Zu Herodas" (*Hermes*, xxvi (1891), 580-592) ; **A. D. Knox**, *Herodes and Callimachus* (*Philologus*, lxxxi (1926), 241-255) ; **Henri Weil**, "Les Mimiambes d'Hérodas" (*Journal des Savants* (1891), 655-673). Résumé et traductions partielles dans **Alfred Körte**, *Hellenistic Poetry* (trad. J. Hammer et M. Hadas, New York, 1929, 325-347). Autre édition importante : **W. Headlam and A. D. Knox** (Cambridge, 1922).

⁸⁰⁸ **Μανδηλαράς, Βασίλειος**, p. 38.

biographie rudimentaire. On considère donc qu'il vivait à peu près en même temps que Théocrite est supposé avoir vécu, ce qui situe donc sa naissance vers 300 av. J.-C. En se basant toujours sur son œuvre, on considère qu'il naquit à Cos et qu'il fit carrière à Alexandrie.

B6. L'œuvre d'Héronidas

Contrairement à Théocrite, Héronidas suivit les iambographes plus anciens, en particulier Archiloque⁸⁰⁹ et Hypponax. Mais ces poètes utilisent leur poésie pour exprimer leurs rages personnelles, ce que ne fait pas Héronidas. Lui reprend le mètre, imite la langue mais refuse la présence personnelle du poète dans ses vers. Au lieu de sa présence personnelle, il place d'autres personnages qui discutent, philosophent, plaident et menacent ; sauf dans son VIII^e mime *Le Songe* où, semble-t-il, il défend la valeur de ses pièces⁸¹⁰.

Il créa ainsi des scènes dramatiques présentant le monde des proxénètes, des courtisanes et des maquereaux. C'étaient des compositions qui montraient les histoires personnelles d'une foule anonyme et « qui faisaient ressortir ses turpitudes » sur la scène. Il montrait donc ce que l'hypocrisie sociale des gens « comme il faut » refusait et refuse de voir. Il témoignait ainsi à sa façon du mauvais traitement des esclaves dans *La Maîtresse Jalouse*, de la violence des enseignants dans *Le Maître d'École*, du commerce de la chair dans *Le Maquereau*, de la « petite bourgeoisie » citadine dans *L'offrande au temple d'Asklépios*.

Les principaux héros de ses pièces se transformèrent peu à peu en « types » théâtraux⁸¹¹. C'est-à-dire des rôles stables auxquels s'adapte l'intrigue et non l'inverse.

Dans ses pièces il dépasse les limites de la bienséance et de la « politesse » telles qu'elles sont définies de nos jours. Il s'exprime en utilisant des formules qui choqueraient absolument le spectateur d'aujourd'hui. Par exemple, Héronidas utilise parfois des expressions surprenantes et présente des scènes que ne permettraient pas les règles sociales de la bienséance. Néanmoins, il ne laisse aucune marge qui

⁸⁰⁹ **Archiloque** : Poète évoqué au chapitre II. A3. Un de ses vers les plus connus est : « *Le renard sait beaucoup de choses et le hérisson n'en sait qu'une, mais de taille* ». Il combattit en Ionie, en Thrace, en Macédoine et en Eubée. Il fut tué au combat par les Naxiens, mais nous ne savons pas exactement si Corax le Naxien l'a tué à Naxos ou dans sa colonie, en Thrace. Dans : **Μπλάνας Γιώργος**, *Αρχίλοχος Ποιήματα και Θρύψαλα*, éd. Γαβριηλίδης, Athènes, 2001.

⁸¹⁰ **Μανδηλαράς, Βασίλειος**, p. 153.

⁸¹¹ **De Ridder, A. & Deonna, W.** *Art in Greece*, éd. Alfred A. Knopf, New York, 1927, p. 112.

pourrait scandaliser le spectateur ou le lecteur, même puritain, parce les expressions et les situations même les plus osées sont toujours maîtrisées par Héronidas. Dans sa langue dure et réaliste, les chercheurs ont constaté une foule de sous-entendus qui ont donc constitué pour eux des objets d'étude⁸¹².

⁸¹² Μανδηλαράς, Βασίλειος, p. 47.

B7. Les mimes d'Héronidas

Pour quatre de ses douze pièces, seules quelques lignes ont été préservées mais leur titre nous fournit quelques indices sur les sujets et les atmosphères : *Femmes au réveil (ou au petit déjeuner)*, *Le Songe*, *Molpeinos* et *Un Cercle de fileuses*. Elles devaient toutes être de type « social » et peut-être y avait-il dans la seconde une parodie de ces rêves qui constituaient une sorte d'astuce stylistique pour certains tragiques grecs.

Toutes les autres pièces, bien que courtes, sont pratiquement complètes si bien que nous pouvons juger de leur nature et de leur but avec quelque assurance. *L'Offrande au Temple d'Asklépios* présente deux femmes, Kynno et Kokkalé, venues visiter le temple d'Asklépios sur l'île de Cos. Chacune a avec elle sa servante esclave. Après avoir prié le dieu elles sacrifient un coq, mais bientôt leur attention se disperse, elles admirent les statues et les peintures du temple. Finalement leur conversation, comme la pièce, se termine quand un néocore vient les informer que les présages sont favorables. Cette pièce rappelle les pièces aux décors similaires d'Epicharme, de Sophron, de Théocrite, et d'Eschyle : à l'évidence, ce thème était populaire.

Le Maître d'École raconte comment une femme, Métrotimé, amène son fils Kottalos au maître Lampriskos. Elle demande instamment au maître de donner au jeune polisson une sérieuse correction. La punition lui est dûment administrée, mais quand la mère demande que le fouet lui soit donné encore plus fort, Kottalos réussit à s'échapper. (Le texte de ce Mime figure en annexe)

Dans *Le Maquereau*, un certain Battaros poursuit Thalès en justice parce qu'il s'est introduit chez lui et a tenté d'enlever de force une dénommée Myrtale. Le mime est constitué d'une tirade de Battaros qui est un monologue délibérément parodique ; le langage est destiné à faire rire par le contraste entre sa grandiloquence héroïque et un sujet trivial.

L'Entremetteuse contient davantage d'action dramatique. Gyllis, une maquerele, nous est montré abordant Métriché, la jeune épouse d'un homme qui voyage dans un pays lointain. Elle plaide adroitement en faveur d'un athlète, Gryllos, qui, dit-elle, meurt d'amour pour Métriché.

À la fin, la vieille sorcière est renvoyée à ses affaires. (Le texte de ce Mime figure en annexe.)

Le thème de l'amour que suggère cette pièce se retrouve dans *La Maîtresse Jalouse* où nous avons trois personnages, la maîtresse, Bitinna, et deux esclaves, Gastron et Kydilla. La première, qui a eu une aventure avec Gastron, s'est découvert une rivale et elle accuse l'esclave de lui être infidèle. Condamné par la femme en colère à recevoir le fouet, il confesse la vérité, sur quoi le châtiment habituel est transformé en mille coups de fouets sur le dos et cent sur le ventre. La femme indignée et hystérique transforme une nouvelle fois le châtiment en marquage au fer sur le visage, mais la jeune esclave Kydilla plaide alors en faveur de l'esclave. Le mime se termine de façon incertaine, mais nous sommes amenés à croire que, à la faveur du festival qui approche, il pourra échapper à sa punition. Il est important de remarquer que nous avons ici la première apparition dans une pièce du personnage familier de la jalouse.

Il y a moins d'action dans *Le Cordonnier*, où Kerdon, le cordonnier, discourt avec science et esprit sur ses marchandises avec Métro et d'autres clientes potentielles.

Nous arrivons finalement à *La conversation intime* (ou *Deux amies en visite*), qui présente une conversation entre deux femmes, Koritto et Métro, au sujet d'un *baubon* ou *ballia*, qui n'est autre qu'un phallus en cuir.

CONCLUSION

Selon le concept aristotélien de l'imitation, le poète ne se contente pas de reproduire fidèlement ce qui a existé, mais il intervient et élabore sa matière, l'organise et lui donne forme de sorte que ce qui en résulte est une fabrication, c'est-à-dire une création de faits et d'inventions, qui n'est pas vraie mais vraisemblable. Le créateur d'art dramatique doit aussi s'occuper du général et non du particulier. Le poète doit imiter les actions simples ou complexes, les passions et les faiblesses humaines constantes, en évitant les cas particuliers c'est-à-dire les faits personnels et individuels⁸¹³.

Le Mime transgresse complètement cette règle d'Aristote et crée sa propre tradition dramatique, en étant davantage au service de la notion de mimésis comme peinture, telle que la concevait Platon. Il est d'ailleurs bien connu que tant Platon qu'Épicharme étaient des adeptes de la philosophie pythagoricienne et que pour eux, la notion de mimésis est une « répétition ». Ainsi le Mime dorien devient le « miroir » de la société et son art reflète sur la scène, le monde tel qu'il est. Ses comédiens représentent des hommes anonymes avec leurs petites histoires quotidiennes. C'est du théâtre, exactement tel que le décrit Démocrite : des maisons sans murs ni toits, où nous pouvons voir l'histoire de chacun. Et ses héros sont surtout des hommes ordinaires, qui ne diffèrent guère du Thersite d'Homère. Mais lorsque le sujet porte sur des histoires de dieux et de héros, il ne les montre pas « sans peur ni sans reproche », au contraire il les dépouille de leur élément transcendantal et les montre comme de simples hommes, sans rien qui les en distingue. Naturellement, il n'a pas le privilège de ridiculiser les hommes politiques, comme le faisait la Comédie Ancienne d'Aristophane.

⁸¹³ Τσιριμώκου, Λίζυ, *Το έντεχνο ψεύδος*, dans le quotidien « Βήμα », 10 avril 2005.

Cependant, comme il n'a pas la possibilité de moquer le pouvoir politique, peut-être moque-t-il le pouvoir des dieux, en projetant sur eux ce qu'il ne peut pas dire sur les tyrans ? Il serait également intéressant de s'interroger sur la relation entre le théâtre dorien et la religion. Peut-être sa posture théâtrale démocratienne ne concerne-t-elle pas seulement le mode de représentation mais aussi un athéisme sous-jacent ?

En tout cas, le Mime n'a pas de caractère didactique et ne cherche pas à faire réfléchir son public sur des problèmes existentiels, comme cela se produit dans la tragédie. S'il met souvent en scène des sujets de tragédie, c'est uniquement pour les tourner en ridicule, comme dans *Le Sphynx*, la pièce d'Épicharme.

Les quatre genres d'art dramatique qui se sont développés dans la Grèce Antique sont la tragédie, la comédie, le drame satyrique et le Mime. Alors que les trois premiers naissent et se développent en terre attique, le Mime est originaire de la Grèce dorienne. Le théâtre dorien apparaît donc avant le théâtre attique. Au début, de petites troupes d'acteurs-comédiens, les dicélistes, présentent de simples épisodes comiques aux dialogues improvisés. Il faut souligner que les Doriens nommaient dicélistes les seuls acteurs de théâtre et non les divers amuseurs. Puis, dans les colonies grecques de Sicile, la farce dorienne se transforme en genre dramatique dès lors que les dialogues deviennent un langage théâtral écrit : ses auteurs les plus importants sont Épicharme et Sophron.

Dans le théâtre dorien, c'est-à-dire dans le Mime, contrairement au théâtre attique, le langage théâtral qui est un dialogue simple – et non poétique – joue un rôle central. Épicharme est d'ailleurs le premier à avoir utilisé le dialogue dans ses pièces. Il n'existe aucun témoignage montrant que les auteurs des Mimes aient participé à des concours dramatiques, comme il en existait pour la tragédie et la comédie, où une pièce était comparée à une autre. De telles comparaisons eurent pour conséquence le développement de règles d'évaluation critique et aussi de relations concurrentielles entre écrivains⁸¹⁴. Pour le Mime, on constate au contraire que les jeunes écrivains imitent et poursuivent la tradition de leurs prédécesseurs.

Les représentations de Mimes ont lieu indépendamment de toute fête et concours. Sa présence au théâtre n'est pas occasionnelle mais répétée. Le Mime n'est pas préparé pendant une année entière pour participer à une

⁸¹⁴ Δρομάζος, Στάθης, Αριστοτέλους Ποιητική, éd. Κέδρος, Athènes, 1982, p. 26.

unique journée de fête, ses représentations ont lieu toute l'année. Dans une des Lettres de paysans d'Alciphron, nous lisons⁸¹⁵:

« *J'ai chargé mon âne de figues. Je les ai apportées en cadeau à une de mes connaissances. Sur ce, quelqu'un m'emmène au théâtre. J'étais assis à une bonne place et ce que j'ai vu m'a bien diverti.* » (Lettres, 17, [iii. 20])

Les comédiens des Mimes sont réunis en troupes et, continuant la tradition des dicélistes, ils font des tournées de lieu en lieu, en transportant avec eux un équipement de scène léger. La représentation fait parfois partie d'une manifestation plus large à laquelle participent divers types de spectacle. Mais le Mime est une *représentation théâtrale* qui diffère assurément des autres types de spectacle. Dans une lettre de Parasite⁸¹⁶, la différenciation entre les comédiens et les autres amuseurs est bien nette⁸¹⁷ :

« *Ceux qui avaient été engagés pour divertir les gens ne purent offrir leur spectacle et leur allégresse. Et pourtant étaient là Phébiade le joueur de lyre et les acteurs comiques de la troupe de Sannyrion et les acteurs de la troupe de Philistiade.* » (Lettres 20, [iii. 56])

Bien qu'Aristote indique clairement que la comédie est née en Sicile chez Épicharme et Sophron (*Poétique*, 1449 b), la comédie sicilienne fut traitée avec mépris par les auteurs de la Comédie Ancienne attique. Pour des raisons historiques, politiques et sociales, les habitants des régions doriennes et les Athéniens étaient rivaux et concurrents. Les Athéniens se croyaient de plus supérieurs par nature aux Doriens qu'ils considéraient comme « frustes » et « paysans » et ils méprisaient le dialecte dorien.

La vérité historique est que les Doriens étaient un peuple de montagnards et que leurs diverses formes d'art étaient le reflet des caractéristiques propres à leur vie pastorale et paysanne. Ainsi dans leur expression théâtrale, ce qui prime est la représentation et non le discours.

Mais cette représentation n'a pas son origine dans les cérémonies rituelles. Le genre dramatique du Mime jette à bas la *théorie rituelle* de l'École d'Anthropologie de Cambridge. Parce que la représentation du chapardage de fruits ou du médecin ridicule au galimatias savant,

⁸¹⁵ **Αλκίφρωνας**, *Επιστολαί*, trad. Τάσος Βουρνάς, éd. Τολίδη, Athènes, p. 83.

⁸¹⁶ **Parasite** ou amuseur de banquets.

⁸¹⁷ **Αλκίφρωνας**, p. 171.

incompréhensible pour les gens ordinaires – qui sont les sujets de la farce doriennne – ne provient en aucun cas de cérémonies religieuses. De plus, l'élément rituel de la danse n'existe pas dans le Mime. Enfin, le fait que la comédie sicilienne est une évolution de la farce doriennne montre pour le moins que ce genre dramatique plonge ses racines dans la tendance innée de l'homme à l'imitation et non dans les rites.

Étant donné que le théâtre dorien n'a pas été inclus dans les études recherchant l'origine du théâtre, peut-être les théories émises devraient-elles être revues en prenant en compte cette fois tant le Mime que le théâtre en dehors de l'Attique ?

Le Mime a malheureusement été confronté au mépris des érudits, y compris des modernes. Le point de vue de Wilamowitz a joué un rôle décisif sur la façon dont la comédie sicilienne a été abordée ; il considérait que le Mime sicilien n'était pas important parce qu'il le jugeait « sans valeur littéraire ». Son opinion a influencé non seulement les spécialistes de la littérature classique mais aussi ceux du théâtre antique.

Ceci eut pour conséquence que le Mime n'a pas été inclus dans les genres d'art dramatique (comédie et tragédie attiques), mais qu'il a été classé dans la catégorie des divertissements « populaires ». Jusqu'à aujourd'hui hélas, la bibliographie contemporaine sur le théâtre, reproduisant l'erreur des chercheurs antérieurs, mentionne le Mime en tant que précurseur des spectacles de cirque, de prestidigitacion, de clowns, etc.

Le fait que le théâtre dorien a été appelé « Mime » a certainement contribué à cette interprétation erronée. En effet, d'une part, le mot a de multiples significacions, et d'autre part, la comédie doriennne n'a jamais fait l'objet de recherches. Ainsi, a pu persister l'impression que le Mime dorien n'est pas du théâtre mais une sorte de spectacle.

Et cette incompréhension du sens du mot « mime » a conduit à considérer le mime dorien comme le précurseur de la Pantomime et des mimes actuels. Pourtant la Pantomime ne provient pas du Mime grec antique. Parce que c'est un fait historique que la Pantomime est un genre de représentation né à la période romaine et que son mode de représentation renvoie surtout à la tragédie antique et bien peu au théâtre dorien⁸¹⁸. De

⁸¹⁸ **Dupont, Florence**, *Η αυτοκρατορία του ηθοποιού. Το θέατρο στην αρχαία Ρώμη*, trad. Σοφία Γεωργακοπούλου, éd. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Athènes, 2003, p. 486-500.

fait, ceci amène à une nouvelle interrogation sur l'origine des mimes modernes.

La raison de la vision erronée sur le Mime dorien a amené les historiens du théâtre à considérer que le mime romain était une évolution du Mime grec antique. Mais cette idée est maintenant plus contestée. Déjà, Florence Dupont, dans son étude sur le théâtre romain a affirmé que le Mime qui s'est développé en Grèce est un genre différent de celui qui a été créé à Rome.

Le Mime de l'Antiquité, estampillé comme « sans valeur littéraire », ne suscite donc l'intérêt ni de la recherche littéraire, ni de la recherche théâtrale puisque le cours de cette dernière a été et reste indépendant des conclusions de la première. Le critère principal continue d'être le caractère érudit de l'œuvre, si bien que le langage poétique éclipse le langage dramatique.

Le Mime de l'époque hellénistique qui est représenté principalement par Théocrite et Héronidas, du moins d'un point de vue littéraire, a bénéficié d'une attitude plus favorable. Mais le regard des commentateurs reste aussi littéraire et non dramatique. Ainsi les spécialistes de la littérature ont jugé que l'œuvre de Théocrite avait de la valeur, ils ont conclu qu'elle chante l'amour et l'ont classée dans la catégorie de la poésie bucolique et romantique. Cependant, le fait que Théocrite, dans ses Idylles et en particulier dans ses Mimes, présente ou plutôt reflète son temps et les changements sociaux qu'il vit, a échappé à l'attention de ces chercheurs. Un de ces changements est la transformation progressive des royaumes grecs d'Orient en États théocratiques. Il suffit par exemple d'étudier plus attentivement et sans le regard du philologue scolastique, la pièce de Théocrite, *Les Syracusaines ou Fêtes d'Adonis*, pour comprendre le langage théâtral qu'il utilise. Sans idéologie et sans emphase poétique, mais avec une grande intelligence du théâtre, il met en scène ces changements sociaux. Parce que le théâtre a la capacité de se libérer du poids des mots et de montrer à sa propre manière, ce que le mot veut dire. C'est exactement ce que fait Théocrite, quand il présente la scène du chant au nouveau dieu Adonis et dénonce par la même la théocratie. Tout comme le fera Lucrèce un peu plus tard à sa façon poétique, en dénonçant également la théocratie tout en faisant l'éloge de l'athéisme d'Épicure⁸¹⁹ :

⁸¹⁹ Κρεμμυδάς, Βασίλης & Μαρκιανός, Σοφοκλής, Ο αρχαίος κόσμος, Ελληνιστικοί χρόνοι-Ρώμη, éd. Γνώμη, Athènes, 1985, p. 105. Trad. H. Clouard, Garnier-Flammarion, 1964.

« Jadis, quand on voyait les hommes traîner une vie rampante sous le faix honteux de la superstition, et que la tête du monstre leur apparaissant à la cime des nues, les accablait de son regard épouvantable, un Grec, un simple mortel osa enfin lever les yeux, osa enfin lui résister en face... » (Lucrèce, De la nature I, 62-79)

De fait, toute l'œuvre de Théocrite est pleine de « sous-entendus » que seule la représentation théâtrale peut exprimer parce que le théâtre a la possibilité d'exprimer « le dit comme le non-dit ».

De son côté, Hérondas a attiré l'attention des papyrologues et son œuvre a été jugée sur la base de l'importance historique que présentait la découverte d'un papyrus. Dans son œuvre défilent sur scène des prostituées et des proxénètes et, contrairement à Théocrite, son mode d'expression est tout à fait réaliste. En effet, sur plusieurs points il est particulièrement scandaleux par rapport aux mœurs de notre société moderne. Certains philologues qui l'ont étudié ont tenté d'atténuer cette impression en disant que son langage est plein de sous-entendus. Nous ne partageons pas cette opinion et nous nous interrogeons comme suit :

La question qui se pose est de savoir si le discours d'Hérondas utilise réellement les sous-entendus. Peut-être met-il en scène ce monde pour dénoncer à sa propre manière réaliste et sans sous-entendus ce qui le choque lui-même ? Peut-être réagit-il à la nouvelle réalité sociale qu'il est obligé de vivre en l'affichant exactement telle qu'elle est ?

Deux constatations importantes en guise de conclusion d'ensemble à tout ce qui précède : la première est que le Mime dorien n'a jamais été étudié systématiquement, et la deuxième est qu'aucun théâtre n'a jamais monté ces pièces sur scène.

Certes, notre tentative n'épuise pas le sujet du Mime grec antique qui, en tant que genre dramatique, se trouve banni de l'univers du théâtre. Pour nous du moins, cette étude n'est qu'un premier pas dans notre recherche sur ce sujet. Nous espérons qu'elle pourra aussi constituer une incitation pour d'autres à poursuivre plus avant la recherche. De plus, étant donné qu'il n'y a jamais eu jusqu'à présent d'expérimentation sur scène du patrimoine théâtral que nous a transmis le Mime, nous espérons vivement qu'un jour « les scènes ordinaires de la vie des hommes ordinaires » qui ont été les sujets du Mime reprendront vie sur scène.

Parce que, malgré les beaux vers cités en introduction où Cavafis nous dit que « Du Nord sont venus des hommes savants qui ont tiré les iambes de la tombe et de l'oubli... », la vérité est que les Mimes se trouvent encore dans la tombe et dans l'oubli.

D'ailleurs, une pièce de théâtre ne prend réellement vie, en chair et en os, que sur une scène.

ANNEXES

THÉOCRITE : IDYLLES II ET XV

Théocrite, Idylles, traduites en français, avec des remarques par Julien Louis Geoffroy, Paris, Lenormant, 1803.

IDYLLE II : LA MAGICIENNE

Où sont les lauriers ? Où sont les philtres ? Apporte-les, Thestylis. Couvre cette coupe d'une rouge toison ; je veux poursuivre de mes enchantements le parjure qui cause mes maux. Depuis douze jours ce perfide est loin de moi, et il ne s'informe point si je vis ou si je meurs. Il n'est plus venu frapper à ma porte, le cruel ! Ah! sans doute l'Amour et Vénus ont allumé d'autres feux dans son cœur inconstant. Demain j'irai au gymnase de Timagètes pour le voir et lui demander la raison de sa conduite. Aujourd'hui poursuivons-le de nos enchantements.

Ô Lune ! pare ton front d'un nouvel éclat ; c'est ma voix qui t'implore, reine des nuits ; et toi aussi, souterraine Hécate, toi que les chiens même redoutent lorsque, te promenant parmi les tombeaux, ton pied se pose dans le sang.

Terrible Hécate, je te salue. Reste auprès de moi jusqu'à la perfection de ces philtres ; qu'ils ne le cèdent ni à ceux de Circé, ni à ceux de Médée, ni à ceux de la blonde Périmède.

Oiseau sacré⁸²⁰, vers moi rappelle mon volage amant.

Déjà le feu a consumé cette orge. Verse maintenant... Malheureuse

⁸²⁰ **Oiseau sacré.** Le texte dit *Iunx*, petit oiseau dont on se servait dans les enchantements ; on croit que c'est le hochequeue ou bergeronnette. Selon Callimaque, Iunx était fille d'Écho. Jupiter en étant devenu amoureux eut recours aux enchantements pour s'en faire aimer. Suivant d'autres, Junon métamorphosa Iunx en oiseau, en punition des charmes qu'elle avait employés pour rendre Jupiter amoureux d'Io. Les jeunes filles grecques, lorsqu'elles étaient sur le point de se marier, portaient les corbeilles sacrées au temple de Diane pour se rendre propice cette déesse et la prier de leur pardonner la perte de leur virginité. Les filles des familles riches s'y rendaient en pompe, entourées de véritables tigresses et de lionnes apprivoisées, comme pour implorer la clémence de la soeur d'Apollon en lui rappelant que les animaux les plus sauvages avaient eux-mêmes cédé à l'amour ; celles qui ne pouvaient faire tant de dépense portaient seulement l'effigie de ces animaux.

Thestylis, à quoi penses-tu donc ? Maudite esclave, te jouerais-tu aussi de moi ?... Verse le sel et dis ces paroles : "Je jette aux flammes les os de Delphis."

Oiseau sacré, vers moi rappelle mon volage amant.

Delphis cause mes maux ; c'est pour Delphis que je brûle ce laurier. Il pétille en l'enflammant, déjà il est tout consumé sans même laisser de cendre : qu'ainsi se dissipe en flamme légère le parjure Delphis!

Oiseau sacré, vers moi rappelle mon volage amant.

Comme la cire se fond au feu, que le Myndien Delphis fonde soudain d'amour pour moi, et que, pareil à ce globe d'airain⁸²¹ que ma main fait tourner, l'infidèle poursuivi par Vénus, tourne autour de ma demeure.

Oiseau sacré, vers moi rappelle mon volage amant.

Je vais brûler ce son ; toi, Diane, toi qui fléchirais Rhadamanthe lui-même et les cœurs les plus inflexibles des Enfers... Écoute, Thestylis... Les chiens aboient... c'est pour nous qu'ils font retentir la ville de leurs hurlements. La déesse est dans les carrefours ; vite, vite, frappe ce vase d'airain.

Oiseau sacré, vers moi rappelle mon volage amant.

Déjà la mer se tait, les vents s'apaisent, tout dort, le chagrin seul veille au fond de mon cœur : je brûle d'amour pour celui qui, au lieu du nom d'épouse, m'a donné l'infamie, m'a ravi l'honneur.

Oiseau sacré, vers moi rappelle mon volage amant.

Je fais trois libations, et trois fois, astre brillant des nuits, je t'adresse cette prière : "Quel que soit l'objet qui partage la couche de Delphis, qu'il l'oublie à l'instant, comme Thésée oublia jadis dans Naxos Ariane à la belle chevelure."

Oiseau sacré, vers moi rappelle mon volage amant.

⁸²¹ **Le globe d'airain.** C'était une espèce de toupie ou sabot d'airain qu'on faisait tourner dans les cérémonies magiques, tantôt dans un sens, tantôt dans un autre, pour exciter des passions contraires. Quelques savants prétendent qu'on se servait d'un rouet et non d'une toupie.

L'hippomane⁸²² que produit l'Arcadie, rend furieux et fait bondir sur les montagnes les jeunes chevaux et les cavales rapides. Puissé-je voir ainsi Delphis voler, plein d'amour, du gymnase à ma demeure!

Oiseau sacré, vers moi rappelle mon volage amant.

Delphis a perdu cette frange de son manteau ; je la déchire et la jette sur le feu dévorant. Hélas! cruel amour ! pourquoi, pareil à l'avidé sangsue, t'attacher à mon corps, pourquoi dévorer ma vie ?

Oiseau sacré, vers moi rappelle mon volage amant.

Je broie ce vert lézard, breuvage funeste que je te présenterai demain. Thestylis, prends ces philtres, inonde le seuil de sa maison, ce seuil où est attaché mon cœur, et le perfide ne s'en soucie pas! Crache et dis : "Je jette aux vents les cendres de Delphis."

Oiseau sacré, vers moi rappelle mon volage amant.

Je suis seule... Par où commencerai-je à dire mon déplorable amour ? Qui dois-je en accuser? Anaxo, fille d'Eubolus, allait au bois de Diane, portant sur sa tête la corbeille sacrée. Dans ce bois furent amenées de toutes parts des bêtes féroces pour orner la fête ; parmi elles se trouvait une lionne.

⁸²² **L'hippomane.** Plante dont le fruit, selon Cratéros, est de la grosseur de celui du figuier sauvage ; sa feuille, hérissée d'épines, tire sur le noir comme celle du pavot. Théophraste prend l'hippomane pour une composition que l'on faisait avec du tithymale. Chez les anciens, l'hippomane signifiait encore une certaine liqueur qui coule des parties naturelles d'une jument en chaleur et une excroissance de chair que le poulain nouveau-né porte quelquefois sur le front et que la cavale mange aussitôt qu'elle a mis bas, sinon elle ne pourrait le nourrir. Ces deux sortes d'hippomane avaient, dit-on, une vertu singulière dans les philtres. *"Les pommes, dit Athénée, n'étaient pas moins consacrées à Bacchus que les raisins; elles étaient d'un grand usage dans la galanterie."* Dans Théocrite et dans Virgile, une bergère jette des pommes à son berger pour l'agacer. C'était un usage d'orner de guirlandes de fleurs la porte de sa maîtresse. Voici ce que dit encore à ce sujet Athénée : *"Les amants parent de guirlandes et de festons, les portes de leurs maîtresses comme ils orneraient la porte d'un temple, ou pour les honorer davantage, ou parce qu'ils croient consacrer ces couronnes à l'Amour même plutôt qu'à l'objet de leur tendresse. La personne que l'on aime est la plus parfaite image de l'Amour, et sa maison devient pour un amant le temple de ce dieu : voilà pourquoi ils en ornent la porte et quelquefois même y font des sacrifices."*

Reine des nuits, apprends quel fut mon amour.

Theucarila, ma nourrice et ma voisine, née parmi les Thraces, et qui est maintenant dans l'heureux Élisée, me pressa, me conjura d'aller voir cette pompe solennelle, et moi, pauvre jeune fille, je la suivis vêtue de beaux habits de lin et couverte du riche manteau de Cléarista.

Reine des nuits, apprends quel fut mon amour.

A moitié du chemin, près de la cabane de Lycon, je vis Delphis marchant avec Eudamippe. Un duvet fin et doré colorait leurs joues, et leur poitrine étincelait d'un éclat plus pur que le tien, ô Lune! Ils revenaient du gymnase et de leurs nobles exercices.

Reine des nuits, apprends quel fut mon amour.

A sa vue, infortunée que je suis ! je devins toute en feu, ma raison s'égara, mon front pâlit, la fête disparut à mes yeux ; j'ignore quelle main alors me ramena chez moi. En proie à la fièvre brûlante, dix jours et dix nuits je fus attachée sur un lit de douleur.

Reine des nuits apprends quel fut mon amour.

Mon corps prit la triste couleur du thopsos ; ma tête se dégarnissait de ses cheveux et mes os n'étaient couverts que d'une peau livide. Qui n'implorai-je point? De quelle magicienne n'ai-je point invoqué les enchantements ? Cependant point de remède! et le temps fuyait toujours!

Reine des nuits, apprends quel fut mon amour.

Enfin j'ouvris mon cœur à mon esclave : "Thestylis, cherche un remède à mes maux! Le Myndien seul possède toute mon existence. Va, épie autour du gymnase de Timagètes : c'est là qu'il se promène ; c'est là qu'il dispute le prix de la lutte, ce délicieux amusement de son âge..."

Reine des nuits, apprends quel fut mon amour.

S'il est seul, fais-lui signe et dis-lui doucement : "Simétha vous appelle, suivez-moi." Je dis, elle part et amène le beau Delphis. Quand d'un pas agile je l'entendis franchir le seuil de ma porte..."

Reine des nuits, apprends quel fut mon amour.

Je devins plus froide que la glace ; de mon front la sueur ruisselait semblable à la rosée du midi ; mes paroles expiraient sur mes lèvres ; ainsi l'enfant dans un songe veut appeler sa mère et demeure sans voix. J'étais froide, immobile comme un marbre.

Reine des nuits, apprends quel fut mon amour.

Le perfide me voit, baisse les yeux, s'assied sur ma couche : "Simétha, me dit-il, en m'appelant aujourd'hui, tu m'as prévenu de moins encore que j'ai devancé hier à la course le beau Philinus.

Reine des nuits, apprends quel fut mon amour.

Oui, je serais venu de moi-même, j'en atteste le tendre amour, je serais venu cette nuit, suivi de deux ou trois amis, t'apporter des pommes de Bacchus, ayant sur ma tête, attachée avec des nœuds de pourpre, une couronne du peuplier consacré à l'immortel Alcide.

Reine des nuits, apprends quel fut mon amour.

Si tu m'avais reçu, quelle félicité pour toi! tu aurais eu pour amant celui qu'une voix unanime a proclamé le plus beau et le plus léger de ses rivaux. Moi, j'aurais été satisfait de savourer un seul baiser sur tes lèvres vermeilles ; mais si, me repoussant, ta main eût continué à fermer le verrou de ta porte, alors le fer et le feu m'auraient frayé un chemin jusqu'à toi.

Reine des nuits, apprends quel fut mon amour.

Je remercie d'abord Vénus de mon bonheur ; toi ensuite, ma bien-aimée, toi qui m'as arraché du milieu des flammes, qui m'as appelé dans ta demeure lorsque déjà j'étais à moitié consumé; car souvent le feu de Vulcain cède au feu de l'amour.

Reine des nuits, apprends quel fut mon amour.

Oui, c'est l'amour qui arrache la jeune vierge à son lit solitaire; c'est l'amour qui arrache de la couche nuptiale l'épouse palpitant encore des baisers de son époux." Ainsi parla Delphis, et moi, fille crédule et aimante, je le pris par la main; je l'attirai tendrement sur mon lit. Son corps échauffa mon corps, nos lèvres brûlantes s'unirent et mille délices inondèrent nos âmes.

Qu'ajouterais-je encore, ô Lune bien-aimée ! Les doux mystères s'accomplissent.

Depuis ce moment nos jours s'écoulaient doux et sereins. Delphis et moi n'avions aucun reproche à nous faire. Mais la mère de Philisto, ma joueuse de flûte, mère aussi de Mélixo, est venue me voir ce matin au moment où les chevaux du Soleil, sortis de l'Océan, s'élançaient dans le ciel, chassant devant eux l'Aurore aux doigts de rose, et entre plusieurs propos elle m'a dit : "Delphis a une autre passion ; je ne connais pas celle qu'il aime, mais je sais qu'il boit souvent à ses nouvelles amours. Tu es abandonnée ; ton infidèle orne de festons fleuris la maison de l'objet de ses feux."

Voilà ce que m'a raconté ma voisine, elle qui dit toujours la vérité. En effet auparavant l'ingrat venait me voir trois ou quatre fois par jour ; souvent il a oublié chez moi sa coupe dorique, et voilà douze jours que je ne l'ai vu ! Est-il vrai qu'il a d'autres amours ? qu'il m'a oubliée ? Je prétends qu'il tienne ses serments, et s'il me néglige encore, j'en jure par les Parques, bientôt il verra les rives de l'Achéron, car, puissante déesse, c'est d'un Assyrien que j'ai appris à composer les poisons renfermés dans cette urne magique.

Adieu reine des nuits, dirige tes coursiers vers l'Océan ; pour moi, j'ai souffert et je souffrirai encore.

Adieu Lune au front brillant ; adieu vous aussi, astres qui accompagnez le char silencieux de la reine des nuits.

IDYLLE XV : LES SYRACUSAINES (ou FÊTE D'ADONIS)

Gorgo et Praxinoé s'égaient sur le compte de leurs maris ; elles se rendent ensuite au palais de Ptolémée, où Arsinoé célébrait la fête d'Adonis avec une grande magnificence. Chemin faisant, les deux amies s'entretiennent des belles actions du prince. Louanges d'Adonis chantées par une Argienne.

Personnages : GORGO, PRAXINOÉ, EUNOA, UNE VIEILLE, premier ÉTRANGER, deuxième ÉTRANGER

GORGO. Praxinoé est-elle au logis ?

EUNOA. Vous voici bien tard, chère Gorgo ! Oui, elle y est.

PRAXINOÉ. Je suis émerveillée de te voir. Eunoa, donne un siège, mets-y un coussin.

GORGO. Il n'est pas nécessaire.

PRAXINOÉ. Assieds-toi donc.

GORGO. Heureuses les âmes sans corps ! Praxinoé, quelle peine pour arriver ici ! Je suis excédée. Partout des quadriges, des gens à chlamyde, à bottines, des soldats sous les armes ; partout une foule immense ; et quel trajet ! J'ai cru n'arriver jamais.

PRAXINOÉ. C'est mon imbécile de mari qui est venu me loger au bout du monde, dans un antre plutôt que dans une maison, c'est pour nous séparer, je crois. Qu'il aime à me contrarier ! Oh ! c'est ma mort que cet homme-là.

GORGO. Ma chère, ne parle pas ainsi de ton mari devant cet enfant ; vois comme il te regarde.

PRAXINOÉ. Zéphyrion, mon fils, va, ce n'est pas de papa que je parle.

GORGO. Par Proserpine ! Cet enfant comprend... Il est beau, ton papa.

PRAXINOÉ. Dernièrement, comme on dit, son père allait acheter du nitre et du fard pour moi, et ce grand génie m'apporte du sel.

GORGO. Mon mari Dioclidas, ce bourreau d'argent, n'en fait pas d'autres. Il acheta hier sept drachmes cinq toisons, vrai poil de chien, besaces en lambeaux, haillons pièce sur pièce. Mais prends ton voile et la mante, et allons au palais du grand roi Ptolémée, voir la fête d'Adonis. On m'a dit que la reine a préparé une pompe solennelle.

PRAXINOÉ. Chez les grands tout est grand. On conte ce qu'on voit à ceux qui n'ont rien vu.

GORGO. Il est temps de partir. Il est toujours fête pour les oisifs.

PRAXINOÉ. Eunoa, de l'eau. Qu'elle est lente ! Le chat veut se reposer mollement. Remue-le donc. Vite de l'eau ; c'est de l'eau qu'il me faut d'abord. Avec quelle grâce elle l'apporte ! Allons, verse ; mais, maladroite, pas si fort. Malheureuse, vois comme ma robe est trempée !

C'est assez ; je suis lavée comme il plaît aux dieux. La clé de cette armoire ? Donne-la moi.

GORG0. Cette robe à longs plis te sied à merveille, Praxinoé. Dis-moi, qu'en vaut l'étoffe ?

PRAXINOÉ. Je t'en prie, ne m'en parle pas, Gorgo ; une ou deux mines d'argent fin, peut-être plus encore, sans la broderie, qui m'a coûté un travail infini.

GORG0. Du moins, tu dois être contente.

PRAXINOÉ. Il est vrai. Mon manteau et mon voile, place-les avec goût. Je ne t'emmène pas, mon fils, il y a des loups et les chevaux mordent les petits enfants. Pleure tant que tu voudras, je ne veux pas te faire estropier. Partons. Holà ! nourrice, fais jouer l'enfant, appelle le chien et ferme la porte.

Grands dieux ! Quelle foule ! Comment traverser ? C'est une vraie fourmilière.

Ô Ptolémée ! depuis que ton père s'est élevé au rang des dieux, que de bienfaits tu verses sur nous ! Le voyageur aujourd'hui marche en sûreté, sans craindre de hardis fripons, de vrais Égyptiens, comme auparavant manoeuvraient ces hommes exercés à la ruse, tous de la même trempe, tous d'intelligence !

Ma chère Gorgo, qu'allons-nous devenir ? Ce cheval se cabre ! Qu'il est rétif !... Sotte Eunoa, veux-tu reculer !... Il va tuer son maître !... J'ai bien fait de laisser mon fils à la maison.

GORG0. Rassure-toi, Praxinoé, ils nous ont dépassées et sont déjà près de la place d'armes.

PRAXINOÉ. Enfin, je respire ! Le cheval et le froid serpent, voilà ce que j'ai toujours craint depuis mon enfance. Hâtons-nous, car la foule s'approche.

GORG0. La mère, venez-vous du palais ?

LA VIEILLE. Oui, mes enfants.

GORG0. Peut-on entrer ?

LA VIEILLE. Avec du temps et des efforts les Grecs sont entrés dans Troie ; avec des efforts et du temps on réussit toujours.

GORGO. L'oracle a prononcé ; la vieille est déjà loin.

PRAXINOÉ. Ces femmes savent tout, même comment au lit d'hymen, Jupiter fût reçu par Junon.

GORGO. Vois, Praxinoé, vois quelle foule sur la porte.

PRAXINOÉ. C'est à faire trembler. Gorgo, donne-moi la main ; toi, Eunoa, prends celle d'Entychidus et tiens-toi bien à lui de peur de t'égarer. Nous entrerons tous ensemble... Eunoa, serre-toi près de nous... Ah ciel ! mon manteau est déchiré. Que Jupiter vous soit propice, seigneur étranger ; mais, je vous en prie, ménagez mon manteau.

PREMIER ÉTRANGER. Ce n'est guère en mon pouvoir, cependant je ferai de mon mieux.

PRAXINOÉ. Quelle cohue ! on nous presse comme des pourceaux.

PREMIER ÉTRANGER. Courage, belle Syracusaine, vous voilà hors de danger.

PRAXINOÉ. Généreux étranger, qui avez pris soin de nous, puisse le bonheur vous accompagner aujourd'hui et toujours !... Quel homme honnête !... On étouffe, Eunoa !... Allons, ferme, et tu passeras... Très-bien ! Tout le monde est entré, comme dit l'époux quand il ferme le verrou sur la mariée.

GORGO. Approche, Praxinoé, vois cette tapisserie ; quelle est belle ! Que ces tissus sont fins ! On dirait l'ouvrage des dieux.

PRAXINOÉ. Auguste Minerve ! Quelles mains ont tissé ces ouvrages ? Quels artistes ont peint ces figures ? On les croit voir marcher ! Ce ne sont pas des peintures, mais des êtres vivants ! Combien l'homme a d'esprit ! Comme il est admirable là, couché sur ce beau lit d'argent et les joues embellies d'un tendre duvet, le trop aimable Adonis, aimé même aux enfers !

DEUXIÈME ÉTRANGER. Paix donc, bavardes impitoyables, qui roucoulez comme des tourterelles vos syllabes traînantes.

GORGO. Par Tellus ! D'où sortez-vous donc, l'ami ? Que vous importe notre babil ? Commandez à vos esclaves. Voudriez-vous par hasard

dicter vos lois à des Syracusaines ? Sachez que nous sommes Corinthiennes d'origine, aussi bien que l'illustre Bellérophon, et que nous parlons la langue du Péloponnèse. Eh bien ! Défendez-vous à des Doriennes de parler dorien ?

PRAXINOË. Ô Proserpine! garde-nous d'un nouveau maître ; un seul nous suffit. Mon ami, sachez que je ne vous crains pas.

GORGO. Tais-toi, Praxinoé ! la célèbre Argienne dont le talent l'emporte sur celui de Sperchis⁸²³ va chanter les louanges d'Adonis. Je suis sûre qu'elle va commencer ; voilà qu'elle prélude. Quel plaisir !

ARGÉA chante.

Toi qui chéris Golgos⁸²⁴, Idalie et la haute Érix, Vénus, dont les faveurs ont plus de prix que l'or, après douze mois révolus, les Heures nous ont ramené Adonis des bords de l'avare Achéron. Les Heures chéries, que les dieux ont rendues tardives, se rendent enfin à nos désirs ; toujours elles apportent aux mortels quelque don consolateur.

Vénus, reine de Chypre, aimable fille de Dioné, c'est toi qui donnas l'immortalité à la mortelle Bérénice, en versant sur son sein l'ambrosie goutte à goutte. Touchée de tes soins généreux, déesse aux noms divers, Arsinoé, fille de Bérénice, non moins belle qu'Hélène, couvre de richesses ton jeune amant.

Ici, autour d'Adonis, on voit réunis les fruits les plus beaux de nos vergers, de frais jardins encaissés dans l'argent, et des vases d'albâtre étincelants de dorures pleins des parfums de Syrie ; tous les mets que ces jeunes beautés préparent sont formés avec des fleurs de blanche farine de pur froment et du miel et des doux suc de l'olive ; la terre et les airs ont apporté leur tribut.

Là s'élève avec art un berceau de verdure où s'entrelace l'aneth odorant ; au-dessus voltigent les Amours enfantins, comme on voit les jeunes rossignols perchés sur des arbustes, essayer leurs petites ailes en voltigeant de branche en branche.

Oh ! Que d'ébène et d'or ! et ces deux aigles de l'ivoire le plus pur, portant sur leurs ailes déployées le jeune échanson du fils de Saturne ! Ces tapis de pourpre sont plus doux que le sommeil ! s'écrieraient Milet et Samos même.

⁸²³ **Sperchis** : Nom d'un poète, ou, suivant d'autres, d'un Lacédémonien qui s'était livré à Xerxès pour le salut de sa patrie.

⁸²⁴ **Golgos**, ville de Chypre, ainsi appelée de Golgus, fils de Vénus et d'Adonis.

Au-dessous est un lit pour Vénus ; le bel Adonis occupe l'autre, Adonis époux a dix-huit printemps ; ses baisers ne piquent point : à peine ses lèvres se dorent d'un tendre duvet, Vénus, réjouis-toi d'avoir un tel époux !

Quand au lever de l'aurore, la terre demain sera encore mouillée de rosée, nous irons toutes ensemble le porter avec pompe sur les bords des flots écumants, et, les cheveux épars, la robe flottante, le sein découvert, nous entonnerons l'hymne solennel.

Toi seul, ô Adonis ! toi seul des demi-dieux, obtins l'insigne don de passer du Ténare au séjour des vivants. Ils n'ont point eu cet honneur le fier Agamemnon, Ajax au cœur bouillant, Hector le plus illustre des vingt fils d'Hécube⁸²⁵, Patrocle, Pyrrhus heureux vainqueur de Troie, ni avant eux, les Lapithes, les enfants de Deucalion, de Pélops, ni les Pélasges, ces fondateurs de la nation grecque : tous ont subi la loi commune des mortels.

Ô Adonis ! sois-nous propice maintenant et toujours. Nos cœurs se sont réjouis de ton arrivée ; fais qu'ils se réjouissent encore à ton retour.

GORGO. Praxinoé, quel chant ! Femme heureuse ! Oh ! oui, heureuse de son admirable talent ! Quelle voix mélodieuse !... Mais il est temps de partir : Diodidas est à jeun, et quand il a faim, malheur à qui l'aborde ! Adieu bel Adonis ; viens encore quand Phébus aura fini son cours, viens apporter la joie et le bonheur.

⁸²⁵ Théocrite dit les vingt fils d'Hécube ; Homère ne lui en donne que dix-neuf.

HÉRONDAS : MIMES I ET III

(*Les Mimes d'Hérondas*, traduction française, précédée d'une introduction par Georges Dalmeyda, Librairie Hachette, 1893.)

MIME I : L'ENTREMETTEUSE

Personnages : MÉTRICHÉ. GULLIS. THRESSA, esclave de Métriché.

MÉTRICHÉ. Thressa, on frappe à la porte. N'iras-tu pas voir si quelqu'un de nos gens vient de la ferme ?

THRESSA. Qui va là ?

GULLIS. C'est moi.

THRESSA. Qui, toi ? Crains-tu d'approcher ?

GULLIS. Me voici, j'approche.

THRESSA. Qui es-tu donc ?

GULLIS. Gullis, la mère de Philénion. Va dire à Métriché que je suis là.

THRESSA (à Métriché). On te demande...

MÉTRICHÉ. Qui est-ce ?

THRESSA. Gullis.

MÉTRICHÉ. Maman Gullis ? Laisse-nous, esclave. Quel hasard t'amène, Gullis ? Comment nous tombes-tu du ciel ? Car voilà bien cinq mois, je pense, que pas même en songe - j'en atteste les Parques - on ne t'a vue frapper à cette porte.

GULLIS. J'habite loin d'ici, mon enfant, et, dans les rues, la boue vous monte jusqu'aux jarrets : et moi je n'ai pas plus de force qu'une mouche, car la vieillesse m'accable et l'ombre est proche.

MÉTRICHÉ. Allons, cesse d'accuser à tort la vieillesse, tu es bien plutôt de force à en étrangler d'autres, Gullis.

GULLIS. Raille à ton gré : vous voilà bien, vous autres jeunes femmes.

MÉTRICHÉ. Mais ne t'échauffe point pour cela !

GULLIS. Voyons, mon enfant, depuis combien de temps déjà sèches-tu sur ta couche solitaire, pauvre abandonnée ? Depuis que Mandris est parti pour l'Égypte, dix longs mois se sont écoulés, et tu n'as pas reçu le moindre mot de lui il t'a oubliée, il a bu à une autre fontaine. Là-bas est la demeure d'Aphrodite : tout ce qui est, tout ce qui a jamais été quelque part sur terre, on le trouve en Égypte : richesse, palestres, puissance, jours sereins, gloire, spectacles, philosophes, or, adolescents, temple des dieux frères, excellent roi⁸²⁶, musée, vin, tous les biens qu'on peut désirer ; des femmes si nombreuses que, par Koré, le ciel ne peut se vanter de porter autant d'étoiles, et charmant les yeux non moins que les déesses qui se disputèrent autrefois devant Pâris le prix de la beauté (puissent-elles ne pas m'entendre !) A quoi penses-tu donc, malheureuse, de rester ainsi à couvrir ta chaise ? Mais tu vieilliras sans t'en douter, tes cheveux grisonneront et la fleur de ta jeunesse se flétrira. Allons, que l'on tourne ailleurs ses regards, que pour deux ou trois jours on change d'esprit, et qu'on se déride avec un autre ami ! Un vaisseau n'est pas mouillé fermement sur une seule ancre. Nul de nous ne connaît l'avenir, car changeante est notre fortune.

MÉTRICHÉ. Où veux-tu donc en venir ?

GULLIS. Personne ne peut nous entendre ?

MÉTRICHÉ. Pas une âme.

GULLIS. Écoute donc ce que je venais t'apprendre. Le fils de Malakiné, fille de Pataikios, Grullos, cinq fois couronné dans les jeux, enfant vainqueur à Delphes, proclamé deux fois à Corinthe quand le premier duvet lui fleurissait les joues, deux fois, à l'âge d'homme, victorieux à Pise dans l'épreuve du pugilat, Grullos, dis-je, jeune homme riche, honnête et qui ne ferait pas de mal à une mouche, d'ailleurs pur et vierge, t'a vue à la fête de Misa : aussitôt ses flancs bouillonnent, l'amour aiguillonne son cœur. Nuit et jour il ne bouge de ma maison, enfant ; il se lamente, il me cajole, il meurt de désir. Allons, Métriché, mon enfant, écoute-moi, un péché, un seul, cède à la Déesse, prends garde que la vieillesse ne te surprenne. Tu seras doublement heureuse

⁸²⁶ Excellent roi : c'est Ptolémée III Evergète ; son règne va de 247 à 226.

ton bonheur passera ton attente. Réfléchis, suis mon conseil je veux ton bien, oui, j'en atteste les Parques !

MÉTRICHÉ. Gullis, les cheveux blanchissent et le sens s'émousse. Oui, j'en jure par l'heureux retour de Mandris et par la bonne Déméter, d'une autre femme je n'aurais pas écouté cela sans colère. D'une bonne leçon j'aurais payé sa belle chanson et je lui aurais ôté l'envie de repasser le seuil de ma porte. Quant à toi, ma chère, ne me viens jamais apporter semblable message ; parle aux jeunes femmes ainsi qu'il convient à une vieille. Quant à Métriché, fille de Pytheas, laisse-la couvrir sa chaise. On ne se rit pas de Mandris. Mais ces paroles mêmes, comme on dit, sont superflues pour Gullis. Thressa, nettoie la coquille, verse trois setiers de vin pur, ajoute quelques gouttes d'eau, et sers la coupe pleine. Tiens, Gullis, bois.

GULLIS. Donne. Sache que je n'étais pas venue pour te donner de mauvais conseils, mais pour l'amour de toi.

MÉTRICHÉ. Aussi te régale-t-on du meilleur vin.

GULLIS. Puisse-t-il, mon enfant, abonder dans tes cuves. Il est doux, par Déméter. Gullis n'a jamais bu de meilleur vin que celui de Métriché. Allons, sois heureuse, mon enfant : assure ton avenir ; pour moi, je ne fais qu'un vœu : Puissent Myrtalé et Simé rester jeunes tant que Gullis respirera.

MIME III : LE MAÎTRE D'ÉCOLE

*Personnages : LAMPRISKOS, maître d'école. MÉTROTIMÉ.
KOTTALOS, son fils. PERSONNAGES MUETS : plusieurs écoliers.*

Le lieu de la scène est à l'école, qui est ornée des statues des Muses.

MÉTROTIMÉ. Puissent tes chères Muses, Lampriskos, te faire jouir d'une vie heureuse, mais cingle-moi du haut en bas l'échine de ce garnement jusqu'à ce que son misérable souffle expire sur ses lèvres. Malheureuse que je suis ! il a mis ma maison au pillage pour jouer de l'argent⁸²⁷, car les osselets ne lui suffisent même plus, Lampriskos, et il médite pis encore. Où loge le grammaticien qui chaque mois me réclame

⁸²⁷ Pour jouer de l'argent : il joue sans doute le jeu « pair ou impair » avec des pièces de monnaie, au lieu d'osselets.

son salaire, dussé-je pleurer toutes les larmes de Nannakos⁸²⁸, il mettrait longtemps à le dire. Mais le tripot où se réunissent les portefaix et les esclaves fugitifs, il le connaît fort bien, et le montrerait à d'autres. Et ces misérables tablettes que je m'échine à couvrir de cire chaque mois ! Elles traînent délaissées, au pied du lit, contre le mur, et si par aventure il y jette un coup d'œil - comme on regarderait l'Hadès, - loin d'écrire rien de bon, il les gratte entièrement. En revanche, les osselets qu'il garde dans son sac et dans son filet sont plus luisants que le lécythe qui nous sert à tout usage. Il est incapable de reconnaître seulement un alpha, si l'on ne s'égosille à lui crier cinq fois la même chose ; avant-hier, son père lui épelait le nom de Maron⁸²⁹ : Au lieu de Maron c'est Simon qu'a écrit cet amour d'enfant ; aussi me suis-je dit que j'étais folle de ne pas lui apprendre à garder les ânes, mais d'en faire un lettré, dans le vain espoir qu'il sera mon bâton de vieillesse. Quand je lui demande, comme à un enfant, de réciter une tirade, ou que son père (pauvre vieillard presque sourd et aveugle) le lui commande, il distille, comme ferait une urne fêlée « Apollon chasseur⁸³⁰... ». - Mais ceci, lui dis-je, la grand-mère qui ne sait pas même lire et le dernier des esclaves te le réciteront. Et si nous voulons parler un peu plus liant, pendant trois jours il ne connaît plus le seuil de la maison, il va gruger sa grand-mère, une pauvre femme sans sou ni maille, ou bien on le voit sur le toit, les jambes en dehors, assis comme un singe, la tête baissée. Tu peux bien penser que mon sang ne fait qu'un tour, quand je vois cela. Ce n'est pas que je me soucie tant de lui, mais tout le toit se brise comme galette, et quand l'hiver arrive, je paie en gémissant trois demi-oboles pour chaque tuile. Car il n'y a qu'une voix chez tous les locataires : « C'est le fils de Métrotimé, Kottalos, qui a fait le coup. »

Et c'est la vérité ; pas moyen de desserrer les dents. Vois comme il s'est pelé toute l'échine dans les bois, comme un vieux pêcheur délien qui consume sa vie dans la mer. Quand viendra le sept ou le vingt du mois, il le sait mieux qu'un astrologue et le sommeil ne peut rien sur lui quand il pense à vos jours de vacances. Mais si tu veux, Lampriskos, que ces déesses te donnent biens et prospérité, ne lui applique pas moins de...

⁸²⁸ Cet autre Jérémie est, d'après Zénobios (VI, 10), un roi de Phrygie antérieur à Deucalion, qui, prévoyant les malheurs à venir, versait, dit-on, des torrents de larmes.

⁸²⁹ **Maron.** Ces deux noms sont choisis à dessein. On ne peut affirmer avec certitude que Maron représente pour les Doriens le modèle de l'abnégation et du courage (Crusius, *Untersuch.*, p. 60) ; mais le nom de Simon doit être familier au jeune vaurien : c'est un terme de jeu, le nom d'un coup de dés.

⁸³⁰ **Apollon chasseur** : semble être le commencement d'une tirade très connue du temps d'Héronidas. On ne peut guère supposer qu'une femme invoque le Dieu chasseur, plutôt que les Parques ou Héra.

LAMPRISKOS. Trêve de prières, Métrotimé : il n'en aura pas moins ce qu'il mérite. Holà, Euthiès, Kokkalos, Phillos ! ne le chargerez-vous pas bien vite sur vos épaules ? Attendez-vous la pleine lune, comme Akesaios, pour le dépouiller ? Mes compliments pour tes exploits, Kottalos. Il ne te suffit plus de jouer simplement aux osselets, comme tes camarades : c'est au tripot des portefaix que tu vas jouer de l'argent ? Attends, je te rendrai plus sage qu'une fille et tu n'oseras plus toucher à un fétu, puisque c'est toi qui l'as voulu. Où est la forte courroie, le nerf de bœuf qui me sert à régler leur compte aux vauriens mis aux fers ? Allons, passez-le-moi tout de suite et ne me faites pas monter la bile !

KOTTALOS. Non, non ! je t'en conjure, Lampriskos, par les Muses, par ta barbe, par la vie de Kottis pas la forte courroie, l'autre !

LAMPRISKOS. Tu es un mauvais garnement, Kottalos, une marchandise qu'on ne vanterait même pas pour s'en défaire, fût-ce dans le pays où les rats rongent le fer.

KOTTALOS. Combien, combien de coups, Lampriskos, me donneras-tu donc, je t'en prie ?

LAMPRISKOS. Ce n'est pas à moi, c'est à ta mère qu'il faut le demander.

KOTTALOS. Heu !... Combien m'en donnerez-vous ? Si tu tiens à ma vie...

MÉTROTIMÉ. Autant qu'en pourra supporter ta méchante peau !

KOTTALOS. Cesse, Lampriskos, c'est assez !

LAMPRISKOS. Cesse donc à ton tour de te mal conduire.

KOTTALOS. Je ne le ferai plus, jamais plus : je te le jure, Lampriskos, par tes chères Muses.

LAMPRISKOS. Voyez la langue ! Je te donnerai du bâillon, et tout de suite, si tu souffles mot encore.

KOTTALOS. Voilà, je me tais, mais je t'en prie, ne me tue pas !

LAMPRISKOS. Qu'on le lâche, Kokkalos.

MÉTROTIMÉ. Non, ne t'arrête pas, Lampriskos : écorche-le jusqu'au coucher du soleil.

LAMPRISKOS. Mais son corps est plus tacheté qu'une hydre.

MÉTROTIMÉ. Il faut encore qu'il reçoive, et cela penché sur un livre, encore vingt coups comme rien, quand il devrait lire mieux que Clio.

KOTTALOS. Bisque, bisque ! (Il s'échappe en tirant la langue.)

MÉTROTIMÉ. Puisses-tu fourrer ta langue dans l'encre ! Je rentre, Lampriskos, tout conter fidèlement au vieillard, et je reviendrai avec des entraves pour que ce garnement sautille à pieds joints devant ces Déesses qu'il a prises en grippe.

CARTE DE LA GRÈCE



La Grèce à l'époque archaïque
(http://www.metmuseum.org/explore/Greek/map_new50.JPG)

<i>Siècles av. J.-C.</i>	<i>Auteurs</i>
--------------------------	----------------

CHRONOLOGIE DES AUTEURS GRECS
(comiques en jaune)

VIIIe	Homère (760-700) Hésiode (740-680)
VIIe	Archiloque (680-630) Asios de Samos (?) Simonide d'Amorgos (?) Sappho (630-556) Sousarion (actif vers 600-560)
VIe	Xénophane de Colophon (570-480) Pythagore (570-475) Epicharme (540-450) Phormis (?) Alkaios (?) Théognis de Mégare (?) Eschyle (525-456) Kratinos (520-423)
Ve	Pindare (518-438) Sophocle (487-405) Euripide (484-406) Hérodote (484-428) Hippocrate (460-377) Thucydide (460-400) Démocrite (450-370) Ekphantides (?) Sophron (actif vers 430) Aristophane (447-386) Eupolis (446-411) Lysias (440-380) Isocrate (436-338) Platon (427-347) Xénophon (426-354)
IVe	Anaxandride de Rhodes (410-348) Antiphanes (408-334) Aristote (384-322) Démosthène (384-322) Aristoxène (né vers 375-360) Théophraste (371-287) Ménandre (343-292) Epicure (342-271) Alexis (329-223)

<i>Siècles av. J.-C.</i>	<i>Auteurs</i>
IIIe	Rhinthon (323-285) Sosibios de Laconie (?) Théocrite (315-250) Sotadès (?) Parménisque de Métaponte (?) Héronidas (?) Appolonios de Rhodes (290-250) Sémos de Délos (?) Chrysippe de Soles (280-206) Aristophane de Byzance (262-185)

GLOSSAIRE

BIBLIOGRAPHIE

- Adrados, Francisco Rodríguez**, *Festival, Comedy and Tragedy: The Greek Origins of Theatre*, Brill Academic Pub., 1975.
- Alfred Körte**, *Hellenistic Poetry* (trad. J. Hammer et M. Hadas, New York, 1929, 325-347).
- Allard, Geneviève – Leffort, Pierre**, *Η μάσκα*, trad. Χρ. Ζήση, Athènes : Χατζηνικολή, 1989.
- Allen, James Turney**, *Stage Antiquities of the Greek and Romans and Their Influence*, éd. Longmans, Green and Co., Londres, 1927.
- Andreassi, Mario**, «Osmosis and contiguity between ‘low’ and ‘high’ Literature: Moicheutria and Apuleius», dans : H. Hofmann, H.- M. Zimmerman, edd., *Groningen Colloquia on the Novel*, vol. VIII, 1997.
- Andronikos, Manolis**, *The Dorian invasion and the Archaeological Evidence. Actes du VIIe Congrès International des Sciences Préhistoriques et Protohistoriques*, Prague, 1971.
- Aristote**, *Poétique*, trad. Roseline Dupont-Roc et Jean Lallot, éd. du Seuil, Paris, 1980.
- Aristote**, *Poétique*, trad. Jules Barthélemy Saint-Hilaire, A. Durand libraire, 1858.
- Aristote**, *Poétique*, trad. Ch. Emile Ruelle, éd. Garnier Frères, Paris, 1883.
- Aristote**, *Rhétorique*, trad. Etienne Cros, Impr. A. Bobée, 1822.
- Aristotle**, *The Nicomachean Ethics*, tr. H. Rackham, Cambridge, Mass. and Londres, 1962.
- Arndt, Ernest**, *De ridiculi doctrina rhetorica, pub. typis descripsi M . Schmersow*, 1904.
- Aron, Raymond**, *Introduction à la philosophie de l'histoire*, Gallimard, Paris 1948.
- Artaud, Nicolas**, *Fragments pour servir à l'histoire de la comédie antique : Épicharme, Ménandre, Plaute*, éd. A. Durand, 1863.
- Athénée**, *Banquet des savans*, trad. Lefebvre de Villebrune, Paris, Lamy, 1789.
- Austin, Michael M.**, *The Hellenistic world from Alexander to the Roman conquest: a selection of ancient sources in translation*, éd. Cambridge University Press, 2006.
- Bailly, Anatole**, *Abrégé du dictionnaire grec-français*, éd. Hachette, 2000.
- Bakhtine, Mikhaïl**, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel, Gallimard, Paris, 1972.
- Baudelaire, Charles**, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques » dans *Curiosités esthétiques*, Paris, 1962,.
- Baumgart, Hermann**, *Handbuch der Poetik*, éd. Buchhandlung, Stuttgart, 1887.
- Bayer, Erich**, *Demetrios Phalereus, der Athener*, Stuttgart/Berlin, 1942.
- Beardsley, Monroe C.**, *Ιστορία των αισθητικών θεωριών*, trad. Δημοσθένης Κούρτοβικ - Παύλος Χριστοδουλίδης, Athènes, 1989.
- Beare, William**, *The Roman Stage*, éd. Methuen & Co. Ltd., Londres, 1950.
- Becker, M.B.**, *The Republican City State in Florence: An Inquiry into it origin and survival (1280-1434)*, *Speculum*, XXXV (1960).
- Beckerman, Bernard**, *Dynamics of Drama. Theory and Method of Analysis*, New York, 1970.
- Bekker, Immanuel**, *Theognidis Elegi*, éd. Typis et Impensis Ge. Reimeri, 1827.
- Bekkeri, Immanuelis**, *Suidae Lexikon*, Berlin 1854.

- Bellaguet, Louis**, (trad.), *Philoctète* de Sophocle, éd. L. Hachette et cie, Paris, 1857.
- Bergson, Henri**, *Le rire, essai sur la signification du comique*, Quadrice/PUF 12^e édition, 2006.
- Bernabo Brea, Luigi**, *Poliochni: Citta preistorica nell'isola di Lemnos*, Rome, 1964.
- Bernardakis, Gregory N.**, Ερμηνευτικά και κριτικά εις Πλουτάρχου Παραλλήλους Βίους, In: *Bulletin de correspondance hellénique*. Volume 2, 1878.
- Bernays, Jacob**, *Ergänzung zu Aristoteles' Poetik. In Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Drama*, Berlin, 1880.
- Bethe, Erich**, *Onomasticon*, éd. B.G. Teubner, Leipzig, 1900,.
- Bétolaud, Victor**, *Œuvres complètes de Plutarque - Œuvres morales*, t. IV, Paris, Hachette, 1870.
- Betz, Hans Dieter**, *The Greek Magical Papyri in Translation, Including the Demotic Spells*, éd. University of Chicago Press, 1997.
- Bevan, Edwyn Robert**, *Stoics and Sceptics* éd. Kessinger Publishing, 2004.
- Bevan, Edwyn Robert**, *The House of Ptolemy*, éd. Methuen Publishing, Londres, 1927.
- Bianchi, Ugo**, *The Greek mysteries*, éd. Brill, 1970.
- Bieber, Margarete**, *Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum*, Habil.-Schrift, Universität Gießen, 1919.
- Bieber, Margarete**, *The History of the greek and Roman Theater*, Princeton, 1939.
- Bierl, Anton**, « *Le chamanisme* » et la comédie ancienne. *Recours générique à un atavisme et guérison*, in *Methodos*, 7, 2007.
<http://methodos.revues.org/document625.html>
- Bing, Peter**, *The well-read muse : present and past in Callimachus and the Hellenistic poets*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1988.
- Blume, Horst-Dieter**, *Εισαγωγή στο αρχαίο θέατρο*, trad. Μαρία Ιατρού, éd. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Athènes, 1993.
- Bonafous, Norbert**, *Aristote : La rhétorique*, éd. A. Durand, 1856.
- Bossuet, Jacques Bénigne**, *Sermon sur la mort et autres sermons* éd. Flammarion, 1972.
- Bosworth, Brian**, *The Death of Alexander the Great: Rumour and Propaganda*, *Classical Quarterly* 21 (1971), 112-36.
- Bothe, Friedrich Heinrich**, *Poetarum comicorum graecorum fragmenta*, éd. Ambrosio Firmin Didot, 1855.
- Bowra, C.M.**, *Αρχαία Ελληνική Λυρική Ποίηση*, éd. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Athènes, 1997, tome 1.
- Brixhe, C., & Panayotou, A.**, *Le Macédonien*, dans *Langues indo-européennes*, Bader, Paris 1994, 205–220
- Brochard, Victor**, *Pyrrhon et le scepticisme primitif*, dans : *Revue philosophique de la France et de l'Etranger*, 6^{ème} année, 1885.
- Bruneau, Philippe**, *Héphaistos à dos d'âne*, dans *Bulletin de correspondance hellénique*, volume 87, livraison 2, 1963.
- Burkert, Walter**, *Greek Religion*, Harvard University Press, 1985.
- Burr Thompson, Dorothy**, "A Portrait of Arsinoe Philadelphos", *American Journal of Archaeology* 59 (1955), 199-206.
- Burstein, Stanley Mayer**, *The Hellenistic Age from the battle of Ipsos to the death of Kleopatra VII*, éd. Cambridge University Press, 1985.
- Burton, Joan B.**, "The Function of the Symposium Theme in Theocritus' *Idyll* 14" in: *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 33 (1992).

- Burton, Joan B.**, *Theocritus's Urban Mimes. Mobility, Gender, and Patronage*, éd. University of California, 1995.
- Bury, John Bagnell**, *History of Greece*, éd. MacMillan, Londres, 1959.
- Butcher, S.H.**, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, Macmillan and Co., Londres, 1927.
- Caïmi, Giulio**, *Karaghiozis ou La comédie grecque dans l'âme du théâtre d'ombres*, Hellinikes Technes, Athènes, 1935.
- Campbell, D.T.**, *The two distinct routes beyond kin selection to ultrasociality: Implications for the Humanities and Social Sciences. In: The Nature of Prosocial Development: Theories and Strategies*, D. Bridgeman (ed), Academic Press, New York, 1983.
- Canfora, Luciano**, *Η χαμένη βιβλιοθήκη της Αλεξάνδρειας*, trad. Φοίβος Αρβανίτης, éd. Αλεξάνδρεια, Athènes, 1989.
- Carlson, Marvin A.**, *Theories of the theatre: a historical and critical survey from the Greeks to the present*, Cornell University Press, 1993.
- Carpenter, Thomas H.**, *Art and Myth in Ancient Greece*, éd. Thames and Hudson, Londres, 1991.
- Cartledge, Paul; Garnsey, Peter & Gruen, Erich S.**, *Hellenistic Constructs. Essays in Culture, History, and Historiography*, Londres, 1997.
- Castoriadis, Cornelius**, *Ce qui fait la Grèce 1 : d' Homère à Héraclite, séminaires 1982-1983*, La création humaine II, éd. Seuil, Paris 2004.
- Certeau, Michel de**, *L'écriture de l'histoire*, Gallimard, Paris, 1975.
- Chadwick, John**, "Who were the Dorians?", *Parola del Passato* 31, 1976.
- Chadwick, John**, *The Greek Dialects and Greek Pre-History*, Greece & Rome, 2nd Series, Vol. 3, 1956.
- Chambry, Émile**, *Platon, Philèbe [ou Du Plaisir ; genre éthique]*, La Bibliothèque électronique du Québec, Collection *Philosophie*, Volume 7, version 1.01.
- Clavier, Etienne**, *Bibliothèque d'Apollodore l'Athénien*, Vol. 1, éd. Delance & Lesueur, Paris, 1805.
- Collectif**, *Grand Larousse encyclopédique*, volume 10, éd. Librairie Larousse, Paris, 1964.
- Collectif**, *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, tome 4, éd. Εκδοτική Αθηνών, Athènes, 1974.
- Collins, Nina L.**, *The library in Alexandria and the Bible in Greek*, éd. Brill, 2000.
- Constant, Benjamin**, *De la religion, considérée dans sa source, ses formes et ses développements*, vol. 5^e, Pichon et Didier, Paris, 1831.
- Cooper, Lane**, *An Aristotelian Theory of Comedy*, éd. BiblioBazaar, LLC, 2009.
- Cooper, Lane**, *An Aristotelian Theory of Comedy, with an Adaptation of the Poetics and a Translation of the Tractatus Coislinianus*, éd. Harcourt Brace & Company, 1922.
- Cornford, Francis M.**, *The Origin of Attic Comedy*, Edward Arnold, Londres, 1914.
- Couat, Auguste**, *Alexandrian Poetry under the First Three Ptolemies, 324-222 B.C.*, éd. W. Heinemann, Londres, 1931.
- Cousin, Victor**, *Œuvres de Platon*, vol. 2^e, éd. Bossange Frères, 1824.
- Cramer, John A.**, *Anecdota Graeca e codd. ms. bibliothecarum Oxoniensium*, Volume 3, éd. Typogr. Acad., 1836.
- Cramer, John Antony**, *Anecdota Graeca e Codd. Manuscriptis Bibliothecae Regiae Parisiensis*, Oxford, 1839, vol. 1.

- Croiset, Alfred et Maurice**, *Histoire de la littérature grecque*, éd. Ernest Thorin, Paris 1891.
- Crusius O., & R. Herzog**, "Der Traum des Herondas" (*Philologus*, lxxix (1924), 370-433) ;
- Crusius, Otto**, *Untersuchungen zu den Mimiamben des Herondas*, Leipzig, 1892.
- Csapo, Eric - Slater, William J.**, *The context of ancient drama*, éd. University of Michigan Press, 1995.
- Cullyer, Helen**, Agroikia and pleasure in Aristotle, in *Countryside, and the Spatial Organization of Value in Classical Antiquity*, éd. Ralph M. Rosen et Ineke Sluiter, Leiden: Brill, 2006.
- Cunningham, I. C.**, "Sophron : Mimes" and " Popular Mime", in: Rusten J. and Cunningham I. C. (eds.). *Theophrastus: Characters, Herodas: Mimes, and Sophron and other Mime Fragments.*, Cambridge, Mass., 2002.
- Curtius, Ernst Robert**, *La littérature européenne et le Moyen âge latin*, éd. PUF, coll. Agora, Paris, 1956, t. 2.
- Daumas, Michèle**, The Sanctuary of the Cabeiri, dans *The Bull in the Mediterranean World. Myths and Cults*, Athens, Hellenic Ministry of Culture, Hellenic Culture Organization SA, 2003.
- Davenport, Guy**, *7 Greeks*, éd. New Directions Publishing, 1995.
- Dee, James H.**, *Epithetic phrases for the Homeric heroes*, éd. Georg Olms Verlag, 2000.
- Demont, Paul & Lebeau, Anne**, *Introduction au théâtre grec antique*, éd. Librairie Générale Française, 1996.
- Derrida, Jacques**, *La pharmacie de Platon, La Dissémination*, éd. du Seuil, 1972.
- Des Chene, Mary**. Symbolic Anthropology. In: *Encyclopedia of Cultural Anthropology*, éd. David Levinson and Melvin Ember, Henry Holt & Co, New York, 1996.
- Desclos, Marie-Laurence**, *Le rire des Grecs : anthropologie du rire en Grèce ancienne*, éd. Jérôme Millon, 2000.
- Dickie, M. W.**, *Mimes, thaumaturgy and the theatre*. The Classical Quarterly, NewSeries, 2001, Vol. 51, n°2.
- Diels, Hermann**, *Zu Herodas* (Sitzungsberichte der k. preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, i (1892), 17-19), et *Zum sechsten und siebenten Gedichte des Herodas* (id., 387-392) ;
- Diels, Hermann**, *Die fragmente der Vorsokratiker griechisch und deutsch*, éd. Weidmann, Berlin, 1903.
- Dindorf, Wilhelm, Aristophanes**, *Aristophanis Comœdiæ, Volume 4, Partie 3*, éd. Typographeo Academico, 1838.
- Dindorf, Wilhelm**, *Athenæus*, Vol. 1, éd. Weidmann, 1827.
- Diogène de Laerte**, *Vies et doctrines des philosophes de l'antiquité*, trad. Charles Zévort, tome premier, éd. Libraire Charpentier, Paris 1847.
- Diogène Laërce**, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, trad. Marie-Odile Goulet-Cazé, éd. Le livre de poche, 1999.
- Diogène Laërce**, *Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres*, trad. Robert Genaille, éd. Garnier-Flammarion, 1965.
- Downey, Glanville**, *A History of Antioch in Syria from Seleucus to the Arab Conquest*, éd. Princeton, 1961.
- Drachmann, A. B.**, *Pindar : Scholia Vetera in Pindari Carmina : Scholia in Nemeonicas et Isthmionicas, Epimetrum, Indices*, éd. Walter de Gruyter, 1998.

- Drews, Robert**, *The Coming of the Greeks, Indo-European Conquests in the Aegean and the Near East*, Princeton 1987.
- Dugas, Ludovic**, *Psychologie du rire*, éd. F. Alcan, 1902.
- Dulaure, Jacques-Antoine**, *Des divinités génératrices ou Du culte du phallus chez les anciens et les modernes*, Dentu, 1805.
- Dupont, Florence**, *Le théâtre Latin*, éd. Armand Colin, Paris, 1988.
- Dupont, Florence**, *Η αυτοκρατορία του ηθοποιού. Το θέατρο στην αρχαία Ρώμη*, trad. Σοφία Γεωργακοπούλου, éd. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Athènes, 2003.
- Eco, Umberto**, *The name of the rose*, Harcourt Brace Jovanovich, 1983.
- Edmonds, J. M.**, "Some Notes on the Herodas Papyrus" (*Classical Quarterly*, xix (1925), 129-146).
- Edmonds, J. M.**, *The Greek Bucolic Poets*, Cambridge, Mass., éd. Harvard University Press, 1912.
- Eliade, Mircea**, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase* Payot (1951), Paris, 1998.
- Else, Gerald F.**, *Aristotle's Poetics: The Argument*, University of Michigan Press, 1967.
- Else, Gerald F.**, *The Origin and Early Form of Greek Tragedy*, New York, 1972.
- Épicure**, *Lettres et maximes, (maxime XXXII)*, trad. par Charles Batteux, éd. Flammarion, Libro n° 363, 2000.
- Érasme** (Desiderius Erasmus Roterodamus), *Μωρίας εγκώμιον*, trad. Κοσμά Κοκίδου, 1ère éd., éd. Φ. Καραμπίνη, Athènes, 1864.
- Ésope**, *Fables*, trad. Émile Chambry, éd. Belles Lettres, 1936.
- Etienne de Byzance**, *Ethnika : Stephani Byzantii Ethnicorum quae supersunt*, Vol. 1, par August Meineke, éd. G. Reimer, Berlin, 1849.
- Eustathe (Archevêque de Thessalonique)**, *Eustathii Archiepiscopi Thessalonicensis commentarii ad Homeri Iliadem* éd. sumtibus Joann. Aug. Gottl. Weigel, 1827.
- Eustathius (Archevêque de Thessalonique)**, *Eustathii prooemium commentariorum Pindaricorum*, Typis et impensis Librariae Dieterichianae, 1837.
- Evelyn-White, Hugh G.**, *Hesiod, The Homeric Hymns and homerica*, William Heinemann, Londres: Macmillan, New York, 1914.
- Fantham, Elaine**, "Mime, The Missing Link in Roman Literary History" in : *Classical World*, 1989, 82:3.
- Fantuzzi M.**, *Eronda e la poesia mimetica*, in : *Dall'ellenismo all'eta di Traiano*, Turin, 1998.
- Fantuzzi, Marco & Hunter, Richard**, *Ο Ελικώνας και το μουσείο : Η ελληνιστική ποίηση από την εποχή του μεγάλου Αλεξάνδρου έως την εποχή του Αυγούστου*, trad. Κουκουζικά Δήμητρα & Νούσια Μαρία, éd. Πατάκη, Athènes, 2005.
- Flacelière, Robert**, *Ο δημόσιος και ιδιωτικός βίος των αρχαίων Ελλήνων*, Εκδόσεις Παπαδήμα, Athènes, 2000.
- Flickinger, Roy C.**, *The Greek Theater and its Drama*, University of Chicago Press, 1922.
- Förster, Richard**, *Libanii Opera*, 12 vol., Leipzig, 1903-1927.
- Fraser P. M.**, *Ptolemaic Alexandria*, éd. Clarendon Press, Oxford, 1972.
- Gantz, Timothy**, *Mythes de la Grèce archaïque*, éd. Johns Hopkins University Press, 1993.
- Gentili, B.**, *Poetry and its Public in Ancient Greece from Homer to the Fifth Century*, introd. Cole, Th.A., Baltimore - Londres, 1988.
- Goffman, Erving**, *Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή*, éd. Αλεξάνδρεια, Athènes, 2006.

- Gombrich, Ernst**, *Τέχνη και ψευδαίσθηση*, trad. Ανδρέας Παππάς, éd. Νεφέλη, Athènes, 1995.
- Göttling, Karl Wilhelm**, *Narratio de oraculo Trophonii*, éd. Schreiberi, Iéna, 1843.
- Gow, A. S. F & Scholfield, A.F.** *Nicander*, éd. Cambridge University Press, Cambridge, 1953.
- Gow, A. S. F.**, *Machon: The Fragments*, Cambridge University Press, 2004.
- Graves, Robert**, *Οι Ελληνικοί μύθοι*, trad. Μανουέλα Μειμάρη, éd. Κάκτος, Athènes, 1998.
- Grégoire, Henri**, *Mélanges Henri Grégoire*, Institut de philologie et d'histoire orientales et slaves, Bruxelles, 1949.
- Griffiths, Frederick T.**, *Theocritus at court*, éd. Brill Archive, 1979.
- Groos, Karl**, *The Play of Animals*, trad. Elizabeth L. Baldwin, éd. Kessinger Publishing, 2005.
- Groos, Karl**, *The Play of Man*, trad. Elizabeth L. Baldwin, Appleton, New York, 1901.
- Grou, Jean-Nicolas**, *L'État ou La République de Platon*, éd. Lefèvre, Paris, 1840.
- Gutzwiller, Kathryn J.**, *Theocritus' pastoral analogies : the formation of a genre*, éd. University of Wisconsin Press, 1991.
- Haigh, Arthur E.**, *The Attic theatre; a description of the stage and theatre of the Athenians, and of the dramatic performances at Athens*, Clarendon Press, 1889.
- Halliwell, Stephen**, *Aischrology, Shame and Comedy in Free Speech in Classical Antiquity*, éd. Ralph M. Rosen et Ineke Sluiter, Leiden, 2004.
- Halliwell, Stephen**, *Greek Laughter: A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*, Cambridge University Press, 2008.
- Halperin, David M.**, *Before Pastoral: Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry*, éd. Yale University Press, 1983.
- Hammond, Nicolas**, *History of Greece to 332 B.C.* 3e éd., Oxford, 1986.
- Handler, Richard**, *An Interview with Clifford Geertz*. In: *Current Anthropology*, 1991, 32.
- Harrison, Jane**, *Themis : A Study of the Social Origins of Greek Religion*, Cambridge University Press, 1927 [1912].
- Harrison, Jane**, *Ο θεός Διόνυσος*, trad. Ελένη Παπαδοπούλου, éd. Ιάμβλιχος, Athènes, 1995.
- Harrison, Jane**, *Τελετουργικά δρώμενα στην Αρχαία Ελλάδα*, trad. Θεόδωρος Σιαφαρίκας, éd. Ιάμβλιχος, Athènes, 1999.
- Havemeyer, Loomis**, *The drama of savage peoples*, Yale University Press, 1916.
- Hedreen, Guy Michael**, *Silens in Attic black-figure vase-painting : myth and performance*, éd. University of Michigan Press, 1992.
- Hedreen, Guy Michael**, *The return of Hephaistos, Dionysiac procession ritual, and the creation of a visual narrative*, in: *Journal of hellenic studies*, N° 124, 2004.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich**, *Ο Λόγος στην ιστορία. Εισαγωγή στη φιλοσοφία της ιστορίας*, éd. Μεταίχμιο, Athènes, 2006.
- Heitz, Emil**, *Des mimes de Sophron*, éd. F.C. Heitz, 1851.
- Hense, Otto**, "Zum zweiten Mimiamb des Herodas" (*Rheinisches Museum*, Iv (1900), 222-231) ;
- Héronidas**, *Les Mimes d'Héronidas*, traduction française, précédée d'une introduction par Georges Dalmeyda, Librairie Hachette, 1893.
- Hertling, C.**, *Quaestiones mimicae* (Strasbourg, 1899) ;
- Hertling, Carolus**, *Quaestiones mimicae*, Strasbourg, M. DuMont-Schauberg, 1899.

- Hésiode**, *Théogonie*, trad. Annie Bonnafé, collection Rivages poche, éd. Rivages, 1993.
- Hesychios**, *Hesychii alexandrini Lexicon*, Johann Alberti, Moritz Schmidt, Rudolf Menge, Iéna, 1867.
- Hobbes, Thomas**, *Eléments de loi*, trad. Arnaud Milanese, éd. Allia, 2006.
- Hogg, Richard M. / Blake, Norman Francis / Algeo, John / Lass, Roger**, *The Cambridge History of the English Language: English in North America*, Cambridge University Press, 2001.
- Hokenson, Jan**, *The idea of comedy: history, theory, critique*, Ed. Fairleigh Dickinson University Press, 2006.
- Homère**, *Hymnes*, (*Hymne à Hermès I*) trad. J. Humbert, éd. Belles Lettres, 1936.
- Hopkinson, Neil**, *Callimachus: Hymn to Demeter*, éd. Cambridge University Press, 2004.
- Horace**, *Épîtres: Epistolae*, traduit par François Villeneuve, 4^{ème} édition, éd. Les Belles Lettres, Paris, 1961.
- Horace**, *Satires II*, trad. F. Villeneuve, éd. les Belles Lettres, Paris, 2003.
- Hordern, James H.**, *Sophron's mimes: text, translation, and commentary*, éd. Oxford University Press, 2004.
- Howatson, Margaret C.**, *Εγχειρίδιο Κλασσικών σπουδών*, éd. Κυριακίδη, Thessalonique, 1996.
- Howatson, Margaret C.**, *The Oxford Companion to Classical Literature*, *Εγχειρίδιο Κλασσικών Σπουδών*, éd. Κυριακίδη, Athènes-Thessalonique, 1996.
- Hugounet, Paul**, *Mimes et Pierrots*, Paris, 1989.
- Huisman, Denis & Malfray, Marie-Agnès**, *Les pages les plus célèbres de la philosophie occidentale de Socrate à nos jours*, éd. Perrin, 2000.
- Huizinga, Johan**, *Homo ludens; a study of the play-element in culture*, Beacon Press, Boston, 1971.
- Jamblique**, *Vie de Pythagore*, introduction, traduction et notes par L. Brisson et A. Ph. Segonds, Paris, Les Belles Lettres, 1996.
- Janko, Richard**, *Aristotle on Comedy: Towards a Reconstruction of Poetics II*, éd. Duckworth, 2002.
- Janko, Richard**, *Literature, Criticism and Authority: The Experience of Antiquity*, *Bulletin of the Council of University Classical Departments*, vol. 26, Londres, 1997.
- Jenkins, Keith**, *Επαναθεώρηση της ιστορίας*, Παπαζήσης, Athènes, 2004.
- Jensson, Gottskalk**, *The recollections of Encolpius: the Satyrica of Petronius as Milesian fiction*, éd. Barkhuis Publishing, 2004.
- Jones, Sir William**, *Works of Sir William Jones*, Ed. G. G. and J. Robinson, 1799, vol. 3.
- Julleville, Louis Petit de**, *Histoire du théâtre en France : La comédie et les mœurs en France au moyen âge*, éd. L. Cerf, 1886.
- Juvenal**, *Satires*, texte, traduction et commentaire P. de Labriolle et F. Villeneuve, Paris, C.U.F., Les Belles-Lettres, 1996
- Kaibel, G.**, "Zu Herodas" (*Hermes*, xxvi (1891), 580-592) ;
- Kaibel, Georg**, *Die Prolegomena Περί Κωμωδίας*, *Abhandlungen der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-historische Klasse. Neue Folge*, II, No. 4. Berlin, 1898.
- Kaibel, Georg**, *Poetarum Comiorum Graecorum Fragmenta*, éd. Zürich : Weidmann, 1975.
- Kaibel, Georgius**, *Comiorum Graecorum Fragmenta*, Berlin, 1899.

- Kant, Emmanuel**, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, trad. Michel Foucault, éd. Vrin, 1994.
- Kassel, Rudolf & Austin, Colin**, *Comoedia Dorica ; Mimi ; Phylaces*, éd. Walter de Gruyter, 2001.
- Kenyon, Sir Frederick**, *Palæography of Greek Papyri* (Oxford, 1899), *Classical Texts from Papyri in the British Museum* (Londres, 1891), "Additional Fragments of Herodas" (*The Classical Review*, v (1891), 480-483).
- Kerkhof, Rainer**, *Dorische Posse, Epicharm und Attische Komödie*, Leipzig, 2001.
- Kirby, Ernest T.**, *Dionysus: A Study of The Bacchae and the Origins of Drama*, Ann Arbor University Microfilms Int., 1982.
- Kirby, Ernest T.**, *Ur-Drama - The Origins of Theatre*, New York University Press, 1975.
- Kirk, Geoffrey Stephen**, *Homer and the Oral Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge, 1976.
- Knight, Charles A.**, *The literature of satire*, Cambridge University Press, 2004.
- Knox, A. D.**, Herodes and Callimachus (*Philologus*, lxxxi (1926), 241-255) ;
- Kock, Theodor**, *Comicorum atticorum fragmenta* Volume 3, éd. B.G. Teubner, 1888.
- Konstantakos, Ioannis M.**, *Aspects of the Figure of the Agroikos in Ancient Comedy*, Rheinisches Museum 148, 2005.
- Koraēs, Adamantios**, *Atakta*, Ek tēs Typographias K. Everartou, 1832.
- Kranz, Walter**, *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, tome 2, trad. Θρασύβουλος Σταύρου, éd. Χιωτέλλης, Athènes, 1953.
- Lallot, Jean**, *Philologie et grammaire à Alexandrie, dans* : L Basset and F Biville, edd., Actes du XXXIe congrès international de l'Association des Professeurs des langues anciennes de l'Enseignement Supérieur, Lyon, 1998.
- Latte, Kurt et Hansen, Peter Allan**, *Hesychii Alexandrini Lexicon*, Volume 3, éd. Walter de Gruyter, 2005.
- Leader, Darian**, *Ο Lacan με εικόνες*, trad. Γιάννης Σταυρακάκης, éd. Διάυλος, Athènes, 1999.
- Leonard, Scott A.**, *The History of Mythology: Part I.* Youngstown State University 2008.
- Leopold, Joan**, Ethnic Stereotypes in Linguistics: The Case of Friedrich Max Müller (1847-51) in Papers in the History of Linguistics, in *Amsterdam Studies in the Theory and History of Linguistic Science. Studies in the History of the Language Science*, 1987, vol. 38.
- Lesky, Albin**, *Greek Tragedy*, éd. E. Benn, 1979.
- Lesky, Albin**, *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, éd. Κυριακίδη, Thessalonique, 1990.
- Lever, Katherine**, *The Art of Greek Comedy*, éd. Methuen, Londres, 1956.
- Liddell & Scott**, *Μέγα Λεξικόν της Ελληνικής Γλώσσης*, éd. Γ. Γεωργαλά, Athènes, 1904.
- Littre, Émile**, *Dictionnaire de la langue française*, éd. Librairie Hachette, Paris, 1889.
- Lloyd-Jones, Hugh ; Parsons, P. J. & Undershell Powell, John**, *Supplementum Hellenisticum*, éd. Walter de Gruyter, 1983.
- Lobel, Edgar**, "Epicharmus, Plays", *Ox. Pap.* XXV (1959) 2427, 2-31 [Rec. **B. Gentili**, *Gnomon* 33 (1961) 333-35, **H. Lloyd-Jones** *CR* 75 (1961) 17].
- Lobel, Edgar, & Turner, E. G.**, *The Oxyrhynchus Papyri*, Part XXV. Egypt Exploration Society, Londres, 1959.

- Long, A. A.**, Timon of Phlius: Pyrrhonist and Satirist, in: *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, n° 24, (1978).
- Long, A. A.** 'Hellenistic Ethics and Philosophical Power', dans P. Green ed., *Hellenistic History and Culture* (University of California Press, Berkeley/Los Angeles, 1993).
- Lucien**, *Philosophes à vendre*, préface Giorgio Agamben, éd. Rivages Poche, Paris, 1992.
- MacGregor, Bernard - Knox, Walker - Easterling, P. E.**, *The Cambridge history of classical literature: Greek literature*, Volume 1, éd. Cambridge University Press, 1989.
- Mackowiak, Karin**, Kabiric pygmies in Thebes: from previous results to new prospects, dans: *Dialogues d'histoire ancienne*, n° 1-2, éd. Presses Univ. Franche-Comté, 2005.
- MacLeod, Roy**, *The Library of Alexandria: centre of learning in the ancient world*, éd. I.B. Tauris, 2004.
- Magnien, Victor**, Le syracusain littéraire et l'Idylle XV de Théocrite dans *Mémoires de la Société de linguistique*, 21 (1920).
- Magnin, Charles**, *Les origines du théâtre moderne ou Histoire du génie dramatique*, éd. Hachette, 1838.
- Mahr, August Carl**, *The origin of the Greek tragic form: A study of the early theater in Attica*, Prentice-Hall, 1938.
- Manning, Frank E., Victor Turner**: An Appreciation. In: *The Association for the Anthropological Study of Play Newsletter*, 1984., 10(4).
- Marco Fantuzzi, Marco & Hunter, Richard**, *Ο Ελικώνας και το Μουσείο: Η Ελληνιστική Ποίηση από την εποχή του Μεγάλου Αλεξάνδρου έως την εποχή του Αυγούστου*, éd. Πατάκη, Athènes, 2005.
- Martin, Rob A.**, Approaches to the sense of humor: A historical Review. In W. Ruch (Eds.), *The sense of humor: Explorations of a personality characteristic*, éd. Walter de Gruyter, Berlin, 1998.
- Maurach, Gregor**, *Επίτομη ιστορία της κωμωδίας στην αρχαιότητα*, trad. Μαίρη Λιβανίου, éd. Μεταίχμιο, Athènes, 2006.
- McLaren, Peter L.**, A Tribute to Victor Turner (1920-1983). In *Anthropologica (N.S.)*, 1985, 27(1-2).
- Mercken, H.P.F.**, Aristoteles over de menselijke volkomenheid : boeken I en II van de Nikomachische etiek met de kommentaren van Eustratius en een anonus in de Latijnse vertaling van Grosseteste, éd. Bruxelles, Paleis der Academiën, 1964.
- Meuli, Karl**, « Scythica », *Hermès*, vol. 70, 1935.
- Milne, H. J. M.**, *Catalogue of the Literary Papyri in the British Museum*, Londres, 1927.
- Montaigne, Michel de**, *Essais : Sur Démocrite et Héraclite*, éd. Villey.
- Montaigne, Michel de**, *The complete Essays*, trad. Michael Andrew Screech, éd. Penguin Classics, 1993.
- Morreall, John**, *The Philosophy of Laughter and Humor*, éd. Albany, NY: State University of New York, 1987.
- Müller, Werner**, *Παντομίμα. Εγχειρίδιο για ηθοποιούς, ερασιτέχνες μαθητές και ομάδες νέων*, trad. Γιώργος Κώνστας, éd. Κάλβος, non daté.
- Murray, Gilbert**, *Excursus on the Ritual Forms Preserved in Greek Tragedy*, University Press, 1912.
- Murray, Gilbert**, *Five Stages of Greek Religion*, Kessinger Publishing, 2003.

- Naim, J. A.**, *HPΩIAOY MIMIAMBOI: Herodas Mimes*, edited with Introduction, Critical Notes, Commentary, and Excursus, Oxford, 1904.
- Naugrette, Catherine**, *L'esthétique théâtrale*, éd. Armand Colin 2005, Paris.
- Nesselrath, Heinz-Günther**, *Εισαγωγή στην Αρχαιογνωσία*, éd. Παπαδήμα, Athènes, 2001.
- Nicoll, Allardyce**, *Masks, Mimes and Miracles: Studies in the Popular Theatre*, éd. Cooper Square Publishers, New York, 1963.
- Nizan, Paul**, *Démocrite, Épicure, Lucrèce, les matérialistes de l'Antiquité*, éd. Arléa, 1991.
- Olson, Douglas & Sens, Alexander**, *Archestratos of Gela: Greek culture and cuisine in the fourth century BCE*, text, translation, and commentary, éd. Oxford University Press, 2000.
- Olson, Douglas**, *Broken laughter: select fragments of Greek comedy*, ed. Douglas Olson, Oxford University Press, 2007.
- Omont, Henri**, Le fonds grec de la Bibliothèque nationale dans *Bibliothèque de l'École des chartes*, publiée par la Société de l'École des chartes, vol. 44 , (1883) .
- Ordine, Nuccio**, *Traité sur la nouvelle à la Renaissance* (Bonciani, Bargagli, Sansovino), trad. Anne Godard, éd. J. Vrin & Nino Aragno, 2002.
- Ortner, Sherry B.**, Theory in anthropology since the Sixties. *Comparative Studies in Society and History*, (1984). 26.
- Parke, Herbert W.**, *Festivals of the Athenians*, Londres, 1977.
- Parry, Adam**, *The Making of Homeric Verse*. The Collected Papers of Milman Parry, New York - Oxford, 1987.
- Patsi-Garin, Emmy**, *Επίτομο λεξικό Ελληνικής Μυθολογίας*, éd. Οίκος Χάρη Πάτση, Athènes, 1969.
- Pausanias**, *Le Tour de la Grèce*, éd. Les Belles Lettres, 1958.
- Pavis Patrice**, *Dictionnaire du théâtre*, Éditions Sociales, Paris 1989.
- Peacock, Sandra J**, "The Life and Work of Jane Ellen Harrison" *Modernism/modernity* – Vol. 10, No 3, September 2003.
- Peterson Royce, Anya**, *Mime*, in : *Richard Bauman (ed.), Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments: A Communications-Centered Handbook*, Oxford University Press, 1992.
- Pfeiffer, Rudolph**, The future of studies in the field of Hellenistic poetry , dans : *Journal of Hellenic Studies*, vol. 75, 1955.
- Phillips, Robert S.**, *Funk & Wagnalls New Encyclopedia*, Funk & Wagnalls, U.S.A, 1983, Vol. 11.
- Picard, Charles**, La légende du centaure Chirôn, parodiée sur un vase de l'Italie méridionale, dans : *Comptes-rendus des séances de l' Académie des inscriptions et belles-lettres*, 94e année, n° 3, 1950.
- Pickard-Cambridge, Arthur W.**, *The Theatre of Dionysus in Athens*, éd. Clarendon Press, Oxford, 1946.
- Pickard-Cambridge, Arthur W.**, *Dithyramb, tragedy and comedy*, Oxford University Press, 1927.
- Pierron, Agnès**, *La Langue du Théâtre*, Le Robert, « Les Usuels », 2002.
- Pierron, Alexis & Zévort, Charles Marie**, *La métaphysique d' Aristote*, Ebrard Libraire- Éditeur, Paris, 1840.
- Pinto Colombo, M.**, *Il mimo di Sofroni e di Senarco*, Firenze, Bemporad 1934.
- Pippin Burnett, Anne**, *The Art of Bacchylides*, Harvard University Press, 1985.

- Piqueux, Alexa**, Le corps comique sur les vases « phlyaqes » et dans la comédie attique, dans : *De la tablette à la scène : actes du colloque de Paris X, Nanterre, 31 octobre-1er novembre 2004*, éd. Univ. du Mirail, 2006.
- Platon**, *La République*, trad. Pierre Pachet, éd. Gallimard, coll. Folio essais, Paris, 1993.
- Plutarque**, *De la lecture des poètes*, trad. M.C. Aubert, éd. Librairie Hachette, Paris, 1849.
- Plutarque**, *Plutarchi Vitae parallelae*, Volume 2, éd. Sumtibus J.A.G. Weigel, Leipzig, 1820.
- Plutarque**, *Vie des hommes illustres, tome III, Agésilas*, trad. par Alexis Pierron, 2^e éd., Charpentier Libraire-éditeur, Paris, 1854 .
- Plutarque**, *Vies parallèles des hommes illustres : Lycurgue*, trad. B. Latzarus, Garnier, Paris, 1950.
- Polman Kruseman, Heinrich**, *Fragmenta par Epicharmus*, éd. Vincentium Lonjes, 1834.
- Pomeroy, Sarah B.**, *Women in Hellenistic Egypt: from Alexander to Cleopatra*, éd. Wayne State University Press, 1990.
- Prattis, J. Ian**, Parsifal and Semiotic Structuralism. In: *Anthropology at the Edge: Essays on Culture, Symbol, and Consciousness*, Lanham: University Press of America, 1997.
- Puchner, Walter**, Θεωρία του λαϊκού θεάτρου. Κριτικές παρατηρήσεις στο γενετικό κώδικα της θεατρικής συμπεριφοράς του ανθρώπου, (Λαογραφία, παράρτημα 9), Athènes, 1985.
- Puchner, Walter**, *Λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια*, éd. Πατάκη, Athènes, 1989 – 2007.
- Puech, Aimé**, *Recherches sur le Discours aux Grecs de Tatiens*, éd. Félix. Alcan, 1903
- Quesnel, Colette**, *Mourir de rire d'après et avec Rabelais*, éd. Fides, Paris, 1991.
- Rancière, Jacques**, *Le Philosophe et les pauvres*, éd., Fayard, 1983.
- Rasmussen, Tom - Spivey, Nigel Jonathan**, *Looking at Greek vases*, éd. Cambridge University Press, 1991.
- Reich, Hermann**, *Der Mimus, Ein litterar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch*, Berlin, 1903.
- Reinach, Théodore**, L'impôt sur les courtisanes à Cos, dans : *Revue des Études grecques, vol.5, 1892*.
- Renault, Philippe**, *Sophocle, anthologie tragique*, remacle.org
- Ridder, A. de & Deonna, W.** *Art in Greece*, éd. Alfred A. Knopf, New York, 1927.
- Ridgeway, W.**, *Origin of Tragedy*, Kessinger Publishing , 2003.
- Rispen, Jean**, *Ελληνική μυθολογία, τόμος Β'*, επιμέλεια: Σπύρος Μαρινάτος, traduction Νίκος Τετενές, éd. Δαρεμάς, Athènes, 1953.
- Robert, Carl**, *Die Masken der neueren attischen Komödie*, éd. Halle a. S. M. Niemeyer.
- Rohde, Erwin**, *Psyche: the cult of souls and the belief in immortality among the Greeks*, éd. Routledge, 2000.
- Rolle, P. N.**, *Recherches sur le culte de Bacchus*, vol. 2^e, J. S. Merlin, Paris, 1824.
- Romilly, Jacqueline de**, *Αρχαία Ελληνική γραμματολογία*, trad. Θεώνη Χριστοπούλου, éd. Καρδαμίτσα, Athènes, 1988.
- Rose, H. J.**, *Quaestiones Herodæae* (id., xvii (1923), 32-34) ;
- Rosen, Ralph M.**, Hipponax, Boupalos, and the Conventions of the *Psogos*, *Transactions of the American Philological Association*, vol. 118, (1988).

- Ross, David W.**, *Αριστοτέλης*, trad. Μαριλίζα Μήτσου, éd. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Athènes, 2005.
- Rostagni, Augusto**, *Aristotele e aristotelismo nella storia dell'estetica antica, origini, significato, svolgimento della "Poetica"*, éd. E. Ariani, Florence, 1921.
- Roussel, Louis**, *Karaghiozis ou un théâtre d'ombres à Athènes*, tome 1, Athènes, Imprimerie Raftanis, 1921.
- Rozik, Eli**, *The Roots of Theatre: Rethinking Ritual and Other Theories of Origin*, University of Iowa Press, 2002.
- Ruelle, Charles E.**, "Etude sur Aristoxène et son école", *Rev. Arch.* 14 (1858).
- Ruhnkenius, David & Bergman, Jean Théodore**, *opuscula varii argumenti, oratoria, historica, critica*, Volume 1, éd. S. et J. Luchtman, Academiae typographos, 1823.
- Rutherford, William G.**, *A Chapter in the History of Annotation being Scholia Aristophanica*, Vol. III, Londres, 1905.
- Salem, Jean**, *Démocrite: grains de poussière dans un rayon de soleil*, Vrin, 1996.
- Sandys, John Edwin**, *A history of classical scholarship*, éd. Cambridge, Cambridge University Press, 1908.
- Santelia, Stefania**, *Charition Liberata: P. Oxy. 413*, éd. Lebante, Bari, 1991.
- Schechner, Richard**, *Performance studies: an introduction*, ed. Routledge, 2002.
- Schechner, Richard**, *Performance theory*, Routledge, 2003.
- Schopenhauer, Arthur**, *The world as will and idea*, vol. I, trad. R. B. Haldane & J. Kemp, 7^o éd., Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., Londres.
- Screech, M.A. et Calder, Ruth**, "Some Renaissance attitudes to rite" dans A.H.T. Levi, (dir.) *Humanism in France, at the end of the Middle Ages and in the early Renaissance*, Manchester, University Press ; New York, Barnes & Noble Inc., 1970.
- Segal, Robert Alan**, *The myth and ritual theory: an anthology*, Wiley-Blackwell, 1998.
- Sénèque**, *De beneficiis*, trad. Aude Matignon, éd. Arléa, 2005.
- Shakespeare, William**, *Troilus et Cressida*, éd. Les Solitaires Intempestifs, 2006.
- Shakespeare, William**, *Τρωίλος και Χρυσίδα*, trad. Βασίλης Ρώτας, éd. Επικαιρότητα, Athènes, 1997.
- Shuckburgh, Evelyn S.**, *The Histories of Polybius*, vol. 2, éd. Macmillan, Londres, 1889.
- Sifakis, G. M.**, *Aristotle On The Function of Tragic Poetry*, Crete University Press, Herakleion, 2001.
- Silk, Michael**, *Alexandrian Poetry from Callimachus to Eliot*, dans : Hirst (2004).
- Sirinelli, Jean**, Τα παιδιά του Αλεξάνδρου, Ελληνική γραμματολογία των ελληνιστικών, των ρωμαϊκών χρόνων και της ύστερης αρχαιότητας, 334 π.Χ.-519 μ.Χ., trad. Σοφία Μπίνη – Σωτηροπούλου, éd. Ζαχαρόπουλος, Athènes, 2001.
- Slater, William J.**, Mime Problems: Cicero, Ad Fam. 7.1b and Martial 9.38, *Phoenix*, vol. 56.
- Smith, William**, *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*, éd. C.C. Little and J. Brown, 1867,.
- Snell, Bruno**, *Η ανακάλυψη του πνεύματος*, trad. Δανιήλ Ι. Ιακώβ, 4^ε éd., éd. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, Athènes, 1997.
- Snyder, Midori**, A Chorus of Clowns: The Roots of Masked Comic, dans : *The journal of mythic Arts: Other arts*, Octobre 2007.
- Spanoudakis, Konstantinos**, *Philetas of Cos*, éd. E. J. Brill, coll. « Mnemosyne, Supplements, 229 », Leyde, 2002.

- Stallbaum, Gottfried et Devarius, Matthaeus**, *Commentarii ad Homeri Iliadem et Odysseam: Index in Eustathii commentarios in Homeri Iliadem et Odysseam*, Volume 7, éd. Weigel, 1828.
- Starkie, William Joseph M.**, "An Aristotelian Analysis of 'the Comic', Illustrated from Aristophanes, Rabelais, Shakespeare, and Molière", dans *Hermathena*, No. 42, Dublin, 1920.
- Starobinski, Jean**, Le rire de Démocrite (Mélancolie et réflexion), *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 1989, vol. 83, n° 1.
- Starr, Chester G.**, *The Origins of Greek Civilization 1100 - 650 B.C.*, New York & Londres, 1961.
- Stiebing, William H.**, The End of the Mycenaean Age, *The Biblical Archaeologist*, Vol. 43, n° 1 (Hiver 1980).
- Strabon**, *Géographie : Livre 9*, trad. François Lasserre, éd. Les Belles lettres, 2003.
- Syme, Ronald**, 'The Career of Arrian', *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 86 (1982).
- Taminiaux, Jacques**, *Le Théâtre des philosophes*, éd. Jérôme Millon, Grenoble, 1995.
- Taplin, Oliver**, *Comic Angels and others Approaches to Greek Drama through Vase-Paintings*, éd. Oxford University Press, 1994.
- Taylor, Alfred E.**, *Πλάτων. Ο άνθρωπος και το έργο του*, trad. I. Αρζόγλου, éd. MIET, Athènes, 1992.
- Théocrite**, *Idylles, traduites en français, avec des remarques* par Julien Louis Geoffroy, Paris, Lenormant, 1803.
- Thiele, Georg**, *Die Anfänge der griechischen Komodie*, dans : *Neue Jahrbucher für das klassische Altertum* 5, 1902, 413-16.
- Thomas, Carol**, *A Dorian. Invasion? The Early Literary Evidence*, *Studi Micenei ed Egeo-Anatolici*, 19, 1978.
- Turner, Victor W.**, *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1967.
- Tylor, Edward. B.**, *Primitive culture: researches into the development of mythology, philosophy, religion, art, and custom*, Gordon Press, 1903.
- Tzetzes, Johannes, & Kiessling, Gottlieb**, *Chiliades* éd. Vogel, 1826.
- Ubersfeld, Anne**, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Seuil, Paris, 1996.
- Vaillant, Alain**, *Le Rire*, « Expliquer les textes », éd. Quintette, 1991.
- Vegetti, Mario**, *Ιστορία της Αρχαίας Φιλοσοφίας*, trad. Γ.Α. Δημητρακόπουλος, éd. Π. Τραυλός, Athènes, 2000.
- Verdeil, Jean**, *La Philosophie au Travail*, éd. L'Harmattan, 2009.
- Verity, Anthony & Hunter, Richard**, *Idylls*, éd. Oxford University Press, 2003.
- Vermeule, Emily**, *The Fall of the Mycenaean Empire*, *Archaeology*, XIII, 1960.
- Vince, Ronald W.**, Theatre History as an Academic Discipline, in **Thomas Postlewait-Bruce McConachie** (eds), *Interpreting the Theatrical Past: An Approach to the Historiography of Performance*, University of Iowa Press, Iowa City 1989.
- Vince, Ronald W.**, *Ancient and Medieval Theatre: A Historiographical Handbook*, Greenwood Press, 1984.
- Visconti, Ennio Quirino**, *Iconographie grecque*, Vol. 1, éd. P. Didot l'aîné, 1811.
- Walbank, Frank William**, *The Hellenistic World*, éd. Harvard University Press, 1993.
- Walker, Steven F.**, *Theocritus*, éd. G. K. Hall, Boston, 1980.

- Webb, Ruth**, Logiques du mime dans l'Antiquité Tardive, dans : Jean-Christian Dumont, *De la tablette à la scène: actes du colloque de Paris X, Nanterre, 31 octobre-1er novembre 2004*, éd. Presses Univ. du Mirail, 2006.
- Webster, Thomas B. L.**, Some Notes on the New Epicharmus, *Serta Philologica Aenipontana*, Innsbruck, 1961.
- Webster, Thomas B.L.**, in *Fifty Years (and Twelve) of Classical Scholarship*, ed. M. Platnauer, Oxford, 1968.
- Weil, Henri**, "Les Mimiambes d'Hérodas" (*Journal des Savants* (1891), 655-673).
- Wendel, Charles**, *Scholia in Theocritum vetera*, , éd. B.G. Teubner Stuttgartiae, 1967.
- Wiemken, Helmut**, *Der griechische Mimus : Dokumente zur Geschichte des Antiken Volkstheaters*, Schünemann Universitätsverlag, Brême, 1972.
- Wiener, Leo**, Μορμώ, dans : *Romanische Forschungen*, volume 35, 1916.
- Wilamowitz, Ulrich von**, *Die megarische Komödie*, *Hermes* 9, 1875.
- Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von**, *Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos*, éd. Weidmann, Dublin, 1973.
- Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von**, *Η αττική τραγωδία : γένεση και διαμόρφωση ενός είδους*, trad. Ηλίας Τσιριγκάκης, éd. Βάνιας, Thessalonique, 2003.
- Winkler, John**, *The constraints of Eros*, in: C.A. Faraone & D. Obbink (edd), *Magika hiera. Ancient Greek magic and religion (New York 1991)* 214-243 .
- Wolters P. - Bruns G.**, *Das Heiligtum bei Theben*, Berlin, 1940.
- Yule, George**, *Πραγματολογία*. Επιμ., μτφρ. Θ.-Σ. Παυλίδου, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, Thessalonique, 2006.
- Zanker, Graham**, *Modes of viewing in Hellenistic poetry and art*, éd. Univ of Wisconsin Press, 2007.
- Zelle, Eduard & Nestle, Wilhelm**, *Ιστορία της Ελληνικής Φιλοσοφίας*, trad. Χρήστος Θεοδορίδης, éd. Εστία, Athènes, 1990.

- Αθήναιος**, *Δειπνοσοφιστές*, introduction, traduction, commentaires Θεόδωρος Μαυρόπουλος, éd. Κάκτος, Athènes, 1998.
- Αθήναιος**, *Δειπνοσοφιστές*, livre I, traduction-commentaires-introduction Φιλολογική Ομάδα Κάκτου, éd. Κάκτος, Athènes, 2001.
- Αισχύλος**, *Προμηθέας Δεσμώτης*, traduction, introduction, commentaires Κώστας Τοπούζης, éd. Επικαιρότητα, Athènes, 1997.
- Αισχύλος**, *Χοηφόροι*, trad. Κώστας Τοπούζης, éd. Επικαιρότητα, Athènes, 1997.
- Αλκίφρονας**, *Αλκίφρονος ρήτορος Επιστολαί Εταιρικοί*, trad. Τάσος Βουρνάς, éd. Αφοί Τολίδη, Athènes, sans date.
- Ανδριανού Ε. & Ξιφάρά Π.**, *Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο*, Ε.Α.Π., Patras, 2001.
- Ανδρόνικος, Μανόλης**, *Ο Πλάτων και η τέχνη*, éd. Νεφέλη, Athènes, 1986.
- Ανθολόγιο Αποσπασμάτων Δραματικού Λόγου και Ποιητικής Τέχνης*, ΕΑΠ, Patras, 2001.
- Απολλώνιος ο Ρόδιος**, *Αργοναυτικά*, trad. Α. Βολτής, éd. Καρδαμίτσα, Athènes, 1988.
- Αριστοτέλης**, *Ηθικά Νικομάχεια*, tome 2, trad. Σπύρου Χ. Μαγγίνα, Βιβλιοθήκη των Ελλήνων, éd. Γεωργιάδη, Athènes.
- Αριστοτέλης**, *Ποιητική*, trad. Στάθη Δρομάζου, 3e éd., Κέδρος, Athènes, 1982.
- Αριστοτέλους**, *Άπαντα 19 Περί ζώων μορίων Α, Β, Γ*, trad. Φιλολογική Ομάδα Κάκτου, éd. Κάκτος, Athènes, 1994.

- Αριστοτέλους**, *Μετά τα φυσικά*, introduction, traduction et commentaires Μαρία-Αναστασία Καραστάθη, éd. Κάκτος, Athènes, 1993.
- Αριστοτέλους**, *Περί Ποιητικής*, traduction Σίμος Μένανδρος, introduction, texte, commentaires I. Συκουτρής, éd. Ακαδημία Αθηνών, Athènes, 1936.
- Αριστοφάνης**, *Αχαρνής*, traduction-introduction-commentaires Κώστας Τοπούζης, éd. Επικαιρότητα, Athènes, 1997.
- Αριστοφάνης**, *Ειρήνη*, trad. Κώστας Τοπούζης, éd. Επικαιρότητα, Athènes, 1976.
- Αριστοφάνης**, *Θεσμοφοριάζουσαι*, traduction-introduction-commentaires Κώστας Τοπούζης, éd. Επικαιρότητα, Athènes, 1997.
- Αριστοφάνης**, *Σφήκες*, traduction-introduction-commentaires Κώστας Τοπούζης, éd. Επικαιρότητα, Athènes, 1997.
- Βερέττας**, **Μάριος**, *Καρναβάλι, η αρχαιότερη Ελληνική γιορτή*, éd. Μάριος Βερέττας, Athènes, 2003.
- Γεωργοπαπαδάκος**, **Αναστάσιος**, *Ελληνική Γραμματολογία*, 6^e éd., éd. Μοχλό, Thessalonique, 1968.
- Γραμματάς**, **Θόδωρος**, *Θέατρο και Παιδεία*, éd. Τελεθρον, Athènes, 1998.
- Γράψα**, **Γιάννη**, *Λεξικό του Αρχαίου Κόσμου. Ελλάδα-Ρώμη*, tome 6, éd. Δομή, Athènes.
- Δημοσθένης**, *Δημοσθένους Λόγοι, (Β΄ Ολυμπιακός)*, trad. Αλέξανδρος Γαληνός, éd. Πάπυρος, Athènes, non daté.
- Δημοσθένης**, *Κατά Φιλίππου Α΄. Ολυμπιακοί Α΄, Β΄, Γ΄*. traduction Μαρία Αραποπούλου, éd. Ζήτρος, Thessalonique, 2002.
- Δημοσθένης**, *Ολυμπιακός Α΄*, trad. Ν.Σκικιόπουλος, éd. Φέξη, Athènes, 1911.
- Διογένης Λαέρτιος**, *Βίοι και γνώμαι των εν φιλοσοφία ευδοκιμησάντων*, Βιβλίο Η΄, éd. H. S. Long, Oxford, 1964.
- Δούκας**, **Νεόφυτος**, *Δίωνος Χρυσοστόμου Λόγοι Ογδοήκοντα*, Vienne, 1810.
- Δρομάζος**, **Στάθης**, *Αριστοτέλους Ποιητική*, éd. Κέδρος, Athènes, 1982.
- Εγκυκλοπαίδεια Επιστήμη και ζωή*, éd. Επιστήμη και ζωή multimedia, Thessalonique, 2008.
- Εξαρχάκης**, **Οδυσσέας Κ.**, *Νέα Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια «Χάρη Πάτση»*, tome 22, Athènes, 1975.
- Ευριπίδης**, *Κύκλωψ*, trad. Κώστας Τοπούζης, éd. Επικαιρότητα, Athènes, 1993.
- Ευριπίδης**, *Ρήσος*, trad. Κ. Τοπούζης, éd. Επικαιρότητα, Athènes, 1995.
- Ηρόδοτος**, *Ιστορίες, Ευτέρπη-Θάλεια*, trad. Λ. Ξενάκης, éd. Γκοβόστης, Athènes, 1992.
- Θεόκριτος**, *Βουκολική ποίηση*, trad. Θεόδωρος Μαυρόπουλος, éd. Ζήδρος, Thessalonique, 2007.
- Θεόκριτος**, *Ειδύλλια I-VII*, introduction, traduction, commentaires Σ.Γ. Χατζηκώστας, éd. Καρδαμίτσα, Athènes, 2005.
- Ιωάννου**, **Γιώργου**, *Ηλιοτρόπια*, ποίηση, 1954.
- Καζάζης**, **Ιωάννης Ν.**, *Αρχαία Ελληνική Μετρική*, Συναγωγή Μελετών, Thessalonique, 1998.
- Καζάζης**, **Ιωάννης Ν.**, *Λυρική Ποίηση: Ο αρχαϊκός λυρισμός ως μουσική παιδεία*, τ.Α΄: Εισαγωγή, Ανθολογία και Δοκίμιο, Επίμετρο, éd. Βάνιας, Thessalonique, 2000.
- Κακαβούλια**, **Ιωάννη**, *Ελληνική Γραμματολογία (αρχαία και βυζαντινή)*, éd. Νικόδημος, Athènes.
- Κακούρη**, **Κατερίνα Ι.**, *Προϊστορία του Θεάτρου*, Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών, Athènes, 1974.
- Κακούρη**, **Κατερίνα**, *Προαισθητικές μορφές θεάτρου*, éd. Εστία, Athènes, 1998.

- Κακριδής, Ιωάννης Θ.**, *Ελληνική Μυθολογία*, tome 2, éd. Εκδοτική Αθηνών Α. Ε., Athènes.
- Καλογερόπουλος, Τάκης**, *Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής : από τον Ορφέα έως σήμερα*, éd. Γιαλλελή, Athènes, 2001.
- Καλοκύρης, Κωνσταντίνος**, *Ορθοδοξία και θρησκευτικές εκδηλώσεις μέσα και γύρω στις εκκλησίες*, éd. ΑΠΘ, Thessalonique, 1983.
- Καμπουράκης, Δημήτρης**, *Μια σταγόνα ιστορία*, tome 1, éd. Πατάκης, Athènes, 2003.
- Καραμέτσιος, Ευάγγελος**, *Αριστοτέλους-Πολιτεία Αθηναίων*, éd. εκδοτική Θεσσαλονίκης, Thessalonique, 2008.
- Καρζής, Θόδωρος**, *Η Σάτιρα και η Παγκόσμια Ιστορία της*, éd. Καστανιώτης, Athènes, 2005.
- Καστοριάδης, Κορνήλιος**, Εκφραστικά μέσα της ποιήσεως. Μερικές σημειώσεις, trad. Κωνσταντίνου Σπαντιδάκη, dans *Νέα Εστία*, n° 1722.
- Καβάφης, Κωνσταντίνος**, *Ανέκδοτα Ποιήματα*, 1882-1923, Φιλολογική Επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδη, Athènes, 1968.
- Κονομής, Νικόλαος**, dans : *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, tome 3, éd. Εκδοτική Αθηνών.
- Κοπιδάκης, Μιχάλης Ζ.**, *Ιστορία της ελληνικής γλώσσας*, Ed. Ελληνικό λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Athènes, 1999.
- Κρεμμυδάς Β. & Μαρκιανός Σ.**, *Ο αρχαίος κόσμος*, éd. Γνώση, Athènes, 1987.
- Κρίνελος, Δημήτρης**, *Εγκυκλοπαιδικό λεξικό της Ελληνικής Μυθολογίας*, tome 1, éd. Γνώση και Βιβλίο, Athènes, 1995.
- Κωνσταντινίδου-Σέμογλου, Νούλα**, *Κόμικς, Παιδί και Αστείο.*, éd. Εξάντας, Athènes, 2001.
- Λαμπράκη, Άννα**, Προσωπεία, *Αρχαιολογία* 12, 1984.
- Λάμπας, Γιάννης**, *Λεξικό του αρχαίου κόσμου. Ελλάδα-Ρώμη*, éd. Δομή, Athènes.
- Λεκατσάς, Παναγής**, *Διόνυσος. Καταγωγή και εξέλιξη της Διονυσιακής Θρησκείας*, Β΄ έκδοση, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνισμού, 1937.
- Λεντάκης, Ανδρέας**, *Ιερά πορνεία*, éd. Δωρικός, Athènes, 1990.
- Λουκιανός ο Σαμοσατεύς**, *Νεκρικοί Διάλογοι*, trad. Βαρδαλάχος Κωνσταντίνος, éd. Ι. Ηλιάδου, Bucarest, 1834.
- Λουκιανός ο Σαμοσατεύς**, *Σάτιρα φιλοσοφίας και φιλοσοφούντων*, trad. Δημήτρης Χρηστιδής, éd. Ζήτρος, Thessalonique, 2005.
- Λεξικόν Ομηρικόν**, Dictionnaire de Georg Autenrieth, trad. Dimitrios Olympios éd. Erikkairotita, 2001.
- Λουκιανός**, *Άπαντα*, τόμος 3^{ος}, trad. Φιλολογική ομάδα Κάκτου, éd. Κάκτος, Athènes, 1994.
- Μανακίδου, Φλώρα & Σπανουδάκης, Κωνσταντίνος**, *Η Αλεξανδρινή Μούσα: Συνέχεια και Νεωτερικισμός στην Ελληνιστική ποίηση*, éd. Gutenberg, Athènes, 2008.
- Μανδηλαράς, Βασίλειος**, *Οι Μίμοι του Ηρώνδα*, éd. Καρδαμίτσα, 1986.
- Μανθούλης, Ροβήρος Α.**, *Ηρώνδα, Μιμιάμβοι*, éd. Εξάντας, Athènes, 2000.
- Μέγα Ετυμολογικόν Λεξικόν**, tome 1, éd. Κάκτος, Athènes, 2004.
- Μέγας, Γ.Α.** *Ελληνικά έορταί και έθιμα της λαϊκής λατρείας*. Athènes, 1957.
- Μιστριώτη, Γεωργίου**, *Ελληνική Γραμματολογία*, t. 1, impr. Π.Δ. Σακελλαρίου, Athènes, 1984.
- Μουσόπουλος, Θανάσης**, *Αβδηρα, γη του κάλλους και του στοχασμού*, éd. Κοινότητας Αβδήρων Νομού Ξάνθης, Xanthi, 1998..
- Μπαμπινιώτης, Γεώργιος Δ.**, *Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας*, Κέντρο Λεξικολογίας, Athènes, 1998 et 2002..

- Μπλάνας Γιώργος**, *Αρχίλοχος Ποιήματα και θρύψαλα*, éd. Γαβριηλίδης, Athènes, 2001.
- Μπλάνας, Γιώργος**, *Ποιήματα και θρύψαλα*. [*Αρχίλοχος*]. éd. Γαβριηλίδης, 2001.
- Μπόσιος, Αθανάσιος**, *Ομήρου Ιλιάδα για την Α΄ γυμνασίου - Ραψωδία Α-Ω*, éd. Βολονάκη, Athènes, 2002.
- Ντούμας, Χρήστος Γ.**, *Η κάθοδος των Δωριέων: Μια νέα πρόταση Ερμηνείας*, Πρακτικά του Ε΄ Διεθνούς Συνεδρίου Πελοποννησιακών Σπουδών, tome 1, Athènes, 1997.
- Ντούμας, Χρήστος**, *Δρώμενα στο Προϊστορικό Αιγαίο*, éd. Δάφνη, Παράβασις-Μελετήματα 1, Athènes, 2001.
- Ξενοφών ο Αθηναίος**, *Απολογία Σωκράτους-Συμπόσιον- Πόροι*, trad. Χρίστος Θεοδωράτος, éd. Γεωργιάδη, Athènes, 2007.
- Ξενοφών**, *Ιέρων*, traduction, texte, commentaires Τάσος Βουρνάς, éd. Τολίδη Ο.Ε., Athènes, 1984.
- Όμηρος**, *Ιλιάς. Ραψωδίες Ν-Ω*, tome 2, trad. Α. Ξ. Καραπαναγιώτης, éd. Παπαδήμα, Athènes, 1993.
- Όμηρου**, *Ιλιάδα*, trad. Νίκος Καζαντζάκης - Ιωάννης Κακριδής, Athènes, 1955.
- Όμηρου**, *Οδύσεια*, trad. Θεόδωρος Τσοχαλής, Athènes, 1999.
- Παπαγγελής, Θεόδωρος Δ.**, *Η ποιητική των Ρωμαίων "νεωτέρων". Προϋποθέσεις και προεκτάσεις*, éd. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Athènes, 1994.
- Παπαρηγόπουλος, Κωνσταντίνος**, *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, éd. Σεφερλής, Athènes, 1955.
- Παπαχατζή, Νικολάου**, *Η θρησκεία στην αρχαία Ελλάδα*, Εκδοτική Αθηνών, 2e édition, Athènes, 1996.
- Πausanias**, *Ελλάδος Περιήγησις 8- Βοιωτικά*, trad. Ταταράκη Ανδριανή, éd. Κάκτος, Athènes, 1998 .
- Πausanias**, *Ελλάδος περιήγησις 9- Φωκικά*, trad. Φιλολογική Ομάδα Κάκτου, éd. Κάκτος, Athènes, 1992.
- Πausanias**, *Ελλάδος Περιήγησις 2- Ηλειακά*, traduction Α. Παπαθεοδώρου, éd. Πάπυρος, Athènes, 1975.
- Πausanias**, *Ελλάδος Περιήγησις-Φωκικά*, éd. Εκδοτική Αθηνών, Athènes, 2004.
- Πεντζοπούλου-Βαλαλά, Τερέζα**, *Προβολές στον Αριστοτέλη*, éd. Ζήτρος, Thessalonique, 1998.
- Πετρόπουλος, Γιώργος**, *Ο Αρχαιοελληνικός Μίμος*, éd. Πελασγός, Athènes, 2008.
- Πίνδαρος**, *Ολυμπιονίκαι : Από τους Κώδικες 1062 και 1081 της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος*, trad. Χρίστος Σ. Κοντούλης, éd. Ελληνικά Ταχυδρομεία, Athènes, 2004.
- Πλατάνος, Βασίλης**, *Σκιάχτρα - ένα πανάρχαιο έθιμο*, supplément du journal Ρίζοσπάστης du 15 octobre 2006.
- Πλάτων**, *Θεαίτητος*, introduction, traduction et commentaires I.N. Θεοδωρακόπουλος, éd. Ακαδημία Αθηνών, Athènes, 1980.
- Πλάτωνος**, *Θεαίτητος*, introduction, traduction, commentaires Α. Τατάκης - Π. Πετρίδης, édition I. Ζαχαρόπουλος (sans date).
- Πλάτων**, *Πολιτεία*, introduction-commentaires-traduction Ιωάννης Γρυπάρης, éd. Ζαχαρόπουλος, Athènes, (non daté).
- Πλάτωνος**, *Νόμοι Ζ΄*, τόμος Δ΄, trad. Φιλολογική ομάδα Κάκτου, éd. Κάκτος, Athènes, 1992.
- Πλούταρχος**, *Άσσανδρος-Σύλλας : Βίοι παράλληλοι / Πλουτάρχου*, trad. Λουκάς Κούσουλας, éd. Πατάκη, Athènes, 1999.

- Πλουτάρχου**, *Βίοι Παράλληλοι, Θησεύς-Ρωμύλος- Λυκούργος- Νουμάς*, traduction A. P. Ραγκαβής, tome 1, éd. Διονυσίου Κορομηλά, Athènes, 1864.
- Πλωρίτης, Μάριος**, *Μίμος και μίμοι*, éd. Καστανιώτη, Athènes, 1990.
- Ραγκαβής, Αλέξανδρος**, *Λεξικόν της Ελληνικής Αρχαιολογίας*, éd. Ανέστη Κωνσταντινίδου, Athènes, 1888-1891.
- Ράμφορ, Στέλιος**, *Μίμησις Εναντίον Μορφής*, éd. Αρμός, Athènes, 1992.
- Σακελλαρίου, Μιχάλης**, *Μετακινήσεις Ελληνικών φυλών 1125-800 π. Χ.* Ιστορία Ελληνικού Έθνους Β', éd. Εκδοτική Αθηνών, Athènes, 1971.
- Σακκέτος, Άγγελος**, *Πού βρίσκονται τα Ελληνικά χειρόγραφα;*, tome I, éd. Θέογνις, Athènes, 2001.
- Σεμιτέκοιου, Μαριαλένα**, Χιούμορ: Μια αναπτυξιακή θεώρηση στο *Ψυχολογία*, τεύχος 12 (1), 2005.
- Σιστάκου, Εβίνα**, *Η γεωγραφία του Καλλιμάχου και η νεωτερική ποίηση των ελληνιστικών χρόνων*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Athènes, 2005.
- Σκαρλάτου Δ. του Βυζάντιου**, *Λεξικόν της Ελληνικής Γλώσσης*, éd. Επικαιρότητα Ο.Ε.
- Σολομός, Αλέξης**, *Θεατρικό λεξικό*, éd. Κέδρος, Athènes, 1989.
- Σολομός, Αλέξης**, *Ο Άγιος Βάκχος. Άγνωστα Χρόνια του Θεάτρου*, éd. Δωδώνη, Athènes-Ioannina, 1987.
- Σόλωνας Μιχαηλίδης**, *Εγκυκλοπαίδεια της αρχαίας ελληνικής μουσικής*, Ed. Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης, Athènes, 1999.
- Σουΐδα (Souda)**, *Λεξικόν Σούδα*, ex recognitione Imm. Bekker, 1854, éd. «Βιβλιοθήκη των Ελλήνων», Ελληνικός εκδοτικός Οργανισμός.
- Σοφιανός, Κώστας**, *Τι είναι ποίηση, Τα είδη του ποιητικού λόγου, Η σημειολογία της αρχαίας μετρικής και τα κυριότερα των μέτρων, Νεοελληνικά μέτρα.* Dans : *Παγκόσμια Λογοτεχνία* της Εκδοτικής Αθηνών.
- Σοφοκλής, Αντιγόνη**, trad. Κώστας Τοπούζης, éd. Επικαιρότητα, Athènes, 1997.
- Σπανουδάκης, Κωνσταντίνος**, *Θρήνος για τον πετεινό dans : Αριάδνη, Επιστημονική Επιτηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής Κρήτης*, tome 13, Rethymno, 2007.
- Στεφανής, Ιωάννης Ε.**, *Διονυσιακοί Τεχνίται*, éd. Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Héraklion, 1988.
- Στέφανος Βυζάντιος**, *Μέγα γεωγραφικόν λεξικόν αρχαίων πόλεων τόπων και εθνών*, éd. Ηλιοδρόμιο, Athènes, 2004.
- Στράβων**, *Γεωγραφικά ΙΔ'*, trad. Πάνος Θεοδωρίδης, éd. Κάκτος, Athènes, 1994.
- Τζάρτζανος, Αχιλλέας**, *Γραμματική της αρχαίας ελληνικής γλώσσας*, éd. Κυριακίδη, Athènes, 1996.
- Τσιριμόκου, Λίζυ**, *Το έντεχνο ψεύδος*, dans le quotidien « Βήμα », 10 avril 2005.
- Χάρτνολ, Φύλλις**, *Ιστορία του θεάτρου*, Εκδόσεις υποδομή, 1980.
- Χριστόπουλος Μ.**, «Σατυρικό δράμα» στο Αλεξίου Ε κ.ά. *Γράμματα Ι: Αρχαία ελληνική και βυζαντινή φιλολογία*, Ε.Α.Π., Patras, 2001.
- Χριστόπουλος, Βασίλειος**, *Στο φως της ασετιλίνης*, éd. Κέδρος, 2002.

INDEX DES NOMS PROPRES

- Abaris le Scythe,41
 Adimande,61
 Adrados F.R.,29,52,53,331
 Adrastos,39
 Agamède,75
 Agamemnon,96,97,98,99,320
 Agathoclès (fils de Lysimaque),258
 Agathocles (père de Sophron),244
 Agathoklion Mopseos (biologue),137
 Agénor,171
 Aglaïa,101,102
 Agrias,134
 Agrios,95,103
 Akko,165
 Alcimos,213
 Alcinoos,7,177,209
 Alciphron,142,278,284,304,344
 Alcman,295
 Alcmène,8,179
 Alcyonée,8,209,216,218,219,227
 Alexandre le
 Grand,9,203,237,249,250,251,252,254,255,256,261,263,266,267,274
 Alexiars,216
 Alexis,18,119,144,146,201,235,328,341
 Algeo J.,41,337
 Allard J.,146,331
 Allen J.T.,214,331
 Alphito,165
 Amazonios,137
 Amyclas,90
 Amycos,8,214,227,228,233
 Anaxandride,74,123,328
 Anaxarque,267
 Anaximandre,124
 Anaximène de Lampsaque,274
 Andreassi M.,174,331
 Andron d'Alexandrie,249
 Andronikos M.,62,152,331,344
 Anicet,216
 Antiodemis,136
 Antipater de Sidon,136,250,256
 Antisthène,271
 Aphrodite,7,108,110,115,123,148,292,293,322
 Apollodore
 d'Athènes,110,124,218,219,222,223,227,232,233,243,244,267,333
 Apollon,7,8,19,34,75,96,108,109,175,176,200,216,230,239,240,241,244,257,291,310,324
 Apollonios de
 Rhodes,119,121,161,162,227,262,344
 Arbuthnot N.J.,296
 Archélaüs,124,134
 Arcestrate,279
 Archiloque,125,126,128,298,328
 Arès,8,112,123,171,179,180,221
 Ariane,118,204,205,311
 Arion,29
 Aristarque,275
 Aristoclès,267
 Aristonous,255
 Aristophane,37,38,39,75,85,98,135,147,158,159,160,161,162,173,214,218,221,222,229,275,302,328,329,345
 Aristophane de Byzance,162,329
 Aristote,5,13,19,21,22,28,29,31,33,54,55,58,59,64,65,66,67,68,69,70,72,77,80,83,84,85,86,94,121,122,132,133,135,150,156,190,209,210,213,224,257,266,283,302,304,328,331,332,340,342,344
 Aristoxène de
 Sélinonte,135,212,328,342
 Arndt E.,85,331
 Aron R.,54,331
 Arrien,254,255
 Arsinoé
 1^{ère},135,255,256,258,261,281,292,293,315,319
 Arsinoé II
 Philadelphie,258,261,292,293
 Artabaze,256
 Artacama,256

- Artaud
 N.,219,221,227,230,231,234,241,331
 Artémis,9,166,231,232,245,286,289,290
 Ascanios d' Abdère,267
 Asios de Samos,123,124,328
 Athanase le rhéteur,83,143
 Athéna,34,97,111,271
 Athénée,12,24,56,74,75,108,124,125,126,128,130,131,133,134,135,136,137,144,145,161,162,209,216,217,218,219,221,225,227,230,231,232,234,235,236,237,241,244,259,260,282,296,312,331,344
 Attale,134,244
 Aurelios Sarapas,138
 Aurelios Eupiras,138
 Aurelios Macedonis Pergeos,138
 Austin M.,252,258,262,331
 Autenrieth G.,96,346
 Bacchis,278
 Bacchus,24,29,50,108,109,131,312,314,341
 Bacchylide,207
 Bailly A.,119,331
 Bakhtine M.,78,331
 Banville T. de,18
 Battaros,300
 Baudelaire C.,80,331
 Baumgart H.,85,331
 Bayer E.,257,331
 Beardsley M.C.,58,59,331
 Beare W.,141,184,331
 Becker M.B.,253,331
 Beckerman B.,55,331
 Bekker I.,121,130,145,157,331,348
 Bellaguet L.,100,332
 Bérénice,256,319
 Berettas M.,239
 Bergman J.T.,223,342
 Bergson H.,79,80,332
 Bernabo Brea L.,119,332
 Bernays J.,84,85,332
 Berol P.,255
 Bethe E.,162,165,166,332
 Bétolaud V.,134,332
 Betz H.V.,284,332
 Bevan E.R.,256,258,266,332
 Bianchi U.,170,332
 Bieber M.,173,186,188,332
 Bierl A.,42,332
 Bing P.,249,332
 Bitinna,301
 Blake N.F.,41,337
 Blume H.-D.,147,192,332
 Bonafous N.,67,332
 Bossuet J.B.,68,332
 Bothe F.H.,160,332
 Botton d'Athènes,124
 Bowra C.M.,129,332
 Brixhe C.,284,332
 Brochard V.,267,332
 Bruns G.,173,344
 Bryson,267
 Burkert W.,170,332
 Burr Thompson D.,259,332
 Burstein S.M.,261,332
 Burton J.B.,281,282,332,333
 Burton R.,90
 Bury J.B.,152,333
 Busiris,8,216,219,220,221
 Butcher S.H.,65,333
 Cabiros,170
 Cadmos,7,171,172,173
 Caïmi G.,103,333
 Calchas,97
 Calder R.,56,78,342
 Callias,133,134,204
 Callimaque,273,275,282,291,310
 Callipidès le dicélicte,119
 Cambyse,170
 Campbell D.T.,32,333
 Canfora L.,258,333
 Carlson M.A.,40,333
 Carnos,239,241
 Carpenter T.H.,115,333
 Cartledge P.,249,333
 Carystios de Pergame,235
 Cassandre,250,257
 Castoriadis C.,72,99,333
 Caucon d'Éleusis,240
 Cavafy C.,10,308
 Celainos,240
 Céléos,129
 Céphale,7,172
 Certeau M. de,54,333
 Chadwick J.,152,154,333
 Chambry É.,77,111,333,335
 Charinos,182

- Charition, 199, 200, 342
 Charops, 101, 102
 Chéréphon, 279, 280
 Chiron, 8, 180, 181, 182, 223
 Chomsky N., 45
 Chrémès, 278
 Chryséis, 96
 Chrysès, 96
 Chryssippe de Soles, 161, 270, 329
 Cicéron, 77, 244
 Cilix, 171
 Circé, 7, 172, 210, 287, 310
 Clavier É., 232, 333
 Cleisthenes, 39
 Cléomède, 156
 Clinias, 90
 Coislin H.-C. de, 83, 84
 Collins N.L., 257, 333
 Constant B., 32, 33, 333
 Cooper L., 82, 85, 169, 227, 333, 340
 Cornford
 F.M., 32, 35, 36, 37, 38, 39, 49, 333
 Couat A., 291, 333
 Cousin V., 122, 333
 Cramer J.A., 83, 84, 158, 333
 Cratès de Thèbes, 134, 209, 225, 271
 Croiset A. et M., 156, 226, 334
 Cronos, 34, 138
 Crotus, 262
 Crusius O., 201, 296, 324, 334
 Csapo E., 167, 334
 Cullyer H., 150, 334
 Cunningham I.C., 198, 208, 334
 Curtius E.R., 18, 78, 111, 334
 Cyclope, 109, 200, 215, 226, 227, 237
 Dagina, 285
 Dalmeyda G., 296, 321, 336
 Damnasyllis, 244
 Daumas M., 173, 334
 Davenport G., 295, 334
 Dee J.H., 95, 334
 Delphis, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 311, 312, 313, 314, 315
 Déméter, 30, 34, 127, 128, 129, 170, 245, 271, 282, 292, 323
 Démétrios de Phalère, 126, 255, 257, 263
 Démocrite, 5, 90, 91, 92, 93, 94, 268, 302, 328, 339, 340, 342, 343
 Démonax, 101
 Demont P., 116, 334
 Démosthène, 19, 58, 134, 143, 204, 328, 331, 345
 Denys l' Ancien, 210
 Denys le Grammairien, 149
 Deonna W., 298, 341
 Derrida J., 64, 334
 Des Chene M., 43, 334
 Desclos M.-L., 91, 334
 Deucalion, 232, 233, 320, 324
 Devarius M., 136, 162, 343
 Dexius, 124
 Dickie M.W., 141, 334
 Diels H., 121, 296, 334
 Dindorf W., 222, 279, 334
 Dinoloque, 6, 207, 208, 209, 210
 Diodore de Sicile, 108, 222, 223, 255
 Diodote, 134
 Diogène de
 Sinope, 63, 64, 90, 124, 212, 213, 243, 267, 270, 271, 279, 334
 Diogène
 Laërce, 63, 64, 90, 124, 212, 213, 243, 270, 279, 334, 345
 Diomède, 23, 102, 103, 176, 226
 Diomos, 219
 Dion Chrysostome, 140
 Dion de Bithynie, 207
 Dionysophon, 285
 Dionysos, 7, 29, 30, 31, 34, 35, 36, 39, 40, 43, 108, 112, 114, 115, 127, 168, 204, 205, 223
 Diphile, 278
 Dosithée, 83
 Doumas C., 58, 120, 152, 154, 155, 347
 Downey G., 251, 334
 Drachmann A.B., 218, 334
 Drews R., 151, 335
 Droysen J.G., 249
 Dugas L., 81, 335
 Dulaure J.-A., 36, 37, 335
 Dupont
 F., 26, 188, 190, 191, 305, 306, 335
 Durkheim É., 44
 Easterling P.E., 168, 339
 Echo, 129
 Eco U., 86, 335
 Edmonds J.M., 286, 296, 335
 Ekphantides, 159, 160, 328
 Eliade M., 41, 42, 335
 Else G.F., 50, 51, 52, 335

- Enipo, 125
 Épicharme, 6, 12, 21, 25, 55, 56, 61, 63, 156
 , 174, 201, 207, 208, 209, 210, 211, 212,
 213, 214, 216, 217, 219, 221, 222, 223, 2
 24, 225, 226, 227, 229, 230, 231, 233, 23
 4, 235, 236, 237, 240, 241, 242, 244, 245
 , 279, 292, 302, 303, 304, 331
 Épicure, 268, 270, 306, 335, 340
 Épiménide, 124
 Épiméthée, 232
 Erasme, 108, 335
 Ératosthène, 273
 Éros, 288
 Eschyle, 19, 50, 72, 73, 207, 229, 237, 300,
 328, 344
 Ésope, 111, 335
 Étienne de Byzance, 147, 231, 348
 Eudicos, 133
 Eumnestos, 182
 Eunous, 167, 168
 Eupolis, 39, 158, 160, 328
 Euripide, 19, 40, 109, 134, 200, 226, 237, 2
 44, 265, 328, 345
 Europe, 28, 74, 171, 192, 238
 Eurydice, 256
 Eustathe de
 Thessalonique, 99, 121, 162, 335
 Eustrate de Constantinople, 224
 Evanthius, 23
 Evelyn-White H.G., 19, 335
 Fantham E., 25, 335
 Fantuzzi M., 214, 273, 282, 335, 339
 Flacelière R., 31, 335
 Flickinger R.C., 170, 335, 359
 Förster R., 103, 335
 Fraser P.M., 254, 272, 335
 Frazer J.G., 32, 33, 49
 Freud S., 81, 82
 Gaïa, 7, 8, 108, 163, 186, 187, 214, 218, 229
 , 242, 273
 Galatée, 226
 Gantz T., 171, 216, 335
 Ganymède, 292
 Garnsey P., 249, 333
 Gastron, 301
 Geertz C., 44, 336
 Gélon, 209, 210, 234
 Gentili B., 226, 233, 335, 338
 Glycère, 278
 Goffman E., 46, 335
 Golgos, 319
 Gombrich E., 69, 336
 Gorgo, 292, 315, 317, 318
 Göttling K.W., 75, 336
 Gow A.S.F., 244, 278, 336
 Graves R., 220, 336
 Grégoire de Nazianze, 244, 246
 Griffiths F.T., 282, 336
 Groos K., 48, 49, 336
 Grou J.-N., 63, 336
 Gruen E.S., 249, 333
 Gryllos, 300
 Guignol, 104
 Gutzwiller K.J., 281, 336
 Gyllis, 300
 Hadrien, 236
 Haigh A.E., 55, 336
 Halliwell S., 76, 150, 336
 Halperin D.M., 281, 336
 Hammond N., 151, 336
 Handler R., 44, 336
 Hannsen P.A., 99, 338
 Harrison J.E., 32, 33, 34, 35, 36, 336, 340
 Havemeyer L., 49, 336
 Hébé, 8, 215, 216, 217
 Hécate, 285, 286, 287, 310
 Hedreen G.M., 113, 114, 115, 336
 Hegel G.W.F., 107, 336
 Heitz E., 245, 336
 Hélène, 7, 177, 178, 200, 319
 Hense O., 296, 336
 Héphaïstos, 5, 7, 8, 73, 108, 112, 113, 114, 1
 15, 116, 118, 119, 123, 170, 179, 180, 21
 5, 232, 271
 Héra, 8, 34, 97, 109, 112, 116, 123, 146, 179
 , 180, 216, 221, 232, 271, 324
 Héraclès, 7, 8, 42, 74, 116, 134, 146, 159, 17
 4, 175, 176, 177, 215, 216, 217, 218, 219
 , 220, 221, 222, 223, 224, 228, 229, 232
 Héraclite, 60, 91, 92, 99, 333, 339
 Hermès, 41, 108, 109, 110, 179, 229, 239, 2
 41, 337, 339
 Hermippos, 158
 Herodienus d'Alexandrie, 121
 Hérodote, 39, 41, 58, 75, 119, 151, 153, 170
 , 293, 328, 345
 Héronidas, 6, 10, 198, 199, 200, 201, 202, 2
 07, 246, 278, 280, 291, 295, 296, 298, 30
 0, 306, 307, 321, 324, 329, 336
 Hertling C., 200, 296, 336

- Herzog R., 92, 296, 334
 Hésechios, 165
 Hésiode, 110, 112, 124, 328
 Hesychios, 144, 337
 Heydemann H., 147
 Hiéron 1^{er}, 134, 207, 210, 212, 234, 282
 Hiéron II, 207, 282
 Hipparchia, 271
 Hippocrate, 42, 92, 93, 283, 328
 Hippolyte, 221, 360
 Hippotès, 239
 Hobbes T., 79, 337
 Hogg R.M., 41, 337
 Hokenson J., 35, 39, 337
 Homère, 5, 42, 73, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 102, 103, 104, 108, 109, 110, 112, 113, 116, 118, 119, 121, 122, 123, 124, 125, 130, 136, 138, 153, 155, 213, 227, 237, 239, 274, 275, 282, 292, 302, 320, 328, 333, 337, 347
 Hopkinson N., 257, 337
 Horace, 90, 91, 200, 201, 337
 Hordern J.H., 243, 337
 Howatson
 M.C., 19, 123, 124, 273, 275, 337
 Hugo V., 99
 Hugounet P., 18, 337
 Huisman D., 269, 337
 Huizinga J., 49, 337
 Hunter R., 273, 282, 283, 335, 339, 343
 Hypnos, 110
 Hypponax, 291, 292, 298
 Iacchos, 127
 Iambé, 129
 Ioannou Y., 95, 345
 Iolaos, 175
 Iros, 123
 Isis, 255
 Jamblique, 212, 213, 337
 Janko R., 68, 84, 86, 337
 Jason, 181
 Jenkins K., 54, 337
 Jensson G., 278, 337
 Jones Sir W., 41, 337
 Jupiter, 91, 227, 232, 278, 310, 318
 Juvénal, 90, 91
 Kaibel
 G., 85, 149, 158, 214, 244, 245, 246, 296, 337
 Kant E., 80, 81, 338
 Karaghiozis, 103, 104, 333, 342
 Karion, 182
 Kassel R., 209, 210, 338
 Kenyon Sir F., 295, 296, 338
 Kerdon, 301
 Kerkhof R., 214, 338
 Kiessling G., 243, 343
 Kirby E.T., 33, 40, 42, 43, 338
 Kirk G.S., 154, 338
 Kleitias, 115
 Kléoboia, 128
 Knox A.D., 168, 296, 338, 339
 Kock T., 159, 338
 Kokkalé, 300
 Konstantakos I.M., 150, 338
 Koraēs A., 238, 338
Kordax, 108
 Koridakis M., 153
 Koritto, 301
 Körte A., 296, 331
 Kottalos, 300, 324, 325
 Kranz W., 147, 338
 Kratinos, 158, 159, 328
 Kronia, 138
 Kydilla, 301
 Kynno, 300
 Lacan J., 45, 338
 Lagos, 255, 256
 Lallot J., 69, 273, 331, 338
 Laloy L., 296
 Lampriskos, 300, 323, 324, 325, 326
 Lass R., 41, 337
 Latte K., 99, 338
 Le Parménisque, 74, 329
 Leader D., 45, 338
 Lebeau A., 116, 334
 Léda, 177
 Leffort P., 146, 331
 Leonard S.A., 41, 338
 Leopold J., 41, 338
 Lesky
 A., 21, 29, 30, 51, 128, 129, 189, 197, 201, 210, 212, 216, 226, 227, 234, 277, 338
 Léto, 75
 Lever K., 213, 216, 228, 338
 Lévi-Strauss C., 43
 Libanios, 103
 Liddell &
 Scott, 58, 144, 145, 191, 235, 236, 338
 Littré É., 73, 92, 338

- Lloyd-Jones H.,233,274,338
 Lobel E.,226,233,338
 Loomis L.G.,49,336
 Lucien,91,101,165,244,339,346
 Lycidas,202
 Lycurgue,145,341
 Lysanias,126
 Lysianassa,219
 Lysimaque,251,258
 MacGregor B.,168,339
 Machon,207,278,279,336
 Mackowiak K.,171,339
 Macleod R.,258,339
 Magnès,156
 Magnien V.,291,339
 Magnin C.,203,339
 Mahr A.C.,51,339
 Maïa,109
 Maison,7,161,162,163
 Makron,285
 Malfray M.-A.,269,337
 Manakidou F.,264
 Manning F.E.,45,339
 Margitès,121,122,123
 Marikas,165
 Maron,324
 Martin R.A.,82,339
 Maurach G.,339
 Mazarin,83
 McLaren P.L.,44,339
 Médée,210,287,310
 Mélanippe,221
 Mélanippide,134
 Ménandre,9,144,219,221,222,264,265,
 277,328,331
 Ménéclès de Barca,249
 Ménédème,279
 Ménippe,101,102
 Mercken H.P.F.,225,339
 Mercure,232
 Métanire,129
 Métriché,300,321,322,323
 Métro,301
 Métrobios,136
 Métroclès de Maronée,271
 Métrotimé,300,324,325
 Meuli K.,41,339
 Milne H.J.M.,295,339
 Mistriotis Y.,147
 Momar,165
 Mome Helwis,166
 Momos,110,111
 Montaigne M. de,91,92,339
 Montfaucon B. de,84
 Mormo,165
 Morreall J.,79,339
 Morychos,165
 Müller F.M.,41,338
 Müller W.,191,339
 Murray G.,32,35,40,49,339
 Myrrhine,284
 Myrtale,300
 Myrtilos,237
 Naim J.A.,296,340
 Naugrette C.,20,58,340
 Neptune,217,227
 Nesselrath H.-G.,200,242,340
 Nestle W.,58,60,90,344
 Nestor,97,98
 Nicandre de Colophon,244
 Nicippe,284
 Nicoll
 A.,143,169,173,180,183,227,340,35
 9
 Nirée,101,102
 Nizan P.,268,340
 Œdipe,230,231
 Olson D.,214,279,340
 Olympios D.,96,346
 Omont H.,83,340
 Omrikos,167
 Ophelandros,167,168
 Ordine N.,77,340
 Oromédon,274
 Orthomène,124
 Ortner S.B.,43,340
 Osiris,33
 Ouranos,218,232
 Pablo de Valladolid,90
 Palamède,74,100,123
 Palladion,7,176
 Pallas,292
 Pan,108,109,110,129
 Panayotou A.,284,332
 Pandore,232
 Parke H.W.,30,340
 Parménon,205
 Parry A.,98,340
 Parsons P.J.,274,338
 Pascal B.,80,81

- Patrocle, 102, 135, 259, 320
 Patsi-Garin E., 34, 218, 223, 227, 228, 340
 Pausanias, 75, 100, 128, 131, 209, 210, 239, 255, 340, 347
 Pavis P., 18, 340
 Peacock S.J., 33, 340
 Peisaios, 255
 Pélée, 98, 221
 Périclès, 13, 149, 160, 161
 Périmède, 287, 310
 Perséphone, 34, 129, 239
 Persinos, 274
 Peterson Royce A., 25, 202, 340
 Petridis A., 192, 193
 Pfeiffer R., 272, 340
 Phénix de Colophon, 207
 Pherecrates, 158
 Philétas ou Philitas de Cos, 282
 Philinos, 158
 Philippe II, 74, 90, 255
 Philippe II d'Espagne, 90
 Philippe, roi de
 Macédoine, 74, 90, 113, 134, 204, 255, 288, 332, 341
 Philippos, 133
 Phillips R.S., 32, 340
 Philoctète, 100, 101, 215, 227, 332
 Philotéra, 256
 Pholos, 8, 215, 216, 223, 224, 360
 Phormis, 6, 21, 55, 174, 201, 207, 208, 209, 213, 328
 Phrasios, 219
 Phylas, 239
 Picard C., 180, 182, 340
 Pickard-Cambridge
 A. W., 29, 39, 40, 48, 50, 164, 166, 225, 340
 Pierron Ag., 18, 340
 Pierron Al., 68, 340
 Pigrès d'Halicarnasse, 123
 Pindare, 73, 207, 218, 328, 347
 Pinto Colombo M., 243, 340
 Pippin Burnett A., 40, 340
 Piqueux A., 147, 341
 Pisistrate, 98
 Platanos V., 165
 Platon, 12, 19, 21, 56, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 77, 79, 90, 99, 100, 110, 111, 122, 158, 188, 213, 243, 266, 273, 302, 328, 333, 334, 336, 341, 343, 344, 347
 Ploritis
 M., 137, 140, 141, 146, 164, 184, 189, 197, 203, 204, 206, 262, 277, 348
 Plutarque, 19, 30, 75, 100, 108, 119, 129, 134, 136, 145, 165, 204, 205, 212, 332, 341, 347, 348
 Pollux
 (dioscure), 24, 162, 165, 166, 227, 228, 241, 242
 Polman Kruseman H., 216, 234, 341
 Polygnote, 100, 128
 Polyphème, 109, 226
 Pomeroy S.B., 281, 341
 Porthée, 103
 Poséidon, 219, 227, 245, 271
 Prattis J.I., 44, 341
 Praxinoé, 292, 293, 294, 315, 316, 317, 318, 319, 320
 Priape, 108, 110, 239
 Procris, 172
 Prométhée, 73, 111, 170, 215, 232, 233, 245
 Propp V., 76
 Proserpine, 294, 316, 319
 Ptolémée 1^{er} Soter, 9, 255, 256, 257, 292
 Ptolémée II
 Philadelphie, 135, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 262, 278, 282, 292, 322
 Ptolémée III Evergète, 322
 Ptolémée Kéraunos, 256, 258
 Ptolémée VII, 249
 Puchner W., 28, 55, 192, 193, 341
 Puech A., 243, 341
 Pygmarion, 222
 Pyrrha, 215, 232, 233
 Pyrrhon, 266, 267, 268, 332
 Pythagore, 60, 124, 212, 213, 328, 337
 Quasimodo, 99
 Quesnel C., 78, 341
 Quintilien, 77, 275
 Rabelais, 78, 79, 85, 331, 341, 343
 Radamanthe, 74, 123
 Ramfos S., 62, 63, 64, 348
 Rancière J., 62, 341
 Rasmussen T., 173, 341
 Reich H., 23, 25, 142, 143, 165, 341
 Reinach T., 277, 341
 Renault P., 288, 341
 Rhéa, 34
 Rhinthon, 147, 148, 207, 329

- Ridder A. de, 298, 341
 Ridgeway W., 39, 40, 50, 341
 Rispen J., 222, 341
 Robert
 C., 18, 31, 32, 37, 78, 90, 111, 151, 162, 163, 213, 238, 256, 258, 266, 332, 334, 335, 340, 341, 342, 359
 Rohde E., 241, 341
 Rolle P.N., 50, 341
 Romilly J. de, 268, 271, 341
 Rose H.J., 296, 341
 Rosen R.M., 150, 291, 334, 336, 341
 Ross D.W., 69, 342
 Rostagni A., 85, 86, 342
 Roussel L., 104, 342
 Ruelle C.E., 135, 209, 210, 331, 342
 Ruhnken D., 223, 246, 342
 Rutherford W.G., 85, 342
 Sakketos A., 83, 348
 Salem J., 92, 342
 Sandys J.E., 273, 342
 Santelia S., 200, 342
 Sardounis D., 104
 Satyros, 261
 Schechner R., 45, 46, 47, 342
 Schneider D., 44
 Scholfield A.F., 244, 336
 Schopenhauer A., 80, 81, 342
 Sciron, 215, 228
 Screech M.A., 78, 91, 339, 342
 Segal R.A., 37, 342
 Séguier P., 83
 Séléné, 286, 289
 Séleukos 1^{er}, 250, 251
 Sémélé, 29, 34
 Sémos de Délos, 128, 329
 Sénèque, 91, 271, 342
 Sens A., 279, 340
 Shakespeare W., 85, 102, 103, 342, 343
 Shuckburgh E. S., 263, 342
 Sifakis G. M., 69, 342
 Silène, 108, 109, 110, 121, 223
 Silibert T., 140
 Silk M., 272, 342
 Simétha, 284, 285, 286, 288, 313, 314
 Simichidas, 202
 Simonide d'Amorgos, 125, 328
 Simonide de Zacynthe, 126
 Sirinelli J., 147, 191, 192, 342
 Slater W.J., 167, 197, 334, 342
 Smith W., 23, 122, 123, 172, 342
 Snell B., 99, 107, 342
 Snyder M., 146, 342
 Socrate, 60, 61, 62, 108, 133, 266, 269, 271, 337
 Solomos
 A., 18, 21, 22, 123, 140, 146, 164, 197, 201, 202, 348
 Sophocle, 100, 288, 306, 328, 332, 341, 348
 Sophron, 6, 21, 23, 56, 63, 64, 174, 197, 198, 201, 207, 208, 210, 211, 214, 238, 243, 244, 245, 246, 279, 283, 291, 292, 300, 303, 304, 328, 334, 336, 337
 Sosibios de Laconie, 145, 245, 329
 Sotadès de
 Maronée, 135, 207, 259, 278, 329
 Sotion, 124
 Souda (dictionnaire de), 30, 31, 73, 109, 121, 127, 128, 130, 132, 145, 157, 209, 213, 244, 245, 348
 Sousarion, 157, 158, 328
 Spanoudakis
 K., 25, 141, 142, 194, 197, 198, 200, 206, 214, 249, 255, 263, 264, 274, 275, 282, 342, 346, 348
 Sperchis, 319
 Spivey N.J., 173, 341
 Stallbaum G., 136, 162, 343
 Starkie W.J.M., 85, 343
 Starobinski J., 90, 343
 Starr C.G., 151, 343
 Stiebing W.H., 152, 343
 Stilpon, 267
 Strabon, 75, 108, 124, 127, 343, 348
 Stratoclès, 279
 Strattis, 145
 Swiderek A., 193
 Sylla, 19, 136
 Syme R., 254, 343
 Taminiaux J., 61, 62, 343
 Taplin O., 147, 343
 Tatien le Syrien, 243
 Taylor A.E., 60, 343
 Télamon, 221
 Téléphassa, 171
 Télésiclès, 125
 Telphousa, 171
 Tettix, 7, 161, 162, 163
 Thaïes, 124

- Thaïs, 256
 Thalès, 300
 Théagène, 157
 Thémis, 110
 Théocrite, 6, 198, 201, 202, 207, 226, 227, 244, 246, 252, 258, 274, 277, 278, 280, 281, 282, 283, 284, 286, 288, 289, 291, 292, 293, 297, 298, 300, 306, 307, 310, 312, 320, 329, 339, 343, 345
 Théognis de Mégare, 157, 328
 Théophraste, 85, 86, 150, 257, 312, 328
 Thersite, 5, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 122, 123, 153, 274, 302
 Thésée, 221, 228, 245, 311
 Thespis, 50
 Thestylis, 284, 286, 288, 310, 311, 312, 313
 Thétima, 285
 Thétis, 7, 97, 114
 Thiele G., 168, 343
 Thomas
 C., 54, 79, 115, 140, 152, 153, 161, 233, 333, 337, 343, 344
 Thrasonide, 134
 Thrasyléon, 134
 Tibère, 92
 Timon le Phliasien, 207, 278, 279
 Trophonios, 7, 75, 76
 Trygée, 229
 Turner
 V. W., 44, 45, 46, 226, 338, 339, 343
 Tyché, 9, 236, 263, 264
 Tylor E. B., 32, 343
 Tyndare, 177
 Tzézès J., 158, 243
 Ubersfeld A., 18, 343
 Ulpian, 236, 237
 Ulysse, 7, 96, 97, 98, 99, 100, 103, 109, 123, 128, 146, 172, 174, 176, 177, 185, 210, 215, 219, 225, 226, 227
 Undershell Powell J., 274, 338
 Vaillant A., 76, 343
 Valla G., 28
 Vegetti M., 60, 343
 Vélasquez D., 90
 Verdeil J., 185, 343
 Verity A., 283, 343
 Vermeule E., 152, 343
 Vince R. W., 50, 54, 343
 Visconti, E. Q., 125, 343
 Vulcain, 232, 314
 Walbank F. W., 250, 343
 Walker S. F., 168, 252, 253, 339, 343
 Wallis E., 295
 Webb R., 12, 344
 Weber M., 44
 Webster T. B. L., 48, 233, 344
 Wiemken H., 26, 142, 143, 144, 344
 Wiener L., 166, 344
 Wilamowitz-Moellendorff U.
 von, 12, 21, 28, 29, 55, 56, 64, 112, 156, 251, 305, 344
 Winkler J., 281, 344
 Wolters P., 173, 344
 Xanthias, 38, 180
 Xénarque, 6, 21, 201, 207, 208, 209, 210, 214
 Xénoclès, 279, 280
 Xénophane de Colophon, 124, 328
 Xénophon, 24, 92, 108, 133, 204, 207, 328, 347
 Xénophon de Cos, 92
 Xersès, 244
 Xipnitos N., 149
 Yule G., 46, 344
 Zagreus, 34
 Zancle, 124
 Zanker G., 281, 344
 Zellel E., 344
 Zénon, 161, 262, 270
 Zéphyrion, 294, 316
 Zeus, 8, 29, 34, 42, 72, 74, 95, 97, 98, 107, 110, 111, 112, 116, 127, 133, 171, 177, 178, 179, 216, 219, 254, 255, 271, 289
 Zévort C. M., 64, 68, 90, 243, 334, 340
 Achille, 96
 Admète, 221
 Ανδριανού E., 31, 344
 Briséis, 97
 Γεωργοπαπαδάκος A., 212, 345
 Γραμματάς Θ., 60, 345
 Γράψα Γ., 74, 128, 345
 Δούκας N., 140, 345
 Δρομάζος Σ., 19, 22, 190, 303, 345
 Eurysthée, 221
 Εξαρχάκης O. K., 162, 345
 Καζάκης I. N., 129, 345
 Κακαβούλια I., 243, 345
 Κακούρη K. I., 58, 141, 345
 Κακριδής I. Θ., 73, 109, 110, 346, 347

- Καλογερόπουλος Τ.,162,346
Καλοκύρης Κ.,238,346
Καραμέτσιος Ε.,257,346
Καρζής Θ.,76,346
Καστοριάδης Κ.,72,346
Κονομής Ν.,242,346
Κοπιδάκης Μ.Ζ.,129,153,346
Κρεμμυδάς Β.,252,261,306,346
Κρίνελος Δ.,116,346
Κωνσταντινίδου-Σέμογλου Ν.,82,346
Λάμπας Γ.,110,123,126,346
Λεκατσάς Π.,35,346
Λεντάκης Α.,293,346
Mandilaras
 V.,18,23,199,244,245,246,292,295,
 296,298,299,346
Μανθούλης Ρ.Α.,23,346
Μαρκιανός Σ.,252,261,306,346
Μέγας Γ.Α.,292,346
Μιστριώτη Γ.,242,346
Μιχαηλίδης Σ.,109,129,348
Μουσόπουλος Θ.,267,346
Μπαμπινιώτης Γ.Δ.,76,238,346
Μπλάνας Γ.,125,298,347
Μπόσιος Α.,97,347
Ξιφάρα Π.,31,344
Παπαγγελής Θ.Δ.,274,275,347
Παπαρηγόπουλος Κ.,251,347
Παπαχατζή Ν.,30,347
Πεντζοπούλου-Βαλαλά Τ.,65,347
Πετρόπουλος
 Γ.,146,165,191,210,234,242,277,34
 7
Πλατάνος Β.,166,347
Ραγκαβής
 Α.,21,30,72,74,95,108,156,159,212,
 245,348
Σακελλαρίου
 Μ.,148,151,154,242,346,348
Σεμιτέκολου Μ.,81,348
Σιστάκου Ε.,275,348
Σκαρλάτος Βυζάντιος,20,72,348
Σοφιανός Κ.,134,348
Στεφανής Ι.Ε.,136,137,138,348
Τζάρτζανος Α.,123,348
Χάρτνολ Φ.,189,348
Χριστόπουλος Β.,104,348
Χριστόπουλος Μ.,237,348

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

- Fig. 1 : http://erevna-enimerwsi.blogspot.com/2009/12/blog-post_06.html
- Fig. 2 : Bibliothèque nationale de France.
http://blogs.dotnethell.it/artblog/29.-Tractatus-Coislinianus.Testo-greco-integrale_12473.aspx
- Fig. 3 : Musée Archéologique National, Florence.
www.theoi.com/Gallery/K7.12.html
- Fig. 4 : Museum of Fine Arts, Boston, Mass., USA.
<http://www.theoi.com/Gallery/P13.3.html>
- Fig. 5 : Toledo Museum of Art, Toledo, Ohio, USA.
www.theoi.com/Gallery/K7.1B.html
- Fig. 6 : Site de Poliochni.
http://el.wikipedia.org/wiki/Αρχαίο:ΑΗΜΝΟΣ_XIONIA_2006_079.jpg
- Fig. 7 : Musée de Berlin. Image dans Carl Robert, *Die Masken der neueren attischen*, Fig. 24 et 25, p.13. <http://www.archive.org/details/diemaskenderneue00robeuoft>
- Fig. 8 : Musée National, Naples. Image dans Carl Robert, *Die Masken der neueren attischen*, Fig. 56, p. 27. <http://www.archive.org/details/diemaskenderneue00robeuoft>
- Fig. 9 : <http://www.komvos.edu.gr/masks/masks3.html>
- Fig. 10 : Musée du Louvre, Paris. Image dans Roy C.Flickinger, *The Greek Theater and its Drama*, Fig. 20, p. 49. <http://www.archive.org/stream/greektheaterand04flicgoog#page/n95/mode/1up>
- Fig. 11 : Musée Archéologique de Thessalonique. Photographie Catherine Baumgartner.
- Fig. 12 : Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. Image dans Roy C.Flickinger, *The Greek Theater and its Drama*, Fig. 17, p. 47.
<http://www.archive.org/stream/greektheaterand04flicgoog#page/n95/mode/1up>
- Fig. 13 : http://www.sikyon.com/Thebes/Art/thebes_pgr17.html
- Fig. 14 : http://www.sikyon.com/Thebes/Art/thebes_pgr17.html
- Fig. 15 : Musée National Archéologique, Athènes.
http://www.sikyon.com/Thebes/Art/thebes_pgr17.html
- Fig. 16 : Musée du Louvre. Photographie Marie-Lan Nguyen.
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6d/Phlyax_scene_Hoppin Painter Louvre K18.jpg
- Fig. 17 : British Museum. Photographie Marie-Lan Nguyen.
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Oinochoe_phlyax_BM_F99.jpg
- Fig. 18 : Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.
<http://www.britannica.com/EBchecked/topic-art/562420/3750/Scene-from-a-burlesque-in-which-the-actors-are-wearing>
- Fig. 19 : British Museum, Londres (F366). Image dans Allardyce Nicoll, *Mimes and Miracles :Studies on the Popular Theatre*. <http://www.questia.com/read/100537041>
- Fig. 20 : Musée du Louvre, Paris. voixdumasque.canalblog.com/tag/Théâtre
- Fig. 21 : Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. www.acorfi.asso.fr/passe/2003-04/031216.html
- Fig. 22 : The P. Getty Museum, Getty Villa, Malibu. Bruce White Photography.
<http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=35635>
- Fig. 23 : Musée Grégorien Étrusque, Vatican. <http://www.christusrex.org/www1/vaticano/ET2-Etrusco.html#ET2-Krater>
- Fig. 24 : British Museum, Londres.
<http://www.mlahanas.de/Greeks/LX/AresHeraHephaistosActors.html>
- Fig. 25 : British Museum, Londres. <http://blogs.warwick.ac.uk/kcrossland/>
- Fig. 26 : British Museum, Londres. Image dans Walters, Henry Beauchamp, 1867-1944, *History of ancient pottery :Greek, Etruscan and Roman*, Fig. 98, p. 392.
<http://www.archive.org/stream/historyofancient0501walt#page/392/mode/2up>
- Fig. 27 : Altes Museum, Berlin.
<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/image?img=Perseus:image:1993.01.0688>
- Fig. 28 : Musée du Louvre, Paris. Photographie Marie-Lan Nguyen.
http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Theatre_slave_Louvre_CA7249.jpg
- Fig. 29 : Musée Archéologique de Thessalonique. Photographie Catherine Baumgartner.
- Fig. 30 : Musée du Louvre, Paris. http://www.louvre.fr/llv/oeuvres/detail_notice.jsp
- Fig. 31 : Musée du Louvre. Photographie Marie-Lan Nguyen.
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Man_pilos_Louvre_MNE1330.jpg
- Fig. 32 : Staatliche Antikensammlung, Munich. Photographie Matthias Kabel.

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Terracotta statue of old merchant 4th century BC Staatliche Antikensammlungen 01.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Terracotta_statue_of_old_merchant_4th_century_BC_Staatliche_Antikensammlungen_01.jpg)

Fig. 33 : Staatliche Antikensammlung, Munich. Photographie Matthias Kabel.

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Attic terracotta statue of comedian actor with goat 3d century BC Staatliche Antikensammlungen 01.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Attic_terracotta_statue_of_comedian_actor_with_goat_3d_century_BC_Staatliche_Antikensammlungen_01.jpg)

Fig. 34 : Royal-Athena Galleries, New York-Londres.

<http://www.royalathena.com/PAGES/RecentAcquisitions.html>

Fig. 35 : Image dans Daremberg et Saglio, Article Mimos (1877).

http://www.mediterranees.net/civilisation/spectacles/theatre_grec/mimos.html

Fig. 36 : University Museum, University of Pennsylvania, Oxford, Pennsylvania, USA. www.theoi.com/Gallery/K18.1.html

Fig. 37 : Cabinet des Médailles, BnF, Paris.

[http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Herakles Alkyoneus Cdm Paris 322.jpg](http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Herakles_Alkyoneus_Cdm_Paris_322.jpg)

Photographie Bibi Saint-Pol.

Fig. 38 : Kunsthistorisches Museum, Vienne.

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/image?img=Perseus:image:1993.01.0308>

Fig. 39 : Kunsthistorisches Museum, Vienne.

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/image?img=Perseus:image:1993.01.0309>

Fig. 40 : <http://www.beazley.ox.ac.uk/dictionary/Dict/ASP/dictionarybody.asp?name=Hippolyte>

Fig. 41 : Musée du Louvre, Paris. L 63.

[http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Herakles Pholos Kentauroi Louvre L63.jpg](http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Herakles_Pholos_Kentauroi_Louvre_L63.jpg)

Photographie Bibi Saint-Pol.

Fig. 42 : Musée du Louvre, Paris. L 63. <http://www.hellenica.de/Griechenland/Mythos/GR/Folos.html>

Fig. 43 : Cabinet des Médailles, BnF, Paris.

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Amykos Argonautes Cdm Paris 442.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Amykos_Argonautes_Cdm_Paris_442.jpg)

Photographie Bibi Saint-Pol.

Fig. 44 : Musée Archéologique National, Tarente.

<http://www.theogonia.gr/latreia/pinakes/kapa/karneia.htm>

Fig. 45 : http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Map_Diadochs-fr.png

Fig. 46 : www.cliolamuse.com/spip.php?article103

Fig. 47 : <http://www.ptolemaida.gr/Istoria-10.html>

Fig. 48 : Musée de Pergame, Berlin. Photographie Matthias Kabel.

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Oktadrachmon Ptolemaios II Arsinoe II.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Oktadrachmon_Ptolemaios_II_Arsinoe_II.jpg)

Fig. 49 : Site du Mont Nemrut, Turquie. http://atheofobos2.blogspot.com/2008_05_01_archive.html

Fig. 50 : Μεγάλο(6).bmp <http://www.sakketosaggelos.gr/Article/72>

Fig. 51 : Musée Archéologique, Pella, Grèce. Photographe Chronographos.

<http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Pellatab.jpg>

<http://www.brynmawr.edu/classics/redmonds/csts212w4.html>

Fig. 52 : Musée Archéologique National, Florence.

www.theoi.com/Gallery/K6.3.html