

La farce d'orienne

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, ἑμμέτρου τε καὶ ἀμέτρου... = 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 doriennne, 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, autokabdaloi, phlyaques, sophistes, ithyphalles, éthélontes, 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. Τολίδης, 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 autolikythous, 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 Mimos: ein litterar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch. 1. Band, 1. Teil: Theorie des Mimos*, 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 doriennne, qu'on nommait *Dicélistes* à Sparte, *Ethélonτες* à Thèbes et *Phlyaqes* 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 Mimos*. Dokumente zur Geschichte des antiken Volkstheaters, Schönmann 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 : **Σοῦδα (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 phlyques 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 5^e 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 Phlyques ou "comédiens bavards", le théâtre comique ou phlyque 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 phlyques 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 phlyques 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 phlyques 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 Rhinthon⁴²³. » 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 dorieenne et non de la comédie attique⁴²⁵.

La farce dorieenne 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 γελοῖον* = Rhinthon le Tarentais, le Phlyaque qui a adapté les tragédies en comédies⁴²⁷. »

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-1er 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 méritée⁴³⁰. »

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 ἣ γοῦν 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 **Culley, 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 ιστορίαι*, 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 <α> 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 ς 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 – εὺς/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 Ladrangue : 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 oligarques 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 rire⁴⁶⁸. » 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 δίδειμαι αἰσχυρόμενος το 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 **Παγκαβής**, **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 σκώμμι' ασελγές και Μεγαρικόν και σφόδρα ψυχρόν. Γελώσιν, ως οράς, τα παιδία* » = 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 **Παπαρρηγόπουλος, 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., Acham, 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 **Μαῖσων** (= Maisson) était un acteur comique de Mégare qui a inventé le masque appelé **Μαῖσωνας**, 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 **μαῖσωνικά σκώμματα** (= farces de Maisson)⁴⁷⁸. »

Eustathe, archevêque de Thessalonique pense que le nom **Μαῖσων/Maisson** comme le mot **μαῖσωνας/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 gloutonnerie 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 : **Οδυσσέας, 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. Γιαλλελέ, 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 (Μορμό), 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 ἄλφιτον|*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 *Μορμό/Mormo*, signifie *προσωπείο/prosopio* = masque : « καί προσωπείον τό μορμολυκείον⁴⁸⁸ »/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 6^e 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 dorientale. 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 ETNOΣ (Εὔνους/Eunous = le gentil), un des esclaves est OYEΛANΔPOΣ ('Οφέλανδρος/Ophelandros = l'assistant). Tous deux emportent un cratère sous le regard du troisième personnage aux deux bâtons, dont le nom est OMPIKOΣ ('Ομπικός/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 larcin ; 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 4^e 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, 4^e 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 dorientienne fut largement répandu 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 doriennne passa du Péloponnèse à la Sicile également doriennne, 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 doriennne. Outre la satire des moeurs, la parodie mythologique prospère donc aussi dans la composition de la farce doriennne⁵⁰⁹.

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. Cenochoé 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 douxereux 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 Alcmène. 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 Alcmène. Détail d'un vase phlyaque.

Un des plus célèbres vases de ce type a pour sujet le combat d'Arès contre Héphestos 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 Héphestos, 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 Héphestos, un bouclier et une lance.

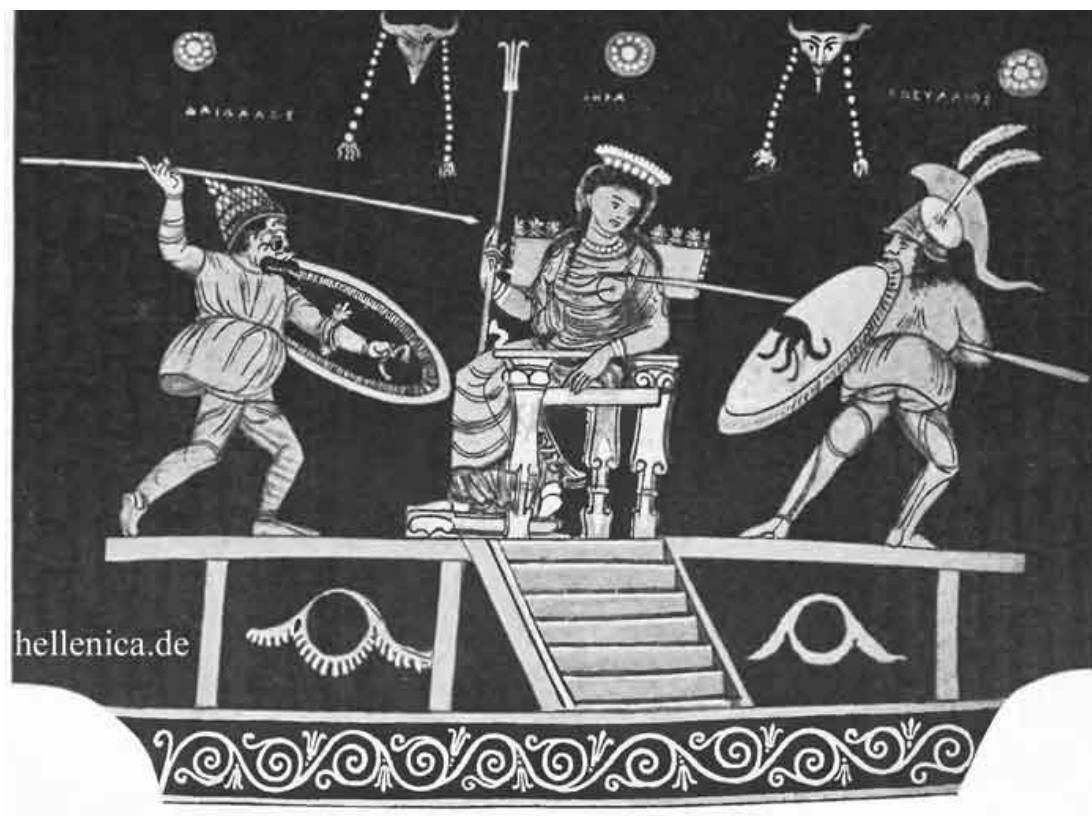


Fig. 24. Combat d'Arès contre Héphaïstos pour délivrer Héra. Cratère trouvé à Bari.

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 ... $\phi\theta\iota\alpha\varsigma$ /*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 $\text{NY...}\text{AI}$ ($\text{N}\acute{\upsilon}[\mu\phi]\alpha\iota$ / *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'arte⁵¹⁸.

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. 3^e 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, Φύλλης, *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.