

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. Κουκουζίκια 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.

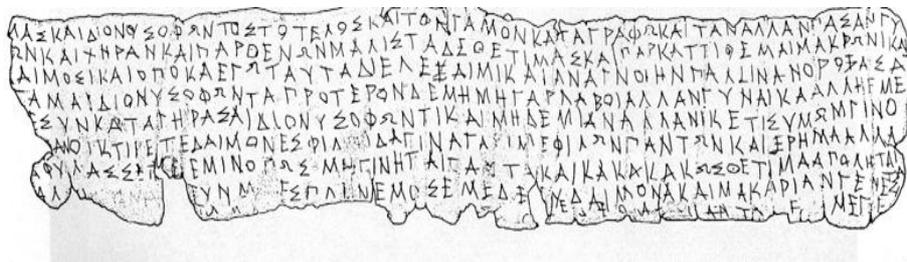


Fig. 51. Tablette de malédiction de Pella. Macédoine, 3^e siècle av. J.-C.

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)

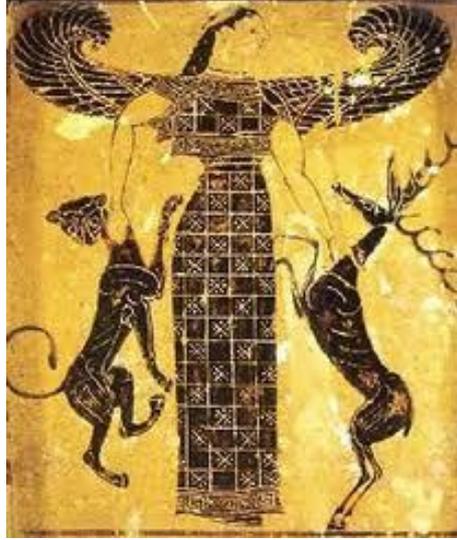


Fig. 52. Artémis Maîtresse des Fauves. Détail du vase François, cratère à volutes attique à figures noires, 570-560 av. J.-C.

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, Boupalos, 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'Hérodas. John Arbuthnot Nairn suivit la ligne de Crusius et son livre fut traduit en français par Louis Laloy (*Hérodas, Mimes*, Paris 1928).

Le nom d'Hérodas créa également un problème, puisque dans la littérature ancienne il apparaît tantôt comme *Hérodès* tantôt comme *Hérodas*, tandis qu'Athénée l'appelle *Hérodas* (III, 86b). Aujourd'hui les chercheurs anglo-saxons préfèrent Hérodès ou Hérodas tandis que Français et Allemands préfèrent Hérodas⁸⁰⁸.

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.