

S A P H E N E I A

20

Beiträge zur Klassischen Philologie

Christian Pernet

Choricios de Gaza
L'Apologie des mimes

Édition critique, traduction française
princeps et commentaire

Étude sur le mime



PETER LANG

20

L'*Apologie des mimes* tient une place particulière dans le corpus des œuvres de Choricios de Gaza (VI^e siècle). Composée au début du règne de Justinien, cette pièce reflète des réalités contemporaines et constitue à ce titre un témoignage de première importance pour notre connaissance des mimes et du théâtre au VI^e siècle en général. L'orateur présente néanmoins sa défense des mimes comme un exercice. Comment dès lors lire et interpréter ce discours ? L'*Apologie des mimes* se situe à la frontière des genres, entre les pièces à caractère officiel et les exercices oratoires sous forme de déclamations.

Le présent volume offre une édition nouvelle du texte grec accompagnée d'une traduction française *princeps* et inédite du discours. Un commentaire et une étude approfondie sur le mime permettent de comprendre les enjeux essentiels du texte. Héritière de Libanios pour son inspiration et sa structure rhétorique, L'*Apologie des mimes* répond également aux attaques « coutumières » des prédicateurs chrétiens, en particulier Jean Chrysostome, avec qui les correspondances sont remarquables.

Christian Pernet (1981) a obtenu sa licence en philologie classique à l'Université de Fribourg (Suisse) en 2006. Il y a ensuite travaillé comme assistant diplômé. Titulaire d'un diplôme d'aptitude à l'enseignement secondaire II, il enseigne au Collège du Sud dans des classes de maturité. Membre du THAT, il a, durant la rédaction de sa thèse de doctorat, donné et publié diverses conférences.

Choricios de Gaza
L'Apologie des mimes

Sapheneia

Contributions à la philologie classique

Volume 20

Collection dirigée par
David Amherdt
Karin Schlapbach
Thomas Schmidt



PETER LANG

Bern • Berlin • Bruxelles • New York • Oxford

Christian Pernet

Choricios de Gaza
L'Apologie des mimes

Édition critique, traduction française
princeps et commentaire

Étude sur le mime



PETER LANG

Bern • Berlin • Bruxelles • New York • Oxford

Information bibliographique publiée par « Die Deutsche Nationalbibliothek »
« Die Deutsche Nationalbibliothek » répertorie cette publication dans la
« Deutsche Nationalbibliografie » ; les données bibliographiques détaillées
sont disponibles sur Internet sous <<http://dnb.d-nb.de>>.

Thèse de Doctorat présentée devant la Faculté des lettres
de l'Université de Fribourg, en Suisse

Approuvé par la Faculté des lettres sur proposition des Professeurs Thomas Schmidt,
Université de Fribourg (premier rapporteur) et Eugenio Amato,
Université de Nantes (second rapporteur). Fribourg, le 31 mars 2017,
la Doyenne Prof. Bernadette Charlier Pasquier.

Ouvrage publié avec le soutien du Fonds National Suisse de la recherche
scientifique et le Fonds für Altertumswissenschaft, Zürich.

L'étape de la préresse de cette publication a été soutenue par
le Fonds national suisse de la recherche scientifique.



ISSN 1421-7899 • ISBN 978-3-0343-3696-3 (Print)
E-ISBN 978-3-0343-3697-0 (E-PDF) • E-ISBN 978-3-0343-3698-7 (EPUB)
E-ISBN 978-3-0343-3699-4 (MOBI) • DOI 10.3726/b15337



Open Access: Cette œuvre est mise à disposition selon les termes
de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale -
Pas de Modification 4.0. Pour consulter une copie de cette licence,
visitez le site internet <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

This publication has been peer reviewed.

© Christian Pernet, 2019
Peter Lang SA
Editions scientifiques internationales
Bern

www.peterlang.com

Avant-Propos

La rédaction d'une thèse exige du chercheur apprenti une démarche solitaire souvent ingrate. Entre élans et stagnations, la trajectoire qui mène au but visé n'est pas cousue de fil blanc. L'intervention de personnes expertes s'avère alors essentielle pour mener à bien une telle entreprise.

Pour éclaircir mes doutes et me guider dans mon travail, j'ai pu compter sur le soutien indéfectible des Profs J. Schamp, Th. Schmidt et E. Amato. Je tiens ici à leur exprimer ma profonde reconnaissance et mes plus vifs remerciements. Par leur relecture, leurs conseils avisés et leurs questions toujours judicieuses, ils m'ont permis d'approfondir mes recherches dans la bonne direction. Cela a grandement contribué à améliorer la qualité de mon travail. Aussi, je les remercie pour leur disponibilité et la qualité des échanges que nous avons eus. Aux Profs. Schamp et Schmidt je renouvelle ma gratitude pour avoir fonctionné comme relecteurs du présent volume.

J'exprime également ma reconnaissance à mon entourage et à ma famille qui m'ont toujours soutenu dans mes choix. Merci à mon père, et également à mon épouse, qui m'ont grandement aidé dans la relecture de mon travail. Les erreurs et coquilles qui subsistent sont de la responsabilité du seul rédacteur.

J'adresse enfin une pensée affectueuse à ma petite Octavie, et à mon petit François...

Bulle, septembre 2018.

Sommaire

1	Introduction	1
1.1	Le contexte historique	1
1.2	L'École de Gaza	5
1.3	Choricios de Gaza.	8
1.4	Les œuvres de Choricios de Gaza	14
1.5	<i>L'Apologie des mimes</i> : état de la recherche et problématiques	17
2	<i>L'Apologie des mimes</i>	23
2.1	Plan du discours	23
2.2	<i>Conspectus siglorum</i>	28
	Texte et traduction française.	29
3	Le titre de l'œuvre	97
4	Commentaire général	101
4.1	Théorie	101
4.2	Discours	105
5	Les questions historiques et chronologiques	203
5.1	Les recherches antérieures	203
5.1.1	La datation de l'œuvre selon Graux	203
5.1.2	L'analyse de Sathas	204
5.1.3	Les <i>Quaestiones Choricianae</i> de Kirsten	205
5.2	Les critiques	206
5.2.1	L'hypothèse de Sathas	206
5.2.2	L'hypothèse de Kirsten	211
5.2.3	Critiques et apport de Stephanis	214
5.3	La place du texte dans l'œuvre de Choricios	215
5.4	Synthèse intermédiaire.	218

6	L'héritage du <i>Pro Saltatoribus</i> de Libanios.	221
6.1	La motivation des discours de Libanios et de Choricios.	224
6.1.1	Le <i>Pro Saltatoribus</i> de Libanios	224
6.1.2	<i>L'Apologie des mimes</i> de Choricios	227
6.2	L'exorde, entre théorie et pratique	236
6.2.1	L'approche théorique	236
6.2.2	La pratique	238
6.2.3	Points de contact et parallélismes	242
6.3	Parler en connaissance de cause.	244
6.4	Le spectacle comme remède.	248
6.4.1	L'effet rassérénant du spectacle	248
6.4.2	Un charme puissant	252
6.4.3	Autres rapprochements	255
6.4.4	Le mime consolateur	255
6.4.5	Confrontation avec les textes chrétiens	259
6.5	La stabilité du naturel.	263
6.6	Synthèse intermédiaire.	267
7	<i>L'Apologie des mimes</i> , une source d'informations sur le théâtre ?	269
7.1	Les caractéristiques du mime.	272
7.1.1	Le terme <i>μῖμος</i>	272
7.1.2	Un essai de définition du mime	273
7.1.3	Les mimes, entre <i>παίγνια</i> et <i>ὑποθέσεις</i>	279
7.1.4	Un spectacle improvisé ?	282
7.1.5	Le rasage et les coups : le personnage du <i>μῶρος φαλακρός</i>	285
7.1.6	Les mimes et le masque.	289
7.2	La typologie et le contenu des scènes mimiques	291
7.2.1	L'adultère	291
7.2.2	Le parjure.	304
7.2.3	Les scènes à caractère blasphématoire	306
7.2.4	Le rôle de prostitué	314
7.2.5	Les scènes à caractère mythologique.	319
7.2.6	Les <i>κίταιδοι</i>	323
7.2.7	La danse.	325
7.2.8	Les chants.	326

7.3	Le statut et le niveau social des mimes	328
7.4	Les lieux et occasions de représentations.	337
7.4.1	Les mimes au théâtre	337
7.4.2	Les mimes intermèdes	339
7.4.3	Les mimes face au pouvoir	343
7.5	La présence des mimes lors des festivals	348
7.5.1	Une pannychie à Gaza	348
7.5.2	Une fête solennelle ?	353
7.5.3	Les festivités des calendes	354
7.5.4	Une fête périodique à Césarée de Palestine	360
7.6	Le public des mimes	363
7.7	Synthèse intermédiaire	366
8	Les exempla dans l' <i>Apologie des mimes</i>	369
8.1	<i>Les exempla</i> mythologiques	370
8.1.1	Homère et les dieux imitateurs	370
8.1.2	L'adultère dans la mythologie	374
8.1.3	Archiloque ?	376
8.1.4	L'adultère chez Homère	377
8.2	<i>Les exempla</i> historiques	379
8.2.1	Sophron à la chandelle	379
8.2.2	Satyros au banquet	382
8.2.3	L'image de Philippe dans l' <i>Apologie des mimes</i>	388
8.2.4	Le rasage des Égyptiens	398
8.3	Le destin de Ménandre dans l' <i>Apologie des mimes</i>	401
8.3.1	Les personnages de Ménandre et leurs caractéristiques	401
8.3.2	Une tragédie ?	406
8.3.3	Des hommes « un peu gris »	408
8.3.4	Ménandre et Philistion	409
8.4	Une allusion contemporaine : les courses de chars	413
8.5	Synthèse intermédiaire	420

9 Conclusion générale	423
Bibliographie	433
Table des illustrations	463
Index nominum	465
Index rerum	471

Liste des abréviations

Auteurs grecs

Les auteurs grecs sont cités selon la norme en usage dans : LIDDELL, H.G., SCOTT, R., JONES, H.S. et MCKENZIE, R. (1996). *A Greek-English lexicon*, Oxford & New York : Clarendon Press, Oxford University Press.

À défaut, nous nous sommes basés sur :

LAMPE, G.W.H. (1968). *Patristic Greek Lexicon*, Oxford : Clarendon Press.

Auteurs latins

Les auteurs latins sont cités selon la norme en usage dans : LEWIS, C.T. et SHORT, C. (1962). *A Latin dictionary*, Oxford : Clarendon Press.

Œuvres de Choricios de Gaza

Les œuvres de Choricios sont citées d'après l'édition de référence : FOERSTER, R. et RICHTSTEIG, E. (1929). *Choricii Gazaei Opera*. Stuttgart : Teubner.

Les pièces sont toujours citées par leur titre pour les *Orationes*, par leur numéro suivi de leur titre pour les *Declamationes*, ou uniquement

par leur numéro pour les *Dialexeis*. Cette indication est toujours suivie entre parenthèses du numéro de pièce dans l'édition de référence.

Exemples :

Chor., *Laud. Marc. I* (*Op. I*), 46.

Chor., *Decl. 8, Spartiate* (*Op. XXIX*), 49.

Chor., *Dial. 5* (*Op. IX*), 2.

Mais : Chor., *Apol. mim.*, 132.

Revues

- A&R* = *Atene & Roma*
AAntHung = *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae*
AB = *Analecta Bollandiana*
AC = *L'Antiquité classique*
AE = *Année épigraphique*
AFLM = *Annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Macerata*
AFLPer = *Annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Perugia*
APF = *Archiv für Papyrusforschung und verwandte Gebiete*
AJA = *American Journal of Archaeology*
AJPh = *American Journal of Philology*
APF = *Archiv für Papyrusforschung*
ARF = *Appunti Romani di Filologia*
BAGB(SC) = *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : supplément critique*
BCH = *Bulletin de correspondance hellénique*
BICS = *Bulletin of the Institute of Classical Studies*
BZ = *Byzantinische Zeitschrift*
CB = *Classical bulletin*
CErc = *Cronache ercolanesi*
CGITA = *Cahiers du Groupe Interdisciplinaire du Théâtre Antique*

- CPh* = *Classical Philology*
CQ = *Classical quarterly*
CR = *Classical review*
CRAI = *Comptes rendus / Académie des inscriptions et belles-lettres*
CrSt = *Cristianesimo nella storia*
CW = *Classical World*
DOP = *Dumbarton Oaks papers*
EA = *Epigraphica Anatolica*
GRBS = *Greek, Roman and Byzantine Studies*
IEJ = *Israel exploration journal*
JbAC = *Jahrbuch für Antike und Christentum*
JECS = *Journal of early Christian studies*
JHS = *The Journal of Hellenic Studies*
JCEByz = *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*
JRS = *Journal of Roman Studies*
MDAI(A) = *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung*
MEG = *Medioevo greco : rivista di storia e filologia bizantina*
MH = *Museum Helveticum*
MLatJb = *Mittellateinisches Jahrbuch*
OC = *Oriens christianus : Hefte für die Kunde des christlichen Orients*
P&P = *Past and Present*
PalEQ = *Palestine Exploration Quarterly*
PapLup = *Papyrologica Lupiensia*
PCPhS = *Proceedings of the Cambridge Philological Society*
QS = *Quaderni di storia*
QUCC = *Quaderni urbinati di cultura classica*
RBA = *Revue belge de philologie et d'histoire*
RBi = *Revue biblique*

- REByz* = *Revue des études byzantines*
REG = *Revue des études grecques*
RFIC = *Rivista di filologia e di istruzione classica*
RhM = *Rheinisches Museum*
RIDA = *Revue internationale des droits de l'antiquité*
RPh = *Revue de philologie*
S&T = *Segno e testo*
SDHI = *Studia et documenta historiae et iuris*
SIFC = *Studi italiani di filologia classica*
StudClas = *Studii clasice*
TAPhA = *Transactions of the American Philological Association*
TAPhS = *Transactions of the American Philosophical Society*
VT = *Vetus Testamentum*
WS = *Wiener Studien*
ZAC = *Zeitschrift für antikes Christentum*
ZPE = *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*
ZRGG = *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte*

Dictionnaires et ouvrages et éditions de référence

- AS* = *Acta sanctorum*
DAGR = *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*
DHGE = *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques*
DNP = *Der neue Pauly*
DPhA = *Dictionnaire des philosophes antiques*
Lampe = LAMPE, G.W.H. (1968). *Patristic Greek Lexicon*, Oxford : Clarendon Press.

- LSJ* = LIDDELL, H.G., SCOTT, R., JONES, H.S. et MCKENZIE, R. (1996). *A Greek-English lexicon*, Oxford & New York : Clarendon Press, Oxford University Press.
ODB = KAZHDAN, A., TALBOT, A.-M. (1991). *The Oxford dictionary of Byzantium*, New York, Oxford : Oxford University Press
PG = MIGNE, J.-P. (1857–1866), *Patrologiae Cursus Completus. Series Graeca*.
PL = MIGNE, J.-P. (1844–1855), *Patrologiae Cursus Completus. Series Latina*.
RE = *Real Enzyklopädie*
ThesCRA = *Thesaurus cultus et rituum antiquorum*
TLG = *Thesaurus linguae graecae*

Papyrologie

- P.Bingen* = MELAERTS, H. (2000). *Papyri in Honorem Johannis Bingen Octogenarii*, Leuven : Peeters.
P.Harrauer = PALME, B. (2001). *Wiener Papyri als Festgabe zum 60. Geburtstag von Hermann Harrauer*, Vienne : Holzhausen.
P.Hib = GRENFELL, B. P. et HUNT A. S. (1906), *The Hibeh Papyri*. T. I, Londres.
P.Köln = GRONEWALD, M., KRAMER, B., MARESCH, K., PARCA, M. et RÖMER, C. (1987). *Kölner Papyri*, T. VI, Opladen.
P.Lond.Lit. = MILNE, H. J. M. (1927). *Catalogue of the Literary Papyri in the British Museum*, Londres.
P.Oxy. = *The Oxyrhynchus Papyri* (1898–). Londres.
SB = *Sammelbuch griechischer Urkunden aus Aegypten* (1915–). Wiesbaden.

Épigraphie

- CIL* = *Corpus Inscriptionum Latinarum* (1893–). Berlin.
- IG IP* = KIRCHNER, J. (1913–1940). *Inscriptiones Atticae Euclidis anno posteriores* (3 tomes). Berlin : Reimer.
- IG XIV* = KAIBEL, G. (1890). *Inscriptiones Graecae, T. XIV. Inscriptiones Siciliae et Italiae, additis Galliae, Hispaniae, Britanniae, Germaniae inscriptionibus*, Berlin : Reimer.
- IGR* = CAGNAT, R. (1901–1927). *Inscriptiones graecae ad res romanas pertinentes* (3 vols). Paris : E. Leroux.
- I.Eleusis* = CLINTON, K. (2005–2008). *Éleusis. The Inscriptions on Stone. Documents of the Sanctuary of the Two Goddesses and Public Documents of the Deme* (2 vols). Athènes : The Archaeological Society at Athens.
- I.Kition* = YON, M. (1999). *Kition dans les textes. Testimonia littéraires et épigraphiques et Corpus des inscriptions*, Paris : Éditions Recherche sur les Civilisations.
- ILS* = DESSAU, H. (1892–1916). *Inscriptiones Latinae Selectae* (3 vols). Berlin : Weidmann.
- IK Perge* = ŞAHIN, S. (2004). *Die Inschriften von Perge, T. II, Inschriften griechischer Städte aus Kleinasien*, 61, Bonn : R. Habelt.
- I.Tralles* = POLIAKOV, F. (1989). *Die Inschriften von Tralleis und Nysa. Teil I: Tralleis*, Bonn : R. Habelt.
- PPAphr* = ROUECHE, C. (1993). *Performers and partisans at Aphrodisias in the Roman and late Roman periods*, JRS Monographs 6, Londres : Society for the Promotion of Roman Studies.
- SEG* = *Supplementum Epigraphicum Graecum* (1923–). Leiden-Boston.

1 Introduction

1.1 Le contexte historique

Dernière cité avant la traversée du désert en direction de l'Égypte, la ville de Gaza occupe durant toute son histoire un point stratégique commercial important. Sur l'axe est-ouest, sa situation géographique en fait le point de chute des caravanes qui reviennent du désert¹. La ville est en particulier une véritable plaque tournante pour l'encens en provenance du Yémen. À l'époque hellénistique, Gaza importe d'Athènes la céramique la plus fine². Le dispositif commercial sera complété par deux ports successifs. Le premier, situé à Anthédon, a été supplanté par le port de Maïoumas à l'époque romaine, bien que les deux aient pu fonctionner en même temps. Le commerce y a été florissant et Gaza est reconnue durant l'Antiquité pour la qualité de son vin³.

1 Downey 1963, p. 1–8. Voir également Chauvot 1986, p. 85–87.

2 Bauzou 2007a, p. 92–93. Voir également l'article de Humbert 2007, p. 100–103.

3 Humbert 2000, p. 24–25.



Figure 1 : la vignette de Gaza sur la « carte » de Madaba (M. Piccirillo, *Studium biblicum franciscanum*).

Détruite par les troupes d'Alexandre Jannée vers 96 av. J.-C., la ville est reconstruite à l'initiative de Pompée et de son lieutenant, Gabinius⁴. La date de refondation est située en 61 av. J.-C., année du

4 Bauzou 2007b, p. 120.

triomphe oriental de Pompée à Rome⁵. C'est cette date qui sert de référence pour les « années de Gaza », selon le *Chronicon Pascale*⁶. Durant la période romaine, la cité maintient sa position et connaît un accroissement particulièrement important au cours des II^e et III^e siècles. La fameuse carte de Madaba (figure 1) en est un témoin exceptionnel ; il s'agit d'une mosaïque datée du VI^e siècle présentant sous forme de vignettes différentes villes parmi lesquelles Gaza. Pour cette dernière, la carte révèle deux rues à colonnades, qui devaient être bordées de boutiques. À leur croisement s'élevait un tétrapyle, qui abritait une stèle d'Aphrodite⁷. Malheureusement, seule la moitié sud de la vignette est préservée, mais on y peut voir un édifice semi-circulaire qui a été identifié comme un théâtre⁸ dont l'existence est attestée au V^e siècle par Sozomène⁹. Selon la *Vie de S. Hilarion*, la ville devait également être dotée d'un hippodrome¹⁰.

Comme l'a souligné Bauzou, la ville est suffisamment riche et décorée pour recevoir en 129 la visite de l'empereur Hadrien. Les édifices mentionnés sont donc, selon lui, antérieurs à cette date. La renommée de Gaza est importante à cette époque, si l'on songe que son *agôn* reçoit le rang d'isolympique (équivalent aux Jeux olympiques) ; ce concours perdure d'ailleurs jusqu'à la fin du IV^e siècle¹¹. Seitz souligne également la qualité de la vie à Gaza, et ce, pour l'année 570¹². Antoine le Martyr évoque la cité en des termes élogieux : « *Gaza autem civitas splendida, deliciosa*¹³ ».

5 Meyer 1907, p. 52.

6 *Chron. Pasch.* (352 Bo) : ἐντεῦθεν Γαζαῖοι τοὺς ἑαυτῶν χρόνους ἀριθμοῦσιν. Le fait est mentionné pour la quatrième année de la 179^e Olympiade. Voir Glucker 1987, p. 38.

7 Bauzou 2000, p. 50 et Bauzou 2007b, p. 128 qui cite le témoignage de Marc. Diac., *V. Porph.*, 59–61.

8 Duval 2003, p. 231, 234, fig. 11b p. 232, no 124 ; Weiss 2004, p. 24–28 ; Malineau 2005, p. 159–160.

9 Soz., *H.E.*, V, 9, 1–2.

10 Voir Hier., *Vita sancti Hilarioni*, 11 où un *duumvir* de Gaza prend part à une course de chars.

11 Bauzou 2007b, p. 123–124.

12 Seitz 1892, p. 2.

13 Antoninus Martyr, *Itinerarium* 33 (Geyer 1965 p. 145).

Un chapitre important de l'histoire de la ville de Gaza concerne sa christianisation. Selon le récit des *Actes des Apôtres*, Philippe le Diacre tente d'introduire le christianisme à Gaza peu de temps après la mort du Christ¹⁴. Sylvain est le premier évêque de Gaza ; il meurt en martyr en 285. En 325, au concile de Nicée, Gaza est représentée par son propre évêque. En 363, Irénée représente la cité au concile d'Antioche. Cependant, la christianisation se fait lentement, au contraire du port de Maïoumas qui se convertit massivement et reçoit de l'empereur Constantin le statut de cité autonome, avec ses dirigeants et son évêque¹⁵. Les choses changent avec l'arrivée de Porphyre dans la cité de Gaza en 395. À ses débuts, seulement 280 fidèles peuvent se réunir pour quérir de l'aide auprès du saint : la sécheresse menace et on en impute la cause au nouvel évêque¹⁶. Envoyé par Porphyre en ambassade auprès de l'empereur, Marc le Diacre y demande la fermeture et la destruction des temples païens. C'est chose faite en 402. Les huit temples¹⁷, y compris le Marneion, temple du dieu local Marnas¹⁸, sont détruits ou brûlés¹⁹. Sur le site du Marneion, une église est construite sur indication de l'impératrice Eudoxie²⁰.

D'un point de vue administratif enfin, la ville fait partie dès la fin du IV^e siècle de la province de Palestine I^{ère} avec comme capitale Césarée. Elle est dirigée par deux magistrats, les *duumviri*, qui assument

14 *Actes*, 8, 24.

15 Saliou 2007, p. 144.

16 L'épisode est narré dans Marc. Diac., *V. Porph.*, 19–21 (Grégoire-Kugener 1930, p. 16–19). Il faut encore signaler Lampadaridi 2016, mais dont l'ouvrage nous est parvenu trop tardivement pour que nous puissions en tenir compte.

17 Marc. Diac., *V. Porph.*, 64 mentionne un temple dédié à Hélios, Aphrodite, Apollon, Korê, Hécate. Il cite encore un temple nommé Héroeion, un autre nommé Tychaeon, et enfin le Marneion. Voir également Bauzou 2007b, p. 128–129.

18 Pour Marnas, voir Downey 1963, p. 14–32. Bauzou 2007b, p. 130.

19 Marc. Diac., *V. Porph.*, 65–69. Sur la christianisation de la ville de Gaza, voir Medebielle 1982, p. 11–16. Bauzou 2000, p. 67.

20 Marc. Diac., *V. Porph.*, 75–79.

également l'organisation des courses de chars²¹. La *Vie de Porphyre* mentionne elle des *dèmektikoi* et des *irénarques*²². Ces magistrats ont des compétences juridiques et fiscales pour les premiers et de maintien de l'ordre public pour les seconds. Au VI^e siècle, Procope a rédigé la *Monodie* d'un notable de la cité de Gaza, qui reçut le titre de *pater civitatis*, responsable de différentes constructions publiques telles que thermes, théâtres et portiques²³. Du point de vue religieux, l'évêché de Gaza fait partie de l'éparchie de Palestine I^{ère} dont le métropolitain est l'évêque de Césarée. Notons enfin que l'évêque de Gaza Marcien paraît avoir joué un rôle très important dans la vie municipale²⁴.

1.2 L'École de Gaza

C'est dans le cadre d'une cité prospère qu'il faut placer l'École de Gaza²⁵. Au contraire d'autres écoles renommées avec lesquelles des relations existent²⁶, l'École de Gaza a focalisé son enseignement sur les lettres seules²⁷. Au III^e siècle, Ptolémée de Gaza fait déjà connaître ses talents d'orateur à Éleusis, comme nous le rapporte une inscription en son honneur²⁸. Au IV^e siècle, l'*expositio totius mundi* vante Gaza notamment pour ses *bonos auditores*, que Rougé traduit

21 Le terme est employé par Hier., *Vita sancti Hilarioni*, 11, 3 : *sed et italicus, ejusdem oppidi municeps christianus, adversus gazensem duumvirum, marinae idolo deditum, circenses equos nutriebat.*

22 Marc. Diac., *V. Porph.*, 25.

23 Amato-Maréchaux 2014, p. 487 note 16 et Laniado 2005.

24 Pour tout ce paragraphe, voir Saliou 2007, p. 144–147.

25 Voir déjà Stark 1852, p. 634–645 et la thèse de Seitz 1892. Voir encore Schmid-Stählin 1929, p. 1031–1032.

26 Schmid-Stählin 1929, p. 1028.

27 Pour Glucker 1987, p. 51 « it was a purely literary school ».

28 *IG II² 3817 = I.Eleusis 634*. L'inscription figure sur la base d'une statue dédiée à l'orateur. Voir Glucker 1987, p. 155–156 n° 46 ; Puech 2002, p. 429–430.

par « bons diseurs »²⁹. L'École semble déjà jouir d'une excellente réputation³⁰ ; Libanios en parle d'ailleurs en des termes élogieux et décrit une ville désireuse d'être un ἀρχῆς καὶ λόγων ἐργαστήριον³¹. La ville de Gaza sera même qualifiée au VI^e siècle de φιλόμουσος [...] καὶ περὶ τοὺς λόγους εἰς ἄκρον ἐληλακυῖα³².

À ses débuts, l'École de Gaza a pour cadre une ville encore païenne³³. Son organisation est, d'après les renseignements que fournit Duneau, la suivante : l'école se développe sous la forme d'un *choros*. Celui-ci est composé d'un maître, de ses collaborateurs et ses disciples, sous la forme d'un *mousaion*. À Gaza, les liens entre le sophiste et la cité sont étroits et celle-ci doit assurer un financement public, bien que certainement modique³⁴. Le sophiste a pour fonction de diriger l'école ; il est assisté d'un *rhetor* au moins, de deux *grammatikoi* et d'un *romaikos* chargé d'enseigner le latin³⁵. Pour certains, la formation se complète par un séjour à Alexandrie, Beyrouth ou encore Antioche³⁶. D'ailleurs, Procope affirme dans une lettre qu'« Alexandrie est la mère commune de toutes les lettres »³⁷, et le maître de Choricios lui-même « fut chéri de la ville qui s'élève sur les bords de l'Oronte et qui est mère de Libanios ; il inspira les mêmes sentiments à la métropole des Phéniciens (Tyr) »³⁸. Les sophistes de l'École de Gaza partagent leur activité entre l'enseignement public et les productions rhétoriques³⁹. Aux

29 Rougé 1966, p. 166.

30 Kennedy 1983, p. 169.

31 Lib., *Or.* LV, 34.

32 L'indication figure dans le Cod. Parisinus Supplementum graecum 382, fol. 15r, scholie marginale IV. Voir Abel 1931, p. 5; Lauritzen 2017, p. 40.

33 Downey 1958, p. 308.

34 Duneau 1971, p. 251–252.

35 Duneau 1971, p. 256.

36 Seitz 1892, p. 2–3.

37 Procop. *Gaz.*, *Ep.* 119, 9 (Garzya-Loenertz 1963, p. 61) : καὶ πόλιν οἰκεῖς τὴν κοινὴν τῶν λόγων μητέρα. Traduction italienne dans Amato 2010c, p. 390.

38 Chor., *Or. fun in Proc.* (*Op.* VIII), 12 : ἐπόθησε τοῦτον ἢ παρὰ τὸν Ὀρόντην κειμένη πόλις ἢ Λιβανίου μήτηρ, ὅμοια πέπονθεν ἢ Φοινίκων μητρόπολις (trad. Caffiaux 1862, p. 8). Voir commentaire de Greco 2010 p. 157.

39 Seitz 1892, p. 6.

dire de Choricios, « deux choses sont la pierre de touche du talent d'un sophiste : d'abord émerveiller les théâtres par l'harmonie et la beauté de ses paroles, ensuite initier les jeunes gens aux mérites mystérieux des Anciens »⁴⁰.

Comme trait significatif, l'École de Gaza est marquée par une continuation de l'enseignement littéraire classique après la conversion de la ville au christianisme⁴¹. À côté des études purement païennes et des controverses purement théologiques qui occupent d'autres centres contemporains, l'École de Gaza produit sous les règnes d'Anastase, de Justin et de Justinien une qualité littéraire assez remarquable. Loin d'être une renaissance, cette floraison constitue une ligne de continuité d'une tradition littéraire existant depuis longtemps⁴². Comme l'a souligné Schamp, la rhétorique classique constitue « le préambule indispensable à l'exercice de hautes fonctions ecclésiastiques »⁴³. Abel mentionne d'ailleurs à ce sujet l'exemple de l'évêque Marcien qui put « dès sa jeunesse moissonner le plus beau de la poésie⁴⁴ », puis « s'exercer aux saintes lettres avant de gravir les degrés du sacerdoce⁴⁵ ». À ce titre, l'École de Gaza contribue à former le paysage de ce que les spécialistes ont convenu d'appeler la « Troisième Sophistique »⁴⁶.

40 Chor., *Or. fun in Proc.* (*Op.* VIII), 7 : δύο γὰρ ὄντων, οἷς ἀρετὴ βασανίζεται σοφιστοῦ, τοῦ τε καταπλήττειν τὰ θεάτρα συνέσει λόγων καὶ κάλλει τοῦ τε τοὺς νέους μυσταγωγεῖν τοῖς τῶν ἀρχαίων ὀργίοις (trad. Caffiaux 1862, p. 7).

41 Downey 1958, p. 309.

42 Downey 1958, p. 316.

43 Schamp 2006, p. 295.

44 Chor., *Laud. Marc.* I (*Op.* I), 6 : νέος μὲν ὢν ἐκ ποιητικῆς ἐδρέψω τὰ κάλλιστα συλλέγων (trad. Abel 1931, p. 8).

45 Chor., *Laud. Marc.* I (*Op.* I), 7 : εἶτα τὴν ἐκάστης ἡλικίας συνέριθον παιδευσιν προσλαβὼν καὶ συγγράμμασι τοῖς ὁσίοις πρὸ τῆς ἱερωσύνης ἐγγυμασάμενος ἀνέβης ἐνταῦθα τῆς εὐσεβείας (trad. *ibid.*).

46 L'expression est formulée par Pernot 1993, p. 14 n. 9 et reprise dans Pernot 2000, p. 271–272. Pour une esquisse de la Troisième Sophistique, voir Schamp 2006, Malosse-Schouler 2009, Fowler-Quiroga Puertas 2014.

Ses deux représentants les plus connus⁴⁷ sont Procope de Gaza⁴⁸ et son disciple Choricios, qui occupent successivement la chaire de sophiste de l'École de Gaza. C'est du second qu'il va être question dans la suite de notre travail.

1.3 Choricios de Gaza

Reconstruire la vie ou la carrière de Choricios de Gaza⁴⁹ n'est pas chose aisée, compte tenu du peu d'informations dont nous disposons à son sujet⁵⁰. Le seul témoignage externe est celui de Photios, qui affirme que la « carrière [de Choricios] se situe au temps de Justinien »⁵¹. Notre orateur a donc vécu au milieu du VI^e siècle.

Le seul autre recours pour déterminer avec plus de précision les années d'activité de notre orateur est de se baser sur la datation des différentes pièces conservées. Nous y reviendrons dans la suite de l'introduction. D'après les données qu'on a pu recueillir, Choricios est actif à Gaza durant les années 520–530⁵², ou même un peu plus tard si l'on tient compte des découvertes récentes que nous allons présenter dans la suite de notre introduction. La pièce datée comme étant la plus ancienne du *corpus* est l'*Oraison funèbre pour Marie*. Marcien et Anastase y sont mentionnés comme les évêques de Gaza

47 Citons encore Zosime, Enée de Gaza, Timothée de Gaza, Jean de Gaza. Bibliographie générale : Seitz 1892, p. 23–36 ; Downey 1958, p. 309–314 ; Downey 1963, p. 111–113 ; Glucker 1987, p. 52. Voir aussi le site consacré à l'École rhétorique de Gaza : <www.ecoledegaza.fr/gazae-schola>.

48 Pour des indications biographiques sur Procope de Gaza voir Amato-Maréchaux 2014, p. I–LII.

49 À son sujet, voir Schmid 1899, col. 2424–2431.

50 Seitz 1892, p. 21–23 indique quelques éléments biographiques. Pour ce chapitre, voir Litsas 1980, p. 12–19.

51 Phot., *Bibl.*, Cod. 160, 102b Bekker : ἡκμασε δὲ ἐν τοῖς Ἰουστινιανοῦ χρόνοις (trad. Henry 1960, p. 122).

52 Downey 1958, p. 311. Pour la datation de l'activité de Choricios en général, voir Kirsten 1894, p. 7–24.

et d'Eleutheropolis⁵³. Or, une lettre souscrite par Ambrillios (ou Cyrille)⁵⁴ et Grégoire atteste qu'en 518 les deux hommes ont le statut d'évêques, respectivement de Gaza et d'Eleutheropolis⁵⁵. Ces éléments ont logiquement amené Kirsten à déduire que le discours est nécessairement postérieur à cette date.

La pièce la plus récente est le *Second éloge de Marcien*, qui aurait été écrit en 542 au plus tard selon Kirsten⁵⁶. Choricios affirme en effet avoir déjà eu trois fois l'occasion de vanter les bienfaits de Marcien⁵⁷. On a souvent vu dans cette mention une référence au *Premier éloge de Marcien*, à l'*Éloge d'Aratios et de Stephanos*⁵⁸ ou encore à l'*Oraison funèbre de Procope*⁵⁹. L'*Éloge d'Aratios et de Stephanos* a pu être daté par Graux avec précision entre 535 et 536⁶⁰. Le *Second éloge de Marcien* est donc postérieur à cette date. L'allusion présente dans l'*Oraison funèbre de Procope* est sujette à caution et la critique moderne tend à rejeter le fait de pouvoir tirer de ce passage un argument chronologique⁶¹. Si l'on accepte cette critique, il reste néanmoins à trouver le troisième texte auquel fait allusion Choricios. Nous ne trouvons pas de réponse à cette interrogation ; nous suivons toutefois les arguments avancés par Saliou. Quant au *terminus ante quem* de composition du *Second éloge de Marcien*, on a tenté d'en fixer la date en 540, moment où, selon Barsanuphe,

53 Kirsten 1894, 15. Greco 2010, p. 23–25 reprend ces éléments à son compte.

54 Schwartz 1940, p. 80, l. 19–20 imprime Ambrillios alors que Mansi 1759–1798, t. VIII, col. 1074 avait édité Cyrille.

55 Schwartz 1940, p. 79, l. 23–24 et Mansi 1759–1798, t. VIII, col. 1072.

56 Kirsten 1894, p. 14.

57 Chor., *Laud. Marc. II (Op. II)*, 15 : ἤδη μὲν ἔνια τῶν ὑμετέρων ἐν προτέροις ἡμῖν εἶρηται λόγοις, καὶ δις δέ τοι καὶ τρίς καλὸν φασιν εἶναι τὸ καλὰ λέγειν.

58 Chor., *Laud. Arat. et Steph.* 60 : νεὼς οὗτος ἐν ἄστει πολυτελεῖς τοῦ μὲν ἱερέως ἐπιμελεία.

59 Chor., *Or. fun. in Proc.*, 50–54. L'orateur termine son oraison funèbre par l'éloge d'un évêque (Marcien ?) et sa munificence envers la ville de Gaza. Il y est entre autres question des portiques qui ornent les rues de la ville ainsi que des bains récemment ouverts.

60 Graux 1877b, p. 55–62.

61 Saliou 2005, p. 176 n. 38 ; suivi par Corcella 2010, p. 525 n. 59 et par Amato-Maréchaux 2014, p. xvi n. 22.

Aurélien est évêque de Gaza⁶². Cependant, une série d'inscriptions publiées par Saliou doivent remettre en question cette chronologie, car l'une d'elles mentionne clairement pour l'année 549 Marcien comme évêque⁶³. Comme donnée biographique, nous pouvons encore relever le fait que Choricios ne semble pas avoir été marié, comme il l'affirme lui-même dans *l'Épithalame pour Procope, Jean et Elias*⁶⁴. Enfin, le témoignage que Seitz avait relevé pour établir que Choricios est mort à un âge avancé ne peut pas être retenu, car la *monodie* d'où il avait tiré son renseignement a été attribuée depuis à Nicéphore Basilakès⁶⁵.

Si Choricios est actif comme orateur exclusivement à Gaza, ses écrits nous apprennent qu'il a fait un séjour en Égypte⁶⁶. Comme l'a noté Litsas⁶⁷, l'indication sur Césarée présente dans *l'Apologie des mimes* elle-même indique également un séjour dans cette ville décrite de la manière suivante : « Belle, grande et dans la fleur de sa culture, de ses richesses et de ses dignités de toutes sortes, elle est à la fois le guide et la mère de nombreuses cités ravissantes »⁶⁸. Ces indications ne doivent pas étonner, car la mobilité des étudiants ou même des professeurs était chose commune⁶⁹. Procope de Gaza, le maître et prédécesseur de Choricios à l'École de Gaza, dispensa par exemple son enseignement à Antioche, mais également à Césarée

62 Stiernon-Stiernon 1984, col. 169–176. En ligne <<http://apps.brepolis.net/DHGE/test/Default2.aspx>.

63 Saliou 2000, p. 399–400 n° 9 pl. 4a. *SEG* 50, 1487. Ameling, Cotton *et alii* 2015, p. 396–397 n° 2450.

64 Chor., *Or. Nupt. in Proc.* (*Op.* VI), 1 : ἡμελλεν ἄρα τὸ τῶν γάμων ἐπίσημον καὶ τὸν ἄμοιρον ἔτι παστᾶδος εἰς εὐφημίαν κινεῖν καὶ λαχεῖν ἐπαινέτην ἄγαμον ῥήτορα. Voir le commentaire de Litsas 1980, p. 17–18.

65 Nic. Basil., *Or.* I, l. 118 (Pignani 1983) : πάλαι μὲν καὶ γήρα καὶ φθόνῳ τρυχόμενος.

66 Chor., *Laud. Marc. II* (*Op.* II), 64 : πολλὴν εἶδον ἐγὼ παρὰ τὸν Νεῖλον γενόμενος ἐν πανηγύρει τινί. Voir également *Laud. Marc. I* (*Op.* I), 86.

67 Litsas 1980, p. 13.

68 Chor., *Apol. mim.*, 95 : ώραία τε γὰρ καὶ μεγάλη καὶ λόγοις ἀνθοῦσα καὶ πλούτῳ καὶ παντοδαποῖς ἀξιώμασι πολλῶν τε καὶ καλῶν πόλεων ἡγεμῶν ἅμα καὶ μήτηρ. Voir commentaire *ad loc.*

69 Downey 1958, p. 300.

et fit ses études en Égypte⁷⁰. Selon Photios, parvenu à la vieillesse, « il [=Procopé] eut la joie de voir son disciple [=Choricios] lui succéder à la tête de son école »⁷¹. L'éducation de Choricios est celle d'un chrétien et il est assuré par Photios que Choricios est lui-même chrétien :

Où il se surpasse, c'est quand il développe des descriptions et des éloges. Il est aussi attaché à la vraie religion : il respecte les rites et les lieux sacrés des chrétiens : toutefois, par je ne sais quelle négligence et irréflexion, il mêle à ses écrits des fables et des récits païens mal à propos, même parfois en traitant des sujets sacrés.⁷²

L'εὐσέβεια dont a fait preuve Choricios a laissé différentes traces qu'il est impossible de réfuter⁷³. Dans l'*Éloge funèbre* de son maître, Procopé est loué pour sa connaissance des Saintes Écritures⁷⁴ : « A l'exception de l'extérieur sacerdotal, tout en lui était d'un prêtre »⁷⁵, affirme Choricios qui mentionne encore sa connaissance du dogme chrétien⁷⁶. Pour Ashkenazi, cela dénote que l'éducation chrétienne reçue par Procopé devait avoir eu lieu dans le cadre de l'École de Gaza. Prêtres et sophistes partageaient donc le même enseignement⁷⁷. Le *Second éloge de Marcien* conserve lui aussi la marque de cette piété : c'est le respect pour le martyr qui fournit un des deux prétextes

- 70 Chor., *Or. fun. in Proc.*, 12–15. Voir Amato-Maréchaux 2014, p. xiv–xvi.
- 71 Phot., *Bibl.*, Cod. 160, 102b Bekker : εἰς γῆρας ἐλάσας, ἡδέως εἶχεν ὄρᾶν ἀνθ' ἑαυτοῦ τὸν ὁμιλητὴν τῆς σχολῆς ἐξηγούμενον (trad. Henry 1960, p. 122). Voir Krumbacher-Ehrhard-Gelzer 1897, p. 125.
- 72 Phot., *Bibl.*, Cod. 160, 102b Bekker : χρησῖμος δὲ ἐστὶν αὐτὸς ἑαυτοῦ μᾶλλον ἐκφράσεις καὶ ἐγκώμια διεξερχόμενος. ἔστι δὲ καὶ τῆς εὐσεβείας ἐραστὴς, τὰ Χριστιανῶν ὄργια καὶ τεμένη τιμῶν· πλὴν οὐκ οἶδ' ὅπως ὀλιγώρως καὶ λόγῳ σὺν οὐδενὶ μύθους καὶ ἱστορίας ἐλληνικὰς, οὐ δέον, ἐγκαταμίγνυσι τοῖς ἑαυτοῦ συγγράμμασιν, ἔστιν ὅτε καὶ ἱερολογῶν (trad. Henry 1960, p. 122).
- 73 Penella 2009a, p. 4.
- 74 Chor., *Or. fun. in Proc.* (Op. VIII), 21 : οὐ πώποτε θεῶν, ὡς ἔοικεν, ἦψατο συγγραμμάτων. Cette question oratoire sera mise en défaut dans la suite du texte. La négation ne doit donc pas être prise en compte.
- 75 *Ibid.* : πλὴν τοῦ σχήματος μόνου πάντα ἦν ἱερεύς (trad. Caffiaux 1862, p. 10).
- 76 *Ibid.* : τὰ δόγματα τῆς εὐσεβείας.
- 77 Ashkenazi 2004, p. 200–201.

pour l'éloge⁷⁸, tandis que le martyr lui-même est honoré, car il est le « premier à avoir eu le courage d'offrir sa vie pour sa foi »⁷⁹. Or, un élément a surpris tous les lecteurs. Pour des raisons rhétoriques, Choricios évite toujours soigneusement d'utiliser le vocabulaire chrétien. Pour ne prendre qu'un exemple, jamais le terme ἐκκλησία n'est utilisé ; notre orateur lui préfère toujours le terme de ναός, qui désigne le temple païen⁸⁰. Évoquant le miracle des noces de Cana et la transformation du vin en eau⁸¹, Choricios ne cite ni Jésus ni Marie qui était présente, selon *l'Évangile de Jean*⁸². Il faut reconnaître que nombre de commentateurs ont été pour le moins troublés par ce fait. Graux⁸³, premier éditeur de *L'Apologie des mimes*, a par exemple eu des difficultés à interpréter un passage faisant état des θεῶν πανηγύρεις⁸⁴ et a dressé un inventaire des différents passages qui font appel aux divinités païennes dans *L'Apologie des mimes*. Il a d'ailleurs été suivi par Boissonade⁸⁵. À la même époque, Sathas, sur la base de ces éléments, a même mis en doute la foi chrétienne de Procope et de Choricios de Gaza. Nous traduisons en français la citation : « La lecture des discours de Procope et de Choricios fait douter du fait que ces hommes aient été chrétiens. On en est encore plus convaincu quand on entend l'éloge des dieux olympiens et des héros païens »⁸⁶. Un peu plus loin, « la lecture de *L'Apologie des mimes*, d'autres pièces de Choricios ainsi que les écrits de tous les sophistes de la même époque fait douter du fait que ces hommes aient été chrétiens. Les dieux de l'Olympe règnent encore et jamais le christianisme n'est évoqué par

78 Chor., *Laud. Marc. II* (Op. II), 27 : δύο μοι πρὸς εὐφημίαν εἰσὶν ἀφορμαί, μία μὲν τὸ πρὸς τὸν μάρτυρα σέβας.

79 *Ibid.* : πρῶτω τὸν ὑπὲρ εὐσεβείας τολμήσαντι βίον.

80 Ashkenazi 2004, p. 203 n. 59.

81 Chor., *Laud. Marc. I* (Op. I), 58. Nous reprenons l'exemple présenté par Ashkenazi 2004, p. 204 n. 60.

82 Jn, 2, 1–12.

83 Graux 1877a, p. 234 n. 5.

84 Chor., *Apol. mim.*, 100.

85 Boissonade 1846, p. viii n. 2.

86 Sathas 1878, p. 51 (να΄) : ὁ ἀναγινώσκων τὰς δημηγορίας τοῦ Προκοπίου καὶ τοῦ Χορκίου ἀμφιβάλλει ἂν οἱ ἄνθρωποι ἐκεῖνοι ἦσαν χριστιανοί, μᾶλλον δὲ πιστεύει ὅτι ἀκούει ἐνθουσιώδεις λάτρεις τῶν Ὀλυμπίων θεῶν καὶ τῶν ἐλληνικῶν ἡρώων.

son nom »⁸⁷. Sathas suppose donc que les auteurs ont dû être forcés à reconnaître le christianisme et affirme encore : « Vivant comme des pseudo-chrétiens, ils sont descendus au tombeau comme de vrais païens »⁸⁸.

L'étude de Kirsten a apporté une interprétation convaincante en démontrant que « le sophiste voulut orner ses discours de faits et de choses qu'il trouva chez les écrivains anciens »⁸⁹. Les exemples ne doivent, selon son propos, être compris que comme un ornement⁹⁰. Pour lui, il est impossible qu'un auteur païen ait pu prononcer un discours pour la consécration d'Églises chrétiennes, qui plus est à deux reprises⁹¹. C'est également l'avis de Schamp dans son commentaire de la notice de Photios consacrée à Choricios de Gaza⁹².

Ainsi, loin de pouvoir en déduire une foi païenne, l'œuvre de Choricios témoigne d'une réelle ouverture d'esprit, nous permettant de redécouvrir les classiques à travers les yeux d'un orateur du VI^e siècle. C'est ce que, à notre sens, Barnes n'a pas compris : ce dernier affirme en effet que les exemples cités dans l'*Apologie des mimes* identifient clairement Choricios comme un auteur païen⁹³.

87 Sathas 1878, p. 348 (τμη') : ὁ ἀναγινώσκων τὴν ἀπολογίαν τῶν μίμων ὡς καὶ τὰ ἄλλα τοῦ Χορικίου καὶ πάντων τῶν τότε σοφιστῶν συγγράμματα ἀπορεῖ ἂν οἱ ἄνθρωποι ἦσαν χριστιανοί. οἱ θεοὶ τοῦ Ὀλύμπου βασιλεύουσιν ἔτι, καὶ οὔτε κἂν κατ' ὄνομα μνημονεύεται ὁ χριστιανισμός.

88 *Ibid.* : ζήτηντες ὡς ψευδοχριστιανοὶ κατέβησαν εἰς τὸν τάφον ὡς ἀληθεῖς Ἕλληνας.

89 Kirsten 1894, p. 5 : *equidem puto minime ex his locis fidem ethnicam apparere. Exornare voluit sophista suas orationes et dictis et rebus, qualia apud veteres scriptores inveniebat.*

90 À ce sujet, voir également Greco 2011, p. 102–103.

91 *Ibid.*, p. 6.

92 Schamp 1987, p. 456 et n. 25.

93 Barnes 1996, p. 180.

1.4 Les œuvres de Choricios de Gaza

Preuve d'une large culture classique, les œuvres conservées de Choricios dévoilent une production littéraire abondante et variée. La seule édition intégrale du texte grec de Choricios demeure à l'heure actuelle celle de Foerster, terminée par Richtsteig à la mort de ce dernier, et parue chez Teubner en 1929⁹⁴. Comme nous l'avons indiqué (ci-dessus p. xi), nous en suivons le classement et la numérotation durant tout notre travail.

Un premier groupe d'œuvres recouvre des pièces à caractère officiel⁹⁵. Dans ce *corpus*, une place de choix doit être laissée aux deux *Éloges de Marcien*, contenant chacun une description d'une église de Gaza, St-Serge et St-Étienne⁹⁶ ; ces descriptions d'églises sont deux pièces importantes dans l'histoire de l'art byzantin⁹⁷. Ce premier groupement d'œuvres peut encore être complété par l'*Éloge d'Aratios et de Stephanos* et l'*Éloge de Summus*⁹⁸.

Parmi les discours de première importance, nous pouvons également citer l'*Oraison funèbre de Procope de Gaza*, qui constitue une source fondamentale pour établir la biographie du maître de Choricios⁹⁹. Une autre oraison funèbre¹⁰⁰, deux épithalames¹⁰¹ ainsi qu'un discours impromptu *Pour les Brumalia de l'empereur Justinien* sont encore à

94 Foerster-Richtsteig 1929. Pour un état général des différentes publications et éditions de Choricios jusqu'en 2005, voir Amato 2005 à compléter avec Corcella 2016.

95 Pour ces pièces, voir la thèse de Litsas 1980, avec traduction anglaise et commentaire.

96 *Laud. Marc I et II. (Op. I–II).*

97 À propos de ces deux textes, voir Hamilton 1930, Abel 1931, Maguire 1974, Thümmel 1997, Saliou 2005, Stenger 2010.

98 *Laud. Arat. et Steph. (Op. III). Laud. Summi (Op. IV).*

99 *Or. fun. in Proc. (Op. VIII).* Trad. française par Caffiaux 1862 = Amato-Maréchaux 2014, p. LXXXVII–CIII. Trad. italienne annotée dans Corcella 2010, p. 512–527. Greco 2010 offre édition, traduction et commentaire des deux éloges funèbres.

100 *Or. fun. in Mariam (Op. VII).*

101 *Or. nupt. in Zach. = Dial. 4 (Op. V). Or. nupt. in Proc. (Op. VI).*

classer dans les discours¹⁰², quoique deux d'entre eux portent formellement l'intitulé d'une *διάλεξις*¹⁰³.

Choricios de Gaza a également produit une série d'exercices rhétoriques. Pour ces derniers textes, nous disposons à présent d'une traduction anglaise annotée éditée par Penella¹⁰⁴. Douze *Déclamations* nous sont parvenues, que l'on peut classer en fonction de leur sujet¹⁰⁵. Trois portent sur des sujets mythologiques et s'intitulent *Polydamas*¹⁰⁶, *Priam*¹⁰⁷ et *Patrocle*¹⁰⁸. Trois autres ont un sujet historique : *Les Lydiens*¹⁰⁹, *Miltiade*¹¹⁰ et le *Spartiate*¹¹¹.

Un autre groupe d'œuvres comprend six *Déclamations* qualifiées d'éthologiques. Celles-ci ont pour titre le *Tyrannicide*¹¹², l'*Infanticide*¹¹³, l'*Ἄριστεύς*¹¹⁴, ou encore l'*Orateur*¹¹⁵. Deux pièces peuvent cependant encore être isolées pour former un sous-ensemble : dans l'*Ἄριστέυς νέος*¹¹⁶, un héros de guerre demande la main d'une jeune femme dont il est amoureux, contre l'avis de son père, homme riche

102 *Or. in Just. Brumal.* = *Dial.* 7 (*Op.* XIII). Au sujet de cette pièce, voir Sauterel 2014 et Telesca 2014.

103 Nous suivons en cela le classement établi par Foerster-Richtsteig 1929, p. xxxiv–xxxv : *velut ἐπιθαλάμιον εἰς Ζαχαρίαν et oratiunculam εἰς τὰ Ἰουστινιανοῦ Βρονμάλια, quae opera διαλέξεις intitulatur quidem, sed potius orationes videntur esse.* Pour la définition du terme *διάλεξις* voir ci-dessous.

104 Penella 2009b. Présentation des déclamations, p. 12–26.

105 Pour Russell 1983, p. 5–6, Choricios est le meilleur représentant du genre.

106 *Decl.* 1 (*Op.* X).

107 *Decl.* 2 (*Op.* XII).

108 *Decl.* 10 (*Op.* XXXVIII).

109 *Decl.* 3 (*Op.* XIV).

110 *Decl.* 4 (*Op.* XVII). Édition, traduction italienne et commentaire dans Lupi 2010a. Le sujet de cette pièce, Miltiade, lui a valu un intérêt tout particulier de la part des scientifiques. Voir Feraboli 1976, Schouler 2006, Lupi 2009, Lupi 2010b, Greco 2013.

111 *Decl.* 8 (*Op.* XXIX).

112 *Decl.* 7 (*Op.* XXVI). Au sujet de cette déclamation, voir Tomassi 2017.

113 *Decl.* 9 (*Op.* XXXV).

114 *Decl.* 11 (*Op.* XL).

115 *Decl.* 12 (*Op.* XLII).

116 *Decl.* 5 (*Op.* XX).

et avare qui préfère le marier à une femme fortunée, mais vilaine. Dans *l'Avare*¹¹⁷, c'est le point de vue du père qui est présenté. Ce dernier présente les arguments en faveur d'un mariage pour de l'argent¹¹⁸.

Enfin, un dernier groupe de pièces porte le titre de *dialexis* (διάλεξις)¹¹⁹, équivalent de *lalia* (λαλιά) que Penella traduit par *preliminary talk*¹²⁰. Présentes chez de nombreux sophistes et orateurs¹²¹, ces *dialexeis* peuvent revêtir deux natures différentes. Dans certains cas, elles peuvent constituer un discours autonome, comme c'est le cas pour *l'Épithalame à Zacharie* et le discours impromptu *Pour les Brumalia de l'empereur Justinien*, que nous venons de présenter. Cependant, elles revêtent bien plus souvent la fonction de discours introductif, que cela soit pour les *Discours* ou les *Déclamations*. Dans ce cadre, elles portent plus souvent le titre de *prolalia*, *prologos* ou même *proagon*¹²². Pernot définit la *prolalia* comme « un petit discours qui sert de préambule à la lecture ou à la récitation [...] d'un discours ou d'une œuvre quelconque¹²³ ». Pour Russell, les exemples les plus élégants de *dialexeis* se lisent chez Choricios¹²⁴.

S'agissant de sa finalité, ce discours préliminaire a souvent la fonction d'une introduction, comme peut l'avoir une (*pro*)*theoria*, sans pour autant que son thème soit en rapport avec le contenu de la pièce qui l'accompagne. Selon Telesca, ces pièces préparaient l'auditeur

117 *Decl.* 6 (*Op.* XXIII).

118 Au sujet de ces deux déclamations, voir Russell 1983, p. 82–84 et 102–105.

119 Voir Litsas 1980, p. 57–60.

120 Nous suivons Penella 2009a, p. 26–32 pour la présentation des *dialexeis*.

121 Pour les *προλαλιαί* de Lucien, Dion de Pruse et Himérios, voir respectivement Anderson 1977b, Amato 2009a, Penella 2007, p. 9–10.

122 Pernot 1993, p. 546–554 dresse une liste très complète des occurrences du mot « préface » ou « préambule » (*προλαλιά*, *διάλεξις*, *praefatio*, *praelocutio*).

123 Pernot 1993, p. 546. Le texte de référence est celui de Men. Rh., II, *περι λαλιᾶς*, 388–394 Spengel. À ce sujet, voir Stock 1911. Mras 1949 suppose que Ménandre fait référence à D. Chr., *Or.* XII, XXXII, XXXIII, XXXV dont les introductions peuvent être considérées comme *prolaliae*.

124 Russell 1983, p. 78.

à écouter le discours¹²⁵. Leur fonction est, selon Boulanger, la suivante : « Les séances oratoires commençaient d'ordinaire par une sorte d'introduction, de ton plus familier, dite *διάλεξις, λαλιά, προλαλιά*, où les sophistes se présentaient au public en essayant de gagner sa bienveillance »¹²⁶. Certains discours plus longs, c'est le cas pour l'*Apologie des mimes*, sont même dotés de deux *dialexeis*, qui semblent dans ce sens indiquer que le discours ou la déclama-tion devait être délivré en deux sessions.

1.5 L'*Apologie des mimes* : état de la recherche et problématiques

Le texte sur lequel porte cette étude s'intitule l'*Apologie des mimes*. Comme c'est le cas pour nombre de pièces de Choricios, le *Codex Matritensis* 4641 (N 101)¹²⁷ est le seul témoin dont nous disposons¹²⁸. Le manuscrit, daté du XIII^e ou du XIV^e siècle, comporte 189 folios¹²⁹. D'après la description qu'en donne Andrés, il a été copié sur un papier occidental sans filigrane, de basse qualité, qui a souffert

125 Telesca 2011–2012, p. 90. Dans le cas des deux éloges de Marcién, la *dialexis* a pour fonction de souligner le caractère officiel des éloges.

126 Boulanger 1923, p. 51 et note 4. Cet élément ressort très clairement du traité de Men. Rh., II, 390, 17 : συμβουλευσεις δέ ποτε και ἐθέλειν ἀκούειν λόγων, εἰ μισολόγους γινώσκεις καὶ δυσχερῶς συνιόντας. 390, 32 : ἐμφανεῖς δέ και ἡδονὴν σεαυτοῦ πρὸς τοὺς ἀκούοντας οὕτως, ὅταν ἀποδέχη τὴν ἀκοὴν αὐτῶν ὡς κριτικῶς ἀκροωμένων. 391, 10 : ἔστι δέ ποτε και ἀπολογήσασθαι και διαθεῖναι τὸν ἀκροατὴν ἐπὶ παρόδου, ἦν μέλλει ποιεῖσθαι, πολλάκις μὲν ἠθικῶς μετριάζοντα [...] πολλάκις δέ αἰτήσεις συγγνώμην.

127 La cote N 101 correspond à l'ancienne cote du manuscrit. Pour une description complète, voir Andrés 1987, p. 181–182.

128 Amato 2005, p. 115–116 a démontré l'utilité de reprendre la tradition manuscrite de Choricios. Le *codex Matr.* 4641 est le seul témoin pour les pièces nos I–III, IX–XII, XIV–XXIII, XXVII–XXXIV, XXXVI–XXXVII. La tradition manuscrite fait l'objet de recherches actuelles. Voir D'Alessio 2014, D'Alessio 2014–2015, D'Alessio 2017.

129 L'*Apologie des mimes* figure aux folios 151r°–164r°.

du temps et de l'humidité¹³⁰. Le manuscrit est acquis par Constantin Lascaris à Rhodes en 1455¹³¹. Il passe par Messine en 1494, dans les mains du duc d'Uceda en 1690 et arrive la bibliothèque royale de Madrid (actuellement la *Biblioteca Nacional*) en 1712.

La première édition du texte est réalisée par Charles Graux, en 1877¹³². Sans être une véritable édition critique au sens moderne du terme, Graux fait une lecture très attentive du texte et ses notes sont encore d'une grande utilité. Le défaut principal de cette *editio princeps* est cependant de ne pas contenir la *θεωρία* du discours. Cela s'explique probablement par le fait que le manuscrit comporte à deux endroits la mention *ὁ λόγος ὑπὲρ τῶν ἐν διονύσου τὸν βίον εἰκονιζόντων* pour indiquer le début du discours¹³³. Iriarte, éditeur du premier catalogue des manuscrits grecs de la bibliothèque royale¹³⁴, a probablement été induit en erreur et ajoute dans la marge du manuscrit au folio 151v^o l'indication *De Dionysi sive Bacchi mores exprimentibus*. Graux suit simplement cette indication et omet la *θεωρία*. Celle-ci est publiée en 1895 par Foerster, avec d'autres *διαλέξεις*¹³⁵.

L'Apologie des mimes paraît en 1929 avec le reste du *corpus* des œuvres de Choricios dans la collection Teubner¹³⁶. Bien que l'ouvrage souffre d'imperfections¹³⁷, cette édition reste fondamentale

130 Andrés 1987, p. 181–182.

131 Annotation dans *Cod. Matr.* 4641 *fol.* 188 : κτήμα Κωνσταντίνου τοῦ Λασκάρεως ἐν Ῥόδῳ δωρηθέν. Pour plus d'informations sur le personnage, voir Martínez-Manzano 1998.

132 Graux 1877a. Dans le même numéro, Graux (1877b) avait également édité *l'Éloge du Duc Aratios et du gouverneur Stephanos*.

133 Folio 151 r^o et 151 v^o.

134 Iriarte 1769.

135 Foerster 1895, p. 119–120 pour la *θεωρία*.

136 Foerster-Richtsteig 1929, p. 344–380.

137 Pour un certain nombre de critiques, voir Amato 2005, p. 93. Comptes rendus critiques à l'édition de Foerster-Richtsteig : *Choricii Gazaei opera. Edd. R. Foerster, E. Richtsteig [compte rendu]* 1929, Maas 1930, Abel 1929–1930, *Choricii Gazaei opera recensuit Richardus Foerster, editionem confecit Eberhardus Richtsteig [compte rendu]* 1930, Middleton 1930, Seure 1930, Sykutris 1930, Shorey 1931, Lehnert 1931.

pour qui étudie Choricios actuellement. Plus récemment, Stephanis a réalisé une nouvelle édition de *l'Apologie des mimes* ; assortie d'une traduction en grec moderne, elle est également accompagnée de riches notes explicatives¹³⁸. Nous ne pouvons cependant que nous associer à Sideras pour le choix du grec moderne dans la traduction : « und man kann es fast bedauern, dass dies in einer Sprache geschehen ist, deren Kenntnis bei den ausländischen Gräzisten leider immer noch sehr zu wünschen übrig lässt »¹³⁹.

Dès sa publication par Graux, l'œuvre suscite l'attention de divers spécialistes. Une année après la publication du texte, Sathas en dégage certains éléments sur lesquels nous aurons l'occasion de revenir¹⁴⁰. Reich rédige en 1903 un commentaire de l'œuvre dans sa monumentale étude consacrée au mime¹⁴¹. En 1922, Janell livre une paraphrase du discours en allemand, très utile pour aborder le texte de manière rapide¹⁴². Cottas a également pris en compte *l'Apologie des mimes*, en notant que c'est à Choricios dont « le but, dans cette défense énergique des 'imitateurs de Dionysos' reste inconnu, que nous devons beaucoup de traits caractéristiques du mime byzantin et en général du théâtre de cette époque »¹⁴³. À la fin de la même année, Vogt fait paraître la première partie de son article consacré au théâtre et à Byzance¹⁴⁴. Ici également, le texte de Choricios est mis à contribution : « Choricus de Gaza, comme Procope, nous montrent, l'un les mimes qu'il veut défendre, l'autre les coulisses de la scène sous le même jour »¹⁴⁵.

D'autres études d'ensemble ont été réalisées sur *l'Apologie des mimes*, en particulier en Italie. Malheureusement, celles-ci sont très difficilement accessibles, voire inaccessibles, car aucune d'entre

138 Stephanis 1986. Comptes rendus dans Sideras 1987, Flusin 1988, Martin 1989, Schneider 1994.

139 Sideras 1987, p. 188.

140 Sathas 1878, p. 339–348 (τλθ'–τμη').

141 Reich 1903, p. 204–230.

142 Janell 1922.

143 Cottas 1931, p. 44.

144 Vogt 1931b.

145 *Ibid.*, p. 278. Pour les V^e–VI^e siècles, voir p. 278–284.

elles n'a fait l'objet d'une publication. On signalera les travaux fournis par Maiorano¹⁴⁶ et Barberis¹⁴⁷, qui présentent tous deux une traduction italienne ainsi qu'un commentaire. Quant à la contribution de Solarino¹⁴⁸, elle est de second intérêt selon Amato¹⁴⁹.

Quelques publications d'ensemble peuvent encore être signalées ici. Un article de Frejberg écrit en russe présente globalement l'œuvre et ses enjeux¹⁵⁰. Kochanek a récemment émis l'idée que l'œuvre puisse être une « cryptoapologie » de l'impératrice Théodora qui fut mime avant de devenir l'épouse de l'empereur Justinien¹⁵¹. Preuve d'un intérêt sans cesse renouvelé, *l'Apologie des mimes* a également fait l'objet d'une traduction commentée en langue tchèque par Šipová en 2015¹⁵².

Du point de vue de son contenu, *l'Apologie des mimes* est le plus long discours conservé de Choricios. Cependant, hormis la paraphrase de Janell, les traductions de Stephanis et de Šipová, il n'existe à notre connaissance aucune traduction publiée de *l'Apologie des mimes*¹⁵³. Notre premier objectif est donc de proposer une traduction française *princeps* du discours.

Notre traduction française se base sur une nouvelle édition critique de *l'Apologie des mimes*. Pour son établissement, nous avons collationné le texte du manuscrit M avec les éditions antérieures de Graux, Foerster-Richtsteig et Stephanis. Nous avons tenu compte des différentes notes critiques parues dans l'intervalle¹⁵⁴ et des suggestions qui nous ont été faites par Amato et Schamp.

146 Maiorano 1994–1995.

147 Barberis 1992. [*Non vidimus*].

148 Solarino 1980. [*Non vidimus*].

149 Amato 2005, p. 93.

150 Frejberg 1975.

151 Kochanek 2013.

152 Šipová 2015.

153 White annonce sur son site une traduction annotée de *l'Apologie des mimes*, mais qui n'est pas parue à ce jour : <<http://www.american.edu/cas/faculty/awhite.cfm>>.

154 Outre les recensions critiques mentionnées aux notes 137 et 138, voir Pizzone 2005 et Corcella 2005.

En plus du texte et la traduction française, différents chapitres mettent en lumière les différents aspects de l'*Apologie des mimes*, afin de présenter l'œuvre de la manière la plus complète possible.

On aura sans doute remarqué que le titre français *Apologie des mimes* ne correspond pas au libellé présent par deux fois dans le manuscrit : ὁ λόγος ὑπὲρ τῶν ἐν διογύσου τὸν βίον εἰκονιζόντων. Nous abordons donc dans un premier temps la problématique liée au titre de l'œuvre (chapitre 3).

Nous offrons ensuite un commentaire linéaire du texte. Celui-ci a pour objectif d'orienter le lecteur vers une bonne compréhension du texte. Y figurent des aspects liés à la critique du texte et des éditions antérieures. Nous y abordons également les nombreuses allusions et citations qui émaillent le texte. Loin de nous borner à une simple mention des références de Choricios, nous nous sommes efforcés d'en montrer la valeur et la mise en œuvre dans l'*Apologie des mimes* (chapitre 4).

Concernant la datation, on situe l'œuvre, depuis Kirsten, aux alentours de 526, soit juste avant le début du règne de l'empereur Justinien¹⁵⁵. Cette datation est très largement acceptée par la critique et elle n'est généralement pas mise en doute¹⁵⁶. Il nous a pourtant semblé nécessaire d'examiner le contexte historique dans lequel l'œuvre se place, afin de mieux en comprendre la finalité et de nous positionner par rapport aux propositions antérieures (chapitre 5).

Du point de vue de la conception générale de l'œuvre, Choricios s'inscrit dans une tradition oratoire qui a vu se succéder différentes pièces de nature sophistique semblable. Pour Schmid, Lucien, Libanios et Choricios s'étaient tous trois élevés contre une même œuvre perdue d'Aelius Aristide intitulée *Contre les danseurs*¹⁵⁷. Cette affirmation doit être nuancée, selon que l'on considère la forme ou la thématique traitée par les trois auteurs. Ce point central de notre travail présente également le projet rhétorique et littéraire de l'*Apologie*

155 Kirsten 1894, p. 22.

156 Voir *p. ex.* Schmid 1899, col. 2425 et Schmid-Stählin 1929, p. 1031.

157 Schmid-Stählin 1929, p. 339.

des mimes : Choricios prend la défense des mimes, victimes selon lui d'une calomnie et d'une injuste accusation. Mais l'auteur laisse planer le doute quant à ses véritables intentions en précisant que son discours peut être considéré comme un pur exercice oratoire par ses détracteurs (chapitre 6).

Le théâtre, le mime en particulier, constitue évidemment une thématique centrale de *L'Apologie des mimes*. Dans ce sens, la pièce est une source d'informations unique sur le sujet : elle est considérée comme le dernier document de l'histoire du théâtre dans la littérature grecque¹⁵⁸. L'analyse des renseignements fournis par le texte permet de dégager les caractéristiques et une définition du mime. Notre enquête met également en évidence les thèmes principaux du discours (chapitre 7).

Enfin, l'argumentation de Choricios recourt à de nombreux *exempla* destinés à convaincre l'assistance du bien-fondé de sa position de défenseur d'un genre théâtral hautement décrié. Nous avons sélectionné une série d'*exempla* mythologiques, historiques, littéraires et contemporains, dont la mise en œuvre est particulièrement illustrative. Cette partie montre l'importance et la diversité des sources que Choricios a consultées (chapitre 8).

158 Schmid 1899, col. 2429.

2 L'Apologie des mimes

2.1 Plan du discours¹

Θεωρία

- 1 Difficulté de l'orateur à s'exprimer : la suspicion s'oppose à la vérité.
- 2 Thucydide, thuriféraire de Périclès.
- 3 Pindare et l'opposition entre suspicion et vérité.
- 4 Conclusion : défense pour les mimes, mais exercice pour des adversaires trop austères.

Ὁ λόγος

- 1–5 Exorde : buts et motivations du discours.
- 6–9 Précaution sur la manière dont il faut juger les mimes.
- 10–17 L'imitation n'est pas méprisabile.
 - 11 Les dieux sont des imitateurs.
 - 12–13 Les arts sont des imitations.
 - 14–17 Les *Mimes* de Sophron et Platon.
- 18–28 Les hommes ne vivent pas de manière irréprochable.
 - 18 Accusation : la vie des hommes est remplie de parjure.
 - 19–22 Puisque rien n'est exempt de parjure, faut-il alors bannir tous les arts ?
 - 23–25 Les farces des mimes contiennent du parjure.

1 Notre découpage est basé sur Westberg 2010, p. 129–132.

- 26–27 Les mimes résistent à l'épreuve du parjure et du blasphème.
- 28 Un homme de bien peut rechercher des choses mauvaises.
- 29–43 L'adultère.
- 29 Accusation : les mimes sont remplis de scènes adultères.
- 30 L'adultère se termine au tribunal. La pièce se termine par du chant et des rires.
- 31–32 Le rire est le fait de Dionysos qui a pris notre découragement en pitié.
- 33–34 Dans les pièces, l'adultère est toujours découvert. La justice veille.
- 35 L'accusateur n'a jamais vu le déroulement du spectacle jusqu'à la fin.
- 36–42 *Exempla* d'adultères mythologiques (Hélène, Clytemnestre, Pasiphaé, Térée, Œdipe), mention d'Archiloque, l'adultère d'Arès et Aphrodite chez Homère.
- 43 Une nature sensée ne peut pas facilement passer dans le camp de la prostitution.
- 44–49 Un mime peut être doué de bon sens : l'exemple de Satyros.
- 44–48 Épisode de Satyros à la cour de Philippe II de Macédoine.
- 49 Satyros évoque les satyres de Sophocle que gourmande Aelius Aristide.
- 50–55 L'activité des mimes n'est pas dommageable pour le public.
- 50 Présentation de l'argument.
- 51–53 Présence des femmes aux spectacles de mimes ; les femmes fréquentent les mimes en dehors également.
- 54–55 L'adultère avec la femme d'un mime n'est pas moins grave et se termine au tribunal.

- 56–72 Lieux où les mimes sont favorisés.
- 56–57 Les mimes ont leur accès à Sparte.
 - 58–59 Présence des mimes aux festivités des calendes de janvier.
 - 60–67 Philippe de Macédoine s’est entouré de mimes.
 - 68 Transition entre la Macédoine et Rome.
 - 69–72 L’austérité de l’Empire romain est relevée. Les lois de Rome sont plus sévères envers l’adultère que les lois attiques.
- 73–74 Les rôles de Ménandre : Moschion, Chéréstrate, Cnémon, Smikrines.
- 75–80 Le rôle de prostitué.
- 75–76 Accusation : les mimes jouent des rôles de prostitué et efféminent le spectateur.
 - 77 Exemples : Xanthias, Achille.
 - 78 Le mime mythologique.
 - 79–80 Si un mime est en réalité un prostitué, alors il n’aura pas de succès sur scène.
- 81–86 Le mime ne devient pas ce qu’il imite.
- 81 Accusation : l’imitation remplace le naturel du mime.
 - 82 L’activité ne fait aucun tort aux mimes et renvoie les spectateurs souriants.
 - 83 Si leur genre de vie protège les mimes, les lois viennent au secours des spectateurs.
 - 84–86 Les enfants peuvent assister aux représentations sans dommage.
- 87–90 Le métier de mimes.
- 87 Accusation : ce qui est vil en action n’est pas beau même en paroles.
 - 88 Leur métier consiste seulement en une imitation des choses bonnes ou mauvaises. Les mauvaises sont soumises aux juges.
 - 89–90 Comparaison entre mimes et cuisiniers.

- 91–96 Le rire et les mimes.
- 91 Le fait de faire rire n'est pas matière à accusation.
- 92 Exemple de la statue du rire érigée par Lycurgue.
- 93–94 Le rire est le propre de l'Homme.
- 95–96 Les mimes jouent à Césarée de Palestine en présence du gouverneur de la cité.
- 97–100 Faut-il abolir le spectacle à cause des spectateurs grossiers ?
- 97–99 Lors des courses de chars, les spectateurs ne savent pas se tenir et se lancent des injures.
- 100 Faut-il abolir les jeux déliens ou le mariage à cause de ceux qui ne savent pas se tenir ?
- 101–102 Les mimes et la thérapie par le rire.
- 103–107 L'interdiction faite aux maîtres d'assister aux spectacles de mimes.
- 108–111 Les mimes font des représentations sérieuses.
- 108 On y voit un homme posé.
- 109–110 Les rôles des mimes sont variés.
- 111 Le rôle du prostitué n'effémine pas les spectateurs.
- 112–122 Profit que l'on peut tirer des mimes.
- 112–113 Les mimes allègent colère et chagrin.
- 114–118 Les mimes officient comme intermèdes pendant les courses de chars.
- 119–122 Les mimes critiquent et raillent les gouvernants.
- 123–129 Les mimes ne sont pas des fainéants ni n'incitent à la fainéantise.
- 123 Accusation : les mimes sont comparés aux faux bourdons qui dévorent le travail des autres.

- 124–125 Qualités requises pour être mime : voix, élocution, danse, regard, mémoire...
- 126–128 Les mimes encouragent à travailler plus dur.
- 129 Les mimes ne sont pas des goinfres ni des biberons.
- 130–140 Les chants des mimes.
- 130 Accusation : les chansons des mimes sont honteuses et nuisibles.
- 131–133 Le naturel est stable et ne peut être corrompu par des chansons.
- 134–138 *Exempla* avec citations d'Euripide, Pindare, Éschine.
- 139 L'homme incontinent ne peut pas être retenu.
- 140 Nombre de chansons sont dans les limites de la décence.
- 141–144 Mimes et acteurs tragiques.
- 141–142 L'accusation contre les mimes éclabousse les acteurs tragiques.
- 143–144 La conséquence de cette nouvelle accusation : la fermeture des théâtres.
- 145 Ménandre et Philistion.
- 146–152 Le rasage et les coups lors des spectacles de mimes.
- 146–147 Accusation contre les coups et la tête rasée des mimes.
- 148–149 Les Égyptiens et leurs prêtres se rasent la tête.
- 150–152 Les coups des boxeurs, des cochers, des athlètes, des coureurs.
- 153–154 Digression : les joues gonflées du joueur de flûte.

- 155–158 Éloge de Dionysos.
 155–157 Dionysos a apporté aux hommes le vin et les figures ; en son honneur, les hommes organisent les Dionysies.
 158 Péroration.

2.2 *Conspectus siglorum*

Codex manu scriptus

M = Codex Matritensis 4641

Editores

Gr. = Graux 1877a

F. = Foerster-Richtsteig 1929

Steph. = Stephanis 1986

Viri docti

Amato = Amato 2016c

Bernardakis = Bernardakis *apud* F.

Boiss. = Boissonade 1846

Dis = van Dis 1897

Gomperz = Gomperz 1878

Hug = Hug 1879

Kaibel = Kaibel 1890

Kannicht = Kannicht 2004

Knox = Knox-Headlam 1922

Pizzone = Pizzone 2005

Schamp *nunc primum*

Sykutris = Sykutris 1930

Tournier = Tournier *apud* Gr.

Tsopanakis = Tsopanakis *apud* Steph.

Vill. = Villoison 1781

Weil = Weil *apud* F.

Texte et traduction française

Ἐπὲρ τῶν μίμων
Ὁ λόγος ὑπὲρ τῶν ἐν Διονύσου
τὸν βίον εἰκονιζόντων

Θεωρία

- 344 F.
54 Steph. **1.** Οἱ συμμαχοῦντες ὑπόπτοις πράγμασι λόγοι τῇ μὲν γλώττῃ 5
τοῦ παριόντος φέρουσι κόσμον, τῷ δὲ τρόπῳ διαβολήν. δεῖ
δὲ μήτε τὴν ἄδικον ὑπόνοιαν εὐλαβεῖσθαι μήτε βιάζεσθαι τὴν
ἀλήθειαν· τὸ μὲν γὰρ ἀπίθανον, τὸ δὲ γέμει δειλίας. ὧν οὐδέ-
τερον οἶμαι ῥήτορι πρέπειν.
- 2.** Διὰ τοῦτο τῆς ῥητορικῆς ἡ πηγὴ, Θεουκυδίδης ὁ τὸν Δημο- 10
σθένην πολλὰκις ἀρδεύσας, ἐπαινέτης εἶναι Περικλέους ἡξί-
ωσεν οὔτε πρὸς ἀπόνοιαν ἀποκλίναντος οὔτε φρονήσαντός τι
μικρόψυχον.
- 3.** Ὅν ἐγὼ παράδειγμα ποιησάμενος καὶ τὸ Πινδάρου λαβὼν
κατὰ νοῦν, ὡς « ὁ μέγας κίνδυνος ἀναλκιν οὐ φῶτα λαμβάνει », 15
πάρειμι πρὸς ὑποψίαν ἀγωνιούμενος, οὐ πρὸς τὴν ἀλήθειαν πο-
λεμήσων.
- 4.** Οἷς μὲν οὖν ἦθος ἀστεῖον καὶ χάρις ἔμφυτος ἐπανθεῖ, τού-
τοις ἔστω μοι συνηγορία ἡμῶν τὰ (τῶν μελετωμένων) ἦθη μι-
56 Steph. μουμένων ὁ | λόγος· ὅτῳ δὲ φίλον κατὰ τὴν ποίησιν « ἀνάιτιον 20
αἰτιάσασθαι » καὶ σεμνότερος εἶναι δοκεῖν ἐθέλει τοῦ δέοντος,
οὗτος γυμνάσιον καλεῖται μοι τὴν ὑπόθεσιν.

<Ὁ λόγος>

- 212 Gr. **1.** Μηδεὶς ὑμῶν, ᾧ παρόντες, ὄνειδος μοι νομίση τὴν ὑπό-
θεσιν φέρειν, εἰ πάντα μιμεῖσθαι τῶν λόγων ἀσκούντων τοῖς 25

5 μὲν F.: μὴ M || **10** Θεουκιδίδους ante Θεουκυδίδης (ε Θεουκιδίδης corr.)
del. M || **16–17** πολεμήσων Bernardakis F.: πολεμίσων M || **19–20** συ-
νηγορία ἡμῶν τὰ (τῶν μελετωμένων) ἦθη μιμουμένων Amato: συνηγορία
ἡμῶν M. συνηγορία ἡθῶν F. συνηγορία μίμων Steph. || **23** ὁ λόγος F.: ὁ
λόγος ὑπὲρ τῶν ἐν Διονύσου τὸν βίον εἰκονιζόντων iteravit M

Apologie des mimes
Discours en défense de ceux qui représentent
la vie dans le théâtre de Dionysos

Théorie

1. Quand ils prêtent main-forte à des affaires suspectes, les discours apportent de la gloire pour sa langue à l'orateur montant à la tribune, mais de l'aversion pour son caractère. Il ne faut ni craindre le soupçon injuste, ni faire violence à la vérité. La première attitude ne réussit pas à persuader, l'autre est pleine de lâcheté. Aucune des deux, à mon avis, ne convient à l'orateur.
2. C'est pourquoi, Thucydide, la source de la rhétorique, qui avait souvent arrosé Démosthène, crut bon de faire l'éloge de Périclès, qui n'avait eu ni penchant à la déraison ni petitesse d'esprit.
3. C'est en le choisissant comme exemple et en me mettant dans l'esprit celui de Pindare, à savoir que « le grand péril ne saisit pas un homme dénué de vigueur », que je monte à la tribune pour entrer en lutte contre un soupçon, non pour faire la guerre à la vérité.
4. Ceux chez qui fleurissent distinction de caractère et grâce innée verront dans mon discours une défense de notre imitation des caractères, mais celui qui se plaît, comme dit le poème à « inculper un innocent » et veut afficher un air plus sévère qu'il ne le doit, il pourra appeler exercice mon sujet.

<Discours>

1. Que nul d'entre vous, Messieurs qui êtes présents, ne considère que le sujet me vaudra des reproches, si, attendu que les discours exercent à tout imiter, j'ai volé au secours de ceux qui se sont approprié l'imitation comme nom. J'ai été d'autant plus

- 213 Gr. ὄνομα κεκτημένοις | τὴν μίμησιν ἐπικουρήσων ἀφίγμαι· ὄσω
 γὰρ ἀδίκως ἐν αἰσχυρᾷ γεγόνασιν ὑποψία, τοσοῦτῳ μᾶλλον αὐ-
 τῶν ὑπερασπίσαι προήχθη, μεγίστην εἶναι νομίσας βάσανον
 ῥήτορος τοὺς μετὰ κινδύνων ἀγῶνας. **2.** Δεήσομαι δὴ πάντων
 ὑμῶν ἢν οὗτοι συνήθη ποιοῦνται πρὸς τὰ θεάτρα δέησιν, ἴλα- 5
 ρῶς ἀκοῦσαι τοῦ λόγου μὴ πρὸς τὴν οὐκ οἶδ' ὅπως κατέχουσιν
 βλέποντας δόξαν, ἀλλὰ τὴν τοῦ πράγματος ἀκριβῶς δοκιμά-
 ζοντας φύσιν. **3.** Εἰ γὰρ πρὸς ἓνα κατήγορον οὐ ῥάδιον ἀντει-
 πεῖν, ὅτι τῷ πρότερος λέγειν πλεονεκτεῖ λοιδορίαῖς καὶ σκώμ-
 μασις ἐμφράτων τῷ συλλόγῳ τὰς ἀκοάς, πῶς ἂν τις πολλὴν 10
 58 Steph. ἐπιστομίσειε φήμην πάλαι κρατοῦσαν καὶ πλείστην | καταχέ-
 ουσαν τῶν μίμων διαβολήν; τολμήσω δὲ ὅμως τοὺς μὲν τοῦ
 κακῶς ἀκούειν, τοὺς δὲ τοῦ κακῶς δοξάζειν ἐλευθερῶσαι. **4.** Εἰ
 μὲν οὖν ἄμοιρος ταύτης ὑπῆρχον τῆς θεάς, οὐδ' οὕτως ἂν ἐκαρ-
 τέρουον συκοφαντούμενων ἀνθρώπων ὑπεριδεῖν· ἐπεὶ δὲ θεατῆς 15
 346 F. ἐγινόμην, ἠνίκα με πλείστων | ἡγημένων ἰδρώτων εἰς ἀνάπαυ-
 λαν ὁ καιρὸς βραχεῖαν ἐκάλει, πρὶν εἰς παιδευτὰς ἐγγραφῆναι,
 καὶ τῆς ἐντεῦθεν μετεῖχον ψυχαγωγίας, ἡγησάμην ἀγνώμων
 τις εἶναι δοκεῖν, εἰ μὴ τῇ τέχνῃ, δι' ἧς ἐκηλούμην, τὴν ἐκ τῆς
 γλώττης βοήθειαν ἀμοιβὴν ἐκτίσω τῆς ἡδονῆς. **5.** Αἰεὶ μὲν γὰρ 20
 ὑβριζομένη συνήλθον. ὡς δὲ φίλους ἀνδρας καὶ τραφέντας ἐν
 λόγοις καὶ τὸν τρόπον ἐπιεικεῖς τὰ μίμων ἡσθόμην ἐν ἀστεία
 τινὶ παίζοντας ἐορτῇ καὶ κροτοῦντα τὸν δῆμον, πρέπειν ᾤθηθην
 ἐμαυτῷ καὶ τοῖς φίλοις καὶ τῷ δήμῳ τὰ δίκαια συνειπεῖν, ἵνα
 μὴ δοκοίην ἐγὼ μὲν φαύλων εἶναι συνήθης, οἱ δὲ ἀνελεύθερον 25
 ἔργον ἐπιτηδεύειν, ὁ δὲ δῆμος ἀγεννὲς τι ποιῶντας κροτεῖν.
 τοσαυτὰ με τὴν παροῦσαν ἀπήτουν συνηγορίαν προφάσεις.

1 τὴν μίμησιν M: <παρὰ> τὴν μίμησιν conj. Gr. || **4** δὴ M: δὲ conj. Gr. ||
5 οὗτοι Gr.: οὔτοι M || **9** τῷ conj. Gr. F.: τὸ M Gr. || **12** δὲ M: δ' Gr. ||
 τοὺς μὲν τοῦ Gr. F.: τοῦ τοὺς μὲν M τούτους μὲν <τοῦ> Steph. || **16** ἡγη-
 μένων F.: ἡγουμένων M Steph. ἡττώμενον Tournier || **18** ἡγησάμην M:
 ἡγησαίμην ἂν conj. F. || **19** τις Gr.: τίς M || δοκεῖν M: δοξεῖν Gr. || εἰ
 μὴ τῇ: εἰ μὴ τῇ des. fol. 151r et inc. fol. 152v || **22** ἀστεία M: ἀστικῇ conj.
 Gr. || **25** δὲ M: δ' Gr.

poussé à les prendre sous mon égide qu'ils sont les victimes injustes d'un soupçon honteux, considérant qu'il n'y avait meilleure pierre de touche pour un orateur que des concours chargés de périls. **2.** Je vous adresserai donc à tous la prière que les mimes font habituellement à leur public : celle d'écouter mon discours dans l'hilarité, sans avoir l'œil sur l'opinion qui prévaut je ne sais pourquoi, mais en examinant avec précision la nature de mon affaire. **3.** En effet, s'il n'est pas facile de répliquer à un seul accusateur, parce qu'en parlant le premier il prend l'avantage à coups d'insultes et de sarcasmes pour boucher les oreilles de l'assemblée, comment réussirait-on à brider une puissante rumeur qui est depuis longtemps maîtresse du terrain et qui répand sur les mimes une immense calomnie ? J'aurai pourtant l'audace de les libérer, les uns de leur mauvaise réputation, les autres de leur mauvais jugement. **4.** Donc, à supposer que je ne prenne pas part à ce spectacle, je ne continuerais pas non plus, comme on le fait, à mépriser des hommes accusés à tort ; mais puisque j'y étais en spectateur, quand l'occasion m'appelait à une brève pause après des efforts considérés comme immenses, avant mon inscription au registre des maîtres, et que je profitais du divertissement qui s'y donnait, je considérai que je semblerais être une personne ingrate, si je ne payais pas mon plaisir à l'art qui me séduisait en lui offrant en retour l'assistance de ma langue. **5.** En effet, j'avais toujours de la compassion pour les outrages que subissait leur art. Quand j'appris que des hommes qui m'étaient chers, élevés dans les lettres et au caractère empreint de modération, jouaient des représentations de mimes lors d'une fête charmante et que le peuple les applaudissait, j'ai pensé qu'il convenait à moi-même, à mes amis et au peuple de soutenir la cause de la justice, afin de ne pas donner l'impression, moi d'avoir de vilaines habitudes, mes amis de se livrer à une pratique grossière et le peuple d'applaudir des acteurs d'un genre vulgaire. Autant de raisons qui appelaient de ma part la présente plaidoirie.

- 214 Gr. **6.** | Ἐπειγομένου δὴ μοι πρὸς τοὺς ἀγῶνας τοῦ λόγου οὐ πρό-
 60 Steph. τερον αὐτὸν εἰς ἐκείνους ἀφήμι, πρὶν διδάξει τὸν τρόπον, ὃν
 τεχνᾶς οἱ καλῶς ἐξετάζοντες πρὸς τοὺς ἐν ταύταις εὐδοκιμοῦν-
 τας ὀρῶσιν, οὐ τοὺς ἐν ἐσχάτῃ μοίρᾳ τοῦ χοροῦ τεταγμένους. 5
8. Τοῦτό μοι παρ' ὅλην φυλάξατε τὴν ὑπὲρ τῶν μίμων ἐπικου-
 ρίαν μὴ πρὸς τοὺς ἥττον κομψοὺς ἀποβλέποντες, ἀλλὰ τοὺς
 πανταχοῦ γῆς ὑμνουμένους καὶ δικαίως ἐκ τῆς τέχνης πεπλου-
 τηκότας, ὡς ἐσθῆτι πολυτελεῖ καὶ χρυσίου περιουσία καὶ σκεύ-
 εσιν ἀργυροῖς καὶ δούλων ἐναβρύνεσθαι καταλόγῳ. **9.** Ὅρθῶς, 10
 οἶμαι, κρίνειν ὑμᾶς ἀξιῶ· ὡς τοίνυν οὕτω κρινούτων ἀγωνι-
 οῦμαι.
- 347 F. **10.** Ὅτι τοίνυν οὐ φαῦλον ἢ μίμησις – δεῖ γάρ, ἐπειδὴ | ταύτην
 ἔχουσιν ἐπωνυμίαν καὶ τέχνην, τοῦτο παραστήσαι τὸν λόγον –,
 ὑμῖν ἐγὼ παρέξομαι μάρτυρας, οὓς οὐ παραγράψασθαι θέμις. 15
11. Μιμεῖται γὰρ Δηίφοβον μὲν Ἀθηνᾶ, ἢ δὲ Ἀφροδίτη γυναῖκα
 πρεσβῦτιν, ὃ δὲ Ποσειδῶν τοῖς Ἀχαιοῖς ἐν Τροίᾳ συναγωνίζε-
 ται « παλαιῶ φωτὶ εὐκίως », ἀλλὰ καὶ Ἄρης ἀνδρὸς ἔχων ιδέαν
 Ἑκτορι « λοιγὸν ἀμύνει. » ἀπλῶς ἅπαντες « οἱ θεοὶ ξείνοισιν
 εὐκότες ἀλλοδαποῖσι παντοῖοι τελέθοντες ἐπιστροφῶσι πό-
 ληας ». θεῶν οὖν μιμουμένων τίνα τρόπον ἀνθρώποις ἐγκλημα
 γίνεται μίμησις;
- 62 Steph. **12.** Ἔχει μὲν οὖν ἀρκοῦσαν ὁ λόγος τὴν ἐξ οὐρανοῦ | μαρτυ-
 ρίαν· ἐπεὶ δὲ τὰ πᾶσιν ὀρώμενα μείζονα πίστιν ἔχει τῶν ἀφα-
 νῶν, καλὸν ἂν εἴη τοῖς εἰρημένοις ἐτέραν ἀπόδειξιν ἀνθρω- 25
 πείαν προσθεῖναι. **13.** Ὅρᾶτε τοίνυν, ὅσαι τέχναι τὸ πλῆθος ἔρ-
 γον ποιοῦνται τὴν μίμησιν, ῥητορικὴ, ποιήσις, ἢ τὸν χαλκὸν

14 καὶ τέχνην M Gr. Steph. : αἱ τέχναι F. || **15** ἐγὼ Tournier Gr. : ἔργῳ M
 || **16** δὲ M : δ' Gr. || **17** πρεσβῦτιν Gr. : πρεσβύτιν M || **20** εὐκότες Gr. :
 εὐκότες M || παντοῖοι Gr. : παντοίοι M

6. Dès lors, même si mon discours me presse d'entrer dans la lutte, je ne le laisserai pas s'y engager avant d'avoir expliqué la manière qui, je pense, sied pour juger la présente affaire.

7. Ceux qui font un examen attentif des arts ont l'œil dirigé vers ceux qui y ont un grand renom, non pas vers ceux qui ont une place au dernier rang du chœur. **8.** Gardez ce précepte à l'esprit durant toute l'assistance que je mettrai en œuvre en faveur des mimes, sans tourner le regard vers ceux qui ont moins d'élégance, mais vers ceux qui sont célébrés partout sur terre et ont à juste titre tiré richesses de leur art, au point de faire étalage du luxe de leur garde-robe, de leur profusion d'or, de leur vaisselle en argent, de la liste de leurs esclaves. **9.** C'est avec droiture, je pense, que je vous prie de trancher. C'est dans l'idée que vous allez trancher de la sorte que je mènerai dès lors ce combat.

10. Que l'imitation n'est pas une action vilaine — c'est là un point, puisque les mimes l'ont comme dénomination et comme art, que mon discours doit établir dès lors — pour ma part, je vous en présenterai des témoins que la loi divine interdit de récuser. **11.** Athéna imite en effet Déiphobe, Aphrodite une vieille femme, Poséidon « sous les traits d'un vieillard » combat aux côtés des Achéens à Troie, mais encore Arès, sous l'apparence d'un homme « protège Hector de sa perte ». En un mot, tous « les dieux, semblables à des étrangers venus de loin, prennent des aspects divers et vont de ville en ville ». Si donc les dieux sont des imitateurs, par quel procédé l'imitation peut-elle être reprochée à des hommes ?

12. Mon discours a donc bien un témoignage suffisant, celui du ciel ; mais, puisque ce qui est visible par tous a plus de crédit que l'invisible, il serait bon d'ajouter à ce qui vient d'être dit une autre preuve, d'origine humaine. **13.** Dès lors, regardez le nombre des expressions artistiques qui font de l'imitation leur métier : rhétorique, poésie, l'art qui grâce à

- 215 Gr. ἐξ ὕδατος ἔμυνηχόν πως δοκεῖν εἶναι μηχανωμένη, | ὄρχησταί, πλάσται, ζωγράφοι. τί ἂν μεῖζον εἴποι τις μίμων ἐγκώμιον ἢ τὸ προσηγορίαν ἔχειν τοιαύτην, ἐφ' ἣν σπεύδουσιν ἅπαντες; 14. Ἴσμεν δέ που καὶ τὴν Σώφρονος ποιήσιν ὡς ἅπαντα μῖμοι προσαγορεύεται. καὶ τοῦτο μὲν ἅπασιν γνῶριμον, ἐκεῖνο δὲ τὰς 5 τῶν πολλῶν διέλαθεν ἀκοάς. λέγεται Πλάτωνα τὸν Ἀρίστωνος τουτωνὶ τῶν συγγραμμάτων <ἐπαινέτην γενέσθαι> ὡς ἐκ Σικε-
- 348 F. λίας Ἀθήναζε ταῦτα κομίσαι μέγα τι δῶρον οἰόμενον | ἄγειν τῇ θρειαμένη καὶ πόλιν ἐκ τούτων κοσμεῖν Πλάτωνός τε πατρίδα καὶ πάσης μητέρα σοφίας. 15. Οὕτω δὲ λόγος ἐκεῖνον ταῦτα 10 θαυμάσαι, ὡς οὐ μόνον ἡμέραν ὅλην αὐτοῖς ὀμιλεῖν, ἀλλὰ καὶ τῆς νυκτὸς ὑποβάλλειν αὐτοῦ κατόπιν τῇ στρωμνῇ τὸ βιβλίον, ὅπως, οἶμαι, γένοιτο πρόχειρον, εἴ πού τις ἔννοια παραπέσοι νύκτωρ αὐτῷ δεομένη τοῦ ποιητοῦ. 16. Οὗτος τοίνυν ὁ Πλά- 15 τωνα λαχῶν ἐραστὴν μιμεῖται μὲν ἄνδρας, μιμεῖται δὲ γυναῖκα. 216 Gr. | φθέγγεται καὶ παιδίον αὐτῷ μήπω γινῶσκον | ὀρθῶς οὐ μη- 64 Steph. τέρα καλεῖν, οὐ πατέρα προσαγορεύειν. 17. Οἴεσθε οὖν, εἰ τὸ μίμων ἄδοξον ἦν ἐπιτήδευμα, ἢ Σώφρονα μίμους ἐπιγράφειν αὐτοῦ τὰ ποιήματα ἢ Πλάτωνα τούτων ἐπαινέτην γενέσθαι ἢ τὸν Διόνυσον, ὡς φασι, θέατρον ἀνακεῖσθαι τούτοις αὐτοῦ τὸ 20 τέμενος ἐπιτρέπειν; 18. « Ἀλλὰ βίος, φησί, τοῖς πλείοσιν ἀσελγῆς καὶ γέμων ἐπι- ορκίας, ὥστε, κἂν αὐτὸ μὴ θῶμεν φαῦλον εἶναι τὸ ἐπιτήδευμα,

2 τις Gr. : τίς M || 4 δέ που M : δήπου conj. Gr. || μῖμοι Gr. : μῖμοι M || 6 Πλάτωνα del. conj. Gr. || 7 <ἐπαινέτην γενέσθαι> ins. : ἐπαινέτην γενόμενον ὑπερφωῶς F. om. M lac. ind. Gr. Steph. || 11 ὅλην M : <τὴν> ὅλην Gr. || αὐτοῖς Gr. : αὐταῖς M || 12 αὐτοῦ M Steph. : αὐτοῦ Gr. F. || 13 πού τις Gr. : που τίς M || 16 φθέγγεται καὶ M : φθέγγεται <δὲ> καὶ F. || 17 Οἴεσθε M : Οἴεσθ' Gr. || 18 μίμους ἐπιγράφειν M : μίμους <ἄν> ἐπιγράφειν Kaibel || 19 αὐτοῦ M Steph. : αὐτοῦ Gr. F. || 20 ὡς φασι F. : ὡς φασὶ M ὡς φασιν Gr. φ' φασι Hug || θέατρον F. : τὸ θέατρον M Hug τὸ θέατρον del. Gr. [τὸ] θέατρον Steph. || αὐτοῦ M Steph. : αὐτοῦ Gr. F. || 23 τὸ ἐπιτήδευμα M : τοῦπιτήδευμα Gr.

l'eau donne, semble-t-il, vie au bronze, danseurs, sculpteurs, peintres ! Quel plus grand éloge pourrait-on prononcer des mimes qu'en leur faisant porter pareille dénomination que toutes briguent ? **14.** Nous savons, je pense, que la poésie de Sophron aussi est appelée « mimes » dans sa totalité. Cela aussi est connu de tous, mais voici une anecdote que n'ont pas entendue la plupart des gens. Platon, le fils d'Ariston, avait, dit-on, fait l'éloge de ces compositions, au point de les emporter de Sicile à Athènes, en pensant amener un magnifique présent à celle qui l'avait élevé et orner ainsi une cité qui était à la fois patrie d'un Platon et mère de toute sagesse. **15.** La rumeur veut qu'il les admirait au point non seulement de les étudier toute la journée, mais aussi de glisser le livre la nuit derrière lui sous son drap, de façon à l'avoir, je pense, sous la main pour le cas où pendant la nuit lui viendrait une idée faisant appel au poète. **16.** Eh bien, ce dernier, qui avait eu Platon pour amant, imite des hommes, imite des femmes. Chez lui, même un petit enfant babille, et il ne sait pas encore correctement dire « maman » ni prononcer « papa ». **17.** Pensez-vous donc, si la profession de mime était sans renom, que Sophron aurait intitulé « mimes » ses poèmes, que Platon en aurait fait l'éloge ou que Dionysos, dit-on, leur aurait accordé que son sanctuaire leur soit consacré comme théâtre ? **18.** « Mais », dit-il, « la vie de la plupart des mimes est licencieuse et remplie de parjure ; de la sorte, à supposer que nous ne considérions pas leur activité même comme vilaine,

τῷ βίῳ κακίζεται τῶν μειόντων. » **19.** Τί γὰρ ὧν ἐπιτηδεύου-
 σιν ἄνθρωποι πάντα ἔχει τοὺς μειόντας ἀμέμπτους; δοκίμαζε
 πάσας, εἰ βούλει, τὰς τέχνας, τὴν ἀνιοῦσαν ἄχρι τῶν ἐν οὐ-
 ρανῷ φαινομένων, τὴν οὐκ ἔῶσαν ἄβατον εἶναι τὴν τοῦ Πο-
 σειδῶνος ἀρχὴν, αὐτοὺς μοι σκόπει τοὺς διδασκάλους τῶν λό- 5
 γων, οἷς ἢ μὲν πρόσσοδος ἀπὸ τοῦ σωφρονεῖν, τὸ δὲ ἐνδεὲς ἐκ
 τῶν ἐναντίων, τὰς βαναύσους, τὰς ἐπαγγελλομένας εὐφραίνειν,
 349 F. τὰς εἰς ὄνησιν εὐρημένας, τὰς ὠφελεία καὶ | τέρπει συγκεκρα-
 μένας, τίνα τούτων ὄραξ ἀνεγκλήτους ἅπαντας ἔχουσιν τοὺς
 αὐτῇ κερημένους; **20.** Καλῶ τοίνυν αὐτὰς ἐναυῦθα πρὸς συμ- 10
 217 Gr. μαχίαν· δευρό μοι ἦκετε πᾶσαι καὶ μοι συλλάβεσθε | τοῦ πρὸς
 τοῦτον ἀγῶνος πολλοὺς μὲν αὐτῆς ἐκάστη καταλέγουσα μαθη-
 66 Steph. τὰς, | ὁμολογοῦσα δὲ τούτων ἐνίους ἐπιόρκους εἶναι καὶ νοσεῖν
 ἀκρασίαν. **21.** Τί οὖν, ὃ θαυμάσιε, δράσομεν; ὥρα γὰρ ἢ πάσας
 ἀτίμως ἐκ τῶν πόλεων ἐκκηρύξαι – οὐδεμία γὰρ ἅπαντας ἔξει 15
 τοὺς φοιτητὰς ἀναμαρτήτους δεικνύναι – ἢ μὴδὲ τῶν μίμων
 φανύσασιν τὴν ἐπιτήδευσιν παρὰ τὴν τῶν ἐν αὐτοῖς οὐ σωφρο-
 νούντων κακίαν. **22.** Εἰ μὲν γὰρ ὁ τῆς τέχνης ἀπήτει σκοπὸς
 ἐπιορκεῖν τε καὶ ἀκολασταίνειν, ἦν ἂν τελέως ἀμήχανον μῖμον
 ὀφθῆναι τίνα τούτων ἀπηλλαγμένον· ἐπεὶ δὲ καὶ πονηρίαν ἐν- 20
 εστι φεύγειν καὶ τὸ πρᾶγμα διώκειν, αὐτὴν ἂν οἶμαι πρὸς σὲ
 τὴν τέχνην εἰπεῖν, εἴ ποθεν λάβοι φωνήν· « πλείστην ἔχω σοι
 χάριν, ὅτι τῶν ἐν διαβολῇ με ποιούντων μίμων κατηγορεῖς. »
23. Ταῦτά μοι δοκῶ λεγούσης ἀκούειν ἐκείνης· εἶναι μὲν γὰρ
 ἔνια τῶν τελομένων παιγνίων, ἐν οἷς ἐπιορκία τίς ἐστίν, οὐκ 25
 ἀντιλέγω· οὐ μὴν διὰ ταῦτα φαίην ἂν αὐτὸ χρῆναι τὸ πρᾶγμα
 κακίζειν, ἀλλὰ μὴ δεῖν ὅλως ἄγεσθαι ταῦτα· ἐπεὶ καὶ τῶν συγ-

5-7 αὐτοὺς ... ἐναντίων del. Gr. || 7 ἐπαγγελλομένας Gr.: ἐπαγγελο-
 μένας M || 12 αὐτῆς Gr.: αὐτῆς M || 14 δράσομεν M: δράσωμεν Gr. ||
 ὥρα M Gr.: ὄ- M s.l. || 15 ἐκκηρύξαι M: ἐκκηρύξαι Gr. || 16 μὴδὲ Gr.: μὴ
 δὲ M || 24 δοκῶ Gr.: δοκεῖ M || 25 τίς ἐστίν F.: τις ἐστίν M Gr. || 26 διὰ
 ταῦτα Gr.: διαταῦτα M

elle prête à la critique en raison de la vie de ceux qui la pratiquent ». **19.** Quelle activité humaine n'a-t-elle pour adeptes que des hommes irréprochables ? Passe en revue tous les arts, si tu veux, celui qui s'élève jusqu'aux astres brillants dans le ciel, celui qui a permis l'accès au royaume de Poséidon ; regarde-moi les maîtres de rhétorique eux-mêmes, eux dont la sagesse est source de revenu et le contraire de dénuement, les métiers de l'artisanat, ceux qui font profession de charmer, ceux qui ont été inventés pour le profit, ceux qui ont joint l'utile à l'agréable ; lequel de ces arts n'aurait, à tes yeux, pour le pratiquer, que des hommes au-dessus de tout reproche ? **20.** Eh bien ! Je les appelle ici pour me prêter assistance : venez tous ici et assistez-moi dans ma lutte contre mon adversaire que voici ; chacun rassemblera ses nombreux élèves tout en reconnaissant que certains d'entre eux sont parjures et d'une incontinence malade. **21.** Qu'allons-nous faire, Excellence ? C'est en effet le moment soit de frapper les arts d'atimie en les bannissant tous de la cité — car aucun ne pourra faire la démonstration qu'absolument tous ses disciples sont sans faute — soit de renoncer à vilipender le métier de mime en raison du vice propre à ceux qui n'ont aucune retenue. **22.** Si l'art avait comme fin d'appeler au parjure et à la licence, on ne pourrait absolument pas voir un mime qui en soit exempt ; mais comme on a la faculté d'éviter la perversité autant que de mettre en cause l'activité des mimes, ce serait, je pense, l'art en personne qui te dirait, s'il pouvait prendre la parole : « Je te remercie beaucoup, parce que ce sont les mimes qui me font calomnier que tu accuses ». **23.** Tels sont les mots que je crois entendre de sa bouche. Lors des représentations, certaines farces comportent du parjure, je ne le nie pas ; ce n'est pas à cause d'elles, dirais-je, qu'il faut blâmer l'activité des mimes elle-même ; mais de telles farces ne doivent absolument pas être présentées sur scène. Car dans

γραμμάτων ὅσα τοῖς κορυφαίοις εἴρηται τῶν ποιητῶν ὅσα τε
 τοῖς ἀρίστοις εἴργασται τῶν ῥητόρων ἔστιν ἅ παντάπασιν ἀπο-
 δοκιμάζομεν ὡς μὴ παραδιδόναι τοῖς νέοις, αὐτῶν τε τῶν κε-
 350 F. κριμένων ἔστιν ἅπερ οὐκ ὀρθῶς εἰρησθαί φαμεν. **24.** Οἷον, |
 ἴνα σοι τὸ τῆς ἐπιορκίας λύσωμεν ἐγκλημα, τίς οὐκ ἂν ῥαδίως 5
 68 Steph. τῶν ἐρώντων ἐπιορκήσειε | « τοὺς ἐν ἔρωτι ὄρκους » ἀκούων
 « μὴ δύνειν οὐατ' ἐς ἀθανάτων » ἐτέρου τε λέγοντος ποιητοῦ·
 218 Gr. | « μὴ δειμαινει θεοὺς ἐράων, ἦν ψευδὸς ὁμόσσης; » **25.** Ἀλλ'
 οὔτε μισόλογος οὕτως οὐδέις, ὡς τούτων γε εἵνεκα τὴν τῶν λό-
 γων ἀφανίσαι παιδείαν, οὔτε γέλωτι τοσοῦτον οὐδέις ἐστὶ πο-
 λέμιος, ὡς ἔνεκα παιγνίων εὐαριθμῆτων, ἐν οἷς ἐστὶν ἐπιορκία,
 τὸ τῶν μίμων ἐπιτήδευμα καταλύσαι. **26.** Εἰ δέ μοι τοσοῦτον
 ἐξῆν ὅσον ὀνόματα βασανίζειν, οὐκ ἂν ὄκησα λέγειν, ὡς οὐδὲ
 ἔνεστιν ὅλως ἐπιορκίας μίμησιν εἶναι. τῶν μὲν γὰρ ἄλλων, ὅσα
 ποιοῦσιν ἢ φθέγγονται μῖμοι, τὰ μὲν σχήμασιν ἔνι, τὰ δὲ λόγοις 15
 μιμεῖσθαι, κἂν ἰατρὸν ἢ ῥήτορα σχηματίσθαι μῖμος ἢ μοιχὸν
 ἢ δεσπότην ἢ δοῦλον, μιμεῖται μὲν ἅπαντα, γίνεται δὲ τούτων
 οὐδέν, τὰ δὲ ψευδῆ διομνύμενος αὐτὸ τῆς ἐπιορκίας ὑπομένει
 τὸ πάθος. οὐκ ἂν ἀκριβεῖ λόγῳ μῖμος ἐπιορκήσειεν ἄν, εἰ μὴ
 τὴν προσηγορίαν ἀρνοῖτο τοῖς ἔργοις. 20
27. Ὁ αὐτὸς δὴ μοι λόγος καὶ πρὸς τὸ μὴ χρῆναί τι βλάσφη-
 μον λέγειν εἰρησθῶ· οὐδὲν γὰρ ἤττον καὶ τοῦτο πρᾶξις ἐστὶν,
 οὐ μίμησις. εἰ δέ τις ἄρα μὴ τῆς αὐτοῦ τέχνης τὸν νόμον φυ-
 70 Steph. λάττων μήτε τοῦ λόγου τὸν | ἔλεγχον αἰσχυρόμενος ἐπιορκία
 τε χρῆσεται καὶ βλάσφημον ἀφείναι τολμήσει φωνήν, ἔξω μοι 25

1 εἴρηται M: εἴργασται conj. Tournier F. || **2** εἴργασται M: εἴρηται conj. Tournier εἴργασται del. F. || **3** μὴ M: μηδὲ conj. Gr. || **6** ἐπιορκήσειε Gr.: ἐπιορκήσειεν M || **7** οὐατ' Gr.: οὐας M || **8** ὁμόσσης Gr.: ὁμόσης M || **9** μισόλογος Gr. Steph.: μισολόγος M F. || γε εἵνεκα M: γ' ἔνεκα Gr. || **12** καταλύσαι Gr.: καταλύσαι M || **13** οὐδὲ M: οὐδ' Gr. || **15** μῖμοι F.: μῖμοι M μίμοις vel μίμῳ conj. Tournier || **21** Ὁ αὐτὸς M: Αὐτὸς Gr. || τὸ μὴ χρῆναί M: μὴ del. conj. Tournier || τι Gr.: τί M || **22** πρᾶξις ἐστὶν: πρᾶξις ἐστὶν M || **23** μὴ M: μήτε F. || αὐτοῦ Gr. F.: αὐτοῦ M Steph.

les ouvrages littéraires, il en est, parmi les compositions des chefs de file chez les poètes ainsi que parmi les productions des meilleurs orateurs, que nous rejetons totalement de façon à en interdire la transmission à la jeunesse et parmi celles mêmes qui ont été admises après jugement, il en est dont l'expression n'est pas correcte, disons-nous. **24.** Par exemple, si tu veux, laissons l'accusation de parjure : quel amant n'irait pas facilement au parjure, quand il entend : « Les serments d'amour ne pénètrent pas dans l'oreille des immortels », et qu'un autre poète dit : « Amoureux, n'aie pas peur des dieux, si tu mens dans ton serment ». **25.** D'autre part, il n'est personne non plus qui ait la littérature en haine au point de faire disparaître, justement pour ces raisons, la formation oratoire, ni qui mène la guerre contre le rire au point de supprimer l'activité des mimes pour une poignée de farces où on trouve du parjure. **26.** Si j'avais pu tout à loisir mettre les noms à la question, j'aurais dit sans hésitation qu'il est absolument impossible que l'on imite le parjure. Les mimes ont, entre autres choses, un répertoire d'actions et d'expressions ; ils peuvent imiter les unes par des figures, les autres par des paroles ; que le mime représente un médecin, un orateur, un adultère, un maître ou un esclave, il imite tous ces rôles, il ne devient aucun d'entre eux et, quand il profère ses faux serments, il soutient d'un pied ferme l'épreuve même du parjure : un mime ne saurait se parjurer au sens précis du mot, sauf à renier par ses actes le nom qu'il porte.

27. Je tiendrai le même raisonnement sur l'interdiction de proférer des blasphèmes ; car là aussi, ce n'en est pas moins une action, et non pas une imitation. Mais si quelqu'un ne respecte pas la loi de son propre art et ne rougit pas de tomber sous les critiques de mon discours en recourant à un parjure ou en osant proférer un mot blasphématoire, on doit, à mon sens, l'expulser du chœur des mimes. **28.** Quelle ressource te restera-t-il donc

τοῦ χοροῦ τετάχθω τῶν μίμων. **28.** Τίς οὖν ἔτι λοιπὸν ἔσται σοι πόρος διαβολῆς; εἰ γὰρ ἅπαξ ὡς ἀληθῶς τὸ πρᾶγμα δεινὸν ἐπεφύκει, οὔτε τῶν μετιόντων ἐλεύθερος ἂν τις ὄφθη κακίας

351 F. | καὶ τῶν ἐν μουσείοις καλῶς τεθραμμένων οὐδεὶς ἂν τοῦτο
219 Gr. ἀσκήσας ἐφάνη. οὐχ | ὄρᾳς, ὅπως τῶν φύσει κακῶν οὐκ ἔστιν 5
οὐδὲν ἄνδρα μετελθεῖν ἀγαθόν, ἱεροσυλίαν, προδοσίαν, μοι-
χείαν ἄλλα τε, ὅσα ταῖς προσηκούσαις ἀναστέλλουσι δίκαις οἱ νόμοι;

29. Ἀλλὰ γὰρ μοιχείαν ἀκούσας οὐ συγχωρεῖν ἔοικας μοι τῷ λόγῳ προβαίνειν ἐτέρας ἐντεῦθεν εὐρῶν κατηγορίας λαβήν. 10 ἐρεῖς γὰρ οὐδὲν ὡς εἰπεῖν αὐτοῖς παίγνιον εἶναι πάθους ἀπηλλαγμένον τοιοῦτου, ὥστε τὸν θεατὴν καὶ μάλιστα τὸν ἐν ἡλικίᾳ τῶν ἡδονῶν εἰς ἀνήκεστον ἔρωτα πίπτειν διαφθαρέντος τοῦ λογισμοῦ τοῖς ὀρωμένοις. **30.** Ἄλλ' ἡνίκα μοιχείαν, ὃ βέλτιστε, θεωρεῖς, τότε καὶ δικαστήριον ὄρᾳς ἀρχικόν, καὶ κατηγο- 15 ρεῖ μὲν ὁ τῆς ἐαλωκυίας ἀνὴρ, κρίνεται δὲ μετὰ τῆς ἐρωμένης ὁ τὴν μοιχείαν τολμήσας, ἀπειλεῖ δὲ τιμωρίαν ἀμφοτέροις ὁ δικαστής· ἐπεὶ δὲ ὅλον παιδιὰ τίς ἐστί τὸ χρῆμα, τὸ πέρας αὐτοῖς εἰς ὠδὴν τινα καὶ γέλωτα λήγει· πάντα γὰρ εἰς ἀναψυχὴν μεμηχάνηται καὶ ῥαστώνην. **31.** Καί μοι δοκῶ τὸν Διόνυσον, 20

72 Steph. | φιλόγελως γὰρ ὁ θεός, τὴν ἡμετέραν ἐλείσαντα φύσιν – ἄλλαι γὰρ ἄλλους ἀνιῶσι φροντίδες, τὸν μὲν παίδων ἀποβολή, τὸν δὲ πένθος γονέων, ἕτερον θάνατος ἀδελφῶν, ἄλλον χρηστικῆς γυναικὸς τελευτή, πολλοὺς ἐνδεια δάκνει χρημάτων, πολλοὺς ἀτιμία λυπεῖ –, δοκῶ δὴ μοι ταῦτα ἐκείνον οἰκτεῖραντα 25

220 Gr. τῶν ἀνθρώπων | τοῖς εὐτραπέλοις τοιαύτην ἐμβαλεῖν ἐπιτήδευσιν, ὅπως ταύτη παραμυθοῖντο τοὺς ἀθύμως διακειμένους.

352 F. **32.** Ὅθεν αὐτὸν | ἐπήρετο μὲν ὁ θεράπων κατὰ τὴν τοῦ κωμι-

4-5 τοῦτο ἀσκήσας M Steph.: τοῦτ' ἀσκήσας Gr. F. || 7 τε M: θ' Gr. || 18 δὲ M: δ' Gr. || 20 ῥαστώνην Gr.: ῥαστώνην M || 22 τὸν μὲν Gr.: τῷ μὲν M (-ὸν s.l.) || 23 τὸν δὲ M Gr. (-ὼ M s.l.) || 25 ταῦτα M: ταῦτ' Gr.

encore pour une calomnie ? En effet, si l'action (d'imiter) avait révélé une fois aussi véritablement que possible son naturel funeste, on n'aurait vu libéré du vice aucun de ceux qui s'y engagent, et parmi ceux qui ont reçu une bonne éducation dans les instituts des Muses, il n'y aurait eu évidemment personne pour s'y adonner. Ne le vois-tu pas ? Il n'est aucune des choses naturellement mauvaises que puisse rechercher un homme de bien, pillage de sanctuaire, trahison, adultère et tous ceux que les lois répriment avec les peines idoines.

29. Mais tu as entendu le mot « adultère » : tu ne concèdes pas, m'a-t-il semblé, à mon discours le droit d'avancer, car tu y as trouvé prise à une nouvelle accusation. Il n'est en effet, diras-tu, aucune de leur farce pour ainsi dire qui soit dénuée d'une passion de ce genre, au point de faire succomber le spectateur, et surtout celui qui est à l'âge des plaisirs, à un amour incurable, quand les spectacles qu'il a vus ont corrompu son raisonnement. **30.** Mais, très cher ami, quand tu regardes au spectacle un adultère, tu vois alors aussi un tribunal officiel, où le mari de la femme prise en flagrant délit mène l'accusation, tandis que celui qui a commis l'adultère est en jugement avec sa maîtresse ; le juge menace de les punir tous deux. Mais puisque toute l'affaire n'est qu'un jeu, elle se termine par un chant et du rire ; tout en effet y est agencé pour la relaxation et la détente. **31.** Et, je crois, Dionysos, qui est en effet un dieu aimant le rire, a pris notre nature en pitié — les uns et les autres sont tourmentés par différents tracas, la perte d'enfants pour l'un, le deuil de ses parents pour un autre, la mort de frères ou encore le décès d'une épouse honnête, pour beaucoup, la morsure, c'est le manque d'argent, pour beaucoup, le tracas, c'est l'absence des droits de citoyen — oui, je le crois, c'est parce qu'il a compassion de leurs soucis qu'il a inspiré aux hommes à l'esprit délié une activité de ce type afin de consoler ceux qui éprouvent de l'abattement. **32.** C'est pourquoi son serviteur, d'après le té-

κοῦ μαρτυρίαν, « εἴ τι λέγοι τῶν εἰωθότων, ἐφ' οἷς αἰεὶ γελῶσιν οἱ θεώμενοι », ὁ δὲ « νῆ τὸν Δία, ὅ τι βούλει γε » εἶπεν· οὕτως εὐχαρις ὁ θεὸς καὶ φιλανθρωπία προσκειμένος, ὡς ἐκ παντὸς ἐπιτρέψαι γέλωτα γίνεσθαι τρόπον.

33. Πλὴν ἐπειδὴ σχῆμα μοιχείας ὅλον δοκεῖ σοι τὸ θέατρον εἰς 5
αἰσχρὰν ἔλκειν ἐπιθυμίαν, ἐκεῖνό σε παρατηρεῖν ἀξιῶ· οὐδεὶς
ὡς ἔπος εἶπεῖν ἐν μίμων παιγνίοις μοιχεύσας διέλαθεν, ὥστε
προτρέπουσι ταύτη τὸν θεατὴν εὐκοσμίας ἐπιμελεῖσθαι· ἀσκεῖ
γὰρ τὸ σεμνόν, ἔνθα τὸ φαῦλον ἀλίσκεται. **34.** <Τῷ> τοίνυν
μηδένα λαθεῖν ἄλλοτριαν εὐνήν καταισχύναντα ἄγρυπνον ὑπο- 10

74 Steph.

φαίνουσι φύλακα σωφροσύνης τὴν Δίκην, | ὡς ἕκαστον ἐπιβου-
λεύοντα γάμφ καταφωρᾶν τὴν θεὸν καὶ παραδιδόναι τῷ τῆς
ὑβρισιμένης ἀνδρί. **35.** Ἄλλ', ὡς ἔοικεν, ἐαλωκότα θεασάμενος
τὸν μοιχὸν ἐκ τοῦ θεάτρον κατέβησιν οὐ περιμείνας τοῦ παιγνίου
τὸ τέλος, ὅθεν καὶ τοῦτο μὲν ἐξ ἀγνοίας ἢ κακουργίας σιγῇ 15
παρατρέχεις, σκιαγραφίαν δὲ μοιχείας ἤθος ἡγῆ διαστρέφειν.

36. Πόσας, οἶει, μοιχείας ἀπαγγέλλειν ἀπαιτοῦμεν τοὺς νέους;
τὴν Ἑλένην, ἣν εἰλήφει πρὸς γάμου κοινωνίαν ὁ τοῦ δεσπό-
του τῶν Ἀχαιῶν ἀδελφός, τὴν Κλυταιμνήστραν, ἣν ἔγχευε τῆς

353 F. Ἑλλάδος ὁ βασιλεὺς, | τὴν Πασιφάνην, ἣν Ἥλιος ἔσπειρεν, ἣν 20

ἠγάγετο Μίνως, ἣν ἐμοίχευσε ταῦρος **37.** Καὶ τί σοι μοιχευ-
θείσας ἀπαριθμοῦμαι γυναῖκας; <Τηρεὺς τὴν τῆς αὐτοῦ γυναι-
κός> ἥσχυεν ἀδελφὴν καὶ τὴν γλῶτταν ἀπέτεμεν | ἣς ἐβιάσατο 221 Gr.

2 ὁ δὲ νῆ Gr.: οὐδὲν ἢ M || Δία : Δί' Gr. || **8** ἀσκεῖ M Vill. Boiss.: ἀρέ-
σκει Weil ἀσκεῖται Gr. || **9** σεμνόν ἔνθα M: σεμνὰ ἤθη Vill. σεμνόν ἔθος
Boiss. || Τῷ ins. Kaibel F. || **10** καταισχύναντα M: καταισχύναντ' Gr. ||
12 καταφωρᾶν Gr.: καταφωρᾶν M || **13** ἐαλωκότα M: <οὐπω> ἐαλωκότα
F. || θεασάμενος M: θεασόμενος conj. Gr. || **15** ἢ M: <μᾶλλον> ἢ Steph.
|| **16** διαστρέφειν Gr. Steph.: διαστρέφειν M διαφθεῖρειν F. || **17** ἀπαγ-
γέλλειν Gr.: ἀπαγγέλλειν M || **18** Ἑλένην M: Ἑλένης conj. Gr. || **19** Κλυ-
ταιμνήστραν M: Κλυταιμνήστρας conj. Gr. || **20** Πασιφάνην M: Πασιφάης
conj. Gr. || **22–23** <Τηρεὺς τὴν τῆς αὐτοῦ γυναικός> F.: lac ind. Gr. sed
Τηρεὺς τῆς αὐτοῦ γυναικός vel τῆς ἰδίας συνοίκου Τηρεὺς conj.

moignage du poète comique, lui avait demandé « s'il avait un de ces mots coutumiers qui font toujours rire les spectateurs », et Dionysos avait répondu : « Par Zeus, ce que tu veux ». Ainsi, le dieu est charmant et enclin à la philanthropie au point d'accorder au rire de naître de toute façon.

33. À moins qu'un rôle d'adultère ne te donne l'impression d'entraîner dans sa totalité le théâtre à un désir honteux, il est un point sur lequel je crois bon d'attirer ton attention. Dans les farces, il n'est pour ainsi dire personne qui commette l'adultère sans se faire repérer de sorte que les mimes poussent le spectateur à veiller à la décence. On exerce à la correction en prenant la vilénie sur le fait. **34.** Parce qu'il n'est personne qui réussisse à déshonorer la couche d'autrui sans se faire repérer, ils font voir en filigrane la Justice comme une gardienne insomniaque de la chasteté, de façon à faire prendre sur le fait par la déesse quiconque monte un complot contre le mariage et à le livrer au mari de la femme outragée. **35.** Mais, à ce qu'il semble, c'est lorsque tu as vu l'amant pris sur le fait que tu as descendu les gradins du théâtre sans attendre le dénouement de la farce. Ce fait, soit par ignorance ou méchanceté, tu le passes sous silence, en croyant qu'une simple esquisse d'adultère pervertit les mœurs. **36.** Quelle est, crois-tu, la quantité d'adultères que nous demandons aux jeunes gens de relater ? Hélène, qu'avait prise le frère du maître des Achéens pour vivre dans la communauté du mariage, Clytemnestre, qu'épousa le roi de l'Hellade, Pasiphaé qu'Hélios engendra, que prit pour femme Minos, avec un taureau eut une relation adultère. **37.** Et pourquoi t'énumérer des femmes adultères ? Térée a déshonoré la sœur de sa propre épouse et a coupé la langue de la jeune fille qu'il avait violée.

κόρης. Οιδίπους ἐπλησίασε τῇ μητρὶ καὶ τῶν αὐτῶν <ἀδελφός> ἅμα καὶ πατὴρ ἐγεγόνει. **38.** Ἀρχίλοχον γὰρ οὐδὲ παραβάλλειν ἔνεστιν ὄλως ἐτέρῳ μηδὲν εἰς ἔννοιάν τε καὶ λέξιν ἐσχάτης ἀκοσμίας ἐκλελειπότα. κάκεῖνα μὲν ἔργα, ταῦτα δὲ μίμησις.

76 Steph. **39.** | Εἶεν· τοὺς Ὀμήρου δὲ μύθους ποῦ τάζομεν, <έν> οἷς τε- 5
τόλμηται μοιχεία θεῶν, Ἄρης τὴν Ἥφαιστου μιαινῶν εὐνήν καὶ
ταῖς ἐκείνου μηχαναῖς ἐμπροσθέν; **40.** Εἶτα μεράκια μὲν ἀπαγγέλλειν ἐκεῖνα παρασκευάζομεν καὶ τοσαύτην ποιούμεθα τούτου σπουδὴν, ὡς τὸν ἀμελοῦντα ταῖς κατὰ τὸν Ποσειδῶ σωφρονίζειν πληγαῖς· ἀνδράσι δὲ καὶ παιδίοις καὶ πρεσβύταις καὶ 10
νέοις μίμους θεωμένοις μεμψόμεθα; **41.** Καὶ μὴν ἢ τοῖς τοιοῦτοις συγγράμμασιν ὁμιλοῦσα νεότης αὐτὸ τῆς ἡλικίας ἐστὶ τὸ σφαλερώτατον καὶ μάλιστα πρὸς ἐπιθυμίαν εὐάγωγον, ἀλλ' ἴσμεν ὅτι παίγνια ταῦτα. **42.** « Ἄλλ' ἀκοῆς ὀφθαλμοὶ δρῶσί τι πλέον. » ἀλλὰ τὰ μὲν θεωρήσαντες μόνον ἀπέρχονται καὶ τις 15
μικρὸν ὕστερον γίνεται λήθη· ἀπαγγελία δὲ μέτρον ἔχουσα καὶ
354 F. ῥυθμὸν βεβαίαν ἐντίθησι | μνήμην. **43.** Οὐκοῦν ἀνάγκη πᾶσαν διαγράψαι ποιητικὴν, εἰ τοῖς τῶν ἐντυγχανόντων λυμαίνεται τρόποις; ἀλλὰ μὴ ῥαδίως οὕτως ἐξολισθαίνειν ἡγοῦ σάφρονα φύσιν, ὡς ὑπὸ μίμων ἢ δραμάτων ἢ μύθων ἐπὶ πορνείαν αὐτο- 20
μολεῖν.

78 Steph. **44.** Σάτυρον δὴ, οἶμαι, τὸν κωμικὸν ἀκούεις ὑποκριτὴν, τοὺς δὲ κωμικοὺς ὑποκριτὰς οὐκ ἂν ἀμάρτοις | μίμους καλῶν Ἄττι-

1 Οιδίπους Gr. F.: ὁ Οιδίπους M [ὁ] Οιδίπους Steph. || ἀδελφός ins. Gr.: om. M sed αὐτοῦ τέκνων in marg. || 2 αἶμα (ἄσμα Gr.) ante ἅμα del. M || 4 ἐκλελειπότα M: ἐλλελοιπότα conj. Gr. || 5 <έν> οἷς Gr. F.: οἷς M Steph. || 7 ἐμπροσθέν Weil: ἐκπροσθέν M || ἀπαγγέλλειν Gr.: ἀπαγγέλειν M || 9 κατὰ τὸν Ποσειδῶ Amato: κατὰ τὸν ποσειδῶν† Gr. Steph. κατὰ τὸν παιδαγωγὸν F. κατὰ τὸν Ποσειδῶνα Dis ὡς τὸν ἀμελοῦντα <κἀληθινωτά?> ταῖς, ναὶ μὰ τὸν Ποσειδῶ Tournier κατ' Ἀσπασίαν Kaiβελ κατὰ τῶν ὀπισθιδίων Knox || 11 θεωμένοις Gr.: θεωμένους M || 15-16 καὶ τις μικρὸν F.: καὶ τι μικρὸν M Steph. καῦθις μικρὸν conj. Gr. || 17 Οὐκοῦν M: Οὐκοῦν Gr. || 22 δὴ Gr.: δέ M || 23 ὑποκριτὰς Gr.: ποιητὰς M || ἀμάρτοις Gr.: ἀμάρτης M

Œdipe a couché avec sa mère et il est devenu à la fois frère et père des mêmes personnes. **38.** Pour Archiloque, on ne peut le comparer à absolument personne d'autre, car il n'a en rien renoncé à la plus extrême licence pour la conception et le vocabulaire. Mais aussi bien ce sont là des actes, les mimes, c'est de l'imitation.

39. Passons. Les mythes d'Homère, où les placer? On y a osé l'adultère pour des dieux, Arès souillant la couche d'Héphaïstos et tombant dans son piège. **40.** Ensuite, nous préparons de jeunes hommes à déclamer ces mythes, et nous y mettons notre zèle au point d'administrer, à la faveur de Poséidon, des coups au négligent pour le châtier; irons-nous blâmer des hommes, des enfants, des vieillards et des jeunes qui regardent des mimes au spectacle? **41.** Bien sûr, la jeunesse qui étudie de tels écrits est dans la période même la plus vacillante de son âge et la plus portée au désir, mais, nous le savons, ce sont là des farces. **42.** « Mais les yeux sont plus efficaces que les oreilles ». Mais après le spectacle, on se contente de partir, et peu après vient une espèce d'oubli; la déclamation qui comporte mètre et rythme imprime un souvenir solide. **43.** Faut-il donc nécessairement rayer d'un trait la poésie dans sa totalité, si elle porte atteinte au caractère de ses lecteurs? Non, ne va pas penser qu'un naturel sensé dérape facilement au point de passer dans le camp de la prostitution sous l'effet de mimes, de pièces de théâtre ou de mythes.

44. On te parle, je crois, de Satyros, l'acteur comique, et tu n'aurais pas tort d'appeler les acteurs comiques mimes attiques.

κούς. ἐπεὶ οὖν εἶλεν Ὀλυνθον Φίλιππος, ἑορτὴν ἤγειν Ὀλύμπια
καὶ πάντας μὲν τοὺς τεχνίτας εἰστία, στεφάνοις δὲ τοὺς νενικη-
κότας ἐτίμα. ἦκεν οὗτος ὁ Σάτυρος καὶ ἦν τῶν ἐστιωμένων· εἰ
δὲ τῶν νενικηκότων, οὐ τοῦτό με Δημοσθένης ἐδίδαξε. **45.** Φι-
λίππου δὲ πυθομένου τί δὴ τῶν ἄλλων αἰτούντων ὅ τι βούλοιο 5
222 Gr. ἕκαστος, | μόνος οὐδὲν ἐπαγγέλλεται, « οὐ μικροψυχίαν », ἔφη,
« σοῦ τίνα καταγνούς – ἢ γάρ σοι τῶν δωρεῶν πολυτέλεια πρέ-
πουσά ἐστι βασιλεῖ καὶ Ὀλυμπίων ἀγῶνι –, δέδοικα μέντοι, μὴ
διαμάρτω ». **46.** Ἠρέθισε ταῦτα εἰπὼν τὴν ἐκείνου φιλοτιμίαν,
ὥστε οὐδ' ἀπώκησεν, ὅτου ἂν αἰτήσῃ τυχεῖν, ὑποσχέσθαι δι-
δόναί. ὁ δὲ δωρεῶν ἤτησε ζημίαν αὐτῷ προξενοῦσαν. **47.** Τῆς
γὰρ Ἀπολλοφάνους φιλίας οὐδὲ τεθνεῶτος ἐπελανθάνετο, τὰς
ἐκείνου δὲ θυγατέρας – καὶ γὰρ ἔτυχε ταύτας αἰχμαλώτους Φί-
λιππος ἔχων – ἠξίου λαβεῖν ἐπαγγειλάμενος, εἰ λάβοι, προῖκα
προσθεῖς ἐκδιδόναί· ἤδη γὰρ ἀνδρὸς ἦσαν ὥραϊαι. **48.** Ἐκρό- 15
τησε μὲν τὸ συμπόσιον ἅπαν, ἐπλήρωσε δὲ τὴν ὑπόσχεσιν Φί-
λιππος συναλγήσας μὲν ταῖς κόραις, θαυμάσας δὲ Σάτυρον,
355 F. ἐπαρθεῖς δὲ τῷ κρότῳ. | οὕτως ἐνὶ κωμικὸν εἶναι τὴν τέχνην,
ἐγκρατῆ δὲ τὴν γνώμην.
80 Steph. **49.** | Ἀλλὰ γὰρ Σάτυρος ὁ τῆς κωμωδίας οὗτος ὑποκριτὴς 20
τῶν Σοφοκλέους ἀνέμνησέ με σατύρων, οὓς ἐκεῖνος εἰσήγα-
γεν οὕτω πρὸς ἀσέλγειαν μεμνηνότας, ὥστε ὁ γε Ἀριστείδης,
οὓς λιοιδορεῖ φιλοσόφους καὶ πλείστη φησὶν ἀκολασία συζῆν,
τοῖς Σοφοκλέους ἀπεικάζει σατύροις. ἀλλ' ὅμως οὐδεὶς ἠτιά-
σατο Σοφοκλέα τοὺς θεατὰς ἀκρατεῖς καταστήσαι. 25
50. Ὡς τοίνυν οὐ μόνον ἀβλαβῆς τοῖς θεωμένοις ἢ τῶν μίμων
ἐστὶν ἐπιτήδευσις, ἀλλ' οὐδὲ βλάβης ὑπόνοιαν ἔχει παρὰ τοῖς

4-5 Φιλίππου ε Φιλίππον corr. M || 5 δὲ Gr.: δὴ M || βούλοιο M:
βούλοιθ' Gr. || 6 ἐπαγγέλλεται Gr. ἐπαγγέλεται M || 7 σοι M: σου
conj. Gr. σὴ Kaibel || 9 ταῦτα M: ταῦτ' Gr. || 10 ὥστε M: ὅστ' Gr. ||
11 αὐτῷ Gr.: αὐτῷ M || 18 κωμικὸν M: κωμικὸν μὲν conj. Gr. || 22 ὥστε
ὁ γε M: ὅστ' ὁ γ' Gr. || 23 οὓς Gr.: οὐ M || 26 μόνον Gr.: μόνος M

Après la prise d'Olynthe, Philippe célébrait la fête des Olympiennes ; il recevait tous les artistes à un banquet où il honorait les vainqueurs d'une couronne. Ce Satyros y était venu et faisait partie des convives. Figurait-il parmi les vainqueurs ? Démosthène ne me l'a pas appris. **45.** Quand Philippe chercha à savoir pourquoi, alors que les autres demandaient chacun ce qu'ils voulaient, lui seul n'avait aucune revendication, Satyros dit : « Ce n'est pas que j'aie une mesquinerie à condamner chez toi — la magnificence de tes présents sied à un roi et au concours des Olympiennes — pourtant, je crains d'essuyer un échec ». **46.** Ces paroles piquèrent la générosité du prince ; aussi n'hésita-t-il pas à promettre de donner tout ce qu'on lui demanderait. Satyros demanda un présent qui pourrait tourner à son détriment. **47.** Il n'avait pas oublié son amitié pour Apolophanès, même après sa mort : ce furent ses filles — justement, elles étaient retenues comme prisonnières chez Philippe — qu'il réclamait le droit d'emmener, en promettant, s'il les obtenait, de les marier en offrant la dot ; car elles étaient désormais en âge de recevoir un mari. **48.** Tout le banquet applaudit ; Philippe remplit sa promesse, pris de compassion pour les jeunes filles, d'admiration pour Satyros et d'excitation par les applaudissements. Ainsi, on peut être comique pour son art et maître de sa pensée.

49. Mais ce Satyros, acteur de la comédie, m'a rappelé les Satyres de Sophocle ; celui-ci les a représentés d'une impudence si folle qu'Aristide compare les philosophes, qu'il insulte et qui, dit-il, vivent en commun dans une licence totale, aux Satyres de Sophocle. Cependant personne n'a accusé Sophocle de rendre les spectateurs incapables de se tenir.

50. Que non seulement l'activité des mimes ne fait aucun tort aux spectateurs, mais que les hommes de bon sens n'y soup-

εὖ φρονοῦσιν, ἢ πειρά σοι λέγει. **51.** Παννυχίζει μὲν γὰρ πολλα-
 κικς ἢ πόλις, ἀνέφκται δὲ παρόντων ἀνδρῶν γυναιξὶ καὶ παρθέ-
 223 Gr. νοις τὸ θέατρον οὐ μόνον | ταῖς εἰς ὄχλον τελοῦσαις, ἀλλὰ καὶ
 ταῖς ἐν μέσῳ τεταγμέναις τῆς τύχης καί, ναὶ μὰ Δία, πολλαῖς
 εὐγενείας τε καὶ πλοῦτου φερούσαις τὰ πρῶτα, καὶ οὔτε κόρην 5
 πατῆρ οὔτε σύνοικον ἀνήρ ἀποτρέπει. τίς δὲ οὐκ ἂν διεκώλυ-
 σεν, εἰ τὴν θεάν ἦθος ὤετο διαφθεῖρειν; **52.** Εἰ δὲ μέμφη τοῦς
 ἀνδρας, ὅσοι προιέναι καὶ θεωρεῖν ταῖς αὐτῶν ἐνδιδόασι γυ-
 ναιξίν, ὑπολαμβάνων, εἰ τὴν οἰκίαν αὐταῖς δεσμοτήριον κατα-
 στησεις, μεγίστην εἶναι φρουρὰν σωφοσύνης, τραγικὴν ἄκουε 10
 ῥῆσιν ἐναντία σοι λέγουσαν·

82 Steph. τὸ | μὲν μέγιστον, οὔποτ' ἀνδρα χρηὶ σοφὸν

356 F. λίαν φυλάσσειν ἄλοχον ἐν μυχοῖς δόμων. |

ἐρᾷ γὰρ ὄψις τῆς θύραθεν ἡδονῆς,

ἐρᾷ δ' ἀκούειν ὧν φυλάττεται κλύειν·

15

ἐν δ' ἀφθόνοισι τοῖσδ' ἀναστρωφωμένη

βλέπουσά τ' εἰς πᾶν καὶ παροῦσα πανταχοῦ

τὴν ὄψιν ἐμπλήσασ' ἀπήλλακται κακῶν.

Ἀκούεις ἀνδρὸς μισογόνου καὶ σώφρονος, οἷα τοὺς γήμαντας
 νουθετεῖ. 20

53. Ἀλλὰ μὴν αὐτῶν ἂν ἴδοις τῶν μίμων τινὰς ἐλευθέρως οὔτω
 διακειμένους, ὥστε τῶν ἀστειοτέρων ἐς τὰς οἰκίας πυκνῶς εἰσ-
 ιόντες ἐπὶ παῖδας καὶ γυναῖκας καὶ τὰ τιμιώτατα, οὐδὲν ἄτοπον
 οὐδαμοῦ πράξαντες ὠφθησαν. ὅπερ οὖν ἀσκῶν τις ἐπιμελῶς
 οὐ βλέπεται τὴν ψυχὴν, τοῦτο πῶς ἂν τις βλέπτοιο θεωρῶν; 25

54. Οἷμαι τοίνυν κάκεῖνο πρὸς οὐ μικρὰν τείνειν μίμων συν-

5 εὐγενείας Gr.: εὐγενείας M || καὶ οὔτε M: κοῦτε Gr. || 6 δὲ M: δ'
 Gr. || διεκώλυσεν M Steph.: διεκώλυεν Gr. F. || 8 αὐτῶν Gr.: αὐτῶν M ||
 9–10 καταστήσεις M: καταστήσεις F. || 10 μεγίστην <ἀν> εἶναι Kaibel
 || 16 ἀναστρωφωμένη Gr.: ἀναστρεφομένη M (-οφω- s.l.) || 17 πᾶν Gr.:
 ἅπαν M || παροῦσα Gr.: παθοῦσα M || 21 αὐτῶν Gr.: αὐτὸν M (-ῶν s.l.)
 || ἐλευθέρως M: ἐλευθερίως conj. Gr. || 23 γυναῖκας καὶ τὰ τιμιώτατα M:
 γυναῖκας, τὰ τιμιώτατα F.

çonnent non plus rien de tel, ton expérience te le dit. **51.** Souvent, la nuit, la cité est en fête, et le théâtre s'ouvre en présence d'hommes accompagnés d'épouses et de jeunes filles: elles n'appartiennent pas seulement au peuple; il y a aussi celles qui par leur statut relèvent des classes moyennes et, par Zeus, celles qui, en grand nombre, occupent le premier rang pour la naissance et la fortune. Un père n'en détourne pas sa fille ni un mari son épouse. Mais qui n'y aurait pas fait obstacle s'il pensait que le spectacle corrompt les mœurs? **52.** Mais si tu blâmes tous les hommes qui accordent à leurs épouses le droit de sortir et d'assister aux spectacles, parce que tu supposes que la garde la plus efficace de la chasteté est de faire pour elles de la maison une prison, écoute la tirade de la tragédie qui te dit le contraire :

« Le plus important : il ne faut jamais qu'un homme sage garde trop son épouse au fond de sa maison. La vue aime en effet les plaisirs extérieurs, elle aime entendre ce qu'on l'empêche d'écouter; et quand elle va et vient à l'envi parmi eux, regardant partout, présente partout, elle s'emplit les yeux et se trouve éloignée des maux ».

Tu entends les préceptes qu'un homme misogyne et sage donne aux hommes mariés.

53. Mais vraiment, tu pourrais observer parmi les mimes eux-mêmes certains qui ont un comportement si libre qu'on les voit se rendre fréquemment dans les maisons les plus élégantes, auprès d'enfants et de femmes et de ce qu'elles ont de plus cher, sans que l'on y voie nulle part la moindre action déplacée. Si celui qui exerce son art avec soin n'a pas l'âme atteinte, comment le serait-on comme spectateur?

54. Je crois dès lors qu'il y a encore une donnée qui n'est pas une petite contribution à la défense des mimes : la plupart

ηγορίαν, ὅτι γυναῖκας οἱ πλείους ἄγονται καὶ παιδοποιῶνται
κατὰ τοὺς νόμους. καὶ οὐκ ἀνέγκλητον οὐδενὶ μίμου γυναῖκα
μοιχεύειν, κἂν ἀλῶ τις τοῦτο πεποιηκῶς, <δώσει δίκην οὐκ>
84 Steph. ἐλάττω τῆς ἐπὶ τοῖς ἄλλοις μοιχοῖς ὠρισμένης οὐδὲ λέξει πρὸς
224 Gr. τοὺς | δικάζειν | λαχόντας· « ἄνδρες δικασταί, οὗτός με ταῦτα 5
πράττειν ἐδίδαξεν, οὗτος τὴν ἰδίαν ἐπαίδευσε σύνοικον μηδὲν
οἶεσθαι χαλεπὸν εἶναι μοιχείαν ». **55.** Οὐχ οὕτως ἀπολογήσε-
ται· λέγοντος γὰρ ἀκούσεται τοῦ κατηγοροῦ· « ἄνθρωπε, οὐδὲ
357 F. τὸν ἐπὶ σκηνῆς τὴν δοκοῦσαν μοιχεύοντά μου γυναῖκα περι-
ορῶ, ἀγανακτῶ δὲ καὶ δεινά φημι πεπονθέναι καὶ κάλει | παῖδα 10
καὶ μάχαιράν τις φερέτω. πρόσεισιν οἰκέτης ἔχων τὸ προστα-
χθέν. εἶτα βουλὴν τινα δοὺς ἑμαυτῷ καὶ δεινὸν ἡγησάμενος
αὐτοχειρίᾳ τὴν τιμωρίαν λαβεῖν ἀμφοτέρους εἰς δικαστήριον
ἄγω ».

56. Πόθεν οὖν τὸ πρᾶγμα κακῶς δίκαιον λέγειν; ὡς, εἰ πρὸς 15
εὐκοσμίαν ἐπίβουλον ἦν, οὐ πάροδον εἶχεν ἐν Λακεδαίμονι
– φασὶ δὲ τοὺς ἄνδρας μηδὲν ἄσχημον πράττειν ἐπιμελεῖσθαι
καὶ τρόπων κοσμιότητι καλλωπίζεσθαι μᾶλλον ἢ τῇ περὶ τοὺς
ἀγῶνας ἀνδρία –, οὐ πόλει βασιλευούσῃ περισπούδαστον ἦν.

57. Ἐκείνη γάρ, ὅσους τῶν μίμων αὐτῇ διαπρέπειν ἢ φήμη κη-
ρύττει, κἂν πόρρω που τύχῳσιν ὄντες, πρὸς ἑαυτὴν ἐφέλκεται
καὶ καλεῖ, καὶ δεῖγμα σαφὲς ἢ τῶν ἀδελφῶν ξυνωρίς πατρίδα
καὶ τροφὸν κτησαμένων τὴν πόλιν, οὐ πάλαι πέρας τοῦ βίου
225 Gr. λαχόντων. **58.** Καὶ σεμνύνεται μὲν ἡ πέμψασα | πόλις, ἥδετα
86 Steph. δὲ ἢ τυχοῦσα τοῦ δώρου, ἢ μὲν ὡς οὐ βραχὺ τι | κερδάνασα, ἢ 25
δὲ ὡς οὐ μικρὸν τι δωρησαμένη. εἰκότως· οὐδὲ βασιλεὺς γὰρ
ἀποδοκιμάζει τὴν θεάν, ἀλλὰ παρὰ τὴν τοῦ χειμῶνος ἀκμήν,
ἐν ἣ Ῥωμαῖοι τὴν ἀτρίον ἄγουσιν ἑορτήν, ἐνιαυτοῦ τοῦ μὲν

2 καὶ οὐκ M: κοὐκ Gr. || 3 τις Gr.: τίς M || δώσει δίκην οὐκ ins. Gr. ||
10 κάλει Gr.: καλεῖ M || 11 τις Gr.: τίς M || 25 δὲ M: δ' Gr. || 26 δὲ M:
δ' Gr.

prennent femme et font des enfants conformément aux lois. Et commettre l'adultère avec la femme d'un mime ne met personne à l'abri d'une plainte, et s'il est pris en flagrant délit en pleine action, <il ne subira pas une peine> moins lourde que celle qui est définie pour les autres cas d'adultère et il ne dira pas non plus à ceux qui ont en charge de le juger : « Messieurs les juges, c'est lui qui m'a appris à le faire, c'est lui qui a éduqué sa propre épouse à penser qu'il n'y a rien de fâcheux dans l'adultère ». **55.** Telle ne sera pas sa ligne de défense ; il entendra l'accusateur dire : « Mon gaillard, même sur la scène, je ne vois pas d'un œil indifférent l'amant de celle qui passe pour ma femme ; j'enrage et je prétends avoir subi un affront terrible ; 'qu'on appelle un esclave et qu'on apporte un poignard'. S'avance un esclave avec l'objet demandé. Ensuite, après y avoir réfléchi et m'être dit que ce serait terrible de me venger de ma propre main, je les emmène tous deux au tribunal ».

56. Pourquoi dirait-on à juste titre du mal de l'action du mime ? Parce que si elle constituait une conspiration contre la bonne conduite, elle n'aurait pas ses entrées à Lacédémone — les hommes, dit-on, y prennent soin de ne rien faire d'inconvenant et se targuent plutôt de la décence de leurs manières que de leur bravoure dans les concours —, elle ne serait pas tellement en vogue dans la cité impériale. **57.** En effet, c'est elle qui attire et appelle chez elle tous les mimes dont la renommée proclame l'éclatant succès, même s'ils vivent au loin ; une preuve évidente en est ce duo de frères qui ont adopté la cité pour patrie et pour nourrice et qui, voici peu, y ont trouvé la fin de leur vie. **58.** La cité qui les a envoyés s'en glorifie, celle qui a reçu ce présent s'en réjouit, l'une d'avoir réalisé un profit non négligeable, l'autre d'avoir reçu un présent non dénué de signification. À juste titre : l'empereur ne refuse pas non plus le spectacle ; au contraire, au plus fort de l'hiver, quand Rome célèbre sa fête traditionnelle, à la fin d'une année et au commen-

πεπαυμένου, τοῦ δὲ ἀρχομένου, ἡνίκα νόμος αὐτῷ τοῖς ἐν τέλει συνεστιᾶσθαι, ἡδῖω τὴν εὐωχίαν ἡγεῖται θεάματι γίνεσθαι μίμων.

59. Τοιγαροῦν τελεῖται μὲν ἐν βασιλείοις, πάρεστι δὲ τὸ βασιλικὸν ἅπαν συνέδριον προκαθημένου τοῦ τὰ σκῆπτρα λαχόντος· οὐ μίαν δὲ μόνον ἢ δευτέραν ἢ τρίτην ἑωρακότες ἡμέραν ἐμπίπλονται, κἂν διπλασιάσης τὸν ἀριθμὸν, ἄλλης ἔτι μιᾶς προσδεήση. | μισθὸν δὲ τῆς θυμηδίας αὐτοῖς βασιλεὺς νέμει φιλοτιμίας ἐκεῖνῳ πρεπούσας.

60. « Καίτοι Φιλίππου », φησί, « κατηγορήσε Δημοσθένης, ὅτι μίμους γελοίων ἀγαπᾷ καὶ περὶ αὐτὸν ἔχει », ἐπειδὴ | παρὰ τὰ σπουδαῖα τοῖς γελοίοις ἐχρήτο πολλῶν αὐτῷ πολέμων συνεστηκότων. ὅτι γάρ τις καὶ γελοίων ἐστὶ καιρὸς, αὐτοῦ μοι τοῦ Δημοσθένους μάρτυς ὁ παιδευτὴς τὸν Ἰπποκρίτου παῖδα γελοίων ἀκροᾶσθαι προτρέπων, εἰ μὴ καιρὸς εἴη σπουδαίων.

61. Ἔτι τοίνυν οὐ θεωροῦντα μέμφεται Φίλιππον, ἀλλ' ὅτι, φησίν, « ἀγαπᾷ καὶ περὶ αὐτὸν ἔχει. » | οὐκ οὖν τὴν θεᾶν ἀπλῶς, τὸ δὲ τούτοις ἀεὶ συνδιατρίβειν ἐν μέρει ποιεῖται κατηγορίας. δεῖ γὰρ οὔτε στέργειν τοσοῦτον, ὅσον καὶ συνοικεῖν, οὔτε τοσοῦτον μισεῖν, ὅσον καὶ τὴν θεᾶν ἐκκλίνειν· τὸ μὲν γὰρ ράθυμον, τὸ δὲ σκυθρωπὸν. **62.** Εἰ δέ με χρὴ κατόπιν τῆς ἀληθείας τάξει τὸν ῥήτορα καὶ τῆς πρὸς ἐκεῖνον αἰδοῦς περὶ πλειόνος ταύτην ποιήσασθαι, φαίην ἄν, ὡς τὰ μὲν ἀθυμοῦντα τὸν δῆμον παραμυθούμενος, τὰ δὲ τὸν Μακεδόνα μισῶν ἐλοιδορεῖ τοὺς ἐκεῖνῳ συνόντας, ἐπεὶ κατὰ γε κρίσιν ὀρθὴν Φίλιππός μοι κοσμεῖ τὴν ὑπόθεσιν, ὃν αὐτὸς εἰς ἔλεγχόν μοι προφέρεις. **63.** Ὁ γὰρ ἀνὴρ,

1 δὲ M: δ' Gr. || 2 γίνεσθαι Gr.: γενέσθαι M || 7-8 προσδεήση M: προσδεήσει Gr. || 11 αὐτὸν Gr.: αὐτὸν M || παρὰ conj Gr.: π M || 13 ἐστὶ Gr.: ἔστι M || 15 εἰ M: ἢ conj. Gr. || εἴη Kaibel: ἦ M ἦ Gr. || 17 αὐτὸν Gr.: αὐτὸν M || 21 με χρὴ Gr.: μέχρι M || 22 πρὸς Gr.: πρὸ M

cement de la suivante, lorsque l'usage veut qu'il reçoive ses magistrats à un banquet, il considère que la réjouissance prend avec un spectacle de mimes un agrément supplémentaire.

59. Dès lors, le spectacle se donne au palais en présence du conseil impérial au grand complet et au premier rang siège celui qui a reçu le sceptre. Ce n'est pas une seule journée, ni deux ni trois que l'on passe à regarder les mimes : même si on en doublerait le nombre, il en manquerait encore une. En récompense de sa satisfaction, l'empereur attribue aux mimes des honneurs qui conviennent à celui-là.

60. « Et pourtant Philippe », dit-il, « fut accusé par Démosthène d'aimer les bouffons comme mimes et d'en faire son entourage, parce qu'à côté des affaires sérieuses il s'adonnait à leurs bouffonneries, alors que de nombreuses guerres s'étaient coalisées contre lui ». Qu'il y a également un moment pour des bouffonneries, celui qui a éduqué Démosthène lui-même m'en est témoin, lui qui a poussé le fils d'Hipponicos à prêter l'oreille aux bouffonneries, si le moment n'est pas aux affaires sérieuses.

61. Encore n'est-ce pas le spectateur

qu'il blâme chez Philippe, mais, dit-il, le fait d'« aimer (les bouffons) et d'en faire son entourage ». Ce n'est donc pas le spectacle simplement qu'il place dans les griefs de son accusation, mais le fait de passer tout son temps avec des bouffons. On ne doit en effet ni les chérir au point de vivre avec eux ni les haïr au point d'éviter leur spectacle au théâtre. Dans un cas, il y a légèreté, dans l'autre, esprit chagrin. **62.** S'il me faut placer Démosthène en dessous de la vérité et donner à celle-ci un prix supérieur au respect dû à l'orateur, j'affirmerais qu'il insultait les compagnons de sa vie, tantôt en réconfortant le peuple en proie au découragement, tantôt en haïssant le Macédonien, car, en toute rigueur de jugement, c'est Philippe qui fourbit pour moi l'argument que tu brandis toi-même contre moi pour me réfuter. **63.** S'il vivait étendu sur le dos, donnant

εἰ μὲν ὕπιος ἦν τις καὶ πάντα τὸν βίον ἀργία καὶ τρυφῇ δεδω-
κῶς καὶ βραχὺ φροντίζων εὐκλείας, ἦν ἀπόδειξις ἐναργῆς τοῦ
μεστὸν αἰσχύνης εἶναι πράγμα τοὺς μίμους. οἷος γὰρ πέφυκεν
ἕκαστος, τοιούτοις χαίρει συνών. **64.** Ἐπεὶ δὲ τὴν δόξαν ἀντὶ
2359 F. τοῦ ζῆν ἀσφαλῶς ἦρητο | κατὰ τὴν αὐτοῦ <τοῦ> δυσμενοῦς 5
μαρτυρίαν καὶ πᾶν ὅπερ ἤθελε μέρος ἢ τύχη τοῦ σώματος ἐτοί-
μῳς ἐκείνῃ προεῖτο, ὥστε τῷ λοιπῷ σεμνῶς βασιλεύειν, πῶς
ἂν, εἴπερ ἄδοξον ἦσαν οἱ μῖμοι, τούτοις ἐκείνος συνην, ἄνθρω-
πος ὑπὲρ εὐδοξίας ἠκρωτηριασμένος εἶναι μᾶλλον ὑπομείνας
227 Gr. ἤπερ ὄλος διάγειν ἀσχήμῳς; **65.** Ἐξ αὐτοῦ | τοίνυν <τοῦ> Φι- 10
90 Steph. λίππου ἀρεστὶν ἀμφοτέρα γνῶναι, ὡς | δεῖ μὲν εὐκλείας ἐρᾶν
καὶ σωτηρίας αὐτὴν ἔμπροσθεν ἄγειν καὶ δρέπεσθαι πόνοις καὶ
κινδύνοις τὸ κτῆμα, δεῖ δὲ καὶ τῆς ἐκ τῶν μίμων ἀναπαύλης με-
τέχειν. ἔστι γάρ, ἔστιν ἅμα τῇ θυμηδία ἦθος ἐντεῦθεν ἀναλα-
βεῖν τοὺς συνόντας εὐφραῖνον καὶ σκωμμάτων χάριν ζηλῶσαι. 15
66. Τοιγαροῦν τῶν Ἀθηναίων οἱ πρέσβεις, οὓς ὑπὲρ εἰρήνης
ἢ πόλις ἀπέστειλεν, οὐ τὴν ἐν τοῖς πράγμασι μόνον Φιλίππου
δεινότητα θαυμάσαντες ἐπανῆλθον, ἀλλὰ καὶ τῆς ἐν τοῖς πότοις
αὐτοῦ δεξιότητος ἀγασθέντες, ὥστε τὸν ἐν ἐκείνοις πρεσβύτα-
τον εἰπεῖν, ὡς τυγχάνοι μὲν εἰς μακρὸν ἦδη γῆρας ἐλάσας, οὐπω 20
δὲ οὕτως ἡδὺν καὶ ἀστεῖον ἑωρακῶς εἶη. **67.** Οὕτω φιλοπονίας
καὶ χάριτος ὁ Μακεδὼν εἰς ἄκρον ἀφίκετο καὶ οἴκοθε μὲν, ὡς
εἰκόσ, ἐπαφρόδιτος ὢν, προσλαβὼν δέ τι καὶ τῇ θεᾷ τῶν μί-
μων. ἔστιν ἄρα πρόθυμὸν τε εἶναι καὶ κτήσασθαι δόξαν <***>
μίμων καὶ εὐφροσύνην μὴ ζημιουῖσθαι. ταῦτα γὰρ ἅπαντα Φι- 25

1 τις Gr.: τίς M || 5 ἦρητο Gr.: ἠρεῖτο M || τοῦ ins. Kaibel F.
|| 7 προεῖτο M: προεῖθ' Gr. || 8-9 ἄνθρωπος M: ἄνθρωπος Gr. ||
10 ὄλος Gr.: ὄλωσ M || ἀσχήμῳς M: ἀσήμῳς Sykutris || τοῦ ins.
Pizzone || 14 ἦθος M: <καὶ> ἦθος Kaibel F. || 19-20 πρεσβύτατον Gr.
F.: πρεσβύτην M Steph. || 20 τυγχάνοι Gr.: τυγχάνει M (-οι s.l.) ||
21 δὲ M: δ' Gr. || καὶ ἀστεῖον M: κάστειον ἄνθρωπον Gr. || φιλοπο-
νίας M.: φιλανθρωπίας F. || 23 δέ τι Gr.: δὲ τὸ M || 24 τε: τ' Gr. ||
δόξαν <***> μίμων καὶ Gr. Steph.: δόξαν καὶ F. || 25 καὶ εὐφροσύνην M:
κεὐφροσύνην Gr.

toute son existence à l'oisiveté et à la mollesse, faisant peu de cas de la gloire, l'homme serait la preuve parfaite que le mime est une action pleine de honte. On aime vivre avec qui a même naturel que soi. **64.** Mais puisqu'il avait choisi la gloire au lieu d'une vie sans risque, au témoignage de son ennemi mortel lui-même, et qu'il avait été prêt à sacrifier à la fortune toute partie de son corps qu'elle exigerait, de façon à avoir la royauté sur le reste en toute majesté, comment, si les mimes étaient dénués de gloire, cet homme aurait-il pu vivre avec eux, lui qui, pour la gloire, avait préféré endurer des amputations plutôt que de continuer à vivre sans dignité dans son intégrité physique? **65.** De Philippe lui-même, il y a dès lors deux leçons à tirer : on doit choisir la gloire, la préférer au salut et, à force de peines et dangers, en cueillir la possession ; on doit aussi avoir sa part du repos qu'offrent les mimes. On peut, oui, on peut dès lors avec le plaisir au cœur recouvrer des manières propres à réjouir ses compagnons et les imiter par plaisir pour les railleries. **66.** Voilà pourquoi ceux des ambassadeurs d'Athènes que la cité avait envoyés négocier la paix étaient revenus pleins non seulement d'admiration pour l'habileté de Philippe en affaires, mais aussi d'enthousiasme pour sa dextérité lors des beuveries, au point que l'aîné d'entre eux dit qu'il était parvenu à un âge déjà avancé sans qu'il lui fût jamais arrivé de voir personne si douce et si courtoise. **67.** Ainsi, pour l'ardeur à l'effort et l'affabilité, le Macédonien était parvenu au sommet ; aimable de lui-même, à ce qu'il semble, il avait en plus tiré quelque bénéfice du spectacle des mimes. Il est donc possible d'avoir de l'ardeur, d'acquérir la gloire et de ne point condamner la gaieté. Toutes ces qualités étaient l'apanage de Philippe. **68.** Mais, si

360 F. λίπῳ προσῆν. **68.** | Ἄλλ', εἰ δοκεῖ, Φίλιππον καὶ Μακεδονίαν ἀφέντες – ἱκανὰς γὰρ ἡμῖν ἐχορήγησαν ἀφορμάς – ἴωμεν ἐπὶ τὴν Ῥώμην τῷ λόγῳ.

92 Steph. **69.** | Πέντε τοίνυν εἰσι μνημαὶ βασιλειῶν καὶ μήποτε εἷη πλειόνων, ἀρίστη δὲ καὶ μεγίστη πασῶν ἢ παροῦσα. φαίνεται τοίνυν 5 αὕτη μάλιστα μίμοις χρωμένη, οὐκ ἂν, εἰ φαῦλον ὑπῆρχε τὸ θέαμα. **70.** Τοσαύτη γὰρ ἡ Ῥωμαίων σεμνότης, ὥστε τῶν ἀμαρτημάτων, ὅσα πάλοι μικρὰν ὑφίστατο δίκην, ταῦτα πικρῶς οἱ 228 Gr. Ῥωμαίων | σωφρονίζουσι νόμοι. τὴν γυναῖκα γάρ, ἐφ' ἣ ἂν ἀλῶμοιχός, νόμοι μὲν Ἀττικοὶ χρυσοφορεῖν εἵργουσι καὶ δημοτελέσιν ἱεροῖς παραβάλλειν, Ῥωμαῖοι δὲ ζημιοῦσι θανάτῳ. **71.** Οὐκοῦν ὅσῳ μείζονι τὴν μοιχείαν κολάζουσι δίκη, τοσοῦτῳ πλείονα σωφροσύνης τίθενται πρόνοιαν. ὥστε παντὶ που δῆλον ὡς, εἰ τὴν τυχοῦσαν ἔφερε λύμην ἢ τῆς ἐν θεάτρῳ μοιχείας εἰκὼν – 15 πάλιν γὰρ ἐπὶ ταύτην ἤκέ με φέρων ὁ λόγος –, οὔποτε ἂν νομοθέταις ἡμελήθη Ῥωμαίων. **72.** Ἐκείνων οὖν οὐδὲν ἀδικεῖν ἡγησαμένων τὸ πρᾶγμα σὺ τοῦτο προτρέπειν οἶει τοὺς ὀρώντας μοιχεύειν. μὴ τοσοῦτον παίγνια μίμων γενναίας κατισχύσειε φύσεως.

73. Ἡ καὶ τῶν Μενάνδρῳ πεποιημένων προσώπων Μοσχίων 20 μὲν ἡμᾶς παρεσκεύασε παρθένους βιάζεσθαι, Χαιρέστρατος δὲ ψαλτρίας ἐρᾶν, Κνήμων δὲ δυσκόλους | ἐποίησεν εἶναι, Σμικρίνης | δὲ φιλαργύρους, ὁ δεδιώς μὴ τι τῶν ἔνδον ὁ καπνὸς οἴχοιτο φέρων; **74.** Ἄλλ' οὐδεὶς ἂν, οἴμαι, ταῦτα φήσειεν εὐφρονῶν. καίτοι μισανθρωπία καὶ ψαλτρίας ἔρωσ καὶ τὸ φιλάργυρον εἶ- 25 ναι ὄνειδος ἔχει τιμωρίας ἐκτός, μοιχεία δὲ τοῖς ἐσχάτοις ἔνο-

2 ἱκανὰς Gr.: ἱκανῶς M (-ὰς s.l.) || ἐχορήγησαν Gr.: ἐχορήγησεν M || 4 βασιλειῶν Gr.: βασιλείων M || μήποτε M: μήποτ' Gr. || 8 πάλοι M: παρ' ἄλλοις Kaibel || ὑφίστατο Gr.: ὑφίσταται M Kaibel || 10 εἵργουσι M (s.l.): ἀναγκάζουσι M sed del. || 15 οὔποτε M: οὔποτ' Gr. || 17–18 ὀρώντας Gr.: ἐρώντας M || 23 δεδιώς Gr.: δὲ διὸς M || 24 εὐφρονῶν F.: εὐφραίνων M εὐ φρονῶν Gr. Steph. || 26 μοιχεία Gr.: μοιχείας M

tu veux bien, laissons là Philippe et la Macédoine — ils nous ont fourni des thèmes à suffisance — et allons à Rome avec notre discours.

69. Eh bien, on a gardé le souvenir de cinq empires, et puisse-t-il n'y en avoir pas davantage : le meilleur et le plus grand est le nôtre. De toute évidence, c'est lui qui recourt le plus aux mimes, ce qui ne serait pas le cas si le spectacle était vilain.

70. Les Romains avaient une sévérité si grande que pour toutes les fautes qui autrefois encourageaient une peine légère, les lois de Rome appliquent une dure punition. La femme surprise entre les bras de son amant, les lois attiques lui interdisent de porter de l'or et d'approcher des sanctuaires officiels alors que les Romains la punissent de mort. **71.** Par conséquent, ils ont pour l'adultère un châtement d'autant plus grave qu'ils mettent plus de précautions pour préserver la chasteté. Aussi est-il clair pour tous que si l'image de l'adultère au théâtre — à nouveau le fil du discours m'a ramené sur ce terrain — portait la souillure qu'on lui prête, jamais les législateurs de Rome ne l'auraient négligée. **72.** Alors qu'eux avaient considéré que l'action des mimes ne causait aucun tort, toi, tu penses qu'elle pousse à l'adultère ceux qui la regardent. Puissent les farces des mimes ne point exercer d'influence aussi forte sur un naturel généreux !

73. Parmi les personnages créés par Ménandre, Moschion nous a-t-il préparés à violer de jeunes filles, Chérestros à nous éprendre d'une harpiste, Cnémon nous a-t-il rendus misanthropes, Smicrinès avarés, lui qui redoutait que la fumée n'emportât quelque chose de la maison en s'en allant ? **74.** Mais personne de bon sens, je crois, ne pourrait tenir ces propos. Pourtant la misanthropie, l'amour pour une cithariste et l'avarice sont objets de blâme, sans être châtiés, alors que l'adultère est frappé des ultimes châtements. En vérité, ces comportements

χός ἐστιν ἐπιτιμίαις. Οὐκουν ἐκεῖνα μᾶλλον ἱκανὰ πρὸς ζῆλον ἐγείρειν, ὅσφ τὰ μὲν ψέγεται μόνον, τὰ δὲ τῇ μεγίστη κολάζεται δίκη;

75. « Εἶθε, » φησί, « μοιχείας αὐτοῖς μίμησις ἤρκει καὶ μὴ πολὺ δεινότεραν αὐτῆς ἐπετήδευον πεπορνευμένον ὑποκρινόμενοι. » **76.** Τίνα δὴ βλάπτειν ἠγῆ τὴν ὑπόκρισιν; αὐτόν, εἰπέ μοι, τὸν κεχρημένον ἢ τὸν θεώμενον οἶει θηλύνειν; σὺ μὲν ἀμφοτέρους ἐρεῖς, ἐγὼ δὲ τούτων οὐδέτερον. **77.** Οὐ γὰρ συναλλοιοῦται τοῖς ἐσθήμασιν ἢ ψυχῇ, κἂν συνάδοντά τις τῶ σχήματι φθέγξεται. οὔτε γὰρ ἀνδρεῖον ἢ λεοντή τὸν Ἀριστοφάνους 10 ἐποίει Ξανθίαν οὔτε δειλὸν ἢ γυναικεῖα στολὴ τὸν Πηλέως, κἂν ἐγὼ τὸ σχῆμα τοῦτο τῆς Ἀττικῆς ἀποθέμενος ἀναλάβω στρατιώτου σκευήν, οὐ γενήσομαί τις πολεμικός. **78.** Καὶ τί με δεῖ πρὸς ὑμᾶς ἐμαυτῷ παραδείγματι χρήσασθαι; παίζουσι πόλεμον ἐνίοτε μῖμοι καὶ γίνεται δὴ στρατηγὸς μὲν τις τῶν Τρώων, 15 ἕτερος δὲ τις τῶν Μυρμιδόνων· ἄμφω δὲ μένουσι τὴν ἔμφυτον ἔχοντες δύναμιν, οὐ τὴν πεπλασμένην ἰσχύν.

96 Steph.

79. | Αἰσθάνομαι μὲν ἡρέμα σου κατανεύοντος· ἐπεὶ δὲ μήπω βεβαίως ἔοικας πειθαρχεῖν, ἀκούση τι μεῖζον τῶν εἰρημένων.

230 Gr.

362 F.

80. | Εἰ μῖμος εἶη πεπορνευμένος, ἂν τὴν | ἰδίαν ὑποκρίνηται νόσον, οὐ γελᾶν, οὐ θαυμάζειν κινήσει τὸ θέατρον. ὥστε φροντὶς αὐτῷ γίνεται καὶ σπουδὴ <τὸ> πάθος διαφυγεῖν, ἵνα γέλωτος τύχη καὶ κρότου. **81.** Εἰ δὲ λέγοις καταβραχὺ τὴν μίμησιν ὑποσαίνουσαν τὴν ψυχὴν ἐντὸς παραδύεσθαι καὶ γίνεσθαι φύσιν, ὀρθῶς ἂν εἴποις, ἠνίκα τις ἔν τι καὶ μόνον ἀσκεῖ καὶ πρὸς ἐκεῖνο 25 τὸν λογισμὸν ἐκδίδωσιν ὅλον· εἰ δὲ τις εἶδη παντοδαπὰ σχηματίζεται καὶ πρὸς ἕτερον ἐξ ἑτέρου μεταπηδᾷ καὶ τὸ παρὸν ἔτι

1 Οὐκουν Gr. Steph.: Οὐκοῦν M F. || **2** τὰ M: τὸ Gr. || **8** οὐδέτερον Gr.: οὐδ' ἕτερον M || **12** Ἀττικῆς M Gr. Steph.: ἀγωνιστικῆς F. ἀστικῆς Weil γραμματικῆς Gomperz || **16** Μυρμιδόνων Gr.: μυρμηδόνων M || **18** μήπω Gr.: μήπως M || **19** τι Gr.: τί M || **20** μῖμος Gr.: μίμος M || ὑποκρίνηται Gr.: ὑποκρίνεται M || **22** τὸ ins. Gomperz F. || **23** λέγοις F.: λέγεις M Gr. Steph. || καταβραχὺ M: κατὰ βραχὺ Gr. || **26** ἐκδίδωσιν M: ἐνδίδωσιν Kaibel

ne suffisent-ils pas d'autant plus à susciter l'émulation que les uns font l'objet d'un blâme seulement, et que les autres sont passibles du châtement suprême ?

75. « Ah », dit-il, « si l'imitation de l'adultère leur suffisait, et s'ils n'en commettaient pas dans leur pratique une bien plus terrible en jouant un rôle de prostitué ! » **76.** À qui, penses-tu, le rôle fait-il donc tort ? Est-ce, dis-moi, celui qui l'a joué ou le spectateur, selon toi, qu'il rend efféminé ? Toi, tu me diras : « Les deux », moi : « Aucun des deux ». **77.** L'âme ne s'altère pas avec le vêtement, même si l'on a des expressions en accord avec son costume. Ce n'était ni sa peau de lion qui conférait sa virilité au Xanthias d'Aristophane ni sa robe de femme de la lâcheté au fils de Pélée ; et si moi je dépose la présente tenue de rhéteur que je porte pour endosser l'équipement du soldat, je ne deviendrai pas un homme de guerre. **78.** Et pourquoi dois-je devant vous me prendre pour exemple ? Parfois les mimes jouent à la guerre ; l'un devient alors général des Troyens, l'autre celui des Myrmidons, mais ils continuent tous deux à avoir leurs facultés données par la nature, non la force donnée par la fiction. **79.** Mais, comme je vois, doucement, tu acquiesces de la tête ; mais puisque tu ne me sembles pas encore tout à fait convaincu, tu vas entendre un argument meilleur que les précédents. **80.** Si un mime était un prostitué, quand il joue sa propre maladie, il ne suscitera ni rire ni admiration dans le théâtre. En conséquence, il se souciera et s'empressera d'échapper à son mal pour obtenir rire et applaudissement. **81.** Si tu disais que c'est peu à peu, à force de cajoleries, que l'imitation pénètre au fond de l'âme et en devient le naturel, tu aurais raison dans ton propos, lorsqu'on n'exerce qu'une seule faculté et que l'on y consacre toute sa réflexion ; mais s'il représente des figures de toutes sortes, qu'il saute de l'une à l'autre et que, tout en imitant l'une dans

μιμούμενος ἐννοεῖται τὸ προσδοκώμενον, ὃ δὲ τοιοῦτος οὔτε τοῖς σεμνοτέροις γίνεται σχήμασι κρείττων οὔτε τοῖς ἐτέρως ἔχουσι χείρων.

82. Μὴ τοίνυν πρᾶγμα πειρῶ καταλύειν, ὅπερ τὸν μετιόντα μὲν οὐδὲν ἀδικεῖ, τῶν δὲ τεθεαμένων τοὺς μὲν οἴκαδε πέμπει, 5 τοὺς δὲ εἰς ἀγορὰν ἐξάγει, ἑκατέρους φέροντας ἐπὶ τῷ προσώπῳ μειδιάματος λείψανον. **83.** Ὑπὲρ τῶν μιμουμένων οὕτως ἢ πεῖρά σοι διαμάχεται, ὑπὲρ δὲ τῶν θεωμένων οἱ Ῥωμαίων πρὸς σὲ πάλιν ὀπλίζονται νόμοι. ὥσπερ γὰρ Ἀθηναίους οὐδὲν ἢ κωμωδία βλάπτειν ἐδόκει πρὸς σωφροσύνην μνήμην ποιου- 10 μένη Κλεισθένης, οἷαν ὁ τούτου βίος ἀπῆται – ὁ γὰρ Ἀθήνησι νόμος | ἀτίμους ποιῶν τοὺς ἐπὶ τῷ σώματι μισθαρνοῦντας οὐκ εἶα δοξάζειν τὸν δῆμον, ὡς δεῖ τοιαῦτα τολμᾶν, οἷα κωμικοὶ παίζουσι ποιηταῖ –, οὕτω καὶ νῦν ὁ κολάζων νόμος τοὺς πω- 15 λουῦντας τὴν ὥραν δείκνυσι παίγνιον ὄν τὰ δρώμενα. **84.** Διὰ τοῦτο τοὺς παῖδας οἱ φύσαντες καὶ μίμους οὐδαμῶς εἴργου- 363 F. σιν ἐν δέοντι θεωρεῖν καὶ δράματα κωμικὰ παρασκευάζουσιν | ἀπαγγέλλειν, δέδοικε δὲ οὐδεὶς, μὴ λάθη γύννης καὶ θηλυδρίας ὁ παῖς αὐτῷ γεγονῶς ἢ μῖμον ἰδὼν τοιαῦτα σχηματιζόμενον ἢ λέγοντος Ἀριστοφάνους ἀκούσας, ἃ δὴ τοὺς τοιοῦτους ἐκεῖνός 20 που ἔφη κωμωδῶν. οὐδὲ γραμματιστὴν ἤτησε πώποτε μειρα- 231 Gr. κίου πατὴρ τὰ μὲν ἄλλα δράματα τῷ | παιδὶ παραδοῦναι, ἐν οἷς δέ τι τοιοῦτόν ἐστι παραλιπεῖν. **85.** Καίτοι τῶν γονέων οἱ νοῦν ἔχοντες τῆς εὐκοσμίας μᾶλλον ἢ τῆς γλώττης αἰτοῦσι πρόνοιαν ἔχειν τὸν παιδευτήν, ἀλλ' οὔτε τοιαῦτα λέγοντα ποιητὴν οὔτε 25 μῖμον οὕτως ὑποκρινόμενον ὑφορῶνται οὐδὲ τοῖς οἰκέταις, οἷς

1 δὲ del. conj. Steph. : δὴ Tsopanakis || 6 δὲ M : δ' Gr. || ἐπὶ Kaibel : ἐν Gr. F. ἔτι M Steph. || 13 οἷα Gr. : οἷα M || 15–16 Διὰ τοῦτο Gr. : δια- τοῦτο M || 18 ἀπαγγέλλειν Gr. : ἀπαγγέλειν M || δὲ M : δ' Gr. || 19 μῖ- μον Gr. : μίμων M μίμων... σχηματιζομένων conj. Gr. || 22 πατὴρ Gr. : πατὴρ · M || 26 μῖμον Gr. : μίμων M || οἷς Gr. : οἷς M

l'instant présent, il réfléchit celle qu'attend le public, l'acteur ne devient pas de la sorte meilleur dans les rôles les plus sérieux ni moins bon dans les autres.

82. Ne tente pas dès lors de supprimer une activité qui ne fait aucun tort à celui qui s'y engage tandis que pour les spectateurs, elle renvoie les uns à la maison et amène les autres à l'agora, les uns et les autres arborant sur le visage la trace d'un sourire.

83. Ainsi, pour la défense des mimes, c'est l'expérience qui mène le combat contre toi, pour celle des spectateurs, ce sont les lois de Rome qui prennent à nouveau les armes contre toi. Chez les Athéniens, la comédie ne portait nullement, semble-t-il, atteinte à la chasteté en mentionnant Clithène dans les termes qu'appelait son genre de vie — la loi d'Athènes frappant d'atimie ceux qui faisaient commerce de leur corps n'autorisait pas le peuple à avoir l'opinion que l'on doit oser des actes comme en font jouer les poètes comiques —, de même, aujourd'hui encore, la loi punissant ceux qui font commerce de leurs charmes montre que les actions mises en scène relèvent de la farce. **84.** C'est pourquoi les parents n'interdisent nullement à leurs fils d'être des spectateurs de mimes en temps opportun et les préparent à réciter des pièces comiques, et personne ne redoute qu'à son insu son fils ne devienne une femmelette ou un efféminé, pour avoir ou vu un mime dans des rôles de ce genre ou entendu des tirades d'Aristophane raillant dans une comédie les personnes de ce genre. Jamais le père d'un jeune homme n'a demandé non plus à un grammatiste de mettre entre les mains de son fils toutes les pièces en général, mais il lui est loisible d'écarter celles où il y a des morceaux de ce genre. **85.** Pourtant, les parents qui ont du bon sens demandent au maître de veiller à la décence plus qu'à la langue ; non, ils ne se défient ni du poète qui a des tirades de ce genre ni du mime qui les joue, et ils ne donnent pas ordre aux domestiques, à qui ils confient leurs fils,

παραδιδόασι τοὺς υἱεῖς, διακελεύονται πάντα πλὴν μίμων ἐν-
διδόναι τοῖς παισὶ θεωρεῖν.

86. Τοσοῦτων ἤδη λεχθέντων οὐπω τὸ μέγιστον εἴρηται. αὐ-
τοὺς γὰρ τοὺς πεπορνευμένους, οὓς <διαλύτους> ὀνομάζομεν
100 Steph. ἐκ τοῦ τὰ σώματα διαλελύσθαι τῷ πάθει, | ἡμέρας ὡς εἶπειν 5
ἐκάστης ὀρῶντες ἀκούοντές τε κυμβαλιζόντων ἐν τοῖς συμ-
ποσίοις οὐδεμίαν αισθανόμεθα βλάβην ἐντεῦθεν ἡμῖν <ἐπομέ-
νην>. οὐδὲν οὖν λυμαινομένων τῶν τοῦτο νοσοῦντων τί ἂν πά-
θοι τις ἐκ τῶν μιμουμένων;

87. Τάχα τοίνυν, ἐπειδὴ μνήμην ἀρτίως Ἰσοκράτους ἐποίησα- 10
μην, εἰς ἔννοιαν παρ' ἐμοῦ τοῦτον λαβὼν ἐκείνην αὐτοῦ τὴν
παραίνεσιν εἰς ἔλεγχον οἴσεις τῶν μίμων· « ἃ ποιεῖν αἰσχρόν,
ταῦτα νόμιζε μηδὲ λέγειν εἶναι καλόν. » οἱ δὲ ποιοῦσι μὲν,
364 F. ἃ μηδὲ θεωρεῖν ἄξιον, | λέγουσι δὲ, ἃ μηδὲ ἀκούειν καλόν.

88. Ἄλλ' εἰ μὲν ἀπὸ σπουδῆς τοιούτοις ἐχρῶντο σχήμασί τε 15
καὶ λόγοις, πάνυ αὐτοῖς συνηγορῶν ἡσχυρόμην, μᾶλλον δέ, μὴ
ψόγον ἐπιδεικνύμενος· ἐπεὶ δὲ καὶ μίμησις ὑπάρχει τὸ ἐπιτή-
δευμα, ἐκατέρας δὲ ἰδέας μετέχει – νῦν μὲν γὰρ οὐ σεμνὰ σχη-
ματίζονται, νῦν δὲ πάσης αἰσχύνῃς ἀπηλλαγμένα – αὐτὸ τε τὸ
δοκοῦν εἶναι παράνομον δικαστοῦ παραδίδοται ψήφῳ, τί μέμ- 20
ψεως ἄξιον αὐτοῖς ἐνοροῦς; πλὴν εἰ μὴ φήσεις κάκεινο κατηγο-
ρεῖν, ὅτι μὴ μόνα τὰ βελτίω μιμοῦνται. **89.** Καὶ πῶς τὴν αὐτῶν
102 Steph. ἐβεβαίουν ἐπωνυμίαν, | ἦν ἐκ τοῦ τὸν βίον | ὑπογράφειν προσ-
232 Gr. αγορεύονται, εἰ τῶν ἐν τῷ βίῳ πραγμάτων τὰ μὲν ὑπεκρίνοντο,

3 οὐπω Gr.: οὐτω M || **4** διαλύτους scr. auct. Amato Schamp: lac. ind. Steph. || **5** ἐκ τοῦ Kaibel: ἐκ τούτου M Gr. ἐκλύτους scribend. et διαλε-
λύσθαι delend. conj. Gomperz || **7–8** <ἐπομένην> Gr.: ἐπομένης M a sec.
manu infra ἐντεῦθεν ἡμῖν || **8** τί ἂν Gr.: τιάν M || **13** μηδὲ Gr.: μὴ δὲ M
|| **14** μηδὲ Gr.: μὴ δὲ M || δὲ M: δ' Gr. || μηδὲ F.: μὴ δὲ M μηδ' Gr.
|| **16** πάνυ M: πάνυ γ' ἂν conj. Gr. || **17–18** τὸ ἐπιτήδευμα M.: τοῦπιτή-
δευμα Gr. || **18** δὲ M: δ' Gr. || **19** αὐτὸ τε F.: αὐτὸ τὲ M αὐτοῦ τε Gr. ||
20 δικαστοῦ M Steph.: δικαστῶν <οὐ> Kaibel F. || **21** φήσεις Kaibel F.:
φήσει σε M φήσεις σε Gr. || **22** αὐτῶν Gr.: αὐτῶν M

de laisser les enfants regarder tous les spectacles, excepté les mimes.

86. Quoique beaucoup de choses déjà aient été dites, le plus important ne l'a pas encore été. Les prostitués eux-mêmes, que nous appelons dissolus du fait que la passion produit la dissolution des corps, c'est, pour ainsi dire, chaque jour que nous les voyons et entendons jouer de la cymbale dans les banquets sans que nous n'éprouvions la moindre atteinte à notre personne par la suite. Si ceux qui ont cette maladie ne sont cause d'aucune souillure, quels effets pourraient subir ceux qui les imitent ?

87. Puisque j'ai tout à l'heure mentionné Isocrate, peut-être voudras-tu me l'emprunter pour lui faire place dans ta réflexion et porter comme argument contre les mimes le conseil suivant qu'il donne : « Considère que ce qui est vil en action n'est pas beau même en paroles ». Mais ils ont, eux, des actions qu'il vaut mieux même ne pas regarder et des paroles qui ne sont pas bonnes même à entendre. **88.** Toutefois, s'ils mettaient du sérieux dans des figures ou des paroles de ce genre, j'aurais la plus grande honte à prendre leur défense, ou plutôt à ne pas jeter sur eux le blâme ; mais comme leur métier consiste en une imitation en participant de chacune des deux formes d'expression — les actes figurés sur scène tantôt ne sont pas nobles, tantôt s'écartent de toute pudeur — et que ce qui précisément à l'apparence de l'illégalité est soumis à la sanction des juges, que vois-tu chez les mimes qui mérite le blâme ? À moins que tu n'ajoutes comme nouveau grief qu'ils se refusent à imiter le meilleur uniquement. **89.** Et comment pourraient-ils donner un fondement à leur nom qu'ils doivent à des esquisses de la vie si, parmi les tranches de vie, ils en jouaient un choix sur scène en négligeant les autres ? Il en irait de même si tu accusais les cuisiniers de préparer des plats utiles à l'exclusion des autres,

τὰ δὲ παρεώρων; ὥσπερ ἂν εἰ καὶ τῶν ὀψοποιῶν κατηγορεῖς, ὅτι τὰ μὲν ὠφέλιμα ποιοῦσι τῶν ὄψων, τὰ δὲ οὐ, τοιαῦτα δέον μόνα μαγειρεύειν, ὅσα πρὸς ὑγίειαν λυσιτελεῖ. **90.** Ἄλλ' οὔτε μαγείρους οὔτε μίμους αἰτιατέον· ἐκάτερα γὰρ ἄμφω ποιεῖν ἢ τέχνη παρακελεύεται. ἀλλ' ἀντὶ μὲν ἐκείνων μέμφου τοὺς ἐπι- 5 τάττοντας, ἀντὶ δὲ μίμων τοὺς οὐ χρηστὰ πράττοντας ἔργα τῆς οὐ καλῆς δεδωκότας μιμήσεως ἀφορμῆν.

91. Οὔτω πανταχῇ τὸ πρᾶγμα περιστρέφοντες ὑπεύθυνον οὐδαμοῦ κατηγορίας ὀρώμεν· οὐ γὰρ αὐτὸ δῆπου τὸ παρασκευάζειν γελᾶν εἰποῖς ἂν ὑπαίτιον εἶναι. **92.** Οὐδὲ γὰρ Λυκοῦργος 10 ὁ Σπαρτιάτης, ἀνὴρ σύννου καὶ πράττων οὐδὲν ἄνευ μεγάλου φρονήματος, πρὸς ὃν εἰρηκένοι τὸν Απόλλω φασὶ « δίζω ἢ σε

365 F. θεὸν μαντεύσομαι ἢ | ἄνθρωπον, ἀλλ' ἔτι καὶ μᾶλλον θεὸν ἔλλομαι, » οὐδὲ οὗτος ὁ Λάκων ὁ παρὰ κριτῆ τῷ Πυθίῳ φύσεως ἀνθρωπειάς ἔχων ἀμείνω τὸν νοῦν ὑβρίζειν ὤήθη τὴν Σπάρ- 15 τιν ἰδρυσάμενος ταύτη Γέλωτος ἀγαλμα, καλῶς γε ταῦτα φρονήσας καὶ τῆς Απόλλωνος εὐφημίας ἀξίως. **93.** Δύο γὰρ ἄνθρωπος ἔχει κοινὰ μὲν πρὸς τὸ θεῖον, ἐξαιρέτα | δὲ πρὸς τὴν

104 Steph. ἄλογον φύσιν, λόγον καὶ γέλωτα. ὡς γὰρ πεφύκασι γελᾶν καὶ θεοί, οἶδεν ὁ μεμνημένος τοῦ λέγοντος ἔπουσ· « θεοῖσι δὲ γέλως ἄσβεστος ὄρωρεν. » τὸ δὲ « φιλομμειδῆς Ἀφροδίτη, » κἂν ἐγὼ παραλείψω, λογίζεσθε. ὁ δὲ Ἔρωσ καὶ ἀνεκάγχασεν εὐ- 20 στόχως τὴν Αἰήτου βαλὼν. **94.** | Πῶς οὖν ἂν τις ἐπιτήδευμα λοιδορήσειεν, ἐν ᾧ πρόσεστιν ἔργον κοινὸν μὲν ἀνθρώπου τε καὶ θεοῦ, πόρρω δὲ γένους ἀλόγου ἐντεῦθεν ἄνδρες ἐν λόγοις 25

233 Gr. τε καὶ νόμοις ἀχθέντες οὐκ ἀποκνοῦσι τοιαῦτα καιροῦ καλοῦντος ἐπιτηδεύειν.

1 ἂν εἰ καὶ Gr.: ἀνῆκε M || κατηγορεῖς Gr.: κατηγορεῖς M || 2 δὲ οὐ M: δ' οὐ Gr. || 4 ἐκάτερα Gr. Steph.: ἐκάτερον M ἐκάτερον F. || 7 δεδωκότας M Kaibel F.: δεδωκότα Gr. || 8 πανταχῇ M: πανταχῇ Gr. || 12 Απόλλω φασὶ M: Απόλλωνά φασὶ Gr. || 13 ἢ ex ei corr. M || 14 οὐδὲ M: οὐδ' Gr. || 17–18 ἄνθρωπος M: ἄνθρωπος Gr. || 21 φιλομμειδῆς Gr.: φιλομμειδῆς M || 22 δὲ M: δ' Gr. || καὶ ἀνεκάγχασεν M: κἂν ἐκάγχασεν Gr. || 24 ἐν ᾧ M Gr.: [ἐν] ᾧ Steph. ᾧ F.

alors qu'il ne faudrait cuisiner que des plats bienfaisants pour la santé. **90.** Mais il ne faut mettre en cause ni les cuisiniers ni les mimes ; car l'art prescrit à tous deux de faire chacune des deux choses. Mais, plutôt qu'aux cuisiniers, adresse tes reproches à ceux qui donnent les ordres, et plutôt qu'aux mimes, à ceux qui, en perpétrant des actions malhonnêtes, ont donné matière à une imitation mauvaise.

91. Ainsi, nous avons beau tourner l'affaire dans tous les sens, nous n'y voyons nulle part matière à accusation ; car ce n'est pas, je présume, le fait même de rendre apte au rire que tes paroles pourraient mettre en cause. **92.** Non, Lycurgue le Spartiate, qui était un homme réfléchi et qui ne faisait rien sans une pensée élevée — Apollon lui avait déclaré, dit-on : « J'hésite à te déclarer dieu ou homme, mais je crois que tu es encore plus un dieu », non, ce Laconien, doté, au jugement du dieu de Pythô, d'un esprit supérieur à la nature humaine, n'avait pas cru non plus faire outrage à Sparte en y érigeant une statue du Rire : c'était une belle idée, pensait-il, et digne de la parole bienveillante d'Apollon. **93.** Au nombre de deux sont les facultés que l'homme a en commun avec le divin et qui le distinguent de la nature irrationnelle, la raison et le rire. Les dieux ont un naturel porté au rire ; il le sait, celui qui a en mémoire le vers disant : « Un rire inextinguible s'éleva chez les dieux ». Quant à l'expression « Aphrodite qui aime à rire », même si je la laisse de côté, considérez-la. Éros aussi éclata de rire quand il eut ajusté en plein cœur la fille d'Aeétés. **94.** Comment pourrait-on adresser des reproches à une activité, œuvre commune à laquelle l'homme et le dieu s'attachent, et éloignée du genre irrationnel ? Par conséquent, quand ils sont avancés dans l'étude du langage et des lois, les hommes n'ont aucune hésitation à avoir ce genre d'activité quand l'heure les y invite.

95. Καὶ τοὺς μὲν ἐνταῦθα τοῦτο πεποιηκότας τί δεῖ πρὸς εἰδό-
 τας εἰπεῖν; ἀποβλέψατε δὲ πρὸς τὴν Καίσαρος πόλιν, ἣν ἐκαλ-
 λώπισε πανταχόθεν ἢ φύσις. ὠραία τε γὰρ καὶ μεγάλη καὶ λό-
 γοις ἀνθοῦσα καὶ πλούτῳ καὶ παντοδαποῖς ἀξιώμασι πολλῶν τε
 καὶ καλῶν πόλεων ἡγεμῶν ἅμα καὶ μήτηρ. οἱ ταύτην οἰκοῦν- 5
 τες μικρὸν ἀπὸ τοῦ ἄστεος – γινώσκετε, οἶμαι, τὸν χῶρον οἱ μὲν
 ἑωρακότες, οἱ δὲ πεπυσμένοι – ἐγκύκλιον ἄγουσιν ἑορτὴν οὐδὲ
 τοῦ λαχόντος τὴν πόλιν ἰθύνειν ἀπόντος· ἠδεῖα δὲ καὶ πλήρης
 ἀβρότητας ἢ πανήγυρις αὕτη· ἀφικνεῖται γὰρ ἅπαντα τῆς πό-
 106 Steph.
 366 F. λειως | ἢ σκηνῆ, παραγίνονται δὲ καὶ ῥήτορες ἄνδρες τὰ | μίμων 10
 ὑποκρινόμενοι οὐ φαύλως βεβιωκότες οὐδ' εὐγλωττία λειπό-
 μενοι τῶν ὁμοτέχνων. **96.** Ἄρ' οὖν, εἰ τῷδε τῷ πράγματι στι-
 γμῆ προσῆν ἀδοξίας, ἄρχοντος ἐναντίον καὶ ἀστῶν καὶ ξένων
 ἄνδρες ἐκεῖνοι τοῦτο ἂν ἐπετήδευον; οὐδεὶς ἂν λέγειν ἀποτολ-
 μήσειε, κἂν πάνυ δύσερις ᾗ. **97.** Ὁμολογῶ μὲν γὰρ εἶναί τινας, 15
 οἷς ἔνια τῶν γινομένων διαθερμαίνει τὴν φαντασίαν οὐδὲ θεά-
 τρου χωρὶς ἡρεμοῦσαν. οὐ μὴν διὰ τοὺς ἀσελγῶς θεωροῦντας
 τὴν τῶν σεμνῶς θεωμένων ἀνάπαυλαν καταλῦσαι προσήκει,
 ὥσπερ οὐδὲ τῶν ἵππων τὴν ἄμιλλαν, ὅτι τῶν ἄθλων οἱ πλεί-
 οους ἔτι μὲν συνιστάμενοι τοὺς ἀκρατῶς ἔχοντας ἐν ἑκατέρᾳ 20
 μερίδι δύσφημα βοᾶν ἐκβιάζονται, πεπαυμένοι δὲ τοὺς ἡττη-
 μένους. **98.** Εἰ δὲ καὶ διὰ πάντων ὧν οἱ τῆς θεᾶς ὄρισαν νό-
 234 Gr. μοι | σταδίων ἄγοιτό τις τῶν ἄθλων καὶ παντοίας ἔχει τύχης
 ἰδέας ἐλπίδα τινὰ συνεχῆ νίκης ἀμφοτέροις διδούς, τίς ἂν ἐξ-
 αριθμήσειε τὰς ἑκατέρων ἐπιπορκίας τὸν οἰκεῖον ἅμα καὶ τὸν 25

7 πεπυσμένοι Gr.: πεπεισμένοι M || 8 τοῦ λαχόντος τὴν Gr.: τοῦτο λα-
 χόντες τὸ τὴν M || ἰθύνειν Gr.: ἰθαύνειν M || 13 καὶ ἀστῶν M: κά-
 στῶν Gr. || 14 ἄνδρες M: ἄνδρες Gr. || τοῦτο M: τοῦτ' Gr. || 16 ἔνια
 τῶν F.: ἐνίαυτῶν M ἐν<a τῶν ἐν >αὐτοῖς Weil Gomperz Gr. || διαθερ-
 μαίνει F.: διαθερμαίνειν M Gr. ἐφέρυκε ante διαθερμαίνειν vel post φαν-
 τασίαν inserend. conj. Gomperz || θεάτρου F.: θεάτρον M θεάτρων Gr.
 || 17 ἡρεμοῦσαν Gr.: ἡρεμοῦσαν M || 18 καταλῦσαι Gr.: καταλύσαι M ||
 20 συνιστάμενοι M Steph.: συνανιστάμενοι Gr. F.

95. Ceux qui l'ont exercée ici, à quoi bon les citer devant ceux qui les connaissent ? Dirigez votre regard en direction de la cité de César que la nature a embellie de toute part. Belle, grande et dans la fleur de sa culture de ses richesses et de ses dignités de toutes sortes, elle est à la fois le guide et la mère de nombreuses cités ravissantes. Ses habitants célèbrent régulièrement une fête non loin de la ville — vous connaissez, je pense, la contrée soit pour l'avoir visitée, soit pour avoir reçu des renseignements — et celui à qui incombe la direction de la cité ne manque pas d'y prendre part. C'est là une fête agréable et pleine de faste. Y assiste la scène de la cité tout entière, s'y présentent aussi des orateurs qui, tout en jouant des rôles de mimes sans avoir eu une mauvaise vie, ne cèdent pas en agilité verbale à leurs collègues en art. **96.** Dès lors, si elle était entachée d'une connotation déshonorante, ces hommes exerceraient-ils cette activité devant un magistrat, des gens de la ville et des étrangers ? Personne n'oserait crânement le dire, fût-il chicaneur. **97.** En effet, je le reconnais, il y en a dont certains épisodes échauffent l'imagination qui, même sans théâtre, ne connaît pas la tranquillité. Ce n'est sûrement pas à cause des spectateurs grossiers qu'il convient de mettre fin au délassement de ceux qui assistent au spectacle avec bienséance ; de même, on n'abolira pas non plus le concours hippique parce que, quand elles battent leur plein, la plupart des courses forcent dans chacun des deux camps ceux qui ne savent pas se tenir à crier des insultes, et, quand elles sont terminées, ceux qui sont battus. **98.** Même si les concours étaient organisés dans tous les stades régis par les lois du spectacle et s'ils avaient un dénouement sous toutes sortes de formes, offrant à chacun des partis un espoir continu de victoire, qui pourrait faire le compte des faux serments dans les deux partis, l'un et l'autre jurant en même temps que

ἀλλότριον διομνυμένων νικᾶν; **99.** Καὶ τὸ μὲν ἄθλου συγκρο-
 τουμένου τοιαῦτα παθεῖν ἄτοπον μὲν, οὐπω δὲ τῆς ἄκρας μα-
 108 Steph. νίας τεκμήριον· ἀλλὰ πρὸ | τῆς τὸν ἀγῶνα τελοῦσης ἡμέρας
 οὐδὲν ἦττον εἰς ἐπιορκίαν ἐκφέρονται καθ' αὐτούς μὲν ἀγω-
 νιῶντες ἐκάτεροι, πρὸς δὲ τοὺς ἐναντίους ὀμνύντες, ὡς αὐτῶν 5
 ἔσται τὸ κράτος, τῆς πρὸς τὸν ἀγῶνα φιλονεικίας οὐκ ἐώσης
 367 F. αὐτούς ἐννοεῖν, ὡς ἀνάγκη τοὺς ἐτέρους ἐπιορκεῖν, ἀληθέστε-
 ρον δὲ εἰπεῖν, ἀμφοτέρους ἄλλων ἐν ἄλλοις ἄθλοις | ἀποτυχόν-
 των τῆς ἐνόρκου μαντείας. **100.** Εἶτα διὰ τούτους ἀναιρήσομεν
 θέαν, ἣν Ἀπόλλωνι τῷ Δηλίῳ προσέθεσαν Ἀθηναῖοι; ἀλλ' οὐ
 δίκαιον τοὺς ἐκπίπτοντας τοῦ σκοποῦ τῶν πραγμάτων αἰσχύ-
 νην τοῖς πράγμασι φέρειν. γαμοῦσι γὰρ ἄνθρωποι πολλοὶ μὲν
 ὀρεγόμενοι τέκνων, πολλοὶ δὲ πρὸς ἡδονήν, αὐτάς τε ἄς ἄγο-
 μεν θεῶν πανηγύρεις οἱ μὲν ὀσίως τελοῦσιν, οἱ δὲ πρόφασιν
 ἀσωτίας ποιοῦνται. οὕτως ἄρα κάκεῖναι, αἱ πάντων εἰσι τῶν ἐν 15
 ἀνθρώποις τὸ μέγιστον, ἔχουσι δὴπου τινὰς οὐχ ὡς ἔδει χρωμέ-
 νους. οὐ θησόμεθα νόμον μὴ χρῆναι γάμφω χρῆσθαι, μὴ θείαν
 ἄγειν πανήγυριν· οὐ γὰρ ἀντὶ τοῦ κολάζειν τὸ φαῦλον δεῖ τὸ
 χρηστὸν ἀδικεῖν.
101. Ἀλλὰ μὴν τῆς ὑγείας, εἴπερ τινὸς ἄλλου, πρόνοια καὶ 20
 σπουδὴ πᾶσι μὲν ἐστὶν ἀνθρώποις, μάλιστα δὲ τοῖς νόσων πε-
 110 Steph. πειραμένοις. ἡ γὰρ ἐκ τούτων ὀδύνη τὴν | ἐκείνης ἐμφαίνει σα-
 φῶς εὐφροσύνην, ἐπεὶ καὶ πᾶν ἀγαθὸν ἥδιον φαίνεται τοῖς οἷον
 τοῦναντίον πέφυκεν ἐγνωκόσι. **102.** Λέγεται τοίνυν τις ἀήθει
 νόσῳ περιπεσὼν πολλῶν μὲν ἰατρῶν εἰς πεῖραν ἀφίχθαι, μη- 25
 235 Gr. δένα δὲ κρείττω τοῦ πάθους εὐρεῖν. | ὡς δὲ τὸ κακὸν ἄμαχον

1 τὸ M: τοῦ conj. F. in. app. crit. || ἄθλου Gr.: ἄθλους M || **4** αὐ-
 τούς Gr.: αὐτούς M || **5** αὐτῶν Gr.: αὐτῶν M || **8** δὲ M: δ' Gr. || **10** Ἀθη-
 ναῖοι; Steph.: Ἀθηναῖοι. F. || **12** ἄνθρωποι M: ἄνθρωποι Gr. || **13** τε M:
 θ' Gr. || **17** οὐ θησόμεθα M.: οὐ <μέντοι> θησόμεθα vel οὐ <μὴν ἀλλ'
 οὐ> θησόμεθα conj. Gr. || **21** μὲν ἐστὶν M: μὲν <ἐν>ἐστὶν conj. Gr. ||
22 ἐκείνης M Steph.: <ἐξ> ἐκείνης conj. Gr. F. || **23** ἥδιον Gr.: ἥδιον
 M || **24** τις Gr.: τίς M

le champion de son camp est le vainqueur ? **99.** Qu'en plein milieu de la compétition aient lieu des accidents de ce genre est étrange, mais ce n'est pas encore un indice que la folie est à son comble ; non, la veille du concours, on ne se laisse en rien moins porter au faux serment ; de part et d'autre, les gens ont leurs propres angoisses, jurant à leurs adversaires que leur parti aura le dessus : leur querelle dans le concours ne leur permet pas de comprendre que nécessairement le parjure est le fait des autres ou, pour dire plus vrai, des uns et des autres, car lors d'un concours ou d'un autre, ce sont tantôt les uns tantôt les autres qui se méprennent dans leur pronostic engagé par un serment.

100. À cause de ces gens, allons-nous alors supprimer le spectacle qu'Athènes a offert en l'honneur d'Apollon Délien ? Mais ceux qui manquent leur but dans leurs affaires n'ont pas le droit d'y porter le déshonneur. Beaucoup se marient par désir d'enfants, beaucoup pour le plaisir, et les mêmes fêtes que nous organisons en l'honneur des dieux, les uns les suivent avec piété, les autres en font un prétexte de débauche. Ainsi donc même pour les fêtes qui sont l'événement le plus important qui ait lieu chez les hommes, il s'en trouve qui n'en tirent pas parti comme ils le devraient. Nous n'établirons pas de lois interdisant le mariage, interdisant de célébrer une fête pour une divinité. Car on ne doit pas, sous couleur de sanctionner ce qui est vilain, faire tort à ce qui est honnête.

101. Mais évidemment, c'est avant tout la santé qui est objet de prévoyance et d'attention chez tous les hommes, surtout chez ceux qui ont été éprouvés par les maladies. La douleur qui en est le résultat met clairement en évidence la joie résultant de la santé, car tout bien paraît avoir davantage d'agrément pour ceux qui ont connu ce qu'est l'état naturel opposé. **102.** Eh bien, on raconte qu'une personne victime d'une maladie étrange en était arrivée à essayer de nombreux médecins sans en trouver aucun qui vînt à bout de sa souffrance. Comme le mal résis-

ἦν καὶ μάτην ἄλλοτε ἄλλα προσήγετο φάρμακά τε καὶ ποτὰ καὶ σιτία, τούτων δὴ τινα τῶν γελωτοποιῶν οἴκαδε εἰς ἐκεῖνον πυκνά τις ἄγων εἰσῆει βουλόμενος βιάσασθαι πως αὐτῷ καὶ μετενεγκεῖν ἀπὸ τῆς ὀδύνης τὴν φαντασίαν· ὁ δὲ τὰ τῆς οἰκείας ἔπαιζε τέχνης, ὅπως καταπραῦνοι τὸν κάμνοντα. τοῦτο ἐκεῖνῳ 5
 368 F. ψυχαγωγίας γέγονεν ἴασις. πῶς | τις ἂν πρᾶγμα κακίσειεν, ᾧ καὶ νόσον ἰάσαιτο πᾶσιν ἰατροῖς ἀπειθῆ;

103. Πρὸς ταῦτα τοῖνον ἀντειπεῖν ἔχων οὐδὲν ἔμοι δὴ χρήσεται μάρτυρι τοῦ μὴ καλὸν εἶναι τὸ χρῆμα. « τί γάρ », φησίν, « οὕτω φρονῶν οὐδὲ τὴν ἔναγχος θεάν τῶν, ὡς αὐτὸς ἔφησ, ἐπιτηδείων 10 σοι καὶ φίλων ἐν πανηγύρει δημοτελεῖ νύκτωρ ἀχθεῖσαν οὐδὲ ταύτην ἰδεῖν ὀφίθης σοι πρέπειν; » **104.** Οὐ τὸ θέαμα φεύγων, ἀλλὰ νόμον φυλάττων, ὃν ἔθηκεν ἡ συνθήθεια τοῖς | τῆδε παιδεύειν ἐπιχειροῦσιν. ὅτι γὰρ ἐξ ἔθους ἡμῖν, ἀλλ' οὐ κατὰ φύσιν αἰσχροὺς εἶναι τὸ πρᾶγμα δοκεῖ, τεκμηρίον σοι γινέσθω περιφανές τὸ τοῖς μαθηταῖς ἐνδιδόναι μικρὰν ἐντεῦθεν ἔχειν ῥαστώνην εἴτε πανδήμου τινὸς ἑορτῆς ἀγομένης εἴτε σύγγραμμα νέου πεπληρωκότος, ἐφ' ᾧ τὸν παιδευτὴν χρυσοῦν ἓνα λαμβάνειν 15 νενομοθέτηται καὶ μιᾶς ἡμέρας ἀνάπαυλαν αὐτῷ τε διδόναι τῷ νέῳ καὶ τοῖς ἐκ τῆς αὐτῆς ὀρμωμένοις παλαιίστρας, καὶ σεμνῆ τὴν ἡμέραν ἀμέλει καλοῦμεν ἐπωνυμία. **105.** Εἰ δὲ βλάβην ὁ παιδευτὴς ἐκ ταύτης αὐτῷ τῆς θεᾶς ἔπεσθαι δεδοικῶς ἐφυλάττετο, πολὺ ἂν μᾶλλον τοῖς οἰκείοις διεκελεύετο μαθηταῖς εὐλαβεῖσθαι. εἰ γὰρ ὑπὲρ αὐτοῦ τὴν διάνοιαν ἐταράττετο παιδεύοντός τε καὶ πρεσβυτέραν ἄγοντος ἡλικίαν, πῶς ἂν νεωτέροις καὶ 25 φοιτηταῖς θεωρεῖν ἐνεδίδου τοσοῦτον, ὅσον προσήκει μειρα-

1 ἄλλοτε M: ἄλλοτ' Gr. || 2 οἴκαδε M: οἴκαδ' Gr. || 3 βιάσασθαι πως Gr.: βιάσασθαι πῶς M || 5 καταπραῦνοι Gr.: καταπραῦνει M || τοῦτο ἐκεῖνῳ ψυχαγωγίας M: χούτως ἐκεῖνῳ κ (ἐκ) ψυχαγωγίας conj. Gr. || 6 ᾧ Gr. F.: ἐν ᾧ M [ἐν] ᾧ Steph. || 7 ἰάσαιτο Gr.: ἰάσατο M || 8 χρήσεται M: χρῆται conj. F. (app. crit.) || 9 μάρτυρι Gr.: μάρτυριεν (-υρειν in marg.) M || 12 ὀφίθης Gr.: ὀφίθη M || 16–17 ῥαστώνην Gr.: ῥαστώνην M || 22 αὐτῷ Gr.: αὐτῶ M || 23 πολὺ ἂν M: πολὺ γ' ἂν Gr. || 24 αὐτοῦ Gr.: αὐτοῦ M

tait au combat et que les uns et les autres lui prescrivait en vain toutes sortes de médicaments, potions et nourritures, l'un d'entre eux se mit à lui faire des visites fréquentes à domicile en compagnie d'un de ces bouffons ; il voulait, en somme, le forcer aussi à détourner son imagination de sa douleur : quant au bouffon, il jouait les échantillons de l'art qui était le sien, pour apaiser le malade. Ce type de traitement psychologique assura la guérison. Comment pourrait-on médire d'un acte rendant même possible la guérison d'une maladie résistant à tous les médecins ?

103. Mon adversaire n'aura plus dès lors la moindre objection, et il me prendra à témoin que la chose n'est pas belle. « En effet », dit-il, « pourquoi avec de telles idées, alors que récemment, comme tu le dis toi-même, tes proches et amis donnaient de nuit un spectacle lors d'une fête officielle, n'as-tu même pas jugé convenable d'y assister ? » **104.** Non, je ne fuis pas le spectacle, mais je respecte la loi établie par l'usage pour ceux qui entreprennent ici d'éduquer la jeunesse. En effet, c'est la coutume, et non la nature, qui, à nos yeux, rend l'action des mimes honteuse, tu vas en avoir un indice tout à fait clair. On accorde aux élèves le droit d'avoir un bref temps de repos, soit quand une festivité est organisée pour le peuple entier, soit quand un jeune a accompli un ouvrage pour lequel, en vertu de la loi, l'éducateur reçoit une pièce d'or et accorde un jour de congé au jeune et à ceux de la même classe, et ce jour reçoit évidemment chez nous une dénomination solennelle. **105.** Si le maître redoutait la nocivité du spectacle et s'en gardait pour lui-même, il aurait encore bien plus de raisons de recommander à ses élèves de prendre des précautions. En effet, si un professeur, qui plus est d'un certain âge, en avait l'esprit troublé pour lui-même, comment accorderait-il à des jeunes, des étudiants, le droit d'assister aux spectacles, dans la mesure où ils sont convenables pour de jeunes hommes desservant Hermès et les

κίους Ἑρμῆ διακονοῦσι καὶ Μούσαις; **106.** Ἄλλ', ὅπερ εἶπον,
 236 Gr. οὐ βλάβης εἶργει με φόβος, νόμος | δέ τις ἡμῖν ἐπιχώριος, οὐ
 τοῖς πανταχοῦ παιδευταῖς ὠρισμένους. τοιγαροῦν ἀνά τὴν Φοι-
 νικήν ἅπασαν, εἰ διδασκάλων τις ἀθέατος εἶη, δύσκολος εἶναι
 369 F. καὶ δυσάρεστος ὑποπτεύεται. | πλὴν εἰ καὶ δώσομεν πανταχοῦ 5
 κύριον εἶναι τὸν ἐνταῦθα κρατήσαντα νόμον, οὐ μίμοις τοῦτο
 γίνεται ψόγος. **107.** Ἡ γὰρ ἂν ἀποβάλλοιμεν ἵπποδρομίας καὶ
 114 Steph. | κυνηγέσια καὶ χοροὺς ἄδοντας καὶ ὄρχησιν καὶ αὐλοὺς καὶ
 χορδῶν ἁρμονίαν· τούτων γὰρ οὐδενὶ παιδευταῖς νενομίσται
 παραβάλλειν. ὥστε νόμῳ πόλεως ἀκολουθοῦντες οὐ θεώμεθα 10
 μίμους, ἀλλ' οὐ δεδιότες, μὴ τι βλάβος ἡμῖν ἐντεῦθεν ἐμπέση.
108. Πολλὰ γὰρ τῶν ἐπὶ σκηνῆς τελουμένων παιγνίων ἐκ προ-
 ομιῶν εἰς τέλος οὐδὲν ἔξω σεμνότητος ἔχει. δόξαις ἂν ἄνδρα
 βλέπειν καθεστηκότα σωφρονεῖν παραινούντα τῇ συνοικουσίῃ
 καὶ φεύγειν τῶν φιλαιτίων τὰς λοιδορίας. **109.** Ἐνὶ καὶ στρατι- 15
 ώτας ἰδεῖν καὶ ῥητόρων ἀκοῦσαι, δυεῖν ἐνίοτε μίμων, τοῦ μὲν
 ἀλόγιστόν τινα μιμουμένου, τοῦ δὲ καλῶς ἐν λόγοις ἀχθέντα,
 ὥστε γελωμένου μὲν ἐκείνου, κροτουμένου δὲ τούτου λογι-
 σμὸς εἰσέρχεται τοῖς θεωμένοις, ὡς δεῖ παιδευσιν μὲν ἀγαπᾶν,
 ὅπως ἐπαινοῖντο, ἀμαθίαν δὲ φεύγειν, ἵνα μὴ σκωμμάτων γέ- 20
 νωνται πρόφασις.
110. Τίς δὲ οὐκ ἂν ἀπέποι καταλέγειν ἐπιχειρῶν, ὅσα μιμοῦν-
 ται; δεσπότην, οἰκέτας, καπήλους, ἀλλαντοπώλας, ὀψοποιούς,
 ἐστιάτορα, δαιτυμόνας, συμβόλαια γράφοντας, παιδάριον ψελ-
 λιζόμενον, νεανίσκον ἐρῶντα, θυμούμενον ἕτερον, ἄλλον τῷ 25
 θυμουμένῳ πραΰνοντα τὴν ὀργήν. **111.** Τί οὖν ἅπαντά μοι πα-
 116 Steph. ραδραμῶν σχῆμα πεπορνευμένου φέρεις εἰς μέσον; ἦ | τοῦτο
 μόνον ἡμῖν τυγχάνεις τεθεαμένος; τί δέ; τοῦτο μὲν τοὺς ὀρῶν-

6 νόμον Gr. F.: τὸν νόμον M [τὸν] νόμον Steph. || 7 ἦ Gr.: ἡ M || ἀπο-
 βάλλοιμεν M: ἐκβάλλοιμεν Weil || 8 καὶ ὄρχησιν καὶ αὐλοὺς M: κῶρχη-
 σιν καὶ αὐλοὺς Gr. || 13 δόξαις M: δύναο F. δύναι' Kaibel || 18 τούτου Gr.:
 ἐκείνου M || 22 δὲ M: δ' Gr. || 23 ἀλλαντοπώλας Gr.: ἀλαντοπώλας M ||
 24 ἐστιάτορα M: ἐστιάτορας Kaibel

Muses ? **106.** Mais, comme je l'ai dit, ce n'est pas la crainte de leur nocivité qui me tient à l'écart, mais une loi de notre contrée qui n'a pas été fixée pour les maîtres de partout. Ainsi, dans toute la Phénicie, si un enseignant est absent aux spectacles, on le soupçonne d'être désagréable et déplaisant. Toutefois, admettons que la loi prévalant là-bas est en vigueur partout : elle n'en devient pas un blâme pour les mimes. **107.** Sans doute pourrions-nous en effet rejeter courses de chars, équipages de chiens de chasse, chants des chœurs, danse, flûtes et accord des cordes : à ces spectacles, l'usage n'autorise la présence d'aucun des maîtres. Aussi est-ce parce que nous suivons la loi de la cité que nous n'assistons pas aux spectacles de mimes, non par crainte d'y subir un dommage quelconque. **108.** Beaucoup des farces jouées sur scène ne renferment, de l'introduction à la fin, rien d'étranger au sérieux. On croirait avoir devant les yeux un homme posé qui, encourageant son épouse à la vertu, échappe même aux reproches des chicaneurs. **109.** Il serait possible aussi d'y voir des soldats et d'y entendre des rhéteurs, parfois deux mimes, l'un figurant un homme inculte, l'autre un homme bien avancé dans sa formation littéraire ; quand on rit de l'un et que l'on applaudit l'autre, les spectateurs en arrivent à la conclusion que l'on doit aimer l'éducation de façon à recevoir des éloges et fuir l'ignorance pour ne pas prêter aux railleries. **110.** Qui ne renoncerait pas à tenter un catalogage de toutes les imitations ? Maître, domestiques, marchands, charcutiers, poissonniers, amphitryon, invités, rédacteurs de contrats, enfantelet qui balbutie, jeune homme épris, homme furieux, tel autre s'efforçant d'apaiser sa colère. **111.** Pourquoi, après les avoir toutes passées en revue, viens-tu jeter sur le tapis une figure de prostitué ? Ou est-ce par hasard la seule que tu aies vue au spectacle ?

370 F. τας θηλύνειν ὑπολαμβάνεις, | τῶν δὲ βελτιόνων σχημάτων οὐ-
δὲν πρὸς ἑαυτὸ μεταφέρειν οἶει τοὺς θεατάς; καίτοι τὸ μὲν νό-
σος ἐστὶ φύσεως ὄρον ἐκβᾶσα, τὰ δὲ ζηλοῦν τε καὶ πράττειν ἢ
φύσις ἐνομοθέτησε.

112. Βούλει τὴν ἐκ τοῦ πράγματος ὄνησιν ὀρθῶς ἐξετάσαι; 5

237 Gr. σκόπει τὰ μέγιστα τῶν ἀνθρωπέων κακῶν, ὀργὴν τε καὶ | λύ-
πην. ὧν ἢ μὲν τῶν ἰδίων ἐξίστησι λογισμῶν – εὖ γὰρ ἔφη τις
τὸν θυμὸν μανίαν ὀλιγοχρόνιον εἶναι –, τὰ πλεῖστα δὲ ἅπασιν
ἀρρωστήματα λύπη κατὰ τὴν τραγωδίαν συμβαίνει. οὐδένα δὲ
ῥάδιον ἀμφοῖν ἀπηλλάχθαι, ἀλλὰ τὸν μὲν ἀνιᾶ τι, τὸν δὲ παρο- 10
ξύνει, τισὶ δὲ ἀμφοτέρα ταῦτα παρενοχλεῖ. **113.** Ἦδη τις νουθε-
σίαις οικείων ἢ φίλων οὐδὲν ἐνδιδοὺς μίμους θεασάμενος ἐφαι-
δρύνθη τὰ μὲν εἰς τούτους ὀρῶν, τὰ δὲ λογιζόμενος, ὡς καὶ ἄλ-
λους εἰκὸς ἐν πλήθει καθῆσθαι τοσοῦτῳ πάσχοντας μὲν αὐτῷ
παραπλήσια, μειδιῶντας δὲ ὁμῶς· ὥστε κὰν μὴ βεβαίας ἰάσεως 15
τύχη, τὸν γε τοῦ θεάματος χρόνον κουφότερον ἔξει. **114.** Ἴπ-
πων μὲν οὖν ἀγῶνες ἐκμαίνουσι | μᾶλλον ἢ τέρπουσι τὰς τῶν
θεωμένων ψυχὰς καὶ πολλὰς ἤδη καὶ μεγάλας ἀνέτρεψαν πό-
λεις· μῆμοι δὲ τέρψιν ἀπράγμονα καὶ στάσεως ἐλευθέραν καὶ
ταραχῆς ἐπιδείκνυνται καὶ μάλα συμβαίνουσιν τῷ Διονύσῳ. 20

118 Steph.

371 F. **115.** Κάνταῦθα μὲν οὐδεὶς σύννους οὕτω καὶ κατηφής, ὅς | οὐ
φαιδρότερος ἔσται· ἐκεῖ δὲ πρῶος οὕτω καὶ ἄθυμός ἐστιν οὐ-
δεὶς, ὅς οὐκ ἐξάπτεται καὶ βοᾷ καὶ φιλονεικίας ἐμπίπλαται καὶ
θυμοῦ. **116.** Τοιγαροῦν ἀποδέχομαι τῶν πόλεων τὴν ἐπίνοιαν,
αἷς νενόμισται μίμους ἐν ταῖς τῶν ἵππων ἀμίλλαις μεταξὺ παί- 25

8 τὰ πλεῖστα M: <ἢ δ' ἅμα τῇ ψυχῇ καὶ τὸ σῶμα διαφθείρει> τὰ πλεῖ-
στα conj. Gomperz || δὲ F. Steph.: γὰρ M Gr. δ' conj. Gr. || **10** δὲ M: δέ
<τι> conj. Gr. || **11** δὲ M: δ' Gr. || τις Gr.: τὶς M || νουθεσίαις Gr.: νου-
θεσίας M || **12** οικείων ex οἰαείων corr. sec. m. || **13–14** καὶ ἄλλους M:
κᾶλλους Gr. || **14** τοσοῦτῳ ex τοιούτῳ corr. M in marg. || αὐτῷ M: αὐτῶ
F. || **17** ἐκμαίνουσι M: ἐκβαίνουσι Tournier || **20** μάλα Gr.: μῶαλα M ||
21 σύννους Gr.: σύνους M || **22** πρῶος Gr.: πρᾶος M || καὶ ἄθυμός M:
κεῦθυμος Tournier || **24.25–25.1** παίζειν Gr.: παίζειν M

Eh quoi ? Supposes-tu qu'elle effémine ceux qui la regardent, et penses-tu que des figures les plus belles, les spectateurs ne ramènent rien en soi ? Quoi qu'il en soit, l'une est une maladie sortie des bornes naturelles, les autres, on doit les imiter et les pratiquer en vertu des lois de la nature.

112. Veux-tu examiner avec justesse le profit que l'on tire de l'activité des mimes ? Regarde les maux humains les plus graves, la colère et le chagrin. La première fait sortir des capacités personnelles à raisonner — on dit bien que la colère est une courte folie —, et chez tous, la plupart des indispositions sont, selon la tragédie, les conséquences du chagrin. Il n'est personne qui se débarrasse facilement de l'une et de l'autre ; au contraire, on est affligé par l'une, excité par l'autre, certains étant tourmentés par les deux à la fois. **113.** Il est déjà arrivé que ne tenant aucun compte des admonitions de ses parents ou amis, on trouve de la joie comme spectateur des mimes, soit à les regarder, soit à calculer que dans une telle foule se trouvent naturellement assises d'autres personnes éprouvant à peu près les mêmes sentiments que soi, et néanmoins souriantes. Ainsi, même si l'on n'est pas sûr d'obtenir la guérison, au moins trouvera-t-on plus léger le temps du spectacle. **114.** Les courses hippiques provoquent une véritable folie plutôt qu'elles ne réjouissent l'âme des spectateurs, et déjà elles ont provoqué la ruine de nombreuses grandes cités. Les exhibitions des mimes, elles, offrent une réjouissance sans agitation, libérée des émeutes et des perturbations, qui est en accord parfait avec Dionysos. **115.** Et il n'y aura ici personne d'anxieux et de morne au point de ne pas gagner en gaieté ; là, personne de doux et d'indifférent au point de ne pas s'enflammer, ne pas crier, ne pas se gonfler d'envie et de passion. **116.** Par conséquent, j'approuve la visée des cités où il est stipulé dans

238 Gr. ζειν τῶν ἄθλων, ἵνα τοῖς θεωμένοις μαλάξωσι τὴν ὀργήν, τὴν
 μέν τῶν ἡττημένων | πραΰνοντες λύπην, τὴν δὲ τῶν νενικηκό-
 των ἀναστέλλοντες ὕβριν. **117.** Κηλούμενοι γὰρ οἱ μὲν ἔλατ-
 τον ἀθυμοῦσιν, οἱ δὲ τὴν ἥτταν αὐτοῖς ὀνειδίζοντες παύονται
 κἂν μὴ σύμπαν τὸ μέρος, ἀλλ' οἱ πλείους τὸν ἀριθμόν· κἂν ἢ 5
 πᾶσα τῶν νενικηκῶτων ἐπιμείνη βοῶσα μερίς, ἥττον τῆς ἐναν-
 τίας οἱ πλείστοι βοῶντων ἀκούσονται περὶ μίμους ἡσυχολημέ-
 νοι. **118.** Ἱπποδρομίας μὲν οὖν καὶ ὄρχησιν ὑπεραίρει τὸ πρᾶ-
 γμα τῷ μηδὲν στασιῶδες τοῖς δήμοις ἐμβάλλειν, θαυματοποι-
 οὺς δὲ καὶ τραγωδίας ὑπόκρισιν μετιόντας καὶ λύρα χρωμένους 10
 120 Steph. | τῷ μὴ κόρον δίδοναι· ἐκείνων γὰρ οὕτως ἐνεπλήσθησαν ἄν-
 θρωποι τῶν θεαμάτων ὡς μόλις δημοσιεύειν.

119. Οὐ τοίνυν μόνον τοσαύτην ὑπὲρ αὐτῶν ἀφθονίαν χορη-
 γοῦσι δικαιομάτων, ἀλλὰ καὶ τὴν πολιτείαν ἡμῖν οὐ μικρὰ πολ-
 λάκις εὐεργετοῦσιν ἄρχοντας ἐν καιρῷ τοῖς σκώμμασι σωφρο- 15
 νίζοντες. **120.** Αναβαίνει γὰρ αὐτοῖς καὶ μέχρι δυναστείας ἢ
 παρρησία, καὶ τῶν μὲν ἡγεμόνων οἱ φίλοι τὸν ὄγκον ὑποστέλ-
 λονται τῆς ἐξουσίας, κἂν ἴδωσι τι ποιοῦντας ἀνάξιον τῆς ἀρχῆς,
 οὐ θαρροῦσιν ἐπιτιμᾶν, μίμοις δὲ πάρεστι σκώπτειν ἀφόβως.

121. Οὐ μὴν ἀποσκώπτουσι μὲν, ἀνόνητοι δὲ περιφρονούμενοι 20
 372 F. γίνονται, | ἀλλ' εὖροις ἂν τοὺς ἐνόχους ὄντας τοῖς σκώμμασιν
 ἢ πεπαυμένους ἢ σπανιώτερον ἀμαρτάνοντας ἢ πειρωμένους
 ἐπισκιάζειν, ἃ πρόσθεν ἀνέδην ἐτόλμων. **122.** Παῦσαι τοίνυν
 αὐτοῖς λιοδορούμενος, μή που καὶ σὲ δικαίως ἀμυνόμενοι σκώ-

1 τῶν ex τὸν corr. sec. m. || μαλάξωσι ex μαλάξωσι corr. sec. m.
 || 2 ἡττημένων Gr.: ἡττημένων M || 6 ἐπιμείνη M: ἐπιμένη conj. Gr. ||
 8 καὶ ὄρχησιν M: κῶρχησιν Gr. || 9 τῷ Gr.: τὸ M || 11–12 ἄνθρωποι M:
 ἄνθρωποι Gr. || 13 αὐτῶν Gr.: αὐτῶν M || 18 ἴδωσι τι Gr.: ἴδωσι τί M ||
 21 σκώμμασιν Gr.: σκώμασιν M || 23 ἀνέδην Gr.: ἀναίδην M || 25.24–
 26.1 σκώψωσι Gr.: σκώψωσιν M

la loi que les concours des mimes se jouent dans l'intervalle des courses hippiques, afin de calmer la colère des spectateurs, en adoucissant le dépit des vaincus et en abaissant l'insolence des vainqueurs. **117.** Pris sous le charme, les uns ont moins d'abattement, les autres cessent de vitupérer leur défaite et, même si ce n'est pas le cas pour un camp tout entier, au moins ça l'est pour le plus grand nombre ; et, même si c'est le parti de la victoire tout entier qui s'obstine à crier, la majorité des gens du parti adverse entendra moins les cris parce que les mimes retiennent son attention. **118.** Sur les courses de chevaux et la danse, la supériorité de l'activité des mimes réside dans le fait qu'elle ne provoque dans les dèmes aucun esprit de révolte, sur les prestidigitateurs, sur ceux qui donnent des représentations tragiques ou les joueurs de lyre, dans celui qu'elle ne fait pas naître la satiété ; de ces derniers spectacles, les gens s'étaient saturés au point d'en rendre à peine possible une représentation publique.

119. Non, les mimes ne se bornent dès lors pas à fournir pour eux-mêmes une profusion de justifications ; mais en plus, c'est pour notre régime politique qu'ils constituent un bienfait considérable quand leurs railleries à point nommé ramènent des magistrats à la raison. **120.** Leurs audaces de langage finissent par monter jusqu'au pouvoir ; les amis des gouvernants contiennent l'arrogance de leur pouvoir, et, même s'ils les voient commettre un acte indigne de leur magistrature, ils n'ont pas le cran de les critiquer, tandis qu'aux mimes permission est donnée de railler sans crainte. **121.** Toutefois, s'ils n'y vont pas de leurs railleries, ils deviennent inutiles en sombrant dans le mépris, mais tu pourrais le constater, les victimes de railleries camouflent, en y mettant un terme, en les espaçant ou en s'y essayant, les fautes qu'ils osaient commettre précédemment sans retenue. **122.** Mets donc un terme à tes insultes ; autrement, c'est de toi aussi qu'ils vont à juste titre tirer vengeance en te raillant toi

ψοσι. ποιοῦνται δὲ τὴν ἐπίπληξιν, ἐφ' οἷς ἂν ταύτη χρήσασθαι δέη, οὐ πικρὰν οὕτω καὶ ἄκρατον, θέλγουσαν δὲ πῶς ἅμα καὶ δάκνουσαν τῇ συνήθει κεράσαντες χάριτι.

239 Gr. **123.** | Ἀλλὰ τούτων οὕτω σαφῶς δεικνυμένων « οὐδέν, » φη-
122 Steph. σίν, « ἀπάδουσι τῶν Ἡσιόδου κηφήνων, οἱ τὰ τῶν | ἐργαζο- 5
μένων ἀργοῦντες αὐτοὶ κατεσθίουσι καὶ δαπανῶσι μὲν τὰ τῶν
εὐπορούντων οὐδὲν ἢ τρυφᾶν ἐπιστάμενοι, τοῖς δὲ πενομένοις
ἐμπόδιον γίνονται πρὸς τὴν θεάν αὐτοὺς ἐκ τῶν οικείων ἔλ-
κοντες ἔργων. ἀμέλει γὰρ ὡς ἀργοὶ μελέτης οὐ δέονται, ἀλλ'
ὑποβεβρεγμένοι καὶ τὴν γαστέρα πληροῦντες τὰ αὐτῶν ἐπιδεί- 10
κνυνται τοῖς θεωμένοις. » **124.** Πῶς οὖν ἦθος φυλάττειν, πῶς
δὲ ἄδειν ἐμμελῶς μεθύοντας ἔνεστι, δεῖ γὰρ καὶ φωνὴν εὐφραί-
νουσιν ἔχειν καὶ ρέουσιν γλῶτταν ἐτοίμως – μῖμος γὰρ διλο-
γῶν ἢ προσπταίων συρίττεται μᾶλλον ἢ ῥήτωρ τοῦτο παθῶν –,
δεῖ καὶ χορεύειν ἐπίστασθαι καὶ μὴ φθέγγεσθαι μόνον ἐπιδε- 15
ξίως, ἀλλὰ καὶ βλέμματι θέλγειν, κἂν δέη δοκεῖν αὐτὸν ἀπατᾶ-
σθαι, ὀρῶντα μὴ ὀρᾶν, τὸ τοῦ λόγου, καὶ ἀκούοντα μὴ ἀκούειν,
ὅπως μηδὲν ἀπολείπει χάριτος ἡδυσμα. **125.** Κἂν ἅπαντα ταῦτα
373 F. τύχη μόνα | λαχῶν, πολλῶν ἐστὶν ἐνδεής· οὐ γὰρ ἐπιλήσιμονα
δεῖ πεφυκέναι, μὴ τι τῶν ἔξω μελετηθέντων ἔνδον αὐτὸν δια- 20
φύγοι, οὐδὲ παρρησίας ἐνδεέστερον εἶναι, δειλία γὰρ μνήμη
ἐκπλήσσει.

124 Steph. **126.** Σὺ μὲν οὖν οἶει τοὺς μίμους ἐμπόδισμα γίνεσθαι τοῖς ἀπὸ
240 Gr. τῶν | χειρῶν τρεφομένοις, | ἐγὼ δὲ μείζονος αἰτίους ὀρῶ προ-
θυμίας. ὥσπερ γὰρ οὐ τὸν μέτριον ὕπνον φαμὲν κώλυμα εἶναι 25

2 δέη M Gr.: -οι M s.l. || καὶ ἄκρατον M: κάκρατον Gr. || 4 οὕτω Gr.: οὕτως M || 7 οὐδὲν ἢ Gr.: οὐδενί M || 10 πληροῦντες M: πλήθοντες conj. Gr. || αὐτῶν Gr.: αὐτῶν M || 12 δὲ M: δ' Gr. || 18 ἀπολείπει M: ἀπολείπη Gr. || 19 ἐστὶν Gr.: ἔστιν M || ἐνδεής M: <ἐτ'> ἐνδεής Gr. || 20-21 διαφύγοι M: διαφύγη Gr. || 25 κώλυμα M: κώλυμ' Gr.

aussi. Ils adressent leur critique à ceux qui en ont besoin ; elle n'est pas acerbe à ce point ni sans mélange, mais elle est apaisante dans un sens tout en mordant, avec le charme naturel dont elle est mâtinée.

123. Mais, alors que ce sont là des faits qui se montrent clairement, il me dit : « Ils ne sont en rien en désaccord avec les faux bourdons d'Hésiode qui, fainéants eux-mêmes, dévorent les biens de ceux qui sont à l'ouvrage et dépensent les ressources des bien pourvus, sans rien connaître que le luxe ; pour les pauvres, ils constituent un obstacle quand ils les attirent au spectacle en les arrachant à leurs tâches propres. Pour sûr, en leur qualité de fainéants, ils n'ont pas besoin de s'entraîner : au contraire, c'est quand ils sont un peu gris et qu'ils remplissent leur bedaine qu'ils exhibent leurs productions pour les spectateurs ». **124.** Comment trouver le moyen de conserver un caractère, comment celui de chanter la bonne note quand on est ivre ? Car il doit avoir aussi bien une voix agréable qu'une langue coulant aisément — un mime qui reprend la même syllabe ou bute sur un mot, on le siffle plus qu'un rhéteur victime du même accident —, il doit aussi savoir danser et ne pas se contenter d'une expression habile, mais aussi séduire du regard, donner l'impression d'être roulé au besoin, de ne point voir tout en voyant, comme on dit, de ne point entendre tout en entendant, afin de ne laisser aucun piment manquer à son charme. **125.** Et même si le hasard ne lui avait accordé que toutes ces qualités, beaucoup lui manqueraient encore ; il ne doit pas avoir un naturel prompt à l'oubli, pour que les morceaux exercés avant le spectacle ne lui échappent pas sur la scène, ni avoir trop de manquements dans le franc-parler, car la timidité met la mémoire en déroute.

126. Toi, tu crois que les mimes représentent un obstacle pour ceux qui vivent de leurs bras, moi, je vois en eux la cause d'une ardeur accrue à l'ouvrage. Car nous soutenons que, dans une

τοῖς ἔργοις, ἀλλὰ τὰ μέγιστα τούτοις λυσιτελεῖν ἐπιρρωννύντα τὸ σῶμα, καὶ τοὺς μακρὰν πορευομένους ὁδὸν τὰς ἐν μέσῳ καταγωγὰς οἰόμεθα προθυμότερους ποιεῖν, ὅταν αὐτοῖς ἢ δένδρου σκιᾶς ἢ πηγῆς ἢ λουτροῦ τινος ἀπολαύειν ἐξῆ, οὕτω καὶ σύμμετρος ἐκ τῆς θέας ἀνάπαυσις σπουδαιότερον ἔχεσθαι τῶν 5 ἔργων παρασκευάζει, ὥστε τοὺς ἐργαζομένους διπλοῦν εἰκότως μισθὸν ἐποφείλειν τοῖς μίμοις, εὐφροσύνης τε καὶ σπουδῆς.

127. Ὅθεν πρὸς ἑμαυτὸν τοιαῦτά μοι λέγοντας ἀναπλάττω· « μὴ λάθῃ σε τῶν μίμων ὁ κατήγορος ἀπατήσας· οὐδὲν ἡμῖν ἐμποδὼν ἐστὶν ἢ θεά, ἀλλὰ καὶ τοῦ συνηθούς ὀξύτερον προ- 10 τρέπει μᾶλλον ἐργάζεσθαι τοὺς ἀπολαύειν ἐπιειγομένους. διὰ ταύτην καὶ νύκτωρ πληροῦσί τινες, ὁ μεθ' ἡμέραν ἔργον ποιεῖν ἐβουλεύοντο. οὐ γὰρ πενία μόνον ἐγείρει τὰς τέχνας, ἀλλὰ καὶ θεᾶς ἐπιθυμία, καὶ νικᾷ τὴν ἐκ τῆς ἀγρυπνίας ταλαιπωρίαν ἢ τῆς ἐκ τοῦ θεωρεῖν εὐθυμίας ἐλπίς. » **128.** Τοιούτοις οἱ χει- 15 ροτέχνην διαθρυλλοῦσί μοι λόγοις τὰ ὅσα, ὡς ἡδὺ μὲν τῆς τοιαύτης ἀπόνασθαι θεᾶς, ἡδὺ δὲ τῆς σκηνῆς ἐξιόντας ἀπαγγέλλειν τοὺς ἑωρακότας | τοῖς οὐ τεθεαμένοις. **129.** Εἶτα λέγεις 374 F. λίχνους καὶ φιλοπότας εἶναι τοὺς μίμους. καίτοι | τῷ καταλόγῳ τῶν γνωρισμάτων, ἐξ ὧν ἔφαμεν χρῆναι μῖμον εὐδοκιμεῖν, καὶ τὸ φωνασκεῖν συνηρίθμηται, ὥστε δεῖν ἐκατέρου νοσήματος ἀπηλλάχθαι, ὅπως αὐτῷ μὴ βλάβῃ τὴν εὐφωμίαν σιτίων πληθός καὶ μέθη.

130. « Βλάβειέ γε, » φησὶν, « ὧ θεοί. αἰσχυρῶν γὰρ ἁσμάτων 241 Gr. | ἀκρόασις – μίμοις δὲ ταῦτα σύνηθες ἄδειν –, ὅσῳ ἂν ἐμμε- 25 λέστερον ἔχη, τοσοῦτω μᾶλλον ταῖς τῶν ἀκουόντων ἐπιβου-

4 ἐξῆ Gr.: ἐξῆν M || οὕτω Gr.: οὕτως M || 16 διαθρυλλοῦσί M: διαθρυλλοῦσί Gr. || 17–18 ἀπαγγέλλειν Gr.: ἀπαγγέλειν M || 25 ταῦτα M: τοιαῦτα conj. Gr. || ὅσῳ M: ὅσῳπερ conj. Gr.

mesure modérée, le sommeil n'est pas un empêchement pour le travail, mais qu'il est très profitable à ces gens en leur conférant un surcroît de vigueur physique, et nous croyons que, pour les marcheurs engagés sur une longue route, les haltes au milieu du voyage leur donnent plus d'entrain quand ils peuvent profiter de l'ombre d'un arbre, d'une source ou d'un bain ; c'est ainsi également qu'une détente modérée offerte par le spectacle contribue à donner plus de cœur à l'ouvrage, si bien que les travailleurs sont redevables aux mimes d'un double salaire, tant pour leur gaieté que pour leur ardeur au travail. **127.** Ensuite, je les figure en train de me tenir des propos du genre : « Garde-toi de te faire rouler par l'accusateur des mimes ; le spectacle ne représente en rien un empêchement pour nous ; au contraire même, il pousse plutôt à travailler, avec plus de vivacité qu'à l'habitude, ceux qui s'empressent d'en profiter. À cause de lui, certains vont jusqu'à accomplir de nuit la tâche qu'ils envisageaient d'exécuter le jour. Non, il n'y a pas que la pauvreté pour donner de l'essor aux arts, il y a aussi le désir de spectacle, et la victoire sur la souffrance due au manque de sommeil revient à l'espérance de la joie à être au spectacle. » **128.** C'est avec des propos de ce genre que les artisans me rebattent les oreilles, qu'il est doux de profiter de ce genre de spectacle, doux, quand les mimes quittent la scène, de l'avoir vu pour le raconter à ceux qui n'y ont pas assisté. **129.** Ensuite, tu dis que les mimes sont des goinfres et des pochards. Et pourtant, dans le catalogue des caractéristiques qui, avions-nous dit, valent nécessairement au mime son succès, on avait tenu compte en même temps encore de l'exercice de voix : aussi doit-il s'être délivré de chacun de ces fléaux pour que les excès de nourriture et l'ivrognerie ne nuisent pas à la qualité de sa voix.

130. « Eh bien ! Oui, qu'elle soit nuisible, ô dieux », dit-il. « Quant aux chansons honteuses — ce sont celles que d'habitude chantent les mimes — plus leur écoute a une sonorité

λεύει ψυχαῖς πλείονα μνήμην τῆς εὐφωνίας ἐργαζομένης, καὶ ὅσα μὲν πράττουσιν ἢ φθέγγονται μῖμοι, μόνους βλάπτει τοὺς παρόντας ἰσχύει, τὰ δὲ τούτων ἄσματα καὶ κόρην οἴκοι καθυμένην κοσμίως εἰς ἀκράτειαν μεταφέρει τῶν ἔξω τὰ τοιαῦτα πυκνὰ μελωδούντων οὐδὲ ταύτην ἐόντων ἀνήκοον εἶ- 5
 ναι. » **131.** Εἰτά σοι τοσαύτην ἔχειν δοκεῖ μίμων ἄσματα ῥώμην, ὡς τρέπειν καὶ μεταπλάττειν τῶν ἀκροωμένων τὰς γνώμας; καὶ φύσις ἢ μὲν γίνεται, ἢ δὲ ἀπόλλυται; ὑποχωρεῖ μὲν ἢ κρείττων, ἢ δὲ ἐναντία ταύτης ἐξιούσης τὴν ἐπὶ ψυχὴν πάροδον λήψεται; **132.** Κὰν θυγάτριον ἔχης ὄραν ἄγουσαν ἤδη παστά- 10
 128 Steph. ψασα τὸν ἰστὸν ἢ τὴν ἠλακάτην καὶ τὸν | ἄτρακτον ἀπορρίψασα ἢ ὅ τι ἂν ἐργαζομένη τυγχάνῃ, παρακολουθήσῃ τῷ ἄδοντι δελεασθεῖσα τῷ μέλει; **133.** Πόσου ἂν πρίατο νέος σῶφρονος κόρης ἐρῶν τοσαύτην ἰσχὴν ἐν ταύταις εἶναι ταῖς μελωδίαις, 15
 ὅσῃν ὑπολαμβάνεις; πλεῖστα γὰρ ὅσα ταῖς θύραις προσάδων 375 F. τῆς ἐρωμένης | παρὰ κωφοῦ θύραν ἄδει κατὰ τὴν παροιμίαν. τὴν δὲ κακῶς τεθραμμένην, κὰν ἄμουσος ἦ τις, ῥαδίως ἐφέλκεται. **134.** Οὐκοῦν εἰ μὴ πρότερον, ἀλλὰ νῦν μάνθανε ταῦτα· παραδέδωκέ τις ἀτόποις ἐπιθυμίαις τὸν λογισμὸν· οὐδαμῶς αὐτὸν μεταρρυθμίσει δυνήσῃ, κὰν μακρότερον τῆς Ἰλιάδος ἐγκώμιον ἐγκρατείας αὐτῷ διεξέλθῃς. Σῶφρων ἔφην τις ἕτερος· οὐ μετατί- 242 Gr. θῆς τὸν ἄνδρα, | κὰν διαρραγῆς ἄδων αἴσχιστα μέλη. **135.** Ἄν δὲ πύθῃ τὴν πρόφασιν, ἀποκρινοῦνταί σοι ταύτην ἄνδρες σοφίαν μὲν ἄλλος ἄλλην ἐπιδειξάμενοι, πάντες δὲ ἄμαχον εἰρηκότες 25

1–2 καὶ ὅσα M: χῶσα Gr. || 5 ἐόντων Gr.: ἐόντων M || 8 δὲ M: δ' Gr. || 9 δὲ M: δ' Gr. || ἐξιούσης Gr.: ἐξισούσης M || 11 τις Gr.: τίς M || 13 παρακολουθήσῃ Gr.: παρακολουθήσει M || τῷ ἄδοντι M: del. conj. Gr. || 14 Πόσου ἂν M: Πόσου δ' ἂν conj. Gr. || πρίατο Gr.: πριάτο M || 15 ἐρῶν Gr. ὀρῶν M || τοσαύτην M: τὸ <το>σαύτην conj. Gr. || 22 ἔφην τις Gr.: ἔφη τίς M || 25 δὲ M: δ' Gr.

harmonieuse, plus cela est pernicieux pour l'âme de ceux qui écoutent, car la musicalité produit plus d'effet sur la mémoire. En outre, toutes les actions et les expressions des mimes n'ont de pouvoir nocif que sur le public présent, tandis que leurs chansons portent au dévergondage même une jeune fille assise chez elle avec décence, quand au-dehors des passants fredonnent souvent les mélodies de ce genre sans lui permettre de fermer les oreilles. » **131.** Ensuite, crois-tu que les chansons des mimes ont de la vigueur au point de changer et de transformer le jugement de ceux qui écoutent ? Et pour la nature, y en a-t-il une qui naisse, une autre qui disparaisse ? Tandis que la meilleure cède la place, sera-ce l'autre, qui est son opposée, quand la première quitte le terrain, qui trouvera la porte d'entrée vers l'âme ? **132.** Même si tu as une fille en âge d'être mariée et qu'un passant devant ta maison se met à chanter, redoutes-tu qu'elle ne laisse son métier à tisser ou sa quenouille et qu'elle ne jette au loin son fuseau ou l'ouvrage auquel elle était occupée pour suivre les pas du chanteur, prise à l'hameçon de sa mélodie ? **133.** Quelle somme mettrait un jeune homme amoureux d'une fille sage pour qu'il y ait dans ces mélodies autant de puissance que tu l'imagines ? En effet, la plupart du temps, quand on vient chanter à la porte de son aimée, le chant arrive à la porte d'un sourd, comme dans le proverbe. La fille mal éduquée, même si elle n'a pas l'oreille musicale, se laisse facilement entraîner. **134.** Donc, si ce n'a déjà été fait précédemment, apprends à présent au moins ceci. Quelqu'un a livré sa raison à des désirs inconvenants ; en aucune façon, tu ne pourras le transformer, même si tu développes devant lui un éloge de la continence plus long que l'Illiade. Tel autre a reçu un naturel sage ; tu ne pourras modifier l'homme, même si dans ton chant éclatent des airs spécialement honteux. **135.** Mais si tu te mets en quête de la justification, des hommes te répondront en faisant montre de cette sagesse qui est différente pour les uns et les

τὴν φύσιν εἶναι. Εὐριπίδης μὲν γὰρ ὁ Σοφοκλέους τῇ τοῦ θεοῦ κρίσει σοφώτερος « ἄκρας, » φησίν, « εὐηθίας ἅπτοιτ' ἄν, ὅστις τὴν φύσιν νικᾶν θέλει. » Πίνδαρος δέ, τὸ θρέμμα τῶν μελιτῶν, 5
 130 Steph. τόδε | ἔφη που λέγων· « οὔτε αἶθων ἀλώπηξ οὔτε ἐρίβρομοι λέοντες μεταλλάζαιτο ἦθος. » οὔτε δεινότης, φησί – τοῦτο γὰρ ἢ κερδῶ σημαίνει τῷ ποιητῇ –, μετασκευάσαι δύναται γνώμην οὔτε φόβος – τοῦτο γὰρ ὁ λέων ἐμφαίνει. **136.** Καὶ μὴν ἄσματά ἐστι τὰ Πινδάρου ποιήματα καὶ ἀπὸ τοῦ πασσάλου τὴν φόρμιγγα καθελὼν ἦδεν ἅμα κιθαρίζων τὰ μέλη, ἀλλ' ὅμως αὐτός σοι διαρρήδην βοᾷ· « μὴ μου τὰ ἄσματα φύσεως ἀπαίτει 10
 376 F. κρατεῖν, | κᾶν ἄδω πρὸς λύραν. οὔτε γὰρ αἶθων ἀλώπηξ οὔτε ἐρίβρομοι λέοντες τοῦτο ἄν δύναιντο. » ὥσπερ οὖν Πίνδαρος ἄδων οὐ ποιεῖ σωφρονεῖν τὸν ἀκόλαστον, οὕτως ἄδοντες μῦμοι τὸν ἐγκρατῆ καὶ σεμνὸν πρὸς αἰσχρὰς οὐ μεταφέρουσιν ἡδονάς. 15

137. Εἰ δέ με δεῖ καὶ ῥητορικὴν τινα μαρτυρίαν προσθεῖναι – δεῖ δὲ, σοφιστὴν εἶναι πειρώμενον –, λέγει που ῥήτωρ τις, οὗ χάριτες οἱ λόγοι προσαγορεύονται· « οὐκ ἂν γένοιτο χρηστός ὁ κακὸς ἐξ ἐτέρας εἰς ἐτέραν πόλιν ἐλθών. » **138.** Οὕτω πάγιον ἀποφαίνονται πάντες εἶναι τὸ πεφυκός. πάρεστι δὲ τὰ τοῖς 20
 πάλαι σοφοῖς εἰρημένα βεβαιῶσαι τοῖς νῦν ὀρωμένοις· εὐδηλον γάρ, ὡς κάκεῖνοι τοιοῦτοις ἐξ ὧν ἐώρων ἐχρήσαντο λόγοις. **139.** Πόσοι δὴ φύλακες πρὸς ἡδονὰς ἐπειγόμενον κατέχειν δύνανται νέον; διεξελθύθασί γε διὰ πάσης ἀνθρωποὶ φυλακῆς

1 τὴν φύσιν εἶναι M: εἶναι τὴν φύσιν F. || Εὐριπίδης Gr.: Εὐριπιδίδης M || 2 ἄκρας F.: μακρὰς M ἄλλ' ἄκρας Tournier Gr. Kannicht †μακρὰς ... εὐθειάς† Steph. || εὐηθίας ἅπτοιτ' ἄν Gr. Kannicht: εὐθειάς ἅπτοιτο ἄν M Steph. εὐηθίας ἅπτοιτο ἄν F. || 3 θέλει M Kannicht: θέλοι Gr. ἐθέλει F. Steph. || 4 τόδε M: τόδ' Gr. || οὔτε M: οὐτ' Gr. || οὔτε M: οὐτ' Gr. || 5 μεταλλάζαιτο M: διαλλάζαιτο apud Pind. || 7 ἄσματά M: ἄσματ' Gr. || 8 καὶ ἀπὸ M: κάπὸ Gr. || 9 ἅμα κιθαρίζων M.: del. conj. Tournier || 10 τὰ ἄσματα M: τᾶσματα Gr. || 11 οὔτε M: οὐτ' Gr. || 12 τοῦτο M: τοῦτ' Gr. || 13 ἄδοντες Gr.: ἄδοντες M || 17 τις Gr.: τίς M || 24 ἀνθρωποὶ M: ἀνθρώποι Gr.

autres, alors que les paroles de tous affirment que la nature est invincible. Euripide, plus savant que Sophocle au jugement du dieu, dit : « Mais ce serait atteindre le comble de la naïveté que de vouloir vaincre la nature ». Pindare, le rejeton des abeilles, a le mot suivant : « Ni le renard couleur feu, ni les lions rugissants n'échangeront entre eux leur nature ». Ce n'est, dit-il, ni l'habileté — c'est ce que signifie le goupil chez le poète — qui a le pouvoir de changer l'état d'esprit, ni la crainte — c'est ce que souligne le lion. **136.** Bien sûr, les poèmes de Pindare sont aussi des chants, et, quand il avait décroché sa phorminx de son clou, il chantait ses airs en s'accompagnant sur la cithare, et cependant, c'est lui-même qui te crie explicitement : « N'exige pas que mes chants maîtrisent la nature, même si je chante avec accompagnement de lyre. Ni le renard couleur feu ni les lions rugissants n'en auront le pouvoir ». En chantant, Pindare ne donne pas un comportement modeste à l'homme dissolu ; de même, en chantant, les mimes n'entraînent pas l'homme continant et sérieux à des plaisirs honteux.

137. Mais j'ai pour devoir d'ajouter encore un témoignage de la rhétorique — c'est un devoir, pour qui s'efforce d'être sophiste : un orateur, dont les discours portent le nom de « Grâces », dit quelque part : « L'homme mauvais ne saurait devenir honnête en passant d'une cité à l'autre. » **138.** Ainsi, tous démontrent la stabilité du naturel. Mais on peut confirmer les paroles des anciens sages par ce que l'on voit aujourd'hui, car il est clair que chez eux aussi, ce genre de propos avait pour fondement ce qu'ils voyaient. **139.** Que de gardiens il faut pour réussir à retenir un jeune homme pressé de courir au plaisir ! Oui, des hommes sont passés par toute forme de

- 132 Steph. | ἀεί τι πλεῖον εἰς ἀσφάλειαν, ὡς ᾤοντο, προστιθέντες, εἴ πως
 τὴν ἀκρατῆ βιάσαιντο φύσιν, καὶ πλείστας ἠνίας μηχανησά-
 243 Gr. μνοι, παιδαγωγούς, ἀπειλάς, διδασκάλους, | μάστιγας, χαλι-
 ναγωγεῖν οὐ δεδύνηται. πόσας οἱ γυναικῶν ἐρῶντες κοσμίαν
 ἐπάγουσι προσβολὰς ταῖς ἐρωμέναις, ἰκετείας, δάκρυα, μέλη, 5
 δώρων ἐπαγγελίας· αἱ δὲ μένουσιν ἄτρωτοι. **140.** Γνοὺς τοῖνυν
 ἐξ ἀμφοτέρων, ἐκ τε τῶν βελτιόνων ἐκ τε τῶν ἐναντίων, ὡς
 ἀμετάστατον ἐκατέροις ἡ φύσις, μὴ βούλου δοκεῖν ἀγροικότε-
 ρος εἶναι τῷ πρὸς τὰ ἄσματα φόβῳ ἄλλως τε καὶ πολλῶν ἐν
 τούτοις ἀκοσμίας ἐχόντων οὐδέν. 10
- 141.** Ἐπεὶ δὲ τὴν εὐφωνίαν ὑποστέλλεσθαι φῆς ὡς ἐπαρᾶσθαι
 377 F. ταύτης αὐτοὺς ἐκπεσεῖν, φέρε τι καὶ πρὸς τοῦτό | σοι λέξωμεν.
 μῆμος γὰρ ἅπας, κὰν ἄγαν εὐφωτος ἦ, τὰ δεύτερα φέρει τρα-
 γωδίας ὑποκριτοῦ, ὃς νῦν μὲν εἰσέρχεται παῖδα φονέα μητρός,
 νῦν δὲ μητέρα ξίφος ἐπιφέρουσαν τέκνοις ὑπὸ ζηλοτυπίας ἐρω- 15
 τικῆς. **142.** Εἰ τοῖνυν ἐκείνων ἀτοπώτερα ταῦτα καὶ μίμων φω-
 νῆς ἢ τούτων καθέστηκε κρείττων, διχόθεν οὗτοι μίμων ἐλέγ-
 χονται βλαβερώτεροι, ὥστε μίμων ἐκβεβλημένων συναπελαύ-
 νονται τούτοις οἱ μείζονα βλάπτοντες, μᾶλλον δέ, διώκων μὲν
 134 Steph. τις ἐκείνους τάχα | φείσεται μίμων, εἴπερ ἦττον λυμαίνονται, 20
 τούτους δὲ φυγῆ ζῆμιῶν ἐκείνοις μείζονα σωφρονισμόν ἐπιθή-
 σει· ὥστε τῆ κατὰ τῶν μίμων ὀργῆ λανθάνεις ἐτέρους, οὓς οὐ
 βούλει, προπηλακίζων. **143.** Τί οὖν ἐντεῦθε συμβαίνει; κεκλει-
 σθαι τὰ θέατρα καὶ μάτην οὕτως ἐστάναι· ὃ πολὺ δεινότερόν
 ἐστὶ τοῦ καθελεῖν. καθαιρεθέντα μὲν γὰρ καταβραχὺ τὴν μνή- 25
 μιν ἀπομαραίνει, ἐστηκότα δὲ οὐκ ἐὰ τοὺς ἐρῶντας ἐπιλανθά-

9 τὰ ἄσματα M: τᾶσματα Gr. || **11** φῆς F. Steph.: φῆς M Gr. || **12** φέρε
 τι Gr.: φέρετέ τι M || λέξωμεν Gr.: λέξομεν M F. || **13** ἄγαν Tournier
 Gr.: ἄγων M || **14** εἰσέρχεται M: εἰσέρχεται <μιμούμενος> conj. F. || φο-
 νέα Gr.: φ...α? M || μητρός M: μητρὸς <ὑποκρινόμενος> Gr. || **25** κατα-
 βραχὺ M: κατὰ βραχὺ Gr. || **26** δὲ M: δ' Gr.

garde en ajoutant toujours un élément supplémentaire propre à gagner, comme ils le croyaient, de la sûreté, pour brider en quelque sorte le naturel incontinent, et ils ont créé des rênes en fort grand nombre, pédagogues, menaces, maîtres, fouets : ils n'ont pas pu le maîtriser. Que d'assauts mènent les amoureux de femmes honnêtes à leurs dulcinées : supplications, larmes, mélodies, promesses de cadeaux ! Elles demeurent hors d'atteinte. **140.** Les cas les plus favorables aussi bien que leurs contraires te font tous deux constater que chez chacun le naturel ne s'altère pas. Ne te laisse dès lors pas paraître trop fruste en redoutant leurs chansons, car beaucoup d'entre elles ont un contenu qui n'a rien de contraire à la décence.

141. Mais puisque, selon toi, l'euphonie est chez eux à tel point en retrait qu'on souhaite les bannir de celle-ci, nous allons encore te dire un point à ce sujet. Tout mime, même s'il a une voix excessivement belle, tient le second rôle derrière l'acteur de tragédie qui représente tantôt un fils assassin de sa mère, tantôt une mère levant un poignard sur ses enfants par amour et par jalousie. **142.** Dès lors, si l'acteur tragique a des rôles plus extravagants que ceux des mimes et qu'il a une voix plus belle que la leur, la preuve est faite à un double titre que les acteurs de tragédie sont plus nuisibles que les mimes. Ainsi, une fois les mimes éliminés, on chasse du même coup ceux qui constituent une nuisance plus grande ; ou plutôt, en faisant le procès de ces derniers, on épargnera peut-être les mimes, s'il est vrai qu'ils causent un dommage moindre, mais en les bannissant, on administrera aux autres une leçon trop sévère. Ainsi, sans que tu t'en aperçoives, ta colère contre les mimes en traînera d'autres dans la boue, que tu ne veux pas atteindre.

143. Quelle en est la conséquence ? La fermeture des théâtres, et qu'ils vont rester ainsi debout en vain : voilà qui est bien plus terrible qu'une démolition. Démolis, ils s'effacent rapidement de notre souvenir, tandis que, debout, ils ne permettent pas aux

νεσθαι. ἀνάμνησις δὲ ἡδονῆς τελέως καταλυθείσης πικροτάτη γίνεται λύπη, ἐπεὶ καὶ τῶν ἀποβαλόντων τὰ φίλτατα οἱ μεμνημένοι τῶν ἐπιλελησμένων εἰσὶν ἀθλιώτεροι. **144.** Εἰ δὲ καθελεῖν ἡμῖν ἐπιτρέψεις, ἔλαττον μὲν ἢ καθαίρεσις χρόνου προῖ-
 244 Gr. όντος | λυπεῖ, μείζονα δὲ τὴν δυσσέβειαν ἔχει πρὸς τὸν ἄρχειν 5
 θεάτρου λαχόντα θεόν.

145. Πάνυ τοίνυν εἰκότως ἂν ἑμαυτοῦ καταγνοίην, εἰ κωμωδίας
 378 F. πολλαχοῦ μνημονεύσας τοῦ λόγου ἐκεῖνο παραλιπεῖν | καρτε-
 ρήσω. φασὶ τὸν εὐρηκότα τὴν ὑπὲρ ἧς ἀγωνίζομαι τέχνην, ἐξ
 οὗ πάντα φησὶν ἀπαγγέλλειν ὁ προσηγορία μὲν δεύτερος, τὴν 10
 τάξιν δὲ πρῶτος, ἐκεῖνον δὲ λέγουσι καὶ τὸν παῖδα τὸν Διοπεί-
 θους ἠλικιώτας τε ἄμφω καὶ φίλους ὅτι μάλιστα ὄντας – συνά-
 πτοντος καθ' Ὅμηρον τοῦ θεοῦ τοὺς ὁμοίους – τὸν τρόπον καὶ
 γνώμας ἐμμέτρους ἀλλήλοις ἀντιτιθέναι καὶ μὴ χεῖρονα Με-
 νάνδρου δόξαι τὸν ἕτερον. τοιοῦτον ἄνδρα διαβάλλειν ἐπιχει- 15
 ρεῖς.

146. Λοιπὸν τοίνυν ἡμῖν πρὸς τὸ τῆς κουρᾶς εἶδος καὶ τὸ ραπί-
 245 Gr. ζεσθαι μεταβῆση ψόγον ἐξ ἀμφοτέρων οἰόμενος μίμοις | κατα-
 σκευάζειν. ἐκατέραν δὲ σου κατηγορίαν εἰς ἀποκρούεται μῆ-
 μος, ὃν ἀπαιτεῖ τρέφειν τε κόμην ἢ τέχνην καὶ ραπίζειν τοὺς 20
 ἄλλους. **147.** Εἰ μὲν οὖν ἐκεῖνον μέμψεως ἐξαιρεῖς, πῶς ὅλον
 αὐτὸ διαβάλλεις τὸ πρᾶγμα; τὸ γὰρ ὅλως αἰσχρὸν οὐδένα τῶν
 μετιόντων ἄμεμπτον ἔχει· εἰ δὲ μηδὲ τοῦτον λοιδορίας ἐλευθε-
 ροῖς, τί τοῖς ἄλλοις εἰς ἀδοξίαν προφέρεις τῆς τε κεφαλῆς τὸ
 ψιλὸν καὶ τὴν ἐπὶ κόρρης πληγὴν; **148.** Εἴ τις, ὦ δαιμόνιε, ψό- 25
 γος ἐκ τοιαύτης ὑπῆρχε κουρᾶς, οὐκ ἂν οἱ σοφώτατοι πάντων

1 δὲ M: δ' Gr. || 2 φίλτατα M: φίλταθ' Gr. || 10 ἀπαγγέλλειν Gr.: ἀπαγγέλειν M ἄστεα γελαῖν Gomperz || 11–12 Διοπείθους Gr. Διοπειθοῦς M || 12 τε M: τ' Gr. || ὄντας scr. auct. Schamp: εἶναι M Gr. F. Steph. || 15 ἕτερον M.: ἐταῖρον conj. Gr. || 19 εἰς Gr.: εἰς M || 21 ἐξαιρεῖς Gr.: ἐξάιρεις M || 23 μηδὲ Gr.: μὴ δὲ M

passionnés d'oublier. Le rappel d'un plaisir complètement disparu laisse un chagrin plus amer puisque ceux qui se rappellent la perte des choses les plus chères sont plus malheureux que ceux qui les ont oubliées. **144.** Si tu nous charges de démolir les théâtres, avec le temps, la démolition engendrera un chagrin moindre, mais constituera une impiété plus grave à l'endroit du dieu présidant au théâtre.

145. Mais dès lors, j'aurais parfaitement raison de me condamner moi-même si, après de multiples mentions de la comédie, je m'obstine dans mon discours à omettre le point suivant. On dit que l'inventeur de l'art dont je me fais le champion — c'est depuis lui qu'a la prétention de tout exprimer celui dont le nom est second, alors qu'il occupe le premier rang —, oui, notre homme et le fils de Diopeithès, dit-on, qui avaient tous deux le même âge et étaient aussi amis que possible (le dieu, selon Homère, lie entre eux ceux qui ont des caractères semblables), s'opposaient l'un à l'autre à coups de sentences en vers, et le second n'y parut pas inférieur à Ménandre. Tel est l'homme que tu te risques à calomnier.

146. Tu vas donc passer désormais au type de la tête rasée et à celui des coups de bâton encaissés : les deux permettent, tu le crois, d'instruire un blâme contre les mimes. Mais pour battre en brèche chacun des deux points de ton accusation, il suffit d'un seul mime, celui à qui son art demande de se laisser pousser la chevelure et d'administrer aux autres une volée de coups de bâton. **147.** Donc, si tu l'enlèves de ton blâme, comment ta critique peut-elle porter sur l'action elle-même dans sa totalité ? En effet, ce qui est honteux dans sa totalité ne laisse à l'abri du reproche aucun de ceux qui y interviennent. Si tu n'exemptes pas non plus ce mime de tes reproches, pourquoi montes-tu en épingle pour discréditer les autres leur tête dégarnie et le soufflet qu'ils prennent sur la joue ? **148.** Si le moindre blâme, ô merveilleux ami, était la conséquence d'une tête rasée de l'es-

Αἰγύπτιοι ταύτην ἀσκεῖν εὐθὺς ἐκ παίδων ἤξιον, ὥς πού φησιν ὁ τὰς Μούσας ὑποδεξάμενος, ᾧ φιλοξενίας μισθὸν ἐκάστη βίβλον ἔδωκε μίαν. **149.** Τί δέ σοι τῶν Αἰγυπτίων τὸν ἰδιώτην ὄμιλον λέγω τῶν ἐν αὐτοῖς ἱερέων κεφαλὴν τε καὶ γένειον ἐν χρῶ
 379 F. ξυρουμένων; **150.** Εἰ δὲ τῷ ῥαπίζοντι φαυλίζεις | τὴν ἐπιτήδευ- 5
 σιν, πῶς θεασόμεθα πύκτας, ὧν αἱ πληγαὶ καὶ φόνον πολλάκις εἰργάσαντο; ὅθεν ὁ τοῦ Δράκοντος νόμος « ἂν τις ἀποκτείνει, » φησὶν, « ἐν ἄθλοις ἄκων. » **151.** Τί δ' ἂν εἴποις περὶ τῶν ἰθύνειν τοὺς ἵππους εἰδότες; οἱ πολλάκις τύπτειν ἀλλήλους ἐξάγονται δυοῖν ἐν ταύτῳ συμπλεκόμενων ἀρμάτων· ἀλλὰ καὶ κίνδυνος 10
 ἐκεῖ συνεχῆς ἵππων τε καὶ ἀνδρῶν κἂν ἀνέλη τις τοῦτο, συνανεῖλε καὶ τὴν ἐκ τῆς ἀμίλλης ἡδονὴν τῶν θεωμένων. **152.** Τί δὲ
 246 Gr. φήσομεν, πρὸς θεῶν, ἂν ἀθλητῆς τὸν ἀντίπαλον καταβάλλῃ; | τί δέ, εἰ δρομεὺς τὸν ἐναντίον ὑποσκελίσει; τί δράσεις ἀγωνοθέτης ἡμῖν καταστάς; ἐπιτάξεις, νῆ Διά, τῷ κήρυκι προειπεῖν 15
 ἅπασιν μὴ τοιαῦτα τολμᾶν; « πῶς οὖν στεφανωθήσομαι » βοῶντος ἀκούσῃ δικαίως ἐκάστου. **153.** Ἄκουε δὴ, φασί, πρὸς τοῦτο μάλα καλοῦ λόγου. συμπόσιον ἦν, καὶ παρῆν ἀγλητῆς. ἠῦλει μὲν οὗτος, οἱ δὲ πίνοντες ἤκουον. ὡς δὲ τοῦ δεῖπνου προϊόντος ὄρχουοντο – οἶνος γὰρ καὶ αὐλὸς εἰς ὄρχησιν ἐγείρειν φιλεῖ –, 20
 ἔτι σφοδρότερον ἐνέπνευσε τοῖς αὐλοῖς, ὥστε διέσυρέ τις τὸν ἄνδρα τὰς γνάθους ὀρῶν ὠγκωμένας. ὁ δὲ παυσάμενος τοῦ αὐλεῖν, ὅτε τῆς ὀρχήσεως οἱ λοιποὶ, ἤξιου μὴ τὸν ὄγκον αὐτοῦ τῆς ὄψεως μέμψασθαι· μὴ γὰρ οἷόν τε εἶναι τούτου χωρὶς εὐ-
 140 Steph. δοκιμεῖν ἀγληταῖς. **154.** Τοῦτο καὶ μίμοις καὶ | παγκρατιασταῖς 25
 καὶ δρομεῦσι καὶ ἀθληταῖς λέγειν ἀρμόσει ἐκάστου τὴν ἐκ τῆς

5 ξυρουμένων M: ξυρομένων Gr. || ῥαπίζοντι F.: ῥαπίσματι M Steph. ῥαπίσαντι Gr. || **11** καὶ ἀνδρῶν M: κἀνδρῶν Gr. || τις Gr.: τίς M || συνανεῖλε Gr.: συνανεῖλεν M || **13** θεῶν Gr.: θεῶν M || ἀντίπαλον Gr.: ἀντίπαλλον M || καταβάλλῃ Gr. Steph.: καταβάλλῃ M F. || **14** δέ M: δ' Gr. || ὑποσκελίσει M: ὑποσκελίξει F. || **15** νῆ Διά Gr.: νηδία M || **23** ἤξιου Gr.: ἤξιον M || αὐτοῦ M: αὐτοῦ F. || **24** τε M: τ' Gr. || **26** καὶ ἀθληταῖς M: κάθληταῖς Gr.

pèce, les plus sages d'entre tous les Égyptiens n'accepteraient pas cette pratique depuis l'enfance, comme le dit quelque part celui qui a accueilli les Muses et à qui chacune d'elles a offert un livre en gage d'hospitalité. **149.** Mais pourquoi te parler de la foule des Égyptiens du peuple, alors que leurs prêtres ont la tête et la barbe rasées jusqu'à l'épiderme? **150.** Si c'est pour celui qui administre le bâton que tu déprécies le métier, quel regard jeterons-nous sur les boxeurs, dont les coups vont souvent jusqu'à provoquer un meurtre? D'où la loi de Dracon qui dit: « Si quelqu'un tue involontairement au cours des jeux ». **151.** Que pourras-tu dire de ceux qui ont l'art de diriger les chevaux? Souvent ils s'emportent jusqu'à échanger des coups quand deux attelages entrent en collision; mais c'est là aussi un danger constant qui guette hommes autant que chevaux, et si on l'enlève, on supprime du même coup jusqu'au plaisir que trouvent les spectateurs dans la compétition. **152.** Mais que dirons-nous, par les dieux, si un athlète jette à terre son adversaire? Quoi encore, si un coureur fait un croc-en-jambe à son rival? Que nous feras-tu une fois désigné comme arbitre? Vas-tu, par Zeus, donner ordre au héraut de proclamer que des audaces du genre sont interdites pour tous? « Comment donc vais-je avoir ma couronne? »: c'est le cri qu'à juste titre tu entendras dans la bouche de chacun. **153.** Écoute donc à ce propos une histoire vraiment belle. Il y avait un banquet, et un aulète y assistait. Il jouait de sa flûte, alors que les autres buvaient en l'écoutant. Comme le festin se prolongeait, quand on se mit à danser — le vin et la flûte ont coutume d'inciter à la danse — l'homme souffla dans sa flûte avec une vigueur nouvelle, au point qu'on se moqua de lui en lui voyant les joues gonflées. Il cessa de jouer, en même temps que les autres de danser, en exigeant que le gonflement de son visage ne fit pas l'objet de critiques: il serait impossible sans cela à des aulètes de remporter du succès. **154.** Voilà une anecdote qu'il sera judicieux de

ιδίας προβαλλομένου τέχνης πληγῆν· μὴ γὰρ οἶόν τε εἶναι ταύτης ἐκτὸς ἐπιδείκνυσθαι.

155. Οἷμαι τοίνυν, εἰ τὸν Διόνυσον ἡλικὸς ἐστὶ θεὸς ἐν βραχεὶ παραστήσω τὰς εἰς ἀνθρώπους εὐεργεσίας αὐτοῦ διελθὼν, εἰς τὴν παροῦσάν μοι τοῦτο τείνειν ὑπόθεσιν· μίμοις γὰρ κό- 5
σμον οὐ μικρὸν συντελεῖν τὴν εὐφημίαν τοῦ προεστηκότος μίμων θεοῦ, ἐπεὶ κὰν ἡνιόχοις συνηγορῆ τις, τὸν ἵππιον θεόν, τὴν δὲ Λητοῦς, ἂν ἐπαινεῖν ἐθέλη, τὰ κυνηγέσια. **156.** Δύο τοίνυν ὄντων, οἷς ἤδεται μάλιστα φύσις ἀνθρώπων, ἀμπέλου τε καὶ συκῆς – ὥστε τὸν παῖδα τὸν Λύξου δεικνύναι βουλόμε- 10
νον τὴν Περσῶν ἀτυχίαν « οὐκ οἶνω χρέωνται, » φάναι, « οὐ σῦκα ἔχουσι τρώγειν » –, ἀμφότερον δῶρον ἐνὸς ὑπάρχει θεοῦ.

157. Ἐωρακῶς δὲ τῶν δωρεῶν τὴν ἐτέραν τὸν οἶνον λυμαινόμενον τοῖς κεχρημένοις – οὐπω γὰρ οἴνου καὶ ὕδατος ἔγνωστο κρᾶσις ἀνθρώποις –, πάλιν ὡς ἡμᾶς ἐφοίτα καὶ ταύτην εἰσηγεῖ- 15
ται τὴν μίξιν. ἐντεῦθεν αὐτῷ διπλῆν ἄγοντες ἑορτὴν | Ἀθηναῖοι τιμῶσιν ἐν ἄστει, θεραπεύουσιν ἐν ἀγρῷ τὸν θεόν.

247 Gr.

142 Steph.

158. | Τοιοῦτος, ὃ παρόντες, ὁ τῶν μίμων προστάτης. δοῦναι δὲ χάριν αὐτὸν αἰτῶ μου τῷ λόγῳ καὶ τοῦτον ἐκτίσαι μοι τῆς συνηγορίας μισθόν, ἦν ὑπὲρ τῆς τέχνης <ῆς> ἔφορός ἐστιν εἰρ- 20
γασάμην.

1 οἶόν τε F.: οἶονται M οἶόν τ' Gr. || 7 συνηγορῆ Gr.: συνηγορεῖ M || ἵππιον Gr. F.: ἵππειον M Steph. || 8 ἐθέλη Gr.: ἐθέλει M || 14 καὶ ὕδατος M: χῦδατος Gr. || 15 κρᾶσις Gr.: κράσις M || 16 μίξιν F.: μιξίν M μίξιν Gr. || 20 ῆς ins. Boiss. Gr.

citer pour des mimes, des pancratiastes ou des coureurs aussi bien que pour des lutteurs : chacun met en avant le coup appris dans l'art qui lui est propre ; en dehors de lui, l'exhibition est impossible.

155. Si je fais une brève présentation du grand dieu qu'est Dionysos en décrivant ses bienfaits pour les hommes, elle sera dès lors, je pense, en relation avec le sujet que je traite à présent, car pour les mimes, ce ne sera pas un mince prestige que leur vaudront les mots de louange pour le dieu qui préside aux mimes, car si l'on plaide la cause des auriges, c'est le dieu des chevaux que l'on célébrera, et la fille de Létô, si l'on veut faire l'éloge des équipages de chiens de chasse. **156.** Eh bien, il est deux choses qui surtout réjouissent le naturel des hommes, la vigne et la figue — à telles enseignes que désireux de montrer le triste sort des Perses, le fils de Lyxos disait : « Ils ne prennent pas de vin, ils n'ont pas de figues à manger » — ce sont l'un et l'autre le don d'un seul dieu. **157.** Voyant que l'un des présents, le vin, faisait du mal à ceux qui en prennent — les hommes ne connaissaient pas encore le mélange d'eau et de vin —, il se mit de nouveau à nous fréquenter, et voilà, le mélange fut introduit. Désormais, les Athéniens organisent pour lui une double fête : ils honorent le dieu en ville et le cultivent à la campagne.

158. Tel est, Messieurs de l'assistance, le protecteur des mimes. Je le prie de rendre grâce à mon discours et ce dernier de me régler les honoraires pour la défense que j'ai prononcée en faveur de l'art sur lequel il veille.

3 Le titre de l'œuvre

Le discours doit à Graux son titre français d'*Apologie des mimes*¹. Le Cod. Matr. 4641 présente le titre ὁ λόγος ὑπὲρ τῶν ἐν Διονύσου τὸν βίον εἰκονιζόντων², et dans la table l'indication ὑπὲρ τῶν μίμων et non pas περὶ τῶν μίμων, comme indiqué de manière erronée par Iriarte dans son catalogue³. Au XIV^e siècle, Makarios Chrysokephalos⁴ réunit dans sa Ῥωδωνιά (*Rosetum*) les deux titres pour présenter les morceaux choisis de l'*Apologie des mimes* : ἐκ τοῦ λόγου πρώτου τοῦ ὑπὲρ τῶν ἐν Διονύσῳ (sic !) τὸν βίον εἰκονιζόντων, ἤγουν (ἢ Vill.) τοῦ ὑπὲρ τῶν μίμων⁵.

Comme Graux l'avait souligné, l'expression ὁ λόγος ὑπὲρ τῶν ἐν Διονύσου τὸν βίον εἰκονιζόντων, fait référence au théâtre de Dionysos, dans lequel les mimes devaient se produire⁶. L'expression ἐν Διονύσου est en effet traditionnellement complétée par le mot θεάτρῳ, comme Iriarte l'a indiqué : *Oratio de illis, qui in Bacchi (Theatro) mores imitantur* (id est : *de Mimis, sive Histrionibus*)⁷. Repris par Graux, ce titre est également imprimé dans l'édition de Foerster-Richtsteig⁸. Choricios emploie ailleurs deux fois l'expression ἐν Διονύσου. La traduction anglaise des *Dialexeis* et

1 Graux 1877a, p. 209.

2 Le titre apparaît au fol. 151 r^o au début de la θεωρία. Il est répété au folio 151 v^o avec la mention suivante dans la marge : *De Dionysi sive Bacchi mores experimentibus*.

3 Iriarte 1769, p. 400.

4 Amato 2009b, p. 281–284 étudie les citations de Makarios Chrysokephalos.

5 Macar., *Ros.*, fol. 104. Voir d'Ansse de Villosion 1781, t. II p. 67 et Foerster-Richtsteig 1929, p. 352, l. 10–11 avec appareil critique.

6 Graux 1877a, p. 212 et n. 1.

7 Iriarte 1769, p. 400. Plus bas, p. 402 Iriarte reprend le titre περὶ τῶν μίμων. La page 404 offre une dernière variante : *Oratio de iis, qui in Bacchi (Theatro) mores assimulant*.

8 Foerster-Richtsteig 1929, p. 344.

Déclamations de Choricios est d'ailleurs hésitante quant à l'interprétation à donner à cette expression. Penella traduit le premier extrait de la manière suivante : « Surely you have seen choruses in Dionysus' [precinct] »⁹. Papillon interprète quant à lui l'expression de la manière suivante : « I am ashamed when I see actors in the theatre of Dionysus playing female roles »¹⁰.

Chez les auteurs classiques comme Démosthène, l'expression peut aussi bien désigner le théâtre¹¹ que l'enceinte sacrée ou le sanctuaire, le τέμενος, que Choricios emploie au paragraphe 17¹². Ce deuxième emploi, qui se lit dans une loi citée dans le *Contre Midias*¹³, est corroboré par une scholie qui précise le sens de l'expression : ἐν Διονύσου μετὰ τὰ Πάνδια· ἐν Διονύσου μὲν ἐν τῷ θεάτρῳ· συνῆπτο γὰρ [ἐν] τῷ θεάτρῳ τὸ τέμενος. L'assemblée convoquée par les prytanes avait par conséquent lieu dans le sanctuaire de Dionysos, plus précisément au théâtre. Car le sanctuaire était rattaché au théâtre¹⁴. Chez Éschine, l'expression ἐν Διονύσου fait l'objet d'une scholie analogue : τὴν ἐν Διονύσου· ἐν τῷ θεάτρῳ αὐτῷ μετὰ τὴν ἑορτὴν ἐκκλησία ἠθροίζετο¹⁵.

Au vu de ce qui précède, nous tenons pour erronée la traduction de White : « On behalf of Those Who Represent Life in Dionysus [Name] »¹⁶. En revanche, il est nettement moins aisé de départager les deux autres hypothèses. Ainsi, le mot sous-entendu peut très bien être θεάτρῳ ou τεμένει, le deuxième pouvant de surcroît être utilisé métonymiquement.

9 Chor., *Dial.* 13 (*Op.* XXII), 1 : ἤδη που καὶ χορῶν ἐν Διονύσου γεγονάτε θεαταί (trad. Penella 2009b, p. 45).

10 Chor., *Vir fortis, Decl.* 11, *Ἀριστεύς* (*Op.* XL), 29 : τραγωδοὺς ἐν Διονύσου γύναια σχηματιζομένους ὁρῶν ἐγκαλύπτομαι (trad. Penella 2009b, p. 227).

11 Dem., *Pax*, 7 : εἰ γὰρ ἐν Διονύσου τραγωδοὺς ἑθεῖσθε.

12 Chor., *Apol. mim.*, 12 : τὸν Διόνυσον, ὡς φασι, θεάτρον ἀνακεῖσθαι τούτοις αὐτοῦ τὸ τέμενος ἐπιτρέπειν.

13 Dem., *Mid.*, 8 : τοὺς πρυτάνεις ποιεῖν ἐκκλησίαν ἐν Διονύσου τῇ ὑστεραίᾳ τῶν Πανδίων. L'expression est à nouveau utilisée dans la suite du texte.

14 Schol. TBcFj in Dem., *Mid.*, 9 (Dilts 1986, p. 160).

15 Schol. Amg VxLSi in Aeschin., *Amb.*, 61 (Dilts 1992, p. 70).

16 White 2013, p. 48 et n. 7.

La distinction entre le titre présent dans la table du manuscrit et le titre ὁ λόγος ὑπὲρ τῶν ἐν Διονύσου τὸν βίον εἰκονιζόντων a une explication convaincante. Le titre transmis dans le corps du manuscrit fait usage du verbe εἰκονίζειν pour dissimuler le verbe μιμεῖσθαι, mais également le terme μῖμοι qui en est dérivé¹⁷. Cette substitution, qui caractérise la nature sophistiquée du titre, doit donc être considérée comme une note explicative au véritable titre du discours fourni dans la table, ὑπὲρ τῶν μίμων¹⁸. Cette indication peut à notre avis être renforcée par une précision faite à la fin de l'exorde où Choricios annonce une ὑπὲρ τῶν μίμων ἐπικουρία¹⁹. Le terme ἐπικουρία se construit en effet selon le *LSJ* avec le datif, tandis que le génitif est réservé à l'objet contre lequel on se protège²⁰, ce qu'a pu confirmer une recherche dans le *TLG*²¹. L'usage particulier que fait Choricios du terme contribue certainement à révéler le titre de l'œuvre.

Enfin, une émendation de Stephanis requiert encore notre attention. Au paragraphe 4 de la θεωρία, le manuscrit porte en effet la leçon συνηγορία ἡμῶν, que Foerster-Richtsteig, suivant une proposition de Rohde, corrigent en συνηγορία ἡθῶν²². Stephanis adopte, par comparaison avec le paragraphe 54, le texte συνηγορία μίμων²³, qui présente l'avantage de restituer le titre « courant » *Apologie des mimes*. Si certaines critiques ont souligné le caractère remarquable et convaincant de la correction²⁴, la possibilité de déduire le véritable titre de l'ouvrage de cette correction nous paraît devoir être écartée²⁵. La solution apportée par Stephanis n'est en effet

17 Corcella 2005, p. 89–90.

18 Telesca 2011–2012, p. 102–103.

19 Chor., *Apol. mim.*, 8.

20 *LSJ*, s.v. ἐπικουρία.

21 Choricios emploie également cette construction. Chor., *Decl.* 11, Ἀριστεύς (*Op.* XL), 45 : ἀλλ' οὐχ ὃ γε φιλόπολις τῇ θρηψαμένη πωλεῖν οἶεται δεῖν τὴν ὑπὲρ ταύτης ἐπικουρίαν.

22 Foerster-Richtsteig 1929, p. 344.

23 Stephanis 1986, p. 54.

24 Martin 1989, p. 302.

25 Flusin 1988, p. 246 met en doute la correction de Stephanis.

pas défendable du point de vue paléographique²⁶. Sur proposition d'Amato, on peut lire : συνηγορία ἡμῶν τὰ (τῶν μελετωμένων) ἦθη μιμουμένων. Cette proposition a l'avantage d'expliquer le saut du même au même et de conserver le jeu de mots ἦθος / ἦθη. Mais elle permet surtout de mieux comprendre le but du discours, qui fait en quelque sorte la défense de son propre art. On comparera ce dernier argument avec les sujets de deux *dialexeis*, dont la formulation va dans le même sens que celle proposée ci-dessus²⁷. Dans les deux cas, notre sophiste souligne son rôle d'imitateur de caractères, thème qui est également présent dans *L'Apologie des mimes*, par exemple au paragraphe 104 avec l'expression ἦθος φυλάττειν que l'on retrouve dans l'intitulé d'une des deux *dialexeis* citées.

26 Amato 2016c, p. 185–187. Pour de nouvelles propositions critiques sur le texte de Choricios voir Amato 2015, Amato 2016a, Amato 2016b.

27 Chor., *Dial.* 12 (*Op.* XXI) : ἡ διάλεξις ὅτι χρῆ τοὺς παριόντας ἐπιχειρεῖν τὰ τῶν μελετωμένων ἦθη μιμεῖσθαι. Chor., *Dial.* 21 (*Op.* XXXIV) : ἡ διάλεξις ὅτι δεῖ τὸν παριόντα τοῦ μελετωμένου τὸ ἦθος διὰ παντὸς φυλάζει τοῦ λόγου.

4 Commentaire général

4.1 Théorie

- 1 **βιάζεσθαι τὴν ἀλήθειαν.** Comme l'a noté Amato (2004, p. 121–125), qui est le premier à faire le rapprochement, Choricios fait ici référence à Simonide (F. 93 Page = F. 308 Poltera), mais dans sa citation par Platon (*R.*, II, 365c). L'anecdote fait partie de l'intervention d'Adimante sur la justice. Ce dernier soutient la thèse que ce n'est pas pour elle-même que les hommes louent la justice, mais pour la considération qu'elle procure (*R.*, II, 363a : οὐκ αὐτὸ δικαιοσύνην ἐπαινοῦντες ἀλλὰ τὰς ἀπ' αὐτῆς εὐδοκίμησεις). Dans un deuxième temps, il met en avant la difficulté de pratiquer la justice face à la facilité que représente la fourberie. Platon (*R.*, II, 365c) propose donc de se façonner une image de la vertu, « puisque l'apparence comme le démontrent les sages est plus forte que la vérité » (οὐκοῦν, ἐπειδὴ 'τὸ δοκεῖν', ὡς δηλοῦσί μοι οἱ σοφοί, 'καὶ τὰν ἀλάθειαν βιάται'. trad. Chambry 1943, p. 60).

Il est intéressant de mettre en relation ces deux considérations avec la θεωρία qui précède *l'Apologie*. Choricios relève également la première considération au sujet de ses qualités d'orateur (pr. 1). La défense d'un objet suspect apporte donc la considération que tout orateur recherche. Mais en même temps, l'allusion à Simonide montre bien dans quelle optique Choricios présente ses arguments : il s'attachera à la vérité, à laquelle le paraître τὸ δοκεῖν, va jusqu'à faire violence.

διαβολή. Le *LSJ* (s.v.) propose une définition du terme par la négative en l'opposant à la δόξα. Voir Men., F. 723 Kock : θυγάτριον, ἢ νῦν ἡμέρα δίδωσί μοι ἢ δόξαν ἤτοι διαβολήν. Sur les différents sens que peut prendre le terme, voir Rizzo-Vox (1978,

p. 307–321). Le mot signifie bien « mauvaise réputation » et souligne dès l'*incipit* de la θεωρία une notion centrale qui sera mise en exergue dans l'exorde du discours. Dans une première phase, l'orateur craint d'endosser pour son compte la mauvaise réputation des mimes. Comme Aristote (*Rh.*, III, 14, 1415a, 31) l'explique, cette suspicion devra donc être levée : « Celui qui se défend, quand il veut faire intervenir sa personne, doit nécessairement écarter tous les obstacles ; aussi doit-il commencer par dissiper la suspicion » (τὸν μὲν γὰρ ἀπολογοῦμενον, ὅταν μέλλῃ εἰσάξειν αὐτόν, ἀναγκαῖον ἀνελεῖν τὰ κωλύοντα, ὥστε λυτέον πρῶτον τὴν διαβολήν. trad. Dufour-Wartelle 1973, p. 81).

- 2 **τῆς ῥητορικῆς ἢ πηγῆ.** L'expression est un ἄπαξ pour désigner Thucydide. En revanche, l'image d'une source arrosant et inspirant un auteur est présente ailleurs chez Choricios, *Or. nupt. in Proc.* (*Op.* VI), 26 : « Eh bien ! alors qu'ils étaient des enfants, les muses les conduisirent vers des sources poétiques et se mirent à les arroser de leurs flots » (παιδιά τοίνυν ὄντας ἤγαγον εἰς πηγὰς αἱ Μοῦσαι ποιητικὰς καὶ τοῖς ἐκεῖθεν αὐτοὺς ἤρδενον νόμασιν). On remarquera la parenté des lexiques, avec un choix de mots identiques pour les deux extraits (πηγή et ἄρδευω). L'image de Thucydide comme source de Démosthène trouve son origine chez Denys d'Halicarnasse qui, à de multiples reprises, présente l'historien comme source d'imitation pour l'orateur athénien. Voir D.H., *Dem.*, 10 : « Tels sont quelques-uns des traits qui caractérisent les passages que Démosthène a composés dans le caractère élevé, travaillé, sortant de l'ordinaire, dont toute la force réside dans la virtuosité, quand il imitait Thucydide qui en fut le meilleur représentant » (τοιαῦτα μὲν δὴ τινὰ ἐστίν, ἃ παρὰ τὸν ὑψηλὸν καὶ ἐγκατάσκευον καὶ ἐξηλλαγμένον τοῦ συνήθους χαρακτήρα, οὗ τὸ κράτος ἅπαν ἦν ἐν τῇ δεινότητι, καὶ Θουκυδίδην τὸν ἐν αὐτῷ πρωτεύσαντα μιμούμενος ὁ Δημοσθένης κατεσκεύακεν. trad. Aujac 1988, p. 66). Voir également D.H., *Th.*, 53 : « Chez les orateurs, Démosthène est le seul qui voulut rivaliser non seulement avec tous les orateurs les plus réputés, pour la grandeur ou le brillant de leurs discours, mais surtout avec Thucydide, sur beaucoup de points. [...] En revanche pour les pensées enchevêtrées chargées de beaucoup

de sens en peu de mots, faisant attendre longuement la suite, empruntant au paradoxe leur argumentation, il s'est fait l'imitateur de Thucydide » (ῥητόρων δὲ Δημοσθένης μόνος, ὥσπερ τῶν ἄλλων ὅσοι μέγα τι καὶ λαμπρὸν ἔδοξαν ποιεῖν ἐν λόγοις, οὕτω καὶ Θουκυδίδου ζηλωτῆς ἐγένετο κατὰ πολλὰ. [...] τὰς δὲ πολυπλόκους νοήσεις καὶ πολλὰ δηλοῦσας ἐν ὀλίγοις καὶ διὰ μακροῦ κομιζομένας τὴν ἀκολουθίαν καὶ ἐκ παραδόξου τὰ ἐνθυμήματα φερούσας ἐζήλωσέν. trad. Aujac 1991, p. 120). Aujac (1991, p. 162 n. 3) souligne que pour Denys, Démosthène surpasse les autres orateurs parce qu'il imite Thucydide, mais évite ses principaux défauts, l'incorrection et l'obscurité.

ἐπαινέτης Περικλέους. Les qualités énumérées par Thucydide (II, 65, 5) dans son éloge de Périclès trouvent une bonne résonance dans les termes choisis par Choricios pour justifier l'éloge réservé au stratège athénien : « En effet, tout le temps qu'il fut à la tête de la cité en temps de paix, il la dirigeait avec modération, et sut veiller sur elle de façon sûre ; aussi est-ce de son temps qu'elle fut la plus grande ; et de même, lorsqu'il y eut la guerre, il apparaît que, là aussi, il apprécia d'emblée sa puissance. Il vécut les événements pendant deux ans et six mois, et, après sa mort, on reconnut encore mieux la valeur de ses prévisions en ce qui concerne la guerre » (ὅσον τε γὰρ χρόνον προύστη τῆς πόλεως ἐν τῇ εἰρήνῃ, μετρίως ἐξηγεῖτο καὶ ἀσφαλῶς διεφύλαξεν αὐτήν, καὶ ἐγένετο ἐπ' ἐκείνου μεγίστη, ἐπειδὴ τε ὁ πόλεμος κατέστη, ὁ δὲ φαίνεται καὶ ἐν τούτῳ προγνούς τὴν δύναμιν. ἐπεβίω δὲ δύο ἔτη καὶ ἕξ μῆνας· καὶ ἐπειδὴ ἀπέθανεν, ἐπὶ πλεόν ἔτι ἐγνώσθη ἡ πρόνοια αὐτοῦ ἢ ἐς τὸν πόλεμον. trad. de Romilly 1962, p. 47). Périclès a donc en lui toutes les qualités requises pour un chef d'État : mesure et fermeté, termes que l'on pourrait opposer au μικρόψυχος utilisé par Choricios. Enfin, Périclès fait preuve de πρόνοια (prévoyance), terme dont la parenté avec l'ἀπόνοια (absence de raison, folie) est évidente (voir *LSJ*, s.v. ἀπόνοια). Pour Tosi (1981, p. 100) cependant, l'expression πρὸς ἀπόνοιαν ἀποκλίναντος serait une variation de ἐς ἀπόνοιαν καθιστάναι dont nous avons deux exemples chez Thucydide (I, 82, 4 ; VII, 67, 4), mais dans des contextes totalement étrangers à l'éloge de Périclès. L'expression apparaît

cependant ailleurs (Polyb., I, 82, 1 ; II, 35, 2 ; D.H., *Ant. Rom.* VI, 23). Pour Tosi, il n'est néanmoins pas possible d'affirmer que l'historien soit la source directe de Choricios pour cette expression. Nous ne pouvons qu'abonder dans le sens de cet argument, dans la mesure où Lucien (*Salt.* 36) mentionne également l'éloge de Périclès rédigé par Thucydide : « A cet égard, le mot de Thucydide, qui loue Périclès de savoir ce qu'il faut et de bien l'exprimer, est peut-être le plus bel éloge qu'on puisse adresser à un danseur pour qui 'exprimer' signifie 'faire des gestes clairs' » (καὶ ὅπερ ὁ Θουκυδίδης περὶ τοῦ Περικλέους ἔφη ἐπαινῶν τὸν ἄνδρα, τοῦτο καὶ τὸ τοῦ ὀρχηστοῦ ἀκρότατον ἂν ἐγκώμιον εἶη, γινῶναι τε τὰ δέοντα καὶ ἐρμηνεύσαι αὐτά· ἐρμηνείαν δὲ νῦν τὴν σαφήνειαν τῶν σχημάτων λέγω. trad. Terreaux 2001, p. 75). En l'occurrence, il semble que la source de Choricios soit en premier lieu Lucien. À propos de Chor., *Decl.* 9 (*Op.* XXXV), pr. 1, Balázs (1940, p. 35) a clairement mis en évidence que Choricios a une connaissance approfondie de Thucydide.

- 3 **ὁ μέγας κίνδυνος ἀναλκιν οὐ φῶτα λαμβάνει.** Citation de Pi., *O.* I, 81, qui figure également dans Stob., IV, 10, 16. La situation dans laquelle se présente Choricios a beaucoup en commun avec celle dans laquelle Pindare présente Pélops. Celui-ci adresse une prière à Poséidon, afin de vaincre Oenomaos à la course de chars que ce dernier impose aux prétendants d'Hippodamie (Triantis 1994, p. 19–20 ; Grimal 1999, p. 326). Pélops (Pi., *O.* I, 84) affirme dans sa supplication devoir « affronter cette épreuve » (ἀλλ' ἐμοὶ μὲν οὗτος ἄεθλος ὑποκείσεται. trad. Puech 1949 p. 30). La θεωρία que propose Choricios a la même fonction que la prière de Pélops. Le lexique choisi par notre sophiste appartient également au champ sémantique du concours (ἀγωνιούμενος), du combat (πολεμήσων), tout comme Pélops s'engage dans une épreuve (ἄεθλος).
- 4 **ἀναίτιον αἰτιάσασθαι.** Citation d'Hom., N 775 reprise dans Chor., *Dial.* 4, *Or. nupt. in. Zach* (*Op.* V), 9.

γυμνάσιον. Le terme est l'équivalent de μελέτη, comme l'a montré Corcella (2014, p. 26), qui effectue un rapprochement

pertinent avec Plut., *Cic.*, 25, 2 : ναί, φησι, μελέτης ἕνεκα γυμνάζων τὸν λόγον εἰς φαύλην ὑπόθεσιν.

4.2 Discours

- 1 L'exorde contient des éléments qui répondent parfaitement au précepte émis dans la *Rhétorique à Alexandre* (36, 13, 1442b) qui montre comment lever des accusations calomnieuses : « Si tu parles pour quelqu'un d'autre, il faut dire que ton intervention comme synégore est motivée par l'amitié, ou par la haine que tu éprouves à l'égard de la partie adverse, ou par le fait que tu as assisté aux événements, ou par le souci de l'utilité publique, ou par le fait que celui pour qui tu parles est seul et victime d'une injustice » (ἐὰν δὲ ὑπὲρ ἄλλου λέγῃς, ῥητέον, ὡς διὰ φιλίαν συνηγορεῖς ἢ δι' ἔχθραν τοῦ ἀντιδίκου ἢ διὰ τὸ τοῖς πράγμασι παραγενέσθαι ἢ διὰ τὸ τῷ κοινῷ συμφέρον ἢ διὰ τὸ ἔρημον εἶναι καὶ ἀδικεῖσθαι, ᾧ συνηγορεῖς. trad. Chiron 2002, p. 98.). La majeure partie des éléments présents dans l'extrait figurent dans l'exorde de l'*Apologie*. Choricios affirme (§ 5) prendre la défense d'amis jouant dans des représentations des mimes ; sa prise de parole (§ 4) est liée à l'expérience que lui-même a faite du spectacle de mimes et du divertissement dont il a profité. Quant à l'intérêt commun, nous pouvons le retrouver derrière la mention du peuple applaudissant au spectacle des mimes (§ 5). Enfin, l'injustice est une thématique essentielle de l'exorde. Les mimes (§ 1) sont présentés comme « les victimes injustes d'un soupçon honteux » (ἀδίκως ἐν αἰσχρῶ γεγονάσιν ὑποψία). Choricios (§ 3) évoque également « une puissante rumeur qui est depuis longtemps maîtresse du terrain et qui répand sur les mimes une immense calomnie » (πολλὴν φήμην πάλαι κρατοῦσαν καὶ πλείστην καταχέουσιν τῶν μίμων διαβολήν). Les mimes (§ 4) sont « des hommes accusés à tort » (συκοφαντουμένων ἀνθρώπων).

πάντα μιμῆσθαι τῶν λόγων ἀσκούντων. L'expression πάντα μιμῆσθαι pourrait renvoyer aux pantomimes et constituerait

un jeu de mots dans l'affirmation que les discours eux-mêmes sont des pantomimes (Maiorano 1994–1995, p. 62). On peut y déceler un rapprochement avec la *Rhétorique* d'Aristote (III, 1, 1404a 21), qui met le jeu de l'imitation à l'origine même des arts : « les mots sont des imitations, et, dans le jeu de tous nos organes, la voix est le plus propre à l'imitation » (τὰ γὰρ ὀνόματα μιμήματα ἐστίν, ὑπῆρξεν δὲ καὶ ἡ φωνὴ πάντων μιμητικώτατον τῶν μορίων ἡμῖν. trad. Dufour-Wartelle 1973, p. 40). Cette théorie provient elle-même de Platon (*Crat.* 423b) et est reprise par Denys d'Halicarnasse (*Comp.*, XVI, 1) pour qui notre don d'imitation est propre à notre nature. Denys (*Comp.*, XX, 6–7) répète d'ailleurs plus loin ce principe avec précision : « Un même homme, dans une même disposition d'esprit, lorsqu'il raconte des faits auxquels il a assisté, loin de se servir constamment d'un même genre de composition stylistique, se fait jusque dans la manière d'organiser les mots l'imitateur des faits racontés, et ce, sans aucune intention délibérée, simplement par une impulsion naturelle. Observant ce principe, le bon poète ou le bon orateur doit imiter la matière que sa parole exprime, non seulement par le choix des mots, mais aussi dans leur composition entre eux » (οἱ αὐτοὶ ἄνθρωποι ἐν τῇ αὐτῇ καταστάσει τῆς ψυχῆς ὄντες ὅταν ἀπαγγέλλωσι πράγματα οἷς ἂν παραγενόμενοι τύχωσιν, οὐχ ὁμοία χρῶνται συνθέσει περὶ πάντων ἀλλὰ μιμητικοὶ γίνονται τῶν ἀπαγγελλομένων καὶ ἐν τῷ συντιθέναι τὰ ὀνόματα, οὐδὲν ἐπιτηδεύοντες ἀλλὰ φυσικῶς ἐπὶ τοῦτο ἀγόμενοι. ταῦτα δὴ παρατηροῦντα δεῖ τὸν ἀγαθὸν ποιητὴν καὶ ῥήτορα μιμητικὸν εἶναι τῶν πραγμάτων ὑπὲρ ὧν ἂν τοὺς λόγους ἐκφέρῃ, μὴ μόνον κατὰ τὴν ἐκλογὴν τῶν ὀνομάτων ἀλλὰ καὶ κατὰ τὴν σύνθεσιν. trad. Aujac-Lebel 1981, p. 141). Choricios définit sa propre performance comme un acte d'imitation (White 2013, p. 51). Imitation et discours sont jugés comme équivalents l'un de l'autre. L'imitation peut alors être comprise comme le but en soi de la déclamation. Afin de conférer crédibilité à son discours, l'orateur se doit d'imiter son sujet de manière plausible, en avançant des arguments pertinents. Ces éléments viennent conforter encore à notre sens l'émendation proposée par Amato concernant la *theoria* (voir chapitre 3, p. 97).

ἐν αἰσχροῖ γεγόνασιν ὑποψία. L'expression fait référence à la mauvaise réputation dont souffraient les mimes et aux critiques adressées aux spectacles de manière générale. Nombre de ces critiques étant reprises par Choricios pour les démontrer au cours de son discours, nous aurons l'occasion de développer ce point dans la suite de notre commentaire.

ὄσω γὰρ ἀδίκως ἐν αἰσχροῖ γεγόνασιν ὑποψία, τοσοῦτω μᾶλλον αὐτῶν ὑπερασπίσαι προήχθην. Pour cette tournure voir Chor., *Or. fun. in Proc.* (*Op.* VIII), 1 : ὄσω πικρότερον ὑπὸ τῆς ἀθυμίας πιέζομαι, τοσοῦτω μᾶλλον εἰκότως οὐ φέρω τὴν σιωπὴν. Une construction identique vient exprimer et soutenir la nécessité de parler pour l'orateur. D'autres ressemblances peuvent être notées : l'expression εἶναι νομίσας est utilisée dans les deux textes, tout comme le champ lexical lié à la lutte (*Or. fun. in Proc.* 1 : πρὸς τὴν τῶν δακρύων ἠγωνισάμην φορὰν | *Apol. mim.* 1 : τοὺς μετὰ κινδύνων ἀγῶνας).

- 2 **δεήσομαι.** L'orateur se compare aux mimes qui doivent capter l'attention de leur public au début de leur spectacle. Ce genre d'adresse au public était typique des bouffons et se retrouve aujourd'hui encore dans le théâtre de variété (Reich 1903, p. 286 ; Wiemken 1972, p. 187). Comme l'a montré Stephanis (1986, p. 148), le procédé apparaît déjà chez Aristophane (*Eq.*, 36–39) où deux serviteurs se tournent vers le public pour leur expliquer le sujet et leur faire une demande : « Demandons-leur, une chose : qu'ils nous témoignent par leur mine si nos propos les amusent, ainsi que nos façons » (ἐν δ' αὐτοὺς παραιτησόμεθα, | ἐπίδηλον ἡμῖν τοῖς προσώποισιν ποεῖν, | ἦν τοῖς ἔπεισι χαίρωσι καὶ τοῖς πράγμασιν. trad. Coulon-van Daele 1923, p. 82). Les deux serviteurs font une adresse directe aux spectateurs, exactement de la même manière que Choricios le fait dans son exorde. Chez Aristophane, l'hilarité est simplement remplacée par le plaisir que le public prendra au spectacle des acteurs. Augustin (*De Trin.*, XIII, 3, 6) se fait également l'écho de cette pratique. Lors d'un spectacle, un mime s'adresse directement à son public et lui promet de révéler lors de son prochain spectacle ce que tous les spectateurs ont à l'esprit et

ce que tous veulent. Le moment venu, la révélation est pour le moins étonnante : « Vous voulez acheter à bas prix et vendre cher » (*vili vultis emere et caro vendere*). Devant telle révélation inattendue, les spectateurs « ne ménagèrent pas leurs applaudissements » (*admirabili favore plausurunt*. trad. Agaësse-Moingt 1955, p. 279). Le rapprochement le plus convaincant se lit chez Lucien (*Pseudol.*, 19) : « Personne ne paraissait avant toi sur la scène pour faire connaître le titre de la pièce. C'est toi qui, bien paré, chaussé de souliers dorés et vêtu d'un habit royal, te présentais avant le baisser du rideau pour solliciter la bienveillance des spectateurs et tu te retirais, chargé de couronnes, parmi les applaudissements dont on t'honorait déjà. Aujourd'hui te voilà devenu orateur et sophiste » (οὐδεις γοῦν πρὸ σοῦ ἄν εισῆλθεν εἰς τὸ θέατρον οὐδ' ἄν ἐμῆγυσεν ὃ τι τοῦνομα τῷ δράματι, ἀλλὰ σὺ κοσμῖως πάνυ, χρυσᾶς ἐμβάδας ἔχων καὶ ἐσθῆτα τυραννικὴν, προεισεπέμπου εὐμένειαν αἰτήσων παρὰ τοῦ θεάτρον, στεφάνους κομίζων καὶ κρότῳ ἀπιών, ἤδη τιμώμενος πρὸς αὐτῶν. ἀλλὰ νῦν ῥήτωρ καὶ σοφιστής. trad. Chambry, Billault et Marquis 2015, p. 755.). Plusieurs éléments peuvent être mis en exergue. La scène apparaît comme prélude à un spectacle de danse. Le glissement d'acteur à orateur et sophiste renvoie directement à celui opéré par Choricios dans son exorde. Il cherche à rapprocher son rôle de celui du mime, soit à rapprocher l'orateur de l'acteur ; le mouvement est donc en exact miroir de celui qu'on lit chez Lucien.

- 3 **κακῶς δοξάζειν**. L'expression n'est pas fréquente. Voir Plat., *R.*, I, 327c : οὐ γὰρ κακῶς δοξάζεις.

τῷ πρότερος λέγειν πλεονεκτεῖ. Maiorano (1994–1995, p. 65) rapproche ce *topos* littéraire de Dem., *Cor.*, 7 : ἀλλ' ὁρῶν ὅτι τὰς αἰτίας καὶ τὰς διαβολάς, αἷς ἐκ τοῦ πρότερος λέγειν ὁ διώκων ἰσχύει, οὐκ ἔνι τῷ φεύγοντι παρελθεῖν.

- 4 **θεατῆς ἐγινόμην**. L'expression pourrait renvoyer à Men., *Sam.*, 43 : συμπαρῶν ἐγινόμην οἶμαι θεατῆς.

ἀνάπαυλαν. Cette mention peut être rapprochée d'une lettre d'Aristénète (*Ep.* I, 26). Speusippe loue le jeu de Panarète, une

danseuse de pantomime. La question telle que formulée souligne le lien entre pantomime et rhétorique : « t'appellerai-je orateur, te nommerai-je peintre ? » (ὀνομάσω σε ῥήτορα, προσείπω ζωγράφον; trad. Vieillefond 1992, p. 50). Le développement se poursuit en insistant sur l'analogie des gestes du danseur avec les couleurs du peintre et les mots de l'orateur. La lettre conclut en affirmant qu'une personne sérieuse n'a pas de raison de ne pas profiter de l'amusement du spectacle, « car le divertissement est parfois un temps de repos dans la vie sérieuse » (ἀνάπαυλα γὰρ τῆς σπουδῆς ἐνίοτε γίνεται ἡ παιδιὰ). Aristénète cite ici Plat., *Phlb.* 30e.

ἡγημένων. Nous conservons le texte de Foerster-Richtsteig (1929, p. 346). Le manuscrit porte le mot ἡγουμένων, conservé par Graux (1877a, p. 213) et Stephanis (1986, p. 58 et 148), qui effectue un rapprochement avec Ps.-Aristd., *Or.* LXIII, 21, 629 Dindorf : οὐχ οἷόν τε λαβεῖν μὴ καὶ πόνων ἡγησαμένων. Tournier (Graux 1877a, p. 213 n. 9) propose le terme ἡττώμενον. Corcella (2016, p. 61) voit dans cette dernière proposition un excellent diagnostic parce qu'elle fait l'accord du participe avec le pronom personnel με. Sur cette base, diverses propositions sont amenées : ἡργμένον, ἡμμένον ou encore εἰργόμενον / εἰργμένον. Notons encore que la première émendation nous paraît particulièrement séduisante dans la mesure où Choricios dit qu'il a assisté aux spectacles avant d'être maître. Le participe ἡργμένον dénoterait donc le fait que notre orateur n'en était qu'au début de ses peines, peut-être de ses études.

ὁ καιρός ἐκάλει. L'expression est fréquente chez Choricios. Voir *Laud. Arat. et Steph.* (*Op.* III), 39 : ἐσπέρα μὲν ἦν, ἀγορὰ δὲ πλήθουσα πανταχοῦ μήπω τοῦ καιροῦ καλοῦντος ἐπὶ τὴν ἔμφυτον ἡσυχίαν. *Or. fun. in Proc.* (*Op.* VIII), 31 : οὐδὲ παίζειν γὰρ ὁ σεμνὸς καιροῦ καλοῦντος ἀπάκνει. *Decl.* 6, *Avare* (*Op.* XXIII), 7 : ἐπὶ ταύτην ἡμᾶς ἔναγχος ὁ καιρὸς ἐκάλει. *Apol. mim.* 94 : ἐντεῦθεν ἄνδρες ἐν λόγοις τε καὶ νόμοις ἀχθέντες οὐκ ἀποκνοῦσι τοιαῦτα καιροῦ καλοῦντος ἐπιτηδεύειν.

πρὶν εἰς παιδευτὰς ἐγγραφῆναι. Mise en évidence dès le prologue, cette expression souligne le fait que notre orateur occupe

le poste de maître à ce moment-là, et qu'il a assisté plus jeune à des représentations de mimes. Pour cette question, voir notre point 5.3, p. 215.

ἀμοιβὴν ἐκτίσω. Voir Chor., *Or. fun. in Proc. (Op. VIII)*, pr. pour un bon parallèle du topos littéraire : « La parole, dans son impuissance, souffre d'avoir à traiter un pareil sujet : elle honore les funérailles du défunt qui fut mon maître et, dans la mesure de ses forces, le paie ainsi de retour » (ὁ λόγος ἄχθεται μὲν εἰς ἀνάγκην τοιαύτης ἐλθῶν ὑποθέσεως, τιμᾶ δὲ τὴν ὅσιαν τοῦ τεθνεῶτός μοι παιδευτοῦ ταύτην αὐτῷ κατὰ δύναμιν ἀποδιδούς ἀμοιβὴν. trad. Caffiaux 1862, p. 5). La gratitude de Choricios envers son maître trouve un pendant dans notre texte : celle envers les mimes et leur art. C'est cela qui décide l'orateur à parler. Cette gratitude est même transformée en dette qu'il faut payer entièrement (voir *LSJ*, s.v. ἐκτίνω). D'ailleurs, Choricios demande à la fin de *l'Apologie* de lui payer le salaire de sa défense (§ 158) : δοῦναι δὲ χάριν αὐτὸν αἰτῶ μου τῷ λόγῳ καὶ τοῦτον ἐκτίσαι μοι τῆς συνηγορίας μισθόν. Pour une utilisation similaire du verbe chez Choricios, voir *Laud. Marc. I (Op. I)*, 4 : δευτέραν ἐπηγγελιάμην εὐφημίαν ἐκτίνειν. *Laudatio Summi (Op. IV)*, 1 : κἂν βραδέως ἐκτίσω τὸν ἔπαινον. *Or. nupt. in Proc. (Op. VI)*, pr. : πειρᾶται μὲν, ὄση δύναμις, ἐκτίσαι τὸ χρέος. *Dial. 22 (Op. XXXVI)*, 4 : ἐπεὶ οὖν ὄφλημα λογικὸν πρόφασιν ἀποστρέφεται, φέρε, ὑμῖν ἐκτίσω τὸ ὀφειλόμενον. Dans le dernier parallèle, Choricios mentionne, en tant que dépositaire d'une éducation que lui-même qualifie d'attique, son obligation de délivrer un discours annuel qu'il estime une dette à payer (Penella 2009b, p. 55 et n. 66). *Lib. (Or. III, 9)* explique que c'est son habitude de clore les cours de l'année par un discours (voir Martin 1988, p. 83, 94 et n. 5).

- 5 **φίλους ἄνδρας καὶ τραφέντας ἐν λόγοις.** L'expression *τραφέντας ἐν λόγοις* apparaît à plusieurs reprises pour désigner des hommes élevés dans les lettres. Chor., *Or. fun. in Mariam (Op. VII)*, 8 : ὁ δὲ καλῶς ἐν λόγοις ἅμα καὶ νόμοις τραφεῖς. Voir également la note du passage chez Greco (2010, p. 97). Cette formulation est également utilisée pour opposer

hommes de lettres et hommes de guerre. Chor., *Decl.* 12, *Rhetor* (*Op.* XLII), 107 : οἷα τοὺς ἐν λόγοις ἀεὶ τρεφομένους ὑμεῖς οἱ τὰ πολέμια γυμναζόμενοι σκώπτειν εἰώθατε. Une opposition semblable se lit dans notre texte également (§ 109). Petit (1956, p. 31–33) avait souligné un emploi similaire du terme τρέφειν chez Libanios : « Ce verbe peut signifier instruire, mais aussi ‘élever’, ‘nourrir’, ‘entretenir’, et s’appliquer à un étudiant comme à tout jeune enfant ». De même que Libanios, Choricios utilise donc cette expression pour désigner les étudiants. Le passage annonce également un développement ultérieur (§ 94).

ἐν ἀστεία τινὶ ἑορτῇ. Selon Graux (1877a, p. 213), il faudrait remplacer le terme ἀστεία par ἀστικῆ, « plus conforme à l’usage ». Voir plus loin (§ 95) où l’idée est développée. Choricios mentionne une fête à laquelle le gouverneur de la ville est présent. S’y produit toute la scène de la ville, y compris des orateurs jouant des rôles de mimes (ρήτορες ἄνδρες τὰ μίμων ὑποκρινόμενοι).

- 6 ἀγῶνας.** Le mot est employé au sens de « concours », « lutte ». Voir Chor., *Dial.* 5 (*Op.* IX) : entouré de jeunes gens qui voulaient le forcer à parler (§ 2 εἰπεῖν βιαζομένους τοὺς νέους), et traité de couard (§ 5 δειλὸς ὄδε ἀνὴρ ἔοικεν εἶναι), Choricios décide d’engager la lutte (§ 6 : οὕτω δὴ ἐπηγγειλάμην καὶ πρὸς τοῦτον θαρρεῖν ἀποδύσασθαι τὸν ἀγῶνα).

- 8 δικαίως ἐκ τῆς τέχνης πεπλουτηκότας.** Voir commentaire à notre point 7.3, p. 328.

ἐσθῆτι πολυτελεῖ [...] ἐναβρύνεσθαι. L’expression renvoie probablement à Luc., *Salt.*, 2 : θηλυδρίαν ἄνθρωπον ὁρῶν ἐσθῆσι μαλακαῖς καὶ ἄσμασιν ἀκολάστοις ἐναβρυνόμενον καὶ μιμούμενον ἐρωτικὰ γύναια.

- 10 παρέξομαι μάρτυρας.** L’expression est commune dans le langage juridique, que ce soit chez Antiphon, Isocrate, Isée, Lysias ou encore Démosthène et Éschine.

παραγράψασθαι. Le terme a un caractère légal (Stephanis 1986, p. 151). Selon le *LSJ* (s.v.), le verbe sert à définir l’admissibilité

d'une cause, comme c'est le cas chez Démosthène (*Naus.* 1) qui cherche à montrer que l'action n'est pas recevable : « Les lois, juges, accordent une exception contre qui intente une action nouvelle pour tout litige où il a donné quittance et décharge » (δεδωκότων, ὃ ἄνδρες δικασταί, τῶν νόμων παραγράψασθαι περὶ ὧν ἂν τις ἀφείς καὶ ἀπαλλάξας πάλιν δικάζεται. trad Gernet 1954, p. 252). La Souda (π 318 Adler) glose le mot παραγράφεται de la manière suivante : ἐξουθενεῖ, παραιτεῖται, ἀποβάλλεται.

- 11 Choricios dresse ici un catalogue d'exemples tirés de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* pour démontrer que les dieux sont également des imitateurs. On ne trouvera ci-dessous que les références aux différentes allusions ou citations textuelles. Pour le reste, voir notre point 8.1.1, p. 370.

μιμεῖται γὰρ Δηίφοβον μὲν Ἀθηνᾶ. Allusion à Hom., X 226–227 : ἦ δ' ἄρα τὸν μὲν ἔλειπε, κινήσατο δ' Ἔκτορα δῖον | Δηϊφώβῳ ἔϊκυῖα δέμας καὶ ἀτειρέα φωνήν.

ἡ δὲ Ἀφροδίτη γυναιῖκα πρεσβῦτιν. Allusion à Hom., Γ 386 : γρηῖ δέ μιν ἔϊκυῖα παλαγενεῖ προσέειπεν. L'expression γυναιῖκα πρεσβῦτιν se retrouve également dans Chor., *Or. fun. in Mariam* 11 : οἶαν ἱστορεῖται φθέγξασθαι γυνῆ πρεσβῦτις εὐδαίμων. Greco (2010, p. 100) signale l'expression sans préciser si celle-ci désigne également Aphrodite.

παλαιῶ φωτὶ εὐκώς. Citation de Hom., Ξ 136.

Ἔκτορι λογιὸν ἀμύνει. Citation de Hom., E 603.

θεοὶ ξεινοῖσιν εὐκότες ἀλλοδαποῖσι | παντοῖοι τελέθοντες ἐπιστροφῶσι πόληας. Citation de Hom., ρ 485–486.

- 12 Ce paragraphe forme une transition entre les exemples mythologiques qui viennent d'être évoqués et la suite du texte. Il s'agit de donner une preuve de nature humaine. On notera la construction qui amène la transition : A ἀρκοῦσαν τὴν ἐξ οὐρανοῦ μαρτυρίαν | B τὰ πᾶσιν ὀρώμενα μείζονα πίστιν ἔχει | B τῶν ἀφανῶν | A ἐτέραν ἀπόδειξιν ἀνθρωπεῖαν. Au terme μαρτυρία répond ἀπόδειξις, tandis qu'au visible (ὀρώμενα)

répond l'invisible (ἀφανῶν). Lucien (*Salt.* 9–10) offre un enchaînement d'idées semblable. En abordant l'épisode des Corybantes et des Courètes, il commence en effet par démontrer l'ancienneté de la danse en la faisant remonter aux tout premiers moments de l'univers. Citant Homère (Π, 617–618), il montre comment la danse permit à Mérion d'éviter les traits d'Énée (pour le personnage voir Schöne 1992, p. 554–555 ; Grimal 1999, p. 292) et que la danse de Néoptolème « fit tomber Troie et causa sa ruine » (τὴν Ἴλιον [...] ἢ ἐκείνου ὀρηστικὴ καθεῖλεν καὶ εἰς ἔδαφος κατέρριψε. trad. Terreaux 2001, p. 62). Libanios (*Or.* LXIV, 16) présente également une transition qui a la même fonction, de passer de la mythologie à l'histoire : « Mais, si tu veux, quittons les mythes et les poètes et passons aux cités qui ont la réputation d'avoir de bonnes lois » (ἀλλ', εἰ δοκεῖ, τοὺς μύθους ἀφέντες καὶ τοὺς ποιητὰς ἐπὶ τὰς εὐνομεῖσθαι δοξάσας τῶν πόλεων ἔλθωμεν). Le passage de Libanios peut être rapproché d'un autre extrait de l'*Apologie des mimes* (§ 68).

- 13 Libanios (*Or.* LXIV, 19) présente également un catalogue des arts : τᾶλλα, πρὸς θεῶν, ἔμεινεν ἐφ' ὧν περ πρότερον, αἱ οἰκίαι, τὰ ὄπλα, αἱ νῆες, χαλκευτική, ζωγραφία, ῥητορική, μουσική, ποίησις ἀγαλμάτων, τὰ περὶ ναυτιλίαν. Mais, alors que pour Libanios tout change, Choricios veut montrer la parenté de ces disciplines avec le mime. Les listes présentées par les deux orateurs permettent d'établir un lien avec le traité *Du Régime* attribué à Hippocrate (voir à ce sujet le commentaire de Koller 1954, p. 58–62). Le principe de base est l'imitation (I, 11) : « l'esprit des dieux a enseigné [aux hommes] à imiter leurs propres fonctions » (θεῶν γὰρ νόος ἐδίδαξε μιμεῖσθαι τὰ ἐωπτῶν. trad. Joly 1967, p. 13). Et plus loin (I, 12) : « Je vais montrer que les techniques visibles sont semblables à ce qui, visible ou invisible, affecte l'homme » (ἐγὼ δὲ δηλώσω τέχνας φανερὰς ἀνθρώπου παθήμασιν ὁμοίας εἰούσας καὶ φανεροῖσι καὶ ἀφανέσι. trad. Joly 1967, p. 13). Hippocrate présente ensuite chaque art. En voici la liste (I, 13–24) : la mantique (μαντική), les instruments de fer (σιδήρου ὄργανα), les foulons (γναφέες), les cordonniers (σκυτέες), les charpentiers (τέκτονες), les

constructeurs de maisons (οικοδόμοι), les instruments de musique (μουσικῆς ὄργανον) et les cuisiniers (μάγειροι), les corroyeurs et tisserands (νακοδέψαι ... πλοκέες), les orfèvres (χρυσίον ἐργάζονται), les statuaires (ἀνδριαντοποιοί), les potiers (κεραμέες), la grammaire (γραμματική), le gymnase et l'art d'élever les enfants (ἀγωνίη, παιδοτριβίη), le marché (ἀγορά) et les acteurs et les trompeurs (ὑποκριταὶ καὶ ἐξαπάται). Le tableau comparatif permet de voir que les correspondances entre les trois textes sont imparfaites, mais que l'idée générale reste la même.

Chor., <i>Apol. mim.</i> , 13	Lib., <i>Or.</i> LXIV, 19	Hippocrate, <i>Diaet.</i> , I, 12–24
—	αἱ οἰκίαι	οικοδόμοι
—	αἱ νῆες τὰ περὶ ναυτιλίαν	τέκτονες ?
—	τὰ ὄπλα	σιδήρου ὄργανα
—	χαλκευτική	—
ἢ τὸν χαλκὸν ἐξ ὕδατος ἔμψυχόν πως δοκεῖν εἶναι μηχανωμένη	—	—
ῥητορική	ῥητορική	γραμματική ἀγωνίη, παιδοτριβίη
ποίησις	—	—
—	μουσική	μουσικῆς ὄργανον
ζωγραφοί	ζωγραφία	—
πλάστης	ποίησις ἀγαλμάτων	ἀνδριαντοποιοί
ὄρχησταί	—	ὑποκριταὶ καὶ ἐξαπάται

ῥητορική. Il pourrait s'agir d'une allusion à Lucien (*Salt.* 35) : « [La danse] n'est pas non plus sans rapport avec la rhétorique, dans la mesure où elle reflète les mœurs et les passions, ce à quoi s'attachent aussi les orateurs » (οὐ μὴν οὐδὲ ῥητορικῆς ἀφέστηκεν, ἀλλὰ καὶ ταύτης μετέχει, καθ' ὅσον ἦθους τε καὶ πάθους ἐπιδεικτικὴ ἐστίν, ὧν καὶ οἱ ῥήτορες γλίσχονται. trad. Terreaux 2001, p. 74). La danse requiert (*Salt.* 62) autant d'exercice que la rhétorique, parce qu'elle procède comme elle de

l'imitation : « Et comme son talent consiste à mimer, à montrer par des gestes ce qui est chanté, il doit, tout comme les orateurs, s'entraîner à être clair. Rien de ce qu'il montre ne doit nécessiter un interprète » (ἐπει δὲ μιμητικός ἐστὶ καὶ κινήμασι τὰ ῥόδοιμα δείξειν ὑπισχεῖται, ἀναγκαῖον αὐτῶ, ὅπερ καὶ τοῖς ῥήτορσι, σαφήνεια ἀσκεῖν, ὡς ἕκαστον τῶν δεικνυμένων ὑπ' αὐτοῦ δηλοῦσθαι μηδενὸς ἐξηγητοῦ δεόμενον. trad. Terreaux 2001, p. 82.). Sur ce rapprochement, voir Molloy 1996, p. 46.

ποίησις. Selon Aristote (*Po.*, 1447a 13–16), « l'épopée et le poème tragique, comme aussi la comédie, le dithyrambe et, pour la plus grande partie, le jeu de la flûte et le jeu de la cithare, sont tous d'une manière générale des imitations » (ἐποποιία δὴ καὶ ἡ τῆς τραγωδίας ποίησις ἐστὶ δὲ κωμωδία καὶ ἡ διθυραμβοποιητικὴ καὶ τῆς αὐλητικῆς ἡ πλείστη καὶ κιθαριστικῆς πᾶσαι τυγχάνουσιν οὔσαι μιμήσεις τὸ σύνολον. trad. Hardy 1979, p. 29). La mention de la poésie dans la liste de Choricios peut très bien s'inscrire dans cette logique. Choricios (*Dial.* 12 [*Op.* XXI], 1–2) opère lui-même ailleurs le même rapprochement : « Vous avez vu un danseur [...] essayant de convaincre les spectateurs non de son imitation, mais qu'il est vraiment ce qu'il imite. Homère danse également de cette manière dans ses poèmes épiques. Ne voyez-vous pas que le poète semble être ce qu'il veut ? » (τινὰ καὶ ὀρχηστὴν ἐώρακατε [...] πειρώμενον πεῖσαι τὸ θέατρον οὐχ ὅτι ἄρα μιμεῖται, ἀλλ' ὅτι πέφυκε τοῦτο ὃ δὴ μιμεῖται. οὕτω καὶ Ὅμηρος ὀρχεῖται τοῖς ἔπεσιν. ἢ οὐχ ὀρᾶτε τὸν ποιητὴν ὅτι ἂν ἐθέλη τοῦτο εἶναι δοκοῦντα ;)

ἢ τὸν χαλκὸν ἐξ ὕδατος ἔμψυχόν πως δοκεῖν εἶναι μηχανωμένη. Pour Graux (1877a, p. 275), « il y aura quelque présomption que Choricios avait ici en tête la fabrication des automates ». Cette idée a été reprise dans l'édition de Foerster-Richtsteig qui renvoie pour cette expression à Athénée (IV, 75–76, 174b–175a). Le chapitre en question roule sur les orgues hydrauliques et autres clepsydres. Stephanis (1986, p. 152) ne partage cependant pas cet avis. Pour lui, l'expression fait allusion à la χαλκευτικὴ τέχνη, soit l'art du bronzier. L'expression ἐξ

ὑδατος renvoie selon lui au fait que le bronze est fondu et qu'au résultat final, la statue de bronze semble animée de vie. Il cite à l'appui de sa démonstration l'expression ποίησις ἀγαλμάτων de Libanios citée ci-dessus dans notre tableau comparatif, et propose de la rapprocher de ποίησις ... μηχανωμένη du texte de Choricios, en supprimant la virgule. On aurait là un parallèle pour justifier une telle interprétation. Or, à bien lire Libanios, nous pouvons constater que l'art du bronzier figure clairement dans son catalogue avec l'adjectif χαλκευτική (sc. τέχνη voir *LSJ*, s.v.). L'expression ποίησις ἀγαλμάτων peut quant à elle s'appliquer aux statues de marbre ou de tout autre matériau que le bronze. Enfin, il faut encore constater que Choricios mentionne la statuaire avec le nom πλάστης (sculpteur), qui peut très bien servir d'équivalent au texte de Libanios. White (2013, p. 52) a proposé la traduction suivante, faisant de l'expression ἡ ... μηχανωμένη une relative : « poetry that can transform copper, skillfully turning it from a liquid into something that looks alive ». De la sorte, notre orateur insisterait sur la puissance de la poésie. À l'appui d'un dernier élément formel qui nous a été indiqué par Schamp, nous sommes d'avis de garder la première interprétation, soit celle de Graux : pour les noms de métiers, la liste est formée de noms sans article. La discipline dont il est question ici fait exception, faute de dénomination spécifique. Cette allusion à la force hydraulique fait de plus un écho remarquable à l'horloge décrite par Procope de Gaza (*Op.* VIII Amato). L'objet de cette description était, selon toute vraisemblance, une horloge dont les automates étaient mus par un système hydraulique (Bäbler-Schomberg 2010, p. 528–559 ; Amato-Maréchaux 2014, p. 119–131). C'est à Diels (1917) que revient le mérite d'avoir mis en parallèle le texte de Procope de Gaza avec un texte arabe rédigé en 1206 dont l'auteur se nomme al-Jazarī. Hill (1974, p. 18–20) commente en détail le mécanisme décrit par le savant arabe.

ἔμψυχόν πως. L'expression apparaît une seule fois ailleurs chez Choricios (*Laud. Marc.* I [*Op.* I], 46) : l'orateur considère « la peinture comme plus honorable que les autres arts parce qu'elle est davantage une imitation de la nature, contrainte à fabriquer

des objets en quelque sorte vivants » (δόξομεν ἀδικεῖν, εἰ τὰ τῶν ἄλλων τεχνῶν ἔργα κοσμήσαντες γραφικὴν ἀτιμάσομεν τοσοῦτον τῶν ἄλλων τιμιωτέραν, ὅσῳ μᾶλλον μιμεῖται τὴν φύσιν ἔμψυχά πως βιαζομένη δημιουργεῖν).

ὀρχησταί. La parenté entre imitation et danse est pour Lucien un élément essentiel de son exposé (*Salt.*, 36) : « Car voilà le point capital : la danse est une science de l'imitation et de l'illustration ; elle est capable de donner corps à des idées et de rendre clair ce qui est obscur » (καὶ τὸ μὲν κεφάλαιον τῆς ὑποσχέσεως, μιμητικὴ τίς ἐστὶν ἐπιστήμη καὶ δεικτικὴ καὶ τῶν ἐννοηθέντων ἐξαγορευτικὴ καὶ τῶν ἀφανῶν σαφηνιστικὴ. trad. Terreaux 2001, p. 75). On trouve également chez Libanios (*Or.* LXIV, 62) ce rapprochement entre imitation et danse : « En effet, les danseurs veulent être populaires, il faut qu'ils imitent, et imiter bien c'est, je présume, se rapprocher le plus possible de la réalité » (δεῖ γὰρ αὐτοῦς, εἰ μέλλουσιν εὐδοκιμεῖν, μιμεῖσθαι, τὸ δὲ μιμεῖσθαι καλῶς τοῦτο ἔστι δῆπου τῆς ἀληθείας ὅτι ἐγγυτάτω γενέσθαι).

πλάστης. Nous avons fait remarquer ci-dessus que le terme pouvait trouver un équivalent dans le catalogue présenté par Libanios avec l'expression ποίησις ἀγαλμάτων. Il ne nous paraît pas inintéressant de citer dans ce cadre le passage d'Hippocrate (*Diait.*, I, 21) mentionnant la sculpture comme expression imitative : « les sculpteurs imitent le corps, sauf l'âme » (ἀνδριαντοποιοὶ μίμησιν σώματος ποιέουσιν πλὴν ψυχῆς. trad. Joly 1967, p. 17).

ζωγράφοι. Nous venons de voir ci-dessus que la peinture mérite selon Choricios les honneurs les plus hauts, dus à son aptitude imitative. On ne sera donc pas surpris que cet art soit cité ici.

14–15 ἴσμεν δέ που καὶ τὴν Σώφρονος ποίησιν ὡς ἅπανα μῖμοι προσαγορεύεται. Pour l'anecdote concernant Sophron, voir notre point 8.2.1, p. 379.

συγγραμμάτων <ἐπαινέτην γενέσθαι>. Graux (1877a, p. 215) indique une lacune après συγγραμμάτων. Par comparaison avec

la suite du texte (§ 17 : Πλάτωνα τούτων ἐπαινέτην γενέσθαι), Foerster-Richtsteig (1929, p. 347) complètent le texte (<ἐπαινέτην γενόμενον ὑπερφυῶς>). La proposition n'a pas été jugée définitive par Maas (1930, p. 40). Montrant que la proposition n'est pas convaincante (notamment l'emploi du terme ὑπερφυῶς), Stephanis (1986, p. 62, 152–153) laisse la lacune dans son édition et présente dans son commentaire τῶν συγγραμμάτων <ἐραστήν γενέσθαι> ὡς κομίσαι. Nous proposons συγγραμμάτων <ἐπαινέτην γενέσθαι> ὡς κομίσαι, qui a le mérite de conserver le jeu avec la suite du développement, tout en préservant la clause rythmique.

- 16 μιμεῖται μὲν ἄνδρας, μιμεῖται δὲ γύναια.** Il s'agit d'une allusion au fait que les mimes sont divisés en deux catégories : γυναικεῖοι μῖμοι et ἀνδρεῖοι μῖμοι. Pour les γυναικεῖοι μῖμοι voir Ath., III, 110c (75) : ὧν καὶ Σώφρων ἐν γυναικείοις μίμοις μνημονεύει λέγων οὕτως ; Ath., VI, 230a (16) : Σώφρων δ' ἐν γυναικείοις μίμοις φησί · 'τῶν δὲ χαλκωμάτων καὶ τῶν ἀργυρωμάτων ἐμάρμαιρε ἅ οἰκία.' ; Ath., VII, 306d (75) : καὶ Σώφρων δ' ἐν γυναικείοις μίμοις αὐτῶν μέμνηται. Le *P. Oxy.* II, 301 (Mertens-Pack³ 1481) mentionne également les Σώφρονος μῖμοι γυναικεῖοι. Pour les ἀνδρεῖοι μῖμοι, voir Ath., VII, 281e (15) : ἀπολλόδωρος ὁ Αθηναῖος ἐν τῷ τρίτῳ περὶ Σώφρονος τῷ εἰς τοὺς ἀνδρεῖους μίμους. Ath., VII, 286d (26) : Σώφρων δ' ἐν μίμοις ἀνδρεῖοις βότιν καλεῖ τινα ἰχθύν. Les références plus tardives font également une distinction entre les deux types de mimes. Voir Pollux, *Onomasticon* IV, 174 : καὶ μὴν οἱ γε Δωριεῖς ποιηταὶ τὴν λίτραν ποτὲ μὲν νόμισμά τι λεπτὸν λέγουσιν, οἷον ὅταν Σώφρων ἐν τοῖς γυναικείοις μίμοις (F. 37 Kaibel) λέγῃ 'ὁ μισθὸς δεκάλιτρον' καὶ πάλιν ἐν τοῖς ἀνδρεῖοις (F. 72 Kaibel) 'σῶσαι δ' οὐδὲ τὰς δύο λίτρας δύναμαι.' Hésychios, *FHG* IV (Müller 1851, p. 175) : Σώφρων Συρακούσιος, Ἀγαθοκλέους, ἔγραψε καταλογάδην Δωρίδι διαλέκτῳ μίμους ἀνδρεῖους καὶ γυναικεῖους.
- 17 τὸν Διόνυσον, ὡς φασι, θέατρον ἀνακεῖσθαι τοῦτοιοις αὐτοῦ τὸ τέμενος ἐπιτρέπειν.** Graux supprime τὸ θέατρον. Jugeant cette correction inadéquate, Hug (1879, p. 5) propose le texte suivant :

τὸν Διόνυσον, ᾧ φασι τὸ θέατρον ἀνακεῖσθαι, τούτοις αὐτοῦ τὸ τέμενος ἐπιτρέπειν. Nous conservons cependant le texte de Foerster-Richtsteig (1929, p. 348) qui supprime simplement l'article τὸ et fait de θέατρον un attribut de τὸ τέμενος. S'agissant de la présence de mimes au théâtre, voir point 7.4.1, p. 337.

- 18 Le raisonnement des paragraphes 18–21 peut être résumé de la manière suivante : certains mimes ont un mauvais genre de vie et il faut à ce titre condamner leur activité, même si celle-ci n'est pas vilaine en soi (§ 18). Or, toute activité humaine n'est pas pratiquée seulement par des hommes au-dessus de tout reproche (§ 19). Les arts sont ensuite appelés à l'aide avec leurs élèves parjures (§ 20). Conclusion : il faut soit bannir toutes les activités ou renoncer à vilipender le mime (§ 21).

βίος τοῖς πλείοσιν ἀσελγῆς καὶ γέμων ἐπιπορκίας. L'argument est repris de Libanios (*Or.* LXIV, 37) : « En effet, eux-mêmes vivent honteusement et ils corrompent les spectateurs en les attirant vers ce qui n'est pas beau » (αὐτοὶ τε γάρ, φησί, αἰσχρῶς βεβίωκασι καὶ τοὺς θεωμένους προσαπολλύουσιν ἐφελκόμενοι πρὸς ἃ μὴ βέλτιον). Libanios précise ensuite le motif exact de l'accusation (§ 38) : les danseurs sont accusés de faire métier de courtisan et de se prostituer. Il tente d'abord de démontrer cette accusation, tout en en reconnaissant ensuite partiellement son bien fondé (§ 40) : « Persistes-tu, dit-il, à affirmer obstinément que tous mènent chastement leur vie ? Non, mais je n'affirmerais pas non plus que tous se prostituent » (σὺ δ' ἰσχυρίζῃ, φησί, πάντας σωφρονεῖν; <οὔκ> ἀλλ' οὐδὲ πάντας γε πορνεῦσθαι φαίην ἅν). Le parallélisme peut encore être constaté plus loin. L'adversaire de Choricios mélange l'activité et la vie des mimes. Le genre de vie qu'ils mènent pourrait être porté au compte des accusations à adresser aux mimes et à leur activité (§ 18). La défense de Choricios est semblable à celle de Libanios : aucune activité humaine n'est pratiquée que par des hommes irréprochables (§ 19). En d'autres termes, on ne peut pas déprécier une activité en examinant le comportement de ceux qui la pratiquent. Ce dernier argument est repris de Libanios (*Or.* LXIV, 43) : « on n'a pas le droit de considérer les actes pervers

de ceux qui pratiquent une activité comme des griefs contre elle » (οὐ γὰρ ἄξιον τὰς τῶν μειόντων πονηρίας ἐγκλήματα ποιεῖσθαι τῶν πραγμάτων). Notons que les notions d'ἀσέλγεια et de prostitution sont souvent liées aux spectacles (Reich 1903, p. 124–125 ; Webb 2008, p. 49) ; d'ailleurs, Choricios répond explicitement à l'accusation de prostitution plus loin dans le discours (§ 75–86). Concernant l'ἀσέλγεια, les conseils donnés par Amphiloque (*Iambes à Séleucos* 78–85 [Oberg 1969, p. 31]) sont éloquents : « Prends pour objet de ta haine les théâtres, les bêtes sauvages et les hippodromes, le chant sacrilège, le spectacle de maux qui provoque la querelle, vanités de vie, hydre de plaisirs, apprentissages inconvenants d'hommes impies, dans lesquels rien n'est honteux que la chasteté. Les uns, valets de la honte, ont pour art le fait d'être disposés aux excès, mimes de sujets ridicules habitués aux coups » (μίσει θεάτρων, θηρίων, ἵπποδρόμων | ἄσεμνον ᾠδὴν, δύσεριν κακῶν θέαν, | βίου ματαιότητος, ὕδραν ἡδονῶν, | ἀνδρῶν ἀσελγῶν ἀπρεπῆ μαθήματα | οἷς οὐδέν ἐστιν αἰσχρὸν ἢ τὸ σωφρονεῖν. | οἱ μὲν γὰρ αὐτῶν, αἰσχύνης ὑπηρέται, | τέχνην ἔχουσι τὸ φρονεῖν ταῖς ὕβρεσιν, | μῖμοι γελοίων κονδύλοις εἰθισμένοι). Ce passage résume à lui seul nombre d'accusations portées contre les mimes. La plupart seront d'ailleurs présentées dans *L'Apologie*. Outre l'impiété dont il vient d'être question, la chasteté est également mise en cause, de même que les coups qui émaillaient les spectacles de mimes.

τῷ βίῳ κακίζεται τῶν μειόντων. Le mauvais comportement des mimes était chose connue. L'assertion trouve par exemple un écho chez Libanios (*Or.* XLI, 7) où la critique n'est pas tendre avec une bande de mimes et de danseurs qui se livrent à la débauche : « De jour comme de nuit, ils se livrent à toute turpitude ; ils ont l'ambition d'atteindre le comble de ces impudeurs, comme si elles confortaient leur position, par-dessus tout quand ils commettent avec facilité ce que des personnes chastes ne supportent même pas d'entendre » (πᾶν δὲ αἰσχρὸν αὐτοῖς ὁμοίως ἐν τε ἡμέραις ἐν τε νυξὶ πράττεται, κἂν ταῖς ὑπερβολαῖς τῶν αἰσχρῶν τούτων αὐτοῖς ἢ φιλοτιμία, ὡς δὴ τότε μάλιστα τὴν αὐτῶν τάξιν βεβαιούντων, ὅταν ἂ μηδὲ ἀκοῦσαι τοῖς

σωφρονοῦσιν ἀνεκτόν, ταῦτα αὐτοῖς ῥαδίως πρᾶττηται). Pour Libanios, c'est la cité tout entière qui est calomniée (§ 9), à cause de ces comportements grossiers et impudiques (ἡ πόλις διαβέβληται διὰ τὴν τούτων ἀσέλγειαν καὶ βδελυρίαν). On s'est d'ailleurs demandé si le discours de Libanios ne devait pas être compris comme une « lettre ouverte » à Timocrate, avec le but de dénoncer ces comportements impudiques ainsi que leur influence sur un jeune public (Festugière 1959, p. 228). Mais peut-être n'est-ce pas le théâtre qui est en jeu, mais l'arrogance de la claque formée par cette troupe de mimes et de pantomimes (Anastasi 1985, p. 248–252). Graux (1877a, p. 216 et n. 1) a opéré un rapprochement une *Novelle* de Justinien (51). Celle-ci interdit aux femmes de la scène d'exiger des garants (τὰς εἰς σκηνὴν κατιούσας γυναῖκας ἐγγυητὰς εἰσπράττειν), à cause de leur métier impie (τὴν ἀσεβῆ πληρώσουσιν ἐργασίαν). La suite de la *Novelle* évoque le serment prêté par les actrices de ne jamais cesser leur métier impie et indécent (ὄρκον γὰρ αὐτὰς ἀπαιτεῖν, ὡς οὐδέποτε παύσονται τῆς ἀσεβοῦς ἐκείνης καὶ ἀσχήμονος ἐργασίας). À titre d'exemple Graux livre une série d'exemples parmi lesquels figure Plutarque (*Sylla*, 2, 3) : « Étant encore jeune et obscur, [Sylla] vivait avec des mimes et des bouffons dont il partageait les débauches ; et quand il fut devenu le maître du monde, il réunissait chez lui tous les jours les plus effrontés des hommes de théâtre et de scène pour boire et faire assaut de railleries avec eux » (ὄν οὕτω φιλοσκώμονα φύσει γεγονέναι λέγουσιν, ὥστε νέον μὲν ὄντα καὶ ἄδοξον ἔτι μετὰ μίμων καὶ γελωτοποιῶν διαιτᾶσθαι καὶ συνακολασταίνειν, ἐπεὶ δὲ κύριος ἀπάντων κατέστη, συναγαγόντα τῶν ἀπὸ σκηνῆς καὶ θεάτρου τοὺς ἰταμωτάτους ὁσημέραι πίνειν καὶ διαπληκτίζεσθαι τοῖς σκώμμασι. trad. Flacelière-Chambry-Juneaux 1957, p. 231).

- 19 Choricios dresse ici un catalogue de différentes activités humaines afin d'étayer son raisonnement. Certaines de ces activités sont décrites à l'aide de périphrases.

τὴν ἀνιοῦσαν ἄχρι τῶν ἐν οὐρανῷ φαινομένων. Voir Simp., *in de An.*, 402a : γεωμετρία ἔχει πρὸς τὴν τῶν ἐν οὐρανῷ φαινομένων καταληπτικὴν ἀστρονομίαν. L'expression fait

donc référence à l'astronomie, définie comme une science apte à comprendre les astres brillants dans le ciel.

τὴν οὐκ ἔωσαν ἄβατον εἶναι τὴν τοῦ Ποσειδῶνος ἀρχήν. Il s'agit évidemment de la navigation. L'expression τὴν τοῦ Ποσειδῶνος ἀρχήν n'est pas fréquente. Utilisée par Aelius Aristide à deux reprises (*Or.* III, 290 Lenz-Behr ; *Or.* VIII, 14 Lenz-Behr), l'expression fait référence à Homère (O 187–193) qui présente le lot reçu par chacun des trois dieux, Zeus, Poséidon et Hadès. Pour l'indication du passage homérique, voir schol. BD in Aristid., *ὑπὲρ τῶν τεττάρων* (Dindorf 1829, vol. 3, p. 634).

ἡ μὲν πρόσδοδος ἀπὸ τοῦ σωφρονεῖν, τὸ δὲ ἐνδεὲς ἐκ τῶν ἐναντίων. La citation d'Éschine (*Tim.*, 9) a été légèrement adaptée : [...] τοῖς διδασκάλοις, [...] οἷς ἐστὶν ὁ μὲν βίος ἀπὸ τοῦ σωφρονεῖν, ἡ δ' ἀπορία ἐκ τῶν ἐναντίων. Au terme βίος a été substitué le terme πρόσδοδος dont le sens de « revenus » (voir *LSJ. s.v.*) devait sans doute être plus directement accessible aux auditeurs. Le mot ἀπορία a été remplacé par l'adjectif substantivé ἐνδεὲς dont le sens reste proche de l'original (voir *LSJ, s.v. ἀπορία* et *s.v. ἐνδεὲς*).

τὰς ὠφελεία καὶ τέρψει συγκεκραμένας. On peut effectuer un rapprochement (Maiorano 1994–1995 p. 80) avec Horace (*A. P.*, 333 : *aut prodesse uolunt aut delectare poetae*) chez qui l'expression s'applique aux poètes. Cette opposition est cependant un lieu commun que Choricios (*Decl.* 6, *Avarus* [*Op.* XXIII], 40) emploie pour opposer le plaisir résultant d'un mariage avec une belle femme au profit qu'apportera un mariage avec une femme riche. Et, alors que le charme (τέρψις) de la belle s'éteindra avec le désir, le bénéfice que l'on doit à un mariage intéressé est permanent (τὸ τῆς ὠφελείας διηλεκτὸς). Mais l'expression est également utilisée ailleurs (*Or. fun. in Proc.* [*Op.* VIII], 20) pour désigner la rhétorique que maîtrisait Procope de Gaza, dont l'âme est comparée à « une source épanchant abondamment des flots de toute espèce et réunissant ce qui est utile à ce qui plaît » (φαίην ἂν αὐτοῦ τὴν ψυχὴν πηγὴν εἶναι τινα παντοίοις βρῦουσιν νόμασιν ὠφελεία τε καὶ τέρψει

συγκεκριμένους, trad. Caffiaux 1862, p. 10). Notons que ce dernier parallèle n'est pas relevé par Greco (2010, p. 165–166), alors que l'expression a connu une postérité certaine (Corcella 2006, p. 248). Ainsi, la périphrase peut ici faire référence soit à la poésie soit à la rhétorique.

- 20 μοι συλλάβεσθε.** La formule est empruntée à Plat., *Phdr.*, 237a : ἄγετε δὴ, ὦ Μοῦσαι, [...] « ζύμ » μοι « λάβεσθε » τοῦ μύθου, ὃν με ἀναγκάζει ὁ βέλτιστος οὐτοσί λέγειν. Le passage a été relevé dans Stob., IV, 20b, 77. La citation est également reprise dans Chor., *Dial.* 6 (*Op.* XI), 4 : ἄγετε οὖν, ὦ Μοῦσαι, ζύν μοι λάβεσθε τοῦ λόγου, ὃν οἶδε με ποιῆσαι προσέταξαν οἱ σοφοί. Et à la fin de la même pièce (§ 6) : ἄγετε οὖν, ὦ Πιερίδες – ἴσως γὰρ ὑμῖν ἥδιον ὀνόματι καλεῖσθαι ποιητικῶ –, ζύν μοι λάβεσθε τοῦ ἀγῶνος. La même invocation aux Muses au début et à la fin de la pièce procure un renforcement de la demande.

νοσεῖν ἀκρασίαν. Voir Lib., *Decl.* XXV, 29 : τοῦτο γὰρ σοι τυγχάνει τὸ σπουδαζόμενον μόνους ἡμᾶς ἀκρασίαν νοσεῖν ἀποδειξαι παρὰ πάντα.

- 21 ἀναμάρτητος.** White (2009, p. 70) a proposé de rapprocher l'utilisation de ce terme de Jn, 8, 7 qui relate l'histoire de la femme adultère et de faire de son utilisation une allusion biblique. Si le rapprochement est intéressant, le terme est en revanche employé également par des auteurs classiques : il se lit chez Hérodote (3x), Isocrate (3x), Platon (8x), Démosthène (2x), etc... tandis que c'est la seule occurrence du terme dans le *Nouveau Testament*. L'auditoire de Choricios était-il sensible à la tonalité biblique du terme, comme le suppose White ? Nous ne sommes pas de cet avis.

- 22 ὁ τῆς τέχνης ἀπήτει σκοπὸς ἐπιорκεῖν.** Le parjure est une des charges portées contre le mime. Pour ce type de scène, voir notre point 7.2.2, p. 304.

εἶ ποθεν λάβοι φωνήν. Voir Chor., *Decl.* 7, *Tyrannicide* (*Op.* XXVI), 19 : τοιγαροῦν εἶ ποθεν οὗτοι λάβοιεν φωνήν, φαῖεν ἂν σοι δικαίως τοιαῦτα καταβοῶντες. *Decl.* 12, *Orateur*, 119 : τοιγαροῦν, εἶ ποθεν ἢ πόλις λάβοι φωνήν, φήσειεν ἂν.

La source est Plat., *Prt.*, 361a où c'est le discours lui-même qui prend la parole pour accuser et se moquer des interlocuteurs que sont Socrate et Protagoras : « Or, il me semble que notre discours même, en arrivant à sa conclusion, devient comme notre accusateur et se moque de nous, et que, s'il pouvait prendre la parole, il nous dirait » (καί μοι δοκεῖ ἡμῶν ἡ ἄρτι ἔξοδος τῶν λόγων ὥσπερ ἄνθρωπος κατηγορεῖν τε καὶ καταγελάειν, καὶ εἰ φωνὴν λάβοι, εἰπεῖν ἄν. trad. Croiset 1923, p. 85). Voir déjà Soph., *El.* 548 : φαίη δ' ἄν ἡ θανοῦσά γ', εἰ φωνὴν λάβοι.

παιγνίων. Pour l'utilisation de ce terme, voir notre point 7.2.3, p. 277.

εἴρηται ... εἴργασται. Nous adoptons le texte de Stephanis. Comme précisé dans le commentaire (Stephanis 1986, p. 154), il est inutile d'inverser les deux termes ou de supprimer le premier verbe comme l'ont fait Foerster-Richtsteig (1929, p. 349).

τοῖς κορυφαίοις τῶν ποιητῶν. Voir Lib., *Or.* XXXIV, 13 : κατὰ γε τὸ πλῆθος τῶν ἐτῶν, ἴσμεν δέ, ὅπόσον τοῦτω δίδωσιν ὁ τῶν ποιητῶν κορυφαῖος. Isid. Pel., *Ep.* 1440 (PG 78, 1420) : διὸ καὶ τῶν ποιητῶν ὁ κορυφαῖος ἔφη. La deuxième occurrence est suivie par un vers qui permet d'identifier le poète avec Homère.

- 24** **τοῖς ἐν ἔρωτι ὄρκους μὴ δύνειν οὔατ' ἐς ἀθανάτων.** Citation de Call., *Epigr.* 25 Pfeiffer (11 Gow-Page) qu'on lit également dans *AP*, V, 6 et *Stob.*, III, 28, 9. Avec Corcella (2016, p. 146), on peut supposer une dépendance d'un recueil gnomologique, ce d'autant plus que cet extrait est cité en même temps qu'un autre fragment poétique.

μὴ δείμιναι θεοὺς ἐράων, ἢ ψεῦδος ὁμόσσης. Fragment d'auteur inconnu que l'on peut rapprocher de Plat., *Symp.*, 183b. La *Schol. Ad Plat.*, *Symp.*, 183b est très instructive, car elle fait le lien avec le proverbe suivant : παροιμία Ἀφροδίσιος ὄρκος οὐκ ἐμποίνιμος, ἐπὶ τῶν δι' ἔρωτα ὁμνούντων πολλακίς καὶ ἐπιορκούντων. La sentence existe également en latin, et qui plus est chez un auteur de mimes, Publilius Syrus (*Sent.* A37) : *amantis jusjurandum poenam non habet*. Pour la réception de la sentence, voir Tosi 2010, p. 276–277. Concernant les scènes

de mimes représentant des parjures, voir notre point 7.2.2, p. 304.

- 25** **μισόλογος**. Le terme est une création de Plat. *R.*, III, 411d : *μισόλογος δὴ οἶμαι ὁ τοιοῦτος γίγνεται καὶ ἄμουσος*. *Lach.*, 188c : *καὶ γὰρ ἂν δόξαιμί τῳ φιλόλογος εἶναι καὶ αὖ μισόλογος*. *Lach.*, 188e : *ὅσῳ ἂν δοκῇ ἄμεινον λέγειν, τοσοῦτῳ μᾶλλον, καὶ ποιεῖ αὖ δοκεῖν εἶναι μισόλογον*. *Phd.* 89d : *μὴ γενόμεθα, ἧ δ' ὄς, μισόλογοι, ὥσπερ οἱ μισάνθρωποι γιγνόμενοι*. Pour Dorion (1993, p. 611), le terme prend dans notre dernier exemple son sens principal qu'il définit ainsi : le « misologue est celui qui, parce qu'il a fait l'expérience répétée de la fausseté des raisonnements, alors qu'ils se donnaient pour vrais et qu'il les avait crus tels, finit par adopter cette attitude extrême qui consiste à 'passer le restant de sa vie à détester les raisonnements, à les outrager' ». Platon (*Phd.*, 90c) définit encore les adeptes des controverses comme des ἀντιλογικοί qui ne peuvent que s'accuser eux-mêmes pour leur incompetence. Dans la *République*, le Gardien qui s'adonnerait à l'étude de la gymnastique sans jamais pratiquer la musique ni la philosophie serait taxé de misologue. C'est dans le prolongement de ce dernier sens que l'emploi du terme doit être compris dans notre texte. Dorion (1993, p. 617) a montré que le terme dénote par la suite « une espère d'aversion pour les raisonnements ou pour les lettres ou la littérature en général. Dans ce dernier cas, le misologue est dépeint comme un individu grossier et inculte qui est tout à fait insensible aux attraits des Muses ». Ce sens que l'on peut lire encore ailleurs (*Plut.*, *De Her. Malign.*, 864D) est celui qu'il faut retenir chez nous. Le détracteur des mimes n'est pas dépeint comme un adversaire du raisonnement, du moins pas directement (Hummel 2003, p. 118). Il est bien plus fustigé ici pour son inculture et sa grossièreté.
- 26** **μιμεῖται μὲν ἅπαντα, γίνεται δὲ τούτων οὐδέν**. Un important catalogue de rôles a été mentionné auparavant, dont certains étaient considérés comme déshonorants : un adultère, un esclave ; la parade consiste à montrer que l'imitation n'altère aucunement le naturel (voir § 135–140). Comme souligné par

White (2013, p. 54), notre passage fait un écho intéressant à Platon (*R.* III, 394e) qui demande si les gardiens doivent être des spécialistes de l'imitation (πότερον μιμητικούς ἡμῖν δεῖ εἶναι τοὺς φύλακας ἢ οὐ). La suite du raisonnement (*R.* III, 395d) nous intéresse : « l'imitation, commencée dès l'enfance et prolongée dans la vie, tourne à l'habitude et devient une seconde nature, qui change le corps, la voix et l'esprit » (αἱ μιμήσεις, εἰάν ἐκ νέων πόρρω διατελέσωσιν, εἰς ἔθῃ τε καὶ φύσιν καθίστανται καὶ κατὰ σῶμα καὶ φωνὰς καὶ κατὰ τὴν διάνοιαν; trad. Chambry 1943, p. 106). Pour Platon (*R.* III, 395c), les gardiens doivent donc choisir de bons sujets d'imitations et délaisser les mauvais. On retrouve cette idée plus loin chez Choricios (§ 88–89). Ici cependant, Choricios a pour objectif de séparer acteur et sujet d'imitation. White (2013, p. 54) cite par exemple Plutarque (*Quaest. Conv.* V, 1, 673D), qui prend le contre-pied de la théorie platonicienne : « l'imitateur a une supériorité sur celui qui ressent réellement l'émotion et (...) il se distingue de lui précisément parce qu'il ne l'a point ressentie » (κρείττων ὁ μιμούμενός ἐστι τοῦ πάσχοντος ἀληθῶς καὶ τῷ μὴ πεπονθέναι διαφέρει. trad. Fuhrmann 1978, p. 60).

- 27 τὸ μὴ χρῆναί τι βλάσφημον λέγειν. Voir notre point 7.2.3, p. 306.

ἔξω τοῦ χοροῦ τετάχθω. Gomperz (1878, p. 12) effectue un renvoi à Plat., *Phaedr.*, 247a : φθόνος γὰρ ἔξω θείου χοροῦ ἴσταται.

- 28 ἐν μουσείοις. L'expression désigne l'école du *grammaticus*. Choricios (*Or. fun. in Proc.* [*Op.* VIII], 5) utilise lui-même cette image pour indiquer à son auditoire que les qualités de son maître lui ont valu d'être avancé d'une classe : « Aussi s'approcha-t-il du seuil de la poésie à l'âge où les enfants en son encore aux premiers éléments ; il fréquenta la palestine de Mercure à une époque où d'autres apprennent encore par cœur les productions des Muses. La tribune et un cercle de jeunes auditeurs s'ouvrirent devant lui : il était du même âge que ceux qu'il initiait aux mystères de l'éloquence » (τοιγαροῦν ἐπὶ μὲν θύρας ἦκε ποιητικὰς ἡλικίαν ἔχων ἦν οἱ τὰ πρῶτα παιδευόμενοι

γράμματα, εἰς Ἑρμοῦ δὲ παλαιστραν ἐφοίτησε χρόνον ἄγων τοσοῦτον ὅσον οἱ τὰ Μουσῶν ἔτι μανθάνοντες, βῆμα δὲ καὶ νέων χορὸς αὐτὸν διεδέξατο τοῖς τὰ ῥητόρων τελουμένοις ὁμήλικα. trad. Caffiaux 1862, p. 6.). Duneau (1971, p. 9) s'est appuyé sur ce passage pour établir sa présentation globale du système scolaire qui devait comprendre trois différents niveaux d'éducation. Voir également Litsas 1980, p. 239 ; Kaster 1983, p. 327. Les premières lettres (τὰ πρῶτα γράμματα) correspondent au niveau élémentaire. Le deuxième niveau, celui du *grammaticus* (ἐπὶ θύρας ποιητικὰς – οἱ τὰ Μουσῶν ἔτι μανθάνοντες) est marqué par l'enseignement des Muses, c'est-à-dire la poésie, à laquelle il faut adjoindre la mythologie (Greco 2010, p. 143). Notons au passage que l'expression ἐπὶ μὲν θύρας ἦκε ποιητικὰς renvoie à Platon (*Phdr.*, 245a : ὃς δ' ἂν ἄνευ μανίας Μουσῶν ἐπὶ ποιητικὰς θύρας ἀφίκηται). Hermès, le dieu de l'éloquence représente le niveau du *rhetor* (εἰς Ἑρμοῦ δὲ παλαιστραν – τοῖς τὰ ῥητόρων τελουμένοις ὁμήλικα). Choricios (*Laud. Marc. II [Op. II], 7*) évoque ailleurs le parcours scolaire d'un étudiant : « La ville qui t'avait donné le jour [...], te conduisit, arrivé en âge de pouvoir être éduqué, aux portes de la poésie et, quand tu fus rempli de la Muse qui s'y trouvait, elle te transmit au meilleur choreute d'Hermès » (τεκοῦσα τοῖνον ἢ πόλις [...] καὶ πρὸς ἡλικίαν ἤδη παιδεύεσθαι δυναμένην ἀνενεγκοῦσα παρὰ θύρας ἦγε ποιητικὰς καὶ τῆς ἐκεῖθεν ἐμφορηθέντα σε Μούσης τῷ κορυφαίῳ παρεδίδου τῶν Ἑρμοῦ χορευτῶν). Fréquente chez Choricios, l'association d'Hermès et des Muses n'a cependant pas partout la même valeur. Dans *Decl. 12, Rhetor (Op. XLII)*, 116, le locuteur se plaint uniquement du manque de candidats désireux de se dévouer à Hermès et aux Muses (δάκνομαι γὰρ πολλοὺς ἐπὶ στρατείαν ἤκοντας νέους ὄρων, τοὺς Ἑρμῆ δὲ καὶ Μούσαις ἀνακειμένους βραχὺν ἀριθμόν). L'*Apologie des mimes* évoque plus loin (§ 105) de « jeunes hommes desservant Hermès et les Muses » (μειρακίοις Ἑρμῆ διακονοῦσι καὶ Μούσαις). Dans ces deux derniers cas, Hermès désigne simplement la rhétorique et les Muses évidemment la poésie sans distinction d'un quelconque niveau scolaire. Si le sophiste avait pour tâche de continuer l'enseignement dispensé par le *grammaticus* avant

lui, il se devait de présenter à ses étudiants tous les styles de littérature, sans que la poésie soit négligée (Cribiore 2007, p. 157). Si les premières armes étaient faites à l'école du *grammaticus*, la lecture de la poésie était également à l'ordre du jour à celle du *rhetor* (*ibid.* p. 162). On retrouve encore cette association dans l'*Épithalame à Mélès et Antonina* de Procope de Gaza (*Or.* 3 [*Op.* XIII Amato], 1) où il s'agit simplement de convier rhétorique et poésie à la noce (Amato-Maréchaux 2014, p. 402 et p. 415 n. 10).

- 29 **μοιχείαν ... οὐδὲν ὡς εἰπεῖν παίγνιον εἶναι πάθους ἀπηλλαγμένον τοιούτου.** L'accusation met en relief la fréquence avec laquelle les scènes d'adultère devaient être représentées dans les spectacles de mimes. Voir notre point 7.2.1, p. 291.
- 30 **δικαστήριον ὄρας ἀρχικόν.** L'expression est relevée dans le *LSJ* (s.v. ἀρχικόν) où le sens d'officiel est donné à l'adjectif.

ὄλον παιδιά ... τὸ πέρας αὐτοῖς εἰς ᾧδὴν τινα καὶ γέλωτα λήγει. Jean Chrysostome (*hom. in Mt.* XXIII, 9 [*PG* 57, 318]) offre un contre-pied édifiant à cette idée : « La vie n'est pas un jeu ; ou plutôt, la vie présente est un jeu, tandis que les choses à venir ne sont pas un jeu. Peut-être, la vie n'est pas même seulement un jeu, mais quelque chose de pire. Car elle ne se termine pas au rire, mais entraîne un grand dommage pour ceux qui ne veulent pas se conduire avec rigueur » (οὐκ ἔστι παίγνιον ὁ βίος· μᾶλλον δὲ ὁ μὲν παρῶν βίος παίγνιον, τὰ δὲ μέλλοντα οὐ παίγνια. τάχα δὲ οὐδὲ παίγνιον μόνον ὁ βίος, ἀλλὰ καὶ τούτου χεῖρον. οὐ γὰρ εἰς γέλωτα τελευτᾷ, ἀλλὰ καὶ πολλὴν φέρει τὴν βλάβην τοῖς μὴ μετὰ ἀκριβείας τὰ καθ' ἑαυτοὺς οἰκονομεῖν βουλομένοις. trad. Jeannin 1864, t. VII, p. 198 adapté). Alors que le mime est résolument tourné vers la facilité, la vision de la vie selon Jean est celle de la fin du spectacle. Comme Lugaresi le note (2008, p. 717), la mort fait s'évanouir les apparences et révèle la vérité des gens comme au théâtre, après le tomber de rideau. La métaphore théâtrale est d'ailleurs utilisée par l'empereur Auguste dans ses derniers instants avant de mourir (Suet., *Aug.*, 99, 1). L'empereur se serait écrié : *Acta est fabula, plaudite !*

- 31 φιλόγελως γὰρ ὁ θεός.** Voir Luc., *Pisc.*, 25 : καὶ τὸ σκῶμμα ἐδόκει μέρος τι τῆς ἐορτῆς, καὶ ὁ θεὸς ἴσως ἔχαιρε φιλόγελῶς τις ὧν.

τὴν ἡμετέραν ἐλεήσαντα φύσιν. Voir Lib., *Or.* LXIV, 112 : θεῶν τις ἐλεήσας τὴν τῶν πολλῶν ἀπαιδευσίαν.

παίδων ἀποβολή. Selon Stephanis (1986, p. 72), l'expression est à rapprocher de Lib., *Decl.* XXVIII, 17 : ἐτέρῳ μὲν γὰρ χρημάτων ἀποβολὴ ἀνιαρόν, ἐτέρῳ παίδων ἀποβολὴ πρὸς θάνατον ἠγήσατο. Un autre rapprochement bien plus en phase avec notre passage est cependant possible. Voir notre point 6.4.4, p. 255.

ταῦτα ἐκεῖνον οἰκτείραντα. Si le paragraphe est rédigé à l'imitation de Libanios, Choricios a eu recours encore à d'autres sources pour composer la phrase. Comme l'a noté Schneider (1994, p. 315), il semble bien que Platon (*Lg.* II, 653d) soit également à la source du passage : θεοὶ δὲ οἰκτίραντες τὸ τῶν ἀνθρώπων ἐπίπονον πεφυκὸς γένος, ἀναπαύλας τε αὐτοῖς τῶν πόνων ἐτάξαντο τὰς τῶν ἐορτῶν ἀμοιβὰς τοῖς θεοῖς.

- 32 εἶ τι λέγοι ... ὅ τι βούλει γε.** Tout le passage constitue une citation d'Aristophane (*Ran.*, 1–3). Mais alors que Choricios présente un dieu charmant, enclin à la philanthropie (οὕτως εὐχαρὶς ὁ θεὸς καὶ φιλανθρωπία προσκείμενος), ouvert à toute source de rire, toutes les propositions que fait Xanthias chez Aristophane sont écartées au motif de leur grossièreté. Choricios opère ici un contraste saisissant avec sa source.

- 33 σχῆμα μοιχείας ὅλον σοι τὸ θέατρον εἰς αἰσχρὰν ἔλκειν ἐπιθυμίαν.** Selon cette accusation, le théâtre est littéralement emporté dans la représentation et dans ce qu'elle comporte de honteux. Pour ce motif, voir notre point 7.2.1, p. 291.

ἀσκεῖ γὰρ τὸ σεμνόν, ἔνθα τὸ φαῦλον ἀλίσκεται. La citation apparaît dans plusieurs florilèges byzantins, ce qui démontre la popularité du sophiste de l'école de Gaza (à ce sujet voir Amato 2009b). Elle est relevée dans le *Florilegium Marcianum* (Odo-rico 1986, p. 68) daté du IX^e siècle. Elle figure également dans

la Ῥωδωνιά (Rosetum) de Makarios Chrysokephalos, fol. 104v avec le texte suivant : ἀσκεῖ τὸ σεμνὸν, ἔθα (*sic*) τὸ φαῦλον ἀλίσκεται. Sur cette base, Villoison (1781, p. 67) propose de corriger τὸ σεμνὸν ἔθα en σεμνὰ ἔθη. Boissonade (1846, p. 296) jugeant la conjecture improbable, édite ἔθος. Comme on le constate, l'édition du texte par Graux a permis de clore le débat : il faut lire ἔνθα, comme dans M.

- 34 <τῷ> τοῖνον μηδένα λαθεῖν. L'ajout de l'article est dû à une proposition de Kaibel (1890, p. 110).

ἄγρυπνον φύλακα σωφοροσύνης τὴν Δίκην. Pour une formulation identique, voir Chor., *Decl.* 2, *Priam* (*Op.* XII), 54 : δράκοντα καθάπερ ἄγρυπνον φύλακα τὸ κῶας φρουρεῖν. L'orateur évoque ici le dragon insomniaque, gardien de la toison d'or.

- 35 ἐαλωκότα θεασάμενος τὸν μοιχὸν. L'ajout par Foerster-Richtsteig (1929, p. 352) de l'adverbe οὕτω devant le participe ἐαλωκότα n'est pas nécessaire. Nous adoptons le texte de Stephanis (1986, p. 74.). Dans cette optique le spectateur trop impatient part dès que l'adultère a été commis, sans attendre la fin du spectacle et le jugement par un tribunal officiel.

ἦθος ἡγή διαστρέφειν. Nous conservons le texte de Graux (1877a, p. 220), repris par Stephanis (1986, p. 74) et qui fait sens. Foerster-Richtsteig (1929, p. 352) avaient corrigé M qui donne διααστρέφειν en διαφθείρειν sur comparaison avec § 51 : εἰ τὴν θέαν ἦθος ᾤετο διαφθείρειν. Notons que le verbe διαφθείρω apparaît encore au § 29.

- 36 Choricios présente ici un catalogue de femmes dont les adultères sont célèbres.

ὁ τοῦ δεσπότης τῶν Ἀχαιῶν ἀδελφός. Il s'agit de Ménélas époux d'Hélène. La tournure τοῦ δεσπότης τῶν Ἀχαιῶν désigne Agamemnon. Dans *l'Iliade*, ce dernier est très souvent (44 fois selon le *TLG*) désigné par l'expression ἄναξ ἀνδρῶν, et quelques fois par κοσμήτωρ λαῶν (2 fois). Pour souligner sa qualité de chef de guerre, Choricios a substitué à ἄναξ le terme δεσπότης, absent du *corpus* homérique.

τῆς Ἑλλάδος ὁ βασιλεύς. L'expression désigne également Agamemnon. Toutefois la périphrase utilisée ne correspond pas à l'usage homérique.

37 <Τηρεὺς τὴν τῆς αὐτοῦ γυναικὸς>. La lacune a été complétée par Graux (1877a, p. 220). Le passage renvoie au mythe de Téléphée que nous traitons dans notre point 8.1.2, p. 374.

38 Ἀρχίλοχον. Pour Archiloque, voir notre point 8.1.3, p. 376.

εἰς ἔννοιάν τε καὶ λέξιν ἐσχάτης ἀκοσμίας. Choricios utilise ici deux termes techniques pour qualifier la poésie d'Archiloque sous deux aspects différents. Ainsi le terme ἔννοια (*LSJ, s.v.*) est-il opposé au terme λέξις par Hermogène (*Id.*, II, 4, 13 Patillon, 333 Rabe). Longin (*Rh.*, I, 194, 10 Spengel, 567 Walz) utilise pour désigner les « figures de pensée » l'expression σχήματα τῶν ἐννοιῶν (voir Brisson-Patillon 2001, p. 205). Quintilien (*Inst.*, I, 8, 16) oppose lui les σχήματα λέξεως aux σχήματα διανοίας. Pour Lausberg (1998, p. 273), les *figurae sententiae* ont trait à la conception des idées et se situent donc dans le cadre de l'*inventio*, tandis que les *figurae elocutionis* ont trait à l'*elocutio*. Pour l'ἀκοσμία d'Archiloque, voir par exemple F. 42 West.

κάκεινα μὲν ἔργα, ταῦτα δὲ μίμησις. Choricios oppose la fiction de la représentation scénique à un adultère réellement perpétré. Cela constitue un écho parfait avec Jean Chrysostome (*hom. in Mt.* VI 8 [PG 57, 72]) qui tient le raisonnement inverse : « Ne me dites point que tout ce qui se fait alors n'est qu'une fiction. Cette fiction a fait beaucoup d'adultères véritables, et a renversé beaucoup de familles [...]. Ce n'est qu'une feinte, dites-vous. [...]. Si l'adultère est un mal, c'est un mal aussi que de le représenter » (μὴ γὰρ μοι τοῦτο εἶπης, ὅτι ὑπόκρισις ἐστὶ τὰ γινόμενα· ἢ γὰρ ὑπόκρισις αὕτη πολλοὺς εἰργάσατο μοιχοῦς, καὶ πολλὰς ἀνέτρεψεν οἰκίας. [...] τί λέγεις; ὑπόκρισις τὰ γινόμενα; [...]. εἰ γὰρ αὐτὸ κακόν, καὶ ἡ μίμησις τούτου κακόν. trad. Jeannin 1864, t. VII, p. 51). La lecture de ce passage a inspiré à Vandenberghe (1955, p. 40) les propos suivants : « En vain l'on dira que ce sont que des fictions ! Mais

ces fictions sont criminelles, amenant fatalement des imitations trop réelles ». Cette accusation n'est pas isolée. Lactance (*Inst.*, VI, 20) s'exprime par exemple en des termes semblables sur le fait que l'imitation produit des adultères véritables. Ce genre d'attaque récurrent se lit dans les définitions du mime (Reich 1903, p. 50 ; Pasquato 1976, p. 102–103). Voir Don., *Ad Verg. Aen.* V, 64 : « les mimes plaisent aux seuls malhonnêtes et adultères ; en effet, on apprend par eux comment commettre des actes illicites, ou comment avoir connaissance de ces actes » (*mimi, qui solis inhonestis et adulteris placent ; per illos enim discitur, quemadmodum illicita fiunt, aut facta noscantur*). Cette condamnation du milieu scolaire serait d'ailleurs à mettre en relation avec celle du milieu de la « kirchlichen Litteratur » (Reich 1903, p. 272).

- 39** τοὺς Ὅμηρου δὲ μύθους. Allusion aux amours d'Arès et d'Aphrodite. Narré dans Hom., θ 266–367, l'épisode est présenté ci-dessous, car sa lecture permet de corriger le texte du manuscrit.
- 40** κατὰ τὸν Ποσειδῶν. Le texte du manuscrit M qui porte κατὰ τὸν ποσειδῶν doit ici être corrigé. Graux et Stephanis ont laissé le texte du manuscrit tel quel en y signifiant un *locus desperatus* †. La lecture proposée par Tournier (Graux 1877a, p. 221 n. 22) ναὶ μὰ τὸν Ποσειδῶν n'est pas convaincante non plus. Foerster-Richtsteig proposent de corriger en κατὰ τὸν παιδαγωγόν, tandis que Kaibel (1890, p. 112) a proposé κατ' Ἀσπασίαν, et Knox-Headlam (1922, p. 464) κατὰ τῶν ὀπισθιδίων, conjecture ignorée par Richtsteig (voir Corcella 2016, p. 62). Dis (1897, p. 7–8.) propose le premier une correction analogue à notre texte : τὸν ἀμελοῦντα ταῖς κατὰ τὸν Ποσειδῶνα (ou peut-être Ποσειδῶ) σωφρονίζειν πληγαῖς. Il y aurait une allusion à Hdt., VII, 35 où Xerxès fait battre la mer, ce que Dis traduit de la manière suivante : *pueros ignavos afficere plagis, quae frustra infligantur*. Dans ce sens, κατὰ dénoterait l'hostilité des coups donnés contre la mer, coups de surcroît sans effet. Cependant, cette interprétation n'est pas convaincante, car il s'agit au contraire de montrer toute l'efficacité des coups donnés pour

remettre le négligent dans le droit chemin. Le rapprochement proposé par Stephanis (1986, p. 159) avec Lib., *Or.* LXIV, 41 ne nous paraît pas convaincant non plus dans la mesure où ce dernier fait clairement allusion à la force verbale d'un sophiste de Tyr comparée à celle de Poséidon secouant et ébranlant toutes choses. Si le texte fourni par M est correct, quel rôle Poséidon peut-il jouer ? La proposition qu'a fournie Amato (2016c, p. 185–187) nous semble convaincante. Le paragraphe précédent de l'*Apologie des mimes* fait allusion au mythe des amours d'Arès et Aphrodite, capturés dans les rets d'Héphaïstos. Le dieu, outragé, refuse de libérer les amants. Selon Homère (*θ*, 355–356), seul Poséidon arrive à le convaincre, en se portant garant de la dette d'Arès : « si jamais Arès vient à s'enfuir et à nier sa dette, c'est moi qui te paierai ! » (Ἡφαιστ', εἴ περ γάρ κεν Ἄρης χρεῖος ὑπαλύξας οἴχηται φεύγων, αὐτός τοι ἐγὼ τάδε τείσω. trad. Flacelière-Bérard 1955, p. 659). Dans ce paragraphe, l'allusion à Poséidon doit donc être comprise comme une continuation subtile du mythe développé au paragraphe précédent, le dieu revêtant ici également le rôle de garant. En définitive, les coups sont donnés « à la faveur de Poséidon ». Certes, la préposition κατὰ prendrait avec cette hypothèse un sens relativement rare, mais cependant attesté dans le *LSJ* (s.v.), avec plusieurs exemples. Voir Pi., *O.* IX, 28, *P.* VIII, 68. *Ar., Eq.*, 147. *Dem., Olymp.*, 24.

- 42** ἀλλ' ἀκοῆς ὀφθαλμοὶ δρωσί τι πλέον. Voir Chor., *Laud. Marc. I* (*Op.* I), 54 : οὐ μὴν ἐδέησε δευτέρας αὐτοῖς ἀκοῆς· ὀφθαλμοὶ γάρ, φασίν, ὧτων πιστότεροι. *Decl.* 7, *Tyrannicide* (*Op.* XXVI), 16 : ὀφθαλμοὶ γὰρ ὅσον πιθανώτεροι. La source est Hdt., I, 8, 2 : γυναικὸς ὄτα γὰρ τυγχάνει ἀνθρώποισι ἐόντα ἀπιστότερα ὀφθαλμῶν, ou Heraclit., F. 101 D.-K. : ὀφθαλμοὶ γὰρ τῶν ὧτων ἀκριβέστεροι μάρτυρες. Ici, il faut relever avec Maiorano (1994–1995, p. 95) l'utilisation du terme ἀκοή qui tient du registre poétique, dont Choricios semble être un adepte selon Photios (*Bibl.*, Cod. 160, 102b Bekker). Il est encore intéressant de relever l'usage que Lucien (*Dom.*, 20) fait de cette citation : « L'oreille en effet mérite moins de foi que les yeux'. Entendez-vous ce que dit le témoin et comme il assigne le premier

rang à la vue ? Et il a raison ; car les paroles sont ailées et s'en-voient à l'instant même qu'elles sortent des lèvres tandis que ce qui charme les yeux reste toujours en notre présence et subjugue forcément nos regards » (ὅτα γὰρ τυγχάνει ἐόντα ἀπιστότερα ὀφθαλμῶν. ἀκούετε τοῦ μάρτυρος ἅ φησιν, ὡς τὰ πρῶτα τῆ ὄψει ἀπέδωκεν; εἰκότως. τὰ μὲν γὰρ ἔπεα πτεροεντά ἐστὶ καὶ οἴχεται ἅμα τῷ προελθεῖν ἀποπτάμενα, ἡ δὲ τῶν ὀρωμένων τέρψις ἀεὶ παρεστῶσα καὶ παραμένουσα πάντως τὸν θεατὴν ὑπάγεται. trad. Chambry, Billault et Marquis 2015, p. 102.). Voir également Luc., *Salt.*, 78 : Ἡροδότῳ μὲν οὖν τὰ δι' ὀμμάτων φαινόμενα πιστότερα εἶναι τῶν ὄτων δοκεῖ. Cet usage est intéressant dans la mesure où cette pièce a également influencé Choricios. Mais, celui-ci a certainement ici voulu prendre le contre-pied de son prédécesseur en opposant l'oubli qui vient après le spectacle au souvenir ferme imprimé par la déclamation. Cette opposition se marque par le terme ἀλλὰ.

- 49 **τῶν Σοφοκλέους σατύρων.** La transition par rapport à l'épisode précédent manque à notre sens de légèreté. Le rapprochement entre Satyros et les satyres offre en effet cet *exemplum* à l'orateur. Sophocle avait rédigé une pièce intitulée Ἑλένης γάμος dans laquelle des Satyres devaient jouer le rôle du chœur. Quelques maigres fragments (Radt 1999, p. 181–183) nous en sont parvenus.

ὁ γε Ἀριστείδης οὓς λοιδορεῖ φιλοσόφους [...] τοῖς Σοφοκλέους ἀκεικάζει σατύροις. Allusion à Aristid., *Or.* III, 665 Lenz-Behr : « Mais si eux-mêmes (scil. Les philosophes) apercevaient Hélène – que dis-je Hélène ? il suffit d'une simple servante comme celle que Ménandre a représentée dans sa *Phrygienne* – les satyres de Sophocle ne seraient plus que bagatelles au prix d'eux » (αὐτὴν μὲν γὰρ ἐὰν ἴδωσι τὴν Ἑλένην, Ἑλένην λέγω; θεράπαιναν μὲν οὖν ὅποιαν ἐποίησε Μένανδρος τὴν Φρυγίαν, τῷ ὄντι παιδιὰν ἀποφαίνουσι τοὺς Σατύρους τοῦ Σοφοκλέους. trad. Boulanger 1923, p. 251). Comme le souligne Radt (1999, p. 181), c'est sur la base de ce passage que Welcker, suivi entre autres par Nauck, émet la conjecture que l'Ἑλένης γάμος est un drame satyrique. Il est

en tout cas hautement probable que Choricios n'ait pas consulté la pièce dont il est question ici et que le passage d'Aelius Aristide seul soit à la source de cette allusion (Schouler 2001, p. 270).

- 51** **παννουχίζει μὲν γὰρ πολλάκις ἡ πόλις.** Pour une autre utilisation du verbe παννουχίζω, Voir Chor., *Patrocle* (*Op.* XXXVIII), 27 : οἱ βάρβαροι δὲ περὶ τὰς ὀλκάδας σκηνώσαντες ἐν ἄσμασιν ἐπαννούχιζον καὶ αὐλοῖς. À noter que le verbe παννουχίζει est glosé de la manière suivante dans le *Lexicon Vindobonense* (π 144 Nauck) : παννουχίζει ἀντὶ τοῦ διανυκτερεύει. Λιβάνιος· ἐν ἄσμασιν ἐπαννούχιζον καὶ αὐλοῖς. Ainsi, la déclamation du *Patrocle* est-elle attribuée à Libanios par le lexicographe. Sur l'identification de cette fête, voir notre point 7.5.1, p. 348.

ἀνέφκται ... γυναιξὶ καὶ παρθένοις τὸ θέατρον. Voir notre point 7.7, p. 361.

πολλαῖς εὐγενείας τε καὶ πλούτου φερούσαις τὰ πρῶτα. Voir Chor., *Laud. Marc. II* (*Op.* II), 7 : καθεστηκότι τὰ πρῶτα φέροντι τῶν ὁμοτέχων. Comme l'a souligné Greco (2010, p. 174–175), l'expression désigne dans notre texte les trois catégories sociales que l'on retrouve dépeintes de manière analogue dans Chor., *Or. fun. in Proc.* (*Op.* VIII), 25 : ἐπορεύετο εἴτε τὰ πρῶτα φέρων τῆς πόλεως εἴτε τῆς μέσης ὑπάρχων μερίδος εἴτε καὶ εἰς δῆμον τελῶν.

- 52** **τὸ μὲν μέγιστον... ἀπήλλακται κακῶν.** Les vers cités par Choricios sont attribués par Stob., IV, 23, 26a à Ménandre. La critique moderne les attribue cependant à Eur., F. 1063 Kannicht (*TGrF* V, 2, p. 1003–1004). Voir également Malchin 1884, p. 50. Pour Jouan et Van Looy (2003, p. 96–97), le poète tragique « misogynne et sage » mentionné par Choricios ne peut être qu'Euripide. En tout cas, Choricios ne cite que les vers 2–7 d'un fragment qui en compte 15. Le premier vers n'étant pas directement pertinent au propos de Choricios puisqu'il parle de la liberté à accorder aux femmes, il est aisé de comprendre son omission. Pour le reste, l'idée est reprise dans l'*Apologie* sans recours direct au tragédien.

ἀνδρὸς μισογύνου. Maiorano (1994–1995, p. 102) montre que la misogynie d'Euripide apparaît dans *Ar., Th.*, 85, où le poète tragique craint pour sa vie, car il dit du mal des femmes dans ses tragédies. Pour la misogynie d'Euripide, voir également *Ath., Deip.*, XIII, 557e : εἰπόντος Σοφοκλεῖ τινος ὅτι μισογύνης ἐστὶν Εὐριπίδης, ἔν γε ταῖς τραγωδίαις, ἔφη ὁ Σοφοκλῆς· ἐπεὶ ἔν γε τῇ κλίνῃ φιλογύνης.

- 53** Le paragraphe est inspiré du modèle de Choricios, Libanios, avec la *variatio* dont notre orateur fait montre. Dans le comparatif ci-dessous, nous avons mis en parallèle et coupé les deux textes de manière à mettre en évidence les éléments communs. On notera de prime abord la construction identique avec une subordonnée consécutive :

Chor., *Apol. mim.*, 53

ἀλλὰ μὴν αὐτῶν ἂν ἴδοις τῶν μίμων
τινάς ἐλευθέρως οὕτω διακειμένους,
ὥστε τῶν ἀστειότερων ἐς τὰς οἰκίας
πυκνῶς εἰσιόντες
ἐπὶ παῖδας καὶ γυναῖκας καὶ τὰ
τιμώτατα,
οὐδὲν ἄτοπον οὐδαμοῦ πράξαντες
ῥῥηθησαν.

Lib., *Or.* LIV, 40

φασὶ δὲ τινα ἐν Παλαιστίνῃ
τοσαύτην ἄσκησιν πεποισθαι
κοσμιότητος,
ὥσθ' ὑπὸ τῶν ἄκρων ἐν ταῖς
πόλεσιν
ἐπὶ παῖδας καὶ γυναῖκας εἰσάγεσθαι
καὶ μηδαμοῦ δοῦναι χώραν αἰτία.

Alors que pour les mimes c'est la liberté (ἐλευθέρως διακείμενοι) qui est mise en avant, pour les danseurs, c'est l'exercice de la convenance (ἄσκησις κοσμιότητος). Dans les deux cas, on les voit fréquenter des femmes et des enfants tenant le haut du pavé. Chez Libanios, ce sont les hautes autorités des villes (οἱ ἄκροι ἐν ταῖς πόλεσιν) qui conduisent les danseurs à cette fréquentation. Chez Choricios, les mimes fréquentent les maisons les plus élégantes (τῶν ἀστειότερων ἐς τὰς οἰκίας πυκνῶς εἰσιόντες).

ἐπὶ παῖδας καὶ γυναῖκας καὶ τὰ τιμώτατα. L'allusion évidente à *Dem., Cor.*, 215 invite à garder le texte du manuscrit καὶ τὰ τιμώτατα.

- 55 τοῦ κατηγοροῦ.** Le terme désigne le mime dont la femme serait coupable d'adultère.

ἀγανακτῶ δὲ καὶ δεινὰ φημι πεπονθέναι. Voir Dem., *Macart.*, 60 : ἀγανακτεῖ δὲ καὶ δεινὰ φησι πάσχειν. Dem., *Olymp.*, 28 : ἠγανάκτει Ὀλυμπιόδωρος οὐτοσί, ὃ ἄνδρες δικασταί, ἐπὶ τοῖς συμβεβηκόσι, καὶ ἠγεῖτο δεινὰ πεπονθέναι.

κάλει παῖδα ... τὸ προσταχθέν. Cette allusion, dont la source est à nouveau Dem., *Fals. Leg.*, 197, mérite une attention particulière. En premier lieu, l'examen des deux textes en parallèle montre les adaptations réalisées par Choricios :

Chor., *Apol. mim.*, 55

καὶ κάλει παῖδα καὶ μάχαιράν τις
φερέτω. πρόσεισιν οἰκέτης ἔχων τὸ
προσταχθέν.

Dem., *Fals. Leg.*, 197

καὶ 'κάλει παῖδα' καὶ 'ἰμᾶντὰ
τις φερέτω.' ἦκεν οἰκέτης ἔχων
ρύτηρα

Le contexte d'où est tirée cette citation est également intéressant. Plus haut (§ 44–48), Choricios évoque le banquet auquel Démosthène a assisté à Dion et durant lequel un mime dénommé Satyros demande les filles d'Apolléphane en cadeau à Philippe de Macédoine. Durant le même banquet, Démosthène rapporte que pris de vin, Éschine aurait fait fouetter une captive olynthienne refusant de s'exécuter. La présente citation de Démosthène rapporte les ordres d'Éschine réclamant une lanière pour châtier la malheureuse. La scholie (*Schol. gT in Dem., Fals. Leg.* 197) n'a d'ailleurs pas manqué de relever le caractère dramatique de ces propos : « comme dans une pièce de théâtre, il imite le caractère d'hommes hors d'eux et frappés par l'ivresse et l'amour » (μιμεῖται ὡς περ ἐν δράματι ἦθος ἐξεστηκότων ἀνδρῶν μέθη καὶ ἔρωτι πεπληγόντων). Comme le remarque Reich (1903, p. 91), la scène du couteau n'est pas sans rappeler Plaute (*Mil.*, 1394–1437) où Periplectomène menace d'émasculer Pyrgopolinice, amant de son épouse, à l'aide d'un couteau bien aiguisé.

εἶτα βουλήν τινα δοῦς ἑμαυτῷ. Il s'agit d'une référence à Men., *Epit.*, 252 : ἐν νυκτὶ βουλήν δ', ὅπερ ἅπανσι γίνεται, διδοῦς ἑμαυτῷ διελογιζόμεν.

εἰς δικαστήριον ἄγω. On a tiré de ce paragraphe le dénouement classique d'un spectacle de mime (Reich 1903, p. 209 ;

Theocharidis 1940, p. 84). Le mari outragé veut tirer vengeance par lui-même, mais y renonce pour amener l'adultère et sa femme devant un tribunal. Voir notre point 7.2.1, p. 291.

- 56 **πάροδον εἶχεν ἐν Λακεδαίμονι.** Graux (1877a, p. 224 n. 1) et Stephanis (1986, p. 162) effectuent un renvoi à Sôsibios (*FGrH* 595, F. 7) cité par Athénée (XIV, 621d) : « Aux dires de Sôsibios, les Spartiates avaient un ancien genre de divertissement comique, pas très soigné, dans la mesure où même pour ces choses, Sparte recherchait la simplicité. Car on imitait dans un langage vulgaire des voleurs de fruits, ou un médecin étranger parlant de la sorte » (παρὰ δὲ Λακεδαιμονίοις κωμικῆς παιδιᾶς ἦν τις τρόπος παλαιός, ὡς φησι Σωσίβιος, οὐκ ἄγαν σπουδαῖος, ἅτε δὴ κὰν τούτοις τὸ λιτὸν τῆς Σπάρτης μεταδιωκούσης. ἐμμεῖτο γὰρ τις ἐν εὐτελεῖ τῇ λέξει κλέπτοντάς τινας ὀπώραν, ἢ ξενικὸν ἰατρὸν τοιαυτὶ λέγοντα). À notre sens, la comparaison avec les modèles de Choricios offre une meilleure correspondance puisque tant Lucien que Libanios font état de la danse à Sparte. Voir Rother 1912, p. 55. Pour Lucien, *Salt.*, 10 : « les Spartiates ne font rien sans les Muses » (Λακεδαιμόνιοι μὲν [...] ἅπαντα μετὰ Μουσῶν ποιοῦσιν. trad. Terreaux 2001, p. 62). La guerre est chez eux rythmée au son de la flûte, et le sophiste d'ajouter encore : « Et aujourd'hui encore, les jeunes spartiates apprennent moins à se battre qu'à danser. En effet, dès qu'ils ont fini de donner et de recevoir des coups, les combats laissent place à la danse » (ἴδοις δ' ἂν νῦν ἔτι καὶ τοὺς ἐφήβους αὐτῶν οὐ μείον ὀρχεῖσθαι ἢ ὀπλομαχεῖν μανθάνοντας· ὅταν γὰρ ἀκροχειρισάμενοι καὶ παίσαντες καὶ παισθέντες ἐν τῷ μέρει παύσωνται, εἰς ὀρχησιν αὐτοῖς ἡ ἀγωνία τελευτᾷ. trad. Terreaux 2001, p. 62). Les Spartiates sont également à l'honneur chez Libanios *Or.* LXIV, 16–17. Parmi les lieux réputés avoir des lois bien ordonnées figurent la Crète et Sparte ; dans l'excellence de leurs lois, la danse est tenue en haute estime. À Sparte, alors que toutes les activités sont rangées par classe d'âge, ce n'est pas le cas pour la danse. Ici, Choricios a probablement repris l'idée de ses prédécesseurs et l'a adaptée au contexte du mime. Voir encore Cresci 1986, p. 52.

φασὶ δὲ ... ἀγῶνας ἀνδρία. Schneider (1994, p. 315) rapproche ce passage de Plat., *Prot.*, 342b. Le développement met en opposition l'étude de la sagesse, qui revêt chez les Spartiates bien plus d'importance que la gymnastique (342e : τὸ λακωνίζειν πολὺ μᾶλλον ἐστὶν φιλοσοφεῖν ἢ φιλογυμναστεῖν).

πόλει βασιλευούση. Contrairement à ce qu'a pu dire Reich (1903, p. 205), l'expression ne désigne pas ici la ville de Rome, mais bien la cité impériale de Constantinople comme souligné par Graux 1877a, p. 224 n. 3. En fonction de l'époque visée, la formule peut cependant désigner l'une ou l'autre ville. Dans la bouche de Julien (*Éloge de l'empereur Constance* [*Or.* I], 4, 5d ; *Sur Hélios-Roi* [*Or.* XI], 3, 131d), celle-ci désigne par exemple la ville de Rome. Comme le note Dagron, nous devons à Thémistios d'avoir développé une thématique inédite, destinée à faire de Constantinople la « nouvelle Rome ». L'expression ἡ πόλις ἢ βασιλεύουσα apparaît à maintes reprises pour désigner Constantinople (*Or.* III, 3 [41c] ; XIV, 3 [182a] ; XXIII, 21 [298a] ; XXXIII, 3 [365a]). À côté de cette expression, Thémistios utilise également ἡ βασιλις πόλις (*Or.* VI, 15 [82c] ; IX, 13 [128b] ; XI, 13 [150d] ; XV, 7 [191a] ; XVII, 3 [214c]), tandis que Rome, elle, devient la ville-mère (μητρόπολις). Malalas utilise, lui, l'expression πόλις βασιλεύουσα avec un sens différent selon le contexte historique. Dans un premier passage relatant l'arrivée de Pierre à Rome, le chroniqueur affirme (X, 33 [254 Bo, 192 Th]) que le préfet Agrippa rapporta la chose à Néron dans les termes suivants : « Il y a des hommes dans cette cité impériale qui font des miracles en compétition les uns contre les autres » (εἰσὶ τινες ἐν ταύτῃ τῇ βασιλευούσῃ πόλει θαύματα ποιοῦντες κατέναντι ἀλλήλων). À cette époque, il ne peut s'agir que de Rome. Un deuxième passage (Mal., XIII, 10 [323 Bo, 248 Th]) relate que Constantin séjourna à Constantinople pour y régner. La ville est alors désignée comme ἐξ ἐκείνου εὐτυχῶς βασιλεύουσα. Un troisième passage (Mal., XIV, 4 [353 Bo, 274 Th]) utilise encore ces mots pour désigner la cité impériale de Constantinople. Enfin, il faut réserver une place particulière au témoignage de Dion de Pruse (*Or.* II, 56), car le contexte est très intéressant.

Alexandre, en conversation avec son père Philippe indique qu'il faut chasser de cité régnante « les rires non tempérés et les auteurs suscitant un tel rire, accompagné de railleries, en vers comme en prose. De surcroît, il doit faire cesser les danses indécentes et les attitudes lascives que prennent les femmes dans des danses sans retenue » (ἀποπέμναι [...] τῆς βασιλευούσης πόλεως γέλωτάς τε ἀκράτους καὶ τοιούτου γέλωτος ποιητὰς μετὰ σκωμμάτων, ἐμμέτρου τε καὶ ἀμέτρου ὀρχήσεις τε πρὸς τούτοις καταλύειν ἀσελγείας καὶ σχήματα ἐταιρικά γυναικῶν ἐν ὀρχήσεσιν ἀκόλαστοις. trad. Pernot 2013, p. 71). Les qualificatifs appliqués à la danse ou aux railleries sont très proches de ceux qu'on peut lire chez les adversaires des spectacles, tandis que la prise de position d'Alexandre est aux antipodes de celle que présente Choricios pour le mime. Dion ferait ici référence à l'interdiction de la pantomime à Rome promulguée par l'empereur Trajan et à laquelle Pline le Jeune (*Pan.* 46) fait également allusion (von Arnim 1898, p. 409).

- 57 **ξυνωρις ἀδελφῶν.** L'expression désigne deux frères dont l'identité nous est inconnue. Sathas (1878, p. 334–335 (τλδ'–τλε')) a proposé de les identifier à Philippe et Zacharie, frères de Procope de Gaza, sur la base d'une lettre de celui-ci. Voir *Ep.* 136 (Garzya-Loenertz 1963, p. 69) et la traduction annotée dans Amato 2010c, p. 405. Cette hypothèse ne peut pas être retenue dans la mesure où les deux frères ne sont pas acteurs, mais plutôt des fonctionnaires de l'Empire à Constantinople (Stephanis 1986, p. 163 ; Amato-Maréchaux 2014, p. xvii, n. 24 et 26.). Pour Philippe, voir *art.* « Philippus 7 » dans *PLRE* II, p. 875–876. Pour Zacharie, voir *art.* « Zacharias 1 » dans *PLRE* II, p. 1193–1194.

πατρίδα καὶ τροφόν. Voir Isocr., *Or.* IV, 25 : μόνοις γὰρ ἡμῶν τῶν Ἑλλήνων τὴν αὐτὴν τροφὸν καὶ πατρίδα καὶ μητέρα καλέσαι προσήκει. L'expression désigne Athènes. Choricios n'a cependant pas mentionné le dernier terme μητέρα.

- 58 Ce paragraphe et le suivant font clairement allusion aux festivités des calendes au cours desquelles des productions de mimes devaient avoir lieu. Voir notre point 7.5.3, p. 354.

Λακεδαιμόνι. Voir Sôsiobios (*FGrH* 595, F. 7) cité dans Ath. (XIV 621d) qui mentionne pour Sparte un divertissement comique dont les acteurs sont appelés δικηλισταί, σκευοποιοί, μιμηταί. À rapprocher de Plut. *Ages.*, 21, 4 : δεικηλίκτας. οὔτω δὲ Λακεδαιμόνιοι τοὺς μίμους καλοῦσι.

τοῖς ἐν τέλει συνεστιᾶσθαι. Le terme τέλος est fréquemment utilisé par Choricios pour désigner les magistrats ou le gouvernement de la cité. Pour cet emploi, voir *LSJ* (*s.v.*) Chor., *Laud. Marc.* I (*Op.* I), 1 : ἐπὶ θεᾶν ἐκπέμψασαι τὰ τέλη τῶν οἰκητόρων. *Laud. Marc.* II (*Op.* II), 16 : διανείμας τοῖνυν τὴν ἐπιμέλειαν τοῖς ἐν τέλει τῶν οἰκητόρων. *Laud. Arat. et Steph.* (*Op.* III), 62 : εἰς δὲ τὴν πανήγυριν ταύτην πάντας τοὺς ἐν τέλει συνήγαγες πολίτας.

60 αὐτοῦ μοι τοῦ Δημοσθένους μάρτυς ὁ παιδευτῆς. Il s'agit d'Isocrate, ce que vient confirmer la mention d'Hipponicos.

ὁ παιδευτῆς τὸν Ἰππονίκου παῖδα γελοίων ἀκροῦσθαι προτρέπων, εἰ μὴ καιρὸς εἶη σπουδαίων. Ce passage peut être rapproché de Chor., *Laud. Arat. et Steph.* (*Op.* III), 63 : οὗτος ὁ λόγος ἀγνοοῦντα τὸν Θηβαῖον ἐλέγχει τὴν πρὸς τὸ Ἰππονίκου μειράκιον συμβουλήν, ὡς ἀπειρόκαλον παρὰ τὰ γελοῖα σπουδάζειν.

63 οἷος γὰρ πέφυκεν ἕκαστος, τοιοῦτοις χαίρει συνών. Allusion à Eur, *Phoinix*, F. 812 Kannicht (*TGrF* V, 2, p. 852) : ὅστις δ' ὁμιλῶν ἦδεται κακοῖς ἀνὴρ, | οὐ πάποτ' ἠρώτησα, γινώσκων ὅτι | τοιοῦτός ἐστιν οἷσπερ ἦδεται ξυνών. Pour l'insertion du fragment dans le développement de Choricios, mais également de ses modèles Éschine et Démosthène, voir p. 390. La citation figure dans le *Florilegium Marcianum* (Odorico 1986, p. 90) et également chez Makarios Chrysokephalos, fol. 104v (Villoison 1781, p. 67 ; Boissonade 1846, p. 296). Comme nous l'a fait remarquer Schamp, celle-ci fait penser à l'adage romain : *asinus asinum fricat*. Le grec a l'équivalent τὸν ζῶντα ἀντιξέει qui est un fragment attribué à Sophron (F. 147 Kassel-Austin [*PCG* I, p. 246]). Voir Ael. Dion., ξ 2 ; Phot., *lex.* p. 310, 13. Pour la postérité de cette dernière citation, voir Tosi 2010, p. 288.

- 64 τὴν αὐτοῦ <τοῦ> δυσμενοῦς. Il s'agit d'une correction de Kaibel (1890, p. 111) reprise par Foerster-Richtsteig et Stephanis.
- 65 αὐτοῦ τοίνυν <τοῦ> Φιλίππου. Nous adoptons la correction proposée par Pizzone (2005, p. 329–330). En effet, c'est la manière habituelle de Choricios de faire référence à un auteur antique. Voir § 60 : αὐτοῦ μοι τοῦ Δημοσθένους ; § 64 : κατὰ τὴν αὐτοῦ <τοῦ> δυσμενοῦς μαρτυρίαν. Cela implique également de corriger *Or. nupt. in Zach. (Op. V)*, 20 : πάλιν αὐτοῦ <τοῦ> ποιητοῦ δεηθῶμεν φαιδρῶναι τὴν κόρην.
- τῇ θυμηδία ἦθος. Nous conservons le texte fourni dans M, suivi par Graux (1877a, p. 227) et Stephanis (1986, p. 90). L'insertion de <καὶ> devant ἦθος par Kaibel (1890, p. 111) n'est pas nécessaire. Notons que cette correction a été reprise par Foerster-Richtsteig (1929, p. 359).
- 67 φιλοπονία. Foerster-Richtsteig (1929, p. 359) corrigent le manuscrit en φιλανθρωπία. Graux (1877a, p. 227) comme Stephanis (1986, p. 90 et 165) suivent le texte transmis par M et impriment φιλοπονία. Nous nous rangeons à cet avis, pour lequel on trouvera un commentaire au point 8.2.3.3, p. 398.
- δόξαν <***> μίμων καὶ εὐφροσύνην. Le manuscrit a δόξαν μίμων. Graux (1877a, p. 227) indique une lacune après δόξαν tandis que Foerster-Richtsteig (1929, p. 359) suppriment μίμων. Stephanis (1986, p. 90) imprime le même texte que Graux et propose la correction suivante (p. 165) : δόξαν, μίμων < δὲ θεάν (οὐ τέρψιν) > καὶ εὐφροσύνην.
- 68 La transition de Choricios est calquée sur Lib., *Or. LXIV*, 16 : Ἀλλ', εἰ δοκεῖ, τοὺς μύθους ἀφέντες καὶ τοὺς ποιητὰς ἐπὶ τὰς εὐνομεῖσθαι δοξάσας τῶν πόλεων ἔλθωμεν. Jusqu'ici, les exemples donnés ont porté sur la cour de Philippe et les affaires de Macédoine en général. Par cette affirmation, la partie précédente est close de manière explicite : Philippe et la Macédoine ont fourni des thèmes à suffisance (ικανὰς γὰρ ἡμῖν ἐχορήγησαν ἀφορμάς).

- 69 Le raisonnement avancé aux paragraphes 69–72 peut se résumer de la manière suivante. L’histoire mondiale a vu une succession de cinq empires dont celui de Rome, le dernier est également le meilleur. Or, c’est à cette période que les mimes sont le plus en vogue. Pour Choricios, le meilleur empire ne peut faire le lit de l’activité la plus vile qui soit : les mimes. D’ailleurs, l’austérité des Romains transparaît dans leurs lois, beaucoup plus sévères à l’encontre des adultères que les lois athéniennes. Dans ce sens, la représentation d’adultère n’aurait pas pu échapper au législateur romain si celle-ci avait une influence négative et entraînait le spectateur à commettre lui-même l’adultère.

πέντε τοίνυν εἰσὶ μνήμαι βασιλειῶν καὶ μήποτε εἴη πλειόνων.

Citation d’Aristid., *Or.* I, 335 Lenz-Behr : ἀλλὰ μὴν πέντε μὲν ἐστὶ μνήμη βασιλειῶν, μὴ γένοιτο δὲ πλειόνων. La parenté évidente entre les deux textes montre bien l’emprunt. Tout au plus peut-on supposer que Choricios a rapproché πέντε de μνήμαι, ce qui expliquerait le pluriel du nom ainsi que l’accord du verbe. Dans la deuxième partie du texte, l’optatif aoriste est remplacé par un optatif présent. La fonction et la symbolique de cette liste ont été discutées avec des conclusions divergentes (Swain 1940 ; Mendels 1981 ; Pernot 1997, p. 33–40). Chez Aelius Aristide (*Or.* I, 335 Lenz-Behr), le but est d’insérer Athènes dans l’histoire du monde tout en en faisant un principe de pacifisme et de concorde (voir Oudot 2008, p. 47), et ainsi de montrer sa haute tenue jusqu’au cinquième empire, « l’actuel, qui est le plus grand et le meilleur » (ἐπὶ δὲ τῆς πάντα ἀρίστης καὶ μεγίστης τῆς νυνὶ καθεστηκυίας [βασιλείας]). Voir encore Behr 1981, p. 445 ; Oliver 1968, p. 84 ; Pernot 2008, p. 192–193. On retrouve cette idée dans *l’Apologie* : « le meilleur et le plus grand est le nôtre » (§ 69 : ἀρίστη δὲ καὶ μεγίστη πασῶν ἢ παροῦσα). Pour Aelius Aristide (*Or.* XXVI, 91 Keil), la liste des différents empires est la suivante : l’Assyrie, la Médie, la Perse, la Macédoine et enfin Rome. Il y a d’ailleurs une insistance à démontrer que le dernier empire, Rome, est le seul à régner par nature ; les autres ont été esclaves les uns des autres, et leur succession était bâtarde. Voir commentaire de Oliver 1953, p. 943. La place, la dernière, réservée à Rome dans ce résumé d’histoire

mondiale, confirme la signification élogieuse qu'on doit lui accorder. Comme souligné par Pernot (1997, p. 33), « l'excellence de l'Empire romain se prouve en prenant en considération les précédents historiques ». Si l'origine de la liste des empires est assez complexe (Pernot 1997, p. 34 n. 74), une de ses premières mentions se trouve dans le livre de *Daniel* (2 : 36–45). Le roi Nabuchodonosor fait un rêve que Daniel interprète comme la succession d'empires dont le dernier est appelé à durer éternellement. Dans un autre passage (*Dan.* 7 : 1–14), c'est le prophète lui-même qui fait un songe dont le sens est le même. Il est évident que les lecteurs chrétiens ont vite assimilé cette interprétation à la venue du Christ et du royaume des cieux (Swain 1940, p. 2). Or, il semble bien que l'on puisse aussi trouver cette succession d'empires chez des auteurs païens, plus anciens que le livre de *Daniel*. Swain cite un passage de Velleius Paterculus (I, 6, 6) citant Aemilius Syra, dont le texte serait antérieur à l'exemple biblique : « Aemilius Syra écrit dans ses *Années du peuple romain* : Les Assyriens s'emparèrent les premiers du pouvoir universel, puis ce furent les Mèdes, ensuite les Perses, enfin les Macédoniens ; après cela, deux rois, Philippe et Antiochus, originaires de Macédoine, ayant été écrasés peu après la soumission de Carthage, la suprématie passa aux mains du peuple romain » (*Aemilius Sura de annis populi Romani: Assyrii principes omnium gentium rerum potiti sunt, deinde Medi, postea Persae, deinde Macedones; exinde duobus regibus Philippo et Antiocho, qui a Macedonibus oriundi erant, haud multo post Carthaginem subactam devictis summa imperii ad populum Romanum pervenit.* trad. Hellegouarc'h 1982, p. 6). Le public de Choricios devait avoir les éléments suivants en tête : d'une part, un raisonnement mettant en valeur le pouvoir actuel pour en faire l'éloge, et d'autre part une réminiscence des textes de *Daniel* donnant une valeur quasiment biblique au passage. C'est à notre avis dans cette double perspective idéologique qu'il faut considérer cette citation, indépendamment de son origine. Un dernier élément peut encore être ajouté. Nous avons observé que le présent passage se situe à un changement de cap du discours. La transition qui s'opère suit la même logique que

la liste des cinq empires dans laquelle Rome est l'empire qui suit la Macédoine. Il y a donc adéquation parfaite entre le rôle historique et le rôle rhétorique de la citation d'Aelius Aristide.

70 τὴν γυναῖκα ... 71 τίθενται πρόνοιαν. Preuve de son importance et de sa résonance, tout le passage a été relevé par Makarios Chrysokephalos, fol. 104v (Villoison 1781, p. 67 ; Boissonade 1846, p. 297).

νόμοι μὲν ἀττικοὶ ... παραβάλλειν. Allusion à Éschine, *Tim.*, 183 : τὴν γὰρ γυναῖκα ἐφ' ἧ ἂν ἀλῶ μοιχὸς οὐκ ἐᾷ κοσμεῖσθαι, οὐδὲ εἰς τὰ δημοτελεῖ ἱερὰ εἰσιέναι. La loi est formellement présentée comme νόμος μοιχείας chez Dem., *Neaer.*, 87 : νόμος μοιχείας [...] μηδὲ τῆς γυναικὶ ἐξέστω εἰσιέναι εἰς τὰ ἱερὰ τὰ δημοτελεῖ, ἐφ' ἧ ἂν μοιχὸς ἀλῶ. Le discours est aujourd'hui attribué à Apollodore par son éditeur ; voir Kapparis 1999, p. 48–52. Selon Éschine (*Tim.*, 183), cette loi fut instituée par Solon, pour l'εὐκοσμία des épouses, afin que celles-ci n'attirent pas dans leur sillage d'autres femmes. Les conditions dans lesquelles la loi pouvait être appliquée étaient claires. Il devait y avoir flagrant délit, ce que souligne le verbe ἀλίσκομαι. Lucien (*Eun.*, 10) propose même une interprétation concrète du verbe ἀλίσκομαι dans le cadre d'un adultère : « il a jadis été surpris en flagrant délit d'adultère, corps contre corps, comme disent les tablettes de Solon » (καὶ μοιχὸς ἐάλω ποτέ, ὡς ὁ ἄξων φησὶν, ἄρθρα ἐν ἄρθροις ἔχων. trad Chambry, Billault et Marquis 2015, p. 697). Paoli (1950, p. 145) précise que cette expression représente bien l'acte du coït et qu'elle est une condition nécessaire pour porter une telle accusation. L'auteur insiste d'ailleurs sur d'autres clauses. L'acte adultère devait ainsi avoir lieu dans la maison du mari trompé. Ce faisant, il commettait une violation de domicile, et une ὕβρις consistant en un outrage à l'οἶκος (*ibid.*, p. 141). La μοιχεία étant une offense qui détruit la φιλία entre le mari et son épouse, le divorce est de fait inéluctable pour le mari (Cohen 1984, p. 153). De plus, selon Démosthène (*Arist.*, 53), celui qui tue un adultère sur le fait ne pourra pas être poursuivi pour meurtre (Cohen 1984, p. 147). La lecture de l'argument de Choricios laisse supposer que notre

orateur minimise le châtement encouru par les amants. Pourtant la peine réservée aux amants n'était pas légère. D'après la loi de l'Aréopage, un mari qui tuait un amant surpris avec sa femme, ne risquait pas d'être poursuivi pour meurtre (Paoli 1950, p. 126). On trouve dans la littérature grecque un fameux exemple de l'application de cette loi dans le plaidoyer qu'a écrit Lysias, *Sur le meurtre d'Ératosthène* (*Or. I*). Mais, comme l'explique Hoffmann (1990, p. 33–34), le traitement réservé aux adultères pouvait aussi consister en une humiliation publique. La situation de la femme adultère est à analyser sous un angle différent. Elle est en premier lieu considérée comme un élément passif dans l'adultère ; le grec emploie d'ailleurs le participe passif pour l'exprimer : μεμοιχευμένη. On trouve aussi cette idée dans la phrase suivante : ἐφ' ἧ ἂν μοιχὸς ἀλῶ. C'est l'homme qui est surpris, non la femme (Paoli 1950, p. 164). Du point de vue de la cité, la femme n'encourait donc aucune peine. Ce n'est pas le cas du côté de l'οἶκος. Outre la peine citée par Choricios, la femme adultère devait être répudiée par son mari, sans quoi ce dernier était frappé d'atimie (Dem., *Neaer.*, 87 : ἐπειδὴν δὲ ἔλη τὸν μοιχόν, μὴ ἐξέστω τῷ ἐλόντι συνοικεῖν τῇ γυναικί· ἐὰν δὲ συνοικῆ, ἄτιμος ἔστω). Si elle osait se présenter à une fête publique, on pouvait lui faire subir ce qu'on voulait, la mort exclusivement (*ibid.* : ἐὰν δ' εἰσῆ, νηποινεὶ πασχέτω ὅτι ἂν πάσχη, πλὴν θανάτου), le but étant de lui rendre la vie aussi invivable que possible (Aeschin., *Tim.*, 183 : ἀτιμῶν τὴν τοιαύτην γυναῖκα καὶ τὸν βίον ἀβίωτον αὐτῇ παρασκευάζων). Notre analyse a permis de montrer à quel point le jugement de Choricios est caricatural et ne se fonde que sur l'allusion littéraire citée au début du paragraphe.

[νόμοι] ῥωμαῖοι δὲ ζημιμοῦσι θανάτῳ. À la relative douceur des lois athéniennes sont opposées la rigueur et l'austérité romaines. Choricios nous le dit lui-même, le législateur romain a préféré la prévoyance à la modération attique. À quelle loi est-il fait référence ? Il peut s'agir de la loi édictée par l'empereur Auguste, intitulée *Lex Julia de adulteriis coercendis* dont Crawford (1996, p. 781–786) a proposé une reconstitution en fonction des éléments conservés dans les

textes et commentaires légaux ultérieurs. Une étude complète du droit romain sur l'adultère dépasserait largement le cadre du présent commentaire, comme le prouvent les très nombreux éléments étudiés par Fayer (2004, p. 189–373). On peut néanmoins tenter de résumer les peines infligées à l'adultère dans les lois romaines. Il faut en premier lieu distinguer le droit du père et le droit du mari, car ce sont deux choses différentes (Rousselle 1983, p. 112–113). Selon le *Digeste* (Papin., *D.* XLVIII, 5, 21) et la *Mosaicarum et Romanarum Legum Collatio* (Paul, *Collatio* IV, 2, 4), seul le père possède un *jus occidendi adulterum cum filia quam in potestate habet* (voir Fayer 2004, p. 232–233). Sur basant sur la *Collatio* (Papin., *Collatio*, IV, 10, 1), Fayer (2004, p. 246–249) précise que le même droit n'est pas accordé au mari (*nulla parte legis marito uxorem occidere conceditur*). Le seul droit qui lui soit concédé est de tuer l'amant de son épouse, mais dans certains cas déterminés (Paul, *Collatio*, IV, 3, 1 : *certae autem enumerantur personae, quas viro liceat occidere in adulterio*). L'adultère devra avoir lieu dans la maison du mari (Paul, *Collatio*, IV, 12, 6 : *inventum in adulterio uxore maritus ita demum adulterum occidere potest, si eum domi suae deprehendat*). De manière générale, l'amant devra être de basse condition sociale. Macer (*D.*, XLVIII, 5, 25[24]) mentionne les proxénètes, les acteurs, les danseurs et les chanteurs, les condamnés dans des jugements publics, les affranchis (sous certaines conditions) et les esclaves. La *Collatio* (Paul, *Collatio* IV, 3, 2) ajoute les gladiateurs et les *bestarii*. Plus loin (Paul, *Collatio* IV, 12, 3), il est précisé que le mari peut tuer les infâmes, ceux qui font commerce de leur corps, les esclaves, les affranchis, mais pas l'épouse, car cela est interdit. Enfin, il faut encore souligner que toutes ces dispositions font écho au *jus occidendi* qui est une disposition extrajudiciaire (Biondi 1965, p. 47). À côté de ces dispositions, figure en effet la peine judiciaire ordinaire. Dans ce cadre, la peine capitale ne semble avoir été introduite qu'à l'époque de Constantin (Fayer 2004, p. 340 ; Biondi 1965, p. 57–63). Le *Code justinien* (IX, 9, 29, 4) conserve en tout cas trace d'une loi de 326 affirmant que la peine de mort

sera requise contre les adultères : *Sacrilegos autem nuptiarum gladio puniri oportet*. Cela se lit également dans les *Institutes* (IV, 18, 4) : *item lex Julia de adulteriis coercendis, quae non solum temeratores alienarum nuptiarum gladio punit, sed et eos qui cum masculis nefandum libidinem exercere audent*. Auparavant, les peines ordinaires pour celui qui était jugé dans un tribunal public étaient la *relegatio in insulam* et la *publicatio bonorum* (Fayer 2004, p. 337). La sanction de la *lex Julia* ne peut en effet pas être la peine de mort, car sinon, toute une série de dispositions légales n'auraient pas de sens (Andréev 1963, p. 7–8). Ulpien (*D. XXV, 7, 1, 2*) mentionne ainsi que celui qui prend pour concubine une femme punie pour adultère n'encourt aucune peine, mais serait responsable s'il la prenait pour épouse : *qui autem damnatam adulterii in concubinato habuit, non puto lege Julia de adulteriis teneri, quamvis, si uxorem eam duxisset, teneretur*. Si Fayer (2004, p. 354) montre que des condamnations à mort d'adultères ont eu lieu avant l'époque constantinienne, elle relève que ce sont des exceptions qui vont à l'encontre des lois établies, comme c'est le cas dans Dion Cassius (LXXVII, 16 : καὶ ἐφόνευε παρὰ τὰ νενομισμένα). Outre les textes légaux présentés ci-dessus, Jean Chrysostome (*virg.*, 1 [PG 48, 575]) vient confirmer la nature de la peine pour les adultères pour la deuxième moitié du IV^e siècle : « C'est ainsi encore que le législateur prononce la peine de mort contre l'adultère » (καὶ τὸν μοιχὸν ἀποκτινύοντες τὸν μὴ διορύττοντα τοὺς ἐτέρων γάμους οὐδεμιᾶς ἠξίωσαν τιμῆς. trad. Jeannin 1864, t. II, p. 126). Avec ces dispositions légales, la punition privée devenait une punition publique ayant donc trait au droit pénal ordinaire (Biondi 1965, p. 68). En définitive, on voit bien que l'allusion faite par Choricios n'est pas anodine et mérite analyse. À quelles lois notre orateur fait-il référence ? Parle-t-il du jugement privé extrajudiciaire permettant au père de tuer les amants sur le coup, du droit du mari de tuer l'amant de sa femme ? S'agit-il d'une référence à la peine légale infligée à l'adultère, qui a évolué de la *relegatio in insulam* jusqu'à la peine de mort ? Cela reste difficile à trancher et l'analyse a

permis de mettre en évidence toute la difficulté pour le lecteur de saisir la portée d'une telle allusion.

- 71 λύμη.** C'est la seule utilisation du mot λύμη dans l'*Apologie*. Cette prétendue négligence des législateurs romains trouve un écho chez Jean Chrysostome (*educ. lib.*, 56) : « Il faut ici des lois sévères. La première d'entre elles, c'est de ne jamais envoyer l'enfant au théâtre pour ne pas l'exposer au mal sous toutes ses formes, à la fois par l'ouïe et par les yeux » (σφοδρῶν ἐνταῦθα χρῆ τῶν νόμων· καὶ πρώτου μὲν ἐνόξ, μηδέποτε εἰς θέατρον πεμπέσθω τὸ παιδίον, ἵνα μὴ λύμην ὀλόκληρον καὶ διὰ τῆς ἀκοῆς καὶ διὰ τῶν ὀφθαλμῶν δέχεται. trad. Malingrey 1972, p. 154–155). Le prédicateur (*hom. in Mt.* VII, 7 [PG 57, 72]) répète le conseil ailleurs : « Demeurez dans votre maison avec votre femme et vos enfants ; mais ne déshonorez point votre femme, ne corrompez point vos enfants, et n'infectez point votre famille par cette peste du théâtre » (μένε οἰκίαν ἔχων καὶ παιδιά καὶ γυναῖκα· ἀλλὰ μὴ ὕβριζε τὴν γυναῖκα, μηδὲ παραδειγματίζε τὰ παιδιά, μηδὲ εἴσαγε εἰς τὴν οἰκίαν τὴν ἀπὸ τῶν θεάτρων λύμην. trad. Jeannin 1864, t. VII, p. 59). Pour Jean (*theatr.*, 4 [PG 56, 268]), la seule sentence pour ceux qui se perdent au gouffre du théâtre (ἐπὶ τὴν παράνομον τῶν θεάτρων αὐτομολήσειε λύμην) est l'exclusion de la sainte table (οὐκ ἀφήσω τῆς ἱερᾶς ἄψασθαι τραπέζης). Comme l'a montré Lugaresi (2008, p. 710), il s'agit là d'une excommunication en bonne et due forme. Cette incompatibilité entre théâtre et église est assenée avec beaucoup de violence par Jean (*hom. in Jo.* I, 4 [PG 59, 28]) : « Vous êtes auditeurs de Jean, vous apprenez de lui des choses qui sont de l'Esprit de Dieu : et vous iriez ensuite entendre des courtisanes qui disent des obscénités et font des représentations encore plus obscènes ; et vous iriez voir des infâmes échanger des soufflets sur la scène ? Comment pourrez-vous vous purifier, après vous être vautrés dans un bourbier si immonde ? Est-il nécessaire de faire ici le détail de toutes ces indécences ? Dans ces lieux tout est rire, tout est infamie, tout est injure atroce, tout est traits satyriques, tout est débauche, tout est perte. Je vous le dis, et je vous le déclare à vous tous : qu'aucun de ceux qui participent à cette table n'aille corrompre son âme à ces

spectacles pernicioeux. Tout ce qui s'y dit, tout ce qui s'y fait est pompe de Satan » (ἔσθηκας ἀκούων Ἰωάννου, καὶ δι' ἐκείνου τὰ τοῦ πνεύματος μανθάνων, καὶ μετὰ ταῦτα ἀπέρχη πορνῶν ἀκουσόμενος γυναικῶν, αἰσχρὰ φθεγγομένων, αἰσχρότερα ὑποκρινομένων, καὶ μαλακῶν ῥαπιζομένων τε καὶ ῥαπιζόντων ἀλλήλους, πῶς δυνήσῃ καλῶς καθαρθῆναι, ἐγκαλινδούμενος βορβόρω τοσοῦτω; τί γὰρ δεῖ κατὰ μέρος πᾶσαν καταλέγειν τὴν ἀσχημοσύνην τὴν αὐτόθι; πάντα γὰρ ἐκεῖ γέλωσ, πάντα αἰσχύνῃ, πάντα ὄνειδος, καὶ λοιδορίαὶ καὶ σκώμματα· πάντα ἐκλυσίς, πάντα λύμη. ἰδοὺ προλέγω καὶ παραγγέλλω πᾶσιν ὑμῖν· μηδεὶς τῶν ταύτης ἀπολαυόν των τῆς τραπέζης, φθειρέτω τὴν ἑαυτοῦ ψυχὴν τοῖς δηλητηρίοις ἐκείνοις θεάμασι. πομπὴ πάντα ἐστὶ τὰ ἐκεῖ λεγόμενα καὶ πραττόμενα σατανική. trad. Jeannin 1864, t. VIII, p. 108).

- 72 **προτρέπειν μοιχεύειν.** L'effet pernicioeux des spectacles se lit fréquemment chez Jean Chrysostome (Lugaresi 2008, p. 732). Sans doute, la position de Choricios est-elle à nouveau une réponse au prédicateur, chez qui le mime conduit à la perversion qu'il représente, soit dans notre cas à l'adultère (voir témoignage *ad* § 39). Ainsi, Jean (*hom. in Mt. XXXVII, 6 [PG 57, 427]*) accuse le théâtre d'avoir brisé nombre de couples que Dieu avait unis : « Qui, me direz-vous, est revenu adultère de ces spectacles ? Qui n'en est pas revenu adultère ? Si je pouvais maintenant citer des noms, je vous montrerais combien d'hommes se sont séparés de leur femme » (καὶ τίς μοιχός, φησὶν, ἀπὸ τῶν θεαμάτων τούτων γέγονε; τίς γὰρ οὐ μοιχός; καὶ εἶγε ἦν ὀνομαστὶ νῦν εἰπεῖν, ἔδειξα ἂν ὅσους ἄνδρας ἀπέσχισαν γυναικῶν. trad. Jeannin 1864, t. VII, p. 308).
- 73 Comme Choricios le précise lui-même, les différents caractères évoqués dans le paragraphe sont tous des personnages tirés des comédies de Ménandre que nous présentons dans notre point 8.3, p. 401.
- 75 **πεπορνευμένον ὑποκρινόμενοι.** Sur le rapport étroit perçu entre danse, mime et prostitution, voir notre point 7.2.4, p. 314.

- 76 τὸν θεώμενον οἷε θηλόνειν.** Choricios répond à l'accusation selon laquelle le rôle de prostitué a pour conséquence d'efféminer le spectateur. Libanios (*Or.* LXIV) a répondu à la même association « prostitué – effémination ». Il affirme (§ 52) en effet « ne pas pouvoir condamner la vie des danseurs sur la base de leur vêtement » (οὐ τοίνυν ἀπὸ τῆς ἐσθῆτος ἔχω καταγνῶναι τοῦ βίου τῶν ὀρχηστῶν). Et d'ajouter (§ 53) que « le type de tunique n'est pas un indicateur indubitable de prostitution » (οὐτ' [...] δεῖγμα ἀναμφισβήτητον πορνείας ὁ τύπος τοῦ χιτωνίσκου). Dans cette logique, être efféminé apparaît comme un prérequis à la qualification de prostitué.
- 77 οὐ γὰρ συναλλοιοῦται τοῖς ἐσθήμασιν ἢ ψυχῇ.** La question qui sous-tend le paragraphe est la suivante : est-ce qu'un vêtement féminin effémine le mime qui le porte ou le spectateur ? Évidemment, pour Choricios la réponse est négative et trois exemples sont amenés ; nous les commentons ci-dessous. On peut rapprocher ce passage de deux *Déclamations* de Choricios dans lesquelles il est question de déguisement féminin (Penella 2013, p. 241–243 ; Hadjittofi 2016, p. 353–375). Nous présentons ci-dessous les deux extraits en question. Dans le premier (*Decl.* 3, *Lydiens* [*Op.* XIV], pr.), Cyrus craignant une révolte ordonne aux Lydiens de « déposer les armes et de prendre un déguisement de femme, de chanter et jouer de la musique » (ἐκέλευσε γυμνωθέντας τῶν ὀπλῶν ἐσθῆτι γυναικεῖα χρωμένους ᾄδειν τε καὶ κιθαρίζειν). Alors que Cyrus leur a ordonné de reprendre les armes, les Lydiens (§ 1–2) répliquent : « Notre nature ayant goûté une seule fois à la mollesse, c'est avec peine qu'elle veut s'en retourner aux travaux. Car maintenant, nous comptons comme des femmes » (λαβομένη γὰρ ἅπαξ ἡδυπαθείας ἢ φύσις μόλις ἐθέλει πρὸς τοὺς πόνους ἀναχωρῆσαι. τελοῦντες οὖν εἰς γυναικας). Le deuxième extrait (*Decl.* 11, *Ἀριστεύς* [*Op.* XL]) présente un général dont les actes de bravoure consistent à s'être déguisé en femme pour vaincre l'ennemi. Une peinture commémorant l'événement a été votée. Mais le général (§ 29) ne désire pas être représenté sous les traits d'une femme : « Je hais, quand il n'y a pas de danger qu'un homme joue les parties d'une femme et je me voile la face

quand je vois au théâtre de Dionysos des acteurs interpréter des rôles féminins » (ἐπει κινδύνου χωρὶς μισῶ τὰ γυναικῶν ὑποκρινόμενον ἄνδρα, καὶ τραγωδοὺς ἐν Διονύσου γύναια σχηματιζομένους ὁρῶν ἐγκαλύπτομαι). La peinture (§ 17) lui fera honte quand bien même « il n'y a aucun mal, je pense, à porter un vêtement féminin quand les circonstances le permettent » (ψόγον μὲν οὐδαμῶς οὐ γυναικείαν ἐσθῆτα φέρειν ἡγοῦμαι τοῖς ἐν καιρῷ κεχρημένοις). La thématique des deux extraits est proche de celle que présente *L'Apologie des mimes*. Dans le premier, il est question de musique et de chants, alors que le second mentionne lui directement les scènes de travestissement lors de représentations théâtrales.

ἀνδρεῖον ἢ λεοντῆ τὸν Ἀριστοφάνους ἐποίει Ξανθίαν. Il s'agit d'une référence à Aristophane (*Ra.*, 494–501) où Xanthias est invité par Dionysos à revêtir le costume d'Héraclès. Mais le topos est également présent chez Libanios (*Or.* LXIV, 53), qui opère le même enchaînement d'idées : « Si le type d'habillement avait autant de pouvoir et pouvait altérer le caractère, ce serait une aubaine pour ceux qui ont leur établissement dans des lieux de débauche : ils s'habilleraient comme Héraclès et changeraient leur style de vie avec une léontè et un gourdin » (εἰ γὰρ τοσοῦτον ἴσχυε τὰ τῆς ἀμπερόνης εἶδη καὶ τὰς μεταβολὰς ὁ τρόπος ἐκεῖθεν ἐλάμβανεν, ἔρμαιον ἂν ἦν τοὺς ἐπ' οἰκήματος τούτους ἐνσκευάσασθαι κατὰ τὸν Ἡρακλέα καὶ τῆ λεοντῆ καὶ τῷ ῥοπάλῳ μεταστῆσαι τὸν βίον). Alors que précédemment, l'orateur se demandait si un vêtement efféminé était un signe de prostitution, ici s'opère le raisonnement inverse : le costume d'Héraclès pourrait-il suffire à rendre virils les prostitués ?

δεῖλὸν ἢ γυναικεία στολὴ τὸν Πηλέως. L'épisode est célèbre : il s'agit de la scène d'Achille à Skyros dont la *Bibliothèque* du Ps.-Apollodore (III, 13) a conservé le récit. Comprenant que son fils mourrait sous les murs de Troie, Thétis le déguise en femme et le cache à la cour du roi Lycomède en le faisant passer pour une femme. Le stratagème est mis au jour par Ulysse, car Achille trahit sa présence au son de la trompette. Chez Libanios (*Or.* LXIV, 55), le motif est bien plus

développé : « Parmi ceux qui sont arrivés à Troie, Achille est le meilleur et celui-là même prit l'apparence d'une jeune fille, en faisant disparaître sa nature sous des vêtements. Et en vérité il conviendrait de considérer, si de telles choses avaient le pouvoir de nuire, qu'Achille est le plus vil homme à être venu à Troie » (ἄριστόν τε τῶν ἐπὶ Τροίαν ἠκόντων εἶναι τὸν Ἀχιλλέα καὶ τοῦτον αὐτὸν εἰς παρθένου δόξαν αὐτὸν καταστήσαι τοῖς σχήμασιν ἀφανίσαντα τὴν φύσιν. καίτοι προσῆκεν, εἰ τὰ τοιαῦτα βλάπτειν ἴσχυε, φαυλότατον ἐλθεῖν εἰς Τροίαν ἡγεῖσθαι τὸν Ἀχιλλέα). La même anecdote a été utilisée ailleurs par Libanios (*Decl.* XI, 2, 35).

τῆς Ἀττικῆς. Nous suivons Stephanis (1986, p. 168) qui conserve le texte du manuscrit M. Foerster-Richtsteig éditent ἀγωνιστικῆς, Weil conjecture ἀστικῆς (Foerster-Richtsteig 1929, p. 361 app. crit.), et Gomperz (1878, p. 12) τῆς <γραμμ>ατικῆς. Sykutris (1930, col. 1842) souligne avec raison que le terme ἀττική [s. ent. τέχνη] est utilisé pour signifier la rhétorique. Stephanis met en parallèle un autre passage de Choricios dans lequel celui-ci annonce avoir reçu une éducation attique (*Dial.* 22 [*Op.* XXXVI], 4 : παιδείαν ἐπαγγελλόμενος Ἀττικὴν). Corcella (2005, p. 79–80) conforte cette position en amenant d'autres exemples tout à fait pertinents. Voir Chor., *Dial.* 1 (*Op.* I), 4 : aux plaisantes pratiques de Sparte sont jointes les pratiques plus nobles de l'Attique, donc la rhétorique (ἔστι μὲν τὰ τῆς Σπάρτης ἡδέα, ἔστι δὲ τὰ τῆς Ἀττικῆς σεμνότερα). Voir Chor., *Or. nupt. in Procop.* (*Op.* VI), 26 : les jeunes gens sont dits « fréquenter la palestre attique » (εἰς Ἀττικὴν ἐφοίτων παλαιστραν). Dans Chor., *Or. fun. in Procop.* (*Op.* VIII), 12, c'est l'image des « prés attiques » qui est utilisée pour désigner la rhétorique (παρ' ᾧ λειμῶνας Ἀττικοὺς ἐδρεψάμην). L'expression est également présente chez Procope (*Ep.* 38, 7 [Garzya-Loenertz 1963, p. 24]) et symbolise l'âge d'or de la rhétorique : « Mais si seulement je retrouvais une noble tribune, un juge attique et le costume brillant d'Athènes, quand la rhétorique était au sommet de son auguste destinée » (ἀλλ' εἶθε μοι ἅλιν ἦν βῆμα σεμνὸν καὶ δικαστῆς Ἀττικὸς καὶ σχῆμα λαμπρὸν Ἀθηνῶν, ὅτε ῥητορικὴ μὲν ἐπὶ σεμνῆς ἤκμαζε τύχης). Il faut ici encore relever l'usage

du terme σχῆμα, présent dans *L'Apologie*. Dans les deux cas, il faut donc traduire terme par « costume ». Ciccolella (2010, p. 323) traduit à notre sens erronément l'expression σχῆμα λαμπρόν par *splendida visione*.

- 78** **στρατηγὸς μὲν τῶν Τρώων... τις τῶν Μυρμιδόνων.** Le passage est clairement une preuve du répertoire mythologique des mimes. Ce répertoire est traité dans notre point 7.2.5, p. 319.
- 80** **εἰ μῖμος εἶη πεπορνευμένος.** Wiemken (1972, p. 185) a proposé d'interpréter le passage de Choricios comme une note critique sur le jeu du mime : il n'y aurait pas d'identification entre le mime et son rôle. Le jeu du mime consistait bien plus en une « bewusste Burleske und gekonnte Artistik ». Stephanis (1986, p. 169) a émis des doutes sur cette interprétation. Sa lecture plus directe du texte est à notre avis meilleure. Pour que le mime ait un effet comique, il faut qu'il y ait représentation d'un type différent du caractère du mime. Choricios explique d'ailleurs que la diversité des rôles joués exclut le fait qu'un mime ne puisse subir une quelconque corruption de son propre jeu. Webb (2008, p. 153–154) fait cependant remarquer que l'idée selon laquelle la véritable nature peut être perçue au travers de l'apparence et des gestes n'est pas totalement étrangère au monde antique. Le fait qu'un pantomime représente des personnages féminins peut être considéré comme un signe de son caractère réellement efféminé. De même, selon Webb, l'acteur de mime qui subissait un traitement dégradant était en réalité dégradé et l'actrice qui adoptait des postures provocantes assorties de vulgarités était en réalité une prostituée. Choricios (*Dial.* 12 [*Op.* XXI], 1) était lui-même conscient de la distance entre l'acteur et son rôle : « Vous avez déjà assisté en spectateurs aux chœurs dans le théâtre de Dionysos. Tantôt vous y avez vu, je pense, un danseur charmer la scène avec des rôles masculins, quand il danse le rôle d'un Thessalien, celui du jeune homme fils de l'Amazone ou celui d'un autre homme. Tantôt, il fait une excellente imitation de la fille de Brisès désirée avec ardeur ou de Phèdre amoureuse et il essaie de persuader le théâtre non qu'il imite, mais qu'il est réellement ce qu'il imite » (ἦδη που

καὶ χορῶν ἐν Διονύσου γεγόνατε θεαταί, ἐν οἷς, οἶμαι, τινὰ καὶ ὀρχηστὴν ἐωράκατε νῦν μὲν ἀνδρείοις σχήμασι θέλγοντα τὴν σκηνὴν, ἠνίκα τὸν Θεσσαλὸν ἢ τὸ τῆς Ἀμαζόνος μειράκιον ἢ τινα ἕτερον ἄνδρα ὀρχεῖται, νῦν δὲ ποθουμένην τε τὴν Βρισεῶς καὶ Φαίδραν ἐρῶσαν εὖ μάλα μιμούμενον καὶ πειρώμενον πεῖσαι τὸ θέατρον οὐχ ὅτι ἄρα μιμεῖται, ἀλλ' ὅτι πέφυκε τοῦτο ὃ δὴ μιμεῖται). La distance entre le rôle et son interprète est capitale, car elle permet au jeu de l'acteur de produire son effet. Parce qu'il n'est pas ce qu'il représente, l'acteur doit fournir un effort pour que le public reconnaisse en lui le personnage joué sur scène. Comme l'a suggéré Schneider (1994, p. 315), cette distance entre réalité et imitation peut évoquer le principe émis dans Aristote, *Poétique* IV, 1448b 9–12.

- 81 τὴν μίμησιν ὑποσαίνουσαν τὴν ψυχὴν ἐντὸς παραδύεσθαι καὶ γίνεσθαι φύσιν.** L'argument peut être rapproché (Stephanis 1986, p. 170 ; Westberg 2010, p. 138) de Plat., *R.* III, 395d : « N'as-tu pas remarqué que l'imitation, commencée dès l'enfance et prolongée dans la vie, tourne à l'habitude et devient une seconde nature, qui change le corps, la voix et l'esprit » (ἢ οὐκ ἦσθησαι ὅτι αἱ μιμήσεις, ἐὰν ἐκ νέων πόρρω διατελέσωσιν, εἰς ἔθνη τε καὶ φύσιν καθίστανται καὶ κατὰ σῶμα καὶ φωνὰς καὶ κατὰ τὴν διάνοιαν; trad. Chambry 1943, p. 106). L'idée que l'imitation risque d'altérer le naturel a été évoquée auparavant : Choricios montre que l'imitation du parjure ne rend pas l'acteur parjure pour autant (§ 27). La même idée est également développée ultérieurement de manière plus complète (§ 134–140) : le naturel d'une personne est stable et ne peut pas être altéré.
- 83 Κλεισθένης.** Si la référence à différentes pièces d'Aristophane est très claire, il faut faire remarquer que le personnage est également cité par Libanios, parmi une kyrielle d'autres personnages qui tiennent des rôles féminins. Le personnage de Clisthène est en tout cas l'objet de maintes railleries chez Aristophane qui en fait le parangon du mignon efféminé. Dans les *Nuées* (355), la seule vue du personnage effémine (καὶ νῦν γ' ὅτι Κλεισθένη εἶδον, ὀρᾶς, διὰ τοῦτ' ἐγένοντο | γυναῖκες). Dans les *Cavaliers*

(1373–1374), les imberbes, au nombre desquels il faut compter Clisthène, se voient interdits d'agora (ΔΗ. οὐδ' ἀγοράσει γ' ἀγένειος οὐδεὶς ἐν ἀγορᾷ. | ΑΛ. ποῦ δῆτα Κλεισθένης ἀγοράσει καὶ Στράτων;). Dans les *Thesmophories* (235), le parent d'Euripide, probablement Mnésiloque (Coulon-van Daele 1928, p. 12 n. 1, p. 16), se regarde dans un miroir après avoir été rasé par Euripide et se prend pour Clisthène (ΕΥ. ὄρᾳς σεαυτὸν ; | ΚΗ. οὐ μὰ Δί', ἀλλὰ Κλεισθένη), tandis que plus loin (574–575), quand Clisthène entre en scène, le chœur le confond avec une femme et celui-ci ne manque pas de rappeler dès sa première réplique son allégeance aux femmes, avec pour preuve ses joues rasées (ΚΛ. φίλοι γυναιῖκες, ξυγγενεῖς τοῦμοῦ τρόπου, | ὅτι μὲν φίλος εἶμ' ὑμῖν, ἐπίδηλος ταῖς γνάθοις). Enfin, Roux (1967, p. 174) a montré que dans les *Grenouilles* (422–423), le personnage est là pour représenter « des citoyens dévirilisés », à qui le chœur adresse ses géphyrismes (τὸν Κλεισθένουσ δ' ἀκούω | ἐν ταῖς ταφαῖσι προκτὸν | τίλλειν ἑαυτοῦ καὶ σπαράττειν τὰς γνάθους). Au travers du personnage c'est, selon l'auteur, toute une catégorie de citoyens que le Comédien attaque : ceux qui ont mis en scène une odieuse comédie pour faire condamner à mort les généraux de la bataille des Arginusus.

ὁ γὰρ Αθήνησι νόμος ἀτίμους ποιῶν τοὺς ἐπὶ τῷ σώματι μισθαρνοῦντας. Allusion à Aeschin., *Tim.*, 19–21 où la loi est mentionnée. Pour un commentaire du passage, voir Dover 1978, p. 19–23. La liste des droits civiques dont était privé le coupable correspond à une atimie complète et les mesures sont qualifiées d'équivalentes par Thalheim (1896, col. 2102–2103). La lecture du texte juridique montre bien que l'ἑταιρήσεως γραφή dont le texte proviendrait de Solon (*Dem.*, *Androt.*, 30) n'était pas une accusation à prendre à la légère : pour un citoyen athénien, la prostitution valait la perte de ses droits de citoyen (Lipsius 1905, p. 436–437) et enfreindre l'interdiction prononcée pouvait entraîner la peine capitale (Thür 1998 ; Cantarella 2000, p. 70 ; Hartmann 2001).

νῦν ὁ κολάζων νόμος τοὺς πωλοῦντας τὴν ὥραν. Le contexte d'apparition de cette mention légale indique à notre avis une

analogie avec la loi attique citée dans la même section, selon laquelle la prostitution masculine implique une perte des droits civiques. Dans ce sens, MacGinn a relevé que les prostitués (masculins) étaient exclus des hautes fonctions publiques et des charges politiques en général. Les Tables d'Héraclée (l. 122–123), portant le texte de la *lex Julia municipalis* datée de 45 av. J.-C., interdisent par exemple à ceux qui font commerce de leur corps, aux entraîneurs de gladiateurs, aux acteurs et aux proxénètes d'exercer des charges municipales ou d'officier comme décurion (*queive corpor<e> quaestum/ fecit fecerit ; queive lanistaturam artemve ludic<r>am fecit fecerit ; queive lenocinium faciet <feceritve>*. MacGinn 1998, p. 32–33). On relie généralement la liste d'interdictions présentes dans ce document à celles contenues dans le régime prétorien de la *postulatio* (MacGinn 1998, p. 37). Le *Digeste* (Pomp.-Ulp., *D.* 3.1.1.6) refuse en effet ce droit à « celui qui aura souffert dans son corps des actes de femmes » (*removet autem a postulando pro aliis et eum, qui corpore suo muliebria passus est*). MacGinn (p. 48) a souligné que la formule ne peut s'appliquer ici qu'à un cas de prostitution masculine, étant entendu que la tournure indique dans ce cas une prostitution passive.

- 84 γύννις καὶ θηλυδρίας. L'idée avancée dans le paragraphe est que le spectateur ne peut pas devenir à son insu (μὴ λάθῃ γεγωνῶς) une femmelette ou un efféminé à la seule vue d'un spectacle de mimes ou d'une pièce d'Aristophane. Pour γύννις, voir Ar., *Th.*, 136. Le terme est utilisé pour désigner et railler Agathon. Le caractère efféminé du personnage est d'ailleurs l'objet de très nombreuses moqueries (Lévêque 1955, p. 37). Le vers d'Aristophane est une parodie d'un vers d'Eschyle F. 61 Radt (*TGrF* III, p. 182). Sur cet emprunt, voir Séchan 1926, p. 65 n. 3. Pour θηλυδρίας, voir Ar., *Th.*, 132 où figure le terme θηλυδριῶδες pour qualifier la musique d'Agathon. La mollesse de ses dithyrambes était d'ailleurs selon Lévêque (1955, p. 150) devenue proverbiale. Choricios a en définitive adapté le lexique de sa source à son propos : le terme θηλυδρίας s'applique également au παῖς, spectateur de mimes.

- 85 Comme l'a noté Stephanis (1986, p. 171), Jean Chrysostome (*theat.*, 2 [PG 56, 266]) s'insurge avec véhémence contre les parents qui amènent leurs enfants au théâtre. Pour notre prédicateur, « le nom de meurtrier pourrait même sans faute être substitué à leur nom de père, parce qu'ils perdent l'âme de leurs enfants dans le mal » (οὐκ ἄν τις ἀμάρτοι παιδοκτόνους ἀντί πατέρων τοὺς τοιοῦτους ἀπο καλῶν, καὶ τῆ κακία τὴν ψυχὴν ἀπολλύντας τῶν τεχθέντων).
- 86 αὐτοὺς γὰρ τοὺς πεπορνευμένους, οὓς ὀνομάζομεν <διαλύτους> ἐκ τοῦ τὰ σώματα διαλελύσθαι τῷ πάθει. Graux adopte le texte du manuscrit, avec la ponctuation suivante : αὐτοὺς γὰρ τοὺς πεπορνευμένους οὓς ὀνομάζομεν, ἐκ τούτου τὰ σώματα διαλελύσθαι τῷ πάθει ἡμέρας, ὡς εἰπεῖν, ἐκάστης ὀρῶντες... Le texte proposé par Graux rend difficile l'établissement d'une traduction satisfaisante, car il manquerait au verbe ὀνομάζομεν un attribut de l'objet à l'accusatif. Un article ferait également défaut au verbe substantivé διαλελύσθαι. Gomperz (1878, p. 12) émende le texte en modifiant l'expression ἐκ τούτου et en supprimant le verbe διαλελύσθαι. Voici son texte : αὐτοὺς γὰρ τοὺς πεπορνευμένους οὓς ὀνομάζομεν, ἐκλύτους (ἐκ τούτου Ms.) τὰ σώματα [διαλελύσθαι] τῷ πάθει ἡμέρας, ὡς εἰπεῖν, ἐκάστης ὀρῶντες. Kaibel (1890, p. 111) repousse cependant sèchement cette correction « c. 10, 16 *quae Gomperzius proposuit nec probabiliter inventa sunt nec recte cogitata* ». Il propose la solution suivante : τοὺς πεπορνευμένους, οὓς ὀνομάζομεν, ἐκ τοῦ (ἐκ τούτου Cod.) τὰ σώματα διαλελύσθαι τῷ πάθει. À juste titre, Kaibel discerne le jeu étymologique et souligne que celui-ci aurait pu être réussi en remplaçant διαλελύσθαι par πεπωρῶσθαι. Ajoutons cependant que cette dernière conjecture n'est à notre sens guère convaincante, malgré la référence à l'*Etymologicum Magnum* (Gaisford 1848 p. 683, l. 36) et à la Souda (π 2079 Adler) : πορνεία καὶ ἡ ἀκολασία. παρὰ τὸ πεπωρωμένον ἔχειν τὸν νοῦν. Quant à l'édition de Foerster-Richtsteig, elle imprime la correction de Kaibel en remplaçant l'expression ἐκ τούτου par ἐκ τοῦ. Enfin, Stephanis (1986, p. 100) a indiqué pour toutes ces raisons une lacune après ὀνομάζομεν et laissé un blanc dans sa traduction grecque. Dans les notes, il propose

cependant de compléter la lacune avec ἐκλύτους (1986, p. 172). Avec Amato et Schamp, nous proposons de combler cette lacune avec διαλύτους. Voir *LSJ* (s.v.), à ne pas confondre avec διαλυτός. Celui-ci fait parfaitement écho au verbe διαλελύσθαι et permet ainsi le jeu étymologique. Le rapprochement avec Plutarque (*De tu. san. praec.* 136A) est probant. L'auteur y compare le corps à du fer que l'on fait tremper. Celui-ci est épuisé par les dures peines, mais adouci et relâché dans les plaisirs. De la sorte, le corps est « dissous et amolli par les voluptés de l'amour et du vin » (ἐξ ἀφροδισίων καὶ οἴνου διάλυτον καὶ μαλακόν. trad. Defradas-Hani-Klaerr 1985, p. 131). Chrysostome (*hom. in Col.* XII, 4 [*PG* 62, 386]) fournit également un rapprochement très intéressant, puisqu'il montre que la prostitution entraîne la dissolution du mariage, qu'il oppose au lien établi par Dieu (δεσμός ἐστιν ὁ γάμος, δεσμός ὠρισμένος παρὰ Θεοῦ· λύσις ἢ πόρνη καὶ διάλυσις). De même, Théodoret (*haer.*, V, 25 [*PG* 83, 537]) insiste sur le fait qu'un mariage ne peut pas être dissolu, sauf dans un cas de prostitution (καὶ τὸν διαλῦσαι τὸν γάμον δίχα πορνείας βουλόμενον ἐτέρῳ νόμῳ κωλύει).

κυμβαλιζόντων. Le passage est vraisemblablement une référence aux κιναίδοι. On trouvera plus d'information à leur sujet dans le point 7.2.6, p. 323.

- 87 μνήμην ἀρτίως Ἰσοκράτους.** L'adverbe ἀρτίως indique une mention récente d'Isocrate. Il a effectivement été question de l'orateur attique auparavant (§ 60), mais son identité avait été dissimulée sous une périphrase (voir point 8.2.3.3, p. 390). Cette mention permet donc d'indiquer au public un élément qui aurait pu échapper à son attention et annonce la citation d'Isocr., *Or.* I, 15 : ἄ ποιεῖν αἰσχροῦν, ταῦτα νόμιζε μηδὲ λέγειν εἶναι καλόν. La référence est intéressante, car le conseil qui figure chez Isocrate porte sur le « rire immodéré » et sur « les propos présomptueux » (γέλωτα προπετηῆ... λόγον μετὰ θράσους trad. Mathieu-Brémond 1928, p. 125), ce qui colle parfaitement avec le sujet du discours et la thématique en cours de traitement. La citation figure dans le *Florilegium Marcianum* (Odorico 1986, p. 68).

- 88 τὸ δοκοῦν εἶναι παράνομον δικαστοῦ παραδίδοται ψήφῳ.** Nous conservons le texte du manuscrit comme Graux (1877a, p. 231) et Stephanis (1986, p. 173). Foerster-Richtsteig (1929, p. 364) insèrent la négation οὐ devant παραδίδοται, mais cela est une erreur. Comme Sykutris (1930, col. 1842), l'a fait remarquer, il s'agit ici de la condamnation qui a lieu sur scène comme c'est le cas aux paragraphes 30 et 55 où un tribunal vient châtier les amants adultères. La correction proposée n'est cependant pas acceptable, car rien ne justifie δικαστῶν au pluriel.
- 89 ἐβεβαίουν ἐπωνυμίαν.** Pour ce paragraphe qui évoque directement la définition du mime, voir notre point 7.1.1, p. 272. Il est intéressant de noter que l'expression n'est pas commune. On la retrouve précédemment uniquement chez Aelius Aristide à trois reprises. Voir Aristid., *Or.* I, 2 Lenz-Behr : τὴν ἀπὸ τοῦ λόγου πρῶτον ἐπωνυμίαν βεβαιοῖ ; Aristid., *Or.* I, 27 Lenz-Behr : οἷ τε πολῖται βεβαιοῦσι τὴν ἐπωνυμίαν τῷ καθαροῖ ξένων εἶναι τὸ ἐξ ἀρχῆς ; Aristid., *Or.* XXXIV, 61 Keil : ἀλλ' οὐ δόξουσι βεβαιοῦν τὴν ἐπωνυμίαν. Ces occurrences sont intéressantes, car elles permettent d'affirmer que l'orateur du II^e siècle faisait partie des lectures de Choricios.
- 90 ἐκάτερα.** Le manuscrit M porte le texte ἐκάτεραν difficile à justifier. Graux (1877a, p. 232) corrige en ἐκάτερα. Il est suivi par Stephanis (1986, p. 102), alors que Foerster-Richtsteig (1929, p. 364) optent pour la correction ἐκάτερον. C'est la solution de Graux qu'il faut adopter pour faire de l'adjectif un accusatif objet du verbe ποιεῖν.
- 91 πανταχῇ τὸ πρᾶγμα περιστρέφοντες.** Voir Dem., *Mid.*, 116 : ἐπειδὴ τοίνυν τοῦτο τὸ πρᾶγμ' οὐδὲ καθ' ἓν, πανταχῇ στρέφω.
- 92 δίζω ἢ σε θεὸν μαντεύσομαι ἢ ἄνθρωπον, ἀλλ' ἔτι καὶ μᾶλλον θεὸν ἔλπομαι.** Pour l'anecdote de la visite de Lycurgue à Delphes, voir Chor., *Decl.* 8, *Spartiate* (*Or.* XXIX), 23 : νόμους ἔθηκε Λυκοῦργος ὁ Σπαρτιάτης ἡμῖν εἰς τοσοῦτον ἦκοντας ἀρετῆς ὅσον Ἀπόλλωνος τοῦ Πυθίου δοκεῖν. La citation provient d'Hérodote (I, 65). C'est ainsi que la Pythie aurait accueilli

Lycurgue avant de lui dicter les lois de Sparte. Avant Choricios, les occurrences de la citation sont nombreuses. Voir à titre d'exemples Plut., *Non posse*, 1098A ; Max.Tyr., XXIII, 2. Them., *Or.* VII, 20 [97d] ; *Or.* XV, 11 [193c] ; *Or.* XIX, 1 [225d]. Ce dernier exemple est particulièrement remarquable dans la mesure où la citation ouvre l'éloge de l'empereur Théodose I^{er}.

Γέλωτος ἄγαλμα. L'épisode est relaté par Plutarque (*Lyc.*, 25, 4) : « En effet, le caractère sérieux de Lycurgue lui-même n'était pas sans détente et Sôsibios rapporte qu'il fit élever une petite statue du Rire, avec l'intention d'introduire à propos l'enjouement dans les banquets et les passe-temps du même genre comme un assaisonnement destiné à pallier la pénible austérité de leur vie » (οὐδὲ γὰρ αὐτὸς ἦν ἀκράτως αὐστηρὸς ὁ Λυκοῦργος· ἀλλὰ καὶ τὸ τοῦ Γέλωτος ἀγαλμάτιον ἐκείνον ιδρύσασθαι Σωσίβιος ἱστορεῖ, τὴν παιδιὰν ὡσπερ ἥδυσμα τοῦ πόνου καὶ τῆς διαίτης ἐμβαλόντα κατὰ καιρὸν εἰς τὰ συμπόσια καὶ τὰς τοιαύτας διατριβάς. trad. Flacelière-Chambry-Juneaux 1957, p. 156). Sur la statue du Rire à Sparte, voir également Plut., *Agis*, 30, 1 qui mentionne encore une statue de la Peur et de la Mort. L'idée développée dans le premier extrait de Plutarque trouve plusieurs échos dans l'*Apologie*. Dionysos (§ 31) est présenté comme un ami du rire qui « console ceux qui éprouvent de l'abattement » (παραμυθοῖντο τοὺς ἀθύμως διακειμένους). Le mime (§ 113) est un allègement des peines humaines. La détente que procure le spectacle de mimes (§ 126) est comparée à l'ombre d'un arbre, à une source ou un bain redonnant de l'entrain aux voyageurs.

- 93 **δύο γὰρ ἄνθρωπος ἔχει κοινὰ μὲν πρὸς τὸ θεῖον, ἐξαιρέτα δὲ πρὸς τὴν ἄλογον φύσιν, λόγον καὶ γέλωτα.** Il s'agit d'une allusion à Aristote (*PA.* III, 10, 673a 8) qui proclame que le « rire est le propre de l'homme ». Or, cette traduction, qui est la plus connue, provient en fait de l'*Avi*s aux lecteurs du *Gargantua* de Rabelais. Pour être plus précis, il faut dire avec Labarrière (2000, p. 182) que « l'homme est le seul animal qui rit » (τὸ μόνον γελᾶν τῶν ζώων ἄνθρωπον) et souligner que l'intitulé ne définit en rien le théâtre comique. Le texte dans

lequel on peut lire cette citation est un traité de physiologie. En train de présenter la fonction du diaphragme, Aristote explique que l'homme est le seul animal qui soit chatouilleux en raison de la finesse de sa peau, mais également en raison du fait qu'il est le seul animal à rire. Cette idée apparaît encore chez Lucien, qui présente l'homme comme étant γελαστικός au contraire de l'âne. Les occurrences conjointes des mots ἄνθρωπος et γελαστικὸν sont ensuite si nombreuses qu'il est impossible de les lister ici. Le *TLG* repère plus de 300 occurrences jusqu'au VI^e siècle.

θεοῖσι δὲ γέλωσ ἄσβεστος ὄρωρεν. La citation peut provenir de Hom., A 599 ou θ 326 : ἄσβεστος δ' ἄρ' ἐνῶρτο γέλωσ μακάρεσσι θεοῖσιν. Mais on la trouve également chez Plat., *R.* III, 389a où le philosophe explique que les gardiens ne doivent pas être les amis du rire, soit une thématique équivalente à celle traitée au § 91.

φιλομειδῆς Ἀφροδίτη. Voir Hom., E 375 et θ 362.

ὁ δὲ Ἔρως καὶ ἀνεκάγχασεν εὐστόχως τὴν Αἰήτου βαλὼν. Le passage fait probablement écho aux *Argonautiques* d'Apolonios de Rhodes. Eros, invisible, se blottit aux pieds de Jason et tire sa flèche sur Médée ; il s'envole ensuite « en riant aux éclats » (καγχαλῶν. trad. Delage-Vian 1980, p. 62.).

- 94 **ἄνδρες ἐν λόγοις τε καὶ νόμοις ἀχθέντες.** On retrouve cette expression dans *L'Apologie* (§ 109) à propos des rôles joués par les mimes : ἐνὶ καὶ στρατιώτας ἰδεῖν καὶ ῥητόρων ἀκοῦσαι, δευεῖν ἐνίοτε μίμων, τοῦ μὲν ἀλόγιστόν τινα μιμουμένου, τοῦ δὲ καλῶς ἐν λόγοις ἀχθέντα. Voir encore Chor., *Or. nupt. in Proc.* (*Op.* VI), 4 : ἄποπον γὰρ νυμφίων ἐν λόγοις ἀχθέντων παστάδα λογικῆς μὴ μετέχειν χορείας.

καιροῦ καλοῦντος. Pour d'autres occurrences de l'expression, voir Chor., *Or. fun. in Proc.* (*Op.* VIII), 31 : οὐδὲ παίζειν γὰρ ὁ σεμνὸς καιροῦ καλοῦντος ἀπάκνει. *Laud. Marc.* I (*Op.* I), 4 : πρώην ἐγὼ βραχέα περὶ τῶν σῶν πλεονεκτημάτων διαλεχθεὶς καιροῦ δευτέρου καλοῦντος δευτέραν ἐπηγγειλάμην εὐφημίαν ἐκτίειν. *Laud. Arat. et Steph.* (*Op.* III), 39 : ἐσπέρα μὲν ἦν,

ἀγορὰ δὲ πλήθουσα πανταχοῦ μήπω τοῦ καιροῦ καλοῦντος ἐπὶ τὴν ἔμφυτον ἡσυχίαν. *Decl.* 6, *Avare* (*Op.* XXIII), 7 : πανήγυριν ἢ πόλιν ἄγει δημοτελεῖ κατὰ τινὰ χρόνου περίοδον ὠρισμένην. ἐπὶ ταύτην ἡμᾶς ἔναγχος ὁ καιρὸς ἐκάλει, καὶ ὑπηκούσατε.

- 95 πρὸς τὴν Καίσαρος πόλιν.** Choricios utilise à de nombreuses reprises l'expression pour désigner la ville de Césarée de Palestine. *Laud. Arat. et Steph.* (*Op.* III), 38 : ὁ τοίνυν ἐν μέσῃ τῇ Καίσαρος ἔργον σοι πέπρακται. 48 : καὶ τις τότε ποιητικὸς εἰκότως ἂν ἔφη τὴν Καίσαρος « πολυδίμιον » ἄστν. 62 : εἰς δὲ τὴν πανήγυριν ταύτην πάντας τοὺς ἐν τέλει συνήγαγες πολίτας τε ἅμα καὶ ἄστν γείτονας καὶ οἷς ἢ Καίσαρος ἐναβρύνεται. *Or. fun. in. Proc.* (*Op.* VIII), 12 : ὅμοια πέπονθεν ἢ Φοινίκων μητρόπολις. παρήλθεν ἑκατέρας τὸ φίλτρον ἢ Καίσαρος. 13 : ἢ Καίσαρος δὲ λουτρῶ καλλωπίζεται.

μικρὸν ἀπὸ τοῦ ἄστεος – γινώσκετε, οἶμαι, τὸν χῶρον ... ἐγκόκλιον ἄγουσιν ἑορτήν. Voir Chor., *Decl.* 9, *Infanticide* (*Op.* XXXV), 14 : αἱ πρὸς γάμον ὠραῖαι μικρὸν ἀπὸ τοῦ ἄστεος ἑορτὴν εἰώθασιν ἄγειν – ἴστε δήπου τὸν χῶρον. La lecture des deux textes suffit à en démontrer la parenté lexicale. Sur la fête dont il est question ici, voir notre point 7.5.4, p. 360.

τοῦ λαχόντος τὴν πόλιν ἰθύνειν. L'expression n'est pas fréquente et elle apparaît une seule fois auparavant. Voir Lib., *Decl.* XL, 28 : οὗτοι μὲν οὖν πάντες ὁπόσοι τοῦ βήματος ἐπιστατεῖν εἰλήχασιν καὶ νόμοις τὴν πόλιν ἰθύνειν πατέρες τέ εἰσι.

- 97 τὴν φαντασίαν οὐδὲ θεάτρον χωρὶς ἡρεμοῦσαν.** Choricios reconnaît que les effets que le spectacle produit sur les spectateurs durent au-delà de la représentation. À nouveau, il est possible de rapprocher cela d'une attaque de Jean Chrysostome (*theatr.*, 2 [PG 56, 267]) qui accuse le théâtre de percer le spectateur de mille blessures : « Et ce n'est pas pour cet instant seulement ; mais la représentation finie, elle partie, vous gardez son image dans votre âme, et ses paroles, et ses gestes, et ses regards, et sa démarche, et la cadence de sa voix, de sa danse, et ses chants obscènes, et vous vous retirez percés de mille blessures » (καὶ οὐδὲ κατὰ τὸν καιρὸν ἐκεῖνον μόνον, ἀλλὰ καὶ τοῦ θεάτρον

λυθέντος, ἀπελθούσης αὐτῆς, τὸ εἶδωλον ἐκείνης ἐναπόκειταιί σου τῆ ψυχῆ, τὰ ῥήματα, τὰ σχήματα, τὰ βλέμματα, ἢ βάδισις, ὁ ῥυθμός, ἢ διάκρισις, τὰ μέλη τὰ πορνικά, καὶ μυρία τραύματα λαβὼν ἀναχωρεῖς. trad. Jeannin 1864, p. 489). Ailleurs, le prédicateur (*hom. in 1 Thess.*, III, 3 [PG 62, 428]) parle d'une fièvre qui enflamme le spectateur après le spectacle (ὑστερον δὲ πολλὸν ἐκεῖθεν ἔθρευας τὸν πυρετόν)

τῶν ἵππων τὴν ἄμιλλαν. Voir notre point 8.4, p. 413.

100 θεάν, ἦν Ἀπόλλωνι τῷ Δηλίῳ προσέθεσαν Ἀθηναῖοι. L'allusion fait référence à la fête des Délies qui était tombée en désuétude et qui fut restaurée en 426/425 (Kalcyk 1997 ; Hornblower 1991, p. 517–531). Selon Diodore (XII, 58, 6), cet événement serait la conséquence de la peste qui sévit à Athènes. L'épisode est narré par Thucydide (III, 104, 2) qui consacre un long chapitre à la question ; il affirme en effet que « pour la première fois, après la purification, les Athéniens célébrèrent la fête quadriennale des Délies » (καὶ τὴν πεντετηρίδα τότε πρῶτον μετὰ τὴν κάθαρσιν ἐποίησαν οἱ Ἀθηναῖοι τὰ Δήλια. trad. Weil-de Romilly 1967, p. 73.). L'historien (III, 104, 6) mentionne ensuite qu'un rassemblement avait déjà lieu auparavant sur l'île, avec des concours gymniques et musicaux. Enfin, « les jeux et le principal de la fête furent supprimés, comme il est normal, dans le malheur des temps, jusqu'à ce moment enfin où les Athéniens organisèrent le concours avec une course de chars, ce qui n'avait pas existé auparavant » (τὰ δὲ περὶ τοὺς ἀγῶνας καὶ τὰ πλεῖστα κατελύθη ὑπὸ ξυμφορῶν, ὡς εἰκός, πρὶν δὴ οἱ Ἀθηναῖοι τότε τὸν ἀγῶνα ἐποίησαν καὶ ἵπποδρομίας, ὃ πρότερον οὐκ ἦν. trad. Weil-de Romilly 1967, p. 74). C'est ce dernier point qui a dû retenir l'attention de notre orateur, car la section qui entoure cette allusion est entièrement dédiée aux courses de chars et aux concours hippiques en général. Todisco (1996) ne semble pas connaître ce passage.

γαμοῦσι γὰρ ἄνθρωποι πολλοὶ μὲν ὀρεγόμενοι τέκνων. Pour l'expression, voir Chor., *Decl.* 6, *Avare* (*Op.* XXIII), 36 : οὕτω παιδοποιεῖν ὀρεγόμεθα τέκνων οὐ προσδοκοῦντες ἀποβολήν. Voir également *Or. nupt. in Proc.* (*Op.* VI), 31 et les articles de

Telesca (2013 ; 2017). Le texte indique bien la conception que notre orateur se faisait du mariage. Comme preuve du caractère saint du mariage et de sa décence, les jeunes gens nubiles sont présentés comme désireux d'avoir des enfants (παιδοποιίας ὀρέγονται) et de voir leur père devenir grand-père. Ce désir d'avoir des enfants constitue la partie la plus agréable du mariage (τοῦ γάμου τὸ πάντων ἡδιστον). Non seulement l'amour en devient plus grand, mais les enfants seront nombreux et beaux (§ 39). L'épithalame se conclut d'ailleurs avec une prière adressée au couple, celle d'avoir des enfants (§ 51). À ce sujet, Penella (2005, p. 139) a démontré que cette prière répondait à un précepte émis par le Ps.-Denys d'Halicarnasse (*Rh.*, 4, 13), ainsi que par Ménandre le Rhéteur (2, 404, 27–29 Spengel). Relevons encore que l'*Épithalame à Zacharie* se termine également par une allusion à l'εὐπαιδία future du couple (*Or. nupt. in Zach.* [*Op.* V], 22), de même que l'*Épithalame pour Mèlès et Antonina* de Procope de Gaza (*Or.* 3 [*Op.* XIII Amato], 17). À ce sujet, voir encore Amato-Maréchaux 2014, p. 443 n. 146.

ὄς ἄγομεν θεῶν πανηγύρεις. Pour l'interprétation de ce passage, voir p. 12.

πρόφασιν ἄσωτίας. L'expression est employée ailleurs, et dans un contexte semblable, celui d'un festival. Voir Chor., *Decl.* 5, *Ἀριστεύς νεός* (*Op.* XX), 11 où un jeune homme et son père participent à une fête qualifiée de prétexte de débauche par le deuxième (καὶ πρόφασιν ἄσωτίας ἐκάλει τὰς εορτάς).

102 λέγεται δὲ τοίνυν. L'anecdote dont il est ici question n'a à notre connaissance pas de source d'inspiration connue. À plusieurs reprises dans le discours, le spectacle est cependant présenté comme un remède aux maux du public (voir *ad* § 31, 102, 113, 126). On serait donc en présence d'un des premiers cas connus de gélothérapie (thérapie par le rire). En élargissant le spectre des recherches à d'autres types de thérapie, nous pouvons lire chez Isidore de Séville les bienfaits de la musique et de la musicothérapie : « En outre, il n'ignorera pas la musique, car cette discipline passe pour avoir beaucoup d'effet sur les malades [...] Le médecin Asclépiade ramena un frénétique à la santé par un

concert » (Isid., *Orig.*, IV, 13, 3 : *porro musica incognita illi non erit, nam multa sunt quae in aegris hominibus per hanc disciplinam facta leguntur [...] Asclepiades quoque medicus phreneticum quendam per symphoniam pristinae sanitati restituit.* trad. André 1987, p. 55). La même anecdote est présentée chez Mart. Cap., IX, 926. André (p. 55) propose d'autres sources présentant les vertus de la musique ou des sons en général (Gell., III, 10, 13 ; Macr., *Sat.*, V, 19, 11–12). Selon Aulu-Gelle (IV, 13), la flûte permet par exemple de soulager une sciatique, de guérir les morsures de vipère.

φάρμακά τε καὶ ποτὰ καὶ σιτία. Voir également Chor., *Decl.* 8, *Spartiate* (*Op.* XXIX), 49 et Chor., *Decl.* 12, *Rhetor* (*Op.* XLII), 47. Platon (*R.* II, 332c) définit la τέχνη ἰατρική comme le fait de donner remèdes, boissons et nourritures pour le corps (ἡ σώμασιν φάρμακά τε καὶ σιτία καὶ ποτά.) L'expression se lit encore dans Plat., *Prot.*, 334a. Jean Chrysostome (*scand.*, pr. [PG 52, 481]) compare l'effet d'une de ses homélies à un remède ne nécessitant ni instruments, nourritures ou boissons, n'engendrant pas de frais ni un long voyage. L'idée est d'ailleurs calquée sur Isocrate (*Or.* VIII, 39), qui compare la médecine du corps et la médecine de l'âme, la première agissant à l'aide de θεραπείαι, la seconde officiant à l'aide d'un λόγος.

ψυχαγωγίας... ἴασις. Comme l'a noté Maiorano (1994–1995, p. 125), l'expression est médicale. Voir, Aetius VIII, 78, citant Philoumenos.

- 103 τὴν ἔναγχος θέαν τῶν ἐν πανηγύρει δημοτελεῖ νύκτωρ ἀχθεῖσαν.** Une fête nocturne a déjà été évoquée (§ 51 : παννουχίζει μὲν γὰρ πολλάκις ἡ πόλις). On peut penser qu'il s'agit de la même fête. Voir le point 7.5.1 traitant d'une panynchie à Gaza, p. 348.

οὐδὲ ταύτην ἰδεῖν ᾧήθης σοι πρέπειν. Cette accusation lancée par le détracteur imaginaire de notre orateur fait écho à Lucien, *Pro Salt.* et Libanios, *Or.* LXIV. Voir p. 247.

- 104 νόμον φύλαττων ὃν ἔθηκεν ἡ συνήθεια.** Il n'existe pas de loi interdisant aux maîtres d'assister aux spectacles. Comme l'a

expliqué Schouler, les sanctions prises contre les spectacles ont en réalité le plus souvent été dirigées contre un individu ou une cité et n'ont donc pas eu de portée générale. Schouler associe cette assertion avec l'exemple d'Épictète (*Ench.*, 33, 10) : loin d'interdire les spectacles à ses élèves, ce dernier leur recommande néanmoins de ne pas s'y rendre souvent (εἰς τὰ θεάτρα τὸ πολὺ παριέναι οὐκ ἀναγκαῖον). Quant à Choricios (§ 104), il précise que cette loi résulte de l'usage et concerne « ceux qui entreprennent ici d'éduquer la jeunesse » (τοῖς τῆδε παιδεύειν ἐπιχειροῦσιν). Dès lors, il est peut-être même normal qu'aucune loi ne puisse être trouvée à ce sujet. Avec Reich (1903, p. 155) suivi par Stephanis (1986, p. 177) nous pouvons proposer un rapprochement avec une lettre dans laquelle l'empereur Julien (*Ep.* 89b, 304bc) intimait aux prêtres de ne pas ouvrir leurs portes aux gens de la scène : « Qu'aucun prêtre en aucun endroit ne fréquente les spectacles licencieux, qu'il n'introduise pas d'acteurs dans sa maison. [...] Toutefois je demande aux prêtres d'éviter et d'abandonner au peuple les spectacles obscènes des théâtres. Ainsi donc qu'un prêtre ne se montre point au théâtre ; qu'il n'ait point pour amis des histrions et des conducteurs de char ; que ni danseur ni mime ne se présente à sa porte » (τοῖς ἀσελγέσι τούτοις θεάτροις τῶν ἱερέων μηδεὶς μηδαμοῦ παραβαλλέτω μήτε εἰς τὴν οἰκίαν εἰσαγέτω τὴν ἑαυτοῦ [...] ἀξιῶ δὲ τοὺς ἱερέας ὑποχωρῆσαι καὶ ἀποστῆναι τῷ δήμῳ τῆς ἐν τοῖς θεάτροις ἀσελγείας. μηδεὶς οὖν ἱερεὺς εἰς θεάτρον ἐξίτω, μηδὲ ποιείσθω φίλον θυμελικὸν μηδὲ ἀρματηλάτην, μηδὲ ὄρχηστὴς μηδὲ μῖμος αὐτοῦ τῆς θύρας προσίτω. trad. Bidez 2004, p. 172). En 363, le concile de Laodicée (*Can.* 54 [Rhallès-Potlès 1853, t. 3, p. 220]) fait une première interdiction aux prêtres et aux clercs en leur interdisant de regarder les jeux scéniques qui se donnent lors de noces ou de banquets (ὄτι οὐ δεῖ ἱερατικὸς ἢ κληρικὸς τινὰς θεωρίας θεωρεῖν ἐν γάμοις, ἢ δεῖπνοις). Voir Percival 1901, p. 125. En 418, le concile de Carthage (*Can.* 15 [Rhallès-Potlès 1853, t. 3, p. 331]) interdit aux enfants de prêtres de donner des jeux séculiers ou d'y assister, car c'est un lieu de blasphème (καὶ ὥστε τὰ τέκνα τῶν ἱερέων θεῶρια κοσμηκὰ μὴ ἐκτελεῖν, μηδὲ θεωρεῖν· τοῦτο δὲ καὶ πᾶσι

τοῖς Χριστιανοῖς ἀεὶ κεκήρυκται, ὥστε τούτων ἀπέχεσθαι, καὶ ὅπου βλασφημίαι εἰσὶ μὴ προσιέναι). Voir Percival 1901, p. 438. Cette interdiction faite aux prêtres est reprise dans la *Novelle* 123, 10 (ἀπαγορεύομεν δὲ τοῖς ὀσιωτάτοις ἐπισκόποις καὶ πρεσβυτέρους καὶ διακόνους καὶ ὑποδιακόνους καὶ ἀναγνώσταις καὶ παντὶ ἄλλῳ οἰουδήποτε εὐαγοῦς τάγματος ἢ σχήματος καθεστῶτι ταβλίζειν ἢ τῶν τὰ τοιαῦτα παιζόντων κοινωνοῦς ἢ θεωρητὰς γίνεσθαι ἢ εἰς οἰανδήποτε θέαν τοῦ θεωρῆσαι χάριν παραγίνεσθαι). Elle est encore rappelée au concile *In Trullo* (*Can.* 24 [Rhallès-Potlès 1852, t. 2, p. 356]) à la fin du VII^e siècle, preuve que la mesure ne devait pas être suivie en toute rigueur et dut être renouvelée (μὴ ἐξέστω τινὶ τῶν ἐν τῷ ἱερατικῷ καταλεγομένων τάγματι, ἢ μοναχῶν, ἐν ἱπποδρομίαις ἀνιέναι, ἢ θυμελικῶν παιγνίων ἀνέχεσθαι). On pourra opposer aux documents présentés ci-dessus le fait de ne jamais évoquer le statut du professeur. Mais il faut également déduire que si une telle loi avait existé, nous en aurions probablement conservé la trace, au vu de celles préservées pour les prêtres et leurs enfants. Aux dires de Choricios (*Or. fun. in Proc.* [*Op.* VIII], 21), son maître Procope de Gaza faisait preuve d'une retenue comparable à celle que nous venons d'évoquer : « A l'exception de l'extérieur sacerdotal, tout en lui était d'un prêtre » (πλὴν τοῦ σχήματος μόνου πάντα ἦν ἱερεὺς. trad. Caffiaux 1862, p. 10). Cette caractéristique a pour but de mettre en exergue la connaissance des Écritures qu'avait son défunt maître. Selon notre orateur (*Or. fun. in Proc.* [*Op.* VIII], 22), ce savoir était destiné à être mis en pratique pour former l'éthique même de Procope : « Jamais il n'eut le dessous dans aucune lutte contre un plaisir honteux ; beaucoup s'abandonnaient à des désirs coupables, il les ramena à la sagesse » (οὐδεμίαν δὲ μάχην ἠττήθη πρὸς αἰσχρὰν ἀγωνιζόμενος ἡδονήν· πολλοὺς μὲν οὖν ἀτόποις προσκειμένους ἐπιθυμίαις ἀνέπεισε σωφρονεῖν. trad. Caffiaux 1862, p. 11 ; commentaire dans Greco 2010, p. 168–169). Le choix du vocabulaire utilisé pour décrire le genre de vie que menait Procope est très intéressant. Il y est question d'un plaisir honteux (αἰσχρὰ ἡδονή) et d'un désir inconvenant (ἄτοπος ἐπιθυμία). Les termes utilisés pour qualifier ce que son maître

a toujours rejeté, ce contre quoi il a lutté, se retrouvent dans le paragraphe. L'action des mimes n'est pas honteuse par nature (οὐ κατὰ φύσιν αἰσχρὸν εἶναι τὸ πρᾶγμα). Plus loin (§ 136) est défendue l'idée que les mimes puissent « entraîner l'homme continent et sérieux à des plaisirs honteux » (ἄδοντες μῖμοι τὸν ἐγκρατῆ καὶ σεμνὸν πρὸς αἰσχρὰς οὐ μεταφέρουσιν ἡδονάς). La même idée a déjà été abordée (§ 33) à propos de l'adultère soupçonné « d'entraîner dans sa totalité le théâtre à un désir honteux » (σχῆμα μοιχείας ὅλον δοκεῖ σοι τὸ θέατρον εἰς αἰσχρὰν ἔλκειν ἐπιθυμίαν). Les trois notions évoquées à propos de Procope peuvent effectivement se lire dans *l'Apologie des mimes*.

τὸ τοῖς μαθηταῖς ἐνδιδόναι μικρὰν ἐντεῦθεν ἔχειν ῥαστόνην. Comme l'a relevé Stephanis (1986, p. 177–178), cette ouverture d'esprit est relativement surprenante, si l'on songe aux textes législatifs et aux témoignages qui nous sont parvenus sur le sujet. Les mesures concernant les étudiants séjournant à Rome et conservées dans le *Code théodosien* (XIV, 9, 1) dans une loi du troisième quart du IV^e siècle, prescrivent par exemple aux *cen-suales* de surveiller les étudiants pour « qu'ils ne se rendent pas trop fréquemment aux spectacles » (*idem immineant censuales ... neve spectacula frequentius adeant*). À la même époque, Jean Chrysostome (*educ. lib.*, 55) interdit qu'un enfant soit envoyé au spectacle : « il faut ici des lois sévères. La première d'entre elles, c'est de ne jamais envoyer l'enfant au théâtre pour ne pas l'exposer au mal sous toutes ses formes, à la fois par l'ouïe et par les yeux » (σφοδρῶν ἐνταῦθα χρῆ τῶν νόμων μηδέποτε εἰς θέατρον πεμπέσθω τὸ παιδίον, ἵνα μὴ λύμην ὀλόκληρον καὶ διὰ τῆς ἀκοῆς καὶ διὰ τῶν ὀφθαλμῶν δέχεται. trad. Malingrey 1972, p. 155). On trouve le même type de conseils chez Isidore de Pé-luse (*Ep.* V, 185 [*PG* 1433–1438]) : « si tu considères comme dangereux que les jeunes gens soient pris par le spectacle, tiens-les en écartés, avant tout en les raisonnant, mais s'ils ne se laissent pas persuader, par la crainte » (δεινὸν τοίνυν ἡγούμενος τὸ τῆ θεᾶ ἐαλωκέναι τοὺς νέους, εἴργε τοὺτους, μάλιστα μὲν λόγῳ, εἰ δὲ μὴ πείθονται, φόβῳ. trad. Evieux 2000, p. 110). Preuve de son caractère continu, cette interdiction est reconduite lors du concile

In Trullo (Can. 71 [Rhallès-Potlès 1852, t. 2, p. 469]) qui interdit à ceux qui étudient les lois civiles d'avoir des mœurs païennes ou de se rendre au théâtre (τοὺς διδασκομένους τοὺς πολιτικούς νόμους μὴ δεῖν τοῖς ἐλληνικοῖς ἔθεσι κεχρηῆσθαι, μήτε μὴν ἐπὶ θεάτρων ἐνάγεσθαι).

σεμνῇ τὴν ἡμέραν ... ἐπωνυμία. Au vu des informations fournies par le passage, il est difficile de préciser à quelle fête Choricios fait allusion. Il doit probablement s'agir de l'ἡμέρα τῶν ῥόδων. Voir notre point 7.5.2, p. 353.

105 μειρακίους Ἑρμῆ διακονοῦσι καὶ Μούσαις. Voir notre commentaire *ad* § 28 où sont présentés les éléments essentiels concernant le système scolaire et ce que recouvrent les allusions à Hermès et aux Muses. Dans ce cas, les différentes divinités n'indiquent pas nécessairement une différence de niveau scolaire, mais symbolisent simplement l'enseignement de la rhétorique et de la poésie.

106 νόμος δέ τις ἡμῖν ἐπιχώριος. Voir § 104 : νόμον φύλαττων.

ἀνὰ τὴν Φοινίκην ἅπασαν. La popularité des jeux en Syrie est bien connue (Panayotakis 2010, p. 20 ; Puk 2014, p. 315–317). Selon *l'Histoire Auguste* (Capitol., *Lucius Verus*, 8, 11), Lucius Verus « avait ramené des joueuses de lyre, des flûtistes, des acteurs, des comiques de mimes, des prestidigitateurs et toutes sortes d'esclaves qui alimentent les plaisirs de la Syrie et d'Alexandrie » (*adduxerat secum et fidicinas et tibicines et histriones scurrasque mimarios et praestigiatores et omnia mancipiorum genera, quorum Syria et Alexandria pascitur voluptate, prorsus ut videretur bellum non Parthicum sed histrionicum confecisse*. trad. Chastagnol 1994, p. 179). *L'expositio totius mundi* (§ 32) offre également un témoignage de cette réputation : Laodicée pour ses « cochers » (*agitatores*), Tyr et Beyrouth pour leurs « mimes » (*mimarios*), Césarée pour ses « pantomimes » (*pantomimos*) et Héliopolis pour ses « choristes » (*choraules*). Comme nous l'avons dit en introduction, Gaza est citée pour ses « bons diseurs » (*bonos auditores*), mais également pour ses pancratistes. Ascalon est réputée pour ses « athlètes lutteurs »

(*luctatores*) et Castabala pour ses « acrobates » (*calopectas*). Voir Rougé 1966, p. 166, avec notes p. 254–256. Le cas d'Antioche a été étudié par Casella 2007, p. 100–104. Cette ville avait elle aussi la réputation d'avoir beaucoup de goût pour les spectacles, que cela soit le théâtre en général ou les courses de chevaux.

διδασκάλων τις ἀθέατος εἶη δύσκολος εἶναι καὶ δυσάρεστος ὑποπτεύεται. Libanios (*Or.* LXIV, 99) doit également se justifier de ne pas assister aux spectacles de pantomime : « Je dois exclure tous les plaisirs extérieurs pour me dévouer à mes discours. Dès lors, je semble être d'humeur chagrine pour la plupart, attendu qu'ils ne prennent pas en considération la nécessité qui me retient » (δεῖ πάσας ἀφελόντα τὰς ἔξωθεν ἡδονὰς προσηλωθῆσαι τοῖς λόγοις. ὅθεν δὴ καὶ τοῖς πολλοῖς δύσκολος εἶναι δοκῶ οἷα δὴ τὴν ἀνάγκην ἢ με καθείρξασα ἔχει μὴ προσενθυμούμενοις). Le parallèle, soutenu par l'emploi du terme δύσκολος, se voit ensuite renforcé, car Libanios (§ 99) met également en exergue sa qualité d'orateur et de maître de rhétorique qui lui fait interdire à ses étudiants d'assister au spectacle (τούς τε νέους κωλύεις). Petit (1956, p. 30–31) a mis en évidence que le mot νέος prend chez Libanios le sens d'étudiant. Du côté de Choricios, le terme διδάσκαλος indique la profession de l'orateur. De la sorte, l'allusion au milieu scolaire devait encore mieux être perçue.

108 πολλὰ γὰρ τῶν ἐπὶ σκηνῆς τελουμένων παιγνίων ἐκ προομιῶν εἰς τέλος οὐδὲν ἔξω σεμνότητος ἔχει. Voir § 23, auquel le présent passage renvoie sans doute : εἶναι μὲν γὰρ ἔνια τῶν τελουμένων παιγνίων, ἐν οἷς ἐπιορκία τίς ἐστίν, οὐκ ἀντιλέγω. Dans un premier temps l'orateur reconnaît que parfois le spectacle peut contenir une scène parjure qui est donc inconvenante, alors qu'ici, beaucoup plus loin dans l'argumentation, c'est quasiment l'idée contraire qui est amenée. La plus grande part du spectacle, du début à la fin, serait dans les limites de la convenance !

ἐκ προομιῶν. Voir Macrobe (*Sat.*, II, 7, 1), qui évoque le prologue que Laberius adressa à César, contraint de monter sur

scène (*se et Laberius a Caesare coactum in prologo testatur his versibus*). Voir Reich 1903, p. 149 ; Panayotakis 2010, p. 455. Le contenu de ce prologue est abordé dans notre point 7.4.3, p. 343.

109–110 Les deux paragraphes mentionnent les différents rôles que les mimes pouvaient endosser et renvoient directement à la « biologie » du mime étudiée dans notre point 7.1.1, p. 272.

111 **σχῆμα πεπορνευμένου ... θηλώνειν.** Choricios reprend une idée développée aux paragraphes 75–76, celle du rôle du prostitué qui effémine les spectateurs.

112 **ὄνησιν.** Jusqu'ici, notre orateur s'est efforcé de démontrer que les mimes ne peuvent causer aucun dommage, même si le spectacle sort parfois des limites de la convenance, comme l'admet l'auteur lui-même. Une nouvelle idée est amenée : non seulement le spectacle n'est pas nuisible, mais il est en plus profitable. Voir Lucien, *Salt*. 6 : οὐ τερπνὴ μόνον ἀλλὰ καὶ ὠφελιμὸς ἐστὶν τοῖς θεωμένοις. *Salt*. 71 : μόνη ὄρχησις ἄμφω ἔχει, καὶ πολὺ γε τὸ χρήσιμον ὠφελιμώτερον ὅσω μετὰ τοῦ τερπνοῦ γίγνεται. Les deux passages associent la notion de plaisir à celle de profit pour les spectateurs. Choricios dissimule peut-être derrière ὄνησιν le rhétorique συμφέρον commenté dans la *Rhétorique à Alexandre* (II, 21, 1424b) : « Qui veut parler en faveur d'une loi doit montrer que cette loi [...] est utile à la cité » (δεῖ δὲ τὸν συναγορεύειν ἐθέλοντα νόμῳ δεικνύναι τοῦτον [...] συμφέροντα τῇ πόλει. trad. Chiron 2002, p. 22). Même si *L'Apologie des mimes* ne fait pas la défense d'une loi, le caractère judiciaire en est évident, ou voulu comme tel. Alors que Choricios veut démontrer que les mimes contribuent à calmer les spectateurs lors des courses pour empêcher les émeutes (§ 114), la défense d'une loi doit selon la *Rhétorique à Alexandre* (II, 21, 1424b) « profiter à la concorde, sinon à l'honnêteté des citoyens » (μάλιστα μὲν πρὸς ὁμόνοιαν, εἰ δὲ μή, πρὸς τὴν τῶν πολιτῶν καλοκαγαθίαν. trad. Chiron 2002, p. 22).

ἡ μὲν τῶν ἰδίων ἐξίστησι λογισμῶν. Cette définition de la colère peut se concevoir comme un lieu commun. La *Rhétorique*

à Alexandre (VII, 14, 1429a 16–20) recommande par exemple de se servir « des passions qui nous font quitter le chemin de la raison » (τὰ κοινὰ τῶν ἀνθρώπων γινόμενα πάθη, δι' ὧν ἐξιστάμεθα τοῦ λογισμοῦ. trad Chiron 2002, p. 43). La liste explicative qui suit indique entre autres passions la colère (ὀργή). Maxime de Tyr (*Dial.*, XXVII, 5, h) affirme que « l'âme sous le coup de passions immodérées quitte le chemin de la raison » (ψυχὴ ὑπὸ ἀμετρίας παθῶν ἐξίσταται τῶν λογισμῶν). Pour l'expression ἐξίστημι τινὰ τῶν λογισμῶν, voir *LSJ* (s.v. ἐξίστημι).

τὸν θυμὸν μανίαν ὀλιγοχρόνιον εἶναι. La sentence fait évidemment écho au fameux vers d'Horace (*Ep.*, I, 2, 51) : *ira brevis furor est*. Du côté latin, le mot est repris par exemple par Sénèque (*De ira* I, 1, 2). Plutarque (*Reg et imp.* 199A) l'attribue à Caton l'Ancien : τὸν δ' ὀργιζόμενον ἐνόμιζε τοῦ μαινομένου χρόνῳ διαφέρειν. Si Choricius livre une *interpretatio graeca* du vers horatien, il n'en est pour autant pas l'auteur. Deux occurrences antérieures peuvent être répertoriées : Basile de Césarée (*hom.* 10, 1 [PG 31, 356] : μανία τίς ἐστὶν ὀλιγοχρόνιος ὁ θυμός), mais surtout le philosophe et orateur Thémistios à deux reprises (*Or.* I, 10 [7b] et *Or.* XXII, 12 [269d] : ἐγὼ μὲν γὰρ οἶμαι τὴν ὀργὴν μανίαν ὀλιγοχρόνιον εἶναι). On peut encore rapprocher Thdt., *Ps.* 1–150, 68, 25 [PG 80, 1408] : ὁ γὰρ θυμὸς ὄξυς ἐστὶ καὶ ὀλιγοχρόνιος, ἡ δὲ ὀργή, βραδυτέρα μὲν, μονιμωτέρα δέ. Cette version est reprise dans la *Souda*, θ 575 Adler. La source d'Horace est sans doute Philémon (F. 156 Kassel-Austin [PCG VII, p. 304]) : « nous sommes tous fous, quand nous sommes en colère » (μαινόμεθα πάντες, ὁπότεν ὀργιζόμεθα). Voir *loca parallela* dans Kassel-Austin 1989, p. 304. Voir Hsch., *Lex.*, μ 87 : μαίνεται· ὀργίζεται, ὑλακτεῖ. On peut ajouter Hsch., *Lex.*, ο 1114 : ὀργή· τρόπος. μανία. θυμός. Au XIV^e siècle, Makarios Chrysokephalos, fol. 104v cite également cette citation dans sa *Ῥωδωνιά (Rosetum)* (Villoison 1781, p. 67 ; Boissonade 1846, p. 297).

τὰ πλεῖστα δὲ ἅπασιν ἀρρωστήματα λύπη κατὰ τὴν τραγωδίαν συμβαίνει. Cette citation est traitée dans notre point 8.3.2, p. 406.

- 113** **νοθεσίαις οικείων καὶ φίλων οὐδὲν ἐνδιδοῦς.** Citation de Lib., *Or.* LXIV, 99. Pour tout ce paragraphe et ceux qui suivent jusqu'au 118, voir notre point 6.4.1, p. 246.
- 114** **ἵππων μὲν οὖν ἀγῶνες ... πολλὰς ἤδη καὶ μεγάλας ἀνέτρεψαν πόλεις.** Pour ce point de commentaire traitant des rixes et des émeutes survenues lors des courses de chars, nous renvoyons à notre chapitre 5, p. 203, mais également à notre point 8.4, p. 413.
- 115** **σύννου καὶ κατηφῆς.** Choricios utilise la même expression à deux autres reprises. Il nous semble cependant intéressant préciser le contexte d'apparition de ces deux occurrences. Voir dans un premier temps Chor., *Laud. Arat. et Steph.* (*Op.* III), 62–63. L'orateur félicite d'abord le récipiendaire de son éloge pour l'organisation d'une fête digne de ses œuvres, panégyrie à laquelle sont invités non seulement les magistrats de la ville de Césarée, mais également des cités voisines. Il montre ensuite (§ 63) à l'assistance qu'elle ne doit pas se comporter comme Épaminondas, parangon du personnage morne et anxieux (μη ζηλώσας ἐκεῖνον τὸν κατηφῆ καὶ σύννου Ἐπαμεινώνδαν), qui prétexte les affaires communes (ὅτι τῶν κοινῶν ἐπιμελοῖτο πραγμάτων) pour ne pas participer aux réjouissances. Pour l'anecdote, voir Plut., *Reg. et imp.*, 192E. Le public avait-il ici conscience du jeu intertextuel ? En tout cas, le mime serait donc capable de relever un personnage aussi morne qu'Épaminondas ! Voir ensuite Chor., *Decl.* 6, *Avare* (*Op.* XXIII), 7. Le protagoniste explique que la cité organise à périodes fixées une fête publique et que lui-même n'a pas pour habitude de la fréquenter : « puisque je vis mon fils morne et anxieux et que je sentais la cause de son abattement – il est jeune et entend que ses contemporains vont à la fête et a une raison d'être chagriné – je forçai mon naturel pour faire plaisir à mon enfant » (ἐπειδὴ κατηφῆ καὶ σύννου εἶδον τὸν παῖδα καὶ τῆς ἀθυμίας τὴν αἰτίαν ἠσθόμην, ὡς νέος ἐστὶν καὶ τοὺς ἡλικιώτας ἐορτάζειν ἀκούει καὶ πρόφασιν ἔχει τῆς λύπης, ἐβιασάμην τὴν φύσιν τὴν ἐμαυτοῦ χαρίσασθαι τῷ

παιδί). L'idée générale est la même que dans notre texte : un spectacle permet de relever une âme chagrine.

116–117 πόλεων τὴν ἐπίνοιαν, αἷς νενόμισται μίμους ἐν ταῖς τῶν ἵππων ἀμίλλαις μεταξὺ παίζειν τῶν ἄθλων. Choricios atteste ici la fonction d'*embolia*, soit d'intermèdes que les mimes pouvaient avoir lors des courses de chars à l'hippodrome. Pour une présentation de cet élément, nous renvoyons à notre point 7.4.2, p. 339.

117 τὸ μέρος. Comme l'a souligné Cameron (1976, p. 14–15), on a longtemps cru que l'équivalent grec du terme *factio* était μέρος. Or, l'auteur démontre que le terme équivalent à μέρος est le terme *pars*, tandis que *factio* est le terme technique désignant les factions. D'où notre traduction de μέρος par « camp » et de μερίς dans le même paragraphe par « parti ».

118 καὶ τραγωδίας ὑπόκρισιν μετιόντας. Pour Cottas (1931, p. 48), le terme τραγωδία n'a pas son sens classique, mais désigne une « χορεία », c'est-à-dire un poème dansé et chanté. Le terme revêtirait ici le sens de τραγουδῶ qui signifie chanter en grec moderne. Cette interprétation n'est cependant pas correcte (voir Stephanis 1986, p. 182). Choricios livre en effet d'autres témoignages qui montrent clairement que le terme est employé dans son sens classique de « tragédie ». Dans *l'Apologie des mimes*, Choricios montre que l'acteur de mime tiendra toujours les deuxièmes rôles derrière l'acteur de tragédie (§ 141), de sorte qu'en attaquant les mimes son adversaire en traînera d'autres (= les tragédiens) dans la boue sans le vouloir (§ 142). Cette allusion à la tragédie a d'ailleurs pour objectif de faire référence à un genre théâtral qui fait autorité afin de renforcer la position de défense des mimes (Easterling-Miles 1999, p. 102). Ailleurs Choricios montre clairement que les différents rôles étaient associés à des genres théâtraux précis. Voir *Decl.* 8, *Spartiate* (*Op.* XXIX), 32. Les représentations des artistes, à défaut d'être parfaites, sont identifiées par des attributs clairs : « le danseur apparaît comme Phèdre aux spectateurs, même s'il ne représente pas vraiment clairement Phèdre elle-même, l'acteur de tragédie joue Électre, car il est accompagné d'Oreste

et de Pylade, le comédien Plangon, car il est accompagné de Myrrhine et de Daos » (ὄρχηστίης ὑποφαίνει τὴν Φαίδραν τοῖς θεωμένοις, κἄν μὴ λίαν σαφῶς τὴν Φαίδραν αὐτὴν ὑποδείξει, ὑποκριτὴς δὲ τραγωδίας Ἠλέκτραν Ὀρέστην αὐτῇ προστιθεὶς καὶ Πυλάδην, ὁ δὲ γε κωμωδὸς τὴν Πλαγγόνα Μυρρίνην τινὰ καὶ Δᾶον ὑποκρινόμενος). Les trois genres théâtraux évoqués sont clairs : la danse, la tragédie et la comédie. Pour une autre allusion aux acteurs de tragédie jouant des rôles de femmes, voir Chor., *Decl.* 11, *Ἀριστεύς* (*Op.* XL), 29. Attention cependant à bien contextualiser l'extrait, car Choricios use de l'éthopée en présentant un général horrifié par le spectacle d'hommes tenant des rôles de femmes (Penella 2009b, p. 227 n. 15). S'agissant de la représentation de tragédies, la question ne trouve pas de réponse simple (Easterling-Miles 1999, p. 95–111). De manière générale, le mime et la pantomime avaient « supplanté depuis longtemps les genres classiques », comme le note Malineau (2005, p. 150). Voir Jean le Lydien, *Mag.* I, 40 : « le mime enfin est la seule forme qui s'en conserve prétendument aujourd'hui. C'est un genre qui n'a rien de régulier et qui attire la foule par un comique grossier » (μιμικὴ ἢ νῦν δῆθεν μόνη σφωζομένη, τεχνικὸν μὲν ἔχουσα οὐδέν, ἀλόγῳ μόνον τὸ πλῆθος ἐπάγουσα γέλωτι. trad. Dubuisson-Schamp 2006, p. 51). Concernant la tragédie à proprement parler Garelli (2006, p. 114–115) a posé la question avec beaucoup d'acuité : sous quelle forme a-t-elle survécu dans l'Antiquité tardive ? L'intégralité des pièces était-elle conservée ou des pièces modifiées étaient-elles utilisées ? Pour Hall (2002, p. 12), l'expertise que les compagnies de chants avaient acquise dès le III^e siècle av. J.-C. a perduré jusqu'à l'époque de Choricios qu'elle cite en exemple. Ainsi la tragédie s'était-elle réduite aux extraits les plus populaires (Lugaresi 2008, p. 69 et n. 6) qui étaient chantés par un τραγωδὸς masqué et perché sur de hauts cothurnes (Puchner 2002, p. 312 ; Weismann 1972, p. 41–42) ; c'est ce costume tragique, tourné en ridicule par Lucien (*Salt.*, 27), qu'il faut identifier sur le diptyque d'Anastasios daté de 517 (Delbrueck 1929, p. 78–79 ; Webb 2008, p. 24–26). Comme l'avait noté Theodoridis (1940, p. 49–50) citant divers passages de Chrysostome,

Libanios (*Or.* LXIV, 73–74) et Choricios (voir *supra*), ce genre de production doit être clairement distingué d'une représentation de pantomime. Voir encore Garelli 2006, p. 115–120. En définitive, il faut lire le texte avec précaution : même si le sens ici doit être celui de tragédie, Puk (2014, p. 299–300) a mis en évidence que c'est bien au VI^e siècle que le terme τραγωδία a renforcé son sens de chant, sens que le terme grec moderne τραγούδι a conservé.

λύρα χρωμένους. Il s'agit d'une référence aux citharèdes. Plus bas (§ 136), les termes de cithare et de lyre sont utilisés de manière équivalente. Les citharèdes se distinguaient des tragédiens en ce sens qu'ils s'accompagnaient d'un instrument de musique ; Jean Chrysostome (*hom. in acta apost.* 10, 1 [PG 60, 90]) associe à plusieurs reprises τραγωδοί et κιθαρωδοί : « ceci n'est pas le théâtre, mon cher frère, des citharôdes ou des chanteurs tragiques » (οὐκ ἔστι τὸ θέατρον τοῦτο, ἀγαπητέ, κιθαρωδῶν οὐδὲ τραγωδῶν). Voir encore Chrysostome (*hom. in acta apost.* 30, 4 [PG 60, 226]) qui offre la même association : ὁ μὲν γὰρ κιθαρωδῶν ἀκούσας καὶ τραγωδῶν, εἰκότως ἂν τοῦτο πάθοι, ἅτε οὐκ εἰδῶς ὁμοίως τὴν ῥῆσιν εἰπεῖν. Ces chanteurs devaient s'appuyer sur un livret rédigé en latin ou en grec comprenant de nombreux éléments tirés des tragédies, à défaut d'en présenter des extraits. Les représentations avaient lieu sous forme de concours (ἀγῶνες μουσικοί). La popularité de ces concours aurait grandi à époque impériale, en même temps que celle des mimes et des pantomimes (Grysar 1855, p. 420–423 ; Schouler 1987, p. 280–282). Des sommes démesurées furent réclamées par certains citharôdes pour leur production, ce qui constitue une preuve supplémentaire de la faveur dont ont joui ces concours (Bélis 1995, p. 1058). Suétone (*Vesp.* XIX, 2) affirme que Vespasien ne déboursa pas moins de 200'000 sesterces pour la production des citharèdes Terpnus et Diodore (*Terpno Diodoroque citharoedis ducena [sestertia dedit]*). Au III^e siècle, sous les Sévères, les *technites dionysiaques*, association d'artistes comprenant un cithariste, un citharôde, des danseurs, des acteurs et un trompettiste sont toujours en vogue en Égypte (Vendries 2002, p. 180–183).

119 ἄρχοντας ἐν καιρῷ τοῖς σκώμμασι σωφρονίζοντες. Voir notre point 7.5.3, p. 341.

123 τῶν Ἡσιόδου κηφήνων. Voir Hes., *Th.*, 594–599. La femme est comparée à un frelon se remplissant le ventre, nourri par les abeilles. Voir également *Op.*, 303–306, où l'on retrouve la même allusion au frelon concernant l'homme paresseux qui « montre les instincts du frelon sans dard qui, se refusant au travail, gaspille et dévore le labeur des abeilles » (τῷ δὲ θεοὶ νμεσῶσι καὶ ἀνέρες ὃς κεν ἀεργὸς | ζῶη, κηφήνεσσι κοθούροις εἴκελος ὀργήν, | οἷ τε μελισσῶν κάματον τρύχουσιν ἀεργοὶ | ἔσθοντες. trad. Mazon 1928, p. 97). Voir encore Ar., *Vesp.*, 1114–1116 : « Malheureusement, il y a des frelons parmi nous, qui n'ont point de dard et qui, restant en place, dévorent le tribut péniblement acquis, sans se donner de mal » (ἀλλὰ γὰρ κηφήνες ἡμῖν εἰσὶν ἐγκαθήμενοι | οὐκ ἔχοντες κέντρον, οἱ μένοντες ἡμῶν τοῦ φόρου | τὸν γόνον κατεσθίουσιν οὐ ταλαιπωρούμενοι. trad. Coulon-van Daele 1938, p. 65).

πρὸς τὴν θέαν αὐτοὺς ἐκ τῶν οἰκείων ἔλκοντες ἔργων. Comme l'a noté Stephanis (1986, p. 185), on retrouve ce type d'accusation chez Jean Chrysostome (*hom. in Mt.* VI, 7 [PG 57, 71]). Dans l'extrait qui suit, les spectateurs sont accusés d'être détournés de leurs tâches par les mimes : « Si tout le monde s'accordait à ne vouloir point regarder leurs sottises, ils (*scil.* les mimes) cesseraient bientôt de les faire : mais lorsqu'ils vous voient tous les jours quitter vos occupations, vos travaux, et l'argent qui vous en revient, en un mot, renoncer à tout pour assister à ces spectacles, ils redoublent d'ardeur, et ils s'appliquent bien davantage à ces folies » (εἰ γὰρ μηδεὶς ἦν ὁ τὰ τοιαῦτα θεώμενος, οὐδ' ἂν ὁ ἀγωνιζόμενος ἦν· ὅταν δὲ ἴδωσιν ὑμᾶς καὶ ἐργαστήρια καὶ τέχνας καὶ τὴν ἐκ τούτων πρόσοδον, καὶ πάντα ἀπλῶς ὑπὲρ τῆς ἐκεῖ διατριβῆς ἀφέντας, μείζονα δέχονται τὴν προθυμίαν, καὶ πλείονα περὶ ταῦτα ποιοῦνται σπουδήν. trad. Jeannin 1864, t. VII, p. 51). Jean (*theatr.*, 1 [PG 56, 265]) reprend la même accusation ailleurs. Les spectateurs sont ainsi accusés de gaspiller leur temps dans le mal : « Mais laissant aller vos propres affaires au gré du hasard et de la fortune, vous étiez assis à contempler la

victoire d'un autre, et vous consumiez un jour, un si grand jour dans des vanités et des riens, que dis-je ? Dans le mal ! » (ἀλλ' ἀφείς τὰ κατὰ σαυτὸν ἀπλῶς καὶ ὡς ἔτυχε φέρεσθαι, ὑπὲρ τῆς ἑτέρων νίκης ἐκάθου, ἡμέραν τοσαύτην εἰκῆ καὶ μάτην καὶ ἐπὶ κακῷ δαπανῶν. trad. Jeannin 1864, t. vi, p. 488).

ὑποβεβρηγμένοι. Pour ce terme, voir notre point 8.3.3, p. 408.

124 πῶς οὖν ἦθος φυλάττειν. Choricios emploie ailleurs la même expression pour mettre en évidence la parenté entre déclamation oratoire et jeu d'acteur. Voir Chor., *Dial.* 21 (*Op.* XXXIV), tit. : ὅτι δεῖ τὸν παριόντα τοῦ μελετωμένου τὸ ἦθος διὰ παντὸς φυλάξαι τοῦ λόγου. Le contexte de la citation est la musique, plus précisément le chant, ce qui permet d'établir un autre rapprochement. Aristote (*Pr.*, XIX, 15, 918b), évoquant l'association entre musique et imitation, oppose ainsi chanteur soliste et acteurs de métier à des « gens qui conservent leur personnalité » (τοῖς τὸ ἦθος φυλάττουσιν. trad. Louis 1993, p. 103). La traduction de l'expression ἦθος φυλάττειν a posé problème. Louis (1993, p. 253 n. 50) en donne l'explication suivante : « s'abstenir des actions et des mouvements passionnés qui sont le propre des héros du drame ». Pour Aristote, le chœur des hommes libres doit donc conserver le caractère qui est le sien, c'est-à-dire celui hors de la scène. Choricios a, semble-t-il, inversé le sens de l'expression. Il est en effet question de chanter la bonne note (ἄδειν ἐμμελῶς) et d'avoir une voix agréable (φωνὴν εὐφραίνουσαν) : le mime doit conserver son caractère, c'est-à-dire tenir son rôle. Le même emploi se lit d'ailleurs dans l'intitulé de la *Déclamation* évoquée ci-dessus : l'orateur doit tenir le rôle du personnage faisant l'objet de sa déclamation (τοῦ μελετωμένου).

ῥέουσιν γλῶτταν. Selon Webb (2008, p. 118), l'expression fait référence à l'agilité verbale des mimes sur scène.

χορεύειν ἐπίστασθαι. La thématique de la danse est traitée dans le point 7.2.7, p. 323.

βλέμματι θέλγειν. Si la mention semble anodine, elle témoigne pourtant d'une caractéristique fondamentale du spectacle de

mimes, celui de se jouer sans masque. Voir notre point 7.1.6, p. 289.

ὀρῶντα μὴ ὀρᾶν, τὸ τοῦ λόγου, καὶ ἀκούοντα μὴ ἀκούειν. La mention τὸ τοῦ λόγου dans la bouche de Choricios implique que la formule était proverbiale. Voir Dem., *Aristog.*, 89 : ὥστε, τὸ τῆς παροιμίας, ὀρῶντας μὴ ὀρᾶν καὶ ἀκούοντας μὴ ἀκούειν. Elle correspond au τὸ τῆς παροιμίας de Démosthène. Voir également Aristid., *Or.* III, 225 Lenz-Behr : καὶ μὴτ' ἀκούοντας ἀκούειν τὰ δεινὰ μὴθ' ὀρῶντας ὀρᾶν. L'expression apparaît encore, mais de manière incomplète, chez Aeschyl., *Pr.*, 447–448 : οἱ πρῶτα μὲν βλέποντες ἔβλεπον μάτην, | κλύοντες οὐκ ἤκουον, et chez Eur., *Hipp.*, 462–463 : πόσους δοκεῖς δὴ κάρτ' ἔχοντας εὔ φρενῶν | νοσοῦνθ' ὀρῶντας λέκτρα μὴ δοκεῖν ὀρᾶν ;

125 οὐ γὰρ ἐπιλήσιμα. Sur l'importance de la mémorisation, nous renvoyons à notre point 7.1.4, p. 282.

δειλία γὰρ μνήμην ἐκπλήσσει. Voir Th. II, 87, 4 : φόβος γὰρ μνήμην ἐκπλήσσει. La citation a cependant connu une postérité intéressante et les citations en sont nombreuses. Voir Plut., *De fort. Alex.*, 333C : « φόβος γάρ » οὐ μόνον « μνήμην ἐκπλήττει » κατὰ τὸν Θουκυδίδη. *Amat.*, 764E : ἐκπλήττειν ἔοικε τὴν μνήμην. Ach. Tat., VII, 10, 4 : ἀληθῆς δέ ἐστιν, ὡς ἔοικεν, ὁ λόγος, ὅτι μνήμην ἐκπλήσσειν πέφυκε φόβος. La mention ἀληθῆς λόγος confirme la nature proverbiale de la citation. Longin (*Rh.*, p. 572 Walz) et Stobée (III, 7, 34) ont également recopié le passage de Thucydide. Pour la tradition indirecte de Thucydide, voir Todisco 1996, p. 1407–1629, mais Choricios n'est pas cité.

126 τὸν μέτριον ὕπνον ... ἐπιρρωννύντα τὸ σῶμα. Voir Plut., *Cic.*, IV, 4 : καὶ τὸ σῶμα τοῖς γυμνασίοις ἀναρρωννύμενον. Plut., *Cor.*, XXIV, 5 : ἀπαγγείλας δ' ὡς φασιν εὐθύς ἦσθετο ρωννύμενον αὐτοῦ τὸ σῶμα. Lib., *Or.* LIX, 46 : τὰ δὲ σώματα τοῖς γυμνασίοις ἐπιρρωννύντες. On remarquera que Choricios a renversé le sens de la formule : le corps n'est pas fortifié par des exercices, mais par un sommeil mesuré ! Pour le sens, on peut tenter les rapprochements suivants. Men., *Sent. mon.* 76

Jäkel : ἀνάπαυσις ὕπνος ἐστὶ πάντων τῶν κακῶν, ou Men., *Sent. mon.* 789 Jäkel : ὕπνος πέφυκε σωμάτων σωτηρία. Si leur formulation est très différente, leur sens colle en revanche parfaitement avec notre texte. Le terme ἀνάπαυσις apparaît par exemple dans le même paragraphe de l'*Apologie* pour désigner une période de répit avant la reprise des travaux.

αἰτίους ὀρθῶ προθυμίας ... τοὺς μακρὰν πορευομένους ὁδὸν ... λουτροῦ τινοῦ ἀπολαύειν ἐξῆ. Choricios reprend ailleurs la même idée, servie par des images similaires. Voir Chor., *Laud Marc II (Op. II)*, 74 : « Non, des fêtes à répétition ne portent pas atteinte aux travaux ; elles nous exemptent de nos peines. Mieux ! elles embellissent les arts en donnant plus d'ardeur à ceux qui s'y rendent, comme pour ceux qui font une longue route les étapes intermédiaires procurent peut-être l'ombre des arbres, un simple feu et une source s'écoulant silencieusement » (οὐ μὴν τῶν εὐορτῶν ἢ πυκνότης τοῖς ἔργοις λυμαίνεται πόνων ἀτέλειαν ἔχουσα, ἀλλὰ μᾶλλον τὰς τέχνας αἴται κοσμοῦσι προθυμοτέρους ποιοῦσαι τοὺς μετιόντας, ὥσπερ τοὺς μακρὰν πορευομένους ὁδὸν αἰ μεταξὺ καταλύσεις δένδρων, ἂν οὕτω τύχη, σκιὰν πῦρ τε μέτριον καὶ πηγὴν ἀψοφητὶ ρέουσαν ἔχουσαι). Voir encore Chor., *Dial.* 13 (*Op. XXII*), 1 : ἀλλὰ καὶ ἀνήρ ὁδοιπόρος ὁδοῦ μῆκος βαδίζων τῆδε κάκεϊσε περιφέρει τὰ βλέμματα. εἴ τινά που ἐν μέσῳ γινόμενος ἴδοι καταγωγὴν. Au sujet des festivals dont il est question dans les éloges de Marcien, voir Penella (2017, p. 164) qui explique que ceux-ci revêtaient non seulement une fonction spirituelle, mais permettaient encore d'échapper aux soucis de la vie.

σύμμετρος ἐκ τῆς θεᾶς ἀνάπαυσις σπουδαιότερον ἔχασθαι τῶν ἔργων παρασκευάζει. Tout le passage et tout l'argument qui en découle sont manifestement inspirés par Lib., *Or.* LXIV, 57 : « Nous, Aristide, qui avons des femmes, élevons nos enfants, administrons nos affaires ainsi que les affaires publiques, nous allons au théâtre pour y trouver du repos et nous nous y asseyons pour voir si quelque chose de beau est représenté sur scène. Et si la danse, par l'intermédiaire de nos yeux, procure à notre âme quelque plaisir, nous partons du spectacle d'humeur

plus agréable et nous nous attachons à nouveau à nos pénibles soucis de délibérations, prévisions, paroles et actions » (ἡμεῖς, Ἀριστείδη, γυναῖκας ἔχοντες καὶ παῖδας τρέφοντες καὶ τὰ ἡμέτερα αὐτῶν καὶ τὰ κοινὰ διοικοῦντες ἀναπαύλης εἵνεκα πρὸς τὸ θέατρον ἰόντες καθήμεθα σκοποῦντες, εἴ τι κάλλους ἔπεστι τοῖς δεικνυμένοις, κἄν τις ἀπὸ τῆς ὀρχήσεως τέρψις εἰς τὴν ψυχὴν εἰσέλθῃ διὰ τῶν ὀμμάτων, ἡδίους ἀπερχόμεθα γεγενημένοι καὶ ἄλλιν τῶν ἐπιπόνων ἀπτόμεθα φροντίδων βουλής, προνοίας, λόγων, ἔργων). La dimension du spectacle évoquée dans le texte correspond à ce que Lugaresi (2008, p. 150) a défini comme une compensation des frustrations de la vie ordinaire. Cette frustration pouvait être compensée par une inversion des rôles comme c'est le cas chez Juvénal (VIII, 188–192) qui évoque des nobles ridiculisés sur scène par des bouffons. Janko (2002, p. 148) a mis en évidence cette même notion chez Aristote (*Pol.*, VIII, 3–4, 1337b), pour qui le loisir est nécessaire : « Si c'est là chose impossible et si c'est plutôt au milieu de nos occupations qu'on doit s'adonner aux jeux (en effet, l'homme qui fait un travail pénible a besoin de délasserment et le jeu a pour but de délasser ; or, le travail, de fait, s'accompagne de fatigue et de tension), il faut pour cette raison, y introduire le jeu et le pratiquer au moment opportun, comme si on l'apportait à titre de remède ; en effet, un tel mouvement de l'âme est une détente et grâce au plaisir, un délasserment » (εἰ δὲ τοῦτο ἀδύνατον, καὶ μᾶλλον ἐν ταῖς ἀσχολίαις χρηστέον ταῖς παιδιᾶς – ὁ γὰρ πονῶν δεῖται τῆς ἀναπαύσεως, ἡ δὲ παιδιὰ χάριν ἀναπαύσεώς ἐστιν· τὸ δ' ἀσχολεῖν συμβαίνει μετὰ πόνου καὶ συντονίας –, διὰ τοῦτο δεῖ παιδιᾶς εἰσάγεσθαι καιροφυλακοῦντας τὴν χρῆσιν, ὡς προσάγοντας φαρμακείας χάριν. ἄνεσις γὰρ ἢ τοιαύτη κίνησις τῆς ψυχῆς, καὶ διὰ τὴν ἡδονὴν ἀνάπαυσις. trad. Aubonnet 1989, p. 31). Aristote développe la même idée en *E.N.*, X, 6, 1176b : παίζειν δ' ὅπως σπουδάζῃ, κατ' Ἀνάχαρσιν, ὀρθῶς ἔχειν δοκεῖ· ἀναπαύσει γὰρ ἔοικεν ἡ παιδιὰ, ἀδυνατοῦντες δὲ συνεχῶς πονεῖν ἀναπαύσεως δεόνται. La parenté avec Choricios est indéniable. En témoigne l'emploi commun du terme ἀνάπαυσις. Le terme φαρμακεία, quant à lui, renvoie directement aux vertus curatives du

spectacle que nous avons évoquées plus haut (voir comm. *ad* § 102, p. 163).

127 οὐ γὰρ πενία μόνον ἐγείρει τὰς τέχνας. Citation de Ps.-Theoc., *Id.*, XXI, 1 : ἃ πενία, Διόφαντε, μόνα τὰς τέχνας ἐγείρει. Notons que cette idylle est considérée comme douteuse (voir Kirstein 2007, p. 150–154) et de fait, comme le note Corcella (2016, p. 147), rien n'autorise à penser que Choricios cite ce premier vers comme étant de Théocrite. S'agissant du contenu, il apparaît que notre orateur, en associant à la pauvreté le désir du spectacle (ἀλλὰ καὶ θέας ἐπιθυμία), absent de son modèle, en prend le contre-pied exact. Schneider (1994, p. 315) rapproche cette citation d'Aristophane (*Pl.*, 532–534) qui met dans la bouche de Πενία un développement semblable ; l'auteur de *l'Idylle* s'en est vraisemblablement inspiré. La citation a connu une belle postérité, notamment chez les auteurs latins (Tosi 2010, p. 1331) : Plaut. *Stich.*, 178 : *nam illa* (scil. *paupertas*) *artis omnis perdocet, ubi quem attigit*. Hor., *Ep.*, II, 2, 51–52 : *paupertas inpulit audax ut versus facerem*. Apul., *Apol.* XVIII : *paupertas, inquam, prisca apud saecula omnium civitatum conditrix, omnium artium repertrix*.

129 λίχνους καὶ φιλοπότας εἶναι τοὺς μίμους. L'idée peut être rapprochée de Lib., *Or.* LXIV, 106 : « Il n'est pas possible de rassembler la danse et le fait de manger à satiété, mais pour celui qui s'attache à l'un, il est nécessaire de se tenir éloigné de l'autre. Aussi, si tu te trouves près d'un danseur qui dîne et que tu le vois trop manger, juge que l'homme ne vaut pas beaucoup mieux que les pierres. Son art a été perdu par sa mollesse » (οὐκ ἔστιν ὄρχησιν καὶ πλησμονὴν συνελθεῖν, ἀλλ' ἀνάγκη τὸν θατέρου γλιχόμενον ἀφεστάναι θατέρου. ὥστε ἦν ἐπιστὰς ὄρχηστῆ δειπνοῦντι τοῦτον ἴδης ὑπερεσθίοντα, ψηφίζου τὸν ἄνδρα μὴ πολὺ βελτίω τῶν λίθων εἶναι· τὴν γὰρ τέχνην ὑπὸ τῆς τρυφῆς ἀπολωλεκέναι).

φωνασκεῖν. Le verbe n'est pas fréquent. Voir Chor., *Decl.* 3, *Lydiens* (*Op.* XIV), 18 : τοὺς δὲ φωνασκεῖν καὶ κιθαρίζειν εἰδότας à propos des Lydiens. Aristote (*Pr.* XI, 22, 901b) utilise également ce verbe dans un contexte qui nous intéresse :

« On peut même constater que tous ceux qui font métier de leur voix, comme les acteurs, les choristes et autres artistes de ce genre, font leurs exercices à l'aurore et à jeun » (καὶ πάντας ἂν ἴδοιμεν τοὺς φωνασκοῦντας, οἷον ὑποκριτὰς καὶ χορευτὰς καὶ τοὺς ἄλλους τοὺς τοιοῦτους, ἔωθὲν τε καὶ νήστεις ὄντας τὰς μελέτας ποιουμένους. trad. Louis 1993, p. 16). Aristote affirme encore que la nourriture altère la qualité de la voix (τοῖς μετὰ τὰ σιτία κεκραγόςιν ἢ φωνὴ διαφθείρεται). L'association d'un verbe rare dans un contexte identique nous permet de retrouver la source de Choricios avec certitude. Notons encore que le sens du verbe semble avoir évolué, puisque Hésychios (*Lex.*, φ 1098) donne pour φωνασκεῖ la glose φωνὴν ἀποτελεῖ, ἢ φωνῆς ἐπιμελεῖται, ce qui met en avant la notion d'exercice de la voix. Dans les lexiques plus tardifs comme la Souda (φ 651 Adler), le terme φωνασκεῖν met en avant l'exercice d'une belle voix : εὐφωνίαν ἀσκεῖν.

130 αἰχρῶν ἀσμάτων ἀκρόασις. La thématique traitant des chants des mimes et de leurs effets pernicieux est traitée dans notre point 7.2.8. p. 326.

ἄσματα καὶ κόρην οἴκοι καθημένην κοσμίως εἰς ἀκράτειαν μεταφέρει. Comme Reich (1903, p. 118) le note, l'argument selon lequel les chants pervertissent la jeune femme restée chez elle se lit également chez Jean Chrysostome (*hom. in Mt. VII, 7 [PG 57, 82]*) qui intime de ne pas aller au spectacle afin de ne pas ramener à la maison la corruption du théâtre (μηδὲ εἴσαγε εἰς τὴν οἰκίαν τὴν ἀπὸ τῶν θεάτρων λύμην). Ailleurs, le prédicateur (*hom. in Mt. XXXVII, 6 [PG 57, 426]*) insiste sur les effets pernicieux du spectacle : « On n'en voit que trop les malheureux effets, lorsque vous retournez chez vous. C'est là que chacun de vous remporte toutes ces ordures dont les paroles licencieuses, les vers impudiques et les ris dissolus ont rempli vos âmes » (καὶ δῆλον ἐξ ὧν οἴκαδε φέρεις, ἐκεῖθεν ἀναχωρῶν. καὶ γὰρ τὸν βόρβορον ἅπαντα τὸν ἐκχυθέντα ὑμῖν ἐκεῖ διὰ τῶν ῥημάτων, διὰ τῶν ῥόδων, διὰ τοῦ γέλωτος, εἰς τὴν οἰκίαν ἕκαστος συνάγοντες φέρετε. trad. Jeannin 1864, t. VII, p. 307).

131 φύσις ἢ μὲν γίνεται, ἢ δὲ ἀπόλλυται. Référence (?) à Anaxag., F. 17 D.-K. : οὐδὲν γὰρ χρῆμα γίνεται οὐδὲ ἀπόλλυται. Platon utilise souvent cette formule. Elle figure trois fois dans le *Phédon* (96a-99d) et pas moins de quatorze fois dans le *Parménide*. Le *Banquet* (207e) offre le meilleur rapprochement : « En outre ce n'est pas vrai seulement du corps, mais aussi, en ce qui concerne l'âme, de nos dispositions, de notre caractère, des opinions, des penchants, des plaisirs, des peines, des craintes ; car en chaque individu rien de tout cela ne se présente identiquement : il y en a au contraire qui naissent et d'autres qui se perdent » (καὶ μὴ ὅτι κατὰ τὸ σῶμα, ἀλλὰ καὶ κατὰ τὴν ψυχὴν οἱ τρόποι, τὰ ἦθη, δόξαι, ἐπιθυμίαι, ἡδοναί, λῦπαι, φόβοι, τούτων ἕκαστα οὐδέποτε τὰ αὐτὰ πάρεστιν ἐκάστω, ἀλλὰ τὰ μὲν γίνεται, τὰ δὲ ἀπόλλυται. trad. Vicaire 1989, p. 63). Tout comme le corps reste identique de la naissance jusqu'à la mort en se renouvelant sans cesse, l'âme est sujette aux mêmes changements.

132 ὦραν ἄγουσαν παστάδος. L'expression est fréquente chez Choricios et désigne la jeune femme en âge de se marier. Voir *Laud. Marc. I*, (Op. I), 49 : κόρη γὰρ ἦν εὐπρεπῆς εἰς παστάδα. *Or. nupt. in Proc.* (Op. VI), 39 : παστάδος ἔχουσιν ἡλικίαν αἱ κόραι. *Decl. 5*, *Αριστεύς νεός* (Op. XX), 22 : ἐγὼ δὲ κόρην αἰτῶ μήπω παστάδος, μήπω μνηστείας τυχοῦσαν. *Ibid.*, 65 : ἐν ἀπάσαις μὲν γάρ, ὅσαι παρ' ἡμῖν ὦραν ἄγουσι παστάδος, ἴσως ἄν τις εὐρεθεῖη τοιαύτη.

τὸν ἰστόν ἢ τὴν ἡλακάτην, τὸν ἄτρακτον. L'expression désigne les activités féminines par excellence. Choricios (*Decl. 1*, *Polydamas*, [Op. X], 12) l'utilise ailleurs pour présenter la répartition des tâches entre hommes et femmes : « Penses-tu que les législateurs d'autrefois ont divisé au hasard les activités humaines, distribuant aux femmes métiers à tisser, quenouilles et toutes ces sortes de choses, et aux hommes toutes les activités les plus robustes ? » (οἶει τοὺς πάλαι νομοθέτας εἰκῆ τοῖς ἀνθρώποις διορίσαι τὰ ἔργα, γυναιξὶ μὲν ἰστόν, ἡλακάτην καὶ τὰ τούτοις παραπλήσια νείμαντας, ἀνδράσι δὲ ὅσα τῶν ἐπιτηδευμάτων ἔρρωμενέστερα). Une image semblable se

lit chez Libanios (*Or.* LXIV, 68) : « [Le danseur] t'a montré les nombreuses filles de Lycomède, les travaux et les outils des femmes, la quenouille, le fuseau, la laine, la chaîne et la trame pour le tissage » (πολλάς σοι παρθένους ἔδειξε τὰς Λυκομήδους καὶ παρθένων ἔργα καὶ ὄργανα, τὴν ἠλακάτην, τὸν ἄτρακτον, τὸ ἔριον, τὸν στήμονα, τὴν κρόκην). Comme indiqué par Stephanis (1986, p. 187), la source doit être Homère (α 356–357). Ainsi Télémaque dit à Pénélope : « Va ! rentre à la maison et reprends tes travaux, ta toile, ta quenouille » (ἀλλ' εἰς οἶκον ἰούσα τὰ σ' αὐτῆς ἔργα κόμιζε, | ἰστόν τ' ἠλακάτην τε. trad. Flacelière-Bérard 1955, p. 570). Voir encore Hom., φ 350–353 et Z 490–492.

133 *παρὰ κωφοῦ θύραν ἄδει κατὰ τὴν παροιμίαν.* L'expression est proverbiale. Aristénète, *Ep.* I, 28 : ταύτην κἄν νουθετῆς, κἄν ἰκετεύης, παρὰ κωφὸν ἄδειν δοκεῖς. Nil d'Ancyre (*Ep.* II, 253 [PG 79]) en précise le sens : « Celui qui chante à l'oreille d'un sourd chante en vain » (ὁ ἄδων πρὸς τὸ ὅτιον τοῦ κωφοῦ, εἰς μάτην ἄδει). Lib., *Decl.* LI, 8 : ἀλλ' ἦδον τὸ τῆς παροιμίας ἐπὶ κωφῷ, ἀλλ' αἰγιαλοῖς ἐδόκουν προσομιλεῖν ἢ νεκρῷ πρὸς οὓς διαλέγεσθαι. Sur les proverbes chez Libanios, voir Salzmann 1910, p. 3. En tout cas, les différentes tournures présentes chez Libanios sont attestées dans divers lexiques ou recueils de parémiographes. Pour l'expression αἰγιαλοῖς προσομιλεῖν (« s'adresser au rivage »), voir Diogenian., I, 37 : αἰγιαλῷ λαλεῖς : ἐπὶ τῶν ἀνηκόων. Zen., I, 38 : αἰγιαλῷ λαλεῖς : ἐπὶ τῶν ἀνηκούστων. ὁμοία δὲ αὕτη καὶ τῆ, Ἀνέμῳ διαλέγη ; pour la mention du κωφός (« le sourd »), voir Greg. Cyrp. III, 32 : παρὰ κωφῷ διαλέγη. Macar., VI, 89 : παρὰ κωφὸν ἀποπαρδεῖν καὶ παρὰ κωφοῦ θύρας ἀλεῖν ἐπὶ τῶν μὴ προσεχόντων. Macarios a, selon Graux (1877a, p. 241), probablement lu Choricios. De fait, il suffit de remplacer le terme ἀλεῖν par ἄδειν pour rendre les expressions identiques.

κἄν ἄμουσος ἦ τις. Voir Ar., *V.*, 1074 : ῥαδίως ἐγὼ διδάξω κἄν ἄμουσος ἦ τὸ πρὶν ou plus probablement Eur., *Sthénéb.*, F. 663 Kannicht (*TGrF V*, 2, p. 652) : ποιητὴν δ' ἄρα Ἔρωσ διδάσκει, κἄν ἄμουσος ἦ τὸ πρὶν. Ce vers a connu une belle

postérité : voir Plat., *Symp.* 196e ; Men., *Carched.*, F. 7 Sandbach (F. 229 Körte) ; Aristid., *Or.* XXVI, 3, p. 92, 9 Keil ; Id., *Or.* XLI, 11 p. 333, 7 Keil ; Nicias Miles., *in argum. Theocr.*, 11, p. 240, 9 Wendel. Pour de plus amples précisions, on pourra consulter les très riches appareils critiques de Jouan-van Looy (2002, p. 24) et Kannicht (2004, p. 652). Nous mettons à part la citation qui apparaît dans le traité *Sur le Sublime* (39, 2), car le contexte est musical, comme chez Choricios : « l’aulos oblige l’auditeur, grâce au frappé du rythme qu’elle lui donne, à marcher et à conformer ses mouvements à la mélodie, fût-il tout à fait étranger à la musique » (αὐλὸς ἀναγκάζει βαίνειν ἐν ῥυθμῷ καὶ συνεξομοιοῦσθαι τῷ μέλει τὸν ἀκροατὴν, κἂν ἄμουσος ᾖ παντάπασι. trad. Lebègue 1939, p. 55).

134 μακρότερον τῆς Ἰλιάδος. Voir Aeschin., *Ctes.*, 100 : ταῦτα δ’ εἰπὼν δίδωσιν ἀναγνῶναι ψήφισμα τῷ γραμματεῖ μακρότερον μὲν τῆς Ἰλιάδος. Voir encore Pollux, *Onomasticon*, VI, 120 : μακρότερα τῆς Ἰλιάδος λαλῶν. L’expression est répertoire pour signifier une prise de parole excessivement longue. L’*Iliade* est parfois utilisée seule pour souligner le caractère interminable d’un propos. Voir à titre d’exemple Them., *Or.* XVI, 11 [206d] ; *Or.* XXI, 23 [263a].

κἂν διαρραγῆς ἄδων. Stephanis (1986, p. 128) indique une allusion à Dem., *Cor.*, 21 : οὐδ’ ἂν σὺ διαρραγῆς ψευδόμενος. Pourtant, il y a un décalage entre le contexte d’apparition chez l’orateur athénien et son emploi chez Choricios. Là où Démosthène apostrophe Éschine avec cette expression pour le moins violente, « dusses-tu crever de tes mensonges » (Mathieu 1947, p. 32), Choricios parle du chant des mimes. La reprise par Lucien (*Cont.*, 21) est beaucoup plus proche de notre texte. Hermès compare les avertissements de Charon aux chants des Sirènes qui ne parviennent pas à atteindre les oreilles des compagnons d’Ulysse bouchées par de la cire : « Comment dès lors pourraient-ils entendre, lors même que tu crierais à te rompre ? » (πόθεν οὖν ἂν ἐκεῖνοι δυνηθεῖεν ἀκοῦσαι, ἦν καὶ σὺ κεκραγῶς διαρραγῆς ; trad. Chambry 2015, p. 338–339). La tentative de Charon de changer la nature humaine est vaine.

S'il est question de chant chez Choricios, l'élément musical est également présent chez Lucien, avec le chant des Sirènes. Cette comparaison nous invite à penser que la source de Choricios est Lucien, qui a lui-même Démosthène comme source.

- 135** πάντες δὲ ἄμαχον εἰρηκότες εἶναι τὴν φύσιν. Tout le passage est très fortement inspiré de Lib., *Or.* LXIV, 46–47. Pour une analyse de la reprise, voir notre point 6.5, p. 261.

Εὐριπίδης μὲν γὰρ ὁ Σοφοκλέους τῆ τοῦ θεοῦ κρίσει σοφώτερος. Voir Ar., *Lys.*, 368 : οὐκ ἔστ' ἀνὴρ Εὐριπίδου σοφώτερος ποιητῆς. L'allusion semble de prime abord évidente. Pourtant, une scholie aux *Nuées* (schol. RV in Ar., *Nub.* 144c) d'Aristophane mentionne la consultation de l'oracle de Delphes par Chéréphon du dème de Sphettios (Döring 1997, col. 1082–1083). L'épisode est d'ailleurs relaté par Platon (*Apol.*, 20e–21a) et par Xénophon (*Apol.*, 14). Or, seules quelques scholies, ainsi que la Souda (σ 820 Adler) citent l'oracle en entier : « Sophocle est sage, plus sage encore est Euripide. Mais de tous les hommes, c'est Socrate qui est le plus sage » (σοφὸς Σοφοκλῆς, σοφώτερος δ' Εὐριπίδης, | ἀνδρῶν δὲ πάντων Σωκράτης σοφώτερος). Voir Radt (*TGrF* IV, p. 73 T. 106a–e). C'est donc cet oracle et non le vers d'Aristophane qui a inspiré Choricios qui mentionne le jugement d'un dieu, Apollon en l'occurrence. Enfin, il y a certainement un jeu avec Lib., *Or.* LXIV, 18 : Σωκράτης ὁ σοφώτατος ἀνδρῶν ἀπάντων τῆ ψήφῳ τοῦ θεοῦ. Certes, l'orateur d'Antioche cite le deuxième vers de l'oracle ; mais il précise, comme le fait Choricios, que c'est là le jugement d'un dieu. Les deux formulations nous autorisent à penser que la formule a d'abord été lue chez Libanios ; par souci de *variatio*, Choricios est retourné à la source pour citer l'autre vers.

ἄκρας εὐηθίας ἄπτοιτ' ἄν, ὅστις τὴν φύσιν νικᾶν θέλει. Comme l'indique clairement Choricios, il s'agit d'un fragment d'Euripide, mais d'un drame non identifié. Voir Eur., F. 904 Kannicht (*TGrF* V, 2, p. 913). Le texte transmis dans le manuscrit est problématique tant au niveau du sens que de la métrique : μακρᾶς, φησίν, εὐθειίας ἄπτοιτο ἄν, ὅστις τὴν φύσιν νικᾶν ἐθέλει. Les adjectifs μακρᾶς et εὐθειίας posant difficulté,

Graux (1877a, p. 242) corrigea le texte de la manière suivante, sur proposition de Tournier : <ἀ>λλ'ἄκρας, (φησίν), εὐηθείας ἄπτοι' ἄν, ὅστις τὴν φύσιν νικᾶν θέλοι. Foerster-Richtsteig (1929, p. 375) reprennent la conjecture de Tournier en remplaçant εὐθείας par εὐηθείας, tout en conservant l'indicatif présent ἐθέλει. La solution adoptée par Stephanis (1986, p. 128, comm. p. 188) ne convient pas, car elle ne résout pas le problème. Kannicht (p. 913) a retenu une solution qui respecte mieux la métrique. Comme Jouan et Van Looy (2003, F. 904 p. 26), c'est cette dernière que nous avons adoptée.

Πίνδαρος τὸ Θρέμμα τῶν μελιττῶν. Sur l'utilisation du terme θρέμμα, voir van Dis 1897, p. 10. Une expression semblable est utilisée ailleurs par Choricios à propos de Pindare. Voir *Dial.* 8 (*Op.* XV), 6 : οὔτε μελίσσας ἐμοὶ τροφούς (ἔφην) γεγονέναι, ἃς ἐπλασε Πινδάρῳ τῷ Θηβαίῳ τιτθᾶς ὁ μῦθος. Selon Schwenn (1950, col. 1607), l'anecdote associant Pindare et les abeilles trouve son origine chez Chamaeleon (F. 32a Wehrli) et Istros (*FGrH* 334, F. 77), cités dans la *Vita Pindari Ambrosiana* (Drachmann 1903, t. I, p. 1,6). Elle fut reprise par Pausanias (IX, 23, 2) et Élien (*VH*, XII, 45) et était connue d'Eustathe (*Proem. comm. in Pindari opera*, 27, 22 [Drachmann 1927, t. III, p. 299,22]). Comme Lefkowitz (2012, p. 62) l'a noté, le miel que les abeilles produisent autour de la bouche de Pindare constitue la métaphore traditionnelle de la poésie. Cette image est présente chez Christodoros (*Anth. Pal.* II, 1, 342–343), auteur du VI^e siècle de notre ère : « Une abeille de Piérie voltigeait autour de sa bouche divine, distillant des rayons de miel » (πιερικὴ δὲ μέλισσα περὶ στόμα θεῖον ἀλάτο, | κηρίον ὠδίνουσα μελισταγές. trad. Waltz 1928, p. 76). Et plus loin (385–387), à propos de Pindare : « à sa naissance, en effet, des abeilles vinrent se poser sur ses lèvres harmonieuses et y façonnèrent leur cire, présage de son talent poétique » (τικτομένου γὰρ | ἐζόμεναι λιγυροῖσιν ἐπὶ στομάτεσσι μέλισσαι | κηρὸν ἀνεπλάσσαντο, σοφῆς ἐπιμάρτυρα μολπῆς. trad. Waltz 1928, p. 78). Ce texte apporte un témoignage du caractère célèbre de cette anecdote à une époque contemporaine à celle de notre orateur. Notons qu'on trouve également une image du même type

à propos de Platon et là également celle-ci a connu une belle postérité (Riginos 1976, p. 17–18). Voir Cic., *De div.*, I, 36, 78 ; II, 31, 66 ; Plin., *Nat.*, XI, 18, 35 ; Élien, *Var. hist.*, X, 21 ; XII, 45 ; Focas, *Vita virg.*, 52–56 (Brummer 1912, p. 51) ; Olymp., *in Alc.*, 2, l. 24–29 (Westerink 1956, p. 2) ; Anon., *Proleg.*, 2, l. 16–22 (Westerink 1962, p. 5–7). Jean de Salisbury, *Polycrat.*, I, 13, 409C (Keats-Rohan, 1993, p. 61). Homère, Virgile, des saints ou des Pères de l'Église ont également été ainsi nommés (voir Ernout-Pépin 1947, p. 139 n. 3 ; Olck 1897 col. 447–448).

οὔτε αἴθων ἀλώπηξ οὔτε ἐρίβρομοι λέοντες μεταλλάζαιντο ἦθος. Citation de Pi., *O.* XI, 20–22. Le texte de Pindare donne *διαλλάζαιντο* au lieu de *μεταλλάζαιντο*. Il n'y a pas d'autre occurrence entre Choricios et Pindare, cela assure une lecture directe de Pindare par notre orateur. Faut-il dès lors corriger l'un ou l'autre texte ? Choricios explique ensuite le sens de cette citation : αἴθων ἀλώπηξ désigne l'habileté (δεινότης), tandis que les ἐρίβρομοι λέοντες signifient la crainte (φόβος). La paraphrase opérée par notre orateur peut être rapprochée d'une scholie au vers en question (*Schol. BCDEQ in Pi.*, *O.* XI, 19c). Celle-ci indique que ἀλώπηξ signifie δολία, tandis que les λέοντες sont qualifiés de φοβεροί. Choricios s'est donc fait en quelque sorte le scholiaste de Pindare et son explication mérite qu'on s'y attarde encore un peu. Le terme αἴθων est certainement poétique (voir *LSJ*, s.v.), en témoignent les 17 occurrences du terme chez Homère et d'autres poètes, ainsi que sa présence comme entrée chez Apollonionius (*Lex. hom.*, s.v. αἴθωνα, p. 13 Bekker) ou chez Hésychios (*Lex.*, α 1900 : αἴθων· λάμπων). Le terme ἐρίβρομοι est quant à lui encore plus rare : le *TLG* ne repère que 20 occurrences du mot avant Choricios. Il a également son entrée chez Hésychios (*Lex.*, ε 5804 : ἐρίβρομον· μεγαλόηχον). Pour couronner le tout, Choricios joue sur les mots en substituant au mot ἀλώπηξ de Pindare, le mot κερδῶ, plus rare encore. Là également, le mot est présent chez Hésychios (*Lex.*, κ 2316 : κερδῶ· [κερδίστη A]. ἀλώπηξ). Ce sont autant de preuves du caractère ποιητικώτερος de Choricios mentionné par Photios (*Bibl.*, Cod. 160, 102b Bekker).

136 ἀπό τοῦ πασσάλου τὴν φόρμιγγα καθελών. Allusion à Pi., *O.*, I, 26–27 : ἀλλὰ Δωρίαν ἀπὸ φόρμιγγα πασσάλου λάμβαν'. Le poète lyrique s'adresse à lui-même ces mots au début du poème, pour s'exhorter à prendre la parole.

137 ῥήτωρ τις, οὗ χάριτες οἱ λόγοι προσαγορεύονται. Les discours d'Éschine portaient selon Photios (*Bibl.*, Cod. 61, 20a Bekker) le nom de *Grâces* : « il n'y a de lui [=Éschine] que trois discours authentiques, avec neuf lettres. C'est pourquoi certains ont appelé ses discours 'Grâces', à cause de la grâce de son éloquence et du nombre des Grâces ; et ils ont appelé ses lettres 'Muses' à cause du nombre des neuf Muses » (τρεῖς γὰρ μόνους αὐτοῦ φασὶ γνησίους εἶναι, καὶ ἑννέα ἐπιστολάς· διὸ τοὺς μὲν λόγους αὐτοῦ τινες χάριτας ὠνόμασαν διὰ τε τὸ χαρίεν τοῦ λόγου καὶ τὸν ἀριθμὸν τῶν Χαρίτων, Μούσας δὲ τὰς ἐπιστολάς διὰ τὸν ἀριθμὸν τῶν ἑννεα Μουσῶν. trad. Henry 1959, p. 59).

οὐκ ἂν γένοιτο χρηστὸς ὁ κακὸς ἐξ ἑτέρας εἰς ἑτέραν πόλιν ἐλθών. Allusion à Aeschin., *Amb.*, 152 : οὐ γὰρ ἡ Μακεδονία κακοὺς ἢ χρηστοὺς ποιεῖ, ἀλλ' ἡ φύσις· οὐδ' ἔσμεν ἕτεροί τινες ἦκοντες ἀπὸ τῆς πρεσβείας, ἀλλ' οἴους ἐξεπέμψατε.

139 Allusion à Th., III, 45, 2. Un tableau comparatif permet de mieux apprécier la lecture et la *variatio* introduite par Choricios.

Chor., *Apol. mim.*, 139

διεξεληλύθασι γε διὰ πάσης
ἄνθρωποι φυλακῆς ἀεὶ τι
πλεῖον εἰς ἀσφάλειαν, ὡς ᾤοντο,
προστιθέντες, εἴ πως τὴν ἀκρατῆ
βιάσαιντο φύσιν.

Th., III, 45, 2

πεφύκασι τε ἅπαντες καὶ ἰδίᾳ
καὶ δημοσίᾳ ἀμαρτάνειν, καὶ
οὐκ ἔστι νόμος ὅστις ἀπείρξει
τούτου, ἐπεὶ διεξεληλύθασι γε διὰ
πασῶν τῶν ζημιῶν οἱ ἄνθρωποι
προστιθέντες, εἴ πως ἦσσαν
ἀδικοῖντο ὑπὸ τῶν κακούργων.

Dans les deux cas, il s'agit d'une lutte avec le caractère naturel. Pour Thucydide, l'homme est porté par nature (πεφύκασι τε ἅπαντες) à commettre des fautes que les lois sont censées réprimer. Pour Choricios, il s'agit de brider un naturel incontinent (τὴν ἀκρατῆ βιάσαιντο φύσιν) non par des lois, mais par toute forme de garde.

141 **μίμος γὰρ ἅπας, κἄν ἄγαν εὐφρονος ἦ, τὰ δεύτερα φέρει τραγωδίας ὑποκριτοῦ.** L'argument consiste à affirmer que l'imitation d'un mime se situera toujours derrière celle de l'acteur tragique. L'argument est inspiré de Libanios (*Or.* LXIV, 72) qui montre comment Aristide charge la danse, mais donne également la chasse aux poètes (καὶ ποιητὰς ἐλαύνων). L'imitation des poètes a plus d'impact que celle des danseurs, car un discours composé est meilleur que la gestuelle de la danse privée de voix (καὶ τοσοῦτῳ γε μᾶλλον μιμοῦνται τῶν ὀρχηστῶν, ὄσῳ λόγος συγκεείμενος μείζων κινήσεως ἀφώνου). Choricios a conservé la thématique de la voix en se basant sur son euphonie. Les arguments suivent ensuite un raisonnement parallèle. Pour Libanios (*Or.* LXIV, 73), « les anciens furent corrompus par la tragédie et furent corrompus par la comédie. Et Homère a détruit la Grèce » (διεφθείροντο μὲν ὑπὸ τραγωδίας οἱ πάλαι, διεφθείροντο δὲ ὑπὸ κωμωδίας. Ὅμηρος δὲ ἀπώλλυ τὴν Ἑλλάδα). Choricios (§ 142) enchaîne avec un raisonnement sophistique. Les acteurs tragiques, qui ont une plus belle voix que les mimes, jouent des rôles plus déplacés qu'eux : à double titre, ils sont donc plus nuisibles que les mimes. La conséquence du raisonnement est identique : il faut fermer les théâtres (voir *ad.* § 143).

ὃς νῦν μὲν εἰσέρχεται παῖδα φονέα μητρός. Il doit vraisemblablement s'agir d'Oreste. Cette vengeance fait le sujet des *Choéphores* d'Eschyle, de l'*Électre* de Sophocle et de la pièce du même nom d'Euripide. Dans aucune de ces trois pièces, Oreste ne tient le premier rôle. Choricios fait peut-être référence à l'*Oreste* d'Euripide. Mais dans ce cas, l'intrigue se situe après le meurtre de Clytemnestre par son fils.

νῦν δὲ μητέρα ζήφος ἐπιφέρουσαν τέκνοις ὑπὸ ζηλοτυπίας ἐρωτικῆς. Allusion au personnage mythologique de Médée tuant ses propres enfants par jalousie. La *Médée* d'Euripide traite ce sujet et Médée en est bien la protagoniste, ce qui concorde avec l'affirmation de Choricios.

143 **κεκλεῖσθαι τὰ θέατρα.** Manifestement, Choricios ne fait pas référence à un événement historique précis. Notre chapitre traitant des questions historiques et chronologiques aborde les

différentes émeutes survenues au théâtre et dans l'amphithéâtre durant le début du VI^e siècle. De fait, les fermetures sont toujours temporaires et les théâtres continuent de fonctionner malgré des interdictions annoncées et considérées comme générales (Voir notre point 5.2 p. 204). La fermeture des théâtres telle qu'évoquée par Choricios apparaît également chez Libanios (*Or.* LXIV, 73) comme conséquence de la mauvaise influence des poètes : « il faut que les écoles soient fermées aux poètes, que les théâtres soient fermés aux acteurs » (λέγε δεῖν καὶ νῦν κεκλειῖσθαι μὲν ποιηταῖς διδασκαλεῖα, κεκλειῖσθαι δὲ τοῖς ὑποκριταῖς τὸ θέατρον). Il s'agit là pour Libanios d'une mesure forte qu'il évoque encore ailleurs (Stephanis 1986, p. 189–190). Afin de faire amende honorable devant l'empereur Julien, Libanios (*Or.* XVI, 41) conseille de fermer le théâtre et de demander aux danseurs et aux mimes d'aller se produire dans les cités voisines (κλείσωμεν βραχὺν χρόνον τὸ θέατρον καὶ δεηθῶμεν τῶν ὀρχηστῶν τουτωνὶ καὶ μίμων μεταδοῦναι καὶ τοῖς ἀστυγείτοσι τῶν παρ' αὐτῶν ἀγαθῶν). Figure également au nombre des mesures, la réduction du nombre de courses de chars à six (τὰς τῶν ἵππων ἀμίλλας εἰς ἐλάττους συστειλωμεν ἄθλους, ἔξ ἀντὶ τῶν ἑκαίδεκα τάξαντες). Pour montrer à l'empereur Théodose à quel point la cité d'Antioche n'est plus une ville à ses yeux, Libanios (*Or.* XIX, 60) indique en premier lieu que le théâtre et l'hippodrome sont fermés (ἐτέρα γέγονεν ἡμῖν ἢ πόλις ἢ τό γε ἀληθέστερον, οὐδὲ πόλις. κέκλειται μὲν θέατρον ἐκεῖνο, κέκλειται δὲ ἵππόδρομος). Jean Chrysostome (*hom. in Mt.* XXXVII, 6 [PG 57, 427]) fait également allusion à la fermeture des théâtres : « Quoi ! me direz-vous : voulez-vous que nous fermions le théâtre pour jamais, et que nous renversions tout pour vous obéir ? Tout est déjà renversé, mes frères » (τί οὖν; ἀποκλείσομεν τὴν ὀρχήστραν, φησί, καὶ τῷ λόγῳ τῷ σῶ πάντα ἀνατραπήσεται; νῦν μὲν οὖν πάντα ἀνατέτραπται. trad. Jeannin 1864, t. VII, p. 307). Pour Jean, il est trop tard ; tout est déjà renversé et son raisonnement aboutit à une formulation très proche de celle de Choricios : « Néanmoins, je ne vous le commande pas : conservez l'amphithéâtre, mais bannissez-en tous les spectacles et les comédies, et ce vous sera une

plus grande gloire que si vous l'aviez détruit » (πλὴν ἀλλ' οὐδὲν τούτων κελεύω. τὰ ἐστῶτα ποιήσατε ἄκυρα, ὅπερ μεῖζόν ἐστιν ἐγκώμιον τοῦ καθελεῖν. trad. *ibid*).

ὁ πολὺ δεινότερόν ἐστι τοῦ καθελεῖν. Citation de Dem., *Or. Lept.*, 37 : ὑμεῖς δ' ἐστῶσας ἀκύρους πεποηκότες, ὁ πολὺ δεινότερον τοῦ καθελεῖν. Mais l'orateur athénien parle de trois stèles sur lesquelles un décret d'immunité a été gravé. Chrysostome (*hom. in Mt. XXXVII*, 7 [PG 57, 427]) cite également Démosthène, mais avec référence au théâtre (τὰ ἐστῶτα ποιήσατε ἄκυρα, ὅπερ μεῖζόν ἐστιν ἐγκώμιον τοῦ καθελεῖν). Voir supra la traduction. Ces rapprochements croisés nous portent à penser que si Démosthène est indéniablement cité, la source d'inspiration directe de Choricios est Jean Chrysostome.

ἀνάμνησις ... ἀθλιώτεροι. Le passage a été relevé par Makarios Chrysokephalos, fol. 104v (Villoison 1781, p. 67 ; Boissonade 1846, p. 297) dans sa *Ῥωδωνιά (Rosetum)*.

- 145** Le paragraphe pose des difficultés du point de vue du texte transmis. Nous abordons ici uniquement les aspects textuels. Le contenu est étudié dans notre point 8.3.4, p. 409. Il faut reconnaître que la construction de la deuxième phrase (φασὶ δὲ ... τὸν ἕτερον) n'est pas claire. L'allusion à Homère (p 218 : ὡς αἰεὶ τὸν ὁμοῖον ἄγει θεὸς ὡς τὸν ὁμοῖον) insérée dans la phrase sous forme de génitif absolu complique encore les choses. Avant d'aborder le problème en détail, nous indiquons ci-dessous le texte édité par Graux (1877a, p. 244). Les éléments soulignés seront présentés dans la suite du commentaire. φασὶ τὸν εὐρηκότα τὴν ὑπὲρ ἧς ἀγωνίζομαι τέχνην, ἐξ οὗ πάντα φησὶν ἀπαγγέλλειν ὁ προσηγορία μὲν δεύτερος, τὴν τάξιν δὲ πρῶτος, ἐκεῖνον δὴ λέγουσι καὶ τὸν παῖδα τὸν Διοπίθου ἠλικώτας τε ἄμφω καὶ φίλους ὅτι μάλιστ' εἶναι, συνάπτοντος καθ' Ὅμηρον τοῦ θεοῦ τοὺς ὁμοίους τὸν τρόπον, καὶ γνώμας ἐμμέτρους ἀλλήλοις ἀντιτιθέναι καὶ μὴ χεῖρονα Μενάνδρου δόξα τὸν ἕτερον. La ponctuation ajoutée par Graux pour construire la phrase pose problème au niveau de l'accord de l'adjectif ἀλλήλοις. Celui-ci doit dans ce cas s'accorder avec γνώμας ἐμμέτρους devrait alors être corrigé en

ἀλλήλαις. L'erreur pourrait alors provenir de la désinence de l'adjectif précédent, ἐμμέτρους. La construction telle quelle est en tout cas attestée. Voir Gal., 17b, p. 471 : δύο λόγους ἀλλήλοις ἀντιτιθείς. Sext. Emp., *P.*, I, 151 : δογματικὰς δὲ ὑπολήψεις ἀλλήλαις ἀντιτίθεμεν. Plot., *En.*, IX, 3, 16 : ἀντιθείς δὲ ἀλλήλοις τὰ μέρη. Cette première solution est économique, mais elle ajoute l'expression τὸν τρόπον à la citation homérique. Foerster-Richtsteig (1929, p. 378) suppriment les marques de ponctuation ajoutées par Graux, sans que cela n'apporte rien à la clarté du texte. Stephanis (1986, p. 136) fait pire, car il supprime les virgules, mais traduit comme si celles-ci étaient présentes, tout en évacuant de la traduction le terme ἀλλήλοις. Cela met nettement en évidence la difficulté que présente le passage et ouvre la porte à une seconde interprétation. Il est possible de considérer que le terme ἀλλήλοις renvoie à l'expression τὸν τρόπον καὶ γνώμας ἐμμέτρους. Le verbe ἀντιτιθέναι peut dans ce cas être un infinitif final dépendant du verbe συνάπτοντος (voir Kühner–Gerth 1904, t. II, 2, p. 16–17, § 473 n° 7). Toute la proposition serait alors incluse dans le génitif absolu. Cette solution n'est cependant pas convaincante dans la mesure où elle relègue au second rang la fameuse σύγκρισις entre Ménandre et Philistion et casse la logique de la phrase. Sur proposition de Schamp, nous corrigeons le texte μάλιστ' εἶναι ἐν μάλιστ' ὄντας pour aboutir au texte suivant : ἐκεῖνον δὴ λέγουσι καὶ τὸν παῖδα τὸν Διοπείθους ἡλικώτας τε ἄμφω καὶ φίλους ὅτι μάλιστα ὄντας — συνάπτοντος καθ' Ὅμηρον τοῦ θεοῦ τοὺς ὁμοίους — τὸν τρόπον καὶ γνώμας ἐμμέτρους ἀλλήλοις ἀντιτιθέναι καὶ μὴ χεῖρονα Μενάνδρου δόξαι τὸν ἕτερον.

146 τὸ κουρᾶς εἶδος. Voir Lib., *Or.* LXIV, 55 : οὕτως οὔτε βάδισις οὔτε προσωπεῖον οὔτε σχῆμα στολῆς οὔτε κουρᾶς εἶδος οὔτ' ἄλλο τῶν ἀπάντων οὐδὲν κυριώτερον ἂν ποτε τῆς προαιρέσεως γένοιτο. L'expression n'est pas très fréquente et apparaît la plupart du temps pour gloser un mot ou une expression faisant allusion à un type de rasage. Le contexte d'apparition est relativement semblable, puisque selon Libanios (*Or.* LXIV ; 50), les danseurs se laissent pousser les cheveux : « les danseurs ne se

coupent pas les cheveux, si ce n'est en l'honneur de Dionysos » (οὔτοι οὐ κείρονται ἀλλ' ἢ Διονύσῳ θεάτρων ἐφόρῳ θεῶ).

148 ὁ τὰς Μούσας ὑποδεξάμενος, ᾧ φιλοξενίας μισθὸν ἐκάστη βίβλον ἔδωκε μίαν. Paraphrase d'une épigramme (*Anth. Pal.*, IX, 160), d'auteur inconnu : « Hérodote reçut chez lui les Muses. Aussi, chacune, pour son hospitalité, lui donna-t-elle un livre » (Ἡρόδοτος Μούσας ὑπεδέξατο· τῷ δ' ἄρ' ἐκάστη | ἀντὶ φιλοξενίας βίβλον ἔδωκε μίαν. trad. Waltz-Soury 1957, p. 64). On retrouve le même vocabulaire de part et d'autre, et la belle image d'hospitalité faite aux Muses soutenue par le verbe ὑποδέχομαι et renforcée dans le deuxième vers par la notion de φιλοξενία. Finalement, une seule différence est à noter, le choix de μισθὸς dans notre texte là où l'épigramme préfère la préposition ἀντί.

149 ἐν χρῶ ξυρουμένων. Voir *LSJ*, s.v. ξυρέω : ξυρεῖ γὰρ ἐν χρῶ : *it shaves close*. Ael. Dion., *Ἄττικὰ ὀνόματα*, ε 38 : ἐν χρῶ κουρά· ἢ ψιλὴ καὶ πρὸς τὸν χρῶτα. ε 39 : ὁ ἐν χρῶ κεκαρμένος πρὸς αὐτῷ τῷ χρῶτι οἷον σύνεγγυς καὶ πλησίον τοῦ δέρματος τὰς τρίχας ἐξυρημένος.

150–152. Du paragraphe 150 au 152, on trouve une allusion à différentes compétitions et compétiteurs. Boxeurs (πύκται), cochers / pilotes de char (οἱ ἰθύνειν τοὺς ἵππους εἰδότες), athlète (ἀθλητῆς), coureurs (δρομεὺς) : chacun reçoit des coups. On pourra rapprocher ce catalogue de celui présenté chez Libanios (*Or.* LXIV, 119) : lutteur (παλαιστής), pancratiaste (παγκρατιαστής) et cocher (ἡνίοχος) sont présentés comme des athlètes pratiquant des disciplines violentes, invitant à la sédition *a contrario* de la danse qui est le résultat du moment le plus paisible et le plus sportif. Voir Molloy 1996, p. 274. L'idée est reprise de Lucien, *Salt.*, 71.

150 ἄν τις ἀποκτείνῃ, ἐν ἄθλοις ἄκων. Citation de Dem., *Arist.*, 53. Il s'agit d'une loi de Dracon qui avait pour but d'éviter une condamnation en cas de mort involontaire pendant des jeux. Or, nous n'avons ici que le début de la loi. S'agit-il d'une simple réminiscence ? Peut-être pouvons-nous y voir un jeu entre

l'orateur et son public. Choricios cite en quelque sorte le titre de la loi uniquement et l'auditoire pouvait vraisemblablement compléter de lui-même : *τούτων ἔνεκα μὴ φεύγειν κτείναντα*. Un deuxième élément mérite encore notre attention. La suite évoque le cas de l'adultère pris en flagrant délit et tué sur le coup : celui-ci ne pourra pas non plus être poursuivi pour meurtre. Or, l'auditoire a déjà été renseigné sur ce point ; Choricios a opposé la sévérité des lois romaines à la douceur des lois attiques (§ 70). Citer la deuxième partie de la loi aurait évidemment constitué un contresens par rapport à ses affirmations antérieures. L'argumentaire de Démosthène (*Arist.*, 54) est également intéressant, car il offre l'interprétation de la loi en opérant une distinction entre le fait et l'intention, qui est ici celle de gagner le jeu et non de tuer. Le public averti de notre sophiste devait sans doute avoir en-tête cette lecture de la loi. Sans en donner tout le détail, l'argument avait donc porté.

151 πύκτας. Voir Lib., *Or.* LXIV, 60 qui avait également utilisé l'image des boxeurs. Dans son cas, elle ne produit pas de violence et n'a pas d'influence sur le comportement de ses spectateurs. Ainsi le spectacle de la boxe ne rend-il pas les spectateurs plus hardis.

152 τί δ' ἂν εἴποις περὶ τῶν ἰθύνει τοὺς ἵππους εἰδότες. Libanios (*Or.* LXIV, 29) est manifestement la source d'inspiration de ce passage : « Accuse maintenant les conducteurs de chars à cause de leur grande expérience, de leur audace, leurs ruses et leur crainte de rien : ceux-ci, en plus de diriger leur char jettent leurs mains sur ceux des autres en face d'eux » (*κατηγορεῖ δὴ καὶ τῶν νῦν ἠνιόχων διὰ τὴν πολυπειρίαν καὶ τόλμαν καὶ μηχανὰς καὶ τὸ μηδὲν ὀκνεῖν, οἱ πρὸς τῷ τὰ αὐτῶν εὐθύνειν ἄρματα καὶ τοῖς ἀλλοτρίοις ἐπιβάλλουσι τὰς χεῖρας τῶν πρὸ τούτων*). On retrouve la même image des deux conducteurs de char luttant l'un contre l'autre. Choricios ajoute cependant les coups que se donnent les concurrents.

τύπτειν ἀλλήλους ἐξάγονται. Voir Mac. *Aeg.*, *hom.* XL, 5 (Dörries-Klostermann 1964, p. 277) : *ὥσπερ δὲ ζευγνύοντες ἄνθρωποι ἵππους καὶ ἄρματα ἠνιοχοῦσι καὶ κατ' ἀλλήλων*

ἐλαύνουσιν [...]. Voir également Mac. Aeg., *hom.*, I, 9 : ὥσπερ γὰρ ἐν σταδίῳ τὰ ἄρματα τρέχουσι καὶ τὸ προλαμβάνον ἐμποδίζει καὶ ἐπέχει καὶ κωλύει τὸ ἕτερον τοῦ μὴ προκόψαι καὶ προλαβεῖν εἰς νίκος [...] (Dörries-Klostermann 1964, p. 10). Les courses de chars illustrent dans les deux cas des luttes et des débats intérieurs.

ἐν ταύτῳ συμπλεκόμενων ἁρμάτων. L'expression est biblique, voir *Nahum*, 2, 4–5 : αἱ ἡνία τῶν ἁρμάτων αὐτῶν ἐν ἡμέρᾳ ἐτοιμασίας αὐτοῦ, καὶ οἱ ἵππεῖς θορυβηθήσονται ἐν ταῖς ὁδοῖς, καὶ συγχυθήσονται τὰ ἄρματα καὶ συμπλακήσονται ἐν ταῖς πλατείαις. Hormis deux citations du texte de *Nahum*, ce sont là les deux seules occurrences de l'expression. Choricios démontre en tout cas ici une connaissance assez fine des textes bibliques.

153 ἄκουε δὴ, φασί, πρὸς τοῦτο μάλα καλοῦ λόγου. Comme l'a noté Corcella (2016, p. 145), la citation est également présente chez Enée de Gaza (*Theophr.* [Colonna 1958, p. 44]) et Zacharias (*Amm.* 2 [Minniti Colonna 1973, l. 1224]). On a voulu voir dans cette citation un trimètre iambique (Foerster-Richtsteig 1929, p. 379 ; Stephanis 1986, p. 153). Pour Maas (1930, p. 40), le fragment provient d'un florilège perdu et serait un fragment d'Euripide. Mais, il s'agit en fait d'une citation de Platon (*Grg.*, 523a) reprise par Eusèbe (*P.E.*, XII, 6, 1). Mais, alors que le *Gorgias* nous présente le jugement qui intervient après la mort, instruit par les trois juges infernaux, Minos, Éaque, et Rhadamanthe, Choricios nous livre un récit où il va être question d'un joueur de flûte lors d'un banquet. L'effet de contraste est saisissant ! Si l'anecdote est une fabrication de notre orateur, la présence de flûtistes est bien attestée. Voir Platon (*Symp.*, 176e) où la joueuse de flûte est congédiée ou Xénophon (*Symp.*, II, 1–2) où figure une célèbre scène de danse au son de la flûte.

γνάθους ὀρθῶν ὠγκωμένας. Depuis son invention, la flûte est considérée comme un instrument qui déforme le visage (Papadopoulou 2004, p. 349–350). Athéna rejette l'instrument au motif qu'il lui déforme le visage ; il sera récupéré par Marsyas (Apollod., *Bibliotheca*, I, 4, 2). Toujours à propos d'Athéna,

Mélanippides (F. 2 Page) cité par Athénée (XIV, 616e-f) qualifie la flûte de « disgracieuse, ruine pour le corps » (ἔρρετ' αἴσχρα, σώματι λύμα). Selon Plutarque (*Alc.*, II, 5), Alcibiade refuse la flûte au motif suivant : « quand un homme souffle dans une flûte avec sa bouche, ses familiers eux-mêmes ont grand-peine à reconnaître ses traits » (αὐλοὺς δὲ φουσῶντος ἀνθρώπου στόματι καὶ τοὺς συνήθεις ἄν πάνυ μόλις διαγνῶναι τὸ πρόσωπον. trad. Flacelière-Chambry 1964, p. 120). L'épisode figure encore au XII^e s., cité chez Jean Tzetzes (*Chil.*, XV, 371–372), avec une expression identique : πρὸς ὕδωρ ἐπικύψασα τὰς γνάθους ὠγκωμένας | ἰδοῦσα τούτω δέδωκε τὴν τέχνην τῷ Μαρσῦα.

155 τὸν ἵππιον θεόν. Voir Archil., F. 92 West : ἵπιος Ποσειδέων. *Ar., Eq.*, 551 : ἵπι' ἄναξ Πόσειδον. *Nu.*, 83 : νῆ τὸν Ποσειδῶ τουτονὶ τὸν ἵππιον. Voir encore Him., *Or.* XLVII, 82 avec une expression semblable à propos de Poséidon : ἵππειον Ποσειδῶνα τιμῶσιν Ἑλληνας καὶ θύουσιν ἐπὶ Ἴσθμῷ τῷ θεῷ, δεικνύοντες αὐτὸν ἡνίοχον καὶ ἐν αὐτοῖς τοῖς ἀγάλμασιν.

τὴν δὲ Λητοῦς (scil. ὕμνησει), ἂν ἐπαινεῖν ἐθέλη τὰ κυνηγέσια. Nous suivons Graux (1877a, p. 246) et Stephanis (1986, p. 140) pour la ponctuation du texte contre Foerster-Richtsteig (1929, p. 379) qui avaient imprimé : τὴν δὲ Λητοῦς ἂν ἐπαινεῖν ἐθέλη, τὰ κυνηγέσια.

156 ἀμπέλου τε καὶ συκῆς. Voir Hippon., F. 48 West : συκῆν μέλαιναν, ἀμπέλου κασιγνήτην.

οἴνω χρέωνται ... τρώγειν. Citation d'Hdt., I, 71. Alors que Crésus s'apprête à attaquer l'Empire perse de Cyrus, un Lydien nommé Sandanis conseille à Crésus de ne pas attaquer « des hommes qui ne font pas usage de vin, mais sont des buveurs d'eau, qui n'ont pas de figes à manger, ni rien autre de bon » (πρὸς δὲ οὐκ οἴνω διαχρέωνται ἀλλὰ ὕδροποτέουσι, οὐ σῦκα δὲ ἔχουσι τρώγειν, οὐκ ἄλλο ἀγαθὸν οὐδέν. trad. Legrand 1932, p. 74).

ἀμφοτέρων δῶρον ἐνὸς ὑπάρχει θεοῦ. Concernant le premier des deux dons, le vin, nous renvoyons à notre commentaire du paragraphe 157. Quant à l'invention de la figue par Dionysos

(voir Olck 1902, col. 2145–2146), on en trouve un témoignage chez Sôsibios (*FGrH* 595, F. 10), cité par Athénée (III, 14, 78c) : « Mais Sôsibios le Laconien qui montra que la figue est une invention de Dionysos dit que pour cette raison les Lacédémoniens honorent également Dionysos Sykitès (= du figuier) » (Σωσίβιος δ' ὁ Λάκων ἀποδεικνύς εὖρημα Διονύσου τὴν συκῆν, διὰ τοῦτο φησι καὶ Λακεδαιμονίους Συκίτην Διόνυσον τιμᾶν). Athénée cite ensuite Andriskos (*FGrH* 500, F. 3) et Aglaosthenes (*FGrH* 499, F. 4) : « Les Naxiens, comme Andriskos et encore Aglaosthenes racontent que Dionysos est appelé Meilichios (= le doux) parce qu'il a offert le fruit du figuier. C'est pour cette raison également que chez les Naxiens le masque du dieu qui est appelé Dionysos Baccheus est fait de vigne et celui de Meilichios en bois de figuier. Car les figues sont appelées *meilicha* » (Νάξιοι δέ, ὡς Ἀνδρίσκος, ἔτι δ' Ἀγλαοσθένης, ἱστοροῦσι Μειλίχιον καλεῖσθαι τὸν Διόνυσον διὰ τὴν τοῦ συκίνου καρποῦ παράδοσιν· διὸ καὶ τὸ πρόσωπον τοῦ θεοῦ παρὰ τοῖς Ναξίοις τὸ μὲν τοῦ Βακχέως Διονύσου καλουμένου εἶναι ἀμπέλινον, τὸ δὲ τοῦ Μειλιχίου σύκινον· τὰ γὰρ σῦκα μείλιχα καλεῖσθαι.). Probablement sur cette base, Hésychios (*Lex.*, σ 2226) explique le terme *συκάτης* par Διόνυσος. Eustathe (*Comm. ad Hom. Odys.*, XXIV, 341 [Stallbaum 1826, t. 2, p. 326 l. 32–36]) reprend à son compte tout le développement, citant en premier lieu le fragment d'Hipponax que nous avons mentionné ci-dessus.

157 **ἐφορακῶς δὲ τῶν δωρεῶν τὴν ἐτέραν τὸν οἶνον λυμαινόμενον.**

D'abord, le vin est présenté comme un cadeau, mais causant du tort tandis que dans une deuxième phase Dionysos revient pour introduire le coupage et ainsi adoucir le mélange (πάλιν ὡς ἡμᾶς ἐφοῖτα καὶ ταύτην εἰσηγεῖται τὴν μίξιν). Choricios semble faire allusion à deux épisodes mythologiques distincts. Dans le premier, Dionysos est accueilli en Attique par Icarios et c'est à cette occasion que le dieu apporte aux hommes la vigne et le vin. Icarios offre la boisson à des bergers qui boivent sans retenue le vin pur. Ivres et croyant avoir été empoisonnés, ils assassinent alors Icarios qu'ils ensevelissent au petit matin après avoir recouvré leurs esprits ; Erigone, fille d'Icarios,

trouvant le cadavre de son père grâce à son chien Maera se pend de dépit (voir Apollod., *Bibliotheca*, III, 14, 7. Hyg., *Fab.* 130, *Astr.* II, 4. *Schol. in Hom.* X, 29. Ael., *VH*, VII, 28). L'anecdote du coupage est relatée par Philochore (*FGrH* 328, F. 5b) cité par Athénée (II, 7, 38c-d) : « Amphictyon, roi des Athéniens apprit de Dionysos le mélange du vin et fut le premier à faire ce mélange » (Φιλόχορος δέ φησιν Ἀμφικτύονα τὸν Ἀθηναίων βασιλέα μαθόντα παρὰ Διονύσου τὴν τοῦ οἴνου κρᾶσιν πρῶτον κεράσαι).

ἐντεῦθεν αὐτῷ διπλὴν ἄγοντες ἑορτὴν Ἀθηναῖοι τιμῶσιν ἐν ἄστει, θεραπεύουσιν ἐν ἀγρῷ τὸν θεόν. L'identification des deux fêtes ne fait aucun doute (Schouler 2001, p. 279). Les termes ἐν ἄστει renvoient aux Grandes Dionysies ou Dionysies urbaines. D'ailleurs, l'expression τὰ Διονύσια ἐν ἄστει est bien attestée. Voir Dem., *Lept.*, 10, Aeschin., *Tim.*, 43, *Amb.*, 61, *Ctes.*, 68, Plut., *De exil.*, 604C, Hsch., *Lex.*, δ 1887. Quant aux termes ἐν ἀγρῷ, ils renvoient à τὰ κατ' ἀγροῦς Διονύσια et désignent dès lors les Dionysies rurales qui avaient lieu dans le mois de Poséidon, ce qui correspond approximativement au mois de décembre. Voir Ar., *Ach.*, 202, 250, Aeschin., *Tim.*, 157, Thphr., *Car.*, III, 4, Plut., *Non posse*, 1098B, Hsch., *Lex.*, δ 1887. Pour de plus amples développements, voir Pickard-Cambridge 1968, p. 42–54 ; Guettel Cole 1993, p. 25–27. Reste à expliquer la liaison de cause à conséquence indiquée par Choricios par l'emploi du terme ἐντεῦθεν. L'adverbe implique en effet qu'aux yeux de notre orateur la double fête des Dionysies urbaines et rurales est connectée avec les visites successives de Dionysos à Athènes. Comme l'indique Pickard-Cambridge (1968, p. 57), deux passages de Pausanias donnent des indications sur l'introduction du culte de Dionysos à Athènes. Dans un premier passage (I, 38, 8), le Périégète explique que les gens d'Eleuthères s'allièrent aux Athéniens de manière volontaire et qu'ils déplacèrent à Athènes leur antique statue en bois (τὸ ξόανον) de Dionysos. Un autre passage (I, 2, 5) permet de comprendre en quoi l'introduction du culte à Athènes est liée aux épisodes mythologiques évoqués à propos de l'introduction du vin chez les hommes : « Après le sanctuaire de Dionysos, il y a un édifice où se trouvent

des statues de terre cuite, le roi d'Athènes Amphictyon recevant des dieux à sa table, entre autres Dionysos. Il s'y trouve aussi Pégasos d'Eleuthères, qui introduisit le dieu à Athènes. L'oracle de Delphes l'aidait dans son entreprise, qui avait rappelé le voyage qu'avait fait un jour le dieu au temps d'Icarios » (μετὰ δὲ τὸ τοῦ Διονύσου τέμενός ἐστιν οἶκημα ἀγάλματα ἔχον ἐκ πηλοῦ, βασιλεὺς Ἀθηναίων Ἀμφικτύων ἄλλους τε θεοὺς ἐστιῶν καὶ Διόνυσον. ἐνταῦθα καὶ Πήγασός ἐστιν Ἐλευθερεὺς, ὃς Ἀθηναίοις τὸν θεὸν ἐσήγαγε· συνεπελάβετο δὲ οἱ τὸ ἐν Δελφοῖς μαντεῖον ἀναμνήσαν τὴν ἐπὶ Ἰκαρίου ποτὲ ἐπιδημίαν τοῦ θεοῦ. trad. Casewitz-Chamoux-Pouilloux 1992, p. 24). Tous les éléments sont présents, l'introduction du culte par Pégasos, la mention des différentes visites faites par Dionysos à Icarios puis Amphictyon. Si l'association avec les grandes Dionysies semble pouvoir être établie, il reste à comprendre l'évocation des Dionysies rurales ici. Pickard-Cambridge a expliqué que cette célébration n'avait rien à voir avec le vin, puisque l'élément central en était la procession d'un phallos pour promouvoir la fertilité (Pickard-Cambridge 1968, p. 42–43). Tout au plus peut-on tenter une liaison avec le dème d'Ikarion, dont le nom est en relation directe avec le personnage d'Icarios mentionné ci-dessus (Pickard-Cambridge 1968, p. 48).

5 Les questions historiques et chronologiques

Afin de mieux comprendre le projet littéraire de l'*Apologie des mimes*, le contexte global dans lequel l'œuvre s'insère, en particulier les différents troubles liés aux spectacles doivent être présentés. Différentes recherches menées jusqu'ici ont permis de dater l'œuvre. Nous allons dans un premier temps poser le *status quaestionis* pour ensuite soumettre chaque hypothèse à la critique. Cela nous permettra de situer l'*Apologie des mimes* dans la carrière de Choricios de Gaza.

5.1 Les recherches antérieures

5.1.1 La datation de l'œuvre selon Graux

Pour Graux, un seul passage suffit à dater l'œuvre¹. Il s'agit du paragraphe 58 dans l'édition Foerster-Richtsteig. Imitant sans doute son modèle Libanios², Choricios affirme que la réputation des mimes ne les a pas empêchés d'être en vogue dans la cité impériale, c'est-à-dire Constantinople. Les mimes trouveraient même leur place au plus haut niveau de l'empire, pendant les réjouissances des fêtes de fin d'année³ ; Choricios fait ici selon toute vraisemblance allusion aux calendes de janvier (voir ci-dessous, p. 354). Graux opère un rapprochement avec un passage de l'*Histoire*

1 Graux 1877a, p. 225.

2 Lib., *Or.* LXIV, 16–17. Voir Molloy 1996, p. 190–192. Luc., *Salt.*, 10 relève également l'importance de la danse chez les Spartiates.

3 Chor., *Apol. mim.*, 58.

secrète de Procope de Césarée, qui affirme que Justinien abandonna complètement le théâtre⁴ :

Les théâtres, les hippodromes et les cirques étaient tous le plus souvent fermés – les lieux précisément où sa femme était née, avait grandi et reçu son éducation. Par la suite, il ordonna que ces spectacles cessent même à Byzance, pour que le Trésor public n'ait pas à fournir les sommes accoutumées aux nombreuses et presque innombrables personnes qui en tiraient subsistance.⁵

Aucune date exacte n'est fournie, mais on peut déduire du propos de Graux un intervalle de temps situé entre 525 et 530 : « il paraît donc nécessaire d'admettre que le présent discours a été prononcé, soit avant l'avènement de Justinien au trône, soit pendant les premières années de son règne »⁶. Pour le savant français, il y aurait une forte opposition entre l'empereur Justinien, ennemi farouche de la scène, et son prédécesseur Justin qui y aurait été plus favorable. Nous verrons dans notre analyse comment apprécier ce jugement.

5.1.2 L'analyse de Sathas

Dès la publication de *L'Apologie des mimes*, Sathas propose également une étude et une interprétation du discours⁷. L'auteur considère *L'Apologie des mimes* comme un témoignage unique sur la situation du théâtre païen au VI^e siècle ; il souligne également que le discours est une imitation du discours *Pour les Danseurs* de

4 Graux 1877a, p. 225 note 10.

5 Procop., *Arc.*, XXVI, 8–9 : τὰ τε γὰρ θέατρα καὶ ἵππόδρομοι καὶ κυνηγέσια ἐκ τοῦ ἐπὶ πλείστον ἅπαντα ἤργει οὗ δὴ οἱ τὴν γυναῖκα τετέχθαι τε, καὶ τεθράφθαι, καὶ πεπαιδεῦσθαι ξυνέβαιεν. ὕστερον δὲ ταῦτα δὴ ἄργειν ἐν Βυζαντίῳ ἐκέλευσε τὰ θεάματα· τοῦ μὴ τὰ εἰωθότα χορηγεῖν τὸ δημόσιον, πολλοῖς τε καὶ σχεδὸν τι ἀναριθμοῖς οὖσιν, οἷς ἐνθένδε ὁ βίος (trad. Maraval 1990, p. 126).

6 Graux 1877a, p. 225 note 10.

7 Sathas 1878, p. 339–348 (τλθ'–τμη').

Libanios⁸. En accord avec l'opinion de Graux, Sathas situe l'œuvre avant le règne de Justinien⁹. Le témoignage de Procope de Césarée est là aussi déterminant ; Sathas y relève l'abolition des subventions publiques pour les spectacles qui entraîne leur disparition. Son raisonnement le conduit à penser que si Photios situe l'*akmé* du sophiste sous le règne de Justinien, l'*Apologie des mimes* doit plutôt être considérée comme une première tentative de défense judiciaire. Selon Sathas, l'*Apologie des mimes* n'a pas pu être composée sous le règne de Justin, car ce dernier était selon lui opposé à la scène. Par conséquent, sa rédaction dut avoir lieu à la fin du règne d'Anastase « quand les théâtres étaient à leur *akmé* »¹⁰. De manière caricaturale Wüst reprend cette datation haute et considère l'*Apologie des mimes* comme « eine Fundgrube von Notizen über den Mimus, vor allem um 500 »¹¹, soit en plein milieu du règne d'Anastase.

5.1.3 Les *Quaestiones Choricianae* de Kirsten

Une troisième étude marque une étape importante dans notre enquête. Dans ses *Quaestiones Choricianae*¹², Kirsten propose une datation des différents discours publics de Choricios, ce qui permet d'établir une chronologie de la production de notre sophiste. À titre d'exemple, l'*Oraison funèbre de Procope de Gaza* est datée des années 536–540, date qui est encore retenue aujourd'hui¹³. Concernant la datation de l'*Apologie des mimes*, l'auteur soulève en premier lieu que seules des preuves internes permettent de dater l'œuvre. Le parallèle relevé par Graux est également invoqué. Un élément nouveau est toutefois apporté. Il s'agit d'un passage de Malalas dans lequel le chroniqueur relate la fermeture des théâtres en 525 : « Et les spectacles furent

8 Sathas 1878, p. 341 (τμα'). Sur ce point, voir chapitre suivant.

9 Sathas 1878, p. 339–340 (τλθ'–τμ').

10 Sathas 1878, p. 340 (τμ') : ὅτε πραγματικῶς τὰ θεάτρα ἤκμαζον.

11 Wüst 1932, col. 1761.

12 Kirsten 1894.

13 Voir Amato-Maréchaux 2014, p. xxx, Greco 2010, p. 24–25.

interdits et tous les danseurs bannis en Orient, excepté dans la grande Alexandrie d'Égypte »¹⁴.

À l'appui de la thèse de Kirsten, trois autres passages de *L'Apologie des mimes* sont mentionnés. Le premier fait allusion à une fête nocturne dans laquelle le théâtre s'ouvre à toutes les couches de la société¹⁵ ; dans le deuxième passage répertorié, il est question d'une fête annuelle se déroulant à Césarée, en présence du gouverneur de la cité¹⁶. Enfin, le troisième passage évoque la considération dont jouissaient les mimes dans toute la Phénicie, alors qu'une loi locale interdisait la fréquentation des spectacles de mimes¹⁷. Tous ces témoignages laissent penser que le théâtre était en faveur dans différentes régions de l'empire et que Choricios ne pouvait par conséquent pas avoir eu connaissance des édits de l'empereur de 525. La conclusion de Kirsten est que le discours a dû être prononcé au plus tard en 526.

5.2 Les critiques

5.2.1 L'hypothèse de Sathas

Comme évoqué, l'hypothèse de Sathas propose de placer le discours à la fin du règne d'Anastase, voire au début de celui de Justin¹⁸. Cette datation est cependant réfutée par Kirsten et plus récemment par Stephanis, qui la juge simplement arbitraire¹⁹.

14 Mal. XVII, 12 (417 Bo, 343 Th) : καὶ ἐπήρθησαν τὰ θεώρια, καὶ οἱ ὄρχησται ἐκ τῆς ἀνατολῆς καὶ πάντες ἐξωρίσθησαν, δίχλα μέντοι τῆς μεγάλης Ἀλεξανδρείας τῆς πρὸς Αἴγυπτον.

15 Chor., *Apol. mim.*, 50.

16 Chor., *Apol. mim.*, 95.

17 Chor., *Apol. mim.*, 106.

18 Sathas 1878, p. 340 (τμ').

19 Stephanis 1986, p. 40.

Pour Sathas, l'abolition du Chrysargyre en 498 suite à la tragédie écrite par Timothée de Gaza²⁰ constitue une preuve de la φιλομουσία de l'empereur, amateur selon lui d'un théâtre modéré qu'il regardait comme une école de la morale²¹. Il est vrai, comme le souligne Chauvot, que dès le début de son règne, l'empereur prit des « mesures d'épuration des spectacles »²². Cela lui valut d'ailleurs les félicitations du Pape Gélase en 494 : « je passerai sous silence le fait que l'autorité de votre piété a également réfréné les désordres populaires causés par les spectacles »²³. Notons que contrairement à ce que laisse penser ce passage, le Pape Gélase adresse effectivement des louanges à l'empereur. Il abrège ici simplement son propos – *taceo* –, car nous nous trouvons quasiment à la fin de sa missive.

Le règne d'Anastase est, en fait, marqué par divers événements liés à des troubles publics qui aboutissent à l'abolition des *venationes* en 499 et des spectacles de pantomime en 501²⁴. Voici comment Procope de Gaza présente les spectacles de pantomime dans son *Panegyrique à l'empereur Anastase* :

De jeunes garçons faisaient mine de vouloir changer de genre en devenant des femmes dont ils revêtaient l'aspect. Ils prenaient des poses molles en agitant les mains plutôt que la langue et provoquaient l'enthousiasme de tous ceux qui assistaient à ce spectacle impudent [...] Eh bien ! ces spectacles, tu en as éloigné tes sujets dans la pensée qu'ils étaient chargés d'opprobre.²⁵

20 Cedr. (627 Bo) : καὶ Τιμοθέου τοῦ Γαζαίου ἀνδρὸς τὰ πάντα σοφοῦ τραγωδῖαν ποιήσαντος ὑπὲρ τοῦ τοιοῦτου, ταῦτα ἐξέκοψε.

21 Sathas 1878, p. 332 (τλβ').

22 Chauvot 1986, p. 164.

23 Gelasius, *Epistulae et Decreta*, VIII (PL 59, 46) : *taceo quod pro rebus ludicris populares tumultus nunc etiam vestrae pietatis auctoritas refrenavit.*

24 Chauvot 1986, p. 164.

25 Procop. Gaz., *Panegyrique à l'empereur Anastase* (Op. XI Amato), 16 : ἄρρενες γὰρ παῖδες, ὡσπερ τὴν ἰδίαν εἰς γυναῖκας ἀμειβόμενοι φύσιν, γυναῖκες ἤθελον εἶναι τῷ σχήματι, καὶ διεκλῶντο τοῖς μελεσιν, ἀντὶ γλώττης κινουῦντες τὴν χεῖρα, καὶ δῆμον ὅλον πρὸς ἀσελγῆ θεὰν ἐκμαίνοντες; [...] Ταῦτα τοῖνον, οἷα δὴ τινα κηλῖδα τῶν ὑπηκόων ἀπεσόβεις (trad. Amato-Maréchaux 2014, p. 298). On dispose également d'une traduction italienne par Ventrella dans Amato 2010, p. 240–287. Dans le même volume, voir également Ventrella 2010a ; Ventrella 2010b, p. 113 n. 44 à propos de la σωφοσύνη.

Quant à Priscien, il ne relève pas l'interdiction de la pantomime dans son *Panégyrique*, mais fait seulement allusion à l'interdiction des *venationes*²⁶. Cette mesure peut d'ailleurs être datée grâce à la chronique de Josué le Stylite, qui dit pour l'année 499 que « l'empereur Anastase défendit par un édit les combats (avec les bêtes féroces) dans les villes soumises aux Romains »²⁷.

Ces mesures trouvent très probablement leur origine dans une série de troubles et d'émeutes successives qui se produisent au début du règne d'Anastase et durent jusqu'en 501²⁸. Dans un passage que Cameron situe au début du règne de l'empereur²⁹, Malalas nous livre le témoignage suivant : « Sous Anastase, il y eut une émeute à l'hippodrome ; beaucoup de gens furent tués et des bâtiments furent incendiés, et les quatre danseurs furent exilés »³⁰. Ce témoignage semble être validé par le fait que le Comte Marcellin signale pour l'année 491 une révolte qui mit littéralement le feu à la ville ainsi qu'à l'hippodrome³¹.

Deux révoltes ont également lieu en 499–500 et en 501, durant les Brytae. Selon Jean d'Antioche, la révolte de 499/500 est un massacre et des mesures sont prises pour réprimer ces troubles : « l'empereur priva à l'avenir les villes de la très belle danse »³². Pour la révolte de 501, nous possédons différentes sources. La plus importante est celle du Comte Marcellin, qui livre une version détaillée de ces événements :

26 Prisc., *Pan.*, 223–227.

27 Ps.-Josué le Stylite, *Chronique*, 34 (trad. Martin 1876, p. xxx). Voir Trombley-Watt 2000, p. 32 note 159, avec référence à *Cod. Theod.*, XV, 11, 1 daté de 414.

28 À ce sujet, voir Dagron 2011, p. 155–158.

29 Cameron 1976, p. 226.

30 Mal., F. 36 (de Boor 1905, p. 167) : ὅτι ἐπὶ Ἀναστασίου ἐγένετο ἐν τῷ ἵππικῷ στάσις, καὶ πολλοὶ ἀπέθανον καὶ πολλὰ ἐκαύθη, καὶ ἐξωρίσθησαν οἱ δ' ὄρχησταί.

31 Marc. Comes, Anno 491 (Mommsen 1894, p. 95) : *bellum plebeium inter Byzantios ortum parsque urbis plurima atque circi igne combusta*. Voir Croke 2001, p. 126–129 pour une analyse des différents passages.

32 Jo. Antioch, F. 101 (de Boor 1905, p. 143) : ὡς τὸν βασιλέα τοῦ λοιποῦ χηρῶσαι τῆς καλλίστης ὀρχήσεως τὰς πόλεις (= F. 309 Roberto 2005, p. 532–533).

Alors que le préfet de la ville, Constance, assistait aux jeux du théâtre, en pleine journée, les Verts préparèrent une embuscade contre les Bleus, leurs adversaires. Ils avaient en effet dissimulé des armes et des pierres dans des urnes en terre et dans des corbeilles de fruits. Ils s'étaient placés au portique du théâtre, comme des marchands.

Installé comme de coutume sur les gradins, Constance entendit les cris des citoyens ; les armes furent sorties, mais on les entendit avant de les voir. Des pierres tombèrent sur des citoyens imprudents. On vit, dans les mains des assaillants, des épées couvertes du sang d'amis et de voisins. Les gradins du théâtre craquèrent et gémirent sous les pieds de ceux qui fuyaient le massacre ; le sol de ces gradins était couvert de sang.

La cité auguste pleura la mort de plus de trois mille citoyens, tués par l'épée, les pierres, piétinés ou noyés dans les eaux de l'avant-scène.³³

Jean Malalas apporte une information supplémentaire qui souligne encore la gravité de cet événement : « le fils d'une concubine de l'empereur perdit la vie dans le théâtre »³⁴. Théophraste mentionne également ce drame dans sa chronique de l'*Anno mundi* 5997³⁵.

En définitive, dans toutes les versions du récit, les mesures prises sont identiques et concernent directement les danseurs³⁶ : « l'Empereur, en colère, punit nombre de partisans des deux factions et

33 Marc. Comes, Anno 501 (Mommsen 1894, p. 95) : *Constantio praefecto urbis ludos theatrales meridiano tempore spectante pars in eodem spectaculo Cerealis parti adversae caeruleae occultas praeparavit insidias. nam enses saxaque in vasis inclusa fictilibus eademque arma diversis pomis desuper cumulata sub theatri porticu ritu vendentium statuit. dum residente Constantio ex more civium concrepant voces, ante visa quam audita arma excutiuntur saxaque in incautos cives instar imbrium jaciuntur ensesque vibrantes in amicorum inque vicinorum sanguine obliti suis cum percussoribus debacchantur : nutat et congemescit theatri cavea et refugientium huc atque illuc suorum pedibus conculcata occisorumque foedata cruore deplangit. plus enim quam tria milia civium saxis gladiisque compressionibus et aquis proscaenii amissos urbs augusta deflevit* (trad. Desgrugillers 2014, p. 69–70).

34 Mal., F. 39 (de Boor 1905 p. 168) : ὥστε καὶ τὸν υἱὸν τοῦ βασιλέως τὸν ἀπὸ παλλακίδος ἐν τῷ θεάτρῳ ἀποθανεῖν. Mango-Scott 1997, p. 226.

35 Theoph., AM 5997 (de Boor 1883, p. 47).

36 À ce sujet, voir Cameron 1976, p. 274.

bannit les quatre danseurs des factions »³⁷. Comme pour les *venationes*, Josué le Stylite vient confirmer la mesure : « Anastase défendit par un édit aux comédiens de danser dans aucune ville de son Empire »³⁸. L'historien Zosime se plaint également des danses des pantomimes introduites par Pylade et Bathylle sous Auguste, et responsables jusqu'à ce jour de nombreux maux³⁹. Il compte même la danse parmi les éléments qui ont contribué à remplir les villes de confusion et de désordre⁴⁰. Pour Cameron, cette mention permet d'ailleurs de dater le texte de Zosime avant 501, puisque les mesures d'interdiction prises par l'Empereur ne lui sont pas connues⁴¹.

Dans ce cadre, considérer la φιλομουσία de l'Empereur Anastase au sens strict nous paraît difficile, et admettre cet argument pour dater *l'Apologie des mimes* du début du siècle encore plus. Quant à une forme de pantomime ou de spectacle allégé, auquel le Pape Gélase semble faire allusion, il est possible de tirer un parallèle avec les *dialexeis* de Procope de Gaza, comme l'explique Amato en mentionnant l'existence d'une pantomime « morigerata ». Le savant propose en effet d'interpréter les *dialexeis* procopiennes comme des préambules ou, mieux encore, des guides introductifs à la représentation de pantomimes ; leur contenu serait plus adapté aux mœurs, notamment en ce qui concerne la nudité qui était parfois mise en scène⁴².

Or, les événements que nous venons de mentionner sont loin d'être isolés. En fait, tout le début du siècle est marqué par différents troubles liés aux danseurs de pantomimes et les spectacles en général.

37 Mal., F. 39 (de Boor 1905 p. 168) : ὁ δὲ βασιλεὺς ἀγανακτήσας πολλοὺς ἐκόλασεν ἐξ ἀμφοτέρων τῶν μερῶν καὶ ἐξώρισεν καὶ τοὺς τέσσαρας ὄρχηστὰς τῶν μερῶν. Voir Cameron 1976, p. 226 n. 7 qui distingue ce fragment du n° 36 cité n. 30.

38 Ps.-Josué le Stylite, *Chronique*, 46. Pour la traduction française, voir Martin 1876, p. XL. Voir également Trombley-Watt 2000, p. 47 et note 228 où est fait mention du *Panégryrique de l'Empereur Anastase* de Procope de Gaza.

39 Zos., I, 6 : ἦ τε γὰρ παντόμιμος ὄρχησις ἐν ἐκείνοις εἰσήχθη τοῖς χρόνοις, οὐπω πρότερον οὔσα, Πυλάδου καὶ Βαθύλλου πρώτων αὐτὴν μετελθόντων, καὶ προσέτι γε ἕτερα πολλῶν αἰτία γεγονότα μέχρι τοῦδε κακῶν.

40 Zos., I, 5 : ὥστε ἐκ τούτου τὰς μὲν πόλεις στάσεων πληροῦσθαι καὶ ταραχῶν.

41 Pour une analyse du passage de Zosime, voir Cameron 1969, p. 108–110.

42 Amato 2010b, p. 68–69.

Les mesures d'interdictions relatives à l'hippodrome et au théâtre ne sont pas rares, comme l'explique Dagron⁴³. Outre les révoltes de 499–500 et 501, il y eut en 507 une émeute à l'hippodrome de Constantinople qui nécessita, selon le Comte Marcellin, l'intervention de l'armée⁴⁴. Une autre émeute eut lieu en 514, suite à une décision de l'empereur de supprimer une séance de courses hippiques, après une rébellion fomentée pendant les courses, comme le mentionne Jean d'Antioche⁴⁵.

5.2.2 L'hypothèse de Kirsten

Les événements suivants concernant les spectacles ont un lien direct avec la datation proposée par Kirsten et présentée ci-dessus. Il convient comme pour Sathas d'en faire la critique. En premier lieu, nous allons présenter les événements qui ont abouti en 525 à la fermeture des théâtres.

Selon les détails donnés par Malalas, les révoltes ont dû occuper une grande partie du règne de Justin I. En 520, selon Malalas, les démotés soulèvent une révolte pendant la course hippique de l'après-midi, révolte qui est réprimée par l'armée. Puis, la chronique explique que les factions se réconcilient. Voici comment se termine l'affaire : « Rassemblées à l'hippodrome le lendemain pour les courses hippiques, les factions demandèrent à l'empereur d'assister à la course hippique tandis qu'elles réclamaient en criant leurs

43 Dagron 2011, p. 153–170 pour un exposé portant sur la période de Théodose II à Justinien.

44 Marc. Comes, Anno 507 (Mommsen 1894, p. 96) : *seditione popularis in circo facta est ; miles et armatus obstitit*. Malalas, XVI, 4 (394 Bo) relate également cet événement : ἀγανακτήσας ἐκέλευσεν ἄρμα κατ' αὐτῶν ἐξελεθεῖν, καὶ ἐγένετο μεγάλη ἀταξία.

45 Jo. Antioch., F. 103 (de Boor 1905 p. 146) : ἐν δὲ τῇ Κωνσταντίνου κατὰ τὴν τῆς ἵππικῆς θέαν τοῦ δῆμου πρὸς στάσιν διαναστάντος, τὴν τε τῆς δείλης πανήγυριν ὁ βασιλεὺς ἠρνήσατο, καὶ φόνος οὐκ ὀλίγος ἐγγένοι, αὐτοῦ τε τοῦ τῆς πόλεως νυκτεπάρχου τοῦ καλουμένου Γέτα ἀναιρεθέντος κατὰ τὴν μάχην (= F. 311 Roberto 2005, p. 534–535).

danseurs »⁴⁶. Comme on peut le lire, les danseurs se trouvent à nouveau au centre du débat. Les danseurs dont il est question sont d'ailleurs nommés dans *l'excerptum*, ce qui démontre leur popularité : « les Verts réclamaient Caramallos et les Bleus un certain Porphyre d'Alexandrie »⁴⁷. L'empereur accorde à chaque faction ce qu'elle avait demandé, preuve de la puissance et de l'influence des factions jusqu'au plus haut niveau de l'empire.

La crise ne s'arrête pas là. La lecture de Théophane nous apprend que les Bleus soulèvent des révoltes dans toutes les villes de l'empire ; les troubles durent cinq années pour s'arrêter la sixième année du règne de Justin soit en 524–525. Le chroniqueur souligne bien l'ambiance qui règne dans les villes où les Bleus assassinent les Verts sans que les autorités n'osent engager des poursuites contre les meurtriers⁴⁸.

C'est dans ce contexte que doit être compris le passage de Malalas cité par Kirsten dans son étude. En effet, le chroniqueur présente les choses de manière plus détaillée et le passage mentionné plus haut n'est en fait que la conséquence d'une série de troubles généralisés⁴⁹. Selon lui, les événements débutent sous l'impulsion des Bleus dans la capitale, soit à Constantinople directement. Durant la première

46 Mal., F. 43 (de Boor 1905 p. 170) : καὶ τῆ ἐπαύριον εἰς τὸ ἰπικὸν συναχθέντες ἐδεήθησαν τοῦ βασιλέως θεωρῆσαι ἰπικόν, καὶ τὰ μέρη ἔκραζον ζητοῦντες τοὺς ὀρχηστάς, οἱ μὲν πράσινοι τὸν Καράμαλλον, οἱ δὲ βένετοι Πορφυρίον τινα ἀπὸ Ἀλεξανδρείας, οἱ δὲ ῥούσιοι καὶ λευκοὶ τοὺς πρώτους· καὶ παρέσχεν ὁ βασιλεὺς ἐκάστῳ μέρει τὸ αἰτηθέν. Au sujet de cet événement, voir Cameron 1976, p. 275 et Cameron 1973, p. 168–169.

47 Voir note précédente.

48 Theoph., *AM* 6012 (de Boor 1883, p. 166) : τῷ δ' αὐτῷ ἔτει ἐδημοκράτησε τὸ βένετον μέρος, ἐν πάσαις ταῖς πόλεσι ταραχὰς ἐγείροντες καὶ λιθασμοὺς καὶ φόνους πολλοὺς ἀπεργαζόμενοι. ἐπήρχοντο δὲ καὶ τοῖς ἄρχουσιν. ἀπὸ δὲ Ἀντιοχείας ἤρχθη τὸ κακὸν τῆς ἀταξίας, καὶ οὕτω διεδόθη ἐν πάσαις ταῖς πόλεσιν, καὶ ἐκράτησεν ἐπὶ χρόνους ε'· καὶ ἔσφαζον ξίφεσι τοὺς ἀπαντῶντας Πρασίνοους καὶ τοὺς κατ' οἶκον κρυπτομένους ἀνιόντες ἐφόνευον, μὴ τολμώντων τῶν ἀρχόντων ἐκδίκησιν τῶν φόνων ποιῆσαι. ταῦτα διεπράττοντο ἕως ἔτους ἔκτου Ἰουστίνου τοῦ εὐσεβοῦς. L'extrait est traduit dans Dagron 2011, p. 157. Voir Mango-Scott 1997, p. 253 et la note 4.

49 Voir Cameron 1976, p. 227.

indiction, soit en 522–523, un certain Théodotos est nommé comme préfet de la ville : « il réprima le pouvoir des dèmes des Byzantins en punissant bon nombre d'insurgés, sur ordre de Justin »⁵⁰. Enfin, la donnée de Théophane situant la fin des émeutes vers 524–525 peut être mise en relation avec celle de Malalas mentionnant pour 525 l'interdiction des spectacles et le bannissement des danseurs dans tout l'Orient, sauf à Alexandrie⁵¹.

Les mesures ne doivent cependant pas avoir eu l'effet escompté. Une des premières actions entreprises par Justinien à son arrivée au pouvoir est, si l'on en croit Malalas, une mesure de répression à l'encontre des émeutiers qui suscite de la crainte :

Justinien envoya des rescrits sacrés dans chaque cité, de sorte que les émeutiers et les meurtriers furent punis, quelle que fût la faction à laquelle ils appartenaient. Ainsi, ils n'osèrent plus à l'avenir tenter un quelconque soulèvement, parce que l'empereur inspira de la crainte dans toutes les provinces.⁵²

Le *Chronicon Pascale* mentionne également l'envoi de *sacrae* à Constantinople et dans chaque ville, en précisant que l'on devait à l'avenir regarder les spectacles en bon ordre⁵³.

50 Mal., XVII, 11 (416 Bo, 342 Th) : ὅστις προεβλήθη ἐπὶ τῆς πρώτης οἰκτιρῆσεως, καὶ κατεδυνάστευσε τῆς δημοκρατίας τῶν Βυζαντιῶν, τιμωρησάμενος πολλοὺς τῶν ἀτάκτων κατὰ κέλευσιν τοῦ βασιλέως Ἰουστίνου.

51 Voir p. 206 note 14.

52 Mal., XVII, 18 (422 Bo) : καὶ ἐν ἐκάστη δὲ πόλει κατέπεμψε θείας σάκρας, ὥστε τιμωρηθῆναι τοὺς ἀταξίας ἢ φόνους ποιοῦντας, ὁποῖου δ' ἂν ὑπάρχωσι μέρους, ὥστε μὴ τολμᾶν τινα τοῦ λοιποῦ τὴν οἰανδήποτε ἀταξίαν ποιῆσαι, φόβον ἐνδειξάμενος εἰς πάσας τὰς ἐπαρχίας. ἐν δὲ Ἀντιοχείᾳ τῇ μεγάλῃ πρὸς ὀλίγον καιρὸν ἐγένοντο ἐν φιλίᾳ οἱ δῆμοι.

53 *Chron. Pasch.* (617 Bo) : ὅστις βασιλεὺς Ἰουστινιανὸς μεγάλῃ ἐποίησεν κατάστασιν ἐν Κωνσταντινουπόλει καὶ ἐν ἐκάστη πόλει, πέμψας θείας σάκρας ὥστε τιμωρηθῆναι τοὺς ἀταξίας ἢ φόνους ποιοῦντας καὶ μήτινα λιθοβολεῖν ἢ φονεύειν, ἀλλὰ θεωρεῖν εὐτάκτως.

5.2.3 Critiques et apport de Stephanis

Faut-il lier l'interdiction dont Procope de Césarée fait état dans son *Histoire secrète* au témoignage de Malalas relevé par Kirsten ? C'est le premier reproche que fait Stephanis dans son analyse et datation du discours de Choricios⁵⁴. Pour lui, le chroniqueur et l'historien ne décrivent pas les mêmes faits. Alors que le récit de Malalas concerne explicitement les événements qui aboutissent en 525 à la fermeture des théâtres, le récit de Procope de Césarée concerne des mesures économiques prises en 527. Si nous acceptons de faire concorder les deux témoignages, comme le propose Stephanis dans un deuxième temps, nous devons émettre avec lui la réserve suivante : la décision de fermeture des théâtres n'a sans doute pas été définitive ; les décisions impériales, quoique très énergiques, ne semblent avoir eu qu'une portée relativement limitée, soit dans le temps, soit dans l'espace. L'exposé que nous venons de présenter montre bien le nombre de révoltes suivies d'interdictions qui se sont succédé au début du VI^e siècle. Ainsi, en 529, soit deux ans après l'arrivée au trône de Justinien, nous avons connaissance d'une révolte au théâtre d'Antioche. Cela signifie que moins de cinq ans après une mesure d'interdiction que l'on a pu considérer comme générale, le théâtre d'Antioche est ouvert et donne lieu à des troubles, que décrit sommairement Malalas :

La même année eut lieu une révolte à Antioche la Grande au théâtre et la nouvelle de cette révolte fut rapportée à l'empereur. Mis en colère, celui-ci interdit à partir de ce moment-là la mise sur pied de représentations théâtrales dans la cité d'Antioche.⁵⁵

Comme le note cependant Cameron, le théâtre sera à nouveau en fonction par la suite⁵⁶. Tous ces éléments vont à notre avis dans le sens de l'hypothèse de Stephanis. Le passage de Malalas faisant état

54 Stephanis 1986, p. 41–43.

55 Mal., XVIII, 41 (448 Bo, 376 Th) : ἐν δὲ τῷ αὐτῷ χρόνῳ ἐγένετο ταραχὴ ἐν Ἀντιοχείᾳ τῇ μεγάλῃ ἐν τῷ θεάτρῳ. καὶ τὰ τῆς ταραχῆς ἀνηνέχθη τῷ αὐτῷ βασιλεῖ. καὶ ἀγανακτήσας ἐξ ἐκείνου ἐκόλυσε τὴν θέαν τοῦ θεάτρου πρὸς τὸ μὴ ἐπιτελεῖσθαι τοῦ λοιποῦ ἐν τῇ τῶν Ἀντιοχείων πόλει.

56 Cameron 1976, p. 228 note 1.

d'une fermeture quasi générale des théâtres en 525 ne peut à lui seul fournir une preuve pour dater le discours. Le texte de Choricios se situe en des termes trop généraux pour que l'on puisse rattacher son contenu à un événement historique précis. En fait, l'*Apologie des mimes* peut également refléter l'état d'une époque ultérieure⁵⁷.

La troisième réserve émise par Stephanis est d'un ordre différent. Les mimes, même s'ils ont été probablement touchés par les interdictions que nous venons de rappeler, n'avaient pas pour seul champ d'action les théâtres publics. Le domaine privé avait lui aussi recours aux mimes comme divertissement.

5.3 La place du texte dans l'œuvre de Choricios

Sathas a fait de l'*Apologie des mimes* une œuvre du début de la carrière de Choricios de Gaza⁵⁸. C'est également l'opinion de Westberg, quoique ce dernier place l'*Apologie des mimes* en 525⁵⁹. Classée parmi les exercices de rhétorique, l'*Apologie des mimes* doit dans cette optique être un protreptique aux vrais discours judiciaires et aux discours publics. Ce jugement est à notre sens erroné ; il provient d'une mauvaise compréhension et d'une lecture trop superficielle du discours. Rédiger un discours qui puisse être considéré comme un jeu par les détracteurs du mime, mais soit en même présenté comme une vraie défense requiert de grandes qualités rhétoriques, plus propres à un sophiste expérimenté. D'ailleurs, Choricios présente dès l'exorde sa défense comme une tâche hardie, une véritable pierre de touche⁶⁰. Webb a d'ailleurs relevé que, pour être efficace et réussi, le discours doit se baser sur des arguments crédibles et reconnaissables par le public⁶¹. Pour Stephanis, qui s'inscrit en faux

57 Stephanis 1986, p. 42.

58 Sathas 1878, p. 340 (τμή).

59 Westberg 2010, p. 125.

60 Chor., *Apol. mim.*, 5.

61 Webb 2006b, p. 118.

par rapport à Cameron⁶², le souci de rendre vraisemblable le discours garantit même la valeur des arguments du rhéteur⁶³. Ainsi, Choricios déclare avoir assisté aux spectacles de mimes en tant qu'étudiant et avoir cessé depuis qu'il est enseignant⁶⁴. Plus loin, Choricios s'interdit d'assister désormais aux spectacles de mimes par respect d'une loi établie par l'usage pour les enseignants.⁶⁵

L'orateur montre ensuite que le spectacle n'est pas mauvais en soi, puisque les étudiants y trouvent un peu de repos après avoir terminé leur ouvrage. Si le maître avait peur que le spectacle puisse causer quelque dommage, il inciterait ses étudiants à s'en garder⁶⁶. Choricios mentionne encore que c'est une loi locale qui interdit aux maîtres d'être spectateurs des mimes, tandis qu'en Phénicie, s'abstenir d'assister à leurs spectacles était au contraire vu comme la marque d'une personnalité désagréable et maussade⁶⁷.

Dans quelle mesure ces différents passages permettent-ils de situer l'œuvre dans la carrière de Choricios ? Nous savons par l'intitulé d'une *dialexis* que Choricios prend la tête de l'École de Gaza avant la mort de son maître Procope⁶⁸ :

La *dialexis*, quant au reproche que font certains à mon divin maître de ne plus produire son éloquence lors de réunions publiques, montre que la retraite est un bien lorsqu'on arrive à un âge avancé.⁶⁹

62 Cameron 1976, p. 161 note 7.

63 Stephanis 1986, p. 184–185. L'auteur commente le paragraphe 199 de *L'Apologie des mimes* dans lequel il est question des railleries du pouvoir que les mimes peuvent mettre en scène. L'auteur souligne d'ailleurs que la présence des mimes est attestée jusqu'au sommet de l'empire, en s'appuyant sur le paragraphe 58 de *L'Apologie des mimes*.

64 Chor., *Apol. mim.*, 4.

65 Chor., *Apol. mim.*, 104.

66 Chor., *Apol. mim.*, 105.

67 Chor., *Apol. mim.*, 106.

68 Pour une présentation de carrière de Procope de Gaza, voir Amato-Marchaux 2014, p. XI-XXXIII.

69 Chor., *Dial.* 6 (*Op.* XI), *praef.* : διάλεξις αισθομένη τινῶν τὸν θεσπέσιον μου διδάσκαλον μεμφομένων μὴ παραβάλλοντα ταῖς δημοσίαις τῶν λόγων συνόδοις δείκνυσιν, ὡς ἐν γήρᾳ καλὸν ἡσυχία.

Alors que Procope ne se produit plus en public pour raison d'âge, Choricios se trouve donc à la tête de l'École de Gaza en qualité de sophiste, ce que vient par ailleurs confirmer le témoignage de Photios⁷⁰.

Il semble que Choricios n'est pas depuis longtemps en poste lorsque son maître meurt et qu'il en prononce l'éloge funèbre. Dans le passage qui suit, notre orateur se présente comme le fils spirituel de Procope, tout en laissant sous-entendre que son activité professorale pourrait en être à ses débuts :

En outre, tous ceux dont il fut le maître trouvèrent encore en lui un père : il aimait ses disciples comme il eût aimé ses enfants, et s'il est en moi quelque chose dont on puisse parler, si moi-même j'entreprends d'enseigner, on peut dire, ce me semble, qu'il est mort, non pas seulement père, mais encore aïeul.⁷¹

L'expression « j'entreprends d'enseigner » (παιδεύειν ἐπιχειρῶ) pourrait bien signifier que Choricios en est effectivement au début de sa carrière. La même expression se retrouve d'ailleurs dans l'*Apologie des mimes* ou encore dans le premier éloge de Marcien⁷². Mais peut-être l'expression souligne-t-elle simplement la tentative continue que représente l'enseignement.

Concernant la chronologie de Procope, on peut être à peu près certain que sa mort date d'après 528. En effet, une de ses dernières œuvres, si ce n'est la dernière, est intitulée *Monodie d'Antioche* ; ce texte, dont le contenu est presque totalement perdu, devait relater les deux tremblements de terre qui frappèrent cette ville en 526 ou 528⁷³. Quant à un *terminus ante quem*, il peut être déterminé de la

70 Voir p. 11. Pour le rapprochement entre la notice de la *Bibliothèque* et l'*Eloge funèbre de Procope*, voir Schamp 1987, p. 454.

71 Chor., *Or. fun. in Proc. (Op. VIII)*, 46 : ἄνευ δὲ τούτων, ὄσων γέγονε παιδευτής, τοσούτων ὑπῆρχε πατήρ ἴσα καὶ τέκνα τοὺς φοιτητὰς ἀγαπῶν. εἰ δὲ δὴ τι κάμοι λόγου πρόσσεστιν ἄξιον καὶ παιδεύειν ἐπιχειρῶ, οὐ πατήρ, ὡς ἔοικε, μόνον, ἀλλὰ καὶ πάππος ἤδη γεγονῶς ἐτελεύτα (trad. Caffiaux 1862, p. 16).

72 Chor., *Apol. mim.*, 104 : τοῖς τῆδε παιδεύειν ἐπιχειροῦσιν. Chor., *Laud. Marc. I (Op. 1)*, 1 : ὄσοι τῆδε παιδεύειν ἐπιχειροῦμεν.

73 Voir Amato-Maréchaux 2014, p. 497 pour les fragments conservés de la *Μονοδία Ἀντιοχείας*.

manière suivante. Dans l'*Oraison funèbre*, il est question de premiers « bains ouverts pour ceux qui ne peuvent pas les fréquenter facilement de toutes les parties de la ville »⁷⁴, tandis que dans l'*Éloge d'Aratos et de Stephanos*, datable de 536/540⁷⁵, Choricios mentionne qu'un autre bain sera ouvert aux habitants pour la saison hivernale⁷⁶. Kirsten situe par conséquent l'*Éloge funèbre* de Procope de Gaza « *post annum 526, nonnullis autem annis ante 536* »⁷⁷. Notons encore que Rohde suivi par Seitz propose un intervalle de rédaction encore plus serré entre 526 et 528⁷⁸, ce qui semble difficilement acceptable si la *Monodie d'Antioche* date de ces mêmes années.

5.4 Synthèse intermédiaire

Si l'on accepte une rédaction de l'*Apologie des mimes* entre 525 et 527, cela signifie que Procope est encore vivant au moment de la rédaction du discours. Le contexte serait alors la période durant laquelle le maître de Choricios vit retiré de la rhétorique ; en accord avec le témoignage de Photios, le discours aurait dans ce cas été rédigé après que Choricios eut succédé à Procope à la tête de l'École de Gaza.

Les réserves émises par Stephanis sont donc dans l'ensemble pertinentes. La datation donnée par Sathas est arbitraire. Celle de Kirsten en revanche ne peut pas d'emblée être écartée, ce d'autant plus qu'elle semble concorder avec la chronologie des œuvres de Procope et Choricios que nous venons d'exposer. Enfin, la proposition

74 Chor., *Or. fun. in Proc* (*Op.* VIII), 52 : λουτρὸν ἀνέφκται διὰ σὲ τοῖς οὐ πανταχοῦ τῆς πόλεως ἀδεῶς φοιτᾶν δυναμένοις (trad. adaptée Caffiaux 1862, p. 18). L'auteur propose en effet de lire ἀπανταχόθεν au lieu de οὐ πανταχοῦ. Voir également apparat critique dans Greco 2010, p. 80.

75 Voir Graux 1886, p. 2 et 27 note 16.

76 Chor., *Laud. Arat. et Steph.* (*Op.* III), 55 : ἀνοίξω τοῖς ἐνοικοῦσιν ἕτερον χειμῶνος ὄρα λουτρὸν.

77 Kirsten 1894, p. 13.

78 Seitz 1892, p. 21.

de Graux, qui place le discours au début du règne de Justinien, ne peut pas être écartée non plus.

Notre analyse a démontré que ces datations ne sont pas les seules possibles et que l'*Apologie des mimes* peut faire référence à un contexte plus tardif. Nous pouvons en tout cas définir ce discours comme une défense judiciaire ancrée dans une réalité historique contemporaine, même si la circonstance exacte qui a pu inspirer notre sophiste reste indéterminable. Dans ce sens, l'allusion faite aux courses de chars et aux séditions qu'elles provoquent⁷⁹ fait parfaitement écho aux troubles que nous avons évoqués. La solution la plus prudente est alors de considérer l'œuvre dans son contexte global. Notre parcours a ainsi permis de démontrer que les différentes révoltes et interdictions successives font de cette thématique un enjeu central pour comprendre l'*Apologie des mimes*. Et les interdictions se poursuivront jusqu'au coup d'arrêt formulé dans le Canon 51 du concile *In Trullo* en 692⁸⁰ :

Défense absolue est faite par ce saint concile œcuménique des représentations de ce qu'on appelle mimes et de leurs jeux, de plus, de donner des combats de bêtes et des danses sur scène.⁸¹

Au XII^e siècle, Théodore Balsamon commentera cet arrêt en développant l'opposition des factions vertes et bleues. Il prendra en exemple les règnes de Justinien, d'Anastase et de l'usurpateur Phocas⁸², preuve de l'influence que ces troubles ont eue jusqu'à son époque.

79 Chor., *Apol. mim.*, 114.

80 À ce sujet, voir Tinnefeld 1974 qui s'intéresse à la période qui a suivi le concile *In Trullo*.

81 *In Trullo, Can. 51* (Rhallès-Potlès 1852, t. 2, p. 424) : καθόλου ἀπαγορεύει ἡ ἀγία αὐτῆ καὶ οἰκουμενικῆ σύνοδος, τοὺς λεγομένους μίμους, καὶ τὰ τούτων θέατρα, εἴτ' ἂν γέ μὴν καὶ τὰ τῶν κυνηγίων θεώρια, καὶ τὰς ἐπὶ σκιηνῆς ὀρχήσεις ἐπιτελεῖσθαι. εἰ δέ τις τοῦ παρόντος κανόνος καταφρονήσῃ, καὶ πρὸς τι ἑαυτὸν τῶν ἀπηγορευμένων τούτων ἐκδῶ (trad. Église Orthodoxe d'Estonie, <http://www.eoc.ee/fr/orthodoxie/canons-du-6eme-concile-in-trullo>).

82 Balsamon, *In can. 24 Conc. in Trullo* (Rhallès-Potlès 1852, t. 2, p. 357 = PG 137, 592).

6 L'héritage du *Pro Saltatoribus* de Libanios¹

Un mode d'approche pour analyser *l'Apologie des mimes* est de considérer le discours comme le prolongement d'une thématique traitée antérieurement². Lucien a laissé un *Περὶ Ὀρχήσεως* [*De saltatione*], présenté sous la forme d'un dialogue entre Lycinus et Craton, dans lequel le premier prend la défense de la danse³. Deux siècles plus tard, la thématique est reprise par Libanios qui rédige le *Πρὸς Ἀριστείδην ὑπὲρ τῶν ὀρχηστῶν* [*Pro Saltatoribus*]. Comme l'indique le titre, il s'agit d'une défense des danseurs, dans laquelle Libanios s'oppose à Aelius Aristide en démontant les arguments de ce dernier. Le discours d'Aelius Aristide contre lequel Libanios s'élève ne nous est cependant pas parvenu ; en partant du principe que Libanios a repris la plupart des arguments et dans le même ordre, Mesk a cependant proposé un plan général de l'invective d'Aelius Aristide⁴. Cette tentative fut rejetée par

- 1 Ce chapitre, excepté son point 5, fait la synthèse de Pernet 2017 et Pernet [à paraître].
- 2 C'est également l'avis de Lugaresi 2008, p. 217. Dans son étude, l'auteur fait une place à *l'Apologie des mimes*, qu'il considère à juste titre comme le troisième élément d'une collection l'unissant aux écrits de Lucien et Libanios. Voir également Westberg 2010, p. 127–128.
- 3 On a beaucoup discuté de l'authenticité du dialogue. Voir en particulier Helm 1906, p. 365–370 qui conteste l'attribution à Lucien. Robertson 1913 considère la pièce comme authentique, ce qui est repris Helm 1927, col. 1760. Anderson 1977a a également argumenté pour la paternité de l'œuvre. Cependant, l'auteur est persuadé que Lucien n'a aucune connaissance de la danse et n'y porte aucun intérêt. D'où, à son avis, une œuvre décevante. Notons encore qu'aucune mention n'est faite d'un hypothétique modèle ou lien avec Aelius Aristide. Aucune étude récente ne refuse la paternité de l'œuvre à Lucien. Bompaire 1993, p. XLIV classe l'œuvre parmi les ouvrages authentiques (dans Bompaire 1958, p. 356–357, l'auteur avait souligné l'isolement du *Sur la danse*, ce qui constituait pour lui une « présomption d'inauthenticité »). Voir encore Lada-Richards 2007, p. 155–156. Garelli 2007, p. 259–260. Lugaresi 2008, p. 206 n. 153. Lada-Richards 2008, p. 301.
- 4 Mesk 1908, p. 59–61.

Behr⁵ et récemment par Robert⁶ ; même si l'idée de Mesk peut dans un premier temps paraître séduisante, Robert conclut que « l'étude de l'εὔρεσις et la structure de la réfutation de Libanios laissent entrevoir les grandes divisions de la démonstration, sans toutefois préjuger de leur agencement »⁷.

De manière générale, il apparaît que le procédé littéraire utilisé par Choricios pour les reprises de thèmes est l'*imitatio cum variatione*. Comme l'indique Denys d'Halicarnasse dans son traité *Sur l'imitation*, « il faut fréquenter les écrits des anciens afin d'y puiser non seulement de la matière pour le sujet à traiter, mais aussi de l'émulation pour les particularités d'expression »⁸. Après une comparaison, l'auteur poursuit : « C'est de la même manière qu'en littérature naît la ressemblance par imitation, lorsque piqués d'émulation pour ce que nous jugeons de meilleur chez tel ou tel des anciens, nous réunissons pour ainsi dire plusieurs ruisseaux en un seul courant [...] »⁹. On trouve dans la suite du texte une liste d'auteurs classés par genre littéraire, proposés comme modèles d'imitation. Pour Hermogène, l'imitation est au centre : « Pour ceux au contraire dont l'œuvre consiste en un discours, comme les orateurs et les logographes, celui qui en donne la meilleure imitation et qui parle comme parlerait le meilleur d'entre eux, celui-là sera certainement aussi le meilleur d'entre eux. »¹⁰ Pour Aelius Théon, « l'entraînement aux exercices est absolument nécessaire [...] En effet, ce sont là en quelque sorte

5 Behr 1986, p. 502, n. 2.

6 Robert 2013, p. 380–387.

7 *Ibid.*, p. 385.

8 D.H., *Imitatio, Épitomé* I, 1 : ὅτι δεῖ τοῖς τῶν ἀρχαίων ἐντυγγάνειν συγγράμμασιν, ἵν' ἐντεῦθεν μὴ μόνον τῆς ὑποθέσεως τὴν ὕλην ἀλλὰ καὶ τὸν τῶν ἰδιωμάτων ζῆλον χορηγηθῶμεν (trad. Aujac 1978, p. 31).

9 D.H., *Imitatio, Épitomé* I, 3 : οὕτω καὶ λόγων μιμήσεσιν ὁμοιότης τίκτεται, ἐπὶ ζῆλώσει τις τὸ παρ' ἐκάστῳ τῶν παλαιῶν βέλτιον εἶναι δοκοῦν καὶ καθάπερ ἐκ πολλῶν ναμάτων ἐν τι συγκομίσας ῥεῦμα (trad. Aujac 1978, p. 31).

10 Hermog., *Id.*, II, 10, 32, 390 Rabe : οἷς δ' ἔστιν ἐν λόγῳ τὸ ἔργον, οἷον ῥήτορσι λέγων καὶ λογογράφοις, ὁ τούτους ἄριστα μιμούμενος καὶ λέγων, ὥσπερ ἂν ὁ ἐκείνων ἄριστος εἴποι, πάντως ἂν εἴη καὶ αὐτὸς ἐκείνων ἄριστος (trad. Patillon 2012, p. 210–211).

les fondements de toute sorte de discours [...] Façonnés par la méthode de ces modèles, les jeunes gens deviennent capables de les imiter »¹¹. Le principe est l'imitation : « En effet, si nous modelons notre esprit sur de bons exemples, notre imitation sera aussi la meilleure. »¹² Dans le traité anonyme *Du Sublime*, « c'est l'imitation, l'émulation des grands génies du passé, tant en prose qu'en vers »¹³ qui est présentée comme une des voies pour accéder au sublime. Dans notre cas, Libanios fait évidemment figure de l'écrivain illustre à imiter.

Des études ont déjà pu mettre en évidence les parallèles et lieux communs qui existent entre l'*Apologie des mimes* et les discours de Libanios d'une part et, dans une moindre mesure, Lucien d'autre part. Dans l'introduction à son édition du *Pro saltatoribus*, Foerster a noté la parenté existant entre les différentes pièces rhétoriques¹⁴ et indiqué les passages semblables dans les notes de l'apparat critique¹⁵. Une étude beaucoup plus complète traitant du *corpus* de Choricios dans sa totalité a été rédigée par Rother¹⁶. Un chapitre entier y est consacré à l'*Apologie des mimes*¹⁷. L'analyse traite de plusieurs thématiques communes, de passages offrant de réelles similitudes, ainsi que de citations littérales. Une dernière étude, réalisée par Cresci, a permis d'approfondir le sujet et d'apporter des éléments nouveaux, en relevant le déplacement du sujet, de la pantomime aux mimes¹⁸.

11 Theon, *Prog.*, 70, 25 Spengel : πάνυ ἐστὶν ἀναγκαῖον ἢ τῶν γυμνασμάτων ἄσκησις [...] ἔστι γὰρ ταῦτα οἰονεῖ θεμέλια πάσης τῆς τῶν λόγων ιδέας [...] ὅπως [νέοι] τυπωθέντες κατὰ τὴν ἐκείνων ἀγωγὴν μιμησασθαι δυνηθῶσιν (trad. Patillon 1997, p. 15). Voir Laurens-Patillon 1997, p. 42 et note 3.

12 Theon, *Prog.*, 61, 30 Spengel : τυπούμενοι γὰρ τὴν ψυχὴν ἀπὸ καλῶν παραδειγμάτων κάλλιστα καὶ μιμησόμεθα (trad. Patillon 1997, p. 4). Commentaire dans Patillon 1997, p. xcvi.

13 Longin., *Subl.* 13, 2 : ἢ τῶν ἔμπροσθεν μεγάλων συγγραφέων καὶ ποιητῶν μίμησις τε καὶ ζήλωσις (trad. Lebègue 1939, p. 22).

14 Foerster 1908, p. 406–407.

15 Les passages sont relevés dans Rother 1912, p. 53 n. 2.

16 Voir note précédente.

17 Rother 1912, p. 53–65.

18 Cresci 1986.

Le sujet est vaste et de nombreux thèmes méritent d'être abordés. Une étude approfondie des rapports qui unissent Choricios à Libanios doit être réalisée pour interpréter *L'Apologie des mimes*. Nous nous concentrerons, dans un premier temps, sur les motifs qui ont inspiré leur discours à Libanios et à Choricios. Nous ferons ensuite ressortir les mécanismes rhétoriques qui unissent les exordes des deux discours, puis nous aborderons la relation entre l'orateur et le sujet à traiter. Nous avons ensuite retenu le thème lié aux qualités quasi médicales du spectacle que tous les orateurs mettent en scène. Enfin, les deux auteurs livrent une théorie semblable sur la stabilité du naturel d'une personne. C'est sur ce dernier point que nous concluons cette partie de notre travail.

6.1 La motivation des discours de Libanios et de Choricios

Que ce soit pour Libanios ou Choricios, la motivation du discours doit être déterminée en examinant le contexte environnant l'œuvre.

6.1.1 Le *Pro Saltatoribus* de Libanios

Pour quelle raison Libanios a-t-il écrit un discours pour les danseurs, alors que, dans ce même discours, il doit se justifier de ne pas assister aux spectacles et d'empêcher les jeunes gens d'y participer¹⁹?

La position de Libanios ne semble en effet pas tout à fait favorable à l'art qu'il prétend défendre. D'autres pièces de l'auteur contiennent une attaque claire contre les danseurs²⁰ ; ces derniers sont « considérés comme un malheur pour la cité [...] »²¹. Mimes et danseurs sont

19 Voir notre point 3 pour une analyse du passage.

20 Foerster 1908, p. 406 n. 3.

21 Lib., *Or.* XLV, 31 : οἱ δὲ συμφορὰν ἡγούμενοι τῇ πόλει τοὺς ὀρχουμένους.

accusés de vivre dans la mollesse, d'avilir la population, tous âges et classes confondus²². Dans le *Contre Timocrate*, des étrangers sont accusés d'« être arrivés en ville avec des intentions malveillantes ». Ils ont accouru au théâtre pour y vivre de manière oisive²³ ; « certains d'entre eux se sont adonnés aux mimes, la majeure partie à la danse »²⁴. Et Libanios de poursuivre : « De jour comme de nuit, ils se livrent à la turpitude sous toute forme »²⁵. Pour Libanios, mimes et danseurs sont déconsidérés. L'orateur demandera d'abandonner danse et courses pour l'étude des anciens orateurs²⁶.

Les quelques exemples qui précèdent permettent de penser que ce n'est pas une conviction personnelle qui a poussé Libanios à écrire son discours pour les danseurs. D'autres interprétations sont donc possibles.

À ce sujet, Savarese propose deux hypothèses pour interpréter le *Pro Saltatoribus*²⁷. Selon la première, ce discours est un hommage à Aelius Aristide et, à ce titre, il constitue un exercice de rhétorique. Comme nous l'avons dit plus haut, Libanios aurait intégré dans sa réfutation les arguments de son prédécesseur. Vu sous cet angle, l'exercice consiste donc à mettre en valeur la capacité de l'orateur à se faire le contradicteur d'un point de vue donné, ce qui était une pratique sophistique commune et populaire d'après Molloy²⁸.

Le *De saltatione* de Lucien s'inscrit dans la même logique et pourrait également être interprété comme une réponse à Aelius Aristide²⁹.

22 Lib., *Or.* XXVI, 23 : [...] εἶη τρυφᾶν ὀρχησταῖς τε καὶ μίμοις, ὑφ' ὧν χεῖρους μὲν ἐλευθεροί, χεῖρους δὲ οἰκέται καὶ νέοι καὶ γέροντες.

23 Lib., *Or.* XLI, 6 : οὗτοι ξένοι πάντες εἰσὶ κακῶς δεῦρο ἦκοντες, [...], εἰς τὴν ἀπὸ τοῦ τῆδε θεάτρου [ἀφορμὴν] βλέσαντες ἀναστάντες ἔδραμον ζῆν μὲν ἐν ἀργίᾳ βουλόμενοι, ζῆν δὲ ἐντεῦθεν μόνον δυνάμενοι.

24 *Ibid.*, 7 : τοῖς μὲν γὰρ μίμοις οἱ μὲν τινες σφᾶς αὐτοὺς ἔδοσαν, τῶν ὀρχηστῶν δὲ τὸ πλεον γεγένηται.

25 *Ibid.* : πᾶν δὲ αἰσχρὸν αὐτοῖς ὁμοίως ἔν τε ἡμέραις ἔν τε νυξὶ πράττεται.

26 Lib., *Or.* XXXV, 17 : ἔατε μὲν χαίρειν ὀρχηστάς, ἔατε δὲ ἠνιόχους. χωρεῖτε δὲ παρὰ τοὺς παλαιοὺς ῥήτορας.

27 Les deux hypothèses sont présentées dans Savarese 2003.

28 Molloy 1996, p. 86–87.

29 Molloy 1996, p. 89. Lugaresi 2008, p. 206.

Le traité du sophiste de Samosate, dont on situe la composition vers 163–166³⁰, a certainement eu une influence sur le discours de Libanios. Molloy a notamment relevé la nature et l'ordre quasiment identiques des *exempla* littéraires³¹. Lucien aurait ainsi composé son ouvrage pour plaire à l'empereur Lucius Verus, grand amateur des spectacles³². Comme le souligne Garelli, « en prenant parti pour le genre, Lucien flattait bien sûr Rome et l'empereur. [...] Défendre le genre contre les attaques des rhéteurs et des moralistes, c'était prendre parti pour des innovations qui avaient la faveur de l'aristocratie romaine »³³.

En second lieu, compte tenu de son contexte de rédaction, Savarese propose d'interpréter le discours de Libanios comme une véritable défense de la pantomime. Garelli est également convaincue du sérieux du discours de Libanios : « Il nous semble impossible d'envisager son discours 64 comme une parodie »³⁴. Le *Pro Saltatoribus* a en effet été rédigé en 361, d'après une allusion de l'auteur dans une de ses lettres, datée de cette même année³⁵ : « Quant à moi, je t'ai fait envoyer deux discours dans lesquels je combats dans l'un Hérodote et dans l'autre Aristide. »³⁶ En lien avec l'arrivée au pouvoir de Julien cette même année, l'avocat de la danse mettrait ainsi en évidence la valeur culturelle et sociale de cet art, les jeux publics étant considérés comme un symbole de la communauté païenne³⁷. Pour autant, cet éventuel lien entre le discours et l'avènement de Julien

30 Helm 1927, col. 1759.

31 Mesk 1908, p. 69–74. Molloy 1996, p. 89. Savarese 2003, p. 93.

32 Savarese 2003, p. 92–93. Spart., *Lucius Verus*, VIII, 11.

33 Garelli 2007, p. 391.

34 Garelli 2007, p. 395.

35 Foerster-Münscher 1927, col. 2508–2509. Cresci 1986, p. 51. Savarese 2003, p. 92.

36 Lib., *Ep.* 615 : ἐγὼ δὲ δύο λόγους, ὧν ἐν μὲν τῷ πρὸς Ἡρόδοτον, ἐν δὲ τῷ πρὸς Ἀριστείδην μάχομαι, πέπομφα. Foerster 1908, p. 406 rapproche cette pièce des n^{os} 616 et 619.

37 Lugaesi 2008, p. 209, propose de placer le discours de Libanios dans le contexte de la tentative que fait l'empereur Julien de « réformer le culte païen en purifiant les rites des contaminations des spectacles ». L'auteur chercherait dans ce sens sinon à changer, du moins à adoucir la position de l'empereur.

ne convainc en définitive pas Savarese. Celui-ci préfère s'en tenir à sa première interprétation, celle d'un pur exercice oratoire. Cette position est à notre avis plus pertinente, dans la mesure où mimes et pantomimes ne recueillent de manière générale pas les suffrages de Julien³⁸. Dans son *Misopogon*, l'empereur affirme qu'« une cité florissante, heureuse, surpeuplée, a bien raison de s'en offusquer, cité où l'on compte danseurs et flûtistes en grand nombre, mimes en plus grand nombre que les citoyens, nul respect, en revanche pour les gouvernants »³⁹. Julien l'exprime à plusieurs reprises : « Je hais les jeux de l'hippodrome. »⁴⁰ Son « refus de fréquenter les théâtres »⁴¹, pour employer ses termes, est donc bien marqué⁴².

6.1.2 *L'Apologie des mimes* de Choricios

Le raisonnement qui précède peut s'appliquer par analogie à l'*Apologie des mimes*. Comme c'est le cas pour le discours de Libanios, l'*Apologie des mimes* est une réponse à un accusateur. Toutefois, l'adversaire ne prend plus cette fois la figure d'un personnage historique précis. Ses propos sont rapportés sous le couvert du verbe « φησί », sans que ne soit précisé ni de qui il s'agit, ni même si les opinions sont le fait d'un personnage réel. Pour Reich cependant,

38 Anastasi 1985, p. 235–239. L'auteur cite de nombreux exemples tirés du *Misopogon* et de la lettre 89, dans laquelle l'empereur interdit la fréquentation du théâtre aux prêtres. Au sujet de cette lettre, voir Reich 1903, p. 155.

39 Jul., *Mis.*, 8 (342b) : πόλις δὲ εὐδαίμων καὶ μακαρία καὶ πολυάνθρωπος εἰκότως ἄχθεται, ἐν ἧ πολλοὶ μὲν ὀρχησταί, πολλοὶ δὲ αὐληταί, μῖμοι δὲ πλείους τῶν πολιτῶν, αἰδῶς δὲ οὐκ ἔστιν ἀρχόντων (trad. Lacombrade 1964, p. 163).

40 Jul., *Mis.*, 5 (340a) : μισῶ τὰς ἵπποδρομίας (trad. Lacombrade 1964, p. 160).

41 Jul., *Mis.*, 38 (365d) : τὸ μὴ παραβάλλειν τοῖς θεάτροις (trad. Lacombrade 1964, p. 192).

42 Comme l'a démontré Barattolo 1992, p. 6–9, le *De Saltatione* Lucien devait faire partie des lectures de Julien ; ainsi son refus catégorique peut-il être considéré comme un contre-pied de la position défendue par Lucien.

l'identité du contradicteur de Choricios ne fait aucun doute : il s'agit du chrétien⁴³. Pour Lugaresi, ce contradicteur imaginaire permet d'éviter toute critique directe à l'encontre des autorités de l'Église⁴⁴.

Dans cette logique, *L'Apologie des mimes* doit être certainement considérée comme un exercice de rhétorique, à l'instar du *Pro Saltatoribus*. Choricios laisse cependant planer le doute entre λόγος et γυμνάσιον (= μελέτη) dans la θεωρία, comme le note Telesca⁴⁵. Dans un premier temps, Choricios présente son discours comme une défense de l'imitation des caractères⁴⁶. Puis, il anticipe la critique et se prémunit contre « celui qui veut afficher un air plus sévère qu'il ne le doit »⁴⁷ : il invite ses détracteurs à considérer son argument comme un simple exercice⁴⁸. *L'Apologie des mimes* serait alors une déclamation, mais de longueur beaucoup plus importante⁴⁹ ; elle se situerait à la frontière des genres, au même titre que Foerster l'a noté pour le *Pro Saltatoribus*⁵⁰.

Le schéma ci-dessous permet de synthétiser ce qui précède et de montrer l'ambiguïté qui réside tant du point de vue de l'émetteur, que du récepteur ; il présente également l'adéquation qui existe entre l'opinion de l'émetteur et du récepteur.

43 Reich 1903, p. 206.

44 Lugaresi 2008, p. 218.

45 Telesca 2011–2012, p. 103.

46 Chor., *Apol. mim., praef.* 4 : τούτοις ἔστω μοι συνηγορία ἡμῶν τὰ (τῶν μελετωμένων) ἦθη μιμουμένων ὁ λόγος.

47 *Ibid.* : σεμνότερος εἶναι δοκεῖν ἐθέλει τοῦ δέοντος.

48 *Ibid.* : οὗτος γυμνάσιον καλεῖτω μοι τὴν ὑπόθεσιν.

49 Telesca 2011–2012, p. 95–97. Comme le remarque l'auteur, c'est d'ailleurs ainsi que *L'Apologie des mimes* apparaît dans le Cod. Matr. 4641. Selon Foerster-Richtsteig 1929, p. vii, cet emplacement à la fin du manuscrit serait dû à un oubli : *orationes* εἰς τὰ τοῦ βασιλέως ἰουστινιανοῦ βρουμάλια *et ὑπὲρ τῶν μίμων post ἐπιτάφιον ἐπὶ προκοπίῳ σοφιστῆ ἵ locum invenire debuerunt. cujus rei causa in hac re posita esse videtur, quod prius omissae postea demum receptae sunt.*

50 Foerster 1908, p. 405 : *agmen claudit orationum ἀντιλογία pro saltatoribus quae cum diatribarum genere cognata est, ita ut apte ab ea transitus fiat ad declamationes.* Rother 1912, p. 53 reprend cette opinion à son compte.

Opinion sur les mimes⁵¹

Émetteur	+	-
	Οἷς μὲν οὖν ἦθος ἀστεῖον καὶ χάρις ἔμφυτος ἐπανθεῖ, τούτοις ἔστω μοι συνηγορία ἡμῶν τὰ (τῶν μελετωμένων) ἦθη μιμουμένων ὁ λόγος .	ὅτω δὲ φίλον κατὰ τὴν ποιήσιν « ἀναίτιον αἰτιάσασθαι » καὶ σεμνότερος εἶναι δοκεῖν ἐθέλει τοῦ δέοντος, οὗτος γυμνάσιον καλεῖτω μοι τὴν ὑπόθεσιν .
Récepteur	+	-

Si Libanios ne semble pas complètement favorable aux danseurs, qu'en est-il de Choricios au sujet des mimes ? En effet, si l'opinion de l'auteur est favorable aux mimes, le texte serait alors une *συνηγορία*, c'est-à-dire un *λόγος* pour reprendre le mot de la *θεωρία*. Dans le cas contraire, il s'agirait d'un exercice (*γυμνάσιον*) de *μελέτη*.

Que l'on penche pour l'une ou l'autre interprétation, la question posée mérite une réponse. Au contraire du témoignage livré par la *Bibliothèque* de Photios⁵², Barnes a par exemple considéré que l'*Apologie des mimes* ne pouvait être que l'œuvre d'un auteur païen et que « Choricios et son milieu ont été mal interprétés »⁵³. Pour Malineau, « le rhéteur se fait à proprement parler l'avocat du diable. [...] En fait, il n'y a pas de raison objective de croire que Choricios était hostile au mime, et ce d'autant moins qu'il va même jusqu'à défendre le caractère païen des spectacles en faisant l'éloge de Dionysos »⁵⁴. Schouler a mis en évidence que si l'*Apologie des mimes* n'est pas dirigée directement contre les Pères de l'Église, elle est un combat contre les « défenseurs de l'ordre moral », « une réhabilitation courageuse inspirée par la reconnaissance et l'amitié »⁵⁵. C'est dans ce sens également que Corcella a posé une hypothèse qui mérite

51 Chor., *Apol. mim., praef.* 4.

52 Phot., *Bibl.*, Cod. 160, 102b-103a Bekker (trad. Henry 1960, p. 121–123). Voir Schamp 1987, p. 451–459, et p. 456–457 pour la qualification de chrétien.

53 Barnes 1996, p. 178–180. L'auteur est en effet persuadé que Choricios, qui cite Zeus comme créateur du monde et qui évite avec soin toute mention chrétienne, doit être considéré comme un païen.

54 Malineau 2005, p. 168.

55 Schouler 2001, p. 250.

d'être présentée ici⁵⁶. Contrairement à une déclamation « normale », *l'Apologie des mimes* n'a pas pour cadre « Sophistopolis », cité imaginaire des déclamations⁵⁷. Les caractéristiques qui définissent la « Sophistopolis » sont absentes : en témoignent en particulier les allusions contemporaines à la Palestine, les allusions à la vie personnelle de l'orateur qui font émerger Choricios comme locuteur. Pour Corcella, *l'Apologie des mimes* prend par ce biais la couleur d'un vrai discours (λόγος) et d'un vrai témoignage en faveur du mime. La mention γυμνάσιον serait donc à prendre comme une précaution oratoire de Choricios devant son public, potentiellement divisé entre ceux qui seraient prêts à accepter l'idée d'une défense et ceux qui ne le seraient pas.

Seul un examen des sources externes à *l'Apologie des mimes* permettra d'y voir plus clair sur la position de Choricios par rapport aux spectacles. En dehors de *l'Apologie des mimes*, Choricios n'utilise pas une seule fois le mot mime⁵⁸, ce qui pourrait déjà constituer un signe. Si nous élargissons le spectre de l'analyse à la danse et aux spectacles en général, certains indices apparaissent, notamment dans les déclamations et des *dialexeis*. Dans la *Dialexis* 12, Choricios fait explicitement mention des spectacles de danse, preuve que ceux-ci étaient encore donnés au théâtre à son époque⁵⁹ : « Vous avez déjà été spectateurs des chœurs dans le théâtre de Dionysos »⁶⁰. L'orateur définit ensuite l'art du danseur, sans jugement de valeur : « Le danseur essaie de persuader les spectateurs non qu'il imite, mais qu'il *est* réellement ce qu'il imite. »⁶¹ En relation avec le jeu de l'acteur, la déclamation 8 du *Spartiate* laisse quant à elle entrevoir

56 Corcella 2014, p. 24–31.

57 Russell 1983, p. 21–39.

58 Le *TLG* repère 72 occurrences du mot.

59 Amato 2010b, p. 63–70. La finalité des trois *dialexeis* de Procope pourrait être d'introduire une pantomime sur le thème mythologique présenté ensuite. Des pantomimes devaient être représentées au Maïouma de Gaza, dans le cadre plus général de la πανήγυρις en l'honneur des martyrs.

60 Chor., *Dial.* 12 (*Op.* XXI), 1 : ἡδη που καὶ χορῶν ἐν Διονύσου γεγόνατε θεαταί.

61 *Ibid.* : [...] πειρώμενον πεῖσαι τὸ θέατρον οὐχ ὅτι ἄρα μιμεῖται, ἀλλ' ὅτι πέφυκε τοῦτο ὁ δὴ μιμεῖται.

un jugement de valeur : « Et certes, un danseur, un acteur de tragédie ou, par Zeus, un acteur de comédie réjouira peut-être moins les spectateurs s'il passe à côté de son imitation, mais il ne nuira en rien à la ville »⁶². Il faut évidemment bien lire le texte. Il est ici uniquement question d'une imitation ratée – ce serait le cas pour un mauvais acteur –, et non d'un jugement généralisé sur les spectacles. C'est également le cas dans la déclamation 11 de l'*Ἀριστεύς*, dans laquelle le héros déclame : « Je hais, s'il n'y a pas de danger, un homme qui joue la partie des femmes, et j'ai honte de voir un acteur dans le théâtre de Dionysos jouant des rôles de femmes »⁶³. Avec Papillon, relevons ici l'emploi de l'éthopée qui permet de souligner la sévérité du caractère en scène⁶⁴. À nouveau, seul le cas d'un acteur travesti est soumis aux feux de la critique, mais pas le spectacle en général.

Quelle conclusion tirer ? S'il est difficile de définir une position à partir des déclamations et des *dialexeis*, la position officielle semble être résolument opposée aux spectacles. Dans le cadre du *Second éloge de Marcien*, Choricios propose de se « débarrasser des concours querelleux, des voix vulgaires, d'une danse grossière qui ne convient qu'aux scènes de Dionysos »⁶⁵. Corcella commente ce passage en affirmant que l'attaque est dirigée contre la danse, et non contre le mime. Or, nous avons l'exemple de Libanios pour qui le mime est encore pire que la danse (voir ci-dessous p. 171 n. 86). L'animosité envers les spectacles n'est donc à notre avis ici pas feinte.

Tout en restant dans les discours publics, officiels, nous trouvons le même type de critiques chez Procope de Gaza, dont la position sur

62 Chor., *Decl.* 8, *Spartiate* (Op. XXIX), 33 : καὶ μὴν ὄρχηστῆς μὲν ἢ τραγωδίας ὑποκριτῆς ἢ, νῆ Δία γε, κωμωδίας παραβάς που τὴν μίμησιν ἤττον μὲν ἴσως εὐφραίνει τὸ θέατρον, λυμαίνεται δὲ τὴν πόλιν οὐδέν.

63 Chor., *Decl.* 11, *Ἀριστεύς* (Op. XL), 29 : ἐπεὶ κινδύνου χωρὶς μισῶ τὰ γυναικῶν ὑποκρινόμενον ἄνδρα, καὶ τραγωδοῦς ἐν Διονύσου γύναια σχηματιζομένους ὄρων ἐγκαλύπτομαι.

64 Penella 2009, p. 226.

65 Chor., *Laud. Marc. II* (Op. II), 70 : ἀλλ' ἡμῖν ἐκποδῶν δυσέριδες ἄθλοι καὶ δημῳδοὶς φωναὶ καὶ χορεία τις ἀπειρόκαλος καὶ πρέπουσα ταῖς Διονύσου σκηναῖς.

le théâtre est également difficile à déterminer, comme l'ont souligné Amato⁶⁶ et Corcella⁶⁷. Dans le *Panegyrique à Anastase*, Procope s'insurge contre des « spectacles de bêtes soumises aux hommes »⁶⁸, dans lesquels entre autres, on jetait des hommes en pâture aux bêtes sauvages. Sur le même ton de l'invective, l'auteur qualifie le spectacle d'impudent et il s'attaque aux danseurs accusés de se travestir en femmes et de diviser les cités en factions ennemies. Pour le salut des cités, ce fut l'empereur lui-même qui mit de l'ordre dans tout cela : « Eh bien ! ces spectacles, tu en as éloigné tes sujets dans la pensée qu'ils étaient chargés d'opprobre. »⁶⁹

Nous pouvons à ce stade remarquer que la critique envers le théâtre se fait évidente dans le cadre officiel d'un éloge des gouvernants. Dans la première des deux monodies attribuées dans un premier temps à Choricios⁷⁰, mais devant plus vraisemblablement faire partie du *corpus* de Procope de Gaza⁷¹, le défunt est présenté comme un modèle de tempérance, qui ne « recherchait pas les courses de chevaux, la volupé du théâtre et non plus le jeu »⁷². La suite du texte

66 Amato 2010b, p. 69–70.

67 Corcella 2011–2012, p. 2.

68 Procop. Gaz., *Panegyrique à l'empereur Anastase*, (Op. XI Amato), 15 : πρότερον γὰρ θεάς τινὰς ἤγο<ν> θηρίων τῶ<ν> ὑπ' ἀνθρώπους αἱ πόλεις (trad. Amato-Maréchaux 2014, p. 297).

69 Procop. Gaz., *Panegyrique à l'empereur Anastase*, (Op. XI Amato), 16 : ταῦτα τοίνυν, οἷα δὴ τινα κηλῖδα τῶν ὑπηκόων ἀπεσόβεις (trad. Amato-Maréchaux 2014, p. 298). Voir p. 207 le passage cité en entier. Voir également les commentaires de Chauvot 1986, p. 163–171 ; Ventrella 2010a, p. 102.

70 Pour l'attribution à Choricios, voir Sideras 1983, p. 59–68. *Editio princeps* dans Sideras 1990, p. 17–30.

71 Pour le refus de l'attribution à Choricios, voir Amato 2005, p. 106 note 58. Laniado 2005, p. 222. Plus récemment, Corcella 2011–2012, p. 1–5, 12–14 a démontré que les deux monodies devaient selon toute vraisemblance être attribuées à Procope de Gaza. Cette position est également reprise dans Amato-Maréchaux 2014, p. 449–450.

72 Procop. Gaz., *Monodie I*, (Op. XIV Amato), 3 : ἀλλ' αἰδοῖ μειλιχίη καὶ σωφροσύνη κεκοσμένος, νεώτατος ὑπερβᾶς ἀτακτοῦντα πηδήματα, οὐχ ἔππων δρόμοις, οὐχ ἡδονῇ σκηνηῆς, οὐδὲ τῇ πεττεῖα προσέκειτο (trad. Amato-Maréchaux 2014, p. 459).

contient d'autres pointes sur le théâtre⁷³, « là où même des hommes faits, et peu s'en faut des vieillards laissent exploser leur frénésie li-cencieuse, eux qui chaque jour n'ont d'yeux que pour les acteurs sur la scène et n'ont que leur nom à la bouche »⁷⁴. En conclusion de tout cela, il faudrait peut-être distinguer la production officielle dans laquelle le pouvoir entre en scène et où la critique se fait plus directe, des *dialexeis* dans lesquelles l'éthopée qui découle du thème initial requiert un contenu en adéquation avec le personnage⁷⁵ ?

Mais revenons à l'*Apologie des mimes* et à son contexte de rédaction dont nous pouvons également tirer un élément intéressant. Nous avons mentionné plus haut dans notre chapitre traitant des questions historiques et chronologiques un passage de l'*Histoire secrète* de Procope qui avait permis à Kirsten de situer la composition de l'*Apologie des mimes* avant le début du règne de Justinien⁷⁶. En effet, le nouvel empereur met en œuvre différentes restrictions dès son arrivée au pouvoir, notamment la fermeture des théâtres et des hippodromes⁷⁷. Or, nous avons vu que selon Choricios, l'empereur fait bon accueil aux mimes, notamment lors des festivités des calendes⁷⁸.

L'affirmation de notre orateur n'est pas sans rappeler la position de l'empereur Julien⁷⁹. Nous avons fait remarquer à son sujet qu'il était opposé tant aux courses de l'hippodrome qu'aux spectacles de mimes. C'est également le cas dans le texte qui suit, mais l'empereur fait cependant une exception à son code de conduite : « Je m'interdis l'accès dans les théâtres tant je suis balourd, et je ne

73 Voir Agapitos 1991, p. 206 qui sur la base de ces critiques réfute l'attribution à Choricios.

74 Procop. Gaz., *Monodie I*, (Op. XIV Amato), 4 : ὅτε καὶ ἄνδρες, μικροῦ δὲ καὶ πρεσβῦται πρὸς ἀσελγείας μανίαν ἐξίστανται, τοὺς ἐπὶ σκηνῆς ὁσημέραι προσβλέποντες καὶ φθεγγόμενοι (trad. Amato-Maréchaux 2014, p. 460).

75 Penella 2009, p. 8–10 souligne le caractère imaginaire des déclamations de Choricios.

76 Kirsten 1894, p. 21–22.

77 Procop., *Arc.*, XXVI, 3.

78 Chor., *Apol. mim.*, 58.

79 Stephanis 1986, p. 163–164.

laisse pas pénétrer à la Cour l'autel de Bacchos en dehors du Premier de l'an »⁸⁰.

Du passage de Choricios cité ci-dessus, Graux tire comme conclusion que *L'Apologie des mimes* date des premières années du règne de Justinien, ou même un peu avant, soit 526⁸¹. Même si le discours n'est pas directement lié à l'arrivée au pouvoir de Justinien, il n'en demeure pas moins qu'il s'inscrit dans une période historique de changements, si l'on songe à la législation anti-païenne qui sera promulguée par le nouvel empereur⁸², que Chuvin érige d'ailleurs en figure de proue de « l'extinction officielle du paganisme »⁸³. Dans un contexte plus proche encore, les lettres 836 et 837 de Barsanuphe et Jean de Gaza apportent un témoignage très éloquent. Dans la lettre 837, la réponse est sans appel : « Les théâtres, par contre sont les officines du diable et ceux qui s'empresment d'y assister déchoient du troupeau du Christ et deviennent les associés du diable. »⁸⁴

Enfin, une dernière hypothèse mérite d'être soulevée. C'est une indication de Libanios lui-même qui aurait conduit Choricios à rédiger *L'Apologie des mimes*⁸⁵. Dans le *Pro Saltatoribus*, une nette distinction est en principe faite entre pantomimes et mimes. Ce n'est néanmoins pas le cas dans le passage suivant :

Lier les mimes aux danseurs est le fait d'une personne qui n'a pas grande confiance dans son argumentation contre ces derniers. Pourquoi en effet fallait-il amener sur un même terrain de discussion ceux qui ont des pratiques distinctes, alors qu'il était loisible en les abordant chacun séparément d'exploiter cette division en vue d'une déclamation ?

80 Jul., *Mis.*, 4 (339d) : εἶργω τῶν θεάτρων ἑμαυτὸν ὑπ' ἀβελτηρίας, οὐδὲ εἴσω τῆς αὐλῆς παραδέχομαι τὴν θυμέλην ἕξω τῆς νομηγίας τοῦ ἔτους (trad. Lacombrade 1964, p. 159).

81 Graux 1877a, p. 225, note 10.

82 *Cod. Just.*, I, 11, 9–10. Voir Gaudemet 1990, p. 449–468.

83 Chuvin 1991, p. 136–139.

84 Bars., *Ep.* 837 : τὰ δὲ θέατρα ἐργαστήριά εἰσι τοῦ διαβόλου καὶ ὁ σπουδάζων στῆσαι αὐτὰ πίπτει ἀπὸ τῆς ἀγέλης τοῦ Χριστοῦ καὶ γίνεται μέρος τοῦ διαβόλου (trad. Angelis-Noah-Neyt-Regnault 2002 p. 317).

85 Rother 1912, p. 53.

Mais, je pense, il espérait au cours de sa démonstration vilipender la pratique qui a meilleur caractère en partant de celle qui a plus vilaine réputation et faire endosser à la danse la réputation que l'on fait aux mimes. Pour ma part, je me ferai un devoir de chercher plus tard si le rôle des mimes contribue aussi de quelque manière à corriger le mode de vie ; mais je n'ai pas été sans m'en rendre compte la dupe d'Aristide qui a confondu astucieusement les deux professions.⁸⁶

On reproche à Aelius Aristide d'avoir fait un amalgame entre mimes et danseurs. En témoignent les expressions « lier les mimes aux danseurs », « amener sur un même terrain de discussion ceux qui ont des pratiques distinctes ». Le sophiste a calqué le pire [le mime] sur le meilleur [la pantomime]. Le mélange est même qualifié d'astucieux [τεχνάζων], c'est-à-dire trompeur selon la définition judiciaire de l'astuce.

Pour Libanios, pantomimes et mimes doivent être traités séparément. Le projet de la défense des mimes est remis à plus tard. *L'Apolo-gie des mimes* répond parfaitement à ce souhait, Choricios ayant fait sien la proposition de Libanios. C'est donc dans cet esprit de continuation que peut être interprétée *L'Apolo-gie des mimes*. Rien n'empêche dans ce cas de concilier les différentes positions et d'interpréter les deux volets de la théorie γυμνάσιον / λόγος comme pouvant apporter tous deux une valeur propre au discours, Gaza étant le centre de la σεμνότης et de l'ἀστειοσύνη⁸⁷. D'ailleurs Corcella montre que ces deux notions recouvrent l'idéal de l'orateur dont l'ἀστειοσύνη pourrait être ici de défendre son propre art⁸⁸.

86 Lib., *Or.* LXIV, 10–11 : τὸ τοὺς μίμους συνάψαι τοῖς ὀρχησταῖς οὐ μάλα θαρροῦντός ἐστι τῷ κατὰ τῶν ὀρχηστῶν λόγῳ. τί γὰρ ἔδει τοὺς κεχωρισμένους τοῖς πράγμασιν εἰς μίαν ἄγειν ὑπόθεσιν ἔξῃ χωρὶς ἐκατέρῳ προσελθόντα χρῆσασθαι πρὸς ἐπίδειξιν τῆς τομῆς ; ἀλλ', οἶμαι, τὸ τοῦ βελτίονος σχήματος ἤλπισε χεῖρον ἀποφανεῖν ἀπὸ τῶν μετιόντων ὃ χεῖρον εἶναι δοκεῖ καὶ τὴν τῶν μίμων δόξαν ἔλξειν ἐπὶ τὴν ὀρχησιν. ἐγὼ δὲ εἰ μὲν τι καὶ τὸ τούτων μέρος ἐπανορθοῖ τὸν βίον, ἐν ὑστέρω ζητεῖν οἰήσομαι δεῖν· ὅτι δὲ οὐκ ἔλαθέ με τεχνάζων Ἀριστείδης ἐν τῇ μίξει τῶν ἐπιτηδευμάτων, τοῦτ' ἐβουλήθη ἐνδείξασθαι καὶ ἅμα παραινέσαι τοῖς ἀκούουσι τῶν ἐκείνου φυλάττεσθαι τὰς ἐπιβουλάς.

87 Sur ces notions, voir Corcella 2014, p. 30.

88 *Ibid.*, p. 22.

6.2 L'exorde, entre théorie et pratique

Nous avons précédemment établi que les défenses de Libanios et Choricios répondaient à des motivations analogues. Un excellent moyen de vérifier cette thèse est de soumettre à étude les exordes des deux pièces, car c'est à cet endroit que le projet et la position initiale apparaissent le plus clairement. Dans les pages qui suivent, nous allons voir dans quelle mesure l'exorde, telle que délimitée chez les théoriciens de la rhétorique, trouve une mise en œuvre pratique comparable chez l'un et l'autre orateur.

6.2.1 L'approche théorique

Pour citer la *Rhétorique à Hérennius*, « l'exorde est le début du discours : il dispose et prépare l'esprit de l'auditeur ou du juge à écouter »⁸⁹. D'après Aristote, l'exorde est « l'ouverture du chemin pour qui va s'y engager »⁹⁰. Lausberg souligne que la sympathie du juge dépend du degré de « défensibilité » du sujet⁹¹. Gagner les faveurs du public sera ainsi très difficile dans le cas d'une *causa admirabilis (turpis)*. C'est pourquoi celle-ci fournit le meilleur sujet pour s'entraîner à la rhétorique ; à ce titre, elle est très largement représentée dans les exercices⁹². Marrou relève d'ailleurs que « c'était de la part des Anciens, une option consciente, que de préférer à titre d'exercices les sujets paradoxaux, plus difficiles, donc plus profitables, que ceux de la vie réelle »⁹³. Une cause infamante (*turpe*) représentera donc pour l'orateur une excellente occasion de mettre en valeur ses qualités⁹⁴.

89 *Ad Herenn.* I, 4 : *exordium est principium orationis, per quod animus auditoris vel iudicis constituitur et apparatus ad audiendum* (trad. Achard 1989, p. 4).

90 Arist., *Rh.*, III, 14, 1414b : ὁδοποίησις τῷ ἐπιόντι (trad. Dufour-Wartelle 1973, p. 78).

91 Lausberg-Kennedy 1998, p. 121 § 264.

92 *Ibid.*, p. 36 § 64.

93 Marrou 1948, p. 91.

94 Patillon 1990, p. 13. Voir *Ad Herenn.* I, 5 : *turpe genus intellegitur, cum aut honesta res obpugnatur aut defenditur turpis*.

Il est intéressant de mentionner au passage les causes viles, appartenant au *genus* ἄδοξον⁹⁵, dont le degré de défensibilité est également très peu élevé. Celles-ci ont, comme l'explique Lausberg, trouvé leur expression littéraire chez les écrivains qui ont été spécialement attirés par leur difficulté⁹⁶. Selon Aulu-Gelle, Favorinos pratiquait ce genre d'exercice : « Les sujets infâmes ou, si l'on préfère, inconcevables, que les Grecs appellent ἀδόξους ὑποθέσεις, les Anciens les ont abordés, non seulement les sophistes, mais les philosophes aussi, et notre cher Favorinos se lançait dans ces sortes de sujets avec beaucoup de plaisir soit qu'il les jugeât propres à stimuler son talent, soit à exercer sa subtilité, soit à venir à bout des difficultés de l'entraînement »⁹⁷. L'auteur des *Nuits attiques* cite comme exemples deux éloges paradoxaux rédigés par Favorinos, l'*Éloge de Thersite* et l'*Éloge de la fièvre quarte*⁹⁸.

Quant au παράδοξον σχῆμα, selon la terminologie grecque, il requiert un exorde particulier appelé *insinuatio*, dont les types sont présentés avec clarté dans la *Rhétorique à Hérennius*⁹⁹. Le premier cas de figure concerne le caractère honteux (*turpe*) de la chose, le deuxième, le cas dans lequel l'esprit de l'auditeur aura été convaincu par un discours antérieur, le troisième, celui dans lequel l'auditeur n'est plus disposé à recevoir un discours¹⁰⁰.

95 Quint., *Inst. Or.*, IV, 1, 40.

96 Lausberg-Kennedy 1998, p. 37 § 64 n° 4.

97 Gell, XVII, 12, 1 : *infames materias, sive quis mavult dicere inopinabiles, quas Graeci ἀδόξους ὑποθέσεις appellant, et veteres adorti sunt non sophistae solum, sed philosophi quoque, et noster Favorinus oppido quam libens in eas materias <se> deiciebat vel ingenio expurgificando ratus idoneas vel exercendis argutiis vel edomandis usu difficultatibus* (trad. Amato 2010a, p. 126). La traduction comprend quelques nuances sensibles par rapport à celle proposée par Julien 1998, p. 62, notamment dans le choix de la traduction du terme ἄδοξος.

98 Commentaire du passage dans Amato 2010a, p. 125–135.

99 *Ad Herenn.*, I, 4 : *exordiorum duo sunt genera: principium, quod Graece prooemium appellatur, et insinuatio, quae epodos nominatur.*

100 *Ad Herenn.*, I, 6 : *deinceps de insinuatione aperiendum est. Tria sunt tempora, quibus principio uti non possumus, quae diligenter sunt consideranda : aut cum turpem causam habemus, hoc est, cum ipsa res animum auditoris a nobis alienat ; aut cum animus auditoris persuasus esse uidetur ab*

6.2.2 La pratique

6.2.2.1 Une *insinuatio*

Le caractère honteux de la chose, qui aliène l'esprit de l'auditeur, est le premier motif d'*insinuatio*¹⁰¹. Celui-ci est souligné dans les deux discours et avoué dès les premiers mots.

Libanios commence en mettant en valeur le caractère inférieur de sa cause¹⁰², ce qui risque de susciter chez ses amis un sentiment de honte¹⁰³. Il y a effectivement dans ce procédé une mise en contraste ; à la honte donnée à ses amis s'opposent les encouragements donnés aux détracteurs :

Je sais que je vais donner courage à tous ceux qui ne sont pas bien disposés à mon égard et honte à mes amis les plus honorables, si j'entreprends de défendre une affaire qui je ne sais comment a reçu une mauvaise réputation.¹⁰⁴

Quant à Choricios, il se prémunit d'emblée contre les reproches du public, suscités par le choix de son sujet :

Que nul d'entre vous, Messieurs qui êtes présents, ne considère que le sujet me vaudra des reproches, si, attendu que les discours entraînent à tout imiter, j'ai volé au secours de ceux qui se sont approprié l'imitation comme nom.¹⁰⁵

iis, qui ante contra dixerunt ; aut cum defessus est eos audiendo, qui ante dixerunt.

101 *Ibid.* : *cum turpem causam habemus, hoc est, cum ipsa res animum auditoris a nobis alienat.*

102 Schouler 1984, p. 149–150.

103 Rother 1912, p. 54 avait déjà relevé ce procédé rhétorique.

104 Lib., *Or.* LXIV, 1 : οἶδα μὲν ὅτι καὶ τῶν φίλων τοῖς σεμνοτέροις καὶ πᾶσιν ὅσοι πρὸς ἡμᾶς οὐχ ἡδέως ἔχουσι τοῖς μὲν εὐθυμείσθαι, τοῖς δὲ αἰσχύνεσθαι δώσομεν, εἰ πράγματι χεῖρω δόξαν οὐκ οἶδ' ὅπως λαβόντι συναγορεύειν ὑποσταίημεν.

105 Chor., *Apol. mim.*, 1 : μηδεὶς ὑμῶν, ὃ παρόντες, ὄνειδος μοι νομίση τὴν ὑπόθεσιν φέρειν, εἰ πάντα μιμείσθαι τῶν λόγων ἀσκούντων τοῖς ὄνομα κεκτημένοις τὴν μίμησιν ἐπικουρήσων ἀφῆμαι.

Choricios utilise un autre motif d'*insinuat*io présenté dans la *Rhétorique à Hérennius* : l'auditeur n'est plus disposé à l'écouter¹⁰⁶. Il compare sa position à celle d'un orateur qui prend la parole devant une assemblée dont les oreilles sont littéralement bouchées par les arguments du précédent orateur :

En effet, s'il n'est pas facile de répliquer à un seul accusateur, parce qu'en parlant le premier il prend l'avantage à coups d'insultes et de sarcasmes pour boucher les oreilles de l'assemblée [...]¹⁰⁷

6.2.2.2 La δόξα

L'angle d'attaque choisi est, dans nos deux exordes, celui de la δόξα. Le sujet et sa matière sont présentés comme vils. Le but est de montrer toute l'injustice de ce jugement. Une expression commune aux deux discours vient confirmer ce rapprochement :

Chor., Apol. mim., 1

μη πρὸς τὴν οὐκ οἶδ' ὅπως
κατέχουσιν βλέποντας δόξαν.

Lib., Or. LXIV, 1

πράγματι χεῖρω δόξαν οὐκ οἶδ' ὅπως
λαβόντι.

Dans les deux cas, la δόξα est présentée comme sujette à caution et ce motif sera répété à plusieurs reprises dans l'exorde. Dans les deux discours, l'orateur fait une demande. Il s'agit de gagner l'attention du juge ou plus généralement du public, *judicem attentum parare*, selon Quintilien¹⁰⁸.

Libanios tente, pour sa part, de mettre son public en condition pour recevoir son discours de manière optimale. Il entend rassurer les auditeurs interloqués par son entreprise en leur demandant de laisser de côté leur *a priori* au sujet des danseurs :

106 *Ad Herenn.*, I, 6 : *cum animus auditoris persuasus esse videtur ab iis, qui ante contra dixerunt ; aut cum defessus est eos audiendo, qui ante dixerunt.*

107 Chor., *Apol. mim.*, 3 : εἰ γὰρ πρὸς ἓνα κατήγορον οὐ ῥάδιον ἀντειπεῖν, ὅτι τῷ πρότερος λέγειν πλεονεκτεῖ λοιδορίας καὶ σκόμμασιν ἐμφράττων τῷ συλλόγῳ τὰς ἀκοάς.

108 Quint., *Inst. Or.*, IV, 1, 41.

À ceux de mes amis qui sont troublés, je dis ceci : laissez de côté l'espace d'un court instant l'opinion que vous avez vous-mêmes maintenant des danseurs et recevez mon discours calmement.¹⁰⁹

Choricios exprime sa requête de manière beaucoup plus directe :

Je vous adresserai donc à tous la prière que les mimes font habituellement à leur public : celle d'écouter mon discours dans l'hilarité, sans avoir l'œil sur l'opinion qui prévaut je ne sais pourquoi, mais en examinant avec précision la nature de mon affaire.¹¹⁰

L'orateur demande à son auditoire d'être attentif. Cette demande est l'application directe du principe présenté dans la théorie littéraire et dans les manuels de rhétorique. Quant à l'expression *ιλαρῶς ἀκοῦσαι τοῦ λόγου*, elle n'est pas sans rappeler la *Rhétorique* d'Aristote : « [Car] il n'importe pas toujours de rendre <l'auditeur> attentif ; et c'est pourquoi beaucoup d'orateurs s'efforcent de l'amener à rire »¹¹¹. Il s'agit, selon cette première interprétation, de détourner l'attention.

Cette demande peut toutefois être lue au premier degré comme une allusion claire à un spectacle de mimes. À ce sujet, Choricios précise d'emblée que « les discours exercent à tout imiter »¹¹². Il compare donc son *λόγος* aux mimes et à leur jeu. On retrouve ce lieu plus tard dans le discours où, parmi les arts qui produisent de l'imitation, la rhétorique et la poésie sont citées en premier lieu¹¹³. L'utilisation

109 Lib., *Or.* LXIV, 3 : τῶν δ' ἐπιτηδείων ἡμῖν τοῖς τεταραγμένοις ἐκεῖνο λέγω μικρὸν χρόνον ἀποστήσαντες ὑμᾶς αὐτοὺς ἧς νῦν ἔχετε δόξης περὶ τῶν ὀρχουμένων καὶ δεξιάμενοι μεθ' ἡσυχίας τὸν λόγον.

110 Chor., *Apol. mim.*, 2 : δεῆσομαι δὴ πάντων ὑμῶν ἦν οὔτοι συνήθη ποιοῦνται πρὸς τὰ θεάτρα δέησιν, ἱλαρῶς ἀκοῦσαι τοῦ λόγου μὴ πρὸς τὴν οὐκ οἶδ' ὅπως κατέχουσιν βλέποντας δόξαν, ἀλλὰ τὴν τοῦ πράγματος ἀκριβῶς δοκιμάζοντας φύσιν.

111 Arist., *Rh.*, III, 14, 1415a, 36 : οὐ γὰρ αἰεὶ συμφέρεῖ ποιεῖν προσεκτικόν, διὸ πολλοὶ εἰς γέλωτα πειρῶνται προάγειν (trad. Dufour-Wartelle 1973, p. 81).

112 Chor., *Apol. mim.*, 1 : πάντα μιμεῖσθαι τῶν λόγων ἀσκούντων.

113 Chor., *Apol. mim.*, 13. Dans la *dialexis* 12 (*Op.* XXI), l'orateur compare sa situation à celle d'un danseur et de son imitation. Luc., *Salt.* 65 compare le but de la danse à celui des orateurs qui se livrent à des déclamations. Voir Webb 2006b, p. 116.

du verbe ἀσκέω doit également être soulignée ; ce verbe pourrait directement faire référence aux modèles imités dans les exercices, ou encore au travail d'imitation réalisé par l'orateur, tel que nous l'avons défini plus haut.

Les deux requêtes sont identiques et demandent au public de laisser, le temps du discours, leurs préjugés de côté. La vérité doit être rétablie¹¹⁴. Mimes et danseurs sont en effet victimes d'une injustice, ce qui ne rend que plus fort le besoin de leur venir en aide.

Chor., *Apol. mim.*, 1

ὄσῳ γὰρ ἀδίκως ἐν αἰσχροῖς
γεγόνασιν ὑποψία, τοσοῦτῳ
μᾶλλον αὐτῶν ὑπερασπίσαι
προήχθη.

Lib., *Or. LXIV*, 1

Ἐπεὶ δὲ οὐ πανταχοῦ τὴν ὀρθὴν κρίσιν
ὀρῶμεν νενικηκυῖαν, οὐδὲν δεῖνόν λόγῳ
βοηθεῖν τοῖς οὐκ ἐν δίκῃ ψεγομένοις.

6.2.2.3 La délation

Dans le prolongement de ce qui précède, le thème de la délation et de l'accusation calomnieuse est évoqué par les deux auteurs.

Libanios aborde le degré de « défensibilité » de la cause. Selon lui, « il convient de défendre les danseurs comme le sont les victimes de calomnie dans le cadre d'un procès »¹¹⁵. Lorsque la cause est objet d'admiration, elle n'a pas besoin d'être défendue ; dans le cas contraire, elle mérite une défense comparable à celle que l'on offrirait à ses plus proches connaissances¹¹⁶. Et Libanios de parler d'une mauvaise réputation qu'il convient de laver¹¹⁷.

114 Voir Chor., *Apol. mim., praef.* 3 où cela est exprimé en termes très clairs.

115 Lib., *Or. LXIV*, 2 : αὐτοῖς μὲν οὖν τοῦτοις καὶ μάλιστα ἂν προσήκοι βοηθεῖν ὡσπερ τῶν κρινόμενων τοῖς συκοφαντούμενοις.

116 Lib., *Or. LXIV*, 2 : τὰ μὲν γὰρ θαυμαζόμενα τῶν ἔργων οὐδὲν ἂν δέοιτο συμμάχων εὐτυχοῦντα κατὰ τὴν δόξαν, τοῖς δὲ ἐναντίοις ἐπικουρεῖν ἀνάγκη καθάπερ τῶν γνωρίμων τοῖς πενεστέροις. La fin de la citation apporte une précision intéressante : la cause doit être défendue « comme [les] plus pauvres de nos connaissances », autrement dit, comme on défendrait nos amis dans ce cas.

117 *Ibid.* : εἰ δὲ ὄν προσήκει τὴν ἀδοξίαν ἀνελεῖν, τοῦτοις ὀκνήσομεν συνειπεῖν.

Pour Choricios, le fait d'avoir été spectateur l'empêche de continuer à mépriser des hommes victimes d'une fausse accusation¹¹⁸. L'auteur de *L'Apologie des mimes* se demande par exemple comment « brider une puissante rumeur qui est depuis longtemps maîtresse du terrain et qui répand sur les mimes une immense calomnie »¹¹⁹. Il indique son intention : « J'aurai pourtant l'audace de les libérer, les uns de leur mauvaise réputation, les autres de leur mauvais jugement »¹²⁰. En guise de conclusion à son exorde, le point central est rappelé : il s'agit de prendre la défense de la justice, non pour soi seul, mais pour le peuple et ses amis également¹²¹.

Ici, l'amitié qui unit l'orateur et une partie de son public est clairement mise en évidence. Comme nous l'avons vu, elle l'est aussi chez Libanios dès le début du discours : il craint de faire honte aux plus chers de ses amis¹²².

6.2.3 Points de contact et parallélismes

Si nous avons pu relever ce qui est commun aux deux discours sous l'angle de leur appartenance au *genus turpe*, cela suppose une prise de position comparable.

Nous rangeons ici les demandes faites à l'auditoire de laisser de côté tout préjugé ; ces demandes constituent un lieu commun, visant à rendre le juge bienveillant¹²³. Dans une *insinuatō*, il est en effet

118 Chor., *Apol. mim.*, 4 : εἰ μὲν οὖν ἄμοιρος ταύτης ὑπῆρχον τῆς θέας, οὐδ' οὕτως ἂν ἐκαρτέρουν συκοφαντουμένων ἀνθρώπων ὑπεριδεῖν.

119 *Ibid.*, 3 : πῶς ἂν τις πολλὴν ἐπιστομίσειε φήμην πάλαι κρατοῦσαν καὶ πλείστην καταχέουσαν τῶν μίμων διαβολήν;

120 *Ibid.*, 3 : τολμήσω δὲ ὅμως τοὺς μὲν τοῦ κακῶς ἀκούειν, τοὺς δὲ τοῦ κακῶς δοξάζειν ἐλευθερῶσαι.

121 *Ibid.*, 5 : πρέπειν ᾗθηθην ἐμαυτῷ καὶ τοῖς φίλοις καὶ τῷ δήμῳ τὰ δίκαια συνειπεῖν.

122 Lib., *Or. LXIV*, 1 : οἶδα μὲν ὅτι καὶ τῶν φίλων τοῖς σεμνοτέροις [...], τοῖς δὲ αἰσχύνεσθαι δώσομεν.

123 Lausberg-Kennedy 1998, p. 129. Cic., *Inv.*, I, 22 : *benivolentia quattuor ex locis comparatur*. Quint., *Inst. Or.*, IV, 1, 51 : *si iudicem benivolum [...] habeo*.

crucial d'insister sur les remèdes nécessaires (ιατρεύματα¹²⁴ / *remedia*¹²⁵) pour appeler un jugement favorable. Il s'agit de présenter son parti comme droit et injustement persécuté par la partie adverse¹²⁶, ce qui répond au précepte émis par Aristote :

Celui qui se défend, quand il veut faire intervenir sa personne, doit nécessairement écarter tous les obstacles ; aussi doit-il commencer par dissiper la suspicion.¹²⁷

Dans ce sens, les danseurs et mimes ont précisément été présentés comme les victimes d'une accusation calomnieuse et de la rumeur. Dans les deux cas, l'orateur se présente dans une position qui pourrait lui être préjudiciable. Libanios termine son exorde par une précaution oratoire ; il invite ses détracteurs à considérer que, dans l'hypothèse où il ne parviendrait pas à les convaincre, l'idée de défendre les danseurs n'était pas bonne :

Mais si mon discours ne peut changer en rien vos opinions actuelles, et que le jugement que vous portiez jusqu'alors reste dans vos esprits après m'avoir écouté, vous pourrez alors dire que je n'ai pas pris la bonne résolution en me donnant comme défenseur des choses les plus honteuses.¹²⁸

Cet avertissement est d'autant plus intéressant qu'il répond aux premiers mots de l'exorde. Libanios avait alors rendu attentifs ses amis : il risquait de leur faire honte¹²⁹.

124 Arist., *Rh.*, III, 14, 1415a, 25 : τὰ δὲ ἄλλα εἶδη οἷς χρῶνται, ἰατρεύματα καὶ κοινά.

125 Quint., *Inst. Or.*, IV, 1, 41 : *admirabili et turpi remediis opus est.*

126 Lausberg-Kennedy 1998, p. 129.

127 Arist., *Rh.*, III, 14, 1415a, 31 : τὸν μὲν γὰρ ἀπολογοῦμενον, ὅταν μέλλῃ εἰσάξειν αὐτόν, ἀναγκαῖον ἀνελεῖν τὰ κωλύοντα, ὥστε λυτέον πρῶτον τὴν διαβολήν (trad. Dufour-Wartelle 1973, p. 81).

128 Lib., *Or.* LXIV, 3 : ἂν δὲ μηδὲν τῶν νῦν δοκούντων ὁ λόγος μεταστῆσαι δυνήθῃ, μένη δὲ ἐν ταῖς ψυχαῖς καὶ μετὰ τὴν ἀκρόασιν ἢ πρὸ τῶν λόγων ψῆφος, τότε ἤδη με φάσκειν οὐ καλῶς βεβουλεύσθαι δόντα τοῖς αἰσχίστοις ἑμαυτὸν συνήγορον.

129 Lib., *Or.* LXIV, 1.

Comme nous l'avons vu, l'auteur de *L'Apologie des mimes* commence son discours avec un avertissement semblable¹³⁰ que l'on peut lire dès les premiers mots de la θεωρία qui précède le discours :

Quand ils prêtent main-forte à des affaires suspectes, les discours apportent de la gloire pour sa langue à l'orateur montant à la tribune, mais de l'aversion pour son caractère. Il ne faut ni craindre le soupçon injuste ni faire violence à la vérité.¹³¹

La lecture de la θεωρία appelle deux commentaires. D'une part, on retrouve ici la notion de « soupçon injuste » qui gouverne tout l'exorde. D'autre part, l'allusion à Simonide, que Choricios a vraisemblablement lue chez Platon¹³², mérite une attention particulière. Comme l'a démontré Amato, le fragment de Simonide, replacé et analysé dans le contexte platonicien de la *République*, permet de mieux percevoir le sens de l'allusion de Choricios : cette dernière doit être lue en relation avec une notion centrale de l'exorde de *L'Apologie des mimes*, la δόξα¹³³.

La parenté des sujets doit dès lors être mise en évidence par les arguments avancés. Ces derniers ne relèvent pas d'un effet rhétorique appartenant à la forme, mais touchent au fond du sujet, à sa matière. Dans ce sens, l'orateur doit maîtriser le sujet qu'il aborde.

6.3 Parler en connaissance de cause

Le traitement d'un sujet suppose de l'orateur qu'il parle d'une cause qu'il a étudiée¹³⁴. Dans notre cas, il doit avoir assisté au spectacle

130 Chor., *Apol. mim.*, 1.

131 Chor., *Apol. mim., praef.*, 1 : οἱ συμμαχοῦντες ὑπότοις πράγμασι λόγοι τῇ μὲν γλώττῃ τοῦ παριόντος φέρουσι κόσμον, τῷ δὲ τρόπῳ διαβολήν. δεῖ δὲ μήτε τὴν ἄδικον ὑπόνοιαν εὐλαβεῖσθαι μήτε βιάζεσθαι τὴν ἀλήθειαν.

132 Simon., F. 93 Page = F. 308 Poltera. *Plat., R.*, III, 365c : τὸ δοκεῖν τὴν ἀλάθειαν βιάται.

133 Amato 2004, p. 121–25. Voir également Poltera 2008, p. 243, 554–555.

134 Quint., *Inst. Or.* XII, 8, 1 : *proxima descendae causae ratio, quod est orationis fundamentum*. « Vient immédiatement après la méthode pour étudier une cause, ce qui est le fondement d'un plaidoyer (trad. Cousin 1980, p. 103) ».

qui est sous les feux de la critique. Dans les exemples qui suivent, il est possible de voir la continuité de Lucien à Choricios, en passant évidemment par Libanios.

Dans son opuscule intitulé *De la danse*, Lucien met en scène Lycinos et Craton. Dès la première intervention du premier personnage, on est dans le vif du sujet : « On te pardonnera pourtant : [...] tu n'as point la moindre expérience de ce que tu as condamné »¹³⁵. Un peu plus loin, Lycinus poursuit :

Mais, dis-moi, Craton, tu en as vu beaucoup de ces spectacles que tu blâmes et que tu juges honteux et méprisables ? Si oui, tu es à égalité avec nous ; sinon, ce serait aussi peu fondé que téméraire de critiquer et blâmer ce que tu ne connais pas.¹³⁶

Et Craton d'affirmer que pour rien au monde il n'assisterait à un spectacle de danse :

Il ne me manquerait plus que j'aie m'asseoir avec ma longue barbe et mes cheveux blancs au milieu de ces damerets, de ces toqués de spectateurs ! Et tu voudrais que j'applaudisse et que je félicite un misérable qui se contorsionne sans pudeur !¹³⁷

Chez Libanios, les choses sont présentées comme par retour de balancier. En effet, Libanios, avocat des danseurs, doit se justifier de ne pas assister au spectacle qu'il défend :

135 Luc., *Salt.*, 1 : καὶ συγγνώμη σοι [...] ὑπ' ἀπειρίας αὐτῶν κατηγορίας ἄξια εἶναι νενόμικας (trad. Terreaux 2001, p. 55).

136 Luc., *Salt.*, 5 : εἰπέ μοι, ὦ Κράτων, ταῦτι δὲ περὶ ὀρχήσεως καὶ τῶν ἐν τῷ θεάτρῳ γινομένων ἰδὼν πολλακίς αὐτὸς ἐπιτιμᾶς, ἢ ἀπειρατος ὢν τοῦ θεάματος ὁμως αἰσχρὸν αὐτὸ καὶ κατὰπτυστον, ὡς φῆς, νομίζεις; εἰ μὲν γὰρ εἶδες, ἐξ ἴσου ἡμῖν καὶ σὺ γεγένησαι· εἰ δὲ μή, ὄρα μὴ ἄλογος ἢ ἐπιτίμησις εἶναι σου δόξη καὶ θρασεῖα, κατηγοροῦντος ὧν ἀγνωεῖς (trad. Terreaux 2001, p. 58).

137 Luc., *Salt.*, 5 : ἔτι γὰρ τοῦτό μοι τὸ λοιπὸν ἦν, ἐν βαθεῖ τούτῳ τῷ πάγωνι καὶ πολὺ τῇ κόμῃ καθῆσθαι μέσον ἐν τοῖς γυναίοις καὶ τοῖς μεμνηόσιν ἐκείνοις θεαταῖς, κροτοῦντά τε προσέτι καὶ ἐπαίνους ἀπρεπεστάτους ἐπιβοῶντα ὀλέθρῳ τινὶ ἀνθρώπῳ ἐς οὐδὲν δέον κατακλωμένῳ (trad. Terreaux 2001, p. 58).

Peut-être m'adressera-t-on un reproche : « Comment, si tu penses que mon affaire est exempte de tort, toi-même tu t'en abtiens et tu empêches les jeunes gens d'y assister ? » Parce que, mon cher, ma situation est telle que je bénéficie à peine du temps pour les choses essentielles.¹³⁸

Pour Libanios, la chose qui occupe tout son temps est ici le travail auquel il s'adonne pleinement : la rhétorique¹³⁹. Libanios se décrit même comme un traître à sa santé à cause de son désir insatiable de travail. Il semble même « perdre la raison, ne tenant compte d'aucun conseil de ses proches et de ses amis »¹⁴⁰. Libanios oppose le temps du labeur (πόνος) et de l'étude (μαθεῖν) à celui des choses sérieuses (σπουδαίων) et des plaisirs (τερπνῶν). Chaque chose doit venir en son temps :

Plus tard, il sera permis à un jeune homme d'assister au spectacle, mais pas maintenant. S'il s'y applique plus tard, il ne commettra aucune faute ; s'il se saisit de cela maintenant, il ne sera pas sensé.¹⁴¹

Chez Choricios, le même argument apparaît dès l'exorde. Avant d'être maître, notre sophiste a assisté à des spectacles de mimes. C'est précisément de là qu'il tire une motivation de son plaidoyer :

Puisque j'y étais en spectateur [...] avant mon inscription au registre des maîtres [...] je considérais que je semblerais être une personne ingrate, si je ne payais pas mon plaisir à l'art qui me séduisait en lui offrant en retour l'assistance de ma langue.¹⁴²

138 Lib., *Or.* LXIV, 99 : ἴσως τοίνυν τις ὑπολήψεται « και πῶς, εἴπερ ἡγῆ τὸ πρᾶγμα καθαρεύειν βλάβης, αὐτὸς τε ἀπέχη τούτῃ τε νέους κωλύεις ; » ὅτι τὸ μὲν ἐμόν, ὃ βέλτιστε, τοιοῦτόν ἐστιν, ὥστε μόλις εἰς τὰ ἀναγκαῖα σχολῆς ἀπολαύειν.

139 *Ibid.* : δεῖ προσηλωθῆσαι τοῖς λόγοις.

140 *Ibid.* : νουθεσίαις οἰκείων καὶ φίλων οὐδὲν ἐνδιδοῦς παραπαίειν δοκῶ. Choricios reprend cette citation, mais la thématique est différente. Voir Chor., *Apol. mim.*, 113 : τις νουθεσίαις οἰκείων ἢ φίλων οὐδὲν ἐνδιδοῦς μίμους θεασάμενος ἐφαιδρύνθη.

141 Lib., *Or.* LXIV, 100 : νέω δὲ ὀρχηστὴν ἐξέσται μὲν θεωρεῖν, νῦν δὲ οὐκ ἐξεσται, καὶ περὶ ὃ σπουδάζων ὕστερον οὐκ ἀδικήσει, τούτου νῦν ἐχόμενος οὐκ εὖ φρονήσει.

142 Chor., *Apol. mim.*, 4 : ἐπει δὲ θεατῆς ἐγινόμην [...] πρὶν εἰς παιδευτὰς ἐγγραφῆναι [...], ἡγησάμην ἀγνώμων τις εἶναι δοκεῖν, εἰ μὴ τῆ τέχνη, δι' ἧς ἐκηλούμην, τὴν ἐκ τῆς γλώττης βοήθειαν ἀμοιβὴν ἐκτίσω τῆς ἡδονῆς.

La précision apportée par l'indication « avant mon inscription au registre des maîtres » n'est pas anodine. Tout comme Libanios avant lui, Choricios devra également répliquer à son adversaire qui l'accuse de ne pas prendre part au spectacle :

« En effet », dit-il, « pourquoi avec de telles idées, alors que récemment, comme tu le dis toi-même, tes proches et amis donnaient de nuit un spectacle lors d'une fête officielle, n'as-tu même pas jugé convenable d'y assister ? »¹⁴³

Choricios affirme ne pas se rendre au spectacle de mimes uniquement par respect de la loi et non par crainte d'un dommage quelconque¹⁴⁴. Il affirme que « c'est la coutume, et non la nature, qui, à nos yeux, fait du mime une action honteuse »¹⁴⁵. D'ailleurs, au contraire de Libanios, accusé d'interdire la fréquentation de spectacles de danse aux jeunes gens, Choricios qualifie le spectacle de mimes de « brève pause après des efforts considérés comme immenses »¹⁴⁶, ou encore de « bref temps de repos accordé aux élèves »¹⁴⁷.

143 Chor., *Apol. mim.*, 103 : τί γάρ οὐδὲ τὴν ἔναγχος θέαν τῶν, ὡς αὐτὸς ἔφη, ἐπιτηδείων σοι καὶ φίλων ἐν πανηγύρει δημοτελεῖ νύκτωρ ἀχθεῖσαν οὐδὲ ταύτην ἰδεῖν φήθης σοι πρέπειν ;

144 Chor., *Apol. mim.*, 104 : οὐ τὸ θέαμα φεύγων, ἀλλὰ νόμον φυλάττων. *Ibid.*, 106 : ἀλλ', ὅπερ εἶπον, οὐ βλάβης εἶργει με φόβος, νόμος δέ τις ἡμῖν ἐπιχώριος. *Ibid.*, 107 : ὥστε νόμῳ πόλεως ἀκολουθοῦντες οὐ θεώμεθα μίμους, ἀλλ' οὐ δεδιότες, μή τι βλάβος ἡμῖν ἐντεῦθεν ἐμπέσῃ.

145 Chor., *Apol. mim.*, 104 : ὅτι γὰρ ἐξ ἔθους ἡμῖν, ἀλλ' οὐ κατὰ φύσιν αἰσχροὺν εἶναι τὸ πρᾶγμα δοκεῖ.

146 Chor., *Apol. mim.*, 4 : ἡνίκα με πλείστων ἡγημένων ἰδρώτων εἰς ἀνάπαυαν ὁ καιρὸς βραχεῖαν ἐκάλει. Le mot ἀνάπαυα apparaît également au paragraphe 104 dont il est question ici. Dans un autre contexte, le mot apparaît encore aux paragraphes 65 et 97 et le mot ἀνάπαυσις, qui est très proche d'ἀνάπαυα, au paragraphe 126.

147 Chor., *Apol. mim.*, 104 : τοῖς μαθηταῖς ἐνδιδόναι μικρὰν ἐντεῦθεν ἔχειν ῥαστώνην.

6.4 Le spectacle comme remède

Dans la suite de l'idée que nous venons d'évoquer, nous allons voir que, tant chez Choricios que chez ses modèles, le spectacle est présenté comme un antidote pour l'homme malheureux. Notre orateur veut en particulier montrer que le spectacle des mimes est profitable au public¹⁴⁸. Comme le souligne Westberg, tout en montrant que le mime est incapable d'exercer une mauvaise influence sur le spectateur, l'orateur du VI^e siècle veut prouver l'effet bénéfique et thérapeutique des mimes : « The therapeutics of the mime does not rest upon the play's relation to moral (whether good or bad) or to their manner of imitation but rather to human physiology ; the mime provoques laughter, and laughter is a good and healthy thing »¹⁴⁹.

L'analyse de trois extraits de *L'Apologie des mimes* montre comment Choricios aborde ce thème, en s'inspirant de ses deux prédécesseurs, mais également en prenant une distance qui révèle son inventivité. Notre schéma d'analyse nous conduira à présenter en premier lieu le texte de Choricios, pour le confronter ensuite à Libanios. Cette section nous offrira également l'occasion d'explorer différentes pistes, pour opérer un retour à la source, en l'occurrence Lucien, voire Homère.

6.4.1 L'effet rassérénant du spectacle

Comme l'a déjà souligné Cresci¹⁵⁰, un des mérites du spectacle revendiqué tant par Choricios que par Libanios est la capacité de cet art à rasséréner l'âme du spectateur. Dans *L'Apologie des mimes*, ce thème est non seulement présent, mais il est décliné à plusieurs reprises dans le texte. Voici le premier passage :

148 Chor., *Apol. mim.*, 112 : βούλει τὴν ἐκ τοῦ πράγματος ὄνησιν ὀρθῶς ἐξετάσαι ;

149 Westberg 2010, p. 140.

150 Cresci 1986, p. 57.

Il est déjà arrivé que ne tenant aucun compte des admonitions de ses parents ou amis, on trouve de la joie comme spectateur des mimes, soit à les regarder, soit à calculer que dans une telle foule se trouvent naturellement assises d'autres personnes éprouvant à peu près les mêmes sentiments que soi, et néanmoins souriantes. Ainsi, même si l'on n'est pas sûr d'obtenir la guérison, au moins trouvera-t-on plus léger le temps du spectacle.¹⁵¹

Au niveau des analogies avec Libanios, une mise en parallèle des premiers mots du texte permet d'établir la relation suivante :

Chor., *Apol. mim.*, 113

ἤδη τις νουθεσίαις οικειῶν ἢ φίλων
οὐδὲν ἐνδιδοῦς [...]

Lib., *Or. LXIV*, 99

νουθεσίαις οικειῶν καὶ φίλων οὐδὲν
ἐνδιδοῦς παραπαίειν δοκῶ.

Choricios cite de toute évidence Libanios, mais les contextes d'apparition sont très différents. Libanios se défend d'avoir jamais assisté à un spectacle de danse et prétend être totalement absorbé par son travail :

Quant à moi, à cause de mon désir insatiable pour le travail, je suis devenu un traître à ma santé et en ne tenant aucunement compte des injonctions de mes proches et de mes amis, je semble déraisonner.¹⁵²

Quant au thème de l'effet rassérénant à proprement parler, voici comment il est traité chez Libanios :

Veux-tu apprendre comment tu réussiras à relever une âme plongée dans le chagrin et à la rendre plus légère ? Prends un homme séparé de ses proches ou de sa fortune, grossièrement outragé ou frappé ; conduis-le au théâtre et montre-lui, à travers les gestes du danseur, les anciens royaumes abattus et tu lui rendras le cœur plus léger.¹⁵³

151 Chor., *Apol. mim.*, 113 : ἤδη τις νουθεσίαις οικειῶν ἢ φίλων οὐδὲν ἐνδιδοῦς μίμους θεασάμενος ἐφαιδρύνθη τὰ μὲν εἰς τοῦτους ὄρων, τὰ δὲ λογιζόμενος, ὡς καὶ ἄλλους εἰκὸς ἐν πλήθει καθῆσθαι τοσοῦτω πάσχοντα μὲν αὐτῷ παραπλήσια, μειδιῶντα δὲ ὅμως· ὥστε κἂν μὴ βεβαίας ἰάσεως τύχη, τὸν γε τοῦ θεάματος χρόνον κουφότερον ἔξει.

152 Lib., *Or. LXIV*, 99 : ἐγὼ δὲ καὶ τῆς ὑγείας προδότης γεγένημαι τῇ περὶ τοῦς πόνους ἀπληστία, καὶ νουθεσίαις οικειῶν καὶ φίλων οὐδὲν ἐνδιδοῦς παραπαίειν δοκῶ.

153 Lib., *Or. LXIV*, 115 : βούλει μαθεῖν ὅπως ἰσχύσεις ψυχὴν λυπὴν βεβαπτισμένην ἀνενεγκεῖν καὶ ῥάω καταστήσαι; λαβὼν ἄνθρωπον στερημένον ἢ φιλιτάτων

Pour Libanios, la confrontation des malheurs personnels du spectateur à la représentation théâtrale est la source de l'effet apaisant. Une scène du spectacle (les royautés mises à bas) suffit à elle seule à rendre le sourire à un spectateur affligé. Autant est-il facile de s'imaginer que les bouffonneries des mimes puissent détendre l'assemblée, autant l'exemple de Libanios nous paraît curieux. Peut-être Libanios a-t-il voulu mettre en avant les qualités instructives de la danse qui « enseigne ce qu'on ne sait pas et nous rappelle ce que nous savons »¹⁵⁴ ?

Chez Choricios, deux éléments sont source de réconfort : le spectacle offert par les mimes – comme chez Libanios –, mais surtout le fait de voir d'autres spectateurs aussi malheureux que lui prendre du plaisir à ce divertissement.

Les champs lexicaux des deux textes sont par ailleurs comparables :

Chor., *Apol. mim.*, 113

ὥστε κἄν μὴ βεβαΐας ἰάσεως τύχη,
τόν γε τοῦ θεάματος χρόνον
κουφότερον ἔξει.

Lib., *Or.* LXIV, 115

ἄγε πρὸς τὸ θέατρον,
δεῖξον αὐτῷ δι' ὄρχηστοῦ παλαιᾶς
βασιλείας καθηρημένας καὶ κουφιεῖς.

Au verbe κουφίζω de Libanios répond l'adjectif κουφότερος. À l'expression ἄγε πρὸς τὸ θέατρον du « modèle » correspond τόν γε τοῦ θεάματος χρόνον chez Choricios. Le théâtre est donc la source de l'allègement. Comme le relève Cresci, c'est l'impossibilité d'appliquer le schéma de Libanios au mime qui a conduit dans ce cas à cette réélaboration du passage¹⁵⁵. La situation initiale – celle d'un homme plongé dans le chagrin – reste identique ; toutefois, le sourire d'un public pareillement malheureux supplée le spectacle des royautés mises à bas. Choricios a donc adapté son modèle aux mimes, tout en

ἢ χρημάτων ἢ περιυβρισμένον ἢ πεπληγμένον ἄγε πρὸς τὸ θέατρον, δεῖξον αὐτῷ δι' ὄρχηστοῦ παλαιᾶς βασιλείας καθηρημένας καὶ κουφιεῖς.

154 Lib., *Or.* LXIV, 114 : τοὺς μὲν γὰρ ἄπερ οὐκ ἐπίστανται δύνανται διδάσκειν, τοὺς δὲ ἄπερ ἴσασιν ἀναμνησκει.

155 Cresci 1986, p. 57.

insérant son argument dans un autre contexte, celui des courses de chars, dans lesquelles les mimes servaient d'intermèdes.

Si le thème de l'effet rassérénant est présent chez Choricios, et si Libanios semble être son modèle, Lucien est sans conteste la source de Libanios. En effet, dans le *De Saltatione*, l'auteur voit dans la danse un charme puissant, permettant de guérir du chagrin, de l'oublier, et incitant à la compassion¹⁵⁶ :

La danse agit sur nous comme un sortilège apaisant : un homme en proie à la passion vient-il au théâtre, il est rendu à la sagesse en voyant à quelles funestes fins mène l'amour. Celui que ronge le chagrin sort du théâtre tout réjoui, comme s'il avait bu la potion qui verse l'oubli et qui, comme dit le poète, dissipe la douleur et l'amertume.¹⁵⁷

La parenté avec le passage correspondant de Libanios est évidente. En témoigne notamment l'utilisation du mot λύπη dans les deux textes :

Lucien, *Salt.* 79

καὶ λύπη ἐχόμενος ἐξέρχεται τοῦ
θεάτρου φαιδρότερος.

Lib., *Or.* LXIV, 115

ισχύσεις ψυχὴν λύπη βεβαπτισμένην
ἀνενεγκεῖν καὶ ῥᾶω καταστήσαι.

La différence réside dans le fait que Lucien voit la danse non comme un simple remède, mais comme une sorte de potion magique, officiant également comme remède au chagrin d'amour¹⁵⁸. Quant au φάρμακον ληθεδανὸν cité par Lucien, il renvoie à Homère auquel le sophiste de Samosate fait clairement allusion : κατὰ τὸν ποιητὴν¹⁵⁹.

156 Voir apparat critique de l'édition de Foerster 1908, p. 494.

157 Luc., *Salt.* 79 : οὕτω δὲ θέλγει ὄρχησις ὥστε ἂν ἐρῶν τις εἰς τὸ θέατρον παρέλθοι, ἐσωφρονίσθη ἰδὼν ὅσα ἔρωτος κακὰ τέλη· καὶ λύπη ἐχόμενος ἐξέρχεται τοῦ θεάτρου φαιδρότερος ὥσπερ τι φάρμακον ληθεδανὸν καὶ κατὰ τὸν ποιητὴν νηπενθές τε καὶ ἄχολον πίων (trad. Terreaux 2001, p. 91).

158 Voir le contre-pied chez Ov., *Rem. Am.*, 751–758. Le poète déconseille d'assister à un spectacle de danse, accusé d'amollir le spectateur et de lui enseigner la volupté. Garelli 2007, p. 257 voit dans le passage d'Ovide une allusion claire à une scène de pantomime représentant les amours des dieux.

159 Comme nous l'a fait remarquer Schamp, le mot ληθεδανὸν ne se lit cependant pas chez Homère, mais les grammairiens, par exemple Hérodien, le

Dans l'épisode de l'*Odyssée*, Hélène jette une drogue dans le vin pour calmer colère, douleur et tous les maux¹⁶⁰. Ainsi, Lucien s'est inspiré du passage homérique, tout en remplaçant les propriétés magiques de la potion par celles du spectacle.

6.4.2 Un charme puissant

Le passage de Lucien que nous venons d'analyser présente la danse agissant à la manière d'un charme, « d'un sortilège apaisant ». De même, selon Choricios, les mimes interviennent entre les courses de chars pour « calmer la colère des spectateurs, adoucir la peine des perdants et dissiper l'emporment des vainqueurs »¹⁶¹. La présence des mimes comme intermèdes entre les courses de chars est d'ailleurs attestée dans plusieurs papyri tous datés de la fin du V^e ou du début du VI^e siècle¹⁶². Plus tardivement, au X^{ème} siècle, Constantin Porphyrogénète rappellera encore cette coutume dans le *Livre des Cérémonies*¹⁶³. Voici comment Choricios oppose aux mimes les courses de chars responsables selon lui des pires maux :

Les courses hippiques provoquent une véritable folie plutôt qu'elles ne réjouissent l'âme des spectateurs, et déjà elles ont provoqué la ruine de nombreuses grandes cités. Les exhibitions des mimes, elles, offrent une réjouissance sans agitation, libérée des émeutes et des perturbations, qui est en accord parfait avec Dionysos.¹⁶⁴

reprennent. L'expression est donc de Lucien. Tzetzes, *Chil.*, VI, 726–727 l'utilise également avec référence explicite à l'*Odyssée* : τοὺς μετὰ οἶνον λόγους πρὶν Ἑλένης θελκτηρίους | ἐν Ὀδυσσεΐα φάρμακον ληθεδανὸν εἰρήκειν.

160 Hom., δ 220–221 : αὐτίκ' ἄρ' ἐς οἶνον βάλε φάρμακον, ἔνθεν ἔπινον, | νηπενθές τ' ἄχολόν τε, κακῶν ἐπίληθον ἀπάντων.

161 Chor., *Apol. mim.*, 116 : ἵνα τοῖς θεωμένοις μαλάξῃσιν τὴν ὀργήν, τὴν μὲν τῶν ἡττημένων πρᾶυνοντες λύπην, τὴν δὲ τῶν νενικηκότων ἀναστέλλοντες ὕβριν. Voir également Reich 1903, p. 217.

162 Il s'agit des *P.Oxy.* XXXIV, 2707 ; *P.Bingen* 128 ; *P.Harrauer* 56. Tedeschi 2002, p. 147 et Tedeschi 2011, p. 51. Les pièces sont présentées au point 7.4.2, p. 339.

163 Constantin Porphyrogénète, *Caer.*, II, 79 (Vogt 1939, p. 143).

164 Chor., *Apol. mim.*, 114 : ἵππων μὲν οὖν ἀγῶνες ἐκμαίνουσι μᾶλλον ἢ τέρπουσι τὰς τῶν θεωμένων ψυχὰς καὶ πολλὰς ἤδη καὶ μεγάλας ἀνέτρεψαν

Notons que, pour Cameron, ce passage met en évidence le caractère très artificiel de l'*Apologie des mimes* et constitue à ce titre un témoignage douteux¹⁶⁵. Choricios considère en effet que le spectacle des mimes est une occupation destinée à captiver les spectateurs déçus, et empêcher ainsi tout débordement¹⁶⁶.

Chez Libanios, l'association entre les vertus du spectacle et la mention de Dionysos mérite d'être relevée. On peut également la trouver, et de surcroît dans un contexte d'apparition tout à fait semblable :

La danse n'a engendré aucun mal ni ne saurait en engendrer. À juste titre. En effet, c'est une occasion vraiment pacifique et enjouée qui l'engendra ; cette occasion conduit les faucilles sur les grappes, les grappes au pressoir, faisant cadeau d'une fête à Dionysos.¹⁶⁷

Quant à l'effet de charme que nous avons examiné chez Lucien et Choricios, il est également présent chez Libanios, mais c'est l'accompagnement musical de la danse qui en est la cause :

Mais si les chants ne laissent pas le cœur bouillir dans chacun, ils font, sans qu'il s'en aperçoive, le plus grand bien au monde. Quand les peuples jouissent de l'absence de service militaire, l'esprit querelleur, à moins d'être adouci, procure à la foule des prétextes de révolte, car il n'a pas la possibilité d'être dépensé à la guerre. Donc si les chants charment les gens comme des serpents et les conditionnent à chérir la tranquillité, les cités, qui ont été sauvées par les chants, ont cependant négligé leurs plus grands bienfaiteurs, les poètes.¹⁶⁸

πόλεις· μίμοι δὲ τέρψιν ἀπράγμονα καὶ στάσεως ἐλευθέραν καὶ ταραχῆς ἐπιδείκνυνται καὶ μάλα συμβαίνουσαν τῷ Διονύσῳ.

165 Cameron 1976, p. 161, n. 7.

166 Chor., *Apol. mim.*, 117.

167 Lib., *Or.* LXIV, 119 : ὄρχησις δὲ κακὸν οὐδὲν οὔτε ἔτεκεν οὔτε μὴ τέκη· δικαίως· καὶ γὰρ αὐτὴν ἔτεκεν ὁ καιρῶν εἰρηνικώτατός τε καὶ φιλοπαίγμων, ὁ δρέπανα μὲν ἐπὶ βότρυς ἄγων, βότρυς δὲ ἐπὶ ληνοῦς, ἑορτὴν δὲ ποιῶν τοῦ Διονύσου τὸ δῶρον.

168 Lib., *Or.* LXIV, 91 : εἰ δὲ δὴ τὰ ἄσματα τὸν θυμὸν οὐκ ἔᾶ ζεῖν ἐν ἐκάστῳ τὰ μέγιστα τὴν οἰκουμένην εὖ ποιοῦντα λανθάνει. δῆμων γὰρ ἀστρατείας ἀπολαυόντων, εἰ μὴ τὸ θυμοειδὲς πραΰνοιτο, περὶ τοὺς πολέμους οὐκ ἔχον ἀναλωθῆναι στάσεων ἀφορμὰς ἐκπορίζει τῷ πλήθει. τοῦτους οὖν εἰ κατεπάδει τὰ ἄσματα, καθάπερ ὄφεις τινάς, καὶ παρασκευάζει τὴν ἡσυχίαν στέργειν, ὑπὸ τῶν ἁσμάτων αἱ πόλεις σωζόμεναι τῶν τὰ μέγιστα εὐεργετούντων ἡμελήκασιν ποιητῶν.

Selon Libanios, les chants qui animent les spectacles de danse sont donc un instrument qui permet de prévenir toute révolte. Le trait est même accentué : les chants sont présentés comme le plus grand bienfaiteur du monde, envoûtant littéralement le public, comparé à des serpents que l'on charmerait.

L'analyse comparative des champs lexicaux liés au chagrin, à la colère, à l'esprit du trouble et à la révolte offre de bonnes correspondances entre le texte de Libanios et celui de Choricios. Il en va de même pour le champ lexical relatif au charme quasiment magique des chants et des mimes. Le tableau comparatif ci-dessous met en évidence ces parentés lexicales :

Chor., *Apol. mim.*, 114–117, passim

Lib., *Or.* LXIV, 91

μῖμοι δὲ τέρψιν ἀπράγμονα καὶ
στάσεως ἐλευθέραν καὶ παραχῆς
ἐπιδείκνυνται

τὰ ἄσματα τὸν θυμὸν οὐκ ἐὰ ζεῖν

ἵνα τοῖς θεωμένοις **μαλάξωσι τὴν**
ὀργήν, τὴν μὲν **τῶν ἡττημένων**
πραῦνοντες λύπην, τὴν δὲ τῶν
νενικηκότων ἀναστελλόντες ὕβριν.

εἰ μὴ τὸ θυμοειδὲς πραῖνοιτο,
[...]
στάσεων ἀφορμὰς ἐκπορίζει τῷ
πλήθει.

κηλούμενοι γὰρ οἱ μὲν ἔλαττον
ἀθυμοῦσιν.

τούτους οὖν εἰ κατεπάδει τὰ
ἄσματα, καθάπερ ὄφεις τινάς.

Un dernier élément permet de renforcer encore le parallèle. Il suffira de comparer les expressions suivantes :

Chor., *Apol. mim.*, 116

Lib., *Or.* LXIV, 115

κἄν μὴ σύμπαν τὸ μέρος, ἀλλ' οἱ
πλείους τὸν ἀριθμὸν.

εἰ δὲ μὴ πᾶσαν [κατήφειαν], τὸ γοῦν
πλέον.

L'allusion au *Pro Saltatoribus* est claire et s'insère directement à la suite du texte cité plus haut, dans lequel il est question de relever une âme plongée dans le chagrin¹⁶⁹, preuve de la lecture attentive que Choricios a faite de son modèle :

169 Voir p. 247 n. 153.

Détourne l'attention des tyrans vers des fêtes et des festivités ; rapidement tu verras l'abatement disparaître, si ce n'est complètement, du moins pour la plus grande part.¹⁷⁰

6.4.3 Autres rapprochements

Nous venons de voir comment Choricios s'efforce de montrer les qualités réjouissantes du spectacle de mimes, qu'il oppose au caractère nettement plus agité des courses de chars :

Et il n'y aura ici personne d'anxieux et de morne au point de ne pas gagner en gaieté ; là, personne de doux et d'indifférent au point de ne pas s'enflammer, ne pas crier, ne pas se gonfler d'envie et de passion.¹⁷¹

En premier lieu, il faut rapprocher ce texte du *De Saltatione* de Lucien. L'emploi du terme φαιδρότερος pour désigner l'effet de la danse sur une âme chagrinée est en effet identique¹⁷². En deuxième lieu, l'emploi de l'adjectif κατηφής, pour signifier l'abatement, fait écho au mot κατήφεια qu'on lit chez Libanios¹⁷³. Certes, un mot ne peut pas à lui seul faire le lien entre deux textes ; toutefois, compte tenu du contexte d'apparition, l'emprunt semble évident, ou au moins l'allusion.

6.4.4 Le mime consolateur

Un autre passage de Choricios présente également le mime comme un soulagement des peines endurées :

Et, je crois, Dionysos, qui est en effet un dieu aimant le rire, a pris notre nature en pitié — les uns et les autres sont tourmentés par différents tracas,

170 Lib., *Or.* LXIV, 115 : ἀπένεγκε τὴν διάνοιαν ἀπὸ τῶν τυράννων εἰς κώμους καὶ πανηγύρεις καὶ τάχα ὄψει τὴν κατήφειαν ἀπιούσαν, εἰ δὲ μὴ πᾶσαν, τὸ γοῦν πλέον.

171 Chor., *Apol. mim.*, 115 : κἀνταῦθα μὲν οὐδεις σύννους οὕτω καὶ κατηφής, ὅς οὐ φαιδρότερος ἔσται ἐκεῖ δὲ πρῶος οὕτω καὶ ἄθυμός ἐστιν οὐδεις, ὅς οὐκ ἐξάπτεται καὶ βοᾷ καὶ φιλονεικίας ἐμπίπλαται καὶ θυμοῦ.

172 Voir texte cité p. 251 n. 157.

173 Lib., *Or.* LXIV, 115.

la perte d'enfants pour l'un, le deuil de ses parents pour un autre, la mort de frères ou encore le décès d'une épouse honnête, pour beaucoup, la morsure, c'est le manque d'argent, pour beaucoup, le tracas, c'est l'absence des droits de citoyen — oui, je le crois, c'est parce qu'il a compassion de leurs soucis qu'il a inspiré aux hommes à l'esprit délié une activité de ce type afin de consoler ceux qui éprouvent de l'abattement.¹⁷⁴

Une lecture détaillée de l'extrait montre à quel point le texte de Choricios est, encore une fois, lié à ses sources. L'expression φιλόγελως γὰρ ὁ θεός provient de Lucien, qui dans le *Pêcheur* présente un Socrate raillé dans les comédies lors des Dionysies : « La plaisanterie semblait faire partie de la fête, et le dieu, ami du rire, s'en réjouissait sans doute »¹⁷⁵.

Mais c'est avec Libanios que les rapprochements les plus probants peuvent naturellement être effectués. Comme l'a souligné Webb, Libanios s'ingénie à démontrer que la danse contribue à l'éducation du public et la pantomime est présentée comme une alternative pour la transmission de la mythologie¹⁷⁶. Dans le *Pro Saltatoribus*, les poètes tragiques sont effectivement présentés comme les maîtres publics du peuple¹⁷⁷ ; avec leur disparition, la masse a été privée de cette éducation. Libanios attribue aux danseurs le rôle qu'avaient auparavant les poètes tragiques : « Un dieu a pris ce manque d'éducation en pitié et a introduit à la place la danse pour instruire les foules des faits des anciens »¹⁷⁸.

174 Chor., *Apol. mim.*, 31 : καὶ μοι δοκῶ τὸν Διόνυσον, φιλόγελως γὰρ ὁ θεός, τὴν ἡμετέραν ἐλεήσαντα φύσιν, ἄλλαι γὰρ ἄλλους ἀντιῶσι φροντίδες, τὸν μὲν παίδων ἀποβολή, τὸν δὲ πένθος γονέων, ἕτερον θάνατος ἀδελφῶν, ἄλλον χρηστῆς γυναικὸς τελευτή, πολλοὺς ἔνδεια δάκνει χρημάτων, πολλοὺς ἀτιμία λυπεῖ, δοκῶ δὴ μοι ταῦτα ἐκεῖνον οἰκτεῖραντα τῶν ἀνθρώπων τοῖς εὐτραπέλοις τοιαύτην ἐμβαλεῖν ἐπιτήδευσιν, ὅπως αὐτὴ παραμυθοῖντο τοὺς ἀθύμους διακειμένους.

175 Luc., *Pisc.*, 25 : καὶ τὸ σκῶμμα ἐδόκει μέρος τι τῆς ἑορτῆς, καὶ ὁ θεὸς ἴσως ἔχαίρει φιλόγελως τις ᾧν.

176 Webb 2009, p. 302–305 insiste sur le rôle didactique de la pantomime et la complicité qui en résulte entre le public et les danseurs.

177 Lib., *Or.* LXIV, 112 : κοινοὶ διδάσκαλοι τοῖς δήμοις.

178 Lib., *Or.* LXIV, 112 : θεῶν τις ἐλεήσας τὴν τῶν πολλῶν ἀπαιδευσίαν ἀντεισήγαγε τὴν ὄρχησιν διδασχὴν τινα τοῖς πλήθεσι παλαιῶν πράξεων.

Chor., *Apol. mim.*, 31

τὸν Διόνυσον, φιλόγελλος γὰρ ὁ θεός,
τὴν ἡμετέραν ἐλεῖσαντα φύσιν.

Lib., *Or.* LXIV, 112

θεῶν τις ἐλεήσας τὴν τῶν πολλῶν
ἀπαιδευσίαν.

Si la parenté des deux textes est soulignée par le verbe ἐλέω, le contexte d'apparition, lui, ne l'est pas. Choricios réutilise ici le motif de la pitié d'un dieu, Dionysos, pour présenter les mimes comme un soulagement aux tracas. On retrouve le souci de *variatio* à partir de la citation de Libanios.

La liste des soucis évoquée par Choricios peut à son tour être rapprochée de celle utilisée par Libanios : « Prends un homme séparé de ses proches ou de sa fortune, grossièrement outragé ou frappé »¹⁷⁹. Mais alors que Libanios utilise une construction simple, Choricios procède par amplification. Au simple « séparé de ses proches », notre sophiste oppose un catalogue des différents termes utilisables pour désigner la mort ou la privation. Quant aux « proches » de Libanios, ils font face aux « enfants, parents, frère, et épouse dévouée », ce qui constitue une gradation. Seule la figure de l'homme frappé n'est pas reprise de Libanios par Choricios, car il s'agit d'un type de personnage du mime, le μῶρος φαλακρός, le *stupidus*, dont le rôle consistait à prendre des coups¹⁸⁰. Ce thème était suffisamment important pour nécessiter un traitement indépendant¹⁸¹.

Comme proposé par Stephanis¹⁸², il est possible de rapprocher l'expression παιδῶν ἀποβολή d'une déclamation de Libanios¹⁸³. Cependant, il nous semble bien plus pertinent de rapprocher ce passage d'un modèle plus illustre encore, Homère. Il s'agit du même passage évoqué ci-dessus, qui montrait l'utilisation d'un

179 Lib., *Or.* LXIV, 115 : λαβὼν ἄνθρωπον στερημένον ἢ φιλιτάτων ἢ χρημάτων ἢ περιωβρισμένον ἢ πεπληγμένον.

180 Webb 2008, 96 ; Theocharidis 1940, p. 67–68.

181 Chor., *Apol. mim.*, 146.

182 Stephanis 1986, p. 72.

183 Lib., *Decl.* XXVIII 17 : ἐτέρῳ μὲν γὰρ χρημάτων ἀποβολὴ ἀνιαρόν, ἐτέρῳ παιδῶν ἀποβολὴ πρὸς θάνατον ἡγήσατο.

φάρμακον par Hélène¹⁸⁴. Il est mentionné que ladite potion empêche chacun de pleurer, « quand bien même il aurait perdu ses père et mère, quand, de ses propres yeux, il aurait devant lui vu tomber sous le bronze un frère, un fils aimé ! »¹⁸⁵ Le texte homérique et son φάρμακον sont bien plus en accord avec les vertus du spectacle retenues par Choricios et le catalogue présenté par notre orateur.

Une dernière expression mérite encore notre attention : τῶν ἀνθρώπων τοῖς εὐτραπέλοις. À nouveau, il est possible d'effectuer un rapprochement entre le texte de Choricios et celui de Libanios : « Et ceux-ci [les dieux] me semblent être les pères de cette danse d'aujourd'hui, eux qui conduisent par leurs propres changements ceux qui sont les plus habiles à tout imiter »¹⁸⁶.

En définitive, il faut remarquer la subtilité des différences entre les deux textes :

Chor., *Apol. mim.*, 31

δοκῶ δὴ μοι ταῦτα ἐκεῖνον
οἰκτεῖραντα
τῶν ἀνθρώπων τοῖς εὐτραπέλοις
ἐμβαλεῖν τοιαύτην ἐπιτήδευσιν

Lib., *Or. LXIV*, 56

μοι δοκοῦσι οὗτοι γενέσθαι πατέρες
τῶν ἀνθρώπων τοὺς εὐτραπέλους
ἐνάγοντες ἐπὶ τὸ πάντα μιμεῖσθαι

Relevons la construction différente du verbe δοκέω. Au pronom démonstratif οὗτοι, répond le singulier ἐκεῖνον. Au participe ἐνάγοντες, répond l'infinitif ἐμβαλεῖν ; les deux verbes sont composés du même préverbe ἐν-. Enfin, τοιαύτην ἐπιτήδευσιν correspond, pour le sens, à l'expression ἐπὶ τὸ πάντα μιμεῖσθαι, puisque, dans le texte de Libanios, les dieux sont présentés comme les modèles de l'imitation.

184 Voir p. 251.

185 Hom., δ 223–226 : οὐ κεν ἐφημέριός γε βάλοι κατὰ δάκρυ παρειῶν, | οὐδ' εἴ οἱ κατατεθναίῃ μήτηρ τε πατήρ τε, | οὐδ' εἴ οἱ προπάροιθεν ἀδελφεὸν ἢ φίλον υἱὸν | χαλκῷ δηϊόφεν, ὁ δ' ὀφθαλμοῖσιν ὄρωτο (trad. Flacelière-Béard 1955, p. 603).

186 Lib., *Or. LXIV*, 56 : καὶ μοι δοκοῦσι τῆσδε τῆς ὀρχήσεως οὗτοι γενέσθαι πατέρες ἐπὶ τὸ πάντα μιμεῖσθαι τῶν ἀνθρώπων τοὺς εὐτραπέλους ταῖς ἑαυτῶν μεταστάσεσιν ἐνάγοντες.

Comme l'a montré Lugaresi¹⁸⁷, Chrysostome utilise le terme εὐτραπελία avec une connotation d'instabilité, de variété et de versatilité à propos des gens de théâtre : « Donc le diseur de bons mots n'est pas saint : que dis-je ? Fût-il païen, il est un objet de mépris : pareille licence n'est accordée qu'aux histrions »¹⁸⁸. Après avoir montré que les mimes ont pour habitude de railler, en présence des personnes concernées ou non, le prédicateur présente le métier de mime comme chose indigne, et de conclure : « Si vous avez une langue, ce n'est pas pour railler autrui, c'est pour rendre grâces à Dieu. Regardez ceux qu'on appelle farceurs, saltimbanques : voilà les hommes plaisants (οὗτοί εἰσιν οἱ εὐτράπελοι) »¹⁸⁹. Cette dernière réflexion nous amène évidemment à confronter cette idée sur les spectacles à la conception qu'en avaient les polémistes chrétiens.

6.4.5 Confrontation avec les textes chrétiens

Parmi les nombreux auteurs chrétiens qui ont lancé de violentes attaques contre tous les types de spectacles, Jean Chrysostome occupe certainement le haut du pavé. Lugaresi relève l'omniprésence du thème des spectacles dans l'œuvre du prédicateur¹⁹⁰. Selon le savant italien, la bataille contre les spectacles est un point décisif de la prédication et de l'action pastorale de Jean ; les arguments avec lesquels ce dernier conduit sa lutte sont, sous de nombreux aspects, semblables à ceux qu'on lit chez Augustin¹⁹¹.

Alors que Choricios défend l'idée que le spectacle est source de détente, d'un relâchement qui fait oublier les peines, pour Jean

187 Lugaresi 2008, p. 729.

188 Chrys., *hom. in Eph.* XVII, 2 (PG 62, 119) : ὁ τοίνυν τὰ εὐτράπελα λέγων, οὐχ ἅγιος· κἄν Ἕλληγν ἦ, καταγέλαστος ὁ τοιοῦτος· τοῖς ἐν τῇ σκηνῇ ταῦτα ἐφεῖται μόνοις (trad. Jeannin 1864, t. x, p. 525).

189 Chrys., *hom. in Eph.* XVII, 3 (PG 62, 120) : γλῶσσαν ἔχεις, οὐχ ἵνα ἕτερον κωμωδῆσῃς, ἀλλ' ἵνα εὐχαριστήσῃς τῷ Θεῷ. οὐχ ὁρᾷς τοὺς λεγομένους γελωτοποιούς, τοὺς κόρδακας; οὗτοί εἰσιν οἱ εὐτράπελοι (trad. Jeannin 1864, t. x, p. 526).

190 Lugaresi 2008, p. 695.

191 *Ibid.*, p. 697.

Chrysostome, le luxe présenté sur scène ne rendra le spectateur pauvre que plus triste et abattu :

Et s'il se trouve un homme pauvre, parmi les plus grossiers et négligés, qui assiste au spectacle, il s'en ira peut-être vraiment dégoûté en se disant : 'Dans quelle luxure, la prostituée et le courtisan, des enfants de cuisiniers et de cordonniers, peut-être même d'esclaves vivent-ils ! Moi au contraire qui suis né libre de parents libres, et qui choisis d'honnêtes labeurs et je ne peux même pas imaginer ces choses en rêve.' Et c'est ainsi qu'embrasé par le découragement, il s'en va.¹⁹²

L'opposition avec le texte de Choricios est édifiante. On y retrouve le même thème de la pauvreté, exprimé de manière différente il est vrai, tandis que le vocabulaire choisi pour décrire l'effet du spectacle est le même :

Chor., *Apol. mim.*, 31

πολλοὺς ἔνδεια δάκνει **χρημάτων**,
πολλοὺς ἀτιμία λυπεῖ
ταύτη **παραμυθοῖντο τοὺς ἀθύμως**
διακειμένους.

**Jean Chrysostome, *hom. in Mt.*
LXVIII, 4 (PG 58, 645)**

κἂν πένης ἢ τις τῶν παχυτέρων καὶ
ἡμελημένων [...] καὶ οὕτως ἐμπρησθεὶς ὑπὸ τῆς
ἀθυμίας ἄπεισιν.

Comme le note Lugaresi, un des arguments de légitimation du spectacle dans la cité tardo-antique était la fonction de compenser les frustrations de la vie ordinaire¹⁹³. C'était d'ailleurs une des préoccupations des empereurs, celle de ne pas priver le peuple des spectacles. Cela transparaît dans le *Code Théodosien* : « Nous acceptons que les arts du divertissement soient exercés pour que la tristesse ne soit pas générée par leur excessive restriction »¹⁹⁴. Le roi Ostrogoth

192 Chrys., *hom. in Mt.*, LXVIII, 4 (PG 58, 645) : κἂν πένης ἢ τις τῶν παχυτέρων καὶ ἡμελημένων, ἀπὸ τῆς θεωρίας μυρία ἀποδυσπετήσει πολλάκις, καὶ πρὸς ἑαυτὸν ἐρεῖ, ὅτι ἡ μὲν πόρνη καὶ ὁ ἡταιρηκῶς, μαγεῖρων τέκνα καὶ σκυτοτόμων, πολλάκις δὲ καὶ οἰκετῶν, ἐν τοσαύτῃ ζῶσι τρυφῇ· ἐγὼ δὲ ἐλεύθερος καὶ ἐς ἐλευθέρων, δικαίους πόνους αἰρούμενος, οὐδὲ ὄναρ ταῦτα φαντασθῆναι δύναμαι· καὶ οὕτως ἐμπρησθεὶς ὑπὸ τῆς ἀθυμίας ἄπεισιν (notre traduction, plus proche du grec que celle de Jeannin 1864, t. VII p. 536).

193 Lugaresi 2008, p. 752.

194 *Cod. Theod.*, XV, 6, 2 : *ludicras artes concedimus agitari, ne ex nimia harum restrictione tristitia generetur* (trad. Soler 2008, p. 58).

Theodoric autorise ainsi les productions de mimes pour contenter le peuple¹⁹⁵.

Si le texte de Jean apporte une preuve de ce qui était au cœur du problème – l'effet du spectacle sur le public –, une lettre d'Isidore de Péluse mérite toute notre attention. Voici comment, au V^e siècle, le Pélusiote présente le théâtre et les courses de chars.

En voyant d'un côté les armées levées par les empereurs qui les maintiennent en exercice toute leur vie, et d'autre part les gens du peuple dans les cités qui sont exempts des dangers de la vie militaire, et ont beaucoup de temps libre, sachant en outre que ceux qui mènent cette vie facile – tous en effet ne font pas un bon usage de leur temps libre – ont souvent des velléités révolutionnaires, ils pensèrent qu'il fallait extirper totalement la racine des insurrections et ne pas laisser infliger aux chefs de l'État une double guerre, l'une à l'extérieur, l'autre à l'intérieur ; ils inventèrent alors cette sorte d'occupation et l'organisèrent pour ceux qui ont coutume de se lancer sans réfléchir dans n'importe quelle aventure ; ils leur donnèrent un moyen d'exprimer leur goût de l'émulation, pas assez puissant pour produire un effet important, mais capable de dissiper là leur bouillonnement intérieur : ainsi la rivalité continue entre les chevaux – devenue une querelle politique – attire dans cet affrontement ceux qui, du fait qu'ils ne veulent rien faire d'honnête, pourraient bien songer à quelque chose de plus grave ; ainsi les divers spectacles de la scène : parce que les voir rassasie les yeux des uns, et qu'ils enchantent de sons l'oreille des autres, ils les adoptèrent, malgré leur charge de perversité, comme obstacle à une velléité séditionneuse. Ils concédèrent ces choses-là en achetant au moindre prix – c'est ce qu'ils pensèrent – ce qui avait davantage d'importance : le calme et la sécurité.¹⁹⁶

195 Beacham 1991, p. 138. Voir Cassiod., *Var.* VII, 10.

196 Isid. Pel., *Ep.* 1469 (*PG* 78, 1436) : ὀρῶντες γὰρ στρατόπεδα μὲν τοῖς βασιλεῦσιν ἐξηρτυμένα, καὶ ταῦτ' ἐξασκοῦντας διὰ τοῦ βίου, τοὺς δ' ἐν ταῖς πόλεσι δῆμους ἀτέλειαν ἔχοντας τῶν ἐν τοῖς ὄπλοις κινδύνων καὶ πολλὴν ἄγοντας τὴν σχολήν, γινώσκοντές τε τοὺς ἐν τοιαύτῃ ῥαστώνῃ ὄντας – οὐ γὰρ πάντες τῇ σχολῇ ἐπὶ καλῷ χρῶνται – πολλακίς νεώτερόν τι βουλευόντας, ἐκκόψαι δεῖν οἰηθέντες αὐτόπρεμνον τῶν ἐπαναστάσεων τὴν ρίζαν καὶ μὴ διπλοῦν εἶσαι τοῖς ἡγουμένοις τὸν πόλεμον, τὸν μὲν ἐξοθεν, τὸν δὲ ἔνδοθεν, ἀσχολίαν τινὰ ταύτην ἐξῆύραντο, καὶ κατεσκευάσαν τοῖς ἀπερισκέπτως ὀτιοῦν τολμᾶν εἰωθόσι· καὶ δεδώκασιν αὐτοῖς εἰς φιλονεικίαν ἀφορμὴν, τοσοῦτον μὲν οὐδὲν ἀνύσαι ἰσχύουσαν, δεινὴν δὲ τὸν θυμὸν δαπανῆσαι περὶ αὐτήν· τοῦτ' ἔστιν ἡ τῶν ἵππων συνεχῆς ἄμιλλα, πολιτικὴ τις ἔρις, ἐπιστρέφουσα πρὸς τουτονὶ τὸν ἀγῶνα τοὺς ὑπὸ τοῦ μηδὲν χρηστὸν ἐθέλειν ποιεῖν, ἴσως ἂν τι ἀργαλεώτερον ἐννοήσοντας· τοῦθ' ἡ περὶ τὴν

Le début du texte n'est pas sans rappeler un passage de Libanios que nous avons cité plus haut¹⁹⁷. La raison pour laquelle les spectacles ont été institués est exactement la même que chez Libanios. En l'absence du service militaire, le peuple mène une vie oisive qui laisse surgir des pensées séditeuses. Il faut absolument l'en détourner par une occupation : les courses de chars et le théâtre pour Isidore, les chants accompagnant les spectacles de danse pour Libanios. Comme chez Libanios ou chez Choricios, l'aspect enchanteur (τὴν ἀκοὴν γοητεύουσα) du spectacle est mis en évidence.

On notera toute l'ironie de la pensée d'Isidore, soulignée par l'incise : « c'est ce qu'ils pensèrent (ὡς ᾤθησαν) ». L'auteur veut en fait montrer que par l'instauration de l'étude de la philosophie, « les théâtres seraient fermés, ou bien, même s'ils étaient ouverts, n'attireraient personne »¹⁹⁸. Au contraire de ce qu'a affirmé Sathas dans son étude, nous ne pouvons pas déduire de tout cela que les opinions du Pélusiate ne sont pas en accord avec les principes de son maître à penser, Jean Chrysostome¹⁹⁹. Pour Isidore, les spectacles regorgent de perversité (πονηρίας γέμουσα) et l'auteur les qualifie ailleurs de plaisirs mortifères²⁰⁰.

Il nous semble cependant utile de faire remarquer, avec Sathas²⁰¹, que la lettre citée ci-dessus est adressée à Harpocras, un sophiste, ce qui démontre son influence sur ses élèves, à qui les recommandations finales sont destinées. Il suffira, pour s'en convaincre, de lire la pièce suivante du recueil, adressée aux disciples du sophiste. La plume d'Isidore attaque avec virulence le théâtre et l'hippodrome qui

ὀρχήστραν ποικιλία· τοὺς μὲν γὰρ θεάμασιν ἐστιῶσα, τῶν δὲ ἀκούσμασι τὴν ἀκοὴν γοητεύουσα, ἔδοξε, καίτοι πονηρίας γέμουσα, στασιώδους βουλῆς ἐμπόδισμα. ταῦτα συνεχώρησαν τῶν ἐλαττόνων – ὡς ᾤθησαν – ὀνούμενοι τὰ μείζω, τὴν ἡσυχίαν, τὴν ἀσφάλειαν (trad. Evieux 2000, p. 113).

197 Voir p. 253 n. 168.

198 Isid. Pel., *Ep.* 1469 (*PG* 78, 1437) : ἐκέκειστο μὲν ἂν τὰ θέατρα ἢ καὶ ἀνοιγόμενα οὐδένα ἐπήγετο (trad. Evieux 2000, p. 113).

199 Sathas 1878, p. 87 (πζ').

200 Isid. Pel., *Ep.* 1469 (*PG* 78, 1436) : οἱ ἀπὸ τῆς τέρψεως ταύτης θανατηφόρον ἡδονὴν ἐξ ἀρχῆς εἰς τὰς πόλεις εἰσαγαγόντες.

201 Sathas 1878, p. 87 (πζ').

se voient tous deux accusés d'être un « commun fléau de la terre »²⁰². Évieux a fait remarquer avec justesse que les jeux et théâtres doivent être considérés comme un moindre mal : « c'est à ce prix que le pouvoir achète la tranquillité et la sécurité, et fait l'économie d'une guerre civile. [...] Isidore comprend donc l'utilité politique des jeux et du théâtre, mais en dénonce l'immoralité et en interdit l'accès à la jeunesse »²⁰³.

6.5 La stabilité du naturel

Toute la section traitant de la stabilité du naturel est également inspirée par Libanios²⁰⁴. Si nous observons la structure générale du raisonnement, nous pouvons remarquer que Libanios affirme à plusieurs reprises la toute-puissance du naturel que rien ne pourrait changer ; il montre en premier lieu qu'au jugement de Pindare, le naturel est en tout lieu ce qu'il y de plus puissant²⁰⁵. Dans la suite du raisonnement, cette affirmation est répétée une première fois pour expliquer la citation qu'il vient d'amener dans son argumentaire : « De là il signifie que rien n'est plus puissant que la nature ni n'a assez de force pour en changer les caractéristiques »²⁰⁶. Notons au passage que l'expression τοςάυτην ἰσχὺν est reprise par Choricios²⁰⁷ pour évoquer la force des chants qui ne peuvent pas emmener une jeune fille, quel que soit son naturel. Pour revenir au développement opéré par Libanios, celui-ci assène une ultime fois ce qu'il convient

202 Isid. Pel., *Ep.* 1470 (*PG* 78, 1444) : εἰ φύγοιτε τὰ θέατρα καὶ τοὺς ἵπποδρόμους, τὴν κοινὴν τῆς οἰκουμένης λύμην.

203 Evieux 1995, p. 131–132.

204 Rother 1912, p. 58.

205 Lib., *Or.* LXIV, 46 : ἐγὼ γὰρ καὶ τῇ Πινδάρου ψήφῳ περὶ τῆς φύσεως ἔπομαι κράτιστον αὐτὴν ὀριζομένη πανταχοῦ.

206 *Ibid.*, 47 : οὐ βούλεται τῆς φύσεως οὐδὲν εἶναι δυνατώτερον οὐδὲ τοςάυτην ἔχειν ἰσχὺν ὥστε τὰ κείνης μεθιστάναι.

207 Chor., *Apol. mim.*, 133 : πόσου ἂν πρίατο νέος σῶφρονος κόρης ἐρῶν τοςάυτην ἰσχὺν ἐν ταύταις εἶναι ταῖς μελωδίαις, ὄσσην ὑπολαμβάνεις.

d'appeler un leitmotiv : « c'est en vain que tu introduis des leçons dans l'intention d'altérer le naturel. Ce que ce dernier a donné se tient avec stabilité (πάγιον ἔστηκε²⁰⁸) et les qualités naturelles ne cèdent pas le pas devant les habitudes, mais leur force est supérieure aux habitudes »²⁰⁹. Ailleurs, Libanios met ces mots dans la bouche de Socrate : « car la nature est, Athéniens, une chose plus rigide et plus forte que l'action d'apprendre »²¹⁰.

Choricios a repris la même façon de procéder en répétant lui aussi l'affirmation de la stabilité du naturel. Voici comment est amené l'argument : « Les paroles de tous affirment que la nature est invincible »²¹¹. Comme chez Libanios, suivent une série de citations et d'allusions. Pour l'instant, relevons simplement les mots placés dans la bouche de Pindare : « n'exige pas que mes chants maîtrisent la nature »²¹². Par deux fois encore, le leitmotiv est amené. La première occurrence est intéressante dans la mesure où l'utilisation du terme πάγιον est une référence directe à Libanios : « Ainsi, tous démontrent la stabilité du naturel »²¹³. La conclusion du raisonnement offre également un rapprochement intéressant, si l'on considère que le verbe μεθιστάναι utilisé par Libanios²¹⁴ trouve écho dans l'utilisation de l'adjectif ἀμετάστατον chez Choricios : « Les cas les plus favorables aussi bien que leurs contraires te font tous deux constater que chez chacun le naturel ne s'altère pas »²¹⁵.

Du point de vue des citations et des allusions, des rapprochements peuvent également être opérés. Les auteurs mentionnés sont en

208 Voir *infra* la reprise par Choricios.

209 Lib., *Or.* LXIV, 47 : μάτην οὖν προσάγεις τὰς μαθήσεις ὡς μετακινήσω τὴν φύσιν. ὅ τι γὰρ ἐκείνη δέδωκε, τοῦτο πάγιον ἔστηκε καὶ οὐ τοῖς ἔθεσιν εἴκουσιν αἱ φύσεις, ἀλλ' ἢ τούτων ἰσχυρὸς ἀνωτέρα τῶν ἐθῶν.

210 Lib., *Decl.* I, 143 : ἔστι γάρ, ὃ Ἀθηναῖοι, βιαιότερον καὶ μᾶλλον ἰσχυρὸν μαθήσεως φύσις. Voir Molloy 1996, p. 217.

211 Chor., *Apol. mim.*, 135 : πάντες δὲ ἄμαχον εἰρηκότες εἶναι τὴν φύσιν.

212 Chor., *Apol. mim.*, 136 : μή μου τὰ ἄσματα φύσεως ἀπαίτει κρατεῖν.

213 Chor., *Apol. mim.*, 138 : οὕτω πάγιον ἀποφαίνονται πάντες εἶναι τὸ πεφυκός.

214 Lib., *Or.* LXIV, 47. Voir *supra*.

215 Chor., *Apol. mim.*, 140 : γνοὺς τοῖνυν ἐξ ἀμφοτέρων, ἔκ τε τῶν βελτιόνων ἔκ τε τῶν ἐναντίων, ὡς ἀμετάστατον ἑκατέροις ἢ φύσις.

effet identiques, quoique leur ordre et leur « utilisation » diffèrent. Comme nous l'avons vu ci-dessus, Libanios commence son raisonnement en invoquant le jugement de Pindare. Or, Molloy²¹⁶ a démontré qu'il s'agit d'une allusion à un passage précis du poète lyrique : τὸ δὲ φύξ κράτιστον ἅπαν²¹⁷. Suivent deux citations du poète tragique Euripide. La première est tirée de l'*Oreste* : « Ô nature, quel grand fléau tu es chez les humains, non moins que sauvegarde pour les cœurs bien doués ! »²¹⁸ Notons que, dans la bouche d'Électre, ces vers sont une critique à l'endroit d'Hélène ! La deuxième citation provient d'une tirade d'Hécube se lamentant sur le sort et la nature humaine : « le méchant ne saurait être que mauvais, et l'honnête homme est tout honnête, sans que les circonstances gâtent son naturel qui reste toujours bon »²¹⁹. Ici, Libanios a choisi de ne recourir qu'au deuxième vers, peut-être par souci d'efficacité ou parce que les mots raisonnaient particulièrement bien dans la première partie de la phrase. Le troisième auteur cité est Sophocle : « Ce que la nature donne à un homme, tu ne pourrais le retirer »²²⁰.

Par souci de *variatio*, Choricios reprend les différents auteurs et fait à chaque fois écho d'une manière différente aux citations de son modèle Libanios. C'est Euripide qui est convoqué en premier lieu. Le poète tragique, qualifié de « plus savant que Sophocle au jugement du dieu »²²¹ a le vers suivant : « Mais ce serait atteindre le comble de la naïveté que de vouloir vaincre la nature »²²². Le verbe « vaincre » présent dans la citation répond bien à l'adjectif ἄμαχον utilisé par

216 Molloy 1996, p. 216.

217 Pi., *O.*, IX, 100.

218 Eur., *Or.*, 126–127 : ὃ φύσις, ἐν ἀνθρώποισιν ὡς μέγ' εἶ κακόν | σωτήριόν τε τοῖς καλῶς κεκτημένοις (trad. Charouthier-Méridier 1959, p. 37).

219 Eur., *Hec.*, 596–598 : ὁ μὲν πονηρὸς οὐδὲν ἄλλο πλὴν κακός, | ὁ δ' ἐσθλὸς ἐσθλὸς οὐδὲ συμφορᾶς ὑπο | φύσιν διέφθειρ' ἀλλὰ χρηστός ἐστ' αἰεὶ (trad. Méridier 1927, p. 204).

220 Soph., *F.* 808 Radt (*TGrF* IV, p. 545) : ὁ τι γὰρ φύσις ἀνέρι δῶ, | τόδ' οὐποτ' ἂν ἐξέλοις.

221 Chor., *Apol. mim.*, 135 : Εὐριπίδης μὲν γὰρ ὁ Σοφοκλέους τῆ τοῦ θεοῦ κρίσει σφώτερος.

222 Eur., *F.* 904 Kannicht (*TGrF* V, 2, p. 913) : ἄκρας εὐηθίας ἄπτοιτ' ἄν, ὅστις τὴν φύσιν νικᾶν θέλει (trad. Jouan-van Looy 2003, p. 26).

Choricios dans la phrase précédente, de même qu'il offre également un parallèle intéressant avec les adjectifs κράτιστον et δυνατώτερον utilisés par Libanios. Pindare, sujet d'une allusion chez Libanios est directement cité dans *L'Apologie des mimes* : « Ni le renard couleur feu, ni les lions rugissants n'échangeront entre eux leur nature »²²³. Notre orateur livre ensuite un commentaire sur la signification des deux animaux présents dans la citation, l'habileté pour le renard, la crainte pour le lion, et poursuit avec une deuxième citation placée dans la bouche du même poète²²⁴.

Enfin, le dernier auteur évoqué par Choricios n'apparaît pas chez Libanios. Pourtant, la citation d'Éschine – dissimulé derrière une paraphrase mentionnant que ses discours portaient le nom de « Grâces »²²⁵ – fait un écho remarquable au passage d'Euripide que Libanios avait cité. Une mise en parallèle des deux textes montre clairement le phénomène :

Eur., *Hec.*, 596–598 (cité par Libanios)

ὁ μὲν πονηρὸς οὐδὲν ἄλλο πλὴν
κακός,
ὁ δ' ἐσθλὸς ἐσθλὸς οὐδὲ συμφορᾶς
ὕπο
φύσιν διέφθειρ' ἀλλὰ χρηστὸς ἐστ'
αἰεί;

Aeschin., *Amb.*, 152 (cité par Choricios)

οὐκ ἂν γένοιτο χρηστὸς ὁ κακὸς ἐξ
ἐτέρας εἰς ἐτέραν πόλιν ἐλθών.

Dans son souci de *variatio*, Choricios a consulté la source de Libanios, en l'occurrence Euripide, et a choisi une citation mettant en valeur de manière différente des traits identiques sur la stabilité du naturel bon ou mauvais.

Quant à la résultante du raisonnement, elle présente chez les deux auteurs des similitudes remarquables. Chez Libanios, cela constitue la conclusion du passage : « celui qui jouit d'un naturel chaste ne pourrait devenir prostitué en pratiquant la danse. Celui dont le

223 Pi., *O.* XI, 20–22.

224 Voir *supra*.

225 Phot., *Bibl.*, Cod. 61, 20a Bekker (Henry 1959, p. 59) fait la même allusion.

naturel incline à la licence ne pourrait pas s'améliorer, même à se conduire chastement »²²⁶. Présentée en des termes différents, l'opinion de Choricios se calque sur son modèle : « En chantant, Pindare ne donne pas un comportement modeste à l'homme dissolu ; de même, en chantant, les mimes n'entraînent pas l'homme continent et sérieux à des plaisirs honteux »²²⁷.

6.6 Synthèse intermédiaire

La critique n'est pas toujours tendre à l'égard de la production littéraire de l'École de Gaza. Tout en reconnaissant l'intérêt que l'on pourra porter à leur contenu factuel, Rosenqvist souligne par exemple que leur qualité littéraire n'est que rarement élevée²²⁸.

Pourtant, notre analyse a démontré tout l'intérêt d'un examen littéraire de l'*Apologie des mimes*. En particulier, nous avons démontré à quel point la relation de Choricios à son modèle Libanios est patente.

La position ambivalente de chaque orateur face aux spectacles constitue un premier élément de preuve. Alors que les deux λόγοι proposent une défense énergique des danseurs pour le *Pro Saltatoribus*, des mimes pour l'*Apologie*, nous avons constaté que les deux orateurs sont, dans le cadre officiel en tout cas, opposés aux jeux scéniques. Libanios ne voit dans les danseurs et les mimes qu'une source d'amollissement et d'avilissement²²⁹ tandis que Choricios veut se débarrasser d'une danse qu'il qualifie de grossière²³⁰.

226 Lib., *Or.* LXIV, 47 : ὁ φύσει σωφροσύνη χαίρων οὐκ ἂν ὀρχούμενος γένοιτο πόρνος. ὁ φύσει ῥέπων εἰς ἀκρασίαν οὐκ ἂν ἀγόμενος εἰς σωφροσύνην ἐπιδοίη.

227 Chor., *Apol. mim.*, 136 : ὥσπερ οὖν Πίνδαρος ἄδων οὐ ποιεῖ σωφρονεῖν τὸν ἀκόλαστον, οὕτως ἄδοντες μῖμοι τὸν ἐγκρατῆ καὶ σεμνὸν πρὸς αἰσχρὰς οὐ μεταφέρουσιν ἡδονάς.

228 Rosenqvist 2007, p. 21.

229 Lib., *Or.* XXVI, 23.

230 Chor., *Laud. Marc. II* (*Op.* II), 70.

À travers différents exemples, nous avons montré comment le principe de base, *l'imitatio cum variatione*, est mis en œuvre. L'analyse des deux exordes est à ce titre extrêmement instructive. C'est dans cette portion que le projet des deux discours est présenté : la prise de position est similaire et est renforcée par les reprises et allusions de Choricios au texte de Libanios.

Les autres exemples étudiés permettent de vérifier notre hypothèse. La section présentant le spectacle comme remède (§ 113–118, voir points 6.4.1 et 6.4.2) est à ce sujet édifiante, tant le recours au texte de Libanios est fréquent et varié. La mise à profit des sources est telle qu'on peut même y déceler une lecture du *De Saltatione* de Lucien. Et les exemples choisis dans ce chapitre ne se veulent pas exhaustifs. Le lecteur pourra compléter l'information dans le commentaire où figurent de nombreux renvois au *Pro Saltatoribus*.

Enfin, loin de se limiter aux seules citations et allusions, cette dépendance peut se concevoir dans le projet même de *l'Apologie des mimes*, qui pourrait trouver son origine dans une affirmation de Libanios lui-même. Tout indique donc que *l'Apologie* répond à un projet du même type que celui du *Pro Saltatoribus*, à la frontière des genres entre l'exercice et la défense judiciaire.

7 L'Apologie *des mimes*, une source d'informations sur le théâtre ?

Si l'on en croit le témoignage de Jean le Lydien, le mime est la seule représentation théâtrale à avoir survécu au VI^e siècle¹. Avant la publication de notre texte, l'imposant article de Grysar fut la ressource principale pour qui voulait étudier le mime dans l'Antiquité². C'est dire si l'*Apologie des mimes* est apparue très tôt comme un témoignage d'une valeur sans égale pour le développement du théâtre³. Cela explique sans doute que l'œuvre ait rapidement connu un rayonnement certain. Selon Amato, « l'*Apologie des mimes* a suscité l'intérêt des savants intéressés aux vicissitudes du théâtre ancien à l'époque de Justinien et à la réception de la poésie classique à l'époque tardive »⁴. À ce titre, Wilson cite par exemple l'*Apologie des mimes* uniquement pour les renseignements qu'elle fournit sur différents auteurs, Sophron et Ménandre en particulier⁵.

Reich le premier n'a pas manqué de faire une place particulière à notre texte ; il a attribué à l'*Apologie des mimes* un chapitre complet, établissant ainsi un premier commentaire de l'œuvre⁶. L'étude de Theocharidis a également marqué un pas décisif dans l'avancée

1 Lyd., *Mag.*, I, 40 : μιμική ἢ νῦν δῆθεν μόνη σφζομένη. Nous reviendrons sur ce texte plus bas dans notre développement.

2 Grysar 1854.

3 Puchner 1990, p. 11–16 dresse un bilan assez pessimiste sur les recherches sur le théâtre à Byzance.

4 Amato 2005, p. 94 livre une recension des études réalisées. L'*Apologie des mimes* a également joui d'un certain succès au X^e et même au XIV^e siècle. En témoignent les citations présentes dans le *Florilegium Marcianum* et dans les *Ῥωδοιτία* de Makarios Chrysokephalos. À ce sujet, on consultera en premier lieu la notice de Krumbacher-Ehrhard-Gelzer 1897, p. 602–603. Nettement plus complet est l'article récemment rédigé par Amato 2009b, p. 264, n. 21, p. 282, n. 96.

5 Wilson 1983, p. 31.

6 Reich 1903, p. 204–230.

des recherches, en montrant dans quelle mesure Jean Chrysostome apporte des informations concordantes sur la nature du mime⁷. Évidemment, vu le critère chronologique établi par l'auteur, Choricios ne pouvait servir qu'à contrôler ou à compléter les connaissances établies pour les siècles précédents⁸.

Diverses recherches ont complété nos connaissances. Wiemken s'est occupé du difficile dossier constitué des mimes papyrologiques. Il utilise *l'Apologie des mimes* pour commenter diverses thématiques présentes dans le *corpus* de textes présentés⁹. Son étude est particulièrement convaincante dans sa présentation du mime adultère¹⁰.

Morfakidis considère *l'Apologie des mimes* comme « une des sources principales pour acquérir des connaissances sur l'histoire du mime durant les premiers siècles de Byzance¹¹ ». Il a donc tenté d'insérer ce qu'il considère comme un exercice de rhétorique dans son contexte contemporain : Choricios ne pouvait pas attaquer la position officielle de l'Église directement. Certaines scènes mimiques ne sont par exemple pas mentionnées directement : nous pouvons citer ici le mime christologique ou le mime hydraulique. Choricios préfère étudier l'utilité des mimes lors des différentes fêtes publiques, notamment les courses de chars où ils avaient fonction de calmer l'agressivité des dèmes entre les courses¹².

Plus récemment, Albini a établi un catalogue des passages marquants pour leur apport documentaire, mais sans donner beaucoup de références supplémentaires¹³. Schouler a réalisé une étude qui s'intéresse tant aux aspects documentaires qu'aux jugements moraux

7 Theocharidis 1940, p. 67–119.

8 Cf. note précédente. C'est ce que l'auteur reconnaît lui-même, p. 2.

9 Wiemken 1972.

10 Wiemken 1972, p. 146–148.

11 Morfakidis 1988, p. 310. Voir également Morfakidis 1985, p. 217 : *l'Apologie des mimes* est qualifiée d'un des plus beaux témoins pour toute l'ère chrétienne.

12 Morfakidis 1988, p. 316–317.

13 Albini 1997.

sur l'imitation¹⁴. L'étude la plus complète est celle de Malineau¹⁵ : richement documenté, son article présente sous de multiples facettes les spectacles de mimes, leur localisation et le statut des acteurs.

L'objectif du présent chapitre sera donc de montrer dans quelle mesure Choricios se révèle être une source de première importance non seulement sur la place du mime au VI^e siècle, mais également comment une lecture attentive de son texte permet de compléter le tableau des différentes représentations de mimes. Nous examinerons en particulier les caractéristiques du spectacle qui permettent de définir le mime. Une part importante de notre enquête sera dévolue à la typologie des scènes mimiques, à la question du niveau social des mimes. Les lieux et occasions de représentation, les différents festivals seront autant d'occasions de démontrer la présence de spectacles de mimes au VI^e siècle. Ils permettront également d'évoquer le public des mimes.

Les thèmes retenus ont été sélectionnés en fonction des renseignements fournis par Choricios. À ce titre, ils constituent un éclaircissement de l'œuvre de notre orateur. Les pages qui vont suivre ne constituent donc pas une étude exhaustive sur le mime, qu'on pourra lire ailleurs¹⁶. L'étalage chronologique des pièces présentées trouve sa justification dans le fait que nous ne disposons pas toujours de matériel équivalent et contemporain de la rédaction de *l'Apologie des mimes*¹⁷. Dans ce cadre, notre texte pourra alors vraiment jouer son rôle de jalon pour établir une continuité des éléments fondateurs du mime.

14 Schouler 2001.

15 Malineau 2005.

16 Voir Nicoll 1931, p. 80–134 ; Cicu 2012 ; Panayotakis 2010, p. 1–32.

17 Les catalogues établis par Bonaria 1965, p. 161–274 ; Csapo-Slater 1995, p. 373–378 constituent des instruments de travail utiles.

7.1 Les caractéristiques du mime

7.1.1 Le terme μῖμος

Terme central de *L'Apologie des mimes*, le mot μῖμος peut revêtir différents sens voisins qu'il n'est pas toujours aisé de distinguer. De manière générale, le terme μῖμος-*mimus* peut s'appliquer autant à l'acteur qu'au jeu de mimes¹⁸. Le TLG repère la première occurrence du mot chez Eschyle où il désigne un imitateur¹⁹. Des mimes sont clairement mentionnés en tant qu'acteurs par Démosthène²⁰, tandis qu'Aristote qualifie de « mimes » les compositions de Sophron²¹. Sur le terme μῖμος sont formés de nombreux composés. Garelli cite le μιμολόγος, le λογιμίμος, le μιμόβιος, le μιμωδός, sans oublier le terme παντόμιμος²². Dans ces composés, chaque préfixe ou suffixe détermine une spécialisation du métier de mime, la vie quotidienne pour le μιμόβιος, tandis que le μιμωδός désigne un mime lyrique²³.

Du côté latin, Laberius affirme par exemple « retourner à la maison comme un mime »²⁴ et Ovide mentionne les « mimes aux plaisanteries obscènes »²⁵. Cicéron fait en revanche clairement allusion au mime en tant que genre théâtral, quand il évoque le mime ancien

18 Nicoll 1931, p. 80. Panayotakis 2010, p. 1.

19 Aeschyl., F. 57, 9 Radt (*TGrF* III, p. 179). Koller 1954 p. 39. Panayotakis 2010, p. 2.

20 Dem., *Ol.* II, 19 : τοιούτους ἀνθρώπους, μίμους γελοίων καὶ ποιητὰς αἰσχρῶν ἄσμάτων.

21 Arist., *Poet.*, 1447 a 28 : οὐδεν γὰρ ἔχοιμεν ὀνομάσαι κοινὸν τοὺς Σώφρονος καὶ Χενάρχου μίμους καὶ τοὺς Σακρατικούς λόγους.

22 Au sujet du terme παντόμιμος, voir Garelli 2007, p. 288–289. L'auteur note cependant qu'au contraire du latin, le terme grec παντόμιμος n'est pas si fréquent, le grec préférant le terme ὀρχηστής.

23 Garelli 2007, p. 129. Voir encore p. 130 les différentes spécialisations apparentées au mime.

24 Laber., *Inc.* F. 1, 111 Ribbeck³, 154 Bon., F. 90, 14 Pan. : *domum revertar mimus*.

25 Ov., *Trist.*, II, 497 : *mimos obscena jocantes* (trad. André 1968, p. 58).

intitulé le *Tuteur*²⁶, ou encore la fin d'un mime qu'il compare à la fin d'une pièce de théâtre²⁷.

Chez Choricios, les notions que recouvre le terme μῖμος sont également variées. Un premier passage évoque ainsi clairement la profession de mime et dans le même temps son utilisation comme titre des poèmes de Sophron²⁸, en accord avec le témoignage d'Aristote. Le deuxième usage correspond également à la définition du genre théâtral dont il est question. Bien que Choricios utilise souvent le terme μῖμος pour désigner les acteurs du mime, il arrive également qu'il désigne le jeu de mimes²⁹, la farce des mimes³⁰. Cela est confirmé par l'utilisation du terme μῖμος en compagnie des termes δρᾶμα et μῦθος³¹.

7.1.2 Un essai de définition du mime

D'entrée de jeu, le titre de l'œuvre, tel que conservé dans le manuscrit, révèle ce qui fait la nature même du mime : une représentation de la vie : τὸν βίον εἰκονίζειν. Plus loin, Choricios évoque plus précisément encore la nature du mime en affirmant que les mimes doivent leur nom à des esquisses de la vie³². Cette nouvelle définition semble faire allusion à celle que nous pouvons par exemple lire chez le grammairien Diomède :

Le mime est une imitation irrévérencieuse de propos ou de gestes de quelqu'un ou une imitation lascive d'actions et de paroles honteuses ; les Grecs le définissent ainsi : le mime est une imitation de la vie comprenant à la fois des actions admises et des actions interdites.³³

26 Cic., *De. orat.*, II, 259 : *ex quo uno genere totus est Tutor, mimus vetus, oppido ridiculus.*

27 Cic., *Cael.*, 65 : *mimi ergo jam exitus, non fabulae.*

28 Chor., *Apol. mim.*, 17.

29 Chor., *Apol. mim.*, 40.

30 Chor., *Apol. mim.*, 33.

31 Chor., *Apol. mim.*, 43.

32 Chor., *Apol. mim.*, 89.

33 Diom., *Ars grammatica*, III (Keil 1857, p. 491) : *mimus est sermonis cujus libet <imitatio et> motus sine reverentia, vel factorum et <dictorum> turpium*

Si la partie rédigée en grec met en évidence la notion d'imitation de la vie, c'est bien le caractère irrévérencieux, lascif, honteux du mime qui en constitue la notion centrale³⁴. La mise en scène d'actions interdites laisse la place aux différents thèmes mimiques, en particulier celui de l'adultère³⁵. Choricios met également en exergue les sujets d'imitation. Tout en admettant le manque de noblesse et de pudeur de certaines scènes mimiques, les mimes ne peuvent limiter leur jeu aux seuls meilleurs rôles³⁶. Les références à ces définitions ne manquent pas ; dès le début du discours, un répertoire des rôles que peuvent endosser les mimes est dressé : médecin, orateur, adultère, maître ou esclave³⁷. Plus loin, le catalogue est encore plus complet : maître, domestiques, marchands, charcutiers, poissonniers, amphitryon, invités, rédacteurs de contrats, enfantelet qui balbutie, jeune homme épris, homme furieux, tel autre s'efforçant d'apaiser sa colère³⁸. Le catalogue présenté par Choricios n'est d'ailleurs pas sans rappeler celui que Lucien propose au sujet de la danse :

En somme, la danse se propose de montrer et de représenter sur scène les mœurs et les passions. Elle nous fait voir un amoureux, un homme en colère, une autre fois un esprit dérangé ou rongé par le chagrin, bref toutes les affections de l'âme, quel qu'en soit le degré.³⁹

On retrouve en particulier dans les deux textes le type de l'amoureux et de l'homme en colère et la même volonté de représenter des personnages très stéréotypés. Jean Chrysostome propose également une liste des rôles que peuvent endosser les acteurs :

cum lascivia imitatio ; a Graecis ita definitus : μῖμος ἔστιν μίμησις βίου τά τε συγκεχωρημένα καὶ ἀσυγχώρητα περιέχων.

34 Panayotakis 2010, p. 8.

35 Theocharidis 1940, p. 79 et Webb 2008, p. 103.

36 Chor., *Apol. mim.*, 88.

37 Chor., *Apol. mim.*, 26.

38 Chor., *Apol. mim.*, 110.

39 Luc., *Salt.*, 67 : τὸ δὲ ὄλον ἦθη καὶ πάθη δεῖξιν καὶ ὑποκρινεῖσθαι ἢ ὄρησις ἐπαγγέλλεται, νῦν μὲν ἐρῶντα, νῦν δὲ ὀργιζόμενον τινα εἰσάγουσα, καὶ ἄλλον μεμνητότα καὶ ἄλλον λελυπημένον, καὶ ἅπαντα ταῦτα μεμετρημένως (trad. Terreaux 2001, p. 85).

Celui-ci joue le rôle de philosophe quoiqu'il ne soit pas philosophe ; celui-là joue le rôle de roi quoiqu'il ne soit pas roi, mais il en a le costume pendant la représentation. Cet autre joue le rôle de médecin, quoiqu'il ne soit pas même un ouvrier habile à travailler le bois, mais il est revêtu des habits de médecin ; un autre joue le rôle d'esclave quoiqu'il soit de condition libre ; un autre joue le rôle de docteur, et il ne connaît pas même les lettres ; ils paraissent ce qu'ils ne sont pas et ne paraissent pas ce qu'ils sont. En effet, tel paraît médecin qui ne l'est nullement, tel paraît philosophe qui a sous son masque une chevelure bien soignée, tel paraît soldat qui n'a fait que revêtir le costume de soldat. La vue du masque trompe, mais elle ne change pas la nature en donnant une autre apparence à la réalité⁴⁰.

On retrouve certains rôles mentionnés par Choricios comme le médecin, l'esclave ou encore le soldat. Chrysostome insiste également sur le fait que l'acteur joue ce qu'il n'est pas, et que la nature de l'acteur ne change pas. La même idée se lit chez Choricios. Dans un premier passage, l'orateur affirme que l'imitation d'un rôle ne transforme pas l'acteur⁴¹ tandis qu'ailleurs, naturel de l'acteur et puissance de la fiction sont nettement opposés⁴².

Toutefois, et malgré la bonne volonté dont notre orateur semble faire preuve, les définitions du mime sont généralement négatives⁴³ ; elles indiquent que les mimes imitent précisément et essentiellement des personnages de basse condition. Le grammairien Evanthius présente « les mimes, qui consistent en une imitation suivie d'événements minimes et de personnages infimes »⁴⁴. De son côté,

40 Chrys., *Laz.* VI, 5 (PG 48, 1034) : και ὁ μὲν γίνεται φιλόσοφος, οὐκ ὦν φιλόσοφος, ὁ δὲ γίνεται βασιλεύς, οὐκ ὦν βασιλεύς, ἀλλὰ σχῆμα ἔχων διὰ τῆς ὑφηγήσεως· ὁ δὲ ἰατρὸς οὐδὲ ξύλον μεταχειρίσασθαι δυνάμενος, ἀλλὰ ἰατροῦ ἰμάτια περιβεβλημένος, ὁ δὲ δοῦλος ἐλεύθερος ὦν, ὁ δὲ διδάσκαλος οὐδὲ γράμματα ἐπιστάμενος, οὐδὲν ὦν εἰσι φαίνονται, ἃ δὲ εἰσιν οὐ φαίνονται. φαίνεται γὰρ ἰατρὸς οὐκ ὦν ἰατρὸς, καὶ φαίνεται φιλόσοφος κόμην ἔχων ἐν τῷ προσωπείῳ, καὶ φαίνεται στρατιώτης στρατιώτου σχῆμα περιβεβλημένος· καὶ ἀπατᾷ ἡ ὄψις τοῦ προσωπείου, ἀλλ' οὐ ψεύδεται τὴν φύσιν, ἧς μεταβάλλει τὴν ἀλήθειαν (trad. Jeannin 1864, t. II, p. 515). La thématique est récurrente : Chrys., *Laz.* II, 3 (PG 48, 986) ; Chrys., *Thdr.* 2, 3 (PG 47, 312).

41 Chor., *Apol. mim.*, 26.

42 Chor., *Apol. mim.*, 78.

43 Voir Reich 1903, p. 50–51 ; Cicu 2012, p. 115–119.

44 Evanth., *De com.* IV, 1 : *mimos ab diuturna imitatione vilium rerum ac levium personarum* (trad. Bureau-Nicolas 2012).

Diomède rapproche mime et *planipedis*. Le grammairien donne deux explications à cela : le terme latin vient du fait que les acteurs jouent *pedibus planis, id est nudis*, non comme les acteurs tragiques et leurs cothurnes ou les acteurs comiques et leurs socques. Les acteurs jouent non pas sur la scène, mais dans l'orchestra⁴⁵. Les mêmes éléments sont présents chez Evanthius :

La *planipedia* a ce nom en raison de son intrigue de bas étage et de la vulgarité de ses acteurs, qui ne sont pas juchés sur des cothurnes ou des socques quand ils sont sur la scène ou sur les tréteaux, mais sur la plante de leurs pieds ; ou alors c'est parce que les intrigues qu'on y trouve ne concernent pas des personnages qui logent dans des tours ou des cénacles, mais de plain-pied, dans des quartiers populaires.⁴⁶

On pourra constater que les éléments présentés dans cette définition du mime concordent avec ceux que nous avons préalablement cités, soit le côté vil et populaire du genre. Or, si le rapprochement est explicite chez Diomède, Jean le Lydien distingue quant à lui clairement *planipedaria* et mime, en expliquant que la première se joue en costume, tandis que le second est « un genre qui n'a rien de régulier et qui attire la foule par un comique grossier »⁴⁷. Pour Nicoll, la distinction formelle opérée par Jean le Lydien tient uniquement à

45 Diom., *Ars grammatica*, III (Keil 1857, p. 489) : *quarta species est planipedis, qui Graece dicitur mimus. ideo autem Latine planipes dictus, quod actores pedibus planis, id est nudis, proscenium introirent, non ut tragici actores cum cothurnis neque ut comici cum soccis ; sive quod olim non in suggestu scenae sed in plano orchestrae positus instrumentis mimicis acitabant.*

46 Evanth., *De com.* VI, 2 : *planipedia autem dicta ob humilitatem argumenti ejus ac vilitatem actorum, qui non cothurno aut socco nituntur in scaena aut pulpito sed plano pede, vel ideo quod non ea negotia continet, quae personarum in turribus aut in cenaculis habitantium sunt, sed in plano atque in humili loco* (trad. Bureau-Nicolas 2012).

47 Lyd., *Mag.*, I, 40 : *πλανιπεδαρία ή καταστολαρία: μιμική ή νῦν δῆθεν μόνη σφζομένη, τεχνικὸν μὲν ἔχουσα οὐδέν, ἀλόγῳ μόνον τὸ πλῆθος ἐπάγουσα γέλωτι* (trad. Dubuisson-Schamp 2006, p. 50–51). Voir le commentaire du passage dans Dubuisson-Schamp 2006, p. CCXXXIV–CCL. Comme l'explique Schamp, le mime figure à la fin de la description des genres dramatiques pour en mettre en évidence le caractère contemporain. Sans offrir plus de détails, Jean se contente de souligner le comique grossier des mimes.

ce que la *planipedaria* désigne le mime romain, tandis que le terme mime désignerait le mime grec⁴⁸.

La définition fournie par Isidore de Séville rapproche également l'appellation mime de sa fonction, celle d'imiter les choses humaines ; on y précise que l'appellation vient du grec. Est également mentionnée la présence d'une sorte de prologue qui avait pour rôle de présenter la pièce au public avant qu'elle soit jouée.⁴⁹

Le thème de l'imitation de la vie, une μίμησις βίου selon les termes de Diomède, se laisse entrevoir dans le titre de βιολόγος que certains mimes portent, notamment dans des inscriptions⁵⁰. D'ailleurs, les termes βιολόγος et μῖμος peuvent souvent être considérés comme équivalents⁵¹. Ainsi la stèle votive pour la mime Bassilla à Aquilée est offerte par le σοφὸς Ἡρακλείδης ... βιολόγος φῶς⁵². Un biologos est également mentionné au théâtre d'Aphrodisias en Carie⁵³. Une épitaphe de Kition sur l'île de Chypre mentionne Agathocle, surpassant tous les mimologues, μειμολόγων πάντων ἔξοχον ἐν χάρισιν⁵⁴. Plus bas, on peut lire la mention Ἀγαθοκλίωνα βιολόγον. Comme l'a noté Feissel, il s'agit du même personnage dénommé par son hypocoristique⁵⁵ ; ici, les termes biologos et mimologue sont

48 Nicoll 1931, p. 84.

49 Isid., *Orig.*, XVIII, 49 : *mimi sunt dicti Graeca appellatione quod rerum humanarum sint imitatores ; nam habebant suum auctorem, qui antequam mimum agerent, fabulam pronuntiarent.*

50 Wüst 1932, col. 1757 ; Maxwell 1996, p. 29–31.

51 Theocharidis 1940, p. 78–79 ; voir également Reich 1903, p. 270.

52 *App. Anth.* 707 = *IG XIV*, 2342 : σοφὸς Ἡρακλείδης μιμάδι Βασσίλλη στηλῆν θέτο βιολόγος φῶς. *SEG* 52, 947.

53 Roueche, *PPAphr* 1.7, p. 19 : τόπος βιο[λόγου].

54 *I.Kition* 2087 : μοσαῖον κόνις ἦδε Ἀγαθοκλέα παῖδα κέκευθεν, μειμολόγων πάντων ἔξοχον ἐν χάρισιν. Edition Yon 1999, p. 281 et fig. 2087 p. 328. Voir Wüst 1932, col. 1757 ; Peek 1955, p. 125, n° 515 ; *SEG* 60 1623. À propos d'une inscription de Patara, mentionnant un ἔξοχε μείμων, ὃς μόνος ἐν θυμέλαισι λέγων βιότου τὰ γραφέντα, voir Voutyras 1995.

55 Feissel 2010, p. 425.

équivalents. Le terme mimologue est lui employé comme synonyme du terme mime. On trouve encore un exemple à Aphrodisias⁵⁶.

La qualité du spectacle offert par le biologos Flavius Alexandros Oxeidias de Nicomédie lui valut une inscription honorifique⁵⁷. Il est intéressant de noter que les qualités du mime mises en avant sont la qualité de son jeu d'une part, et la décence de ses mœurs d'autre part (διά τε τὴν τοῦ ἔργου ὑπεροχὴν καὶ τὸ κόσμιον τοῦ ἥθους), preuve que les mimes pouvaient également avoir un jeu décent. Quelques autres inscriptions mentionnent encore un biologos : un sarcophage trouvé à Pergé fait hommage à un Aurelius Makedonis biologos⁵⁸ et une inscription funéraire de Salona en Croatie actuelle rend hommage à Zénon, émérite de la flotte de Misène et biologos⁵⁹. La documentation papyrologique est quant à elle nettement plus pauvre, puisque le terme biologos n'est attesté que dans une lettre adressée à Aurelius Euripas, biologos, et Aurelius Sarapas, homériste⁶⁰.

En définitive, pour être efficace, le mime devait être aussi crédible que possible. D'ailleurs, Webb⁶¹ a remarqué avec justesse que Quintilien recommande de conduire la narration des faits comme dans une comédie ou dans un mime, cela afin de conférer de la vraisemblance

56 Roueche, *PPAphr*, I.1.ii, p. 16 : Παρθαλα̃ μειμολόγου | Συρου σκευὴ μετὰ Φιλιστίωνα.

57 *I.Tralles* 110 : ἡ βουλὴ καὶ ὁ δῆμος ἐτείμησεν Φλά(ουιον) Ἀλέξανδρον Ὀξειδαν Νεικομηδέα, βιολόγον, [...]. Edition Poliakov 1989, p. 112–113 et fig. 110 pl. 1. Voir Robert 1936, p. 244–246. D'autres exemples d'acteurs honorés pour leur décence sont présentés.

58 *IK Pergé* 449 : Ἀυρήλ. Μακεδόνις Περγῆος βιολόγος. Voir Merkelbach-Şahin 1988, p. 146 n° 86 ; Şahin 2004, p. 129 n° 449.

59 *CIL* III 14695 = *IGR* I 552 CAGNAT : Φλ(αουίω) Ζήνωνι | ἡμερίτω | στόλου Με|σηνῶν, βιο|λόγω, ζῆσ(αντι) ἔτη οε' Ζήνων ὑὸς πατρὶ | εὐσεβεῖ. Voir Robert 1936, p. 240 ; Wesch-Klein 1998, p. 95–96, avec deux exemples de soldats et/ou vétérans qui eurent une activité scénique pendant ou après leur service militaire.

60 *P.Oxy.* VII, 1025. Voir Mitteis-Wilcken 1912, p. 573 ; Tedeschi 2002, p. 168–169 ; Tedeschi 2011, p. 80. Pour plus de renseignements sur la qualité d'homériste du deuxième personnage, nous renvoyons à notre chapitre traitant du répertoire mythologique des mimes.

61 Webb 2008, p. 103.

au discours (*ductus rei credibilis*)⁶². Enfin, la définition de Jean Chrysostome peut conclure notre analyse : « ils imitent les malheurs d'autrui ; c'est de là qu'ils portent le nom de leur honte »⁶³.

7.1.3 Les mimes, entre *παίγνια* et *ὑποθέσεις*

À neuf reprises, le terme choisi par Choricios pour désigner les spectacles de mimes est le mot *παίγνια*⁶⁴. Cet usage n'est pas anodin et pourrait renvoyer aux deux types de mimes, appelés *παίγνια* et *ὑποθέσεις*. Nous devons à Plutarque la répartition des mimes en deux catégories que la critique moderne a conservées⁶⁵ :

Eh bien ! dis-je, il y a des mimes qu'on appelle, les uns des fables, les autres des farces. Aucun de ces genres n'est adapté, je pense au banquet, les fables à cause de la longueur de leur action et des difficultés de mise en scène ; les farces, qui sont pleines de bouffonneries et de bavardage, ne sont même pas un spectacle pour les esclaves qui vous apportent vos sandales ; mais la plupart, même quand leurs femmes ou leurs enfants impubères sont à table, font représenter des imitations ou des discours qui mettent l'âme dans un état trouble pire que n'importe quelle ivresse.⁶⁶

62 Quint., *Inst.*, IV, 2, 53 : *est autem quidam et ductus rei credibilis, qualis in comoediis etiam et in mimis.*

63 Chrys., *poenit.* VI, 1 (PG 49, 315) : μιμοῦνται τὰς ἀλλοτρίας συμφοράς, ὅθεν αὐτοῖς καὶ τὸ ὄνομα τῆς αἰσχύνῃς ἐπίκειται.

64 Chor., *Apol. mim.*, 23, 25, 29, 33, 35, 41, 72, 83, 108.

65 Voir Furley-Benz 2000, col. 201.

66 Plut., *Quaest. Conv.*, VII, 8, 712E : οὐκοῦν μῖμοί τινές εἰσιν, ὧν τοὺς μὲν ὑποθέσεις τοὺς δὲ παίγνια καλοῦσιν· ἀρμόζειν δ' οὐδέτερον οἶμαι συμποσίῳ γένος, τὰς μὲν ὑποθέσεις διὰ τὰ μήκη τῶν δραμάτων καὶ τὸ δυσχορήγητον, τὰ δὲ παίγνια πολλῆς γέμοντα βωμολοχίας καὶ σπερμολογίας οὐδὲ τοῖς τὰ ὑποδήματα κομίζουσι παιδαρίοις, ἂν γε δὴ δεσποτῶν ἢ σωφρονούντων, θεάσασθαι προσήκει· οἱ δὲ πολλοὶ καὶ γυναικῶν συγκατακειμένων καὶ παίδων ἀνήθων ἐπιδείκνυνται μιμήματα πραγμάτων καὶ λόγων, ἃ πάσης μέθης ταραχωδέστερον τὰς ψυχὰς διατίθησιν (trad. Frazier-Sirinelli 1996, p. 51–52).

Le jugement prononcé est sans appel : les mimes n'ont pas leur place lors d'un banquet⁶⁷. Pour les mimes qualifiés d'ὑπόθεσις, Cicu⁶⁸ souligne qu'ils devaient être constitués d'actions (δράματα) exigeant une mise en scène complexe, uniquement possible dans le cadre d'un théâtre disposant d'un espace suffisant. Pour les παίγνια, le texte de Plutarque laisse supposer que l'espace d'un *triclinium* pouvait suffire.

Une pièce importante doit encore être présentée. Le *P.Berol. inv.* 13927, daté du V^e ou du VI^e siècle, fournit un programme de représentations⁶⁹. Celui-ci est en premier lieu composé de sept pièces courtes, pour lesquelles seuls le titre et quelques indications sont donnés. Les sujets en sont variés. La première pièce mentionne une ville⁷⁰, tandis que la deuxième semble être une danse⁷¹. La troisième pièce s'intitule *Pas besoin de paroles*⁷², la quatrième *Le [jeu] des efféminés*⁷³, la cinquième *Le [jeu] du soleil*⁷⁴. La sixième pièce incluait un jeu de flûte⁷⁵, tandis que la dernière porte le titre *Le [jeu] des Goths*⁷⁶. Après ces sept pièces, figure une pièce de plus grande importance intitulée *Leucippe*. Pour Wiemken, les sept pièces courtes devaient constituer un « Vorprogramm » et étaient donc des παίγνια, tandis que la pièce la plus longue, le mime intitulé *Leucippe*, serait un mime à ὑπόθεσις⁷⁷. Relevons encore le caractère des παίγνια qui

67 Reich 1903, p. 51.

68 Cicu 2012, p. 79–81.

69 *SB XXVI* 16648. MP³ n° 2437. Voir Perrone 2011 ; Cicu 2012, p. 84–85.

70 *P.Berol.* 13927, l. 1 : σοι με πόλιν λίζε[iv]. Nous adoptons le texte de Perrone sans normalisation.

71 *Ibid.*, 2 : le mot σχήματιν est lisible.

72 *Ibid.*, 3 : οὐ χρία ῥημάτων.

73 *Ibid.*, l. 4 : τὸ τῶν μαλακῶν.

74 *Ibid.*, l. 5 : τὸ τοῦ ἡλίου.

75 *Ibid.*, l. 6 : τιβιάζεσθαι μετὰ τῆς παρθ(ένιου) avec les commentaires de Perrone 2011, p. 137–138.

76 *Ibid.*, l. 7 : τὸ τῶν Γόθθων.

77 Wiemken 1972, p. 197–198 ; Andreassi 2000, p. 323–324. D'autres interprétations ont été proposées. Il pourrait s'agir d'un livre de régie contenant des instructions de mises en scène : Körte 1932, p. 63–64 parle de « Regiebuch eines Mimendirektors ». Manteufel 1929, p. 27 avait intitulé la pièce « *Apparatus mimici libellus* ».

les fait exclure du banquet, en concordance avec le témoignage cité de Plutarque⁷⁸.

Lors de la première occurrence du terme παίγνιον dans l'*Apologie des mimes*, Choricios admet que certaines farces produites sur scène puissent présenter un caractère de parjure⁷⁹. Comment expliquer chez notre auteur l'utilisation du terme ? Pour Malineau, ce choix pourrait s'expliquer par le fait que le public de Gaza devait être habitué plutôt aux petites saynètes (παίγνια) qu'aux grandes mises en scène avec ὑπόθεσις⁸⁰. Nicoll pense que le terme a dû changer de sens au cours du temps⁸¹. Dans le même sens, Stephanis soutient que la prévalence du mot παίγνιον à époque tardive permet de l'utiliser pour désigner toute représentation de mimes de manière générale⁸². Dans la lettre ci-dessous, Nil d'Ancyre, élève de Jean Chrysostome, montre sa haine des spectacles. Dans cet exemple, le terme παίγνιον a certainement un sens général sans opposition avec l'ὑπόθεσις :

Je sais bien que tu ne t'es jamais résigné à célébrer une solennité publique, que tu n'as pas d'intérêt pour les farces des démons, les kerboukoloï⁸³, les innombrables autres illusions d'optique et les hippodromes.⁸⁴

Lors du concile *In Trullo* en 692, le terme aura même la signification de spectacle en général. Dans l'extrait qui suit, les différents παίγνια sont clairement identifiés par un complément qui en explique la nature :

78 Wiemken 1972, p. 197. L'auteur met en évidence une caractéristique des *paignia* : « Derbheit des Textes bis zur schieren Blasphemie ».

79 Chor., *Apol. mim.*, 23.

80 Malineau 2008, p. 154.

81 Nicoll 1931, p. 128.

82 Stephanis 1986, p. 154.

83 Le mot est un ἄπαξ et désigne vraisemblablement un jeu du Nouvel An païen. Voir Lampe 1961, p. 747 s.v. κερβούκολος. Le mot est glosé par le terme latin *cervulus*, désignant quant à lui un déguisement de faon porté à la même occasion. Voir Du Cange 1883, t. 2, p. 277 s.v. *cervula*, *cervulus*.

84 Nil., *Ep.* III, 252 (PG 79, 505) : εὐ γὰρ οἶδα, ὅτι οὐδέποτε δημοτικὴν πανήγυριν ἐορτάζειν ἀνέχη οὐδὲ σπουδάξεις παιγνίοις δαιμόνων, καὶ κερβουκόλοις, καὶ ταῖς ἄλλαις μυρίαῖς ὀφθαλμοπλανίαις, καὶ ταῖς ἵπποδρομίαις.

Qu'il ne soit permis à personne dans les ordres majeurs ni à un moine de monter à l'hippodrome ou d'assister aux jeux du théâtre (θυμελικῶν παιγνίων). Mais même lorsqu'un clerc sera invité aux noces, dès que les jeux de déguisements font leur entrée (τὰ πρὸς ἀπάτην εἰσέλθοιεν παίγνια), il se lèvera et partira aussitôt, ainsi que nous l'ordonne l'enseignement des pères. Si quelqu'un est pris faisant cela, qu'il cesse ou qu'il soit déposé.⁸⁵

7.1.4 Un spectacle improvisé ?

Contrairement à ce que pourrait laisser supposer de prime abord un spectacle intitulé παίγνιον, Choricios souligne le rôle de la mémoire et de l'exercice dans la mise en place d'un spectacle de mime⁸⁶. Cette mémorisation des différentes scènes représentées devait avoir une importance particulière dans la réussite du spectacle. Lucien relève également la facilité de mémorisation comme une qualité essentielle du danseur. Celui-ci doit posséder une large connaissance de l'histoire pour la représenter sur scène⁸⁷. Résumant les qualités de l'âme et du corps pour le danseur, Lucien ne s'arrête pour l'âme qu'à une seule : « Au sujet de l'âme j'ai déjà dit l'essentiel : le danseur doit avoir une bonne mémoire [et être] doué d'une intelligence à la fois vive et fine »⁸⁸. Un passage du *Pro Saltatoribus* de Libanios montre également l'importance du travail de mémorisation des gestes du danseur à reproduire ensuite :

85 *In Trullo*, Can. 24 (Rhallès-Potlès 1852, t. 2, p. 356) : μὴ ἐξέστω τινὶ τῶν ἐν τῷ ἱερατικῷ καταλεγόμενων τάγματι, ἢ μοναχῶν, ἐν ἵπποδρομίαις ἀνιέναι, ἢ θυμελικῶν παιγνίων ἀνέχεσθαι· ἀλλ' εἰ καὶ τις κληρικὸς κληθεῖν ἐν γάμῳ, ἢ νῆκα ἂν τὰ πρὸς ἀπάτην εἰσέλθοιεν παίγνια, ἐξαναστήτω, καὶ παραυτίκα ἀναχωρεῖτω, οὕτω τῆς τῶν Πατέρων ἡμῖν προστατιτοῦσης διδασκαλίας. εἰ δέ τις ἐπὶ τούτῳ ἄλῳ, ἢ παυσάσθω, ἢ καθαιρεῖσθω (trad. Église Orthodoxe d'Estonie, <http://www.eoc.ee/fr/orthodoxie/canons-du-6eme-concile-in-trullo>). Au sujet du concile *in Trullo* et de ses conséquences pour les spectacles, voir Tinnfeld 1974.

86 Chor., *Apol. mim.*, 124.

87 Luc., *Salt.*, 37.

88 Luc., *Salt.*, 74 : καίτοι τῆς μὲν ψυχῆς προεῖπον τὰ πλεῖστα· μνημονικὸν τε γὰρ εἶναι καὶ εὐφυᾶ καὶ συνετὸν καὶ ὀξὺν ἐπινοῆσαι (trad. Terreaux 2001, p. 89).

Et la peine pour les deux n'est pas petite : l'un afin qu'il puisse donner des instructions, l'autre afin qu'il puisse les recevoir. Et une partie du temps est consacrée aux exercices, l'autre à une réflexion sur ce qui a été exercé. Car il est nécessaire, quand on a cessé de faire des mouvements, de conserver dans son esprit ce qui a été l'objet du labeur. De la sorte, ceux-ci également savent bien que les dieux vendent tous leurs biens au prix du labeur.⁸⁹

Comme l'a relevé Schouler, les deux orateurs insistent sur l'ardeur au travail, la φιλοπονία des artistes, qu'ils soient danseurs ou mimes⁹⁰. Une autre information de première importance peut être tirée de cette assertion. Le fait d'insister sur le rôle de la mémorisation permet de relativiser l'importance de l'improvisation dans les spectacles de mimes. Vogt avait par exemple affirmé que les spectacles « n'avaient rien d'absolument fixé d'avance », tout en admettant la présence d'un canevas de base⁹¹. La présence de ce canevas est attestée par Isidore de Séville, qui affirme qu'avant la représentation du mime, son auteur en déclamaient le sujet⁹².

Reste encore la question de savoir si la pièce était entièrement écrite ou non et si elle l'était en vers ou en prose⁹³. Pour certains, la pièce était complètement improvisée et dans ce cas naturellement en prose⁹⁴. Pour Orelli, ces dernières devaient être mémorisées pour être débitées à l'impromptu⁹⁵. Grysar s'est opposé à ce point de vue : pour lui, les mimes étaient composés en mètres versifiés⁹⁶. Reich admet un mélange des deux, tout en assignant un rôle prépondérant à la

89 Lib., *Or.* LXIV, 105 : μόχθος δὲ ἀμφοῖν οὐ μικρός, τοῦ μὲν, ὅπως ὑφηγήσαιο, τοῦ δέ, ὅπως εἰσδέξαιο. καὶ τοῦ χρόνου τὸ μὲν τὰς μελέτας ἔχει, τὸ δὲ τῶν μελετηθέντων ἔννοιαν. δεῖ γὰρ καὶ τοῦ κινεῖσθαι πεπαυμένον φυλάττειν ἐν τῇ ψυχῇ τὰ πεπονημένα. ὥστε καὶ οὗτοι σαφῶς ἴσασι, ὅτι τῶν πόνων πωλοῦσιν ἅπαντα οἱ θεοὶ τὰγαθά.

90 Schouler 1987, p. 285.

91 Vogt 1931a, p. 639 ; Vogt 1931b, p. 274 ; Pasquato 1976, p. 117–118.

92 Isid., *Orig.*, XVIII, 49 : *mimi [...] habebant suum auctorem, qui antequam mimum agerent, fabulam pronuntiarent.*

93 À ce sujet, voir le résumé des différentes positions : Cicu 2012, p. 113.

94 Wüst 1932, col. 1745.

95 Orelli 1822, praef. X.

96 Grysar 1854, p. 263.

prose⁹⁷. Giaccotti a d'abord posé le constat que si le mime littéraire nous est parvenu par quelques fragments, nous n'avons presque rien sur le mime populaire. Quant aux fragments conservés de Laberius et de Publilius, leur forme métrique se résume aux sénaires iam-biques ou aux septénaires trochaïques. Leurs parties improvisées ne peuvent pour lui être constituées de formes métriques régulières. Le savant nie même l'existence de parties en prose dans les parties improvisées, ces dernières étant des ajouts de la part des acteurs lors de la représentation⁹⁸. Cette dernière opinion est également celle de Wiemken dans son analyse du *P.Oxy.* III, 413 contenant les mimes intitulés *Charition* et *Moicheutria*, composés en prose. Pour le savant, le texte conservé ne lie pas l'acteur ; il ne contient que le nécessaire pour le développement de l'action et laisse une large place à l'improvisation⁹⁹. Tsitsiridis a livré une nouvelle hypothèse concernant l'interprétation des deux mimes étudiés par Wiemken : il est pour lui difficile d'imaginer un mime dans lequel certaines parties seraient rédigées et d'autres improvisées¹⁰⁰. Selon lui, la face contenant le mime *Charition* doit être comprise comme un « prompt-book, useful to a prompter or "stage director" », tandis que l'autre face présenterait non pas le texte complet d'un mime, mais la partie de l'*archimima* uniquement¹⁰¹. Ces conclusions mènent l'auteur à se demander dans quelle mesure les mimes sont restés basés sur l'improvisation ou sont devenus écrits, à l'exemple des deux cas étudiés qui présupposent l'existence d'une pièce complète. Dans l'exemple du *P.Oxy.* III, 413 en tout cas, la présence de notation musicale¹⁰² montre bien que la performance ne pouvait pas être improvisée et demandait même de la précision dans l'exécution¹⁰³. Ainsi, dès le I^{er} siècle av. J.-C., les mimes ont dû consister en textes dramatiques écrits, que les acteurs devaient donc mémoriser¹⁰⁴.

97 Reich 1903, p. 569–570.

98 Giaccotti 1967, p. 36–37 et n. 16.

99 Wiemken 1972, p. 74–75.

100 Tsitsiridis 2011 p. 193.

101 *Ibid.*, p. 196–197.

102 Gammacurta 2006, p. 7–32.

103 *Ibid.*, p. 202–203.

104 *Ibid.*, p. 214.

7.1.5 Le rasage et les coups : le personnage du μῶρος φαλακρός

Les allusions aux coups donnés sur scène sont fréquentes lorsqu'on parle du mime. Le type du personnage qui était frappé s'appelait μῶρος φαλακρός, ou *stupidus calvus*¹⁰⁵, dont la caractéristique était d'être chauve. Nonius en tire l'expression *calvitur*, qui signifie, « il trompe ; le mot est tiré des mimes chauves qui sont pour tous une tromperie »¹⁰⁶. Plus loin, le même auteur associe les *sanniones* et les moroi, preuve de la parenté évidente entre les deux¹⁰⁷. Nous reparlerons dans notre point suivant du *sannio* (pt. 7.1.6, p. 289).

On a sur le personnage du *stupidus* des témoignages épigraphiques. Tantôt seul le terme *stupidus*¹⁰⁸ est employé, tantôt il s'agit d'un *stupidus graecus*¹⁰⁹, ou encore d'un *stupidus scenicus*¹¹⁰. Sur un des reliefs du théâtre de Sabratha (figure 2), en actuelle Libye, il est possible de voir une scène dans laquelle un *stupidus* est frappé¹¹¹. Choricios y fait mention à la fin de *L'Apologie des mimes*. Le type du personnage rasé et encaissant des coups de bâton fait l'objet d'un développement particulier, ce qui en montre l'importance¹¹².

105 Nicoll 1931, p. 87–90 ; Wüst 1932, col. 1747–1748.

106 Non., I (Lindsay 1903, p. 10) : *calvitur dictum est frustratur : tractum a calvis mimicis, quod sint omnibus frustratui.*

107 Non., I, (Lindsay 1903, p. 85) : *sanniones dicuntur a sannis qui sunt in dictis fatui et in motibus et in schemis ; quos moros vocant Graeci.*

108 *CIL* VI, 1063. On y trouve la mention de deux *stupidi*. Voir encore *CIL* XI, 433 : *Aemiliae / Irene quae / vixit ann(is) XXVI / diebus XIII / Aurelius Eutyches stupidus / greg(is) urb(ani) con/iugi karissima(e).*

109 *CIL* VI, 1064. Notons que l'archimime et le *scenicus* sont aussi qualifiés de *graecus*.

110 *Inscriptions latines d'Algérie*, II, 819 = *AE* (1951), p. 65, 221 ; Pasquato 1976, p. 106.

111 Pasquato 1976, p. 106 ; Webb 2008, p. 96 et fig. 8.

112 Chor., *Apol. mim.*, 146.



Figure 2 : scène de mime, pulpitum du théâtre de Sabratha (A. Kuchеров, Wikimedia).

Webb insiste sur le caractère chaotique des représentations de mimes, en soulignant les entrées et sorties rapides, les retournements de situation, mais la marque de fabrique qui est mise en évidence est la violence présente sur scène, dont le *stupidus* est souvent l'objet¹¹³. Pour Arnobe, rasage et coups forment les ingrédients essentiels du mime : « Ils aiment, comme il est normal, les têtes rasées des bouffons de théâtre, le claquement des soufflets et les applaudissements, les actes et les paroles honteuses, les énormes phallus bien rouges »¹¹⁴. Selon Webb, « toutes ces caractéristiques du mime, auxquelles on peut ajouter l'importance de l'improvisation et de la bouffonnerie, contribuaient à provoquer le mépris de l'élite et des moralistes, ce qui explique l'absence presque totale de témoignages neutres sur le mime. Les auteurs qui en parlent le plus sont les Pères de l'Église, passionnément opposés à toute sorte de spectacles¹¹⁵ ». Pour Tertullien, ces coups étaient ni plus ni moins que l'œuvre du diable :

Lui plaira-t-il aussi celui qui use du rasoir pour falsifier ses traits, infidèle envers son propre visage ; qui non content de le faire ressembler le plus possible

113 Webb 2008, p. 96.

114 Arn., *adv. nat.*, VII, 33, 11 : *delectantur, ut res est, stupidorum capitibus rasis, salapittarum sonitu atque plausu, factis et dictis turpibus, fascinatorum ingentium rubore* (trad. Fragu 2010, p. 55).

115 Webb 2006a, p. 128.

à Saturne, Isis, ou Liber, l'expose de surcroît à l'affront des soufflets, comme s'il tournait en dérision le précepte du Seigneur ? Apparemment, le diable aussi enseigne à offrir patiemment sa mâchoire aux coups.¹¹⁶

La diatribe de Jean Chrysostome n'avait certainement pas échappé à notre auteur. Dans l'extrait qui suit, la critique gagne encore en virulence¹¹⁷ :

Quel est ce fracas ? quels sont ces applaudissements, ces cris sataniques, ces costumes diaboliques ? L'un est un jeune homme qui, les cheveux rejetés derrière la tête, est efféminé par nature et s'étudie à paraître tel une tendre fille par le regard, le costume, ses vêtements, par tout en somme. L'autre est un vieillard qui, au contraire de celui-ci, avec ses cheveux rasés, sa ceinture sur les hanches, éliminant sa pudeur avant ses cheveux, se tient prêt à recevoir des coups, et est prêt à tout dire, à tout faire.¹¹⁸

Outre la présence d'un acteur qui porte les cheveux longs, nous constatons la présence du μῶρος φαλακρός, dont le type est défini par le rasage et les coups. Le passage suivant du prédicateur chrétien y fait également écho¹¹⁹ :

Un autre bouffon entre ; il a formé ses membres pour la honte, il a au rire loué sa tête, rougissant si ce n'est d'être frappé en public. Il prépare ses joues au fracas des portes, il tond ses cheveux au rasoir, pour que pas même un poil ne se trouve en travers des outrages.¹²⁰

116 Tert., *Spect.*, XXIII, 3–4 : *placebit et ille, qui voltus suos novacula mutat, infidelis erga faciem suam, quam non contentus saturno et isidi et libero proximum facere insuper contumeliis alaparum sic obicit, tamquam de praecepto domini ludat ? Docet scilicet et diabolus verberandam maxillam patienter offerre* (trad. Turcan 1986. p. 277).

117 Au sujet de ce passage, voir Reich 1903, p. 116.

118 Chrys., *hom. in Mt.* XXXVII, 6 (PG 57, 426) : τίς δὲ καὶ ὁ πάταγος; τίς δὲ καὶ ὁ θόρυβος, καὶ αἱ σατανικαὶ κραυγαί, καὶ τὰ διαβολικὰ σχήματα; ὁ μὲν γὰρ ὀπισθεν ἔχει κόμην νέος ὢν, καὶ τὴν φύσιν ἐκθηλύνων, καὶ τῷ βλέμματι, καὶ τῷ σχήματι, καὶ τοῖς ἱματίοις, καὶ πᾶσιν ἀπλῶς εἰς εἰκόνα κόρης ἀπαλῆς ἐκβῆναι φιλονεικεῖ. ἄλλος δὲ τις γεγηρακῶς ὑπεναντίως τούτῳ τὰς τρίχας ξυρῶ περιελών, καὶ ἐξωσμένος τὰς πλευράς, πρὸ τῶν τριχῶν ἐκτέμνων τὴν αἰδῶ, πρὸς τὸ ραπίζεσθαι ἔτοιμος ἔστηκε, πάντα καὶ λέγειν καὶ ποιεῖν παρεσκευασμένος (trad. Jeannin 1864, t. VII, p. 308 adaptée).

119 Voir Reich 1903, p. 116 ; Webb 2006a, p. 130.

120 Chrys. (Sp.), *Herod.* 5 (PG 59, 760) : ἄλλος γελωτοποιὸς εἴσεισιν, εἰς αἰσχύνην ἑαυτοῦ διαπλάσασθαι μέλη, γέλῳτι μισθώσας τὴν κεφαλὴν,

Sur le type du rasage, nous pouvons encore apporter le témoignage de Grégoire de Nazianze : « D'autres prennent un plaisir pervers aux excès d'hommes efféminés, aux horribles coups de bâton des mimes qui dénudent les crânes et font éclater le rire, et non les pleurs¹²¹ ». Chez Synésios de Cyrène, nous pouvons lire une description extrêmement réaliste d'une scène de mimes dont le protagoniste, chauve, grâce à l'art¹²², reçoit des coups sur la tête. Mais, au contraire des exemples déjà relatés, c'est pour vanter la dureté de son crâne – résultat de son rasage – que l'exemple est avancé¹²³ :

Au théâtre, au contraire, on peut, tous les jours de fête, en retenant sa place, voir un homme qui donne au peuple un spectacle des plus curieux : chauve, grâce à l'art, et non pas à la nature, il va plusieurs fois par jour chez le barbier ; il se présente devant la foule, pour lui faire voir la solidité d'un crâne qui ne redoute point les épreuves les plus redoutables : il repousse, le front baissé, le choc d'un bélier qui s'élançe sur lui les cornes en avant ; on verse de la poix bouillante, on brise des vases de Mégare sur sa tête : il paraît insensible ; on le frappe, on le frappe encore ; les spectateurs en ont le frisson : les corps les plus durs glissent sur son crâne sans lui faire plus de mal qu'une sandale de l'Attique.¹²⁴

αἰσχυρόμενος ἐὰν μὴ δημοσίᾳ ῥαπίζηται, καὶ τοῖς κτύποις τῶν πυλῶν προευτρεπίζων τὰς παρειάς, καὶ ζυροῦ τὰς τρίχας περιαιρῶν, ἵνα μὴδὲ θριᾶ μεσιτεύηται ταῖς ὕβρεσι.

121 Gr. Naz., *carm.* II, 2, 4, 157–160 (PG 37, 1517) : ὕβρεσιν ἄλλοι | ἀνδρῶν θηλυτέρων πολυκαμπέα τέρψιν ἔχοντες, | καὶ μίμων σκιεροῖσι (sed στυγεροῖσι s.l.) ῥαπίσμασιν, οἷς ὕπο κόρησιν | γυμνοῦται, ψοφέουσα γελοῖον ἀντὶ γόοιο.

122 Comparer avec Chor., *Apol. mim.*, 146 : c'est l'art qui demande au mime de se laisser pousser les cheveux.

123 La source de Synésios est Hérodote III, 12 (voir infra point 8.2.4 p. 398).

124 Synes., *calv.*, XIII, 4 : τὸν ἐν θεάτρῳ δὲ ἄνθρωπον, ὃς πολλὴν καὶ καλὴν παρέχει τῷ δήμῳ διατριβὴν, ἕξεσσι καθ' ἐκάστην ἱερομηνίαν τῷ καταλαβόντι θεὸν θαῤῥασθαι. οὗτός ἐστι μὲν τῶν τέχνη φελακρῶν, οὐ τῶν φύσει, βαδίζων ἐπὶ τὰ κουρεῖα τῆς ἡμέρας πολλάκις· πάρεισι δὲ εἰς τὸν δῆμον ἐπ' αὐτὸ τοῦτο, τῆς κεφαλῆς τὴν ῥώμην ἐπιδειζόμενος, ἧ μὴδὲν ἐστὶ δεινὸν τῶν δεινῶν· ἀλλὰ καὶ πρὸς πίτταν ἀναζέουσιν παραβάλλεται, καὶ διακυρίττεται δεδιδαγμένῳ κριῶ πόρρωθεν εὐ μάλα τὸν πίτυλον κατασειόντι. ἐπιλείπει δὲ τὰ Μεγαρέων κεράμια τῇ γενναίᾳ ταύτῃ προσκαταγνόμενα· τέμνεται δὲ καὶ κατατέμνεται, καὶ οὐδὲν ὅ τι οὐ τῶν τοῖς ὀρῶσι φρίκην φερόντων, ἧ γε καὶ προσήλωται βλαύτης Ἀττικῆς ἀκριβέστερον (trad. Aujoulat-Lamoureux 2004, p. 72–73).

Mais le témoignage de Synésios est isolé¹²⁵ ; cela est dû au contexte dans lequel il apparaît, celui d'un éloge paradoxal. En définitive, les mimes n'avaient pas bonne presse, et cela même au plus haut niveau. Citons simplement une figure emblématique, l'impératrice Théodora, dont les frasques et autres turpitudes sont bien connues. Procope de Césarée dans son histoire secrète en livre un épisode haut en couleur, et cela à époque même de Choricios : « Elle se prêtait sans aucune hésitation à des pratiques impudentes. Elle était telle, que souffletée et frappée sur les joues, elle plaisantait ou éclatait de rire ».¹²⁶

7.1.6 Les mimes et le masque

À part Nicoll¹²⁷, les chercheurs admettent de manière unanime qu'un des éléments essentiels qui différencie les mimes des autres genres théâtraux est que leur spectacle se joue sans masque¹²⁸. D'ailleurs, Choricios avance que les mimes, outre leur expression habile, doivent savoir charmer du regard¹²⁹, ce qui ne peut se concevoir que sans port du masque. Reich note que les acteurs de Phlyakes et les acteurs de l'Atellane en portaient, et c'est seulement lorsque les mimes ont joué à titre professionnel qu'ils ont abandonné le masque¹³⁰. Le fait est confirmé par Athénée à propos du mimaule Cléon, qualifié de meilleur acteur sans masque (αὐτοπρόσωπος) parmi les mimes italiques, dépassant même Nymphodore, dans le mime¹³¹. Ce trait

125 Webb 2006a, p. 128. La critique du mime est loin d'être une exclusivité chrétienne. Voir Val. Max., II, 6, 7. À Marseille, la surveillance des mœurs incluait l'interdiction des représentations de mimes.

126 Procop., *Arc.*, IX, 14 : ἀλλ' ἐς ἀναισχύντους ὑπουργίας οὐδεμιᾶ ὀκνήσει ἐχώρει. καὶ τοιαύτη τις ἦν οἷα ραπιζομένη μὲν καὶ κατὰ κόρρης πατασομένη χαριεντίζεν τε καὶ μέγιστα ἀνακαγχάζειν (trad. Maraval 1990, p. 62).

127 Nicoll 1931, p. 91.

128 Grysar 1854, p. 270 affirme que les mimes ne portaient pas de masque, car nulle part n'est mentionné le masque d'un mime. Voir après lui Wüst 1932, col. 1737 ; Beare 1955, p. 338 n. 2 ; Beacham 1991, p. 130 ; Furley-Benz 2000, col. 201.

129 Chor., *Apol. mim.*, 124.

130 Reich 1903, p. 528.

131 Ath., X, 78, 452f : Κλέων ὁ μίμαυλος ἐπικαλούμενος, ὅσπερ καὶ τῶν Ἰταλικῶν μίμων ἄριστος γέγονεν αὐτοπρόσωπος ὑποκριτής· καὶ γὰρ Νυμφοδώρου περιῆν ἐν τῷ μνημονευομένῳ μίμῳ.

typique des mimes apparaît dans d'autres témoignages¹³². Ainsi, Cicéron explique que si les grimaces d'un « sannion » provoquent le rire, elles ne conviennent qu'à un mime et non à un orateur¹³³. Comme l'explique Nonius, *sanniones dicuntur a sannis qui sunt in dictis fatui et in motibus et in schemis ; quos moros vocant Graeci*¹³⁴. Le terme *fatuus* désigne le bouffon qui a ces gestes, tandis que son équivalent grec transcrit par le terme *moros*, μωρός renvoie au type du *stupidus calvus* évoqué au point précédent. Quant aux grimaces en elles-mêmes, Quintilien livre un conseil similaire à celui de Cicéron en prescrivant à l'orateur de ne pas « faire des contorsions du visage et du geste qui, dans les mimes, provoquent habituellement le rire »¹³⁵.

Cette absence de masque permettait à l'acteur d'utiliser le moyen le plus expressif qu'est le visage¹³⁶, mais eut également pour conséquence le fait que les rôles de femmes pouvaient être tenus par des femmes¹³⁷. Cela pouvait d'ailleurs conférer un caractère choquant ou au moins dérangent à la représentation¹³⁸. Jean Chrysostome témoigne également de la présence d'actrices sur scène et met évidemment l'accent sur le caractère pernicieux de ce genre de scène :

Après avoir vu sur la scène, non sans recevoir mille blessures, toutes ces femmes sans mœurs, ils seront plus troublés qu'une mer agitée par la tempête, tant que les regards de ces prostituées, leurs habillements, leurs paroles, leur manière de marcher, et le reste occuperont leur imagination.¹³⁹

132 Reich 1903, p. 599 ; Wüst 1932, col. 1747.

133 Cic., *De or.* II, 61 (251) : *quid enim potest esse tam ridiculum quam sannio est ? sed ore, vultu, [imitandis moribus.] voce, denique corpore ridetur ipso ; salsum hunc possum dicere atque ita, non ut ejus modi oratorem esse velim, sed ut mimum.*

134 Non., I (Lindsay 1903, p. 85).

135 Quint., VI, 3, 29 : *oratori minime convenit distortus vultus gestusque, quae in mimis rideri solent* (trad. Cousin 1977 p. 41).

136 Beacham 1991, p. 130.

137 Giacotti 1967, p. 19.

138 Webb 2008, p. 112.

139 Chrys., *hom. in Jo.* LX, 5 (PG 59, 333) : ὅταν γὰρ ἴδωσι τὰς ἀνεπτερωμένας ἐκείνας ἐπὶ τῆς σκηνῆς γυναικας, καὶ μυρία λάβωσιν ἐκεῖθεν τραύματα, θαλάσσης κυμαιοῦσης οὐδὲν ἄμεινον διακείσονται, τοῦ τύπου τῶν ὄψεων,

Ailleurs, le prédicateur souligne encore les effets dévastateurs du spectacle en des termes qui font un écho remarquable aux éléments présentés ci-dessus :

Ne voyez-vous pas que ceux qui reviennent du théâtre sont amollis ? Cela vient de ce qu'ils font une grande attention à ce qui s'y passe : ils sortent de là après avoir gravé dans leur âme ces tournements d'yeux, ces mouvements de mains, ces ronds de jambe, les images enfin de toutes ces poses qu'ils ont vues produites par les contorsions d'un corps assoupli.¹⁴⁰

Toutes les caractéristiques évoquées sont présentes : le charme du regard, les différents mouvements du corps et les contorsions qui rendent les spectateurs amollis.

7.2 La typologie et le contenu des scènes mimiques

7.2.1 L'adultère

De l'avis unanime des spécialistes, l'adultère est un des thèmes favoris des spectacles de mimes. Pour Vogt, « le fond de toute pantomime¹⁴¹ reste l'adultère »¹⁴². Les témoignages antiques à ce sujet sont d'ailleurs nombreux et permettent d'établir une caractéristique du mime adultère : les trois rôles de l'épouse, du mari et de l'amant.

τῶν σχημάτων, τῶν ῥημάτων, τῆς βαδίσεως, τῶν ἄλλων πάντων πρὸ τῶν ὀφθαλμῶν ἰσταμένων, καὶ τὴν ψυχὴν αὐτοῖς πολιορκούντων (trad. Jeannin 1864, t. VIII, p. 399).

140 Chrys., in *S. Barlaam martyr*. 4 (PG 50, 682) : οὐχ ὁράτε τοὺς ἀπὸ τῶν θεάτρων καταβαίνοντας μαλακωτέρους γινομένους ; τὸ δὲ αἴτιον, ὅτι μετὰ σπουδῆς τοῖς ἐκεῖ γινομένοις προσέχουσι· καὶ γὰρ ὀφθαλμῶν περιστροφάς, καὶ χειρῶν περιδονήσεις, καὶ ποδῶν κύκλους, καὶ πάντων τῶν ἐν τῇ διαστροφῇ τοῦ λυγισθέντος σώματος φανέντων εἰδώλων τοὺς τύπους ἐναποθέμενοι ταῖς ψυχαῖς οὕτως ἀπέρχονται (trad. Jeannin 1864, t. III, p. 418).

141 Évoquant le texte de Choricios, Vogt utilise ce terme pour désigner les mimes.

142 Vogt 1931b, p. 280.

Le plus ancien témoignage de mime adultère est de nature iconographique (figure 3). Il s'agit d'une lampe en terre cuite datée du III^e siècle av. J.-C., représentant un groupe de trois acteurs de mime¹⁴³.



Figure 3 : relief d'argile en forme de lampe présentant trois personnages d'un jeu de mime (C. Watzinger).

Le personnage central a la tête rasée, de grandes oreilles, ainsi qu'un ventre proéminent. Sa main droite repose sur son ventre, tandis que sa gauche est ballante le long du corps. À sa gauche se trouve un homme relativement âgé ; vêtu d'un chiton lui couvrant l'épaule gauche uniquement, il jette un regard inquisiteur sur le personnage central. Le troisième homme, plus jeune, porte dans sa main

143 Voir Watzinger 1901, p. 3–4 ; Boissier 1900, p. 1901–1902.

gauche un rouleau de parchemin. Sous les trois acteurs se trouve l'inscription suivante : ΜΙΜΟΛΩΓΟΙ Η ΥΠΟΘΗΣΙΣ ΕΙΚΥΡΑ¹⁴⁴. Cette indication a permis de reconnaître une scène de mime comportant au centre un personnage emblématique, le μωρός φαλακρός (voir ci-dessus, point 7.1.5, p. 285). La mention ὑπόθεσις renvoie quant à elle probablement à un mime à hypothèse, incluant donc un nombre de rôles relativement importants, ainsi qu'une mise en scène élaborée. Le terme Ἐκυρά indique le titre du mime, la *Belle-Mère*. Cette lampe fournit donc un thème commun avec le mime littéraire, Sophron ayant écrit une *Πενθέρα*, de même qu'avec la comédie nouvelle, si l'on pense à la *Belle-Mère* d'Apollodore de Caryste, dont la trame a été reprise par Térence dans son *Hécyra*. Cicu a identifié une des figures comme étant un *privignus* (beau-fils), qui est un personnage fréquent dans les scènes de mime adultère¹⁴⁵. Laberius¹⁴⁶, qui nous offre les premiers fragments de mime adultère à Rome présente également le personnage du *privignus* dans le seul fragment conservé de la pièce intitulée *Belonistria* : « Notre maîtresse brûle d'amour pour son beau-fils »¹⁴⁷. Kehoe déduit de ce fragment que la pièce devait selon toute vraisemblance comporter au moins cinq rôles¹⁴⁸ : les deux esclaves, la maîtresse et son mari, ainsi que son beau-fils. Cela en fait une pièce d'une certaine importance, au contraire de ce qu'avait affirmé Reynolds avant lui¹⁴⁹. Plus qu'un simple παίγνιον, nous aurions là un mime à hypothèse.

Toujours chez Laberius, deux fragments de la pièce intitulée *Com-pitalia* font également référence à un mime adultère. Un premier extrait cité par Aulu-Gelle¹⁵⁰ laisse le lecteur comprendre la nature de la relation qui unit l'esclave à sa maîtresse :

144 Il faut lire : μιμολ(ό)γοι ἢ ὑπόθ(ε)σις (Ἐ)κυρά.

145 Voir Cicu 2012, p. 28.

146 Editions Ribbeck 1898 ; Bonaria 1965 ; Panayotakis 2010. Nous citons les fragments en donnant d'abord les références à l'édition de Ribbeck, puis à celle de Bonaria et au numéro de fragment attribué par Panayotakis.

147 Laber., *Bel.*, 11–12 Ribbeck³, 24–25 Bon., F. 9 Pan. : *domina nostra privignum suum amat efflictim*.

148 Kehoe 1984, p. 103.

149 Reynolds 1946, p. 81.

150 Gell, XVI, 9, 4.

Maintenant toi tu es mou ; maintenant tu supportes tout avec indifférence : ta mère de famille est assise dans le lit conjugal¹⁵¹, un esclave de rien du tout¹⁵² se sert d'un langage sacrilège.¹⁵³

Le deuxième est plus éloquent :

Et à cause de lui un désir de courtisane m'a contrainte à abandonner ma pudeur de matrone.¹⁵⁴

Ces fragments offrent deux scènes différentes. Dans la première, on informe le mari que sa femme est probablement en train de commettre l'adultère avec un esclave, tandis que la deuxième scène laisse entendre les regrets que la matrone devait adresser à son mari¹⁵⁵.

Si les différents fragments de Laberius ont permis de glaner quelques renseignements précieux sur la nature du mime adultère, c'est à Horace que nous en devons la première image « typique » :

Où est la différence, si, gladiateur, tu t'engages par serment à te laisser brûler au fer rouge, mettre à mort par les verges ou le fer, ou si, enfermé ignoblement dans un coffre où t'a déposé une servante complice de la faute de sa maîtresse, tu y restes replié sur toi-même touchant tes genoux de ta tête ?¹⁵⁶

Nous avons là le motif de l'adultère surpris, probablement pris sur le fait et devant se cacher dans un coffre pour échapper aux foudres du mari survenant à ce moment-là. Ovide livre quant à lui un jugement de valeur qui montre que le mime devait produire très fréquemment la scène d'adultère :

151 Pour le sens de la locution *lectus adversus*, voir Bonaria 1965, p. 112.

152 Pour le sens de *sextantis*, *ibid.*

153 Laber., *Comp.* F. 1, 29–32 Ribbeck³, 43–44 Bon., F. 20 Pan. : *nunc tu lentu's, nunc tu susque deque fers ; | mater familias tua in lecto adverso sedet, | servos sextantis utitur nefariis verbis* (trad. Julien 1998, p. 19).

154 Laber., *Comp.* F. 2, 33–35 Ribbeck³, 47–49 Bon., F. 21 Pan. : *quo quidem | me a matronali pudore prolubium meretricium | progredi coegit.*

155 Voir Kehoe 1984, p. 104 pour l'interprétation de ces fragments.

156 Hor., *Sat.*, II, 7, 58–61 : *quid refert, uri virgis ferroque necari | auctora-tus eas, an turpi clausus in arca, | quo te demisit peccati conscia erilis, | contractum genibus tangas caput* (trad. Villeneuve 1932, p. 203) ?

Qu'eût-ce été si j'avais écrit des mimes aux plaisanteries obscènes, auxquels on peut toujours reprocher la peinture d'un amour interdit, où un élégant amant ne cesse de se pavaner, une rouée de conter des sornettes à un sot mari ? C'est le spectacle des jeunes filles, des dames, des hommes et des enfants, et une grande partie du sénat y assiste. C'est peu que des paroles indécentes souillent les oreilles ; les yeux s'y familiarisent avec beaucoup d'impudicité et, quand par quelque tour nouveau l'amant a trompé le mari, on applaudit et lui décerne la palme avec de grands bravos.¹⁵⁷

Comme l'a noté Kehoe, les adverbess *semper* (498) et *assidue* (499) soulignent la fréquence avec laquelle l'adultère devait apparaître dans les spectacles de mimes¹⁵⁸. Les trois protagonistes sont clairement désignés : il y a le *cultus adulter*, la *callida nupta*, et le *stultus vir* déjà évoqué auparavant¹⁵⁹. Le passage permet de saisir la popularité que devaient avoir les spectacles de mimes¹⁶⁰, si l'on juge que toute la population y assistait et applaudissait les nouvelles ruses inventées par l'adultère. Ce dernier point montre que la trame devait probablement être sans cesse renouvelée afin de surprendre le public. Enfin, *in cauda venenum*, la pique adressée à l'empereur Auguste atteste que le pouvoir suprême lui-même assistait au spectacle de l'adultère : « Tes yeux, qui veillent sur l'univers entier, ont vu avec indifférence l'adultère sur scène »¹⁶¹.

La thématique du coffre apparaît également chez Juvénal qui fait référence à cette scène typique du mime pour railler un contemporain :

157 Ov., *Trist.*, II, 497–506 : *quid, si scripsissem mimos obscena jocantes, | qui semper vetiti crimen amoris habent: | in quibus assidue cultus procedit adulter, | verbaque dat stulto callida nupta viro? | nubilus hos virgo matronaque virque puerque | spectat, et ex magna parte senatus adest. | nec satis incestis temerari vocibus aures ; | adulescunt oculi multa pudenda pati: | cumque fefellit amans aliqua novitate maritum | plauditur et magno palma favore datur* (trad. André 1968, p. 58).

158 Kehoe 1984, p. 90.

159 Kehoe, *ibid.* ; Cicu 2012, p. 123–126.

160 Voir Ingleheart 2008, p. 201, 206 n. 26.

161 Ov., *Trist.*, II, 513–514 : *luminibusque tuis, totus quibus utitur orbis, | scaenica vidisti lentus adulteria* (trad. André 1968, p. 59).

Tout est possible, s'il y a une femme pour épouser Ursidius ; si celui qui fut le plus notoire des adultères tend à la muselière conjugale sa bouche inepte, lui qui tant de fois, se blottit dans un coffre, comme Latinus en péril de mort.¹⁶²

L'allusion est précisée par une scholie qui insiste sur le fait que cette scène se produit « chaque fois que le mari survient, comme dans le mime »¹⁶³. Le témoignage de Juvénal nous apprend encore que l'un des acteurs, en l'occurrence l'adultère, devait porter le nom de Latinus. Ailleurs, Juvénal le présente jouant avec Thymélé¹⁶⁴. Un troisième extrait permet de boucler la boucle entre les trois protagonistes du mime adultère : « Quelqu'un n'a-t-il jamais redouté la mort au point de se faire le jaloux de Thymélé ou le collègue du stupide Corinthus »¹⁶⁵.

Ces trois acteurs devaient former le trio de base : l'amant qui se cachait dans une caisse était joué par l'archimime Latinus, le mari trompé par le stupide Corinthus, tandis que l'épouse adultère devait être interprétée par la mime Thymélé¹⁶⁶. Ces figures apparaissent ailleurs ; Martial fait par exemple écho d'un Latinus adressant des soufflets à un Panniculus, jouant dans son cas le rôle du mari trompé¹⁶⁷.

Ces différents témoignages ont permis de reconstruire une trame du mime adultère¹⁶⁸. Au début de la pièce, le mari – joué par le *stupidus* – a déjà quelques soupçons sur la vertu de sa femme. Peut-être demande-t-il alors à un esclave le nom de l'amant de sa femme. Dans un deuxième temps, soit le mari quitte la scène dans l'intention de surprendre les amants en flagrant délit, soit il décide d'interroger sa femme sur sa tromperie, accusation qu'elle parvient à écarter facilement. La scène suivante montre probablement les amants

162 Juv., VI, 40–44 : *quid fieri non posse putes, si jungitur ulla | Ursidio? si moechorum notissimus olim | stulta maritali jam porrigit ora capistro, | quem totiens textit perituri cista Latini ?* (trad. de Labriolle-Villeneuve 1921, p. 60)

163 Schol. ad. Juv., VI, 44 : *qui totiens superveniente marito sub cista celatus est, ut in mimo.*

164 Juv., I, 36 : *et a trepido Thymele summissa Latino.*

165 Juv., VIII, 196–197 : *mortem sic quisquam exhorruit, ut sit | zelotypus Thymeles, stupidi collega Corinthi ?* (trad. de Labriolle-Villeneuve 1921, p. 109).

166 Voir Reich 1903, p. 89–90.

167 Mart., V, 61, 11–14.

168 Nous suivons ici Reynolds 1946, p. 82–83.

surpris par le retour inopiné du mari. L'amant n'a alors pas d'autre choix que de se cacher dans un coffre au fond de la pièce. À ce stade, soit l'amant se découvre, car il manque de suffoquer, soit il est découvert d'une manière ou d'une autre, le mari voulant par exemple prendre un objet dans le coffre. Reynolds situe ici le *klimax* de la pièce en intégrant les renseignements fournis par Choricios : le mari outragé, pris d'une folie furieuse, exige un couteau pour tirer vengeance des amants ; puis il se ressaisit et amène les deux amants au tribunal¹⁶⁹. La scène du tribunal est d'ailleurs évoquée plus tôt dans le discours ; pour notre orateur une scène adultère implique nécessairement un tribunal officiel avec menace de punition pour les deux amants. Cependant, Choricios insiste sur un élément essentiel du spectacle : il s'agit d'un jeu léger qui doit se terminer par des chants et du rire¹⁷⁰. Pour Theocharidis, qui utilise *L'Apologie des mimes* comme référence pour présenter les « Ehebruchsdramen »¹⁷¹, ces éléments forment une image presque complète du mime adultère¹⁷².

Le jugement de Kehoe est cependant sévère à l'encontre de ces reconstructions qu'il qualifie de *guesswork*¹⁷³. Certains éléments, comme la scène initiale, sont dénués de fondements clairs¹⁷⁴. La tentative de reconstruction de Wiemken – mais dans ce cas le mot est trop fort – est sans doute la plus probante. Wiemken ne conserve en effet que les éléments présents chez Juvénal et Choricios : la femme et son amant sont surpris par le mari lors d'un tendre « tête-à-tête » ; l'amant parvient à se cacher. Le dénouement peut quant à lui présenter différentes variantes ; il peut inclure la fuite de l'amant, la vengeance du mari ou une scène de tribunal¹⁷⁵.

Ce schéma correspondant à une pratique scénique ne doit cependant pas être appliqué de manière purement mécanique à toute scène

169 Chor., *Apol. mim.*, 55.

170 Chor., *Apol. mim.*, 30.

171 Theocharidis 1940, p. 83–87.

172 *Ibid.*, p. 85.

173 Kehoe 1984, p. 94.

174 *Ibid.*, p. 96.

175 Wiemken 1972, p. 146–148.

ressemblant à un mime adultère¹⁷⁶ ; le mime ne doit pas devenir un « catch-all category » pour toute représentation dramatique de type non spécifié¹⁷⁷. Pourtant, les différentes reconstructions évoquées dans les pages qui précèdent offrent un parallèle très intéressant avec une série d'épisodes pour lesquels l'influence du mime a été démontrée de manière convaincante. Il s'agit des quatre contes ayant pour sujet l'adultère présentés chez Apulée¹⁷⁸. Toutes les nouvelles sont annoncées comme des *fabulae*¹⁷⁹, terme qui permet d'établir un premier lien avec le théâtre¹⁸⁰. La première est qualifiée de *lepida fabula*¹⁸¹, la deuxième de *fabula denique bona prae ceteris suavis*¹⁸². Pour ce qui est des deux dernières, c'est simplement le terme *fabula* qui est utilisé¹⁸³.

D'un point de vue structural, les quatre nouvelles s'entremêlent et il serait trop long d'en donner ici le résumé complet. Nous nous bornons à évoquer pour chaque nouvelle les éléments essentiels en liaison avec le mime adultère. En voici la structure¹⁸⁴ :

1. L'adultère dans la jarre (IX, 5–7).
- 2A. Début de l'histoire de la femme du boulanger (IX, 14–16).
3. Histoire d'Arété et Philésithère (IX, 17–21).
- 2B. Suite de l'histoire de la femme du boulanger (IX, 22–23).
4. Retour du boulanger qui raconte l'histoire du foulon (IX, 23–25).
- 2C. Fin de l'histoire de la femme du boulanger (IX, 26–31).

176 Andreassi 2013, p. 305.

177 Webb 2008, p. 132 ; Andreassi 2013, p. 308.

178 Voir Finkelppearl-Schlam 2000, p. 162–163 pour un aperçu bibliographique sur la question. Sur la fonction des récits dans les *Métamorphoses* d'Apulée, voir Tatum 1969, p. 487–527. Schmitz 2014, p. 461–473 a proposé de voir dans ces nouvelles la transposition des amours adultères d'Arès et Aphrodite narrées dans Hom., *θ* 266–366.

179 Tatum 1969, p. 519.

180 Papaioannou 2002, p. 29 et n. 11.

181 Apul., *Met.* IX, 4.

182 Apul., *Met.* IX, 14.

183 Apul., *Met.* IX, 17 ; 23.

184 Voir Bechtle 1995, p. 106–108.

L'influence des comédies de Plaute, mais surtout du mime a été mise en évidence dans les différents récits¹⁸⁵. Pour ce qui concerne la première nouvelle (l'adultère dans la jarre), les caractères principaux du mime adultère sont présents avec le *maritus ignarus rerum*¹⁸⁶ qualifié d'*inepte*¹⁸⁷ par la *mulier callida*¹⁸⁸. Est encore évidemment mentionné le personnage du *temerarius adulter*. Ce trio comporte de fortes ressemblances avec celui présenté par Ovide, en particulier en ce qui concerne le personnage de la *callida nupta*¹⁸⁹. L'intrigue elle-même dévoile des similarités avec celles que nous avons évoquées. Le retour inattendu du mari provoque un effet comique : l'épouse fait passer l'adultère pour un client intéressé à acheter une jarre. Dans la scène suivante, tandis que le mari est descendu dans la jarre pour contrôler son état, l'adultère profite que la femme est penchée en avant pour la « raboter »¹⁹⁰. Au final, le mari cocu doit amener à la maison de l'adultère la jarre que l'adultère vient de lui acheter¹⁹¹.

La deuxième nouvelle (Arété et Philésithère) que nous abordons¹⁹² est racontée par la femme du boulanger à une amie¹⁹³. On y retrouve le trio de base, plus un esclave, Myrmex, dont le rôle est de servir d'entremetteur entre Arété, l'épouse de Barbarus, et Philésithère. Le motif du retour imprévu du mari est également présent¹⁹⁴. En oubliant sa sandale dans la chambre d'Arété, Philésithère met la fidélité de l'esclave Myrmex en question. Ce dernier est accusé par son

185 Papaioannou 2002, p. 30.

186 Apul., *Met.* IX, 5.

187 Apul., *Met.* IX, 6.

188 Apul., *Met.* IX, 5.

189 Voir *supra*.

190 Apul., *Met.* IX, 7. C'est ainsi que Grimal 1958, p. 304 traduit l'expression *uxorem dedolabat*.

191 Apul., *Met.* IX, 7.

192 N° 3 de notre résumé.

193 Apul., *Met.* IX, 16–21.

194 Apul., *Met.* IX, 20 : *et contra omnium opinionem captata noctis opportunitate inprovisus maritus adsistit suae domus januam*.

maître de s'être parjuré¹⁹⁵, ce qui constitue un élément typique du mime¹⁹⁶. Traîné et enchaîné, Myrmex est sauvé par l'intervention de Philésithère rencontré dans la rue. Ainsi assiste-t-on à un retournement de situation typique d'un mime.

Pour ce qui est de la nouvelle suivante (l'histoire du foulon), nous nous en tenons ici aux éléments typiques du mime adultère relevés par Papaioannou¹⁹⁷. L'histoire débute *in medias res* avec l'entrée en scène impromptue du boulanger et du foulon, alors que la femme du second est en plein acte sexuel avec son amant¹⁹⁸. Pris de panique, celui-ci se cache sous une cage d'osier dans laquelle il manque d'étouffer. Ses étternuements le font découvrir. Le foulon explose alors de rage : il réclame une épée pour tirer vengeance de son outrage¹⁹⁹. Le boulanger lui conseille alors de jeter le malheureux à demi mort dans la rue. Les éléments typiques sont bien présents : la cachette dans une malle en l'occurrence d'osier, mais également l'acte de vengeance par l'épée mentionné chez Choricios²⁰⁰.

La nouvelle du boulanger est sans doute la plus compliquée, car elle est entrecoupée par les autres récits. Là, les choses sont différentes, puisque nous sommes de retour au récit de Lucius. On y retrouve cependant également le retour imprévu du boulanger²⁰¹, qui a quitté la table de son hôte le foulon après la découverte de l'adultère. Dans la hâte, l'amant s'est caché sous une auge de bois²⁰² d'où le malheureux laisse sortir ses doigts que le narrateur écrase de ses sabots²⁰³.

195 Apul., *Met.* IX, 20 : « *at te, » inquit « nequissimum et perjurum caput, dominus iste tuus et cuncta caeli numina, quae dejerando temere devocasti, pessimum pessime perduint, qui de balneis soleas hesterna die mihi furatus es ».*

196 Voir notre point suivant.

197 Papaioannou 2002, p. 35.

198 Apul., *Met.* IX, 24 : *cum eodem illo juvene miscebatur in venerem.*

199 Apul., *Met.* IX, 24 : *inflammatusque indignatione contumeliae, gladium flagitans, jugulare moriturum gestiebat.*

200 Chor., *Apol. mim.*, 55.

201 Apul., *Met.*, IX, 23 : *multo celerius opinione rediens maritus adventat.*

202 Apul., *Met.*, IX, 23 : *uxor [...] exsanguis formidine trepidantem adulterum alveo ligneo [...] abscondit.*

203 Apul., *Met.*, IX, 27 : *adulteri digitos, [...] obliquata atque infesta ungula compressos usque ad summam minutiem contero.*

La réaction du mari outragé a retenu notre attention : « je n'aurai même pas recours à la rigueur du droit et je ne m'autoriserai pas de la loi sur les adultères pour tenter un procès capital à un garçon aussi joli et aussi charmant, je me contenterai seulement de te traiter à parts égales avec ma femme »²⁰⁴. Le boulanger va alors abuser du jeune homme pendant la nuit, le faire flageller au matin avant de le jeter dans la rue. Sa femme sera également renvoyée du domicile. L'appel à la loi ancre le récit dans la réalité, tandis que la fin du récit, surtout la mort du boulanger retrouvé étranglé peu après, ne correspond plus selon nous à une trame de mime, ni ne reflète l'esprit de légèreté tel que décrit par Choricios²⁰⁵.

Évidemment, la fréquence avec laquelle les scènes d'adultères furent représentées dans les spectacles de mimes ne manqua pas de susciter la colère des prédicateurs chrétiens. Pour s'en rendre compte, il suffit de constater à quel point Jean Chrysostome, deux siècles avant notre orateur, focalise ses diatribes sur cette représentation²⁰⁶ qui constitue à ses yeux une profanation de la sainteté du mariage²⁰⁷. Pour Bergjan, la multiplication de ces attaques violentes contre le théâtre et contre les scènes qui invitent à perpétrer l'adultère montre bien que cette accusation n'était pas dénuée de fondement²⁰⁸. Le témoignage suivant apporte même la preuve que ces scènes de profanation du mariage étaient jouées²⁰⁹ :

Comment donc, dites-moi, recouvrerez-vous vos sens, après que le diable vous a versé un vin si pur de prostitution, qu'il a mélangé aux calices de l'impudicité. Car là, c'est à la fois des adultères, des mariages volés, la prostitution des femmes, des hommes, l'amollissement des jeunes gens ; tout

204 Apul., *Met.*, IX, 27 : *ne juris quidem severitate lege de adulteriis ad discrimen vocabo capitis tam venustum tamque pulchellum puellum, sed plane cum uxore mea partiaro tractabo* (trad. Grimal 1958, p. 317).

205 Chor., *Apol. mim.*, 30.

206 Voir Theocharidis 1940, p. 85.

207 Chrys., *hom. in Mt.* VI, 7 (*PG* 57, 71) : *καὶ τὰ σεμνὰ τοῦ γάμου πράγματα ἐκπομπεύοντες καὶ τὸ μυστήριον τὸ μέγα παραδειγματίζοντες.*

208 Voir Bergjan 2004, p. 583.

209 Voir Pasquato 1976, p. 122 ; Reich 1903, p. 89–91.

est transgression de la loi, règne de l'abomination et de l'infamie. Cela, les spectateurs ne devraient pas en rire, mais en pleurer et en gémir amèrement.²¹⁰

Les sens des spectateurs sont attaqués de toutes parts, sans qu'ils puissent avoir le dessus :

Comment des hommes assis au théâtre, où ils ne voient ni n'entendent rien de sensé, mais sont abondamment remplis d'obscénité et de mollesse, attaqués de toutes parts, par les oreilles comme par les yeux, pourraient-ils l'emporter sur cette pernicieuse concupiscence ? Et s'ils ne le peuvent pas, comment pourront-ils échapper à l'imputation d'adultère.²¹¹

La lecture de cet extrait permet encore de mettre en relief l'accusation selon laquelle la raison est pervertie par le spectacle²¹². L'adversaire de Choricios voit d'ailleurs dans la représentation de l'adultère sur scène l'occasion de l'attaque suivante : celle d'entraîner tout spectateur à un désir honteux²¹³. À nouveau, cette accusation peut facilement être rapprochée de celles qu'ont formulées les Pères de l'Église. Les lettres de Nil d'Ancyre constituent également un témoignage éloquent, avec une formulation de l'accusation très proche de celle que nous trouvons chez Choricios :

Celui qui monte au théâtre a ses oreilles et ses yeux charmés et assiégés par le désir honteux (ὕπὸ τῆς αἰσχροῦς [...] ἐπιθυμίας), et est un adultère accompli (ἀπρητισμένος μοιχὸς ὑπάρχει), qu'il le veuille ou non. Sans être déchargé de l'accusation d'adultère, comment peux-tu me dire que ta propre âme

210 Chrys., *hom. in Mt.* XXXVII, 6 (PG 57, 426) : πότε οὖν ἀνανήψεις, εἰπέ μοι, τοσοῦτόν σοι πορνείας ἄκρατον ἐγγέοντος τοῦ διαβόλου, τοσαύτας ἀκολασίας κύλικας κεραννύντος; καὶ γὰρ καὶ μοιχεῖται, καὶ γάμων ἐκεῖ κλοπαί, καὶ γυναῖκες ἐκεῖ πορνεύουσαι, ἄνδρες ἡταιρηκότες, νέοι μαλακίζόμενοι, πάντα παρανομίας μεστά, πάντα τερατωδίας πάντα αἰσχύνης. οὐκ ἄρα γελαῖν ἐπὶ τούτοις τοὺς καθημένους ἐχρῆν, ἀλλὰ δακρῦειν καὶ στένειν πικρόν (trad. Jeannin 1864, t. VII, p. 308 adaptée).

211 Chrys., *David* III, 1 (PG 54, 696) : πῶς οἱ ἐν θεάτρῳ καθημενοι, καὶ μηδὲν μῆτε ὀράντες, μῆτ' ἀκούοντες ὑγιές, ἀλλὰ πολλῆς γέμοντες αἰσχροτήτος, πολλῆς τῆς βλακείας, καὶ διὰ πάντων πολιορκούμενοι, καὶ δι' ὄτων, καὶ δι' ὀφθαλμῶν, δύναντ' ἂν ἀνώτεροι γενέσθαι τῆς πονηρᾶς ἐκείνης ἐπιθυμίας; μὴ δυνάμενοι δέ, πῶς δυνήσονται τῶν τῆς μοιχείας ἐγκλημάτων ἀπηλλάχθαι ποτέ (trad. Jeannin 1864, t. IV, p. 572 adaptée).

212 Chor., *Apol. mim.*, 29.

213 Chor., *Apol. mim.*, 33.

ne subit aucun dommage, alors qu'elle est captive, et réduite à un esclavage volontaire par le diable.²¹⁴

La lecture de l'extrait ci-dessus laisse voir que le désir honteux dont il est question n'est qu'une tournure pour exprimer la même notion d'adultère. L'argument qui soutient cette accusation est clairement annoncé par Jean Chrysostome dans sa célèbre homélie *Contra ludos et theatra*, avec le même rapprochement lexical entre ἐπιθυμία et μοιχεία :

« Quiconque regarde une femme pour la désirer a déjà commis, dans son cœur, l'adultère avec elle »²¹⁵. Eh bien ! Et si je n'ai pas jeté sur elle un regard de convoitise, dites-vous ? Mais comment pourrez-vous me le faire croire ? Celui qui ne sait pas résister à l'attrait du spectacle, qui se montre si empressé à y courir, comment, après avoir rassasié ses yeux, pourra-t-il rester chaste ?²¹⁶

L'enjeu final pour des spectateurs adultères est la possibilité de fréquenter les « saints vestibules » et de participer à la « belle assemblée »²¹⁷, c'est-à-dire d'assister aux offices religieux dans les églises. La volonté de Chrysostome apparaît d'ailleurs clairement ailleurs : « Je ne vous donnerai point de relâche, que je n'aie entièrement

214 Nil, *Ep.* II, 284 (PG 79, 311) : ὁ ἀναβαίνων εἰς θέατρα, καὶ δι' ὧτων, καὶ δι' ὀφθαλμῶν ὑπὸ τῆς αἰσχροῦς καταγοητευόμενος, καὶ πολιορκούμενος ἐπιθυμίας, ἀπηρτισμένος μοιχὸς ὑπάρχει κἂν θέλης, κἂν μὴ θέλης. τοῦ δὲ τῆς μοιχίας ἐγκλήματος οὐκ ἀπηλλαγμένος, πῶς λέγεις μοι μηδὲν παραβλάπτεσθαι τὴν σαυτοῦ ψυχὴν αἰχμαλωσίᾳ συζῶσαν, καὶ ὑπὸ τοῦ διαβόλου ἐκουσίως ἀνδραποδιζομένην ; voir Sathas 1878, p. 87 (πζ') ; Reich 1903, p. 205 n. 1.

215 Mt., 5, 28.

216 Chrys., *theatr.*, 2 (PG 56, 266) : « ὁ ἐμβλέψας γυναικὶ πρὸς τὸ ἐπιθυμῆσαι, ἤδη ἐμοίχευσεν αὐτήν ; » Τί οὖν ἐάν μὴ ἐμβλέψω, φησί, πρὸς τὸ ἐπιθυμῆσαι ; καὶ πῶς δυνήσῃ με πείσαι ; ὁ γὰρ τοῦ θεωρῆσαι μὴ κρατῶν, ἀλλὰ τοσαύτην σπουδὴν ὑπὲρ τοῦ τοιοῦτου τιθέμενος, πῶς μετὰ τὸ θεωρῆσαι δυνήσῃ μένειν ἀκηλίδωτος (trad. Jeannin 1864, t. VI, p. 488).

217 Chrys., *David* III, 1 (PG 54, 696) : πῶς δυνήσονται χωρὶς μετανοίας τῶν ἁγίων τούτων ἐπιβῆναι προθύρων, καὶ τοῦ καλοῦ τούτου μετασχεῖν συλλόγου.

renversé ce théâtre diabolique, afin de rendre pure et sans tache l'assemblée de notre église »²¹⁸.

7.2.2 Le parjure

Si l'adultère est un des thèmes les plus communément représentés lors des spectacles de mimes, un autre type de scène est également le réceptacle des attaques portées contre les mimes : il s'agit du parjure. Dans ce cas, Choricios se voit obligé d'admettre que certains spectacles en présentent, et que le parjure n'a pas sa place sur scène²¹⁹.

Pour laver l'accusation de parjure et montrer sans doute la popularité du thème, notre orateur amène deux citations présentant des cas de parjure. Il s'agit en premier lieu d'une épigramme de Callimaque que l'on peut lire dans *l'Anthologie palatine* :

Callignotos a juré à Ionis que jamais il ne mettrait au-dessus d'elle ni un ami ni une amie. Il l'a juré ; mais on dit bien vrai : les serments d'amour n'entrent pas dans l'oreille des Immortels. Maintenant, c'est pour un garçon qu'il brûle ; quant à la malheureuse fille, elle ne compte plus, on n'en fait pas plus de cas que des Mégariens.²²⁰

La thématique présente dans cette pièce est loin d'être isolée. D'autres pièces de *l'Anthologie palatine* traitent également du serment d'amour rompu²²¹. Stobée ne compte pas moins de 21 pièces consacrées au parjure²²². Comme nous l'avons dit, Choricios fait suivre sa première citation d'un fragment d'un auteur inconnu

218 Chrys., *hom. in Mt.* VII, 7 (PG 57, 82) : και οὐ παύσομαι, ἕως ἄν διασκεδάσας τοῦ διαβόλου τὸ θέατρον, καθαρὸν ποιήσω τῆς Ἐκκλησίας τὸν σύλλογον (trad. Jeannin 1864, t. VII, p. 60).

219 Chor., *Apol. mim.*, 23.

220 Call., *Ep.*, 25 Pfeiffer (*Anth. Pal.* V, 6) : ὤμοσε Καλλίγνωτος Ἰωνίδι μή ποτ' ἐκείνης | ἔξειν μήτε φίλον κρέσσονα μήτε φίλην. | ὤμοσεν· ἀλλὰ λέγουσιν ἀληθέα, τοὺς ἐν ἔρωτι | ὄρκους μὴ δύνειν οὔατ' ἐς ἀθανάτων. | νῦν δ' ὁ μὲν ἄρσενικῶ θέρεται πυρί, τῆς δὲ ταλαίνης | νόμφης ὡς Μεγαρέων οὐ λόγος οὐδ' ἀριθμός (trad. Waltz-Guillon 1928, p. 23).

221 Voir *Anth. Pal.* V, 8 et V, 52.

222 Stob., III, 28.

(μὴ δειμίαινε θεοὺς ἐράων, ἢ ψεῦδος ὁμόσσης), mais qu'il est cependant possible de rapprocher de Platon :

Or, c'est une grâce de plus, pour l'amoureux, que de faire tout cela, et notre règle exempte ces pratiques de tout reproche, comme s'il réalisait là quelque chose de purement admirable. Et le plus étonnant, selon le dicton populaire, c'est que lui seul peut jurer, et obtenir grâce devant les dieux s'il trahit son serment : devant Aphrodite, à ce qu'on dit, nul serment n'engage. Ainsi les dieux et les hommes donnent à l'amoureux une liberté totale, comme le proclame la règle de chez nous.²²³

L'association entre mimes et parjure trouve également des échos intéressants dans la littérature chrétienne. Adressant ses conseils à Harpocras, Isidore de Péluse insiste sur l'importance des mœurs dans lesquelles ses élèves doivent être éduqués pour devenir vertueux. À cette fin, il fournit un catalogue des pratiques à éviter :

Ce qui leur enlève la tempérance, c'est la fréquentation des impudiques, ce qui leur enlève la réflexion, c'est de fuir les efforts de lectures importantes ; ce qui leur enlève l'énergie, c'est la mollesse des danseurs, ce qui leur enlève le sens de la justice, ce sont les faux serments des mimes.²²⁴

Ainsi, à côté des efforts de lecture, Isidore fait référence aux mimes, aux danseurs et à ceux qu'il appelle impudiques. Pour ces derniers, on pourra d'ailleurs se demander s'il ne s'agit pas là d'une catégorie générale englobant les deux autres. En tout cas, les mimes figurent aux premiers rangs des figures fustigées par le Père de l'Église. La même association entre mimes et parjure se lit également chez Jean Chrysostome : « Reçois dès lors à ta table des hommes pauvres et

223 Plat., *Symp.*, 183b : τῷ δ' ἐράωντι πάντα ταῦτα ποιοῦντι χάρις ἔπεστι, καὶ δέδοται ὑπὸ τοῦ νόμου ἄνευ ὀνειδούς πράττειν, ὡς ἀγκαλόν τι πράγμα διαπραττομένων· ὁ δὲ δεινότατον, ὡς γε λέγουσιν οἱ πολλοί, ὅτι καὶ ὁμνύντι μόνῳ συγγνώμῃ παρὰ θεῶν ἐκβάντι τῶν ὄρκων – ἀφροδίσιον γὰρ ὄρκον οὐ φασιν εἶναι· οὕτω καὶ οἱ θεοὶ καὶ οἱ ἄνθρωποι πᾶσαν ἐξουσίαν πεποιήκασι τῷ ἐράωντι, ὡς ὁ νόμος φησὶν ὁ ἐνθάδε (trad. Vicaire 1989, p. 19).

224 Isid. Pel., *Ep.* 1469 (PG 78, 1437) : τὴν μὲν γὰρ σωφροσύνην αὐτοῖς παραιρεῖται τὸ τοῖς ἀσελγαίνουσι συνδιατρίβειν, τὴν δὲ φρόνησιν τὸ τοὺς ἐν τοῖς προσηκουσιν ἀναγνώσμασιν ἰδρώτας ἀποδιδράσκειν, τὴν δὲ ἀνδρείαν ἢ τῶν ὀρχηστῶν ἀνανδρεία, τὴν δὲ δικαιοσύνην ἢ τῶν μίμων ἐπιτορκία (trad. Evieux 2000, p. 110). Nous traduisons cependant μίμων par « mimes ».

honnêtes, et non pas des parjures ni des mimes »²²⁵. Le jugement du prédicateur d'Antioche est sans appel : blasphème et parjure sont des actes qui conduisent directement en enfer :

Car ou celui qui a été insulté a commis le blasphème et a épuisé tous ses biens ; ou emporté par sa colère, il a commis le parjure et à nouveau il est tombé dans la géhenne [...]. Allez donc et faites cesser le mal [...] et mettez un terme au théâtre diabolique.²²⁶

7.2.3 Les scènes à caractère blasphématoire

Avant d'aborder et de présenter des scènes blasphématoires, il convient de définir ce que l'on entend par blasphème (βλάσφημον)²²⁷. La Souda définit le terme βλάσφημος comme « celui qui outrage Dieu »²²⁸. Au II^e siècle, Pausanias glose le mot ἀρράβακα de la manière suivante : ὀρχηστὴν ἢ βλάσφημον²²⁹. La juxtaposition des termes ὀρχηστὴν et βλάσφημον montre un rapprochement entre monde du spectacle et blasphème que l'on retrouve ailleurs. Les Canons du concile de Carthage, datés de 419, comportent par exemple un avertissement adressé aux enfants des prêtres de ne pas participer ni assister aux jeux séculiers (θεώρια κοσμικά) ; il est rappelé l'interdiction faite aux chrétiens d'« approcher les lieux où l'on blasphème »²³⁰. Dans son commentaire rédigé au XI^e siècle,

225 Chrys., *hom. in Mt.* XLVIII, 7 (PG 58, 495) : ἔτωσαν τοίνυν ἄνθρωποι πένητες καὶ ἐλεύθεροι οἱ σύσσιτοί σου, μὴ ἐπίορκοι, μηδὲ μῖμοι (trad. Jeannin 1864, t. VII, p. 378, adaptée).

226 Chrys., *hom. in Mt.* XV, 10 (PG 57, 237) : ἡ γὰρ ἐβλάσφημησεν ἐπιηρεασθεῖς, καὶ πάντα ἐκένωσεν· ἢ ἐπιώρκησεν ὑπὸ τοῦ θυμοῦ τυραννόμενος, καὶ πάλιν εἰς γέενναν ἐπέπεσεν· [...] ἀπελθε τοίνυν, καὶ στήσον τὸ κακὸν [...]· καὶ διαλύσας τοῦ διαβόλου τὸ θέατρον (trad. Jeannin 1864, t. VII, p. 123 adaptée).

227 Chor., *Apol. mim.*, 27.

228 Souda, β 323 Adler : βλάσφημος, ὁ εἰς θεὸν ἐξυβρίζων. Voir également Ps.-Zonar., *Lex.*, β 392 : βλασφημία. ἡ εἰς θεὸν ὕβρις. λέγεται δὲ καὶ ἡ κατὰ ἀνευθύνων γενομένη μέμψις.

229 Paus. Gr., *ἄτικῶν ὀνομάτων συναγωγή*, α 156 : ἀρράβακα. ὀρχηστὴν ἢ βλάσφημον. ἀπὸ τοῦ ἀρραβάσσειν, ὃ ἐστὶν ὀρχεῖσθαι.

230 *Carthage*, Can. 15 (Rhallès-Potlès 1853, t. 3, p. 331) : καὶ ὥστε τὰ τέκνα τῶν ἱερέων θεώρια κοσμικά μὴ ἐκτελεῖν, μηδὲ θεωρεῖν· τοῦτο δὲ καὶ πᾶσι τοῖς

Zonaras souligne ce que le terme blasphème recouvre : « [le Canon] appelle blasphème les productions inconvenantes ; à cause de cela, les fidèles sont blasphémés par les infidèles, comme s'ils ne vivaient pas dans la tempérance et dans l'intégrité »²³¹. À la même époque, Balsamon précise la nature des θεώρια évoqués dans le Canon. Le terme désigne tout type de représentation en général : combats contre les bêtes fauves, farces des mimes, danses et « toutes les autres œuvres démoniaques du même genre »²³². Dans ce contexte, le blasphème peut être entendu comme une atteinte à la religion de manière générale.

Pour Vogt, le mime ne devait cependant pas comporter de scène blasphématoire, car sinon « [Jean Chrysostome], le fougueux polémiste n'aurait pas manqué de donner à ses auditeurs [...] cet excellent argument »²³³. Theocharidis émet le même type de réserve et signale que Chrysostome ne mentionne nulle part de « Spottvorstellung »²³⁴. Pourtant, le prédicateur considère le blasphème comme partie intégrale des farces des mimes, comme le montre l'extrait suivant :

Ce qui est encore plus difficile à supporter, c'est le sujet de ces rires. Car chaque fois que les mimes de ces choses risibles ont proféré quelque blasphème ou quelque parole déshonnête, aussitôt une multitude de fous se mettent à rire et à montrer de la joie. Ils les applaudissent pour des choses qui devraient les faire lapider, et c'est la fournaise de l'enfer que ce plaisir attire sur leur propre tête.²³⁵

Χριστιανοῖς ἄει κекήρυκται, ὥστε τούτων ἀπέχεσθαι, καὶ ὅπου βλασφημίαι εἰσὶ μὴ προσιέναι.

231 Zonar., *In can. 15 Conc. Carthag.* (Rhallès-Potlès 1853, t. 3, p. 333 = PG 138, 83–84) : βλασφημίας δέ, τὰ ἀσέμνωσ γινόμενα ἐκάλεσεν, ὡς βλασφημεῖσθαι ποιοῦντα τοὺς πιστοὺς παρὰ τῶν ἀπίστων, οἷα μὴ ἐν σωφοροσύνῃ ζῶντας ἢ σεμνότητι.

232 Balsamon, *In can. 15 Conc. Carthag.* (Rhallès-Potlès 1853, t. 3, p. 335 = PG 138, 73) : θεώρια δὲ λέγονται οὐ μόνον τὰ ἵπποδρόμια, ἀλλὰ καὶ πᾶσα θέα, θηριομαχία δηλαδή, παίγνια μίμων, ὀρχήσεις, καὶ ἄλλα τοιαῦτα δαιμονιώδη ἔργα.

233 Vogt 1931b, p. 276.

234 Theocharidis 1940, p. 98.

235 Chrys., *hom. in Mt. VI, 7* (PG 57, 71) : καὶ τὸ δὴ χαλεπώτερον τούτων ἢ τοῦ γέλωτός ἐστιν ὑπόθεσις. ὅταν μὲν γὰρ βλάσφημόν τι εἴπωσιν ἢ αἰσχρὸν οἱ μῖμοι τῶν γελοίων ἐκείνων, τότε πολλοὶ τῶν ἀνοητοτέρων γελῶσι καὶ

Reich relève également un passage qui présente un jugement de valeur sans appel sur les représentations de mimes²³⁶. L'extrait suivant résume à lui seul les griefs principaux portés à l'encontre des représentations de mimes : prostitution, adultère et blasphème. Notons que ces trois axes d'attaques sont autant de thématiques abordées dans *l'Apologie des mimes*.

Lorsque vous passez votre journée assis là-bas, à regarder la nature commune se comporter avec indécence et être exhibée en spectacle, des femmes se prostituer, des représentations d'adultère rassemblant là les maux de chaque maison ; car il est possible de voir la prostitution, l'adultère, d'y entendre le blasphème, pour que la maladie pénètre jusqu'à l'âme par les yeux et l'écoute ; ils imitent les malheurs d'autrui ; c'est de là qu'ils portent le nom de leur honte.²³⁷

Les témoignages de Jean ne sont pas isolés. Sur le ton de la lamentation, Grégoire de Nazianze évoque que pour les spectateurs rien n'est plus doux à entendre ou à voir qu'un Χριστιανὸς κωμωδοῦμενος²³⁸. Au V^e siècle, l'historien Socrate s'insurge contre le fait que le christianisme soit moqué en public, mais également dans les théâtres eux-mêmes²³⁹. Fort de ces témoignages, Reich définit ce qu'il appelle « Christologische Ethologie und Biologie », et il en spécifie la nature : « Angriff des Mimus auf das Christentum »²⁴⁰. Theocharidis

τέρπονται, ὑπὲρ ὧν αὐτοὺς λιθάζειν ἐχρήν, ὑπὲρ τούτων κροτοῦντες, καὶ τὴν κάμινον τοῦ πυρὸς διὰ τῆς ἡδονῆς ταύτης κατὰ τῆς ἐαυτῶν ἔλκοντες κεφαλῆς (trad. Jeannin 1864, t. VII p. 51 adaptée).

236 Reich 1903, p. 116.

237 Chrys., *poenit.* VI, 1 (PG 49, 315) : ὅταν διημερεύσης ἐκεῖ καθήμενος, βλέπων τὴν κοινὴν φύσιν ἀσημονοῦσαν καὶ παραδειγματιζομένην, γυναῖκας πορνεομένας, μοιχείας ὑποκρινομένους ἐκεῖ τοὺς τὰ ἐκάστης οἰκίας κακὰ συλλέγοντας· καὶ γὰρ καὶ πορνείας καὶ μοιχείας ἔστιν ἰδεῖν, καὶ βλασφημίας ἀκοῦσαι, ἵνα καὶ δι' ὀφθαλμῶν καὶ δι' ἀκοῆς ἡ νόσος ἐπεισῆ τῇ ψυχῇ· μιμοῦνται τὰς ἀλλοτρίας συμφοράς, ὅθεν αὐτοῖς καὶ τὸ ὄνομα τῆς αἰσχύνης ἐπίκειται (trad. Jeannin 1864, t. III, p. 304 adaptée).

238 Gr. Naz., *Or.* II, 84 (PG 35, 489) : ἤδη δὲ προήλθομεν καὶ μέχρι τῆς σκηνῆς, ὃ μικροῦ καὶ δακρυῶ λέγων, καὶ μετὰ τῶν ἀσελγεστάτων γελώμεθα· καὶ οὐδὲν οὕτω τερπνὸν τῶν ἀκουσμάτων καὶ θεαμάτων ὡς Χριστιανὸς κωμωδοῦμενος.

239 Socr., *H.E.*, I, 6, 35 : εἰς τοσοῦτόν τε ἀτοπίας προὔβη τὸ πρᾶγμα, ὥστε δημοσίᾳ τε καὶ ἐν αὐτοῖς τοῖς θεάτροις τὸν χριστιανισμὸν γεῶσθαι.

240 Reich 1903, p. 80–109.

reprend cette acception à son compte²⁴¹ et explique qu'elle recouvre des représentations qui parodient les rites et les pratiques religieuses des chrétiens²⁴². Pour Panayotakis, si les scènes où le christianisme est tourné en dérision constituent déjà un thème récurrent à l'époque de Grégoire de Nazianze²⁴³, elles doivent s'inscrire dans la tradition des mimes qui ridiculisent sur scène les figures publiques, la vie politique, sociale, mais également religieuse²⁴⁴. Weiss montre que de semblables parodies existent à l'encontre de la religion juive également²⁴⁵. Ainsi, en accord avec Malineau, il est possible d'affirmer que « la religion était en effet traitée de la même manière que les autres thèmes, à des fins comiques et non sérieuses, les rites chrétiens n'étant pas présentés sous un jour favorable »²⁴⁶. En tout cas, comme le relève encore Malineau, « le blasphème était probablement dû à des moqueries verbales plutôt qu'à une imitation. [...] Les mimes parodiaient uniquement des rites contemporains »²⁴⁷.

Si les témoignages présentés jusqu'ici n'évoquent le blasphème que de manière vague, les parodies que nous allons aborder maintenant vont permettre de saisir en quoi consistaient les parodies de rites contemporains. Les vies des saints Gélasinus, Genès et Porphyre mettent toutes trois en scène une représentation parodique du baptême²⁴⁸. Le martyr de Gélasinus est relaté comme suit par Jean Malalas :

Sous le règne du même empereur eut lieu à Héliopolis en Phénicie le martyr du saint Gélasinus. C'était un mime tenant les seconds rôles qui vint donner un spectacle comique lors d'une fête populaire. En présence d'une foule de spectateurs, ils le jetèrent dans une grande baignoire remplie d'eau chaude, pour parodier le rite chrétien et le saint baptême. Le mime Gélasinus fut

241 Theocharidis 1940, p. 93–103.

242 *Ibid.*, p. 94.

243 *Ibid.*, p. 307.

244 Panayotakis 1997, p. 303. Reich 1903, p. 81 relève que des mystères de la religion païenne ont également été parodiés. Ces scènes s'inscrivent donc dans une logique de continuité.

245 Weiss 2014, p. 123–127.

246 Malineau 2008, p. 100.

247 Malineau 2008, p. 119.

248 Pour Wiemken 1972, p. 198, ces mimes seraient à classer dans la catégorie des *παίγνια*.

lui-même baptisé et quand il sortit de la baignoire, revêtu d'habits blancs, il refusa de continuer à jouer. Il s'adressa au peuple en disant : « je suis chrétien ».²⁴⁹

Évidemment, l'objectif de cet épisode est de relater le martyre du saint, qui affirme dans la suite du récit sa foi véritable et est lapidé par une foule en colère. Le nom du martyr a pu prêter à confusion. Ainsi, Nicoll cite cet épisode sous le nom de Gelasinus que nous allons aborder dans la suite de notre étude. Elle affirme encore que le personnage, en sus de sa qualification de *μίμος δεύτερος* est également qualifié de *μωρός*. Mais le terme n'est pas présent chez Malalas²⁵⁰.

De manière analogue, le protagoniste de la Passion de St-Genès²⁵¹ est présenté comme un « acteur de mimes pratiquant le métier d'acteur dans la cité d'Arles ; sans connaissance du Seigneur, il raillait toujours les Chrétiens »²⁵². Comme Gélasinus, Genès propose la représentation d'un sketch parodiant les sacrements des chrétiens : il joue le rôle d'un homme malade demandant le baptême. Inspiré par le Seigneur, il affirme à son entourage vouloir mourir comme un chrétien. Entrent alors en scène un exorciste et un prêtre auxquels il réaffirme sa volonté « sans plus jouer de rôle, mais d'un cœur pur » : il désire « recevoir la grâce du Christ »²⁵³. Genès explique ensuite à

249 Mal., XII, 50 (314 Bo, 241 Th) : συνέβη δὲ ἐν τῷ χρόνῳ τῆς αὐτοῦ βασιλείας ἐν Ἡλιουπόλει τῆς Φοινίκης μαρτυρῆσαι τὸν ἅγιον Γελάσινον· ἦν γὰρ μῖμος δεύτερος καὶ εἰσῆλθεν εἰς τὸ παιγνίδιον πανδήμου ἀγομένου· καὶ πλήθους θεωροῦντος ἔβαλον αὐτὸν εἰς βοῦττιν μεγάλην βαλανείου γέμουσαν ὕδατος χλιαροῦ, καταγελῶντες τοῦ χριστιανικοῦ δόγματος καὶ τοῦ ἁγίου βαπτίσματος. ὁ δὲ αὐτὸς Γελάσινος ὁ μῖμος βαπτισθεὶς καὶ ἀνελθὼν ἐκ τοῦ βοῦττίου καὶ φορέσας ἱμάτια λευκὰ οὐκέτι ἠνέσχετο θεατρίσαι λέγων ἐπὶ τοῦ δήμου, ὅτι· χριστιανός εἰμι.

250 Nicoll 1931, p. 87.

251 Voir Reich 1903, p. 84, 87–88. Edition Weismann 1977, p. 22–43. Traduction anglaise dans Panayotakis 1997, p. 309–312.

252 *Passio Genesisii mimi*, 1 (Weismann 1977, p. 38) : *in hoc tempore fuit quidam in civitate Arelato mimus themelae artis nomine Genesisius, ignorans dominum irridebat semper christianos.*

253 *Passio Genesisii mimi*, 4 (Weismann 1977, p. 40) : *quibus Genesisius jam non simulatus et fictus, sed ex corde puro respondens ait (att Weismann) : quia accipere cupio gratiam Christi.*

l'Empereur avoir reçu des cieux la main de Dieu en rémission de ses péchés et exhorte la foule à suivre le Christ. L'Empereur pris d'une colère folle ordonne alors de faire flageller les différents acteurs de la scène. Mais ceux-ci se distancient de Genès en « blasphémant le nom sacré Christ »²⁵⁴ et sont ainsi épargnés.

Enfin, la Passion de St-Porphyre présente un spectacle dans lequel une troupe de mimes produit une série de farces (παίγνια) en public et parodie l'initiation au mystère de la Sainte Trinité qui prend place durant le baptême²⁵⁵. Porphyre est ainsi réellement baptisé au cours de la représentation par l'invocation faite par le faux prêtre au Père, au Fils et au Saint-Esprit.

À côté de ces caricatures de baptême, d'autres parodies sont également mises en scène. Ainsi, les synaxaires font mémoire, le 17 avril, d'Ardalion. Selon la version livrée dans les *Acta sanctorum*, ce dernier vécut sous le règne de Maximien et exerçait le rôle de mime dans les théâtres. Il voulut représenter sur scène par moquerie la résolution des chrétiens soumis au martyre ; « suspendu » (*i.e.* crucifié) parce qu'il refusait de sacrifier aux dieux païens, il se convertit, comme dans les versions que nous avons abordées ci-dessus. Alors que la foule admire sa résolution, celui-ci affirme sa foi de chrétien. Sommé de la rejeter, obstiné, il persiste et finit sa vie sur le bûcher²⁵⁶.

La lecture de ces différents témoignages comportant tous un élément commun permet d'affirmer que les mimes devaient fréquemment se moquer du christianisme à la fin de l'Antiquité. Ce n'est pas uniquement le baptême qui y est parodié, mais différents rituels de la messe²⁵⁷. Le récit en syriaque de la vie de l'archimime Glaucos en offre un bon exemple²⁵⁸. Pour que la saynète soit réaliste, un décor représentant une église avec croix et autel est mis en place.

254 *Passio Genesisii mimi*, 8 (Weismann 1977, p. 42) : *tunc illi coeperunt blasphemare nomen sanctum Christi.*

255 Édition van de Vorst 1910, p. 258–275. Panayotakis 1997, p. 312–313 résume la trame du texte.

256 *De Sancto Ardaliono, mimo et martyre (Acta sanctorum Apr., t. II, p. 213).*

257 Malineau 2008, p. 102–103.

258 Édition Link 1904 avec p. 10–39 une traduction allemande.

Les soixante-cinq acteurs jouent différents rôles. Celui de l'évêque est tenu par Glaucos. Les rôles de prêtres, de chantres, de diacres et de sous-diacres sont joués par une partie de la troupe ; le reste tient le rôle de l'assistance. On assiste alors à une liturgie dans laquelle différents passages des évangiles ou des psaumes sont récités. Avec raison, Vogt relève que rien de ce qui est dit ne prête au comique ; les gestes ridicules du reste de la troupe doivent produire l'effet comique²⁵⁹. Cette première scène se termine par un baptême où la présence d'huile pour oindre le catéchumène montre peut-être une confusion avec le rite de la confirmation²⁶⁰.

À cette partie liturgique, succède une scène parodiant un tribunal devant statuer sur la foi des martyrs. C'est à ce moment que survient la conversion d'une partie de la troupe touchée par la vraie foi. La croix que porte Glaucos se met à briller et à lancer des rayons sur les acteurs baptisés au cours de la scène précédente. Interrogés par le roi et refusant d'abjurer, les acteurs sont emprisonnés. Après une série d'épisodes, la pièce se termine par le martyre de la troupe convertie au christianisme, dont « les acteurs portent en langue grecque le nom de μῆμος »²⁶¹.

Le témoignage que nous venons d'évoquer montre bien que la caricature des rites chrétiens doit être aussi conforme à la réalité que possible. En endossant les différents rôles d'évêque, de prélats et autres religieux, les mimes devaient s'attirer les foudres de l'Église et du pouvoir impérial²⁶². On peut alors comprendre que la Nouvelle 123 défende aux mimes de prendre le costume de moine, de moniale ou d'ascète ou de contrefaire le costume de toute personne semblable. Le texte insiste encore sur l'interdiction d'imiter ou de moquer une discipline ecclésiastique. Les supplices corporels ou encore l'exil prévu à l'encontre des contrevenants mettent bien en

259 Vogt 1931a, p. 626.

260 Link 1904, p. 17. Pour la confusion, voir Malineau 2008, p. 113 qui s'appuie sur Vogt.

261 Link 1904, p. 30. Nous traduisons de l'allemand. Vogt 1931a, p. 633 mentionne uniquement le supplice réservé aux comédiens, identique à celui des autres martyrs : la décapitation.

262 Vogt 1931b, p. 282.

évidence l'animosité envers ce genre de représentations²⁶³. Tinnefeld²⁶⁴ a judicieusement proposé de rapprocher cette Nouvelle du *Nomocanon en quatorze titres*²⁶⁵, qui fait mention de la Nouvelle 123, mais également d'un article du *Code justinien* qui défend aux mimes et aux femmes faisant commerce de leur corps de revêtir en public l'habit des vierges qui ont voué leur vie à Dieu²⁶⁶.

Enfin, il convient de ménager une place au *Pré Spirituel* de Jean Moschos qui a recueilli deux histoires de mimes²⁶⁷. Celles-ci pourraient permettre d'attester de la vitalité du théâtre à une époque ultérieure au règne de Justinien²⁶⁸. La deuxième pièce présente un mime proférant des propos blasphématoires à l'encontre de la vierge Marie. C'est le seul extrait de notre collection dans lequel des propos blasphématoires forment l'essentiel de la pièce. Impossible cependant d'en connaître le contenu :

À Héliopolis en Phénicie du Liban, vivait un acteur du nom de Gaianos ; au théâtre, il proférait sur scène des blasphèmes contre la sainte Mère de Dieu. Or la Mère de Dieu lui apparut soudain et lui dit : « Quel mal t'ai-je fait pour que tu me railles et me blasphèmes devant tant de monde ? » À son réveil, loin de se corriger, il se mit à la blasphémer davantage encore. Elle lui apparut à trois reprises, prononçant les mêmes paroles et le mettant en garde. Comme il ne s'était pas amendé, et qu'il blasphémait encore plus, un jour, à midi, au moment où il dormait, elle lui apparut sans rien dire ; avec un doigt, elle se contenta de lui tracer une ligne sur les deux mains et les deux pieds.

263 Just., *Nov.* 123, 44 : πᾶσι δὲ καθάπαξ τοῖς ἐν κοσμικῷ ἀναστρεφομένοις, καὶ μάλιστα τοῖς τὰ σκηνικὰ μετερχομένοις ἀνδράσι τε καὶ γυναιξί. καὶ μὴν καὶ ταῖς προϊσταμέναις ἀπαγορευόμεν κεχρηῆσθαι σχήματι μοναχοῦ ἢ μοναστρίας ἢ ἀσκητρίας ἢ οἰοδήποτε τρόπῳ τοῦτο μιμεῖσθαι, ἐπισταμένων πάντων τῶν τολμώντων ἢ χρήσασθαι τῷ τοιοῦτῳ σχήματι ἢ μιμήσασθαι ἢ ἐμπαῖξαι εἰς οἰανδήποτε ἐκκλησιαστικὴν κατάστασιν, ὅτι καὶ σωματικὰς τιμωρίας ὑποστήσονται καὶ ἐξορία παραδοθήσονται.

264 Tinnefeld 1974, p. 327.

265 Phot., *Nomocanon* XI, 12 (Rhallès-Potlès 1852, t. 1, p. 259). Sur la constitution et la datation de ces recueils, voir Bréhier 1970, p. 355–356.

266 *Cod. Just.* I, 4, 4 = *Cod. Theod.*, XV, 7, 12, 1 : *mimae et quae ludibrio corporis sui quaestum faciunt publice habitu earum virginum, quae deo dicatae sunt, non utantur.*

267 Voir Vogt 1931b, p. 282 n. 1.

268 Mango 1984, p. 341.

À son réveil, il constata qu'il avait les deux mains et les deux pieds coupés ; il était devenu un tronc. Le malheureux se confessa à tout le monde, en révélant ce qu'il était devenu, quelle récompense il avait obtenue pour son blasphème, et encore avec clémence.²⁶⁹

7.2.4 Le rôle de prostitué

L'accusation de prostitution est un des thèmes présents chez le modèle de Choricios, Libanios. Ce dernier commence par établir la dépravation que constitue la prostitution à ses yeux, et la privation des droits qui la sanctionne²⁷⁰. Tel n'est pas le cas de la danse, car l'artiste pourra se défendre devant un juge. Et Libanios de conclure : « Quelle excitation te fait donc attacher la prostitution à la condition de danseur ? »²⁷¹. Dans la suite de l'argumentation, l'assimilation des danseurs aux prostitués est réfutée : « Toi, dit-il, affirmes-tu avec force que tous les danseurs mènent une vie chaste ? » Non, mais je ne dirais pas non plus que tous se prostituent »²⁷² ; et plus loin, dans une question rhétorique : « Comment donc ? les danseurs sont-ils tous des prostitués ? »²⁷³. Cette deuxième assertion appelle un raisonnement de nature sophistique : s'il est impossible au danseur de ne pas souiller

269 Jo. Mosch, *prat.* 47 (PG 87, 3, 2901) : Φοινίκης τῆς Λιβανησίας πόλις ἐστὶν ἐν ταύτῃ μῖμος ὑπῆρχεν ὀνόματι Γαϊανός, καὶ κατὰ θέατρον τὴν ἁγίαν Θεοτόκον βλασφημῶν ἐθεάτριζεν. καὶ παραφαίνεται αὐτῷ ἡ Θεοτόκος λέγουσα, τί σοι κακὸν ἐποίησα, ὅτι ἐπὶ τοσοῦτου δήμου διασύρεις με καὶ βλασφημεῖς; ὁ δὲ ἐγερθεὶς, οὐ μόνον οὐ διωρθώσατο, ἀλλὰ καὶ πλέον αὐτὴν ἐβλασφήμει. ἐκ τρίτου φαίνεται αὐτῷ, τὰ αὐτὰ λέγουσα, καὶ νουθετοῦσα αὐτόν. ὡς οὖν οὐ διωρθώσατο, ἀλλ' ἐπὶ πλεῖον ἐβλασφήμει, ἐν μιᾷ μεσημβρία ὡς ἐκάθευδεν, φαίνεται αὐτῷ μηδὲν λέγουσα· μόνον δὲ ἐνὶ τῶν δακτύλων αὐτῆς διεχάραξεν αὐτοῦ τὰς δύο χεῖρας, καὶ τοὺς δύο πόδας. καὶ διωπνισθεὶς εὐρέθῃ κεκομμέναις ἔχων τὰς δύο χεῖρας, καὶ τοὺς δύο πόδας, κορμὸς κείμενος. ἐπὶ τούτοις οὖν ὁ δεῖλαιος ἐξομολογήσατο πᾶσιν ἑαυτὸν κατὰδῆλον ποιῶν, οἷαν ἀντιμισθίαν τῆς βλασφημίας ἀπέλαβεν· καὶ ταῦτα διὰ φιλανθρωπίαν (trad. Bouchet-Congourdeau-Déroche 2006, p. 64–65).

270 Choricios fait également référence à la sentence qu'encourageaient les prostituées, voir § 83 et notre commentaire.

271 Lib., *Or.* LXIV, 39 : τῷ ποτ' οὖν ἐπαρθεὶς τὴν πορνείαν περιάπτεις τῷ γένει ;

272 Lib., *Or.* LXIV, 40 : « σὺ δ' ἰσχυρίζῃ », φησί, « πάντας σωφρονεῖν; » οὐκ, ἀλλ' οὐδὲ πάντας γε πορνεύεσθαι φαίην ἄν.

273 Lib., *Or.* LXIV, 43 : πῶς οὖν ἅπαντες ὀρχησται πόρνοι ;

son corps, alors l'accusation doit être portée contre tous les danseurs. Or, dans l'argumentation de Libanios, il n'est pas juste de considérer la faiblesse d'un danseur comme accusation à porter contre tous. Et Libanios de conclure son argument : « Un homme jouissant par nature de modération ne pourrait devenir un prostitué en dansant »²⁷⁴.

Du côté de Choricios, il faut en premier lieu rendre attentif le lecteur au fait que le terme *πεπορνευμένος*²⁷⁵ est toujours employé au masculin dans l'*Apologie des mimes* – cela est également valable pour les autres rôles. Ainsi, hormis le témoignage de Libanios, il nous a été impossible de trouver des témoignages probants du rôle de prostitué. Peut-être faut-il alors sous-entendre le terme générique *μίμος*. Ainsi, l'expression désignerait le rôle, sans prêter attention au genre, que le mime joue un rôle masculin ou féminin. Dans ce sens, les témoignages que nous présentons ci-après font ainsi tous état de scènes de prostitution féminine jouées par des *mimae*.

Le premier témoignage qui évoque des scènes faisant intervenir des prostituées a trait aux fêtes de Flora²⁷⁶. Ovide rapporte que durant ces festivités, des courtisanes jouaient sur scène²⁷⁷. Cela fut l'occasion d'un épisode célèbre, relaté par Valère Maxime : Caton dut quitter la scène lors des *Floralia*, car le peuple n'osait pas demander aux acteurs de se déshabiller, comme cela était la coutume²⁷⁸. Les réserves émises par Reich à propos de ces témoignages doivent cependant être prises en compte : dans ce cas-là, ce sont de vraies prostituées qui entrent en scène et non des actrices de mime²⁷⁹.

Notre deuxième témoignage est de provenance papyrologique. Le *P.Lond.Lit.* 97²⁸⁰ contient un dialogue au cours duquel le personnage

274 Lib., *Or.* LXIV, 47 : ὁ φύσει σωφοσύνη χαίρων οὐκ ἂν ὀρχούμενος γένοιτο πόρνος.

275 Voir § 75, 80, 86, 111.

276 Turcan 1986, p. 242–243.

277 Ov., *Fast.*, V, 347–349.

278 Val. Max, II, 10, 8.

279 Reich 1903, p. 171.

280 Edition Körte 1920, p. 1–8. Voir Wiemken 1972, p. 111–126 ; Cunningham 1987, p. 54 ; Gammaurta 2006, p. 83–94 assortit le texte d'une étude sur les différents signes diacritiques contenus dans le papyrus.

A, en l'occurrence une femme, est jugé comme une *ἐταῖρα* par le personnage Γ²⁸¹. Herter rapproche ce mime de ceux de Laberius, dont une des pièces porte le titre d'*Hetaera*²⁸². Cependant, Panayotakis a démontré que ce titre est dû à une *lectio difficilior* des sources dans lesquelles les fragments sont conservés. Sur cette base, le titre de *Cytherea* ou *Cytheria* est proposé, avec une référence possible à une prostituée²⁸³.

Évidemment de telles représentations ont à nouveau suscité l'ire des Pères de l'Église²⁸⁴. Le témoignage de Tertullien est à ce titre éloquent et semble indiquer que les prostituées pouvaient être contraintes à se produire sur scène²⁸⁵ :

On va jusqu'à produire sur la scène même les prostituées, victimes de la débauche publique, dont le malheur s'augmente de la présence des femmes qui seules ne les voyaient pas ; on les donne en spectacle à des gens de tout âge et de toutes conditions. On annonce publiquement, même à qui n'en a cure, où elles se tiennent, leur tarif, leurs mérites et même (pour ne pas parler du reste) ce qui devrait être caché dans les ténèbres de leurs tanières pour ne pas souiller le jour.²⁸⁶

Bergjan montre comment Jean Chrysostome met sur un pied d'égalité théâtre et prostitution²⁸⁷ :

Et vous, dominant la scène, assis à une place où tout excite à la débauche, vous voyez une femme, une prostituée, entrer tête nue, avec la dernière impudeur, couverte de vêtements cousus d'or, faisant des gestes efféminés et déshonnêtes, chantant des chansons lascives, des vers obscènes, lançant des

281 Wiemken 1972, p. 116 et 122–124 ; Cicu 2012, p. 171–172.

282 Herter 1960, p. 98.

283 Panayotakis 2010, p. 240–247. Le titre est discuté p. 242–243.

284 Voir Arn., VII, 33, Lact., *Inst.*, I, 20, 10, Aug., *Civ. Dei*, II, 27.

285 Power 1971, p. 41.

286 Tert., *Spect.*, XVII, 4 : *ipsa etiam prostibula, publicae libidinis hostiae, in scaena proferuntur, plus miserae in praesentia feminarum, quibus solis latebant, perque omnis aetatis, omnis dignitatis ora transducuntur ; locus, stipes, elogium, etiam quibus opus non est, praedicatur, etiam (taceo de reliquis) quae in tenebris et in speluncis suis delitescere decebat, ne diem contaminarent* (trad. Turcan 1986, p. 242–243). Voir Power 1971, p. 41.

287 Bergjan 2004, p. 576.

paroles infâmes, en un mot, se permettant toutes les ignominies que vous, spectateurs, vous pouvez concevoir, et encore vous vous penchez pour n'en rien perdre ! et vous osez dire que vous n'éprouvez aucun mouvement de la chair ? Votre corps est-il donc une pierre ? Un morceau de fer ? Car je ne me ferai pas faute de répéter les mêmes termes.²⁸⁸

Les gens de la scène se résument pour Jean à des prostituées, des hommes à la tête rasée, des parasites et des flatteurs²⁸⁹. Ailleurs, les actrices sont qualifiées de prostituées jouant dans des théâtres sataniques²⁹⁰. Dans le *corpus glossariorum latinorum*, le terme *Lupanar* est glosé de la manière suivante : *domus meretricum vel theatrum*²⁹¹. On trouve encore ce rapprochement entre théâtre et prostitution chez Isidore de Séville²⁹² et dans le cadre des sept processions des consuls, où un jeu de mimes est appelé πόρναι²⁹³. Tous ces éléments montrent à quel point le rôle du prostitué et la prostitution en général étaient étroitement liés aux spectacles.

En définitive, le tableau dépeint par Chrysostome montre comment le spectateur est précipité du haut des gradins. Même s'il regarde le

288 Chrys., *Theatr.*, 2 (PG 56, 266) : σὺ δὲ ἄνω καθήμενος, ὅπου τοσαύτη πρὸς ἀσχημοσύνην παράκλησις, ὁρῶν γυναῖκα πόρνην γυμνῇ τῇ κεφαλῇ μετὰ πολλῆς τῆς ἀναισχυντίας εἰσιούσαν, χρυσᾶ περιβεβλημένην ἱμάτια, μαλακίζομένην, θρυπτομένην, ἄσματα ἄδουσαν πορνικά, κατακεκλασμένα μέλη, αἰσχρὰ προῖεμένην ῥήματα, ἀσχημονοῦσαν τοιαῦτα, ἅπερ ὁ θεωρήσας ἂν εἰς ἔννοϊαν λάβῃς, κάτω κύπτεις· τολμᾷς εἰπεῖν ὡς οὐδὲν πάσχεις ἀνθρώπινον; μὴ γὰρ λίθος σοι τὸ σῶμα; μὴ γὰρ σίδηρος; οὐ γὰρ παραιτήσομαι πάλιν τὰ αὐτὰ εἰπεῖν (trad. Jeannin 1864, t. VI, p. 489 adaptée).

289 Chrys., *hom. in Mt.* VI, 7 (PG 57, 71) : τῶν ἐπὶ σκηνῆς, τῶν πορνευομένων γυναικῶν, τῶν εἰς τοῦτο ἐξυρημένων ἀνδρῶν, τῶν παρασίτων, τῶν κολάκων.

290 Chrys., *hom. in Mt.* I, 7 (PG 57, 22) : ταῖς πόρναις γυναιξίν ἐν τοῖς σατανικοῖς θεάτροις.

291 *Corp. Gloss. Lat.* II, p. 586, l. 55.

292 Isid., *Orig.*, XVIII, 42, 2 : *idem vero theatrum, idem et prostibulum, eo quod post ludos exactos meretrices ibi prostrarentur.*

293 Just., *Nov.* 105, 1 : καὶ πέμπτην γε ποιήσει πρόσοδον τὴν ἐπὶ τὸ θέατρον ἀγούσαν, ἣν δὴ πόρναις καλοῦσιν, ἐνθα τοῖς ἐπὶ σκηνῆς γελωτοποιοῖς ἔσται χώρα τραγωδοῖς τε καὶ τοῖς ἐπὶ τῆς θυμέλης χοροῖς, θεάμασι τε παντοδαποῖς καὶ ἀκούσμασιν ἀνεωγμένον ἔστι τὸ θέατρον. Voir point 7.5.3 traitant des festivités des calendes, p. 354.

spectacle avec une certaine distance, celui-ci a, dans l'interprétation de Lugaresi, la valeur d'un véritable coût²⁹⁴. En tout cas, Chrysostome ne manque pas de souligner l'interférence entre spectacles et vie quotidienne²⁹⁵ :

Quand tu t'es abandonné au charme de ces spectacles, quand tu es devenu plus enclin au désordre, au libertinage, que toute chasteté te fait horreur, si tu reviens alors chez toi et que tu revois ta femme, certes ce ne sera pas sans un certain dégoût, quelle qu'elle soit d'ailleurs. Enflammé de la concupiscence qu'allument les théâtres ; séduit par les enchantements de ce spectacle étranger, tu n'as plus que dédains, outrages, insultes pour la pudique et chaste compagne de ta vie entière [...] Gardant obstinément dans ton âme et le son de cette voix, et cette posture, et ces regards, et ces gestes et toutes ces images de luxe, tu ne trouves plus aucun attrait à rien de ce qui est dans ta maison.²⁹⁶

Le meilleur exemple d'une actrice de mime prostituée et jouant des scènes de ce type est sans conteste la future impératrice Théodora, dont les frasques théâtrales sont pour le moins hautes en couleur :

Aussitôt qu'elle arriva à l'adolescence et qu'elle fut assez grande, elle se joignit à celles qui se produisent sur scène et devint aussitôt une courtisane, de celles que les anciens appelaient d'infanterie. Elle n'était en effet ni joueuse de flûte ni harpiste, et ne pratiquait même pas l'art de la danse, mais elle vendait seulement sa beauté à tous les passants, travaillant avec tout son corps. Par la suite, elle était associée aux mimes pour tout ce qui se fait au théâtre et participait aux activités qui sont les leurs en les assistant dans les bouffonneries burlesques. Elle était en effet extrêmement vive et moqueuse, et avait aussitôt suscité l'admiration dans cette activité. Elle n'avait aucun sentiment

294 Lugaresi 2008, p. 707.

295 Voir également Lugaresi 2008, p. 709.

296 Chrys., *David III*, 2 (PG 54, 697) : ὅταν γὰρ ὑπὸ τῆς ἐκεῖ θεωρίας διαχυθῆς, καὶ χαννότερος γενόμενος καὶ ἀσελγέστερος καὶ σωφροσύνης ἀπίσης ἐχθρός, ἐπανελθὼν ἴδῃς τὴν γυναῖκα τὴν ἰδίαν, ἀηδέστερον ὄψει πάντως, οἷα ἂν ᾗ. ὑπὸ γὰρ τῆς ἐν τοῖς θεάτροις ἐμπρησθεῖς ἐπιθυμίας, καὶ ὑπὸ τῆς ξένης ἐκεῖνης θεωρίας ἀλοῦς τῆς γεγοητευμένης, τὴν σὸφρονα καὶ κοσμίαν καὶ τοῦ βίου παντὸς κοινωνὸν ἀτιμάζεις, ὑβρίζεις, μυριοῖς περιβάλλεις ὄνειδεσιν. [...] καὶ τὴν ἡγὴν τῆς φωνῆς ἔχων ἐγκαθημένην τῇ ψυχῇ ἔναυλον, καὶ τὸ σχῆμα καὶ τὸ βλέμμα καὶ τὰ κινήματα, καὶ πάντα τῆς πορνείας τὰ εἶδωλα, οὐδὲν μεθ' ἡδονῆς ὄρας τῶν ἐπὶ τῆς οἰκίας (trad. Jeannin 1864, t. iv, p. 573).

de honte et personne ne la vit jamais se troubler, mais elle se prêtait sans aucune hésitation à des pratiques impudentes. Elle était telle, que souffletée et frappée sur les joues, elle plaisantait ou éclatait de rire. Elle se déshabillait et montrait nue à ceux qui étaient présents son devant et son derrière, des parties qui doivent rester cachées et invisibles aux hommes.²⁹⁷

7.2.5 Les scènes à caractère mythologique

On a vu dans notre essai de définition que le mime est en principe associé à des scènes tirées de la vie quotidienne ordinaire. Au contraire, la danse peut, elle, représenter des sujets tragiques sur fond mythologique. Pourtant, certains témoignages mettent clairement en évidence l'existence d'un répertoire mythologique pour les mimes également²⁹⁸. Choricios y fait allusion en évoquant le rôle du général des Troyens ou des Myrmidons que pouvaient endosser les mimes, pour jouer à la guerre²⁹⁹.

On en trouve peut-être déjà une trace au I^{er} siècle av. J.-C. avec les mimes de Laberius³⁰⁰ : pour Garelli, certains titres peuvent évoquer des parodies mythologiques : *Lacus Avernus*, *Necyomantia*, *Anna Peranna*³⁰¹. Les réserves émises par Panayotakis méritent

297 Procop., *Arc.*, IX, 11–14 : ἐπειδὴ δὲ τάχιστα ἔς τε τὴν ἤβην ἀφίκετο, καὶ ὠραία ἦν ἤδη, εἰς τὰς ἐπὶ σκηνῆς καθῆκεν αὐτήν, ἐταίρα τε εὐθὺς ἐγεγόνει, οἷανπερ οἱ πάλοι ἄνθρωποι ἐκάλουν πεζῆν. οὐ γὰρ αὐλήτρια, οὐδὲ ψάλτρια ἦν· οὐ μὴν οὐδὲ τὰ ἐς τὴν ὀρχήστραν αὐτῇ ἤσκητο, ἀλλὰ τὴν ὄραν τοῖς αἰεὶ περιπίπτουσιν ἀπεδίδοτο μόνον, ἐκ παντὸς ἐργαζομένη τοῦ σώματος. εἶτα τοῖς μίμοις τὰ ἐς τὸ θέατρον πάντα ὠμίλει· καὶ τῶν ἐνταῦθα ἐπιτηδευμάτων μετεῖχεν αὐτοῖς, γελωτοποιοῖς τισὶ βωμολοχίαις ὑπηρετοῦσα. ἦν γὰρ ἀστεία διαφερόντως, καὶ σκώπτρια· ἀπόβλεπτός τε ἐκ τοῦ ἔργου εὐθὺς ἐγεγόνει. οὐ γάρ τινος αἰδοῦς τῇ ἀνθρώπῳ μετῆν, ἢ διατραπεῖσάν τις αὐτὴν πόποτε εἶδεν· ἀλλ' ἐς ἀναισχύντους ὑπουργίας οὐδεμιᾶ ὀκνήσει ἐχώρει. καὶ τοιαύτη τις ἦν οἷα ῥαπιζομένη μὲν καὶ κατὰ κόρρης πατασομένη χαριεντίζειν τε καὶ μέγιστα ἀνακαγχάζειν, ἀποδουσαμένη τε τὰ τε πρόσω καὶ τὰ ὀπίσω τοῖς ἐντυγχάνουσι γυμνὰ ἐπιδείξει, ἃ τοῖς ἀνδράσι θέμις ἄδελγά τε καὶ ἀφανῆ εἶναι (trad. Maraval 1990, p. 61–62).

298 Panayotakis 2008, p. 188.

299 Chor., *Apol. mim.*, 78.

300 Panayotakis 2010, p. 33.

301 Garelli 2007, p. 111.

cependant notre attention : le *Lacus Avernus* pourrait être un motif littéraire déjà utilisé du temps de son auteur ; la pièce pouvait alors autant exploiter sous un angle parodique d'anciennes légendes que des œuvres littéraires antérieures³⁰². La *Necyomantia* ne constituerait pas forcément une allusion au livre XI de l'*Odyssee* ; il pourrait s'agir d'une parodie des rites et pratiques religieuses contemporains³⁰³. La même réserve s'applique à la dernière pièce, *Anna Peranna* : le mime pourrait très bien tourner en ridicule la festivité en elle-même comme c'est le cas d'autres festivals romains (p.ex. les Saturnales), sans référence mythologique³⁰⁴.

Une scholie à Lucain a cependant conservé les restes d'un mime à sujet mythologique mettant en scène Atrée, Thyeste, ainsi qu'Erope³⁰⁵. Le scholiaste affirme tenir ses informations d'un ouvrage de Catullus intitulé *permimologiarum*, que Müller corrigea en *περὶ μιμολογιῶν*, Ussani en *περὶ μίμων λογάριον*. Les deux solutions, très plausibles selon Wisemann³⁰⁶, ont en commun de faire de Catullus l'auteur d'un traité sur les mimes et de présenter une hypothèse mimique mythologique.

La mention par Choricios des Troyens et des Myrmidons permet d'inscrire ce type de spectacle dans la tradition des homéristes³⁰⁷, qui jouaient des scènes tirées des épopées homériques³⁰⁸, ou reproduisaient des batailles homériques³⁰⁹. Leur introduction serait due, selon Athénée qui cite Aristoclès, à Demetrios de Phalère³¹⁰. On en

302 Panayotakis 2010, p. 278.

303 Panayotakis 2010, p. 302.

304 Panayotakis 2010, p. 119.

305 *Schol. bern.* in Luc. I, 543–544.

306 Wisemann 2008, p. 147–148.

307 Schouler 1987, p. 282 et n. 62. Wiemken 1972, p. 223 n. 79 propose le même rapprochement.

308 Kroll 1918, col. 1158. Voir également Perpillon-Thomas 1995, p. 229–230 ; Hillgruber 2000, p. 63–72 ; Tedeschi 2011, p. 29–32.

309 Robert 1936, p. 237. Maxwell 1996, p. 35–37.

310 Ath., XIV, 12, 620b : ὅτι δ' ἐκαλοῦντο οἱ ῥαψῶδοι καὶ Ὀμηρισταὶ Ἀριστοκλῆς εἶρηκεν ἐν τῷ περὶ Χορῶν. τοὺς δὲ νῦν Ὀμηριστὰς ὀνομαζομένους πρῶτος εἰς τὰ θέατρα παρήγαγε Δημήτριος ὁ Φαληρεὺς. À propos de ce passage, voir Husson 1993, p. 95.

trouve les meilleurs exemples³¹¹ dans le *Satyricon*³¹² ou chez Achille Tatus³¹³. Diomède le grammairien affirme que les homéristes doivent leur nom au fait qu'ils déclamaient autrefois des parties des poèmes homériques dans des cercles théâtraux³¹⁴. Cette définition est à mettre en regard avec une glose où on lit : *atellani*, σκηνηκοί, ἀρχαιολόγοι, βιολόγοι, et un peu plus loin dans une partie qu'il faut tenir pour corrompue, ὁμηριστήν³¹⁵. Comme nous l'avons vu, le *P.Oxy.* VII, 1025 distingue le biologos Aurelius Euripas et l'homériste Aurelius Sarapas, preuve de la différence entre les deux métiers de mimes. La glose ne semble pas différencier les deux. Robert a en revanche démontré que les ἀρχαιολόγοι sont des mimes dramatiques, au même titre que les βιολόγοι³¹⁶. Le terme est en tout cas attesté dans ce sens dans deux inscriptions³¹⁷.

Les homéristes sont directement associés aux mimes dans certains papyri documentaires³¹⁸. Le *P.Oxy.* III, 519 présente les dépenses faites pour un spectacle dans lequel mimes, homéristes, musiciens et danseurs devaient apparaître³¹⁹. De même, le *P.Oxy.* VII, 1050 opère un rapprochement équivalent entre mimes et homéristes³²⁰. Le *P.Köln* VI, 245, daté du III^e siècle, se révèle particulièrement intéressant. Loin d'être un simple témoignage documentaire, il a transmis un fragment d'une pièce dénommée *πρωχεία*³²¹. Les quelques lignes

311 Garelli 2007, p. 49.

312 Petr., *Sat.*, 59, 2–7. Achille est un des personnages mentionnés. Maxwell 1996, p. 36 relève que la performance des homéristes n'est pas uniquement constituée de combats.

313 Ach. Tat., III, 20, 4.

314 Diom., *Ars grammatica*, III (Keil, 1857, p. 484) : *olim partes Homerici carminis in theatralibus circulis cum baculo, id est virga, pronuntiabant qui ab eodem Homero dicti Homeristae.*

315 *Corp. Gloss. Lat.* II, p. 22, l. 40. Voir Tedeschi 2002, p. 138. Malgré l'aspect corrompu du passage, l'association entre les genres reste claire.

316 Robert 1936, p. 238.

317 *IG* II² 2153 ; Roueche, *PPAphr* 1.3.i, p. 17.

318 Husson 1993, p. 96–99.

319 Voir Tedeschi 2002, p. 176 ; Tedeschi 2011, p. 110–111.

320 Voir Tedeschi 2002, p. 178 ; Tedeschi 2011, p. 116–117.

321 Voir Parca 1991. Le texte est traduit en anglais p. 19–20. Le texte est également édité dans Adesp., F. 672a Kannicht (*TGrF* V, 2, p. 1142–1145).

encore interprétables révèlent un dialogue entre Ulysse et Athéna³²². Gianotti a d'ailleurs considéré ces quelques bribes comme suffisantes pour les exécutions des homéristes, bribes qu'il a interprétées comme faisant partie d'un prologue dramatique³²³.

L'épigraphie a également laissé quelques traces d'homéristes. Ainsi, son métier d'homériste valut une inscription à Titus Flavius Aelianus³²⁴. Le théâtre d'Aphrodisias a laissé une inscription portant le texte Δημητρίου ὁμηριστοῦ διασκεύη³²⁵, et un peu au-dessus, ἐγενήσθη Ἀλέξανδρος³²⁶, qui laisse supposer, selon Roueche, que le personnage endossait peut-être le rôle d'Alexandre – Paris³²⁷.

De leur côté, les auteurs chrétiens n'ont pas manqué de faire allusion aux mimes mythologiques et les témoignages sont probants. Tertullien fait par exemple clairement allusion à des pièces mythologiques pour Hostilius et Lentulus³²⁸ ; l'auteur cite un *Anubis adultère*, une *Luna masculine*, une *Diane flagellée*, une pièce intitulée *L'ouverture du testament après la mort de Jupiter*, et une dernière *Les trois hercules affamés tournés en dérision*³²⁹. Pour ces pièces, il est impossible de nier le caractère mythologique, d'autant plus que Tertullien demande si le public rit des mimes ou des dieux³³⁰. Augustin évoque un mime dans lequel on demanderait de l'eau à Liber (*i.e.* Bacchus) et du vin aux Nymphes³³¹. Enfin, Theocharidis³³² a proposé d'interpréter le témoignage de Jean comme un mime mythologique :

322 Voir Cicu 2012, p. 174–175.

323 Gianotti 1996, p. 275–277.

324 *AE* 1982, 754. Voir Hillgruber 2000, p. 63.

325 Roueche, *PPAphr* 1.6,i, p. 18.

326 Roueche, *PPAphr* 1.6,ii, p. 18.

327 Roueche 1993, p. 22.

328 Voir Bonaria 1965, p. 83 ; Ribbeck 1898, p. 372.

329 Tert., *Apol.* 15 : *dispicite lentulorum et hostiliorum venustates, utrum mimos an deos vestros in jocis et strophis rideatis* : « *moechum anubin* » et « *masculum lunam* » et « *dianam flagellatam* » et « *Jovis mortui testamentum recitatum* » et « *tres hercules famelicos irrisos* ».

330 Voir texte latin à la note précédente.

331 Aug., *Civ. Dei*, VI, 1 : *qualis joculariter in mimo fieri solet, peteretur a Libero aqua, a Lymphis vinum*.

332 Theocharidis 1940, p. 88, 91 ; Pasquato 1976, p. 123–125.

« beaucoup de comédiens entrent sur la scène, jouant un rôle, ayant des masques sur le visage, récitant la fable antique et racontant les événements d'autrefois³³³ ». Si les σκηνικοί mentionnés sont bien des mimes, ceux-ci porteraient alors le masque, alors que normalement ce n'est pas le cas. Les expressions μῦθον παλαιὸν ἀπαγγέλλοντες et τὰ πράγματα διηγούμενοι renvoient certainement à des scènes de nature mythologique³³⁴.

7.2.6 Les κίναιδοι

Les κίναιδοι sont généralement définis comme des acteurs efféminés, voire lascifs, qui animaient les différentes fêtes et banquets³³⁵. Les indications livrées par les divers papyri et inscriptions qui portent le terme κίναιδος confirment cette hypothèse³³⁶. Dans le *P.Hib.* I, 54, Démophon demande à Ptolémaïos de faire venir pour une fête un aulète dénommé Petous avec ses flûtes phrygiennes, mais encore l'efféminé (μαλακός) Zénobios avec son tambourin, ses cymbales et ses crotales³³⁷. Ces indications permettent de rapprocher le jeu du κίναιδος et celui du μαλακός. D'autres genres comme l'hilarodie, la simodie, la lysiodie, la magodie³³⁸ doivent être de nature proche³³⁹.

333 Chrys., *Laz.* VI, 5 (PG 48, 1034) : εἰσέρχονται πολλοὶ τῶν σκηνικῶν, ὑποκρινόμενοι, προσωπεῖα ἐν τῇ ὄψει ἔχοντες, καὶ μῦθον παλαιὸν ἀπαγγέλλοντες, καὶ τὰ πράγματα διηγούμενοι (trad. Jeannin 1864, t. II, p. 515). La thématique est récurrente. Voir notre commentaire au § 8 et Chrys., *Laz.* II, 3 (PG 48, 986).

334 Comparer avec Gr. Nyss., *Ep.* 9 (PG 46, 1040) : τοιοῦτόν τι θέαμά φασιν ἐν τοῖς θεάτροις τοὺς θαυματοποιοῦντας τεχνάζεσθαι μῦθον ἐξ ἱστορίας ἢ τινα τῶν ἀρχαίων διηγημάτων ὑπόθεσιν τῆς θαυματοποιίας λαβόντες ἔργῳ τοῖς θεαταῖς διηγοῦνται τὴν ἱστορίαν.

335 Recueil des témoignages dans Kroll 1921, col. 459–462. Voir également Garelli 2007, p. 104.

336 Perpillou-Thomas 1995, p. 228–229.

337 *P.Hib.* I, 54, l. 10–13 : ἀπόστειλον δὲ ἡμῖν καὶ Ζηνόβιον τὸν μαλακὸν ἔχοντα τύμπανον καὶ κύμβαλα καὶ κρόταλα. Voir Tedeschi 2002, p. 171–172 ; Tedeschi 2011, p. 91–92.

338 Maxwell 1996, p. 37–38 n'opère lui pas de rapprochement avec les κίναιδοι.

339 Garelli 2007, p. 104.

L'acteur de magodie fait l'objet d'une présentation détaillée chez Athénée, citant Aristoclos :

Celui qu'on appelle *magodos* a des tambourins, des cymbales et tous ses vêtements sont féminins ; il a des gestes indécents, il fait tout ce qui est contraire aux bonnes mœurs, jouant tantôt les femmes adultères et les prostituées, tantôt l'ivrogne qui a rendez-vous avec sa maîtresse dans une orgie.³⁴⁰

Toutes les caractéristiques exposées ci-dessus offrent de bons points de comparaison avec l'évocation par Choricios des prostitués jouant de la cymbale dans les banquets³⁴¹. La thématique de l'adultère présente chez Athénée trouve également de bons échos dans *L'Apologie des mimes*.

La notion de κίναιδος peut encore être précisée. Selon Lucien, il s'agit d'un « débauché qui commet et subit des obscénités indicibles »³⁴². La scholie complète l'information : παρά τὸ τὴν αἰδῶ κινεῖν, ce qui souligne le caractère lascif du personnage. Ces rapprochements sont d'autant plus probants que le terme κίναιδος est glosé de la manière suivante chez Pollux, VI, 126³⁴³ : πόρνος, θηλυδρίας, γυναικίας, ἀσελγῆς, αἰσχροουργός, ἡταιρηκῶς, ἐκπεπορνευμένος, τὴν ὥραν πεπρακῶς, ταῖς πόρναις ὁμότεχνος, γύννις, θῆλυς τὴν ψυχῆν. Chrysostome n'hésite d'ailleurs pas à associer mimes, « infâmes » et prostituées que l'on fait entrer chez soi lors d'un mariage³⁴⁴. Le prédicateur va même plus loin en associant cette présence

340 Ath., XIV, 621c : ὁ δὲ μαγῳδὸς καλούμενος τύμπανα ἔχει καὶ κύμβαλα καὶ πάντα τὰ περὶ αὐτὸν ἐνδύματα γυναικεῖα· σκινίζεται δὲ καὶ πάντα ποιεῖ τὰ ἔξω κόσμου, ὑποκρινόμενος ποτὲ μὲν γυναικίας καὶ μοιχοῦς καὶ μαστροπούς, ποτὲ δὲ ἄνδρα μεθύοντα καὶ ἐπὶ κῶμον παραγινόμενον πρὸς τὴν ἐρωμένην (trad. Perpillou-Thomas 1995, p. 229).

341 Chor., *Apol. mim.*, 86. Voir Stephanis 1986, p. 172.

342 Luc., *Peudol.*, 17 : κίναιδον καὶ ἀπόρρητα ποιοῦντα καὶ πάσχοντα (trad. Chambry, Billault et Marquis 2015, p. 755).

343 Nous avons fait un choix des termes nous paraissant les plus pertinents pour notre étude.

344 Chrys., *hom. in I Cor.* 7 :2, 2 (PG 51, 211) : ὅταν μίμους καὶ μαλακοὺς εἰς τὴν οἰκίαν εἰσάγῃς καὶ τὸ θέατρον ἅπαν, ὅταν πορνῶν ἐμπλήσῃς τὴν οἰκίαν, καὶ τῶν δαιμόνων ὀλόκληρον παρασκευάσῃς ἐκεῖ κωμᾶσαι τὸν χορὸν, τί προσδοκᾷς λοιπὸν ὑγιές, εἰπέ μοι;

avec le diable : « au milieu des danses que forment ces mimes et ces infâmes, le diable est là qui prend part à la fête »³⁴⁵. Danseurs et mimes doivent à ce titre être interdits lors des mariages³⁴⁶.

7.2.7 La danse

Le fait que les mimes sachent danser ou que les spectacles de mimes comportent des scènes de danse est bien attesté³⁴⁷. Choricios rappelle par exemple que l'acteur de mime doit savoir danser³⁴⁸. Son témoignage trouve de nombreux précédents. Ovide évoque un *mimo saltante puellam* à propos d'un mime adultère³⁴⁹. Aulu-Gelle utilise l'expression *planipedi saltanti* pour désigner un mime dansant³⁵⁰. Quant à l'archimime nommé Lepos, il devait son nom, *quod jucunde et molliter et saltaret et eloqueretur*³⁵¹. Un fragment de Diodore de Sicile cité par Athénée a conservé la description d'une fête donnée par Antiochos IV Epiphane, au cours de laquelle le souverain était amené, enveloppé d'un linceul funéraire. À la surprise générale, « comme ensuite l'orchestre faisait entendre un air engageant, il bondit sur ses pieds, tout nu, et badinant avec les mimes, il exécutait les danses qui d'ordinaire attirent les rires et les plaisanteries »³⁵².

345 Chrys., *hom. in I Cor. 7 :2, 2* (PG 51, 211) : μαλακῶν καὶ μίμων ἐκεῖ χορευόντων ὁ διάβολος ἐν τῷ μέσῳ κωμάζει (trad. Jeannin 1864, t. IV p. 182).

346 Chrys., *hom. in I Cor. 7 :2, 3* (PG 51, 212) : κωλύειν τῶν μίμων καὶ τῶν ὀρχουμένων τὰς εἰς τοὺς γάμους παρουσίας.

347 Panayotakis 2008, p. 188 n. 11 ; Panayotakis 2010, p. 9 et n. 17.

348 Chor., *Apol. mim.*, 124.

349 Ov., *A.A.*, 501.

350 Gell., I, 11, 12. Le terme *planipes* est l'équivalent latin du terme mime employé en grec. Voir Diom., *Ars grammatica*, III (Keil 1857, p. 489) : *quarta species est planipedis, qui Graece dicitur mimus*.

351 Pomp. Porph., *in Hor., Sat.*, II, 6, 72.

352 D.S., XXXI, 16, 3 (= Ath., X, 53, 195f) : μετὰ ταῦτα τῆς συμφωνίας προκαλουμένης ἀνεπήδα γυμνός καὶ τοῖς μίμοις προσπαιζῶν ὄρχεῖτο τῶν ὀρχήσεων τὰς γέλωτα καὶ χλευασμὸν εἰωθυίας ἐπισπᾶσθαι (trad. Goukowsky 2012, p. 159 F. 23).

Du côté de l'épigraphie, une inscription d'époque impériale fait mention d'un [*quar*]tarum in mimis saltantibus utilis actor³⁵³. Certains mimes comportent donc jusqu'à quatre rôles et l'importance de la danse y est telle que ces pièces sont qualifiées de mimes dansants. La stèle dédiée à l'actrice Bassilla évoque parmi les qualités nombreuses de l'artiste, le mime, les chœurs et la danse (παντοίης ἀρετῆς ἐν μίμοις, εἶτα χοροῖσι πολλάκις ἐν θυμέλαις)³⁵⁴.

La plupart des prédicateurs chrétiens exhortent leurs fidèles à s'éloigner de la danse³⁵⁵ et affirment que « la danse c'est le diable »³⁵⁶. Jean Chrysostome associe mimes et pantomimes dans ses accusations, en insistant sur les gestes pernicieux que comporte la danse : « Voici que tu transportes en ce lieu les postures des mimes et des danseuses, comme eux agitant les bras au mépris des bienséances, trépigant des pieds et disloquant ton corps par mille contorsions »³⁵⁷.

7.2.8 Les chants

L'Apologie des mimes fait à plusieurs reprises allusion aux chants des mimes. Un premier passage affirme par exemple que les pièces se terminent souvent en rire et en chanson³⁵⁸ ; un autre évoque clairement la qualité du chant nécessaire à la représentation d'un mime³⁵⁹. Tout le paragraphe 130 est consacré aux chants des mimes : Choricios rejette l'idée que les chansons des mimes soient honteuses et que leur effet dure au-delà du spectacle, allant jusqu'à pousser au dévergondage les jeunes filles restées chastement à la maison³⁶⁰. Le passage est calqué sur Libanios qui met dans la bouche d'Aristide une attaque similaire

353 *CIL* VI, 10118 = *ILS* 5201.

354 *App. Anth.* 707 = *IG* XIV, 2342. *SEG* 52, 947.

355 Pasquato 1976, p. 112–113 ; Cicu 2012, p. 232–233.

356 Chrys., *hom. in Mt.* XLVIII, 3 (*PG* 58, 491) : ἐνθα γὰρ ὄρχησις, ἐκεῖ διάβολος.

357 Chrys., *hom. in illud : vidi Dominum* I, 2 (*PG* 56, 99) : σὺ δὲ τὰ μίμων καὶ ὄρχηστῶν ἐνταῦθα παράγεις, ἀτάκτως μὲν τὰς χεῖρας ἐπανατείνων καὶ τοῖς ποσὶν ἐφαλλόμενος καὶ ὄλῳ περικλώμενος τῷ σώματι.

358 Chor., *Apol. mim.*, 30.

359 Chor., *Apol. mim.*, 124.

360 Chor., *Apol. mim.*, 130.

à celle que nous pouvons lire dans l'*Apologie des mimes* : « En effet, il s'en prend aux chants et au chœur, le chœur, car il ne rassemble ni des hommes ni des femmes vertueux, les chants, car ils sont trop langoureux et nuisent au courage³⁶¹ ». Libanios affirme ensuite ne pas trouver en quoi les chants nuisent à ceux qui les écoutent³⁶², puis la même argumentation est reprise à propos du chœur³⁶³. Enfin, comme c'est également le cas chez Choricios, Libanios combat l'argument que les chants entendus lors du spectacle soient par la suite chantés et fredonnés dans les rues, contribuant ainsi à propager leur effet pernicieux :

Des esclaves, au service de leur maître courent à l'agora et de là, empruntent à toute hâte des ruelles jusque chez eux en chantant les airs qu'ils ont retenus. Ainsi, ceux qui ne voulaient pas les entendre les entendent nécessairement et leur répétition les fait parfois mémoriser à ceux qui ne veulent pas les entendre.³⁶⁴

Concernant le fond du problème, Reich a montré que pour les chrétiens, les chants des mimes sont l'œuvre du diable, tout comme les chœurs des mimes³⁶⁵. Le prédicateur d'Antioche n'hésite pas à comparer les πορνικὰ ἄσματα³⁶⁶ des mimes à de la boue qui vient obstruer l'oreille de notre cœur³⁶⁷. L'expression est d'ailleurs utilisée à d'autres reprises, toujours associée au théâtre pour évoquer son caractère diabolique³⁶⁸. Les chants sont qualifiés de mous et

361 Lib., *Or.* LXIV, 87 : τῶν γὰρ ἁσμάτων ἐπιλαμβάνεται καὶ τοῦ χοροῦ, τοῦ μὲν ὡς οὐκ ἀπὸ σπουδαίων οὔτ' ἀνδρῶν οὔτε γυναικῶν ἠθροισμένου, τῶν δὲ ὡς μαλθακότερον ἐχόντων καὶ βλαπτόντων εἰς ἀνδρείααν.

362 Lib., *Or.* LXIV, 88 : ὅτῳ δὲ βλάπτουσι τοὺς ἀκροωμένους εὐρεῖν οὐκ ἔχω.

363 Lib., *Or.* LXIV, 90 : οὐδεμία βλάβη παρὰ τοῦ χοροῦ ψυχᾶς εἰς τὴν ὄρχησιν τεταμέναις καὶ τὴν ᾠδὴν ἐν ἐλάττονι ποιουμέναις.

364 Lib., *Or.* LXIV, 93 : τῶν γὰρ δὴ παίδων τινὲς διακονοῦντες δεσπόταις εἰς ἀγορὰν τρέχοντες κάκειθεν οἴκαδε τῶν ἁσμάτων ἅττα ἂν διασώσωνται διὰ τῶν στενωπῶν σπεύδοντες ἄδουσιν, ὥστε καὶ τοῖς μὴ βουλομένοις ἀκούειν ἀνάγκη ἀκούειν εἶναι καὶ τῇ συνεχείᾳ παρὰ τοῖς οὐκ ἐθέλουσιν ἀκούειν τὴν μνήμην ἐνίστε πῆγγυσθαι.

365 Reich 1903, p. 110.

366 Pasquato 1976, p. 114–115.

367 Chrys., *hom. in Mt.* XXXVII, 5 (PG 57, 425) : οὕτω τὰ πορνικὰ ἄσματα, [...] ῥύπου παντὸς χαλεπότερον ἐμφράττει τῆς διανοίας τὴν ἀκοήν.

368 Chrys., *hom. in Mt.* LXVIII, 4 (PG 58, 644) : ποῦ νῦν εἰσιν οἱ τοῖς διαβολικοῖς ἑαυτοὺς ἐκδιδόντες χοροῖς καὶ τοῖς ἄσμασι τοῖς πορνικοῖς, καὶ ἐν θεάτροις

dissolus³⁶⁹ ou blâmés avec une extrême virulence. Jean Chrysostome évoque les chœurs sataniques et les mélodies pernicieuses d'un chœur rassemblant des mimes et des danseurs : leur musique est œuvre de Satan et perdition ; c'est un démon sordide et pervers qui est l'objet de ces chants³⁷⁰.

7.3 Le statut et le niveau social des mimes

De manière générale, il est possible d'affirmer que les mimes ne jouissent pas d'une bonne réputation chez les auteurs antiques³⁷¹. Cicéron marque par exemple son aversion pour les mimes en utilisant le terme *scurrilis* pour décrire leur imitation et la déconseiller à l'orateur³⁷². Dion de Pruse considère que le théâtre ne produit rien

καθήμενοι ; Chrys., *hom. in I Cor.* 7 :2, 1 (PG 51, 209) : ἐὰν εἰς θέατρον ἀναβῆς καὶ πορνικῶν ἄσμάτων ἀκούσης. Chrys., *David* III, 1 (PG 54, 696) : ὅπου καὶ ῥήματα διακεκλασμένα, καὶ ἄσματα πορνικά, καὶ φωνὴ πολλὴν ἠδονὴν ἔχουσα. Chrys., *David* III, 2 (PG 54, 696) : καὶ ἔνθα τὸ μύρον τὸ πνευματικὸν εἰσεχύθη, διαβολικὰς πομπὰς ἐπεμβαλοῦμεν, καὶ ἀκούσματα σατανικά, καὶ ἄσματα πορνείας γέμοντα; Chrys., *theatr.* 2 (PG 56, 266) : ὄρων γυναῖκα πόρνην γυμνῇ τῇ κεφαλῇ μετὰ πολλῆς τῆς ἀναισχυντίας εἰσιούσαν, χρυσᾶ περιβεβλημένην ἱμάτια, μαλακιζομένην, θρυπτομένην, ἄσματα ἄδουσαν πορνικά, κατακεκλασμένα μέλη, αἰσχρὰ προιεμένην ῥήματα. La liste n'est pas exhaustive.

369 Chrys., *Anna* I, 6 (PG 54, 642) : μὴ θεαμάτων δὲ μόνον, ἀλλὰ καὶ ἀκουσμάτων αὐτοῦς μαλθακῶν καὶ διακεκλασμένων ἀπάγωμεν.

370 Chrys., *hom. in Ps.* VIII, 1 (PG 55, 106) : εἰ γὰρ ἐν θεάτρῳ χορῶν ἄδόντων σατανικῶν, πολλὴ γίνεται ἡσυχία, ὥστε τὰ ὀλέθρια ἐκεῖνα δέξασθαι μέλη καὶ ταῦτα τοῦ μὲν χοροῦ ἐκ μίμων καὶ ὀρχηστῶν συνισταμένου ἀνδρῶν, χοροστατοῦντος δὲ παρ' αὐτοῖς βεβήλου τινὸς καὶ κιθαρωδοῦ, τοῦ δὲ μέλους σατανικοῦ καὶ ὀλεθρίου τυγχάνοντος, ἀδομένου δὲ μιαιοῦ καὶ πονηροῦ δαίμονος.

371 Maxwell 1996, p. 88–89.

372 Cic., *De Or.* II, 239 : *vitandum est oratori utrumque, ne aut scurrilis jocus sit aut mimicus. 244 vitanda est mimorum et ethologorum similitudo, sic in hoc scurrilis oratori dicacitas magno opere fugienda est.*

de beau ni d'honorable et associe cette critique aux mimes³⁷³. Plus loin, l'auteur explique aux Alexandrins à quel point il est honteux pour eux d'être associés à des hommes vils, à des mimes ou des danseurs³⁷⁴.

Le statut social des acteurs n'est pas clairement indiqué par Choricios³⁷⁵. Conformément à l'opinion générale, l'orateur se contente de répondre à l'accusation que les mimes vivent dans la débauche et le parjure³⁷⁶. On pourrait rapprocher cette affirmation du *Digeste* qui rappelle en 533 une disposition qui frappe d'infamie les gens de la scène³⁷⁷. Celle-ci est d'ailleurs définie par Tertullien comme une « perte des droits civiques les écartant de la curie, des rostris, du sénat, de l'ordre équestre, de tous les autres honneurs et d'un certain nombre de distinctions »³⁷⁸. Jean Chrysostome y fait également clairement allusion : « Les lois des païens rendent les comédiens infâmes ; et vous allez en foule, avec toute la ville, pour les regarder sur leur théâtre, comme si c'étaient des ambassadeurs ou des hérauts d'armées, et vous y voulez mener tout le monde avec vous, pour emplir vos oreilles des ordures et des infamies qui sortent de la bouche

373 D. Chr., *Or.* XXXII, 4 : δήμου γάρ ἐστιν ἀκοή τὸ θέατρον· εἰς τοῦτο δὲ καλὸν μὲν ἢ τίμιον οὐδὲν ὑμῖν ἢ σπανίως ποτὲ εἰσέρχεται.

374 D. Chr., *Or.* XXXII, 86 : καὶ μὴν αἰσχρὸν ἐστίν, ἄνδρες Ἀλεξανδρεῖς, τοὺς πυνθανομένους περὶ τῆς πόλεως τὰ μὲν ἄλλ' ἀκοῦειν θαυμαστὰ οἶα, περὶ δὲ ὑμῶν αὐτῶν μηδὲν σεμνὸν λέγεσθαι μηδ' ἄξιον ζήλου, τοῦναντίον δὲ ὡς φαύλους τοὺς ἀνθρώπους διαβεβλήσθαι, μίμους καὶ γελωτοποιοὺς μᾶλλον, οὐκ ἄνδρας ἐρρωμένους.

375 Malineau 2005, p. 161.

376 Chor., *Apol. mim.*, 18.

377 Julian., *D.*, 3, 2, 1 : *infamia notatur [...] qui artis ludicrae pronuntiandive causa in scaenam prodierit.* Ulp. *D.*, 3, 2, 2, 5 : *scaena est, ut Labeo definit, quae ludorum faciendorum causa quolibet loco, ubi quis consistat moveaturque spectaculum sui praebiturus, posita sit in publico privatove vel in vico, quo tamen loco passim homines spectaculi causa admittantur. eos enim, qui quaestus causa in certamina descendunt et omnes propter praemium in scaenam prodeuntes famosos esse pegasus et nerva filius responderunt.*

378 Tert., *Spect.*, XXII : *immo manifeste damnant ignominia et capitis minutione, arcetes curia, rostris, senatu, equite ceterisque honoribus omnibus, simul et ornamentis quibusdam* (trad. Turcan 1986, p. 270–273).

de ces bouffons »³⁷⁹. Il existe à propos de cette infamie un exemple célèbre : celui de Laberius. En 46 av. J.-C., César le fit jouer sur scène ses propres mimes, ce qui lui fit perdre à la fois sa dignité, mais également son rang équestre. César lui offrit ensuite 500'000 sesterces et un anneau d'or pour le réintégrer dans l'ordre équestre³⁸⁰.

Tous les témoignages présentés ci-dessus signifient assez clairement que les acteurs ne pouvaient pas accéder à certaines charges ou fonctions. Or, Reich a présenté un certain nombre d'inscriptions dans lesquelles des acteurs de mimes se voient gratifier d'honneurs civiques³⁸¹. Une inscription de Bovillae, datée de 169, célèbre l'érection d'une statue en l'honneur de l'archimime Lucius Acilius Eutyches, nommé décurion de la cité et le premier à recevoir le titre de père. En remerciement, celui-ci fait des dons en argent à toute la population de la ville³⁸². Flavius Alexandros Oxeadas, dont nous avons déjà mentionné l'inscription pour son titre de βιολόγος, est honoré pour ses victoires aux jeux d'Asie (Ἄσιονείκη) en devenant bouleute et en accédant à la gérusie de diverses cités³⁸³. À Aphrodisias, un mime porte le titre de gymnasiarque³⁸⁴.

379 Chrys., *hom. in Mt.* XXXVII, 5 (PG 57, 425) : καὶ οἱ μὲν νόμοι οἱ παρὰ τῶν Ἑλλήνων γραφέντες ἀτίμους αὐτοὺς εἶναι βούλονται· σὺ δὲ αὐτοὺς ὅλη τῇ πόλει δέχῃ, ὥσπερ πρεσβευτὰς καὶ στρατηγούς, καὶ ἅπαντας συγκαλεῖς, ἵνα δέξωνται κόπρον ταῖς ἀκοαῖς (trad. Jeannin 1864, t. VII, p. 307).

380 Beacham 1991, p. 134. Voir *testimonia* dans Panayotakis 2010, p. 33, T. 4–8.

381 Reich 1903, p. 156–159.

382 *CIL* XIV, 2408 : *L(ucio) Acilio L(uci) f(ilio) Pompt(ina) Eutyche(ti) | nobili archimimo commun(i) mimor(um) | adlecto diurno parasito Apoll(inis) | tragico comico et omnibus corporib(us) | ad scaenam honor(ato) decurioni Bovillis | quem primum omnium adlect(i) patre(m) | appellarunt | adlecti scaenicorum ex aere collato | ob munera et pietatem ipsius erga se | cuius ob dedication(em) sportulas dedit | adlectis sing(ulis) | (denarios) XXV decur(ionibus) Bovill(ensium) sing(ulis) | (denarios) V | Augustal(ibus) sing(ulis) | (denarios) III mulier(ibus) honor(atorum) et populo sing(ulis) | (denarium) I | ded(icata) III Idus Aug(ustas) Sossio Prisco et Coelio | Apollinare co(n)s(ulibus) curatore Q(uinto) Sosio Augustiano*. Voir Slater 2002, p. 315–320 ; Blänsdorf 2004, p. 106–108.

383 *I.Tralles* 110 : βουλευτὴν δὲ Ἄντιοχέων καὶ Ἡρακλεωτῶν, γερουσιαστὴν δὲ Μειλησίων.

384 Roueche, *PPAphr* 1.5,iv, p. 18 et 54.

Outre l'honneur civique fait au mime, l'inscription de Bovillae montre encore qu'un mime pouvait être riche. On a encore l'exemple du mime Vitalis qui se vante dans le début de son épitaphe de sa *larga domus*, ainsi que de son *census*³⁸⁵. Choricios affirme également au sujet des mimes que leur art leur permet de s'enrichir ; il évoque un étalage de richesses et même une troupe d'esclaves³⁸⁶.

Le motif de l'enrichissement est également présent chez Libanios, qui présente une bande de jeunes gens arrivés dans la région : « certains d'entre eux se sont adonnés aux mimes, la majeure partie à la danse »³⁸⁷. Pour Libanios, il est possible de s'enrichir en exerçant un métier de scène. Il décrit la situation financière de la troupe de la manière suivante : « Ceux-ci assurent leur subsistance avec plus ou moins d'argent ; ils en ont moins quand ils ne font rien et plus quand ils dansent »³⁸⁸. Dans le *Pro Saltatoribus*, Libanios relève également le style vestimentaire des danseurs pour affirmer que cela ne constitue pas une base de discrédit :

Eh bien, je ne pourrais pas condamner le genre de vie des danseurs sur la base de leur vêtement. Car une tunique brodée d'or ne pourrait déshonorer de force un homme qui est naturellement au-dessus de cela.³⁸⁹

Comme le fait remarquer Theocharidis, les mimes n'appartiennent pas souvent à des classes sociales riches ni bourgeoises³⁹⁰. Ils exercent généralement d'autres métiers en dehors de la scène. Cela est attesté chez Jean Chrysostome à plusieurs reprises. Dans la

385 *ICUR* n.s. V, 13655 = *ILCV* 806 = *AE* 2006, p. 100 n° 180 : *quid tibi mors faciam quae nulli parcere nosti | nescis laetitiam nescis amore jocos | his ego praevalui toto notissimus orbi | hinc mihi larga domus hinc mihi census erat*. Voir Nicoll 1931, p. 95.

386 Chor., *Apol. mim.*, 8.

387 Lib., *Or.* XLI, 7 : τοῖς μὲν γὰρ μίμοις οἱ μὲν τινες σφᾶς αὐτοὺς ἔδοσαν, τῶν ὀρχηστῶν δὲ τὸ πλεόν γεγένηται.

388 Lib., *Or.* XLI, 7 : οἱ δὲ αὐτοὺς διατρέφουσιν ἀργυρίῳ νῦν μὲν πλείονι, νῦν δὲ ἐλάττονι· ἐλάττονι μὲν, ὅποτε ἡσυχάζοιεν, πλείονι δέ, ὅποτε ὀρχοῖντο.

389 Lib., *Or.* LXIV, 52 : οὐ τοίνυν ἀπὸ τῆς ἐσθῆτος ἔχω καταγῶναι τοῦ βίου τῶν ὀρχηστῶν. οὔτε γὰρ τὸ χρυσὸν ἐνυφάνθαι τῷ χιτωνίσκῳ βιάσαιτ' ἄν εἰς αἰσχύνην τὸν τῆ φύσει κρείττονα τούτου.

390 Theocharidis 1940, p. 111.

Deuxième homélie sur Lazare, voici comment sont présentés les gens de la scène :

Sur la scène nous voyons des acteurs prendre le rôle de rois et de généraux, de médecins et de rhéteurs, de sophistes et de soldats, quoiqu'ils ne soient rien de tout cela. [...] Mais sachant que c'est un de ces hommes qui n'ont d'autre domicile que la place publique, un cordier, peut-être, un forgeron ou quelque personnage pareil, vous ne mesurez pas son bonheur à son rôle et à son vêtement [...] Car de même que l'acteur qui joue sur la scène le rôle de roi ou de général est souvent le domestique de ceux qui vendent des figues ou des raisins sur le marché ; de même celui que vous croyez riche est souvent très pauvre.³⁹¹

Le but est assurément ici de montrer que tout l'art de la scène n'est que tromperie et le prédicateur en appelle à considérer le monde comme un théâtre d'apparences³⁹², destiné à faire une opposition forte entre l'être et le paraître³⁹³. Du point de vue qui nous intéresse plus particulièrement ici, le passage nous renseigne non seulement sur les différents rôles mis en scène, mais également sur la condition sociale des acteurs. On peut en effet y lire que les acteurs étaient généralement déconsidérés, exerçant à côté de la scène de basses besognes comme serviteurs. Il faut donc admettre que la situation des mimes était plutôt précaire, même si certains mimes eurent l'occasion de gagner d'importantes sommes d'argent³⁹⁴. À ce sujet, Jean Chystostome relève le train de vie de certains mimes et danseurs :

391 Chrys., *Laz.* II, 3 (PG 48, 986) : καθάπερ γὰρ ἐν σκηνῇ προσωπεῖα βασιλέων καὶ στρατηγῶν καὶ ἰατρῶν καὶ ῥητόρων καὶ σοφιστῶν καὶ στρατιωτῶν λαμβάνοντες εἰσέρχονται τινες, οὐδὲν τούτων ὄντες αὐτοί. [...] ἀλλ' εἰδώς, ὅτι τῶν ἀγοραίων τίς ἐστι, σχοινοστρόφος τυχόν, ἢ χαλκοτύπος, ἢ ἕτερόν τι τοιοῦτον, οὐ μακαρίζεις διὰ τὸ προσωπεῖον καὶ τὴν στολὴν [...] καθάπερ γὰρ ἐκεῖνος ὁ ἐπὶ τῆς σκηνῆς τὸν βασιλέα καὶ τὸν στρατηγὸν ὑποκρινόμενος, πολλάκις οἰκέτης ὢν τυγχάνει, ἢ τῶν σῦκα καὶ βότρυς πωλούντων ἐπ' ἀγορᾶς· οὕτω δὴ καὶ οὗτος ὁ πλούσιος πολλάκις πάντων πενέστερος ὢν τυγχάνει (trad. Jeannin 1864, t. II, p. 475).

392 La thématique est développée ailleurs en termes explicites. Voir Chrys., *Laz.* VI, 5 (PG 48, 1035) : τὰ παρόντα θέατρον, τὰ πράγματα ὑπόκρισις, πλοῦτος καὶ πενία, καὶ ἄρχων καὶ ἀρχόμενος, καὶ ὅσα τοιαῦτα.

393 Bergjan 2004, p. 587. Les origines de la métaphore y sont également succinctement présentées.

394 Nicoll 1931, p. 98–99.

Des mimes et des danseurs vont à cheval et ont un serviteur qui court devant eux ; ils n'en sont pas moins des mimes et des danseurs ; leurs chevaux et leurs suivants ne les ont pas rendus vénérables.³⁹⁵

Évidemment, leur richesse ne peut être portée à leur crédit, bien au contraire. De manière générale, les signes de richesse sont déconsidérés : ce que le prédicateur appelle un « étalage théâtral »³⁹⁶ doit être rejeté. Une jeune mariée doit après la noce « renvoyer à ceux qui les ont fournis vêtements, objets d'or, vases d'argent »³⁹⁷. La similarité du champ lexical avec le texte de Choricios est frappante ; on retrouve la vaisselle d'argent, les vêtements et les atours du luxe. Chrysostome termine son argument en ordonnant au mari « d'interdire à l'avenir la danse et les chants indécents »³⁹⁸. Cet étalage de luxe donna l'occasion à l'empereur de promulguer une loi interdisant aux mimes de revêtir des pierres précieuses, des soieries brodées ainsi que des vêtements dorés. Si les vêtements pourpres sont également interdits, les soieries à carreaux de couleurs variées sont, elles, autorisées, de même que les bijoux en or pour le cou, les bras et la ceinture³⁹⁹. Avec Stephanis⁴⁰⁰ et Reich avant lui⁴⁰¹, nous pouvons encore citer au V^e siècle l'exemple de Ste Pélagie qui, selon le témoignage de Syméon Métaphraste, se fit surnommer Margarito en raison de la richesse de ses habits⁴⁰². Appelée *prima mimarum*

395 Chrys., *hom. in I Tim.* XI, 3 (PG 62, 558) : καὶ μῖμοι καὶ ὄρχησται ἐφ' ἵππων φέρονται, καὶ οἰκέτην προτρέχοντα ἔχουσιν· ἀλλ' ὁμῶς μῖμοί εἰσι καὶ ὄρχησται, καὶ οὐ γεγόνασι σεμνοὶ ἀπὸ τῶν ἵππων καὶ τῶν ἀκολούθων (trad. Jeannin 1864, t. XI, p. 315).

396 Chrys., *hom. in Eph.* XX, 7 (PG 62, 145) : ἀλλὰ ταῦτα ἀφείς τοῖς ἐπὶ τῆς σκηνῆς (trad. Jeannin, t. X, p. 548).

397 *Ibid.* : καὶ ἀποπεμπομένων ἐκάστω καὶ τῶν ἱματίων καὶ τῶν χρυσίων καὶ τῶν σκευῶν τῶν ἀργυρῶν.

398 *Ibid.* : καὶ μήτε ὄρχήματα, μήτε ἀσέμνους ᾧδὰς γενέσθαι συγχωρήσει ποτέ.

399 *Cod. Theod.*, XV, 7, 11 : *nulla mima gemmis, nulla sigillatis sericis aut textis utatur auratis. his quoque vestibis noverint abstinentum, quas Graeco nomine Alethinocrustas vocant, in quibus alio admixtus coloris puri rubor muricis inardescit. uti sane isdem scutlatis et variis coloribus sericis auroque sine gemmis collo brachiis cingulo non vetamus.* Voir Theocharidis 1940, p. 113.

400 Stephanis 1986, p. 148.

401 Reich 1903, p. 102.

402 Symeon Métaphraste, *Βίος καὶ πολιτεία τῆς ὁσίας Πελαγίας* (PG 116, 916) : Πελαγία μὲν ἔλεγεν ἐξ ὑπαρχῆς καλεῖσθαι πᾶσι καὶ ὀνομάζεσθαι,

Antiochae dans les *Acta sanctorum*⁴⁰³, Pélagie est décrite par Syméon comme vêtue de riches habits, avec une foule de suivants et autres serviteurs⁴⁰⁴.

Si Choricios a présenté l'enrichissement de certains mimes, il développe également l'idée selon laquelle ceux-ci mènent une vie non infamante. À cet effet, il montre en premier lieu que les mimes fréquentent les maisons, qui plus est des femmes de la haute société⁴⁰⁵. Cet argument est à mettre en relation avec une homélie de Jean Chrysostome qui conseille à un mari de faire lever femme et enfants avant et après le repas pour chanter des hymnes ; plus bas, Jean montre comment cela constitue un rempart et un baume salutaire qu'il oppose à la présence des mimes lors d'un banquet : « ceux qui amènent à leur table des mimes, des danseurs et des courtisanes, y appellent les démons et Satan lui-même, et remplissent leur maison de mille et mille dissensions (car il en résulte des jalousies, des adultères, des débauches et tous les maux imaginables) »⁴⁰⁶. D'autres exemples

Ἀντιοχείας δέ, τό τε πλῆθος καί κάλλος τῶν ἐν αὐτῇ λίθων καί μαργάρων, τεθαυμακότας, Μαργαριτῶ καλεῖν, οἷς ἐκοσμεῖτο κλῆσιν προσεξευρόντας φερόνυμον.

403 Jacques le Diacre, *Vita S. Pelagiae* (*Acta sanctorum Oct.*, t. IV, p. 262).

404 *Vita S. Pelagiae* (*recensio* Π), IV (Petitmengin 1981, p. 78) : μετὰ πολλῆς φαντασίας κεκαλλωπισμένη ὥστε μὴ φαίνεσθαι ἐπ' αὐτῇ πλὴν χρυσοῦ καὶ μαργαριτῶν καὶ λίθων τιμίων· [...] καὶ πολλὴ φαντασία τῶν παίδων καὶ τῶν κορασιῶν τῶν μετ' αὐτῆς, φοροῦντων ἱματισμὸν πολυτελεῖ καὶ μαριάκια χρυσᾶ, καὶ τοὺς μὲν αὐτῆς προτρέχοντας, τοὺς δὲ ἐπακολουθοῦντας. On pourra à nouveau effectuer un rapprochement avec la version contenue dans Jacques le Diacre, *Vita S. Pelagiae* (*Acta sanctorum Oct.*, t. IV, p. 262) : *et processit cum summa phantasia, adornata ita, ut nihil videretur super eam nisi aurum et margaritae et lapides pretiosi ; nuditas vero pedum ejus ex auro et margaritis erat cooperta : cum qua maxima erat pompa puerorum et puellarum in vestibus pretiosis amicta : et torques aurea super collum ejus. quidam praecedebant, alii vero sequebantur eam.*

405 Chor., *Apol. mim.*, 53.

406 Chrys., *exp. in Ps.*, XLI, 2 (*PG* 55, 158) : οἱ μίμους, καὶ ὄρχηστὰς, καὶ πόρνας γυναικας εἰς τὰ συμπόσια εἰσάγοντες, δαίμονας καὶ τὸν διάβολον ἐκεῖ καλοῦσι, καὶ μυρίων πολέμων τὰς αὐτῶν ἐμπιπλῶσιν οἰκίας ἐντεῦθεν γοῦν ζηλοτυπία καὶ μοιχεῖαι καὶ πορνείαι καὶ τὰ μυρία δεινὰ (trad. Jeannin 1864, t. VI, p. 16).

du même genre peuvent être répertoriés. De manière uniforme, le prédicateur demande de chasser les parasites (quels qu'ils soient) de la table pour y accueillir le Christ⁴⁰⁷. Un accent particulier est même mis sur les représentations de μαλακοί et de πόρνοι lors des banquets de noces : « Ah ! quelle infamie d'introduire chez vous des danseurs efféminés et toutes les pompes de Satan ! 'Souvenez-vous des liens de Paul'. Le mariage aussi est un lien, un lien d'institution divine, tandis que la courtisane est le type de la dissolution »⁴⁰⁸. À n'en pas douter, Jean fait ici allusion à différents spectacles de danse et de mimes qui devaient se jouer lors des mariages⁴⁰⁹. Plusieurs conciles vont tenter d'interdire de telles animations lors des mariages⁴¹⁰. Ainsi est-ce le cas dans les canons 53 et 54 du concile de Laodicée que l'on peut situer en 363⁴¹¹. Tandis que le canon 53 prescrit de ne pas danser lors des mariages, mais de se tenir comme il convient à des chrétiens⁴¹², le canon 54 intime aux prêtres de quitter le banquet dès que les acteurs auront fait leur entrée en scène⁴¹³. Pour les prêtres, l'interdiction est répétée au canon 24 du concile *In Trullo* en 692

407 Chrys., *hom. in Mt.* XLVIII, 6 (PG 58, 494) : ἐκβαλε τοὺς παρασίτους, καὶ ποιήσον συγκατακλίνεσθαί σοι τὸν Χριστόν. Voir Spruit 1966, p. 193 n. 8.

408 Chrys., *hom. in Col.* XII, 4 (PG 62, 386) : πάντως ἄσχημον καὶ αἰσχρὸν, μαλακοὺς ἄνδρας καὶ ὄρχουμένους, καὶ πᾶσαν τὴν πομπὴν τὴν σατανικὴν ἐπεισάγειν τῇ οἰκίᾳ. μνημονεύετέ μου, φησί, τῶν δεσμῶν. δεσμός ἐστιν ὁ γάμος, δεσμός ὠρισμένος παρὰ Θεοῦ· λύσις ἢ πόρνη καὶ διάλυσις (trad. Jeannin 1864, t. xi, p. 173). Pour la relation entre prostitution et dissolution, voir p. 158, notre commentaire au paragraphe 86.

409 Pex. Chrys., *hom. in ICor* 7 :2, 2 (PG 51, 211) : ὅταν γὰρ τοὺς δαίμονας καλῆς διὰ τῶν ἰσμάτων, ὅταν τὴν ἐκείνων ἐπιθυμίαν πληροῖς διὰ τῶν αἰσχροῶν ῥημάτων, ὅταν μίμους καὶ μαλακοὺς εἰς τὴν οἰκίαν εἰσάγῃς καὶ τὸ θέατρον ἅπαν, ὅταν πορνῶν ἐμπλήσῃς τὴν οἰκίαν, καὶ τῶν δαιμόνων ὀλόκληρον παρασκευάσῃς ἐκεῖ κωμᾶσαι τὸν χορὸν, τί προσδοκᾷς λοιπὸν ὑγιᾶς, εἰπέ μοι;

410 Spruit 1966, p. 195.

411 Percival 1901, p. 125.

412 *Laodic.*, *Can.* 53 (Rhallès-Potlès 1853, t. 3, p. 219) : ὅτι οὐ δεῖ Χριστιανοὺς εἰς γάμους ἀπερχόμενους, βαλλίζειν, ἢ ὀρχεῖσθαι, ἀλλὰ σεμνῶς δειπνεῖν ἢ ἀριστᾶν, ὡς πρέπει Χριστιανοῖς (trad. Hefele-Leclercq 1907, p. 1023).

413 *Laodic.*, *Can.* 54 (Rhallès-Potlès 1853, t. 3, p. 220) : ὅτι οὐ δεῖ ἱερατικοὺς ἢ κληρικοὺς τινὰς θεωρεῖν ἐν γάμοις, ἢ δείπνοις, ἀλλὰ, πρὸ τοῦ εἰσέρχεσθαι τοὺς θυμηλικούς, ἐγείρεσθαι αὐτοὺς καὶ ἀναχωρεῖν ἐκεῖθεν (trad. Hefele-Leclercq 1907, p. 1023). Voir Cottas 1931, p. 43.

avec une menace de se voir déposer⁴¹⁴. On a conservé une trace de cette interdiction dans le droit canon jusqu'au XX^e siècle, puisque le canon 140 du Code de droit canonique de 1917 contient encore une défense faite aux clercs d'assister aux spectacles⁴¹⁵.

Choricios veut également présenter le genre de vie ordinaire que mènent les mimes : conformément à la loi, ils se marient et ont des enfants⁴¹⁶. Là encore, cette mention appelle un commentaire⁴¹⁷. Depuis la *Lex Iulia et Papia* datée de 9 av. J.-C., les sénateurs, leurs enfants, mais également tous les *ingenui* se sont vu interdire le mariage avec les acteurs, les actrices, ainsi que leur descendance⁴¹⁸. En 336, Constantin publie une loi frappant d'infamie un sénateur ou un dignitaire qui aurait tenté de faire passer une actrice ou l'enfant d'une actrice pour légitime⁴¹⁹. Tandis qu'une loi datée de 454 révoque l'interdiction de la *Lex Julia et Papia*⁴²⁰, un tournant décisif est pris dans les années 520–523 où le mariage est rendu possible, à la condition que l'actrice renonce à son ancien statut⁴²¹. La loi signée de l'empereur Justin est éditée sous la pression du futur empereur Justinien désireux d'épouser l'actrice de mime Théodora, dont nous

414 *In Trullo, Can. 24* (Rhallès-Potlès 1852, t. 2, p. 356) : μή ἐξέστω τινὶ τῶν ἐν τῷ ἱερατικῷ καταλεγόμενον τάγματι, ἢ μοναχῶν, ἐν ἵπποδρομίαις ἀνιέναι, ἢ θυμελικῶν παιγνίων ἀνέχεσθαι· ἀλλ' εἰ καὶ τις κληρικὸς κληθεὶς ἐν γάμῳ, ἢνίκα ἂν τὰ πρὸς ἀπάτην εἰσέλθοιεν παίγνια, ἐξαναστήτω, καὶ παραυτικά ἀναχωρεῖτω, οὕτω τῆς τῶν Πατέρων ἡμῖν προστατούσης διδασκαλίας. εἰ δέ τις ἐπὶ τούτῳ ἄλλῳ, ἢ παυσάσθω, ἢ καθαιρεῖσθω. Voir p. 282.

415 Canon 140 : « Que les clercs n'assistent pas aux spectacles, aux danses et aux réunions mondaines, qui ne conviennent pas à leur état, ou qui sont de telle nature que leur présence y causerait du scandale, surtout dans les théâtres ». En ligne : <<http://catho.org/9.php?d=bok#qb>>.

416 Chor., *Apol. mim.*, 54.

417 Voir Webb 2002, p. 293–296 ; Malineau 2005, p. 163. À ce sujet voir déjà Spruit 1966, p. 253–256 pour un résumé en français ; Spruit 1977, p. 410–415.

418 MacGinn 1998, p. 91. Le texte de la loi provient des *Tituli ex corpore ulpiani*, attribués à un collègue ou un étudiant du juriste. Voir également p. 99–100 où l'auteur cite Paul. *D.*, 23, 2, 44 pr. Spruit 1977, p. 410 cite la *lex Iulia de maritandis ordinibus* datée de 18 av. J.-C. avec même référence au *Digeste*.

419 *Cod. Theod.*, IV, 6, 3.

420 *Cod. Just.*, V, 5, 7, 2.

421 *Cod. Just.*, V, 4, 23. Spruit 1966, p. 242–43.

relatons les débauches ailleurs⁴²². Voici comment Procope de Césarée relate l'affaire :

C'est alors qu'il entreprit de célébrer son mariage avec Théodora. Mais comme il était impossible à un homme parvenu au rang de sénateur d'épouser une courtisane (c'était chose interdite depuis les origines par de très anciennes lois), il força l'empereur à abroger ces lois pour les remplacer par une nouvelle ; ensuite, il prit Théodora pour épouse et rendit accessible à tous les autres le mariage légal avec les courtisanes.⁴²³

En 534, une dernière loi promulguée par Justinien assouplit encore la loi de Justin⁴²⁴. Peut-être Choricios a-t-il en tête ces dispositions légales quand il rédige l'*Apologie des mimes*. Cependant, le texte est trop vague pour qu'il soit possible d'en tirer le moindre renseignement chronologique sur la rédaction du discours⁴²⁵.

7.4 Les lieux et occasions de représentations

7.4.1 Les mimes au théâtre

Les lieux de représentation des mimes étaient sans doute variés. Sur la base des sources à sa disposition, Grysar a affirmé que les mimes devaient se produire au théâtre⁴²⁶. Diomède, cherchant à donner l'origine du mot *planipes* – le nom latin du mime, indique qu'« autrefois, ce n'était pas sur l'estrade de la scène que les scènes

422 Voir p. 319.

423 Procop., *Arc.*, IX, 51 : τότε δὴ τὴν ἐγγύην πρὸς τὴν Θεοδώραν ἐνεχείρει ποιεῖν. ἀδύνατον δὲ ὄν ἄνδρα ἐς ἀξίωμα βουλῆς ἤκοντα ἐταίρα γυναικὶ ξυνοικίζεσθαι, νόμοις ἄνωθεν τοῖς παλαιότατοις ἀπορρηθὲν, λῦσαι τε τοὺς νόμους τὸν βασιλέα νόμῳ ἐτέρῳ ἠνάγκασε καὶ τὸ ἐνθὲνδε ἅτε γαμετῆ τῇ Θεοδώρα ξυμφκῆσε, καὶ τοῖς ἄλλοις ἅπασιν βάσιμον κατεστήσατο τὴν πρὸς τὰς ἐταίρας ἐγγύην (trad. Maraval 1990, p. 66).

424 *Cod. Just.*, I, 4, 33 et *Cod. Just.*, V, 4, 29, 6. Voir Spruit 1966, p. 245.

425 Voir avant nous Malineau, 2005, p. 163.

426 Grysar 1854, p. 274.

de mimes étaient jouées, mais dans l'orchestra, après avoir déposé les instruments »⁴²⁷. Les *παίγνια* pouvaient alors revêtir différentes fonctions. À la fin du spectacle – *exodium*, ils étaient appelés *exodiarii*⁴²⁸, comme l'explique une scholie à Juvénal :

Le bouffon dans l'Antiquité faisait son entrée à la fin des spectacles pour faire rire, afin que les rires provoqués par sa représentation chassent toutes les larmes et toute la tristesse qu'entraînaient les passions tragiques.⁴²⁹

À l'origine, il semble bien cependant que l'*exodium* ait pu revêtir la forme de l'Atellane, si l'on en croit Tite-Live⁴³⁰. Cela serait dû au fait que les jeunes gens à l'origine se lançaient entre eux des mots ridicules mêlés de vers. Les choses ont dû changer à l'époque de Cicéron qui accuse Paetus d'avoir remplacé les Atellanes par des mimes⁴³¹. Nul doute que par la suite ces *exodia* furent joués par des mimes au théâtre comme le témoigne la glose suivante : *exodiarius in mimis e[st] turpitudine delectabilis*⁴³².

Choricios mentionne lui à de nombreuses reprises que les spectacles de mimes se donnent au théâtre⁴³³. Le titre de l'œuvre y fait

427 Diom., *Ars grammatica*, III, (Keil 1857, p. 490) : *sive quod olim non in suggestu scenae sed in plano orchestrae positus instrumentis mimicis actitabant.*

428 Maxwell 1996, p. 49–51.

429 Schol. ad Juv. III, 175 (Wessner 1931, p. 41) : *exodiarius apud veteres in fine ludorum intrabat, quia ridiculus foret, ut quidquid lacrimarum, et tristitiae, quae exissent ex tragicis affectibus, hujusque spectaculi risus degereret* (trad. Dubuisson-Schamp 2006, p. CCXXXIX).

430 Liv., VII, 2, 11 : *juventus histrionibus fabellarum actu relicto ipsa inter se more antiquo ridicula intexta versibus jactitare coepit; unde exodia postea appellata consertaque fabellis potissimum Atellanis sunt*; A ce sujet, voir Dubuisson-Schamp 2006, p. CCXXXVIII.

431 Cic., *Fam.*, IX, 16, 7 : *nunc venio ad jocationes tuas, quoniam tu secundum « Oenomaum » Acci non, ut olim solebat, Atellanam sed, ut nunc fit, mimum introduxisti.*

432 *Corp. Gloss. Lat.* V, p. 67, l. 11–12.

433 Chor., *Apol. mim.*, 17 : τὸν Διόνυσον, ὃς φασί, θεάτρον ἀνακεῖσθαι. 35 : ἐκ τοῦ θεάτρον κατέβης. 51 : ἀνέφκται [...] τὸ θεάτρον. 143 : κεκλείσθαι τὰ θεάτρα. Seules figurent les occurrences du terme θεάτρον qui font référence au monument. Sur les nombreux sens du mot, voir *Lampe*, s.v. θεάτρον.

également référence⁴³⁴. De même, les passages externes à l'*Apologie des mimes* mentionnant des spectacles qui devaient se tenir au théâtre de Dionysos viennent confirmer cette hypothèse⁴³⁵. Pour Gaza, l'existence d'un théâtre est d'ailleurs attestée par plusieurs sources, comme nous l'avons dit dans l'introduction⁴³⁶.

7.4.2 Les mimes intermèdes

Outre la fonction d'*exodium* que nous venons de mentionner, les mimes pouvaient également revêtir la fonction d'intermèdes⁴³⁷. Les spécialistes de ces entractes, *embolia*, étaient appelées *emboliariae*⁴³⁸. Le terme *embolia* est une transcription du grec ἐμβόλιον⁴³⁹. Ce terme n'a cependant jamais le sens d'intermède en grec, où il désigne en premier lieu une javeline ou une insertion au sens général du terme⁴⁴⁰. C'est ce dernier sens qui a sans doute permis à Cicéron d'affirmer que P. Clodius, vrai danseur qui, non content d'être spectateur, est également acteur et artiste, connaît tous les *embolia* de sa sœur⁴⁴¹. Or, la scholie au passage précise que les *embolia* concernent les gestes des danseurs⁴⁴², ce qui indique que ces intermèdes devaient être produits par des danseurs. Peu d'acteurs d'*embolia* sont

434 Pour rappel : ὁ λόγος ὑπὲρ τῶν ἐν Διονύσου τὸν βίον εἰκονιζόντων. Voir notre point correspondant, p. 97–100.

435 Chor., *Dial.* 13 (*Op.* XXII), 1 : ἤδη που καὶ χορῶν ἐν Διονύσου γεγόνατε θεαταί ; *Decl.* 11, *Αριστέως* (*Op.* XL), 29 : τραγωδοῦς ἐν Διονύσου γύναια σχηματιζομένουσ ὀρθῶν ἐγκαλύπτομαι.

436 Voir références p. 3 n. 8.

437 Cicu 2012, p. 100–104.

438 Le terme, d'usage presque exclusivement féminin, est rarissime, voir *TLL* V, s.v. *embolarius*, p. 451.

439 Starks 2008, p. 122. Voir déjà Wissowa 1905, col. 2491.

440 *LSJ*, s.v. ἐμβόλιον.

441 Cic., *Sest.*, 116 : *ipse ille maxime ludius, non solum spectator sed actor et acroama, qui omnia sororis embolia novit.*

442 *Schol. Bob. ad Cic.*, *Sest.* 116 : *Clodiam generis patricii feminam sororem hujus, cum qua et ipse infamis erat, veteres litterae tradunt studiosum fuisse saltandi profusius et immoderatus quam matronam deceret : hoc enim significatur isto verbo, quo ait « omnia sororis embolia novit » quoniam pertinent ad gestus saltatorios.*

mentionnés comme tels⁴⁴³. Le témoignage le plus important provient de Pline l'Ancien et concerne Galeria Copiola, qui joua selon notre source jusqu'à l'âge vénérable de 104 ans⁴⁴⁴. Une tablette d'os trouvée sur la *Via Latina* mentionne le nom de *Sophe Theorobathylliana arbitrix imboliarium*⁴⁴⁵. Quant à Phoebe Vocontia, qui mourut à l'âge de douze ans, elle porte le titre d'*emboliaria artis omnium erodita*⁴⁴⁶. Enfin, un seul homme porte le titre d'*emboliarius* ; il s'agit d'un personnage dénommé Oppius⁴⁴⁷.

Même si les acteurs d'*embolia* évoqués sont des danseurs, Choricios atteste pourtant que les mimes peuvent revêtir cette même fonction lors des courses de chars à l'hippodrome⁴⁴⁸ ; selon lui, les cités ont introduit des intermèdes mimiques pour calmer les spectateurs en colère⁴⁴⁹. Comme l'a noté Pasquato⁴⁵⁰, Chrysostome explique la raison pour laquelle les courses de chars doivent être évitées :

Mais ne m'alléguez point cette excuse mensongère et diabolique, et ne me dites pas quel mal y a-t-il d'aller voir des courses de chevaux ? Car si vous voulez observer attentivement tout ce qui s'y passe, vous demeurez convaincus que tout s'y fait à l'instigation du démon. On n'y voit pas seulement courir des chevaux, mais on y entend des cris, des blasphèmes et des discours inconvenants. Des courtisanes éhontées s'y montrent publiquement, et de jeunes efféminés y affichent leur mollesse.⁴⁵¹

443 Starks 2008, p. 123.

444 Plin., *NH*, VII, 158 : *Galeria Copiola emboliaria reducta est in scaenam C. Poppaeo Q. Sulpicio cos. ludis pro salute Divi Augusti votivis annum CIII agents.*

445 *CIL* VI, 10128. Voir Starks 2008, p. 125–127 qui montre que le nom *Theorobathylliana* dénote le fait que Sophe soit affiliée avec des hommes dénommés Theoros et Bathylle.

446 *CIL* VI, 10217 : *Phoebe Vocontia emboliaria artis omnium erodita hunc fatuus suus pressit. vixit annis xii.* Voir Starks 2008, p. 125–127.

447 *CIL* IV, 1949 : *Oppi emboliari fur furuncule.*

448 Voir Tedeschi 2011, p. 51.

449 Chor., *Apol. mim.*, 116.

450 Pasquato 1976, p. 128, 204.

451 Chrys., *hom. in Gen.*, VI, 2 (*PG* 53, 56) : ἀλλὰ μή μοι πάλιν τῆς διαβολικῆς ἐκείνης ἀπάτης ῥήματά τις παραγέτω, λέγων· ποῖον γὰρ ἀμάρτημα, ἰδεῖν ἵππους τρέχοντας· ἐὰν γὰρ βουληθῆς εὐγνωμόνως καταμαθεῖν ἅπαντα τὰ ἐκεῖ γινόμενα, εὐρήσεις πάντα μεστὰ σατανικῆς ἐνεργείας. οὐ μόνον

Cris et blasphèmes des spectateurs sont clairement évoqués, de même que la présence de spectacles de courtisanes qui pourraient bien avoir trouvé leur place durant les intermèdes entre les courses. Dans le même sens, une loi datée de 394 interdit d'exposer dans les lieux publics les portraits de pantomimes, de cochers ou d'histrions, mais un régime d'exception est prévu pour les théâtres et les cirques⁴⁵². Cela démontre la présence de mimes (histrions) aux jeux de l'hippodrome. Pour le cas du cocher, la promulgation d'une telle loi revêt également un sens pratique. L'iconographie du cocher vainqueur étant proche de celle de l'empereur victorieux, il fallait éviter toute confusion dans les rues de la ville⁴⁵³.

D'autres sources prouvent encore la présence des mimes durant les jeux de l'hippodrome. Il s'agit en premier lieu de trois papyri qui nous ont transmis des programmes de jeux du cirque. Le *P.Oxy.* XXXIV, 2707 daté du VI^e siècle⁴⁵⁴, mentionne six courses de chevaux (μίσσοσ ἡνιόχων), entre lesquelles ont lieu une procession (πομπή), des « danseurs de corde et chanteurs (καλοπαϊκται βοκάλιοι) »⁴⁵⁵, une gazelle et des chiens (δόρκος καὶ κύνες), des mimes ainsi qu'un athlète (ξυστός). La translittération du terme latin *missus*, μίσσοσ, souligne selon Cameron le caractère romain de ces jeux⁴⁵⁶. Le *P.Harrauer* 56 a également conservé un programme de cirque, mais la présence de courses hippiques n'y est pas attestée ; les mimes se trouvent cette fois mêlés à une procession et à

γὰρ ἵππους τρέχοντας ἔστιν ἰδεῖν, ἀλλὰ καὶ κραυγῶν, καὶ βλασφημιῶν, καὶ μυρίων ἀκαίρων ἔστιν ἀκοῦσαι λόγων, καὶ γυναικας ἡταιρηκνίας εἰς τὸ μέσον παριούσας ἰδεῖν, καὶ νέους πρὸς τὴν τῶν γυναικῶν ἀπαλότητα ἑαυτοὺς ἐκδιδόντας (trad. Jeannin 1864, t. v, p. 30).

452 *Cod. Theod.*, XV, 7, 12 : *si qua in publicis porticibus vel in his civitatum locis, in quibus nostrae solent imagines consecrari, pictura pantomimum veste humili et rugosis sinibus agitorem aut vilem offerat histrionem, ilico revellatur, neque umquam posthac liceat in loco honesto inhonestas adnotare personas ; in aditu vero circi vel in theatri proscaeniis ut collocentur, non vetamus.*

453 Dagron 2011, p. 302–303.

454 Tedeschi 2011, p. 138.

455 Perpillon-Thomas 1995, p. 228.

456 Cameron 1976, p. 213.

différents types d'acrobates : danseurs de corde (καλοπαίκτη), funambules (νευροβάτης et σχοινοβάτης), et autres καλευρίται⁴⁵⁷. Enfin, le *P.Bingen* 128 mentionne deux fois le mime comme intermède entre différents ἄλλα. Comme dans les deux autres papyri, on trouve une procession (πομπή), des danseurs de corde (καλοπέκται) et des athlètes (ἀθληταί)⁴⁵⁸.

Constantin Porphyrogénète a conservé une trace encore vivante des intermèdes des mimes lors des courses de chars au X^e siècle. Un premier passage évoque une intervention des mimes la veille des courses pour faire des acclamations après celles des factions⁴⁵⁹. La description des courses à proprement parler laisse quant à elle la place à des productions mimiques : « Lorsque les quatre courses sont courues, les mimes font toutes sortes de choses selon la coutume »⁴⁶⁰. L'expression qui désigne les mimes – οἱ τοῦ λογίου – est curieuse, mais Vogt en a donné une interprétation convaincante⁴⁶¹ : le terme λογίον, variante de λογεῖον peut accepter les sens de « scène » ou « théâtre »⁴⁶². Aucun doute n'est donc possible sur le caractère scénique de la représentation mentionnée. Une indication présente dans la marge du manuscrit permet en outre d'en préciser la nature : μιμολο (*sic*)⁴⁶³. Ainsi, on peut être assuré que nous avons bien affaire à un spectacle de mimes. Enfin, ces spectacles sont le fruit de la coutume : il y a donc affirmation de continuité dans cette pratique.

457 Il nous est difficile de traduire ce terme qui n'est à notre connaissance pas attesté ailleurs. Tedeschi 2011, p. 138 propose de traduire le terme par *trampoliere*, échassier.

458 Tedeschi 2011, p. 137.

459 Constantin Porphyrogénète, *Caer.*, II, 79 (Vogt 1939, p. 143) : μετὰ δὲ τῆς εὐφημίας τῶν δύο μερῶν εὐφημοῦσιν οἱ τοῦ λογίου, καὶ ἄπαναχωροῦσιν οἱ ἵπποι.

460 Constantin Porphyrogénète, *Caer.*, II, 79 (Vogt 1939, p. 146) : καὶ τελεσθέντων τῶν δὲ βαίων, πράττουσιν οἱ τοῦ λογίου τὰ κατὰ συνήθειαν ἅπαντα.

461 Vogt 1939, p. 160.

462 *LSJ*, s.v. λογεῖον. *Lampe*, s.v. λογεῖον renvoie d'ailleurs à λογίον.

463 Apparat critique dans Vogt 1939, p. 146 : μιμολόγοι, *in margine, abbreviat* μιμολο *sine accentu*.

7.4.3 Les mimes face au pouvoir

Une importante section du discours est consacrée aux piques que les mimes pouvaient adresser aux détenteurs du pouvoir ; il s'agit des paragraphes 119 à 123. En premier lieu, les magistrats (ἄρχοντες) sont mentionnés. Selon Choricios, la licence des mimes monte même jusqu'au pouvoir et contient ainsi l'arrogance des amis des gouvernants⁴⁶⁴. Si Cameron n'a vu dans ce passage qu'une alléga-tion douteuse donnant au discours une allure artificielle⁴⁶⁵, nous re-joignons Stephanis dans son analyse⁴⁶⁶ : le nombre de témoignages présentant les railleries des mimes adressées au pouvoir est impor-tant et le phénomène n'est pas limité à l'époque républicaine⁴⁶⁷.

Graux a relevé un passage des *Saturnales* dans lequel Laberius se voit contraint de monter sur scène⁴⁶⁸. Dès son prologue, notre mime ne manque pas d'adresser des pointes à César en affirmant que c'est la force de la nécessité qui l'a précipité sur scène⁴⁶⁹. Comme l'a noté Panayotakis, Laberius a composé cette pièce avec un ton tragique pour protester contre le fait que lui, chevalier romain, se retrouve à amuser César⁴⁷⁰. Le texte des *Saturnales* énonce ensuite sans équi-voque certaines répliques, par lesquelles Laberius, sous les traits d'un Syrien, se vengeait :

Et dans le cours même de l'action, chaque fois qu'il en avait la possibilité, il renouvelait ses attaques, en jouant le rôle d'un Syrien qui, comme s'il était frappé de coups et cherchait à s'en échapper s'exclamait : « Or ça citoyens, nous avons perdu la liberté »⁴⁷¹. Et il ajouta peu après : « Il doit craindre beaucoup de gens celui que beaucoup craignent »⁴⁷². À ces mots, tous les

464 Chor., *Apol. mim.*, 120.

465 Cameron 1976, p. 161 n. 7.

466 Stephanis 1986, p. 184–185.

467 Webb 2008, p. 118–119.

468 Graux 1877a, p. 238.

469 Macr., *Sat.*, II, 7, 3 : *necessitas, cujus cursus transversi impetum | voluerunt multi effugere, pauci potuerunt, | quo me detrusit paene extremis sensibus ?* = Laber., *Inc.* F. 1, 98–100 Ribbeck³, 140–143 Bon., F. 90 Pan.

470 Panayotakis 2010, p. 455.

471 Laber., *Inc.* F. 2, 125 Ribbeck³, 172 Bon., F. 91 Pan.

472 Laber., *Inc.* F. 3, 126 Ribbeck³, 139 Bon., F. 92 Pan.

regards des spectateurs se tournèrent vers le seul César, dénonçant son pouvoir tyrannique accablé par ce trait cinglant. À la suite de cet incident, César porta ses préférences sur Publius.⁴⁷³

Dans une lettre, Cicéron s'inquiète de la situation à Rome, car il a entendu dire que Marc-Antoine a confisqué tout l'approvisionnement en blé ; demande est faite à Atticus de s'enquérir de la situation et de transmettre à Cicéron toute information, tout au moins ce qu'il appelle les *mimorum dicta*, preuve des railleries que les mimes pouvaient tenir à l'encontre de leurs dirigeants⁴⁷⁴. Comme l'a souligné Malineau, cet exemple montre aussi le crédit que Cicéron accorde aux dires des mimes, qu'il voit comme des indicateurs de l'état de la société contemporaine⁴⁷⁵.

Dissertant sur la dénomination de sénateur à pieds, Aulu-Gelle s'applique à préciser que la notion désigne des membres du sénat qui ne donnent pas leur avis, mais disposent cependant du droit de vote. L'exposé se conclut par une pique lancée par un mime renommé : « Nous avons fait noter aussi un vers de Laberius dans lequel se trouve ce mot ; nous l'avons lu dans le mime intitulé *Stricturae* : 'Tête sans langue tel est l'avis d'un sénateur à pied'⁴⁷⁶ »⁴⁷⁷. Ici encore, l'exemple atteste bien la liberté de parole dont disposent les mimes.

473 Mac., *Sat.*, II, 7, 4–6 : *in ipsa quoque actione subinde se, qua poterat, ulcisceretur, inducto habitu Syri, qui velut flagris caesus praeripienti que se similis exclamabat : porro Quirites libertatem perdimus ; et paulo post adjecit : necesse est multos timeat quem multi timent. quo dicto universitas populi ad solum Caesarem oculos et ora convertit, notantes impotentiam ejus hac dicacitate lapidatam. ob haec in Publilium vertit favorem* (trad. Guittard 1997, p. 174).

474 Cic., *ad. Att.*, XIV, 3, 2 : *tu si quid πραγματικὸν habes rescribe ; sin minus, populi ἐπισημασίαν et mimorum dicta perscribito*. Voir Wiemken 1972, p. 187.

475 Malineau 2008, p. 117–118.

476 Laber., *Strict.* F. 1, 88 Ribbeck³, 109 Bon., F. 60 Pan.

477 Gell., III, 18, 9 : *versum quoque Laberii, in quo id vocabulum positum est, notari jussimus, quem legimus in mimo, qui Stricturae inscriptus est : « caput sine lingua pedari sententia est »* (trad. Marache 1967, p. 184).

L'*Histoire Auguste* recèle également de nombreuses anecdotes témoignant des critiques des mimes envers l'empereur⁴⁷⁸. Un premier témoignage concerne l'empereur Marc-Aurèle et les amants de sa femme qu'il avait élevés à différents honneurs. L'un d'eux, Tertullus, est l'objet des moqueries des mimes :

C'est à ce dernier qu'un mime fit allusion sur scène et en présence d'Antonin : un naïf demandait à son esclave le nom de l'amant de sa femme et celui-ci disait trois fois : « Tullus ». Le naïf renouvelait sa question et l'autre répondait : « Je t'ai déjà dit son nom trois fois : Tullus [ter = trois fois] ».⁴⁷⁹

Quant à Commode, le fils de Marc-Aurèle, il fait bannir les mimes pour qu'ils cessent de l'insulter : « Des mimes qui avaient fait nommément allusion à ses perversions furent aussitôt déportés pour être empêchés de remonter sur scène »⁴⁸⁰. La vie de Maximin est également l'occasion d'une critique acerbe de la part des mimes dont Nicoll a relevé avec beaucoup de justesse la vivacité qui entraîne le lecteur au théâtre de Marcellus⁴⁸¹ :

Et pourtant, bien qu'il se crût presque immortel en raison de son imposante stature et de sa vaillance, un mime récita, dit-on, en sa présence au théâtre, des vers grecs dont voici la traduction en latin : « Celui qu'un seul homme ne peut tuer, un groupe d'hommes peut le faire. L'éléphant est énorme et on le tue, le lion est courageux et on le tue, le tigre est courageux et on le tue : prends garde à un groupe d'hommes si un homme isolé ne te fait pas peur. » Et c'est en présence même de l'empereur que ces mots avaient été prononcés. Mais quand il demanda à ses amis ce que le mime avait voulu dire, on lui répondit qu'il avait déclamé des vers anciens composés contre des hommes cruels, et lui, en bon Thrace et Barbare qu'il était, il le crut.⁴⁸²

478 Grysar 1854, p. 260–261.

479 Capitol., *Marc. Anton.*, XXIX : *de quo mimus in scaena praesente Antonino dixit; cum stupidus nomen adulteri uxoris a servo quaereret et ille diceret ter « Tullus », et adhuc stupidus quaereret, respondit ille : « jam tibi dixi ter, Tullus dicitur »* (trad. Chastagnol 1994, p. 159).

480 Lamp., *Com.*, III, 4 : *appellatus est a mimis quasi obstupratus eosdem que ita, ut non apparerent, subito deportavit* (trad. Chastagnol 1994, p. 223).

481 Nicoll 1931, p. 125.

482 Capitol., *Maximin.*, IX, 3–5 : *denique cum inmortalem se prope crederet ob magnitudinem corporis virtutisque, mimus quidam in theatro praesente illo dicitur versus Graecos dixisse, quorum haec erat Latina sententia : « et*

Cette attitude des mimes et du théâtre envers le pouvoir est si connue que Julien n'hésite pas à dire que dans une ville où les mimes sont plus nombreux que les citoyens, il n'y a pas de respect pour les gouvernants⁴⁸³. Un témoignage édifiant est relaté par Grégoire de Nazianze à l'encontre de Julien. Lors de son départ en campagne, « peuples et cités le pourchassaient publiquement avec des cris et des bouffonneries dont bien des gens conservent encore aujourd'hui le souvenir »⁴⁸⁴. À son retour, les choses ne se présentent pas mieux : « Des acteurs comiques lui faisaient cortège en l'accompagnant des infamies qu'ils tiraient de leur répertoire, au milieu des accents de la flûte et des entrechats, en lui reprochant son reniement, sa défaite et sa fin. Quel outrage ne subit-il pas, quelle insulte n'entendit-il pas de la part de ces gens qui font métier de leur insolence ? »⁴⁸⁵

Loin de s'éteindre, la pratique a donc dû se perpétuer. Astérios d'Amasée⁴⁸⁶ dépeint par exemple le comportement de soldats lors des calendes : « Ils apprennent la grossièreté et les pratiques des gens de la scène, avec des mœurs relâchées et amollies, pour plaisanter au sujet des lois et du gouvernement dont ils ont été nommés comme gardiens. Ils ridiculisent et insultent le sommet du pouvoir en montant sur un char qui leur sert de scène, en nommant des

quia ab uno non potest occidi, a multis occiditur. elefans grandis est et occiditur, leo fortis est et occiditur, tigris fortis est et occiditur : cave multos, si singulos non times ». et haec imperatore ipso praesentem iam dicta sunt. sed cum interrogaret amicos, quid mimicus scurra dixisset, dictum est ei, quod antiquos versus cantaret contra homines asperos scriptos, et ille, ut erat Thrax et barbarus, creditur (trad. Chastagnol 1994, p. 659–660).

483 Jul., *Mis.*, 8, 342b : πόλις δὲ εὐδαίμων καὶ μακαρία καὶ πολυάνθρωπος εἰκότως ἄχθεται, ἐν ἧ πολλοὶ μὲν ὀρχησταί, πολλοὶ δὲ ἀληταί, μῖμοι δὲ πλείους τῶν πολιτῶν, αἰδῶς δὲ οὐκ ἔστιν ἀρχόντων.

484 Gr. Naz., *Or.* V, 18 (PG 35, 688) : ἠλαύνετο δήμοις καὶ πόλεσι, καὶ φωναῖς δημοσίαις καὶ βομολόχοις, ὧν ἔτι καὶ νῦν οἱ πολλοὶ μνημονεύουσιν (trad. Bernardi 1983, p. 328–329).

485 Gr. Naz., *Or.* V, 18 (PG 35, 688) : μῖμοι γελοίων ἤγον αὐτόν, καὶ τοῖς ἀπὸ τῆς σκηνῆς αἰσχεσιν ἐπομπεύετο καταυλούμενός τε καὶ κατορχούμενος, καὶ τὴν ἄρνησιν, καὶ τὴν ἤτταν, καὶ τὸ τέλος ὀνειδίζόμενος. καὶ τί γὰρ οὐ πάσχω κακῶν; τί δὲ οὐκ ἀκούων οἷς οἱ τοιοῦτοι νεανιεύονται, τέχνην τὴν ὕβριν ἔχοντες (trad. Bernardi 1983, p. 328–329).

486 Voir Theocharidis 1940, p. 79 n. 1 ; Malineau 2008, p. 118.

gardes du corps imaginaires et en faisant publiquement les gestes de ceux qui sont rasés pour recevoir des coups de poing »⁴⁸⁷. L'expression τὰ τῶν ἐξυρημένων πρὸς κόνδυλον montre clairement que le comportement des soldats est associé à celui des mimes. En effet, les termes choisis évoquent clairement le *stupidus calvus*, dont nous avons parlé plus haut (point 7.1.5, p. 285).

Plus tardivement, pour le règne de Théophile (829–842), nous avons conservé l'anecdote de la veuve Καραβίτζιν⁴⁸⁸ à qui le préposite Nicéphore a confisqué son bateau. Dans l'impossibilité d'obtenir justice, la plaignante fait appel aux mimes de l'hippodrome. Ceux-ci construisent un petit bateau (καράβιν⁴⁸⁹) qu'ils amènent lors des courses anniversaires de Constantinople (= course des légumes⁴⁹⁰) ; ils se tiennent alors devant l'empereur en tenant les propos suivants : « Ouvre la bouche et avale ça ! – Mais c'est impossible ! – Comment impossible ? Le préposite Nicéphore a avalé le bateau de la veuve avec sa cargaison et toi tu n'es pas capable d'avalier celui-ci ? »⁴⁹¹. L'empereur fit arrêter le malfaiteur qui fut immédiatement brûlé vif dans le Cirque. Ce témoignage peut également être porté au crédit des mimes intermèdes lors des courses de chars et montre que la pratique a continué⁴⁹² ; il permet également de mettre en relief le passage de l'Apologie évoquant l'efficacité des railleries des mimes sur la retenue

487 Ast. Am., *hom.*, 4, 7, 1 (PG, 40, 221) : μανθάνουσι γὰρ ἀνελευθερίαν, ἐπιτηδεύματα σκηνικῶν, ἔκλυσιν καὶ μαλακίαν ἡθῶν, παιδιὰν κατὰ τῶν νόμων καὶ τῆς ἀρχῆς, ἧς ἐτάχθησαν φύλακες. τὴν γὰρ μεγίστην ἀρχὴν κωμωδοῦσιν καὶ διασύρουσιν, ἄρμα ὡς ἐπὶ σκηνῆς ἀναβαίνοντες καὶ δορυφόρους πεπλασμένους χειροτονοῦντες καὶ δημοσίᾳ ποιοῦντες τὰ τῶν ἐξυρημένων πρὸς κόνδυλον.

488 Voir Reich 1903, p. 191 ; Dagron 2011, p. 22.

489 C'est à partir de ce nom que la veuve explorée reçut son surnom de Καραβίτζιν.

490 Voir note suivante : γινομένου ἵππικῶν λαχανικῶν.

491 Ps.-Codinos, *Patria*, III, 28 (Preger 1907, p. 224) : γινομένου ἵππικῶν λαχανικῶν ἔστησαν ἔμπροσθεν τοῦ βασιλικῶν στόματος φωνοῦντες εἰς τῷ ἐτέρῳ « χάνε κατάπτε αὐτό ». τοῦ δὲ ἀντιλέγοντος ὅτι « οὐ δύναμαι τοῦτο ποιῆσαι », πάλιν ἔφη ὁ ἕτερος ὅτι « ὁ Νικηφόρος ὁ πραιπόσιτος τῆς χήρας τὸ καράβιν γέματον κατέπιεν καὶ σὺ οὐκ ἰσχύεις φαγεῖν τοῦτο; » (trad. Dagron 2011, p. 22).

492 Tinnfeld 1974, p. 330. Puchner 1990, p. 14 réfute ce témoignage pour attester de la continuité des mimes.

des gouvernants⁴⁹³. L'exemple du préposité Nicéphore est naturellement extrême, dans la mesure où une mise à mort particulièrement cruelle a été décidée par l'empereur. Cependant, elle dut également avoir valeur d'exemple, pour éviter que pareil spectacle ne puisse se reproduire au Cirque. De la sorte, certains magistrats de la cour impériale ont probablement mis un frein à leurs actes délictueux.

7.5 La présence des mimes lors des festivals

À plusieurs reprises, *l'Apologie des mimes* évoque la présence de mimes lors de différentes occasions festives. Comme nous allons le voir, les informations fournies par Choricios ne permettent pas d'identifier avec certitude les festivités auxquelles il est fait allusion.

7.5.1 Une pannychie à Gaza

La première fête évoquée par Choricios (§ 51) ne livre que deux indices pour en déterminer la nature. Le verbe παννυχίζει en souligne le caractère nocturne, tandis que l'expression ἀνέφκται ... τὸ θέατρον se rapporte à son lieu qui est le théâtre. Choricios mentionne ailleurs une fête nocturne,⁴⁹⁴ mais cela ne permet pas de tirer une information supplémentaire sur la fête dont il est question, ni même si les deux extraits évoquent la même festivité. Le deuxième passage en met simplement en exergue le caractère officiel avec l'expression ἐν πανηγύρει δημοτελεῖ.

La présence à Gaza de fêtes nocturnes est en revanche bien attestée⁴⁹⁵. On y allumait des lanternes dont la « flamme éclairait partout la nuit et celle-ci pouvait rivaliser avec le jour »⁴⁹⁶. Des inscriptions votives

493 Chor., *Apol. mim.*, 121.

494 Chor., *Apol. mim.*, 103.

495 Litsas 1982, p. 434.

496 Chor., *Laud. Marc. II (Op. II)*, 63 : ἡ φλὸξ πανταχοῦ περιλάμπουσα τε τὴν νύκτα καὶ παρέχουσα ταῦτη πρὸς τὴν ἡμέραν ἐρίζειν.

lumineuses souhaitant longue vie à l'empereur, à l'impératrice, ainsi qu'à l'Evêque étaient exhibées⁴⁹⁷. Ces illuminations dépassaient, selon Choricios la *λυχνοκαΐα* des Égyptiens⁴⁹⁸. Mais là non plus, nous ne disposons pas de détails supplémentaires, même si les allusions de notre orateur laissent entrevoir une fête avec des représentations théâtrales. C'est d'ailleurs contre celles-ci que Jean Chrysostome s'est insurgé quand il soumet la *pannychis* au feu de sa critique⁴⁹⁹ :

La nuit, il y avait des festivals abominables et des femmes étaient appelées à ces spectacles. O souillure ! de nuit, au théâtre, il y avait un festival, et une jeune femme s'asseyait au milieu de jeunes gens en proie à la folie et d'une foule ivre. Les ténèbres étaient la fête et des actions abominables y étaient accomplies.⁵⁰⁰

On pourrait être tenté de rapprocher ces fêtes nocturnes des festivités des calendes. D'ailleurs, Jean ne se montre pas plus tendre avec celles-ci, qu'il n'hésite pas à qualifier de diaboliques :

Car les diaboliques festivals nocturnes qui ont lieu aujourd'hui, et les sarcasmes, et les insultes et les danses nocturnes, et cette comédie ridicule ont pris en otage notre cité plus misérablement que tout ennemi.⁵⁰¹

Toutefois, cette interprétation, si séduisante qu'elle soit, nous paraît devoir être rejetée. D'une part, les calendes sont, comme nous le verrons dans notre point suivant, explicitement mentionnées. D'autre

497 Chor., *Laud. Marc. II* (Op. II), 64–65. Voir Abel 1931, p. 30.

498 Chor., *Laud. Marc. I* (Op. I), 86 : μετὰ τοίνυν τῆς τοσαύτης ἀβρότητος καὶ τὴν Αἰγυπτίων λυχνοκαΐαν νικῶμεν. Comme Schamp nous l'a indiqué, cette fête est sans doute à rapprocher de la *λυχνοκαΐα* mentionnée par Them., *Or. IV*, 1 (49a), qui reprend Hdt., II, 62.

499 Voir Albin 1997, p. 118–119.

500 Chrys., *hom. in Tit. V*, 4 (PG 62, 693) : παννυχίδες ἐγίνοντο μιαιραΐ, καὶ γυναικες ἐκαλοῦντο ἐπὶ τὴν θέαν. ὃ τῆς μιαιρίας ἐν νυκτὶ, ἐν θεάτρῳ παννυχὶς ἦν, καὶ παρθένος ἐκάθητο μεταξὺ νέων μεμνηνόντων καὶ μεθύοντος ὄχλου. τὸ σκότος ἦν ἢ πανήγυρις, καὶ τὰ μυσαρὰ ἔργα τὰ ὑπ' αὐτῶν τελούμενα (trad. Jeannin 1864, t. XI, p. 429).

501 Chrys., *kal.*, 1 (PG 48, 954) : αἱ γὰρ διαβολικαὶ παννυχίδες αἱ γινόμεναι τήμερον, καὶ τὰ σκόμματα, καὶ αἱ λοιδορίαι, καὶ αἱ χορεΐαι αἱ νυκτεριναί, καὶ ἡ καταγέλαστος αὕτη κωμωδία, παντὸς πολεμίου χαλεπότερον τὴν πόλιν ἡμῶν ἐξημαλώτισαν (trad. Jeannin, t. II, p. 450 adaptée).

part, la présence chez Choricios de l'adverbe *πολλάκις* sous-entend un rythme plus soutenu que celui d'une réjouissance annuelle.

Une deuxième hypothèse consiste à voir ici une allusion à la fête du *maïouma*. La fête n'est cependant pas simple à identifier, car le mot sert également de toponyme dans l'est de l'Empire⁵⁰². Un certain nombre de témoignages probants ont pu être récoltés, attestant l'importance de cette fête jusqu'au VI^e siècle⁵⁰³. Selon Malalas, la fête du *maïouma* est classée au III^e siècle au rang des orgies. Le festival se déroule au mois de mai – d'où le nom de *maïouma* – et est triennal. Malalas souligne à deux reprises le caractère nocturne et scénique de cette fête (*σκηνικὴ ἑορτὴ νυκτερινή*) ; le chroniqueur affirme que des sommes d'or non négligeables sont envisagées pour des torches, des chandelles et d'autres dépenses sont prévues pour la panégyrie qui doit durer trente nuits⁵⁰⁴. Les éléments communs avec le texte de Choricios sont donc nombreux : une fête nocturne et scénique qui laisse la place à des jeux de mimes, ainsi que la mention d'une *pannychie*⁵⁰⁵.

Dans deux passages, Jean le Lydien connecte le *maïouma* avec l'élément aquatique. Dans le premier, le terme « *Μαῖα* » signifie l'eau pour les Syriens⁵⁰⁶, tandis que dans le second, il affirme que fêter se dit *μαῖουμίξειν* et que le terme *maïouma* viendrait de là ; la fête aurait consisté à Rome à se rendre à Ostie sur la plage et à se jeter les

502 Voir Mentzu-Meimare 1996, p. 60–63.

503 Greatrex-Watt 1999, p. 8–17.

504 Mal., XII, 3 (285 Bo, 216 Th) : ὁμοίως δὲ καὶ εἰς λόγον σκηνικῆς ἑορτῆς νυκτερινῆς ἐπιτελουμένης κατὰ ἔτη γ', τῶν λεγομένων Ὀργίων, ὅπερ ἐστὶ μυστηρίων Διονύσου καὶ Ἀφροδίτης, τοῦτ' ἐστὶ τοῦ λεγομένου Μαῖουμᾶ διὰ τὸ ἐν τῷ μαίῳ τῷ καὶ ἀρτεμισίῳ μηνὶ ἐπιτελεῖσθαι τὴν αὐτὴν ἑορτήν, ἀφόρισε φανεράν χρυσοῦ ποσότητα λόγῳ λαμπάδων καὶ κανδήλων καὶ τῶν ἄλλων τῶν προχωρούντων ἐπὶ τὴν πανήγυριν τῶν ἡμερῶν τερπνῶν παννυχίδων.

505 Malineau 2005, p. 160 se montre prudente sur l'association fête nocturne – *maïouma*.

506 Lyd., *Mens.* IV, 76 : οὕτως μὲν κατὰ θεολογίαν, κατὰ δὲ τὸν τῆς φυσιολογίας τρόπον τὴν Μαῖαν οἱ πολλοὶ τὸ ὕδωρ εἶναι βούλονται· καὶ γὰρ παρὰ τοῖς Σύροις βαρβαρίζουσιν οὕτως ἔτι καὶ νῦν τὸ ὕδωρ προσαγορεύεται, ὡς καὶ μήϊουρι τὰ ὑδροφόρα καλεῖσθαι.

uns les autres dans la mer⁵⁰⁷. Gaggiotti a démontré que l'étymologie proposée par Jean est fautive et que le terme *maïouma* est d'origine sémitique ; formé des deux mots *ma – yam*, signifiant lieu et mer, le terme aurait la signification de « lieu en bord de mer », ce qui expliquerait son utilisation comme toponyme⁵⁰⁸.

À ce stade, il faut en tout cas relever que l'élément aquatique, qui revêt une place centrale, n'est pas relaté par Choricios. Peut-être l'orateur a-t-il simplement voulu éluder un des éléments les plus critiques. Si l'on en croit Chrysostome, la fête peut en effet donner lieu à des scènes où des prostituées nagent en présence du public⁵⁰⁹. Ainsi, Traversari a-t-il donné à ces spectacles le nom de « *tetimime* » ou mime de Thétys⁵¹⁰. Mais cette interprétation est sujette à caution et est remise en cause, car pour certains, le passage ne doit pas faire l'objet d'une lecture au premier degré, mais être compris comme une allégorie de la perte que provoquent les spectacles⁵¹¹.

La fête, dont l'importance de doit pas être négligée, fait à elle seule l'objet d'un titre complet dans le Code théodosien⁵¹². Elle a donc dû poser problème : une première loi datée de 396 autorise d'ailleurs le *maïouma*, à condition que les provinces veillent au respect et à la

507 Lyd., *Mens.* IV, 80 : *μαῖουμίζειν τὸ εὐορτάζειν ὀνομάζουσιν, ἐξ οὗ καὶ Μαῖουμᾶν πανήγυρις γὰρ ἦγετο ἐν τῇ Ρώμῃ κατὰ τὸν Μάιον μῆνα. τὴν παράλιον καταλαμβάνοντες πόλιν τὴν λεγομένην Ὀστίαν οἱ τὰ πρῶτα τῆς Ρώμης τελοῦντες ἡδυπαθεῖν ἠνεύχοντο ἐν τοῖς θαλαττίοις ὕδασιν ἀλλήλους ἐμβάλλοντες ὅθεν καὶ Μαῖουμᾶς ὁ τῆς τοιαύτης εὐορτῆς καιρὸς ὀνομάζεται.* Au sujet du passage, voir Schamp 2003, p. 405–406.

508 Gaggiotti 1989–1990, p. 235.

509 Chrys., *hom. in. Mt.* VII, 6 (*PG* 57, 79–80).

510 Sur les *tetimimes*, voir Traversari 1960, p. 46–53. Il faut relever que l'auteur nie tout lien entre le spectacle décrit par Jean Chrysostome et le *maïouma*, affirmant que jamais le *maïouma* n'est un spectacle aquatique (p. 48). Le terme *tetimime* a été suggéré à l'auteur par Mart., *Spect.*, XXVI, 7–8 : *quis tantas liquidis artes invenit in undis ? | aut docuit lusos hos Thetis aut didicit.* Sur le même sujet voir déjà Traversari 1950, p. 18–35.

511 Retzleff 2003, p. 195–207 dont les arguments sont repris par Webb 2008, p. 100–102.

512 *Cod. Theod.*, XV, 6, 1–2. Voir Chuvin 1991, p. 272–275.

chasteté des mœurs⁵¹³. Une deuxième loi datée de 399 interdit elle à nouveau le maïouma, arguant que c'est un « spectacle honteux et dégradant »⁵¹⁴. Dans les deux cas, le caractère de la fête est problématique et s'accorde bien avec le témoignage de Jean Chrysostome. Comme le note Schamp, la fête est encore évoquée pour l'année 777/778 par Théophane : un maïouma a lieu au palais de Constantinople sous l'empereur Léon IV⁵¹⁵.

On peut tirer des différents témoignages que le maïouma ne doit pas son nom au mois de mai, comme l'affirme Malalas ; le terme a plus probablement une origine sémitique, à mettre en relation avec sa composante aquatique. Il s'agit d'un festival nocturne se déroulant au théâtre. Celui-ci inclut des représentations scéniques⁵¹⁶. Sur cette base et après analyse de divers témoignages, Greatex et Watt ont proposé de mettre en relation les Brytae, le maïouma et un festival à Edesse qui présentent de fortes similitudes⁵¹⁷. Belayche a ainsi proposé de voir dans le maïouma un terme générique désignant un festival gréco-syrien, dont les composantes principales seraient l'eau et des réjouissances⁵¹⁸. Pour ce qui est de Gaza, il faut admettre qu'il n'y a pas de preuve formelle permettant d'établir que le maïouma s'y soit déroulé. Il faut cependant, avec Amato⁵¹⁹, prendre en considération le témoignage décisif de Procope de Gaza concernant le maïouma :

Je pensais que tu avais célébré chez nous la panégyrie des martyrs et que tu régnais à nous donner le bonheur de te voir ; quant à toi, même si tu n'as vu le maïouma qu'en songe, à ce qu'il semble, tu es mécontent et, parce que tu en redoutes le présage, tu l'appelles « néfaste ».⁵²⁰

513 *Cod. Theod.*, XV, 6, 1 : *clementiae nostrae placuit, ut maiumae provincialibus laetitia redderetur, ita tamen, ut serventur honestas et verecundia castis moribus perseveret.*

514 *Cod. Theod.*, XV, 6, 2 : *illud vero quod sibi nomen procax licentia vindicavit, maiumam, foedum adque indecorum spectaculum, denegamus* (trad. Chuvin 1991, p. 273).

515 Schamp 2003, p. 406 et n. 28.

516 Greatrex-Watt 1999, p. 13.

517 Greatrex-Watt 1999, p. 17–21.

518 Belayche 2004, p. 19.

519 Amato-Maréchaux 2014, p. 19–20.

520 Procop. *Gaz.*, *Ep.* 77, 1–3 (Garzya-Loenertz 1963, p. 42) : ὄμην σε τὴν τῶν μαρτύρων παρ' ἡμῖν ἐπιτελέσαι πανήγυριν καὶ δίδόναι μόλις ἡμῖν εὐτυχῆσαι

De la sorte, un lien peut être trouvé. Au début du passage expliquant en quoi consistent les festivités du maïouma, Jean le Lydien rapproche les *Rosalia* de cette fête. Ἡμέρα τῶν ρόδων de Gaza serait une perpétuation chrétienne des *Rosalia*⁵²¹. Dans la même ligne, Amato a proposé « d'identifier le jour des roses avec la fête des martyrs gazéens ; il serait une adaptation du *dies rosarum* en l'honneur des morts »⁵²². Ainsi, il n'est pas impossible que la pannychie soit une des composantes du *dies rosarum*, lui-même adaptation du maïouma⁵²³.

7.5.2 Une fête solennelle ?

Si la première festivité n'a pas été simple à identifier, la fête évoquée au paragraphe 104 ne l'est pas plus. On y mentionne que le maître reçoit une pièce d'or pour un ouvrage achevé par un de ses élèves. Un jour de congé est alors accordé par le maître à ses élèves. Son importance lui confère une dénomination solennelle (σεμνῆ τὴν ἡμέραν ... ἐπωνυμίᾳ). Pourtant la présence des mimes est affirmée par Choricios.

Sur proposition d'Amato, nous suggérons d'identifier également cette fête à Ἡμέρα τῶν ρόδων, que l'on peut mettre en relation avec la πανήγυρις des martyrs de Gaza⁵²⁴. En effet, selon Amato, cette fête a sans doute un caractère scolaire : « Lors de cette journée, sophistes et poètes expérimentés, mais aussi jeunes étudiants se lançaient dans la récitation, de λόγοι variés, parfois improvisés⁵²⁵... ». Cette dernière information est vraiment en bonne adéquation avec les éléments fournis dans *L'Apologie*. Il s'agit donc peut-être d'un autre aspect de la fête évoquée lors de notre point précédent.

τῆ θεᾶ· σὺ δὲ κἂν ὄναρ ἴδης τὸν ματουμᾶν, ὡς ἔοικε, δυσχεραίνεις καὶ τὸν οἰωνὸν δεδιῶς ἀποφράδα τὴν ἡμέραν καλεῖς (trad. Amato-Maréchaux 2014, p. 20).

521 Belayche 2004, p. 17.

522 Amato-Maréchaux 2014, p. 20.

523 Gaggiotti 1989–1990, p. 238.

524 Amato-Maréchaux 2014, p. 23.

525 Amato-Maréchaux 2014, p. 23–24.

7.5.3 Les festivités des calendes

S'agissant de la fête mentionnée aux paragraphes 58–59, Foerster a proposé d'y voir une allusion aux Brumalia. Le savant renvoie pour ce faire à la *dialexis sur les Brumalia de Justinien*⁵²⁶. Cependant, Crawford a démontré que cette hypothèse est à rejeter⁵²⁷ ; le passage fait clairement allusion aux calendes de janvier⁵²⁸. Plusieurs expressions du texte permettent de s'en assurer. Ainsi, la fête a lieu *παρὰ τὴν τοῦ χειμῶνος ἀκμὴν*, soit au plus fort de l'hiver. Quant à la tournure, *ἐνιαυτοῦ τοῦ μὲν πεπασμένου, τοῦ δὲ ἀρχομένου*, elle provient de la *Description des calendes* rédigée par l'illustre prédécesseur et « modèle⁵²⁹ » de Choricios, Libanios⁵³⁰. Ce dernier nous offre une vision pittoresque des fêtes du Nouvel-An qui se déroulaient selon lui pendant cinq jours, six en comptant le fait que les festivités débutaient la veille des calendes elles-mêmes. Ainsi, le soir précédant la fête, aux dires de Libanios, « peu dorment. La plupart des gens sont dans les chansons, les danses bondissantes, les plaisanteries »⁵³¹. Le premier jour de la fête est le plus longuement décrit : on y voit un cortège qui conduit l'hippochrome⁵³² vers les temples pour y effectuer un sacrifice. Durant la procession et après le sacrifice, des pièces d'or sont distribuées à la foule : « La curie est présente, elle

526 Foerster-Richtsteig 1929, p. 357 apparat critique avec renvoi à Chor., *Dial.* 7 (*Op.* XIII).

527 Crawford 1914–1919, p. 374. Voir également Perpillon-Thomas 1993, p. 107–109 ; Mazza 2010, p. 172–175. Les Brumalia ont remplacé progressivement les Saturnales. Elles commençaient le 24 novembre et s'étendaient sur 24 jours, soit un pour chaque lettre de l'alphabet.

528 Stephanis 1986, p. 163–164.

529 La notion est évidente si l'on songe à l'héritage de Lib., *Or.* LXIV (*Pro Sallustioribus*).

530 Foerster 1915, p. 472. En réaction à cet éloge et cette description, Astérios d'Amasée écrivit, en l'année 400, une homélie contre les calendes : *Ast. Am., hom.* 4 (*PG* 40, 215–225) : *λόγος κατηγορικὸς τῆς εορτῆς τῶν Καλανδῶν*. Voir Datema 1970, p. 229.

531 Lib., *Descr. Cal.* (*Prog.* XII, 5), 6 : *ἐσπέρας δ' ἠκούσης ὀλίγον μὲν τὸ καθεῦδον, οἱ πολλοὶ δ' ἐν φῶταϊς τε καὶ πηδήμασι καὶ σκώμμασιν* (trad. Martin 1988, p. 201).

532 Martin 1988, p. 201 n. 3. Pour Martin, le terme désignerait le « curiale chargé de la liturgie des courses de l'hippodrome ».

voit la chose et elle y participe. Car des mains des curiales partent les mêmes cadeaux pour les mêmes employés »⁵³³. Il doit s'agir ici de la *sparsio* consulaire, comme le propose Meslin⁵³⁴. La deuxième journée est occupée à jouer aux dés, maîtres et serviteurs mélangés⁵³⁵, le tout dans une nourriture abondante⁵³⁶. Selon Libanios, le troisième jour est celui des courses de chars à l'hippodrome, et cela attire beaucoup de monde⁵³⁷. Les quatrième et cinquième jours ne sont qu'évoqués, sans plus de détails : « Le quatrième jour émousse la pointe de la fête, mais le jour suivant ne parvient pas lui-même à l'éteindre tout à fait »⁵³⁸.

En premier lieu, il faut constater que les rapprochements entre les éléments que Choricios nous livre et cette description de Libanios sont difficiles, hormis la citation initiale qui prouve que Choricios a consulté son prédécesseur. Du côté des auteurs chrétiens, la critique n'a pas été tendre envers les spectacles donnés aux calendes de janvier. Ainsi, Jean Chrysostome, comme nous l'avons dit plus haut⁵³⁹, voit en cette fête une veillée diabolique comportant sarcasmes, insultes, chœurs nocturnes et comédies ridicules⁵⁴⁰. Cette affirmation, tirée de son homélie *Contre les calendes*, est répétée dans la première homélie sur Lazare dès les premiers mots : « La journée d'hier était une fête de Satan »⁵⁴¹. L'analyse de Monfrin a d'ailleurs mis en évidence un élément essentiel de la fête qui a été l'objet de la

533 Lib., *Descr. Cal. (Prog. XII, 5)*, 8 : ἡ βουλή δὲ παροῦσα ταῦτα ὀρᾷ τε καὶ δρᾷ. καὶ γὰρ ἐκ τῶν ἐκείνων χειρῶν τοῖς ὑπηρέταις ἀφικνεῖται ταῦτα.

534 Meslin 1970, p. 59.

535 Lib., *Descr. Cal. (Prog. XII, 5)*, 11 : νόμος δὲ οἴκοι μένειν, καὶ πρὸς κύβοις εἰσὶ δεσπότης τε ἀναμιξὶ καὶ οἰκέται.

536 *Ibid.* : καὶ οὐδεὶς οὕτω πτωχὸς ὅστις λαμπρᾶς ἐδωδῆς εἰς πλησμονὴν οὐχ ἤκε.

537 *Ibid.*, 13 : τρίτη δ' ἰσταμένου ζεύγνυται μὲν ἄρματα ἀμιλλητήρια, πολλὴ δ' ὑπὲρ τῆς νίκης ἔρις, πολλὸς δ' ὄμιλος ἐν ἵπποδρόμῳ.

538 *Ibid.* : τετάρτη δὲ ἡμέρα τὴν μὲν ἀκμὴν τῆς ἐορτῆς ἀμβλύνει, τὸ πᾶν δὲ οὐδ' ἢ μετ' ἐκείνην σβέσαι δύναται ἄν.

539 Voir notre commentaire *ad* § 50.

540 Chrys., *kal.*, 1 (*PG* 48, 954) : αἱ γὰρ διαβολικαὶ παννυχίδες αἱ γινόμεναι τήμερον, καὶ τὰ σκόμματα, καὶ αἱ λοιδορίαί, καὶ αἱ χορεαὶ αἱ νυκτεριναί, καὶ ἡ καταγέλαστος αὐτῆς κωμῳδία (trad. Jeannin 1864, t. II, p. 450).

541 Chrys., *Laz.* I, 1 (*PG* 48, 963) : τὴν χθὲς ἡμέραν, ἐορτὴν οὕσαν σατανικὴν, ἐποίησατε ὑμεῖς ἐορτὴν πνευματικὴν (trad. Jeannin 1864, t. II, p. 457).

plus virulente critique chrétienne ; il s'agit de la *tabula fortunata*, la table chargée de nourritures et de boissons, qui préfigure le réveil-
 lon de la Saint-Sylvestre actuellement⁵⁴². Pour Tertullien, les jeux et
 les banquets sont associés à la fête des calendes⁵⁴³. *L'Histoire Au-*
guste rapporte à propos d'Alexandre Sévère qu'un faisan était ajouté
 pour le banquet des calendes⁵⁴⁴, preuve que l'εὐωχία était également
 pratiquée au plus haut niveau du pouvoir par l'empereur lui-même.
 Quant à la présence de spectacles de mimes durant les fêtes des ca-
 lendes, Julien en livre un précieux témoignage :

Je ne laisse pas pénétrer à la Cour l'autel de Bacchus en dehors du Premier
 de l'an. C'est là l'effet d'une âme inerte. On dirait d'un rustre qui, de son
 petit avoir, acquitte le fermage, paie le tribut à un maître sans indulgence ; et
 j'entre alors au spectacle avec une mine de pénitent. Malgré mon titre de mo-
 narque tout puissant, je n'ai personne pour commander à travers l'univers, tel
 un lieutenant ou un général, les mimes et les auriges.⁵⁴⁵

Un rapprochement intéressant peut encore être effectué avec les jeux
 que les nouveaux consuls offrent lors de leur entrée en charge⁵⁴⁶.
 Comme l'a noté Meslin, l'intérêt pour les jeux n'a cessé de se répandre
 dans la société et ceux-ci devaient être à ce titre très attendus⁵⁴⁷. Une
 Nouvelle de l'empereur Justinien précise la libéralité dont doivent faire
 preuve les consuls lors de leur entrée en charge. Sept processions sont
 prévues. La première se déroule aux calendes de janvier ; pour la deu-
 xième ainsi que pour la sixième, des combats à cheval sont donnés,

542 Monfrin 2003, p. 110–111.

543 Tert., *Idol.*, XIV, 6 : *Saturnalia et Januariae et Brumae et Matronales frequen-*
tantur, munera comitant et strenae, consonant lusus, convivia constrepunt.

544 Lampr., *Alex. Sev.*, XXXVII, 6 : *kalendis autem Januariis et Hilariis matriis*
deum et ludis Appollinaribus et Jovis epulo et Saturnalibus et hujus modi
festis diebus fasianus.

545 Jul., *Mis.*, IV, 159d : εἴργω τῶν θεάτρων ἐμαυτὸν ὑπ' ἀβελτηρίας, οὐδὲ
 εἶσω τῆς αὐλῆς παραδέχομαι τὴν θυμέλην ἕξω τῆς νομηνίας τοῦ ἔτους ὑπ'
 ἀναισθησίας, ὥσπερ τινὰ φόρον ἢ δασμὸν εἰσφέρων καὶ ἀποδοιδὸς ἀγροικὸς
 ὀλίγα ἔχων οὐκ ἐπιεικεῖ δεσπότη. καὶ τότε δὲ εἰσελθὼν τοῖς ἀφοσιουμένοις
 ἔοικα. κέκτημαι δὲ οὐδένα, καὶ ταῦτα βασιλεὺς ἀκούων μέγας, ὃς καθάπερ
 ὑπαρχὸς ἢ στρατηγὸς διὰ πάσης τῆς οἰκουμένης ἄρξει τῶν μίμων καὶ τῶν
 ἡνιόχων (trad. Lacombrade 1964, p. 159).

546 Delbrueck 1929, p. 66–67 ; Puk 2014, p. 187–189.

547 Meslin 1970, p. 66–67.

tandis que la troisième consiste en un spectacle théâtral. Le troisième spectacle est appelé *de tout le jour* et représente des hommes combattant avec des bêtes. La cinquième procession nous intéresse particulièrement, car elle doit conduire « au théâtre appelé *les Putes*⁵⁴⁸, lieu où se joue la scène des bouffons, et qui est ouvert aux artistes tragiques, aux chœurs de musiciens et à tous les spectacles réjouissan[t]s »⁵⁴⁹. La Nouvelle conclut son premier chapitre en affirmant qu'« ainsi sera complété le cours des sept nuits de processions »⁵⁵⁰. Outre la durée identique à celle évoquée par Choricios, on retrouve dans ce texte légal la mention de différentes fêtes et solennités nocturnes, parmi lesquelles figure un spectacle. Sa dénomination grecque, πόρναι, et ses acteurs, les γελωτοποιοί laissent entendre clairement qu'il s'agissait d'un spectacle de mimes. D'ailleurs, un jeu de mime apparaît dans la liste des jeux consulaires donnés en 399 par Flavius Manlius Théodorus ; Claudien en a conservé une trace dans le *Panégyrique* qu'il a composé en l'honneur de Théodorus :

Que la douceur des jeux ne soit pas pour nous sans saveur :
Un bouffon qui fait rire avec ses joyeuses saillies
Celui qui parle avec la tête, avec les mains⁵⁵¹.

D'un point de vue iconographique, plusieurs diptyques reçus par les consuls lors de leur entrée en fonction le 1^{er} janvier comportent

548 Le terme *adorne* utilisé par Bérenger n'est pas adéquat ; il traduit le latin *adorna* de la version latine, mais pas le terme grec de la *Novelle*, πόρναις. Voir Schoell-Kroll 1895, p. 502.

549 Just., *Nov.* 105, 1 : καὶ πέμπτην γε ποιήσει πρόοδον τὴν ἐπὶ τὸ θέατρον ἄγουσαν, ἣν δὴ πόρναις καλοῦσιν, ἐνθα τοῖς ἐπὶ σκηνῆς γελωτοποιοῖς ἔσται χώρα τραγωδοῖς τε καὶ τοῖς ἐπὶ τῆς θυμέλης χοροῖς, θεάμασι τε παντοδαποῖς καὶ ἀκούσμασιν ἀνεωγμένον ἐστὶ τὸ θέατρον (trad. Bérenger 1810 p. 84, sauf pour *les Putes*).

550 Just., *Nov.* 105, 1 : καὶ οὕτως ὁ τῶν ἐπτὰ νυκτῶν τε καὶ προόδων ἐπιτελεσθήσεται δρόμος (trad. Bérenger 1810 p. 84).

551 Claud., *Pan. Manlio Theodoro*, 311–313 : *nec molles egeant nostra dulcedine ludi* : | *qui laetis risum salibus movisse facetus* | *qui nutu manibusque loquax* (trad. Charlet 2017, p. 25). Charlet (n. 86) est d'avis que le vers 312 fait allusion à un bouffon tandis que le vers 313 évoquerait mime et pantomime. A notre sens, le vers 312 représente un mime bouffon, tandis que le pantomime est identifiable à ses gesticulations au vers 313.

des représentations théâtrales ; deux diptyques d'Anastasios présentent des scènes de mime⁵⁵² reconnaissables par la présence du personnage du *stupidus calvus*⁵⁵³. L'un semble d'ailleurs parodier une scène de bénédiction d'un enfant ; il est accompagné de deux personnages chauves, dont l'un est mordu au nez par un crabe⁵⁵⁴.



Figure 4 : diptyque d'Anastasios (M. Natalis).

Pour des époques plus tardives, le *Traité de Philothée* ainsi que le *Livre des Cérémonies* nous renseignent sur la manière dont les calendes de janvier ont évolué. Aux IX^e et X^e siècles, elles sont englobées dans les festivités du *dodekaemeron* (δωδεκάημερον) ; celles-ci durent alors douze jours entre Noël et l'Épiphanie, ce qui

552 Delbrueck 1929, p. 78–79 ; n° 20R p. 126–130 (avec illustrations) ; n° 21R p. 131–133. Nicoll 1931, p. 144. Puchner 2002, p. 314–316 reconnaît la présence de mimes, mais réfute toute interprétation supplémentaire vu le caractère stylisé de la représentation.

553 Puk 2014, p. 334 et ill. 157–158 pl. 118–119.

554 Delbrueck 1929, Abb. 1 p. 128. Reproduction dans Puk 2014, ill. 157 pl. 118.

explique leur nom⁵⁵⁵. Les deux traités ne mentionnent pas la présence de mimes, mais apportent néanmoins des informations pertinentes. Comme l'indique Philothée, « le festin et les festivités des douze jours une fois terminés, on organise un jour de réception d'après-fête, comportant réception et danse »⁵⁵⁶. On est ainsi assuré de la présence d'un divertissement ou d'un spectacle – en l'occurrence de la danse – dans le cérémonial du *dodekaameron*. On est également renseigné sur la présence de banquets auxquels tous les dignitaires sont invités. Philothée indique quel dignitaire est invité à quelle place. Ce dernier précise encore qu'à lieu, le 9^{ème} jour des dix-neuf lits⁵⁵⁷, un banquet qu'il appelle trygètikon (τρυγητικόν)⁵⁵⁸. Le *Livre des Cérémonies* fournit au sujet de ce banquet de nombreux détails : il fait appel à ceux qui « vont jouer le gothique »⁵⁵⁹. Cette indication permet d'interpréter la scène comme un spectacle ; elle se voit confirmée par la présence de joueurs de luth et de Goths portant des fourrures et des masques, avec dans la main gauche un bouclier et dans la main droite des baguettes⁵⁶⁰. Suivent ensuite diverses acclamations qui ont posé de nombreuses difficultés à leur traducteur⁵⁶¹. Il nous semble en tout cas intéressant de rapprocher cette pièce des Goths du παίγιον intitulé τὸ τῶν Γόθθων, qui apparaît dans le *P.Berol.* 13927. Dans le matériel utile à la représentation, sont mentionnés des σχήματα

555 Dagron 2011, p. 121–122.

556 *Traité de Philothée* (Oikonomidès 1972, p. 188) : μετὰ δὲ τὴν περαιώσιν τῆς δωδεκαήμερου ταύτης τῶν ἑορτῶν εὐωχίας, τελεῖται ἄλλη μεθέορτος ἡμέρα δεξιμοῦ φέρουσα δεξιῶσιν μετὰ σαξίμου.

557 Vogt 1939, p. 186 indique que cela correspond au 2 janvier.

558 *Traité de Philothée* (Oikonomidès 1972, p. 181) : ἐπὶ δὲ τῆς ἐνάτης ἡμέρας τῶν αὐτῶν ἀκκουβίτων τελεῖται κλητόριον δείπνου, ὃ καὶ τρυγητικὸν καλεῖται.

559 Constantin Porphyrogénète, *Caer.*, II, 92 (Vogt 1939 p. 182) : οἱ μέλλοντες παῖξαι τὸ Γοθτικόν.

560 *Ibid.* : ἐν μὲν τῷ ἀριστερῷ μέρει, ἐν ᾧ καὶ ὁ δρυγγάριος τοῦ πλοῖμου παρίσταται, ἴσταται ὁ τοῦ μέρους τῶν Βενέτων μαῖστωρ μετὰ καὶ ὀλίγων δημοτῶν καὶ τῶν πανδουριστῶν μετὰ τῶν πανδούρων, καὶ ὀπισθεν αὐτοῦ οἱ δύο Γόθθοι φοροῦντες γούνας ἐξ ἀντιστρόφου καὶ πρόσωπα διαφόρων εἰδέων, βαστάζοντες ἐν μὲν τῇ ἀριστερᾷ χειρὶ σκουτάρια, ἐν δὲ τῇ δεξιᾷ βεργία. Une formation identique est ensuite décrite pour les Verts.

561 Vogt 1939, p. 186 relève la difficulté du passage ; certaines expressions sont intraduisibles.

Γόθθων και Γοθθισσῶν, soit des déguisements de Goths. À notre sens, il doit probablement s'agir d'un spectacle de même nature que celui présenté par Constantin Porphyrogénète⁵⁶².

Ce dernier relève d'ailleurs encore pour la fête des calendes la récitation d'un poème dénommé alphabéticon⁵⁶³. Selon Vogt, il s'agissait d'un « hymne de louange et de gloire adressé aux souverains, victorieux des athées et des ennemis, vie, lumière et rempart de leur peuple »⁵⁶⁴. Chaque vers du poème commence par une lettre de l'alphabet. Si de telles acclamations existent déjà du temps de Choricios, on peut comprendre que le banquet ait pu se réjouir de la présence d'acteurs (de mimes ou non) lors des festivités des calendes.

7.5.4 Une fête périodique à Césarée de Palestine

Une dernière fête mentionnée par Choricios dans *L'Apologie des mimes* concerne la capitale de la province, Césarée de Palestine. La ville, mentionnée par la périphrase ἡ Καισαρος πόλις, est le théâtre d'une fête qui a lieu périodiquement non loin de la ville et à laquelle assiste le gouverneur de la cité⁵⁶⁵.

Afin de définir la fête dont il est question ici, il faut avoir recours à l'archéologie. Parmi les bâtiments publics dont les restes ont été découverts à Césarée, figure le stade d'Hérode⁵⁶⁶. Celui-ci fut raccourci au II^e siècle à l'époque de la construction de l'hippodrome destiné à recevoir les courses de char et resta en fonction jusqu'au IV^e siècle⁵⁶⁷. Des *munera* et des *venationes* devaient y avoir lieu chaque année, en relation avec le culte impérial. Peut-être faut-il identifier cette célébration avec la fête mentionnée par Choricios.

562 Puchner 1990, p. 14 pense cependant que ce témoignage n'est pas valide pour attester de la continuation du mime comme représentation théâtrale autonome.

563 Constantin Porphyrogénète, *Caer.*, II, 92 (Vogt 1939 p. 183) : και εἶθ' οὕτως λέγουσιν οἱ μαῖστωρες μετὰ και τῶν δημοτῶν τὸ ἀλφαβητάριν.

564 Vogt 1939, p. 190.

565 Chor., *Apol. mim.*, 95.

566 Nommé amphithéâtre sur le plan de J. Mesqui.

567 Patrich 2011, p. 196–199.

Selon Flavius Josèphe, ces jeux sont institués en l'honneur d'Auguste par Hérode, alors gouverneur de la cité et il est prévu de les donner tous les quatre ans (jeux quinquennaux) ; leur instauration voit un concours musical et athlétique, des combats de gladiateurs, de bêtes sauvages, ainsi qu'une course de chars et les spectacles les plus coûteux qui se donnaient à Rome et ailleurs dans l'empire⁵⁶⁸. Nous ignorons si des jeux de ce type perdurèrent à Césarée jusqu'à l'époque de Choricios, le cas échéant dans quelle mesure.

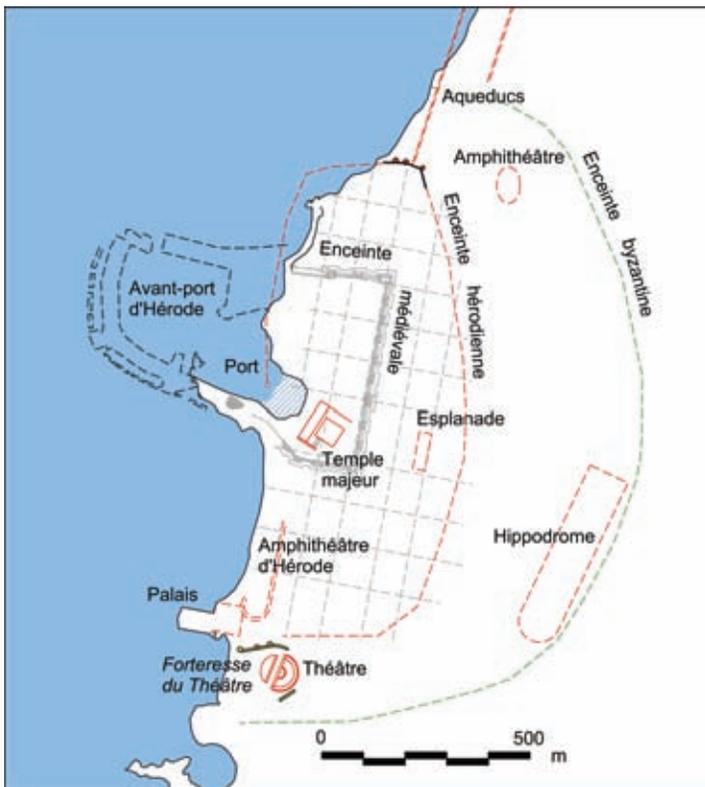


Figure 5 : plan de Césarée Maritime dans l'Antiquité (J. Mesqui).

568 J., *AJ* XVI, 5, 1, 137 : κατηγγέλλει μὲν γὰρ ἀγῶνα μουσικῆς καὶ γυμνικῶν ἀθλημάτων, παρεσκευάκει δὲ πολὺ πλῆθος μονομάχων καὶ θηρίων ἵππων τε δρόμον καὶ τὰ πολυτελέστερα τῶν ἐν τῇ Ρώμῃ καὶ παρ' ἄλλοις τισὶν ἐπιτηδευμάτων.

Si le stade est abandonné au IV^e siècle, ces festivités ont dû se dérouler ailleurs. La mention *μικρὸν ἀπὸ τοῦ ἄστεος* de Choricios ne nous renseigne guère plus. Un candidat possible pour une fête comportant des jeux de mime est naturellement le théâtre⁵⁶⁹. Une inscription chrétienne datée du V^e siècle et retrouvée sous un escalier tardif dans le théâtre semble indiquer que celui-ci doit encore être en fonction durant l'ère chrétienne⁵⁷⁰. Selon Patrich, le bâtiment a cependant déjà été abandonné au IV^e siècle et est englobé dans le *kastron* au VI^e siècle⁵⁷¹ ; Mesqui date lui la fin de sa construction d'avant 620⁵⁷². On voit bien que la datation est un sujet délicat et il est difficile à notre sens d'affirmer que la date de transformation du théâtre en *kastron* puisse fournir un *terminus ante quem* pour le discours de Choricios⁵⁷³, d'autant plus que, comme nous l'avons dit, rien ne permet d'assurer que la fête en question se soit déroulée au théâtre.

Pour Patrich, il semble par exemple certain que le cirque-hippodrome soit le seul bâtiment destiné aux spectacles qui ait survécu à Césarée à époque tardive⁵⁷⁴. Sa situation relativement excentrée – bien plus que ne l'est le théâtre comme le montre le plan de la cité établi par Mesqui – pourrait expliquer la mention *μικρὸν ἀπὸ τοῦ ἄστεος* de Choricios. D'ailleurs, Weiss note que ce bâtiment est situé en dehors de l'enceinte hérodienne de la ville⁵⁷⁵. De plus, le contexte dans lequel Choricios insère cette mention semble confirmer cette interprétation. Le paragraphe 96 insiste sur la connotation du spectacle produit tandis que le suivant insère une réserve en reconnaissant que certaines scènes pourraient échauffer l'imagination. Le paragraphe 98 évoque des concours qui se déroulent dans des stades⁵⁷⁶. Or, c'est la seule occurrence du terme *stade* dans *L'Apologie des mimes*, alors que le terme lui-même apparaît avec le même emploi à deux reprises chez

569 Puk 2014, p. 316–317.

570 Liftshitz 1967, p. 58–59. Robert-Robert 1967, p. 555 n° 645. Robert 1977, p. 91. *SEG* 27, 1013. Lehmann-Holum 2000, n° 41.

571 Patrich 2011, p. 112.

572 Mesqui 2014, p. 52–52, 72–73.

573 Voir Stephanis 1986, p. 175 ; Malineau 2005, p. 160.

574 Patrich 2011, p. 112.

575 Weiss 2014, p. 78–80 ; fig. 2.5 p. 79.

576 Chor., *Apol. mim.*, 98.

Choricios⁵⁷⁷. On l'a vu, le stade d'Hérode n'est plus en fonction au VI^e siècle. Reste donc, s'il faut considérer le terme comme une indication topographique, le cirque-hippodrome, ce que pourrait confirmer l'allusion aux dèmes et aux courses de chars des paragraphes 97–99⁵⁷⁸.

Si nous prenons en compte le fait que l'expression μικρὸν ἀπὸ τοῦ ἄστεος désigne un bâtiment plus éloigné de la ville, une dernière hypothèse peut encore être proposée. Non loin de Césarée, à environ 5 km, se trouve le théâtre de Shuni-Maiumas⁵⁷⁹. Construit au début du III^e siècle, le théâtre subit des modifications au cours du temps, avec notamment l'adjonction d'une piscine, ce qui suggère évidemment un spectacle aquatique comme nous l'avons indiqué à propos du maïouma⁵⁸⁰. Ainsi, Weiss propose d'identifier l'édifice avec le théâtre où notre fête se déroule⁵⁸¹. C'est également l'avis que suivent White⁵⁸² et Corcella⁵⁸³. Cette dernière solution nous paraît intéressante, dans la mesure où elle ferait le lien avec la pannychie mentionnée à propos de la ville de Gaza, que nous avons proposé d'identifier avec le maïouma. Elle permet également peut-être d'expliquer la parenthèse que Choricios juge utile d'insérer : la contrée est un lieu bien connu de l'auditoire⁵⁸⁴.

7.6 Le public des mimes

Pour Webb, l'audience du théâtre devait sans doute être mixte ; les attaques de Jean Chrysostome contre un public exclusivement

577 Chor., *Or. fun. in Mariam* (Op. VII), 11 ; *Spartiat.* (Op. XXIX), 52.

578 Voir point 8.4, p. 413.

579 Segal 1995, p. 69. Le lieu est orthographié « Shumi ».

580 Weiss 2014, p. 139, 241–242 avec renvoi à Shenhav 1990 et 1997 (en hébreu). Informations bibliographiques dans Di Segni-Green et al. 1994, s.v. *Kephar Shuni*, p. 165.

581 Weiss 2014, p. 120, 230.

582 White 2010, p. 390 n. 93.

583 Corcella 2016, p. 90, avec renvoi à Dvorjetski 2012.

584 Chor., *Apol. mim.*, 95.

masculin doivent, selon elle, être comprises comme un élément de la stratégie argumentative permettant de se concentrer sur la concupiscence des hommes devant le spectacle d'une femme sur scène⁵⁸⁵. Ainsi, le prédicateur explique que la nature a écarté les femmes du spectacle, mais a introduit au gynécée les rôles du théâtre, des hommes efféminés et des prostituées⁵⁸⁶. Quant à Choricios, il témoigne de la présence de femmes lors de la pannychie et insiste sur le fait que les différentes classes d'âge et classes sociales sont présentes⁵⁸⁷. Un témoignage identique, bien que le ton soit évidemment celui de la diatribe, est également livré par Jean Chrysostome à propos de la pannychie. Celui-ci indique clairement que « la nuit, il y avait des festivals abominables et des femmes étaient appelées à ces spectacles »⁵⁸⁸, preuve que ses attaques pouvaient également concerner des femmes spectatrices.

Pour Cyprien, une femme ne peut entrer chaste au théâtre sans en ressortir impudique⁵⁸⁹. Dans cette ligne, Tertullien s'insurge contre celui qui « préserve de tout mot grossier les oreilles de sa fille encore vierge, la mène lui-même au théâtre pour les paroles et les gesticulations que l'on sait »⁵⁹⁰. Un peu plus loin, il développe les effets du théâtre sur les femmes :

Et de fait, le cas s'est produit, j'en prends le Seigneur à témoin : une femme qui était allée au théâtre en est revenue avec un démon. [...] À une autre – le fait est prouvé – fut montré dans son sommeil un linceul, la nuit même du

585 Webb 2008, p. 171.

586 Chrys., *hom. in Col.*, XII, 4 (PG 62, 386) : ἐπειδὴ τῆς σκηνῆς καὶ τῶν ἀσέμων τῶν ἐκεῖ ἢ φύσις αὐτῆ τὰς γυναῖκας ἀπήγαγεν, εἰς τὴν γυναικωνίτιν εἰσήγαγε τὰ τοῦ θεάτρου, μαλακοὺς λέγω καὶ πόρνας.

587 Chor., *Apol. mim.*, 51.

588 Chrys., *hom. in Tit.* V, 4 (PG 62, 693) : παννυχίδες ἐγίνοντο μιαιραί, καὶ γυναῖκες ἐκαλοῦντο ἐπὶ τὴν θέαν (trad. Jeannin 1864, t. xi, p. 429).

589 Cypr., *Contre Donat*, 8 : *pudica fortasse ad spectaculum matrona processerit, de spectaculo revertitur impudica.*

590 Tert., *Spect.*, XXI, 2 : *qui filiae virginis ab omni spurco verbo aures tuetur, ipse eam in theatrum ad illas voces gesticulationesque deducat* (trad. Turcan 1986, p. 265).

jour où elle avait écouté un tragédien, le nom de ce tragédien étant prononcé avec opprobre ; cinq jours après, cette femme n'était plus de ce monde.⁵⁹¹

Selon Stephanis, il semble cependant que, de manière générale, les femmes se soient abstenues des spectacles du théâtre⁵⁹². Comme l'a souligné Dagron⁵⁹³ sur la base du témoignage de Procope de Césarée, les femmes portent la couleur d'un parti, que cela soit celui de leur mari ou non, bien qu'elles ne se rendent pas elles-mêmes aux spectacles⁵⁹⁴. D'un point de vue légal, une loi de Théodose II datée de 449 offre d'ailleurs au mari comme motif de répudiation de son épouse le fait pour celle-ci « d'avoir assisté aux jeux du cirque ou du théâtre ou aux spectacles des arènes dans les lieux eux-mêmes où ces spectacles ont l'habitude de se donner »⁵⁹⁵. Deux Nouvelles publiées par Justinien apportent des précisions et des amendements. Les spectacles visés par le terme « théâtre » sont les suivants : il s'agit des σκηναί et des combats d'hommes et de bêtes fauves⁵⁹⁶. La même Nouvelle précise également les conditions de répudiation pour justes motifs : la femme doit avoir fréquenté les spectacles contre l'avis de son mari (παρὰ τὴν αὐτοῦ γνώμην). Cela permet d'affirmer que le spectacle n'est pas totalement interdit aux femmes, pour autant que le mari donne son accord. Ce deuxième élément se lit encore dans une autre Nouvelle qui indique à nouveau les causes de

591 Tert., *Spect.*, XXVI, 1–3 : *nam et exemplum accidit domino teste ejus mulieris, quae theatrum adiit, et inde cum daemonio rediit. [...] constat et alii linteum in somnis ostensum ejus diei nocte, qua tragoedum audierat, cum exprobratione nominato tragoedo nec ultra quintum diem eam mulierem in saeculo fuisse. quot utique et alia documenta cesserunt de his qui cum diabolo apud spectacula communicando a domino exciderunt* (trad. Turcan 1986, p. 295).

592 Voir le commentaire de Stephanis 1986, p. 161.

593 Dagron 2011, p. 276.

594 Procop., *Pers.*, I, 24, 6.

595 *Cod. Just.*, V, 17, 8, 3 : *vir quoque pari fine claudetur nec licebit ei sine causis apertius designatis propriam repudiare iugalem, nec ullo modo expellat [...] nisi circensibus vel theatralibus ludis vel harenarum spectaculis in ipsis locis, in quibus haec adsolent celebrari, se prohibente gaudentem.*

596 *Just., Nov.* 22, 15, 2 : ἡ παρὰ τὴν αὐτοῦ γνώμην ἰπποδρομίας χαίρουσάν τε καὶ παραγινόμενῃν ἢ θεάτροις παραβάλλουσιν (φραμὲν δὲ τοῖς ἔνθα σκηναί καὶ τὰ τοιαῦτά ἐστιν, ἢ καὶ ὄπη θηρίους πρὸς ἀνθρώπους ἢ μάχῃ).

répudiation d'une épouse. Y figure toujours le fait d'avoir assisté en spectatrice à des courses hippiques, des jeux théâtraux ou encore à des *venationes*, alors que le mari l'ignore ou l'interdit⁵⁹⁷. En définitive, on peut percevoir entre les trois normes légales une sorte de balancement. La loi de Théodose II ne souffre aucune exception, alors que la Nouvelle 22 établit la notion de *γνώμη*. Quant à la Nouvelle 117, elle se montre à nouveau plus restrictive que la précédente, puisque le simple fait que le mari ne soit pas au courant est un juste motif de répudiation.

7.7 Synthèse intermédiaire

Avec ce chapitre qui forme un des points essentiels de notre étude, nous avons pu déterminer dans quelle mesure *L'Apologie des mimes* est une source d'information sur le théâtre. Pour trouver un écho favorable dans son auditoire, Choricios devait en effet fonder son argumentation sur des exemples plausibles. Pour que la défense des mimes soit réussie, le public devait pouvoir identifier le contenu comme étant réaliste. Les renseignements fournis se devaient donc d'être exacts, afin que le mime trouve un bon défenseur, qui plaide en parfaite connaissance de cause.

Notre enquête a permis de valider les thèses de Choricios. Comme nous pouvons le lire chez les grammairiens, notre orateur définit le mime comme une imitation de la vie quotidienne (§ 89) ; il dresse un catalogue des rôles que les acteurs peuvent revêtir sur scène (§ 26, 110). Si le terme de *παίγνιον* définit les farces des mimes comme de petites saynètes, les qualités de mémorisation des mimes sont mises en évidence (§ 125). Cela laisse penser que l'improvisation n'était pas au cœur de la représentation : des canevas, des rôles écrits existaient et devaient donc être appris.

597 Just., *Nov.* 117, 8, 6 : ἐὰν ἰππικοῖς ἢ θεάτροις ἢ κυνηγίοις παραγίνηται ἐπὶ τῷ θεωρησῆσαι ἀγνοοῦντος ἢ καὶ κωλύοντος τοῦ ἀνδρός.

De manière générale, on peut affirmer que les thèmes exploités sont réalistes et que les scènes choisies par Choricios font partie intégrante du répertoire des mimes. Véritable cheville ouvrière de l'argumentation, le mime adultère occupe une place importante dans le discours (§ 29–43). Cela peut parfaitement se justifier, car c'est un des thèmes les plus anciens – il suffira de mentionner la lampe en terre cuite du III^e siècle – et les plus récurrents : présent dans les fragments de Laberius, le mime adultère est mentionné tant chez Horace, Ovide que Juvénal. Apulée également rédige ses nouvelles sur la base du canevas du mime adultère. Quant à la « nouveauté » apportée par Choricios avec la scène de tribunal (§ 30), elle confère également un crédit moral aux scènes des mimes, dont l'orateur reconnaît lui-même le caractère osé, susceptible d'échauffer l'imagination (§ 97). Mais ici, nous n'en saurons pas plus. Jamais Choricios n'évoque de scène scabreuse, comme Procope de Césarée peut le faire à propos de la future impératrice Théodora. Le mime de Thétyis « tetimime », n'est pas évoqué. Quant au mime christologique dans lequel les rites chrétiens sont parodiés, celui-ci est dissimulé derrière la notion de blasphème, sans plus de détails. La raison de cela est simple : comme nous l'avons dit en préambule, l'attaque frontale n'est pas de mise dans le contexte contemporain.

La typologie et le contenu des scènes mimiques évoquées par Choricios peuvent être mis en relation avec des témoignages antérieurs, parfois contemporains de manière convaincante. Leur nature est variée puisque nous avons eu recours tant aux sources littéraires qu'à l'archéologie, la papyrologie ou encore l'épigraphie. On pourra mentionner ici les farces à caractère mythologique dont les homéristes sont les meilleurs représentants, les κίναϊδοί animant les banquets (§ 86), la présence de danse ou encore de chants dans les spectacles de mimes (§ 124).

On pourrait penser à une simple caricature qui ne laisserait pas de place à une représentation effective des spectacles de mimes. Pourtant, Choricios insiste à plusieurs reprises sur le statut et le niveau social des mimes, qui pouvaient s'enrichir de leur art (§ 8) et accéder aux plus hautes maisonnées (§ 53). On songe à l'actrice Théodora devenue l'épouse de l'empereur Justinien, ce qui nécessita une

modification du code légal. Choricios insiste à plusieurs reprises sur fait que les mimes se donnent encore en spectacle à son époque. Et d'en préciser les lieux et occasions de représentation. Et c'est à notre sens ici que se situe l'information la plus importante. Loin de se contenter à une simple description typologique et théorique du mime, *L'Apologie des mimes* nous offre une preuve manifeste de la vivacité des spectacles de mimes au VI^e siècle. On y évoque la présence des mimes au théâtre, au cirque ou encore dans des fêtes locales, à Gaza certainement. Mais l'activité des mimes s'étend jusqu'au plus haut niveau du pouvoir, que cela soit en présence du gouverneur de la Palestine à Césarée (§ 95) ou de l'empereur lui-même à Constantinople lors des festivités des calendes (§ 58–59), ou lorsque les mimes jouent des intermèdes entre les courses de chars (§ 114–116).

En préambule de ce chapitre, nous avons évoqué la thèse de Théocharidis ; celui-ci recourt à Choricios pour valider l'apport documentaire de la diatribe de Jean Chrysostome⁵⁹⁸. Non seulement la thèse est à notre sens correcte mais elle est peut-être encore trop réductrice. A notre sens, *L'Apologie des mimes* montre la continuité de la typologie mimique au travers des époques, et ceci jusqu'au VI^e siècle.

598 Theocharidis 1940.

8 Les exempla dans *l'Apologie des mimes*

De manière générale, les sources utilisées par Choricios pour rédiger ses différentes pièces et discours sont nombreuses. *L'Apologie des mimes* ne déroge pas à cette constatation. D'ailleurs, Graux fait précéder *l'editio princeps* des nouveaux fragments qu'il a pu y trouver, ce qui constitue déjà une indication de leur importance¹. Le premier inventaire établi par Malchin a permis de préciser l'objectif poursuivi par Choricios : *utebatur enim sententiis, exemplis, verbis optimorum vetustissimorumque Graecae linguae scriptorum et ex eis sua fecit quae et ad amplificandam et ornandam orationem pertinent, ita ut opera ejus quasi reddere imaginem studii quod in illis collocavit contendere possit*². Choricios possède une large culture classique, ce que prouve l'importante liste de citations que la critique a pu établir : 29 citations d'Éschine, 47 d'Aristophane, 142 de Démosthène, 274 d'Homère, et 536 de Platon !³ C'est d'ailleurs cet emploi de mythes et d'exemples païens qui a provoqué l'incompréhension de Photios : « toutefois, par je ne sais quelle négligence et irréflexion, il mêle à ses écrits des fables et des récits païens mal à propos, même parfois en traitant des sujets sacrés »⁴.

D'un point de vue rhétorique, Lausberg⁵ explique que Quintilien analyse *l'exemplum* – παράδειγμα sous trois angles de vue⁶. L'exemple a une source pour son contenu (*res gesta*) ; il est utile pour persuader (*utilis ad persuadendum*) ; sa *commemoratio* a une

1 Graux 1877a, p. 209–212.

2 Malchin 1884, p. 5.

3 Voir Downey 1963, p. 111.

4 Phot., *Bibl.*, Cod. 160, 102b Bekker : πλὴν οὐκ οἷδ' ὅπως ὀλιγόρως καὶ λόγῳ σὺν οὐδενὶ μύθους καὶ ἱστορίας ἐλληνικὰς, οὐ δέον, ἐγκαταμίγνυσι τοῖς ἑαυτοῦ συγγράμμασιν, ἔστιν ὅτε καὶ ἱερολογῶν (trad. Henry 1960, p. 122).

5 Pour ce paragraphe, voir Lausberg-Kennedy 1998, p. 196–203 n° 410–426.

6 Quint., *Inst. Or.*, V, 11, 1 : *tertium genus, ex iis quae extrinsecus adducuntur in causam, Graeci vocant παράδειγμα.*

forme littéraire⁷. Contrairement à l'argument, l'*exemplum* trouve sa source en dehors de la cause. Les *exempla* peuvent alors être historiques, ou poétiques⁸. La *commemoratio* peut prendre elle la forme d'une *narratio* ou d'une plus brève allusion (*significatio*)⁹.

L'analyse de Lausberg nous conduit à distinguer deux grandes catégories d'*exempla*, historiques et mythologiques. Nous y avons adjoint deux cas particuliers, l'allusion aux courses de chars et l'évocation des comédies de Ménandre, car les deux thèmes sont présents au titre d'*exemplum* dans *L'Apologie des mimes*. Seuls sont étudiés dans ce chapitre les *exempla* qui présentent un intérêt particulier en raison du traitement que Choricios leur a réservé, que l'allusion soit la plus brève possible, un mot, ou constitue une *narratio*, comme c'est le cas pour Satyros. Lorsque cela se révèle intéressant, l'*utilitas ad persuadendum* de chaque *exemplum* traité est également mise en évidence.

8.1 *Les exempla* mythologiques

8.1.1 Homère et les dieux imitateurs

La première série d'exemples que Choricios avance pour défendre sa cause est de nature mythologique. Ramassés dans un seul paragraphe¹⁰, tous les *exempla* que nous présentons ci-après sont tirés d'Homère, quoique le poète ne soit pas mentionné par son nom. Les citations ou les épisodes suffisent à rendre leur auteur manifeste.

7 Quint., *Inst. Or.*, V, 11, 6 : *quod proprie vocamus exemplum, id est rei gestae aut ut gestae utilis ad persuadendum id quod intenderis commemoratio.*

8 Lausberg établit cette distinction sur la base de Cic., *Rhet. Her.*, I, 13 : *fabula est, quae neque veras neque veri similes continet res, ut eae sunt, quae traegedis traditae sunt. historia est gesta res, sed ab aetatis nostrae memoria remota.*

9 Quint., *Inst. Or.*, V, 11, 15 : *quaedam autem ex iis quae gesta sunt tota narrabimus, [...] quaedam significare satis erit.*

10 Chor., *Apol. mim.*, 11.

La déesse Athéna ouvre la voie des dieux imitateurs¹¹. Choricios fait allusion au passage dans lequel Athéna prend les traits de Déiphobe pour convaincre Hector de livrer un combat singulier contre Achille : « Cependant Athéna le quitte et va trouver le divin preux Hector. De Déiphobe elle a la voix forte et la taille »¹². Pour rappel, Déiphobe est le fils de Priam et d'Hécube et apparaît à plusieurs reprises dans l'*Iliade*¹³. Sous les traits de son frère, Athéna tente donc de tromper Hector pour le convaincre de combattre. Notons encore que cet exemple pourrait également avoir été inspiré par la diatribe chrétienne¹⁴, dont nous trouvons une trace chez Tatien¹⁵.

Le deuxième exemple trouve également sa source dans l'*Iliade*. Son contexte est également révélateur. Aphrodite, « sous les traits d'une vieille femme »¹⁶, s'approche d'Hélène pour la convaincre de rejoindre Pâris dans sa chambre. Or, Hélène reconnaît la déesse « à sa gorge splendide, à sa belle poitrine, à ses yeux fulgurants »¹⁷. Nous sommes à nouveau confrontés à une tromperie : mais cette fois, elle est mise à jour.

À la différence des deux précédents, l'*Iliade* est citée directement pour le troisième exemple : Poséidon, prend « les traits d'un vieillard »¹⁸. Choricios fait dans ce cas référence à un passage précis, car la formule n'apparaît nulle part ailleurs dans le corpus homérique ; elle n'est pas reprise non plus dans l'intervalle sauf chez Hésychios, où elle est glosée par l'expression *πρεσβύτη γεγονότι*¹⁹. Contrairement aux deux premiers exemples qui dans la source montrent une

11 Chor., *Apol. mim.*, 11 : μιμῆται γὰρ Δηϊφόβον μὲν Ἀθηνᾶ.

12 Hom., X 226–227 : ἦ δ' ἄρα τὸν μὲν ἔλειπε, κιχῆσατο δ' Ἔκτορα δῖον Δηϊφόβῳ εἵκῳα δέμας καὶ ἀτειρέα φωνήν (trad. Flacelière-Bérard 1955, p. 479).

13 Kahil 1986, p. 362–363 ; Grimal 1999, p. 326.

14 L'idée a été avancée par Schneider 1994, p. 314.

15 Tat., *ad Graecos*, 21.

16 Hom., Γ 386 : γρηῖ δέ μιν εἵκῳα παλαιγενεῖ προσέειπεν.

17 *Ibid.*, 396–398 : καὶ ῥ' ὡς οὖν ἐνόησε θεᾶς περικαλλέα δειρήν | στήθεά θ' ἱμερόεντα καὶ ὄμματα μαρμαίροντα (trad. Flacelière-Bérard 1955, p. 145).

18 Hom., Ξ 136 : παλαιῶ φωτί ἐοικώς.

19 Hsch., π 144 : παλαιῶ φωτί· πρεσβύτη γεγονότι.

tromperie visant à duper un héros, Poséidon ne cherche ici qu'à galvaniser les troupes d'Agamemnon.

C'est encore l'*Illiade* qui fournit le quatrième exemple, là aussi cité directement d'après sa source. Par souci de *variatio*, Choricios paraphrase ici l'original Ἄρης βροτῶ ἀνδρὶ εὐκώς²⁰ avec l'expression Ἄρης ἀνδρὸς ἔχων ιδέα, tandis qu'il cite textuellement le vers λοιγὸν ἀμύνει²¹.

Contrairement aux premiers *exempla*, le dernier provient de l'*Odyssée* ; Antinoos, qui vient d'insulter Ulysse et de le frapper, est réprimandé pour ses agissements. Il pourrait se cacher un dieu sous les traits du vieillard : « Les dieux prennent les traits de lointains étrangers et, sous toutes les formes, s'en vont de ville en ville inspecter les vertus des humains et leurs crimes »²². Pour Choricios, il s'agit de montrer que les dieux pratiquent l'imitation, de même que les hommes. Ainsi, selon Tierney, c'est pour cette raison que notre sophiste aurait laissé tomber le dernier vers homérique²³.

Cet extrait revêt également la particularité d'être cité dans la *République* de Platon. Le philosophe met en effet poètes et mythes sur la balance. Après avoir disserté sur des récits jugés mensongers, il promulgue une première loi : « Dieu n'est pas cause de tout, mais seulement du bien »²⁴. Une deuxième proposition est immédiatement amenée, celle qu'un dieu ne peut se transformer lui-même et nous tromper par ses changements. Notre citation homérique vient couronner le raisonnement, mais sans le dernier vers qui est soigneusement laissé de côté.

20 Hom., E 604.

21 Hom., E 603.

22 Hom., p 485–486 : καὶ τε θεοὶ ξείνοισιν εὐκότες ἀλλοδαποῖσι, | παντοῖοι τελέθοντες, ἐπιστροφῶσι πόληας, | ἀνθρώπων ὕβριν τε καὶ εὐνομίην ἐφορῶντες (trad. Flacelière-Bérard 1955, p. 789).

23 Tierney 1958, p. 272–273.

24 Plat., *R.*, II, 380c : μὴ πάντων αἴτιον τὸν θεὸν ἀλλὰ τῶν ἀγαθῶν (trad. Chambry 1943, p. 85).

Pour ce dernier exemple, nous sommes d'avis que la citation remplit une double fonction. Certes le texte est homérique et le référent primaire reste le même. Cependant, la lecture de Platon offre un parallélisme frappant. Non seulement la citation est identique avec la coupure au même endroit, mais le raisonnement même de Choricios semble imiter celui de son illustre prédécesseur. Platon utilise lui aussi dans son argumentaire une série d'*exempla* mythologiques, au nombre desquels figurent Protée, Thétis, « Héra métamorphosée en prêtresse qui mendie »²⁵. Dissimulé par ses allures homériques, c'est un développement semblable à celui de Platon qui est amené par Choricios. Mais sa finalité y est opposée. Platon veut, par ses exemples, chasser les poètes de sa cité. À titre d'exemple, le raisonnement développé dans la *République* a été repris par Eusèbe pour montrer comment Platon « repousse la théologie des premiers poètes »²⁶.

Choricios veut au contraire montrer que les dieux eux aussi pratiquent l'imitation. Cela lui permet d'amener l'analogie suivante : si les dieux usent de l'imitation, alors il n'est pas possible d'en faire un reproche aux hommes²⁷. Or, à bien lire les exemples fournis par notre orateur, le verbe « imiter » n'est employé que pour le premier (μιμείται γὰρ Δηίφοβον μὲν Ἀθηνᾶ). Il est sous-entendu pour le deuxième (ἡ δὲ Ἀφροδίτη γυναικᾶ πρεσβῦτιν). Ailleurs, c'est le verbe εοικέναι qui est utilisé. On ne pourra pas opposer une mauvaise compréhension ou lecture des sources. Les propos tenus dans la déclamation du *Spartiate* viennent le confirmer : le citoyen y accuse son contradicteur, acculé dans ses derniers retranchements, de « trouver refuge dans un usage précipité des mythes et d'affirmer que souvent les dieux ont estimé convenable de ressembler aux hommes »²⁸. Viennent alors une série d'exemples tous tirés de l'*Iliade*, mais la conclusion est sans appel :

25 Plat., *R.*, II, 381d : Ἦραν ἠλλοιωμένην, ὡς ἱέρειαν ἀγειρουσαν (trad. Chambry 1943, p. 87).

26 Eus., *PE*, XIII, 2, 2 : ὅτι δ' εὐλόγως τὴν τῶν πρώτων θεολογίαν παρατεῖται διδάσκει ἐν τῷ δευτέρῳ τῆς Πολιτείας.

27 Chor., *Apol. mim.*, 11 : θεῶν οὖν μιμουμένων τίνα τρόπον ἀνθρώποις ἐγκλημα γίνεται μίμησις ;

28 Chor., *Decl.* 8, *Spartiate* (*Op.* XXIX), 86 : οἶμαι τοίνυν αὐτὸν εἰς ἐσχάτην ἀπορίαν συνελαθέντα καταφεύγειν ἐπὶ τὴν τῶν μύθων προπέτειαν καὶ λέγειν, ὡς ἄρα πολλάκις ἠξίωσαν ἀνθρώποις εοικέναι θεοί.

« Mais si un amoureux des mythes suppose que les dieux ressemblent souvent aux hommes, ton erreur est pareillement maintenue »²⁹. Ici non plus, ce n'est pas le verbe μιμῆσθαι qui est utilisé, mais ἐοικέναι. En définitive, on voit bien comment Choricios passe d'une imitation à une similitude pour justifier son propos.

8.1.2 L'adultère dans la mythologie

Nous venons de montrer comment Choricios fait de l'imitation produite par les dieux un précédent à celle des hommes, présentée en définitive comme naturelle et normale. Dans les évocations qui suivent, la même analogie est appliquée. L'adultère des dieux précède celui des hommes, dans des récits mythologiques que les jeunes gens doivent de surcroît apprendre³⁰. À titre d'exemple, un catalogue de personnages mythologiques adultères est présenté. Choricios commence par une triade féminine : Hélène, Clytemnestre et Pasiphaé. Le lien unissant les deux premiers personnages est facile à comprendre, puisque les deux font partie du cycle troyen et sont demi-sœurs. Hélène n'est évidemment pas citée comme exemple de vertu : le texte laisse sous-entendre que sa relation avec Pâris constitue un adultère coupable, même si elle est le fruit d'un enlèvement. Le cas de Clytemnestre est plus facile à présenter puisque dans son cas, l'adultère coupable avec Egisthe produit l'assassinat d'Agamemnon à son retour de Troie.

Le dernier exemple rappelle la passion amoureuse de Pasiphaé pour un taureau. On connaît la version du mythe transmise par la *Bibliothèque* où la femme de Minos demande à Dédale de lui construire une génisse en bois pour que le taureau puisse la monter³¹. Détaché des deux autres d'un point de vue thématique, on peut supposer que ce dernier *exemplum* a été inspiré par Libanios, qui en fait également usage pour présenter un exemple potentiellement négatif de

29 Chor., *Decl.* 8, *Spartiate* (*Op.* XXIX), 89 : πλὴν εἴ τις φιλόμυθος ὑπολάβοι θεοὺς ἀνθρώποις ἐοικέναι πολλακίς, τὸ σὸν ὁμοίως ἀμάρτημα σώζεται.

30 Chor., *Apol. mim.*, 36.

31 Apollod., *Bibliotheca*, III, 1, 3.

représentation tragique³². La tragédie en question est connue : il s'agit des *Crétois* d'Euripide³³. Un des fragments présente une plainte de Pasiphaé : la folie dont elle souffre n'est pas de sa responsabilité, mais est envoyée par Poséidon pour punir l'impiété de son père Minos³⁴.

La liaison entre les différents exemples peut s'expliquer par une gradation. Le premier exemple présente un dénouement heureux puisque Ménélas peut revenir à Sparte avec Héléne. Le deuxième est nettement plus sombre puisque, comme nous l'avons dit, il évoque le crime crapuleux d'Égisthe et de Clytemnestre. Quant au troisième, il est à ranger dans la monstruosité, puisque l'adultère prend la forme de la zoophilie, avec l'union d'une femme et d'une bête.

Après les femmes adultères, l'orateur enchaîne avec deux exemples masculins célèbres³⁵. Malgré la lacune dans le manuscrit, Graux identifie le premier exemple comme étant celui de Térée. D'après la *Bibliothèque*, Térée, après avoir épousé Procné, prétend que celle-ci est morte pour épouser Philomèle dont il est tombé amoureux. Térée abuse de Philomèle et pour lui faire garder le silence, il lui coupe la langue. Philomèle tisse alors une toile racontant ses malheurs. Procné découvre la vérité et met à mort son propre fils Itys pour se venger. Térée, fou de rage, se met à leur poursuite. Procné est transformée en rossignol, Philomèle en hirondelle, tandis que Térée est métamorphosé en huppe³⁶. Comme pour Pasiphaé, on peut se demander si Choricios n'a pas également puisé cet exemple chez Libanios³⁷. Celui-ci fait également allusion à une tragédie. Peut-être

32 Lib., *Or.* LXIV, 73 : μή τραγωδὸς εἰσελθὼν Πασιφάην μιμήσεται τὴν ἐξοκέιλασαν εἰς ἀλλόκοτον ἔρωτα. Le passage est cité par Kannicht (*TGrF* V, 1, p. 504) comme étant une référence à l'argument des *Krètes*. Voir encore Lib., *Decl.* I, 177 : οὐχ ὀρᾶτε τὸν Μίνω δεινὰ πάσχοντα ἐπὶ τῆς σκηνῆς καὶ τὴν οἰκίαν αὐτοῦ διὰ τοῦ τῆς Πασιφάης ἔρωτος ἐν αἰσχύνῃ γεγεννημένην;

33 Molloy 1996, p. 238–239 ; Puppini 1999, p. 114–115.

34 Eur., *Krètes*, F. 472e Kannicht (*TGrF* V, 1, p. 512–515) ; trad. Jouan-van Looy 2000, p. 329–332.

35 Chor., *Apol. mim.*, 37.

36 Résumé du mythe d'après Apollod., *Bibliotheca*, III, 14, 8.

37 Lib., *Decl.* XIII, 56 : καλῶς ἄρα οἱ τραγωδοὶ ταῦτα ἐδίδασκον, τὸν Τηρέα, τὴν Πρόκνην, οὐχ ἵνα φυλάττοισθε, ἀλλ' ἵν' ἔχοιτε μιμεῖσθαι.

s'agit-il ici de la pièce de Sophocle intitulée *Térée* dont nous avons également conservé des fragments³⁸.

Choricios termine la première partie de son catalogue avec un mythe dont la célébrité n'est pas à démontrer. Avec l'allusion à Œdipe, on franchit encore un pas dans la gradation des exemples, puisque l'adultère se double d'une relation incestueuse. La formulation finale souligne avec vigueur le paradoxe que revêt cette situation : par son acte, Œdipe devient à la fois le frère et le père de ses enfants³⁹.

8.1.3 Archiloque ?

Les paragraphes que nous venons de commenter énumèrent une série d'adultères mythologiques respectivement féminins (§ 36) puis masculins (§ 37), avec dans chaque série une gradation vers un dernier exemple monstrueux (Pasiphaé) ou incestueux (Œdipe). Le catalogue mythologique se poursuit (§ 39) avec les Ὀμήρου μῦθοι et le fameux exemple d'Arès et Aphrodite. Intercalée dans le cours de ce raisonnement, l'allusion à Archiloque (§ 38) est difficile à justifier d'un point de vue strictement thématique. Archiloque n'est évidemment pas un personnage mythologique. Les fragments conservés ne présentent pas la thématique de l'adultère. Celle-ci apparaît uniquement dans un témoignage de Critias que nous a transmis Élien. Selon ce texte, Archiloque avoue lui-même être un adultère : « En plus de cela, dit-il (Critias), nous ne saurions pas qu'il était adultère à moins de l'apprendre chez lui »⁴⁰.

On pourrait déceler ici, comme le fait Stephanis, une allusion au programme des auteurs étudiés à Gaza à l'époque de Choricios⁴¹. Les exemples des paragraphes précédents feraient référence aux

38 Soph., *Tereus*, F. 581–595b, Radt (*TGrF* IV, p. 435–445).

39 Chor., *Apol. mim.*, 37.

40 Ael., *VH*, X, 13 = Critias, 88 B 44 D.-K. : πρὸς δὲ τούτοις ἢ δ' ὅς 'οὔτε ὅτι μοιχὸς ἦν ἠδειμεν ἂν εἰ μὴ παρ' αὐτοῦ μαθόντες. = Archil., F. 255 Lasserre-Bonnard.

41 Stephanis 1986, p. 158.

poètes tragiques tandis que celui du suivant représente les épopées homériques.

Ici, il semble bien qu'Archiloque ne soit mentionné que pour son *αἰσχρολογία*⁴². En tout cas, cette violence d'Archiloque est connue et renommée, puisque Pindare fait du poète un parangon de médisance :

Mais pour moi, je dois fuir la médisance à la dent insatiable. J'ai vu – quoique de bien loin – Archiloque l'insulteur lutter sans cesse avec la misère et ne s'engraisser que de haines farouches.⁴³

Enfin, il faut se poser la question de savoir si Choricios a pu consulter les poèmes d'Archiloque directement ou si sa connaissance en est indirecte⁴⁴. Car à part Pindare, les lyriques sont presque totalement absents du *corpus* de Choricios⁴⁵. Comme Schneider l'a proposé, le passage est peut-être une réminiscence littéraire de Plutarque, qui mentionne Archiloque parmi les poètes capables de charmer le lecteur et dissocie le plaisir de la lecture du jugement moral à porter sur l'écrivain⁴⁶.

8.1.4 L'adultère chez Homère

Un mot (εἶπεν) suffit à clore la parenthèse sur Archiloque, tandis que le raisonnement est relancé par une question oratoire demandant que faire des mythes homériques. L'*exemplum*, tiré de l'*Odyssée*⁴⁷, narre les aventures d'Arès et d'Aphrodite et leur union adultère découverte par Héphaïstos⁴⁸. Le choix réalisé par Choricios n'a rien

42 Pizzone 2005, p. 332.

43 Pi., *P.* II, 53–55 : ἐμὲ δὲ χρεῶν | φεύγειν δάκος ἀδινὸν κακαγοριᾶν. εἶδον γὰρ ἐκὰς ἐὼν τὰ πόλλ' ἐν ἀμαχανίᾳ | ψογερὸν Ἀρχίλοχον βαρυλόγοις ἔχθεσιν | πταινόμενον (trad. Puech 1958, p. 45). = Archil., T. 16 Lasserre-Bonnard.

44 Malchin 1884, p. 56.

45 Pizzone 2005, p. 332.

46 Plut., *Per.*, 2. Voir Schneider 1994, p. 315 ; son opinion est reprise dans Corcella 2016, p. 130.

47 Hom., θ 266–367.

48 Chor., *Apol. mim.* 39.

d'anodin. L'anecdote figure déjà dans la *République* de Platon. Pour montrer que certains passages doivent être écartés de la poésie parce qu'ils ne disposent pas le jeune homme à la maîtrise de lui-même⁴⁹, le philosophe avance comme exemple qu'« Arès et Aphrodite furent enchaînés par Héphaïstos pour des faits du même genre »⁵⁰. La suite du texte de Choricios se situe dans la même ligne puisque notre orateur fait explicitement référence aux jeunes hommes préparés à déclamer ces mythes⁵¹.

Selon les sources, l'épisode fait partie des thèmes mythologiques favorisés de la pantomime⁵². Lucien en livre une représentation qui fait, selon lui, sensation auprès du public et plus particulièrement de Démétrios le Cynique⁵³. La diatribe chrétienne fait également allusion à cet épisode mythologique quand il s'agit de dénoncer le caractère nuisible des spectacles. Ainsi, Jacques de Saroug : « Consentez-vous à chérir des dieux qui aiment l'adultère ? [...] est-ce que ton oreille est encline à obtenir la nouvelle que l'adultère tombe sur la maison de Zeus ? Es-tu croyant quand tu en apprends sur la déesse qui commit l'adultère ? Est-il bon pour toi d'entendre que le zèle pour l'adultère prévaut chez les dieux ? »⁵⁴. Les propos du polémiste chrétien montrent à nouveau la popularité du thème de l'adultère, mais également l'importance de l'épisode mythologique qui fait l'objet de notre développement. Il suffit en effet d'évoquer « la déesse qui commit l'adultère » pour que l'on puisse reconnaître une allusion aux aventures d'Arès et Aphrodite.

49 Plat., *R.*, III, 390b : δοκεῖ σοι ἐπιτήδειον εἶναι πρὸς ἐγκράτειαν ἑαυτοῦ ἀκούειν νέφ.

50 Plat., *R.* III, 390c : οὐδὲ Ἄρεώς τε καὶ Ἀφροδίτης ὑπὸ Ἥφαιστου δεσμὸν δι' ἕτερα τοιαῦτα (trad. Chambry 1943 p. 98).

51 Chor., *Apol. mim.*, 40.

52 Ingleheart 2008, p. 207.

53 Luc., *Salt.*, 63.

54 Jacques de Saroug, *hom.* 5, fol. 19v°. Notre texte est basé sur Moss 1935, p. 22 et Hall-Wyles 2008, p. 416.

8.2 Les *exempla* historiques

8.2.1 Sophron à la chandelle

Le premier exemple à nature historique évoqué dans l'*Apologie des mimes* a pour sujet Sophron⁵⁵. Choricios le présente comme un auteur dont la poésie porte le nom de « mimes »⁵⁶. La Souda nous apprend que Sophron est un auteur de mimes contemporain d'Euripide et que ses œuvres portent le titre de μῖμοι ἀνδρεῖοι et de μῖμοι γυναικεῖοι et sont rédigées en dialecte dorien⁵⁷, ce que confirme un sillybos mentionnant Σώφρονος μῖμοι γυναικεῖοι⁵⁸. Cette différenciation dans les genres de mimes rédigés par Sophron permet d'expliquer la même distinction présente chez Choricios entre imitation d'hommes et de femmes⁵⁹.

Il est intéressant de rapprocher le passage d'Athénée citant Aristote : « Par conséquent, ne dirons-nous pas non plus que lesdits mimes de Sophron, composés en mètres sont des discours en prose et des imitations »⁶⁰. Dans ce texte, la notion d'imitation est intimement liée aux textes de Sophron. Le passage provient, aux dires d'Athénée, du *περὶ ποιητῶν* d'Aristote. Comme l'a noté Janko, Aristote devait y lancer une attaque contre Platon, dont il compare les dialogues aux mimes

55 Körte 1927, col. 1100–1104 ; Furley-Ameling 2001, col. 736–737. Pour une édition des fragments conservés : Hordern 2004.

56 Chor., *Apol. mim.*, 14.

57 Souda, σ 893 Adler : Σώφρων. Συρακούσιος, Ἀγαθοκλέους καὶ Δαμνασυλλίδος. τοῖς δὲ χρόνοις ἦν κατὰ Ξέρξην καὶ Εὐριπίδην. καὶ ἔγραψε Μίμους ἀνδρείους, Μίμους γυναικειούς. εἰσὶ δὲ καταλογάδην, διαλέκτῳ Δωρίδι. καὶ φασὶ Πλάτωνα τὸν φιλόσοφον αἰεὶ αὐτοῖς ἐντυγχάνειν, ὡς καὶ καθεῦδεν ἐπ' αὐτῶν ἔσθ' ὅτε. Pour être précis, il faudrait corriger Ξέρξης en Ἀρταξέρξης (= Artaxerxes I Longue main) car sinon la datation contemporaine avec Euripide pose problème. Voir Hordern 2004, p. 2–4.

58 Il s'agit du *P.Oxy* II, 301. Voir Andreassi 2001, p. 6.

59 Chor., *Apol. mim.*, 16.

60 Ath., XI, 112, 505c = Arist. F. 55 R. : Ἀριστοτέλης δὲ ἐν τῷ περὶ ποιητῶν οὕτως γράφει « οὐκοῦν οὐδὲ ἐμμέτρους τοὺς καλουμένους Σώφρονος μίμους μὴ φῶμεν εἶναι λόγους καὶ μιμήσεις ; »

de Sophron, en ajoutant que le premier auteur de dialogues fut de toute façon Alexamène de Téos (et non Platon !) ⁶¹. Le fait que c'est bien au titre de poète que Sophron est cité chez Aristote est d'ailleurs confirmé par l'écho de Philodème dans son traité *Sur les Poèmes* ⁶².

Selon Choricios, l'admiration de Platon pour les mimes de Sophron est telle qu'il décide de l'introduire à Athènes ⁶³. Les mimes de Sophron sont même présentés comme le livre de chevet de Platon ⁶⁴. Dans la version de notre auteur, non seulement Platon passe sa journée entière à la lecture de Sophron, mais glisse dans sa couverture un exemplaire pour l'avoir à portée de main la nuit ⁶⁵. Comme le note Riginos, l'anecdote est volontairement caricaturale, afin d'en renforcer l'effet. Jamais Platon ne cite Sophron, ni même ne cite son nom ⁶⁶. La mention la plus ancienne de cet épisode peut être lue chez Douris, cité par Athénée ; selon Douris, Platon avait toujours dans la main (αἰεὶ διὰ χειρὸς) les mimes de Sophron ⁶⁷. Le récit de Diogène Laërce témoigne quant à lui d'une version plus proche de notre texte : « Platon fut aussi, paraît-il, le premier à faire venir à Athènes les livres comportant les œuvres de Sophron, l'auteur de mimes qu'on avait jusque-là négligés, et à s'inspirer des personnages inventés par cet auteur ; et ces livres, on les trouva sous son oreiller » ⁶⁸. Cet épisode a joui d'une grande popularité ; outre l'article de la Souda cité ci-dessus, on peut également le lire chez

61 Janko 1991, p. 52. Voir Nancy 1989, p. 117.

62 *Ibid.* et la n. 249. Cf. Phld., F. 199 Janko : καὶ γὰρ [τὰ τοῦ] | Σώφρονος καὶ τὰ [τῶν] | ἄλλων μιμογράφων | ἐνίοτε ποήμα[τ' εἶναι λέ] | γεται, καὶ μὴ μ[ῖμοι, καὶ] | οἱ συντιθέν[τες αὐτὰ <] | μίμων ποι[ταί].

63 Chor., *Apol. mim.*, 14.

64 Chor., *Apol. mim.*, 15. Pour une analyse complète de cette anecdote, voir Riginos 1976, p. 174 n° 128 ; Reich 1903, p. 380–388.

65 Riginos 1976, p. 175. Cet épisode est une sorte de lieu commun. Voir Phot., *Bibl.*, Cod. 190, 151a Bekker (trad. Henry 1962, p. 64–65) : on y trouve une liste d'œuvres trouvées dans le lit d'hommes célèbres à leur mort.

66 Körte 1927, col. 1100.

67 Douris, *FGrH* 76, F. 72 : καὶ ὁ τοὺς μίμους δὲ πεποιηκώς, οὓς αἰεὶ διὰ χειρὸς ἔχειν Δοῦρίς φησι τὸν σοφὸν Πλάτωνα. = Ath., XI, 111, 504b.

68 D.L., III, 18 : δοκεῖ δὲ Πλάτων καὶ τὰ Σώφρονος τοῦ μιμογράφου βιβλία ἡμελημένα πρῶτος εἰς Αθήνας διακομίσει καὶ ἡθοιοῦησαι πρὸς αὐτόν· ἃ καὶ εὔρεθῆναι ὑπὸ τῇ κεφαλῇ αὐτοῦ (trad. Goulet-Cazé 1999, p. 404).

Hésychios⁶⁹ ou encore Olympiodore chez qui Aristophane est joint à Sophron⁷⁰. Les écrivains latins semblent également avoir connu cette anecdote célèbre⁷¹ citée par Valère Maxime⁷² et Quintilien⁷³.

L'épisode permet d'effectuer un rapprochement intéressant. En effet, les mimes auraient donné naissance au genre dialogique. Un premier élément dans ce sens a été donné par Aristote : « En effet, nous n'avons pas de terme commun qui s'appliquerait à la fois aux mimes de Sophron et de Xénarque et aux dialogues Socratiques »⁷⁴. Dans les *prologomènes anonymes* néoplatoniciens, on trouve un témoignage plus direct : « Platon imita aussi Sophron l'auteur des mimes, comme s'il désirait mener à la perfection son art de l'imitation. Écrire des dialogues amène en effet, à imiter des personnages »⁷⁵. Preuve de sa célébrité, on retrouve cette idée chez Jean Tzetzes, au XI^e siècle : Ἐκ μίμων δὲ τοῦ Σώφρονος μιμεῖται διαλόγους. | Ὁ Σώφρων ὅσα γράφει γὰρ εἰσὶ τῶν ἀμοιβαίων, | ἐρώτησιν, ἀπόκρισιν, σύμπαντα κεκτημένα⁷⁶.

69 Hsch., *FHG* IV (1851), F. 7 n° 60, p. 175 : καὶ φασι Πλάτωνα τὸν φιλόσοφον αἰεὶ ἐντυγχάνειν αὐτοῖς, ὡς καὶ καθεύδειν ἐπ' αὐτῶν ἔσθ' ὅτε.

70 Olymp., *in Alc.*, 2, l. 65 (Westerink 1956, p. 3) : ἔχαιρεν δὲ πάνυ καὶ Ἀριστοφάνει τῷ κωμικῷ καὶ Σώφρονι, παρ' ὧν καὶ τὴν μίμησιν τῶν προσώπων ἐν τοῖς διαλόγοις ὠφελήθη. λέγεται δὲ οὕτως αὐτοῖς χαίρειν ὥστε καὶ ἡνίκα ἐτελεύτησεν εὐρεθῆναι ἐν τῇ κλίνῃ αὐτοῦ Ἀριστοφάνη καὶ Σώφρονα.

71 Westerink-Trouillard-Segonds 1990, p. 50 n. 35.

72 Val. Max., VIII, 7, ext., 3 : *altero etiam et octogesimo anno decedens sub capite Sophronis mimos habuisse fertur.*

73 Quint., I, 10, 17 : *Sophron mimorum quidem scriptor, quem Plato adeo probavit ut suppositos capiti libros ejus cum moreretur habuisse credatur.*

74 Arist., *Po.*, 1447a : οὐδεν γὰρ ἔχοιμεν ὀνομάσαι κοινὸν τοὺς Σώφρονος καὶ Χενάρχου μίμους καὶ τοὺς Σωκρατικούς λόγους (trad. Hardy 1979, p. 30).

75 *Anon. Proleg.*, 3, l. 11–13 (Westerink 1962, p. 7) : ἐζήλωσεν δὲ καὶ Σώφρονα τὸν γελωτοποιόν, τὴν μιμητικὴν ὥσπερ κατορθῶσαι βουλόμενος· ὁ γὰρ διαλόγους γράφων μίμησιν προσώπων εἰσάγει.

76 Tz., *Chil.*, XI, 1–3.

8.2.2 Satyros au banquet

L'*exemplum* de Satyros tient une place particulière dans le développement de l'argumentation. Notre orateur n'évoque pas simplement Satyros ; il a calqué son anecdote sur son modèle Démosthène pour nous en offrir une paraphrase. Avant toute chose, il convient de présenter l'original. À l'aide d'une analyse comparative, nous allons ensuite présenter la paraphrase réalisée par Choricios. Nous pourrions ainsi mettre en évidence la fonction de cette narration dans *L'Apologie des mimes*.

8.2.2.1 L'original

L'original qui constitue notre modèle est tiré de Démosthène, *Discours sur les forfaitures de l'ambassade*, 192–195. La scène a lieu en 348, lors des fêtes Olympiennes données à Dion pour la prise d'Olynthe par Philippe. Ayant convié les artistes pour un concours, le roi distribue des couronnes lors d'un banquet et laisse chacun lui faire une demande. Mais, un acteur de comédie nommé Satyros demeure silencieux. Philippe s'inquiétant de cette attitude, Satyros lui rétorque alors n'avoir besoin d'aucun des présents que recherchent les autres. Piqué, Philippe s'engage à accorder à Satyros ce qu'il désire. Ce dernier demande alors la libération des filles d'Apolléphane, un meurtrier d'Alexandre, frère de Philippe. Devant cette demande audacieuse, Philippe ne peut refuser et libère les jeunes femmes.

À ce stade, trois remarques s'imposent. Les Olympiennes dont il est question ici n'ont rien à voir avec les jeux Olympiques. La scène se déroule à Dion, ville de Piérie, sise au pied de l'Olympe qui est un des centres religieux principaux de Macédoine⁷⁷. Les jeux Olympiens y ont été institués par Archélaos, puis renouvelés, par exemple par Alexandre le Grand en 335. Comme Diodore de Sicile le précise, il s'agit bien de concours scéniques, σκηνικοί ἀγῶνες⁷⁸.

77 Ernst 1996, col. 984–985.

78 D.S., XVII, 16, 3 : παρορμήσας διὰ τῶν λόγων πρὸς τοὺς ἀγῶνας θυσίας μεγαλοπρεπεῖς τοῖς θεοῖς συνετέλεσεν ἐν Δίῳ τῆς Μακεδονίας καὶ σκηνικοὺς ἀγῶνας Διὶ καὶ Μούσαις, οὗς Ἀρχέλαος ὁ προβασιλεύσας

Quant à Satyros, c'est un acteur comique⁷⁹ qui remporta sa première victoire aux Lénéennes de 375 av. J.-C et qui aurait plus de six victoires à son actif⁸⁰. Selon Athénée, il serait originaire d'Olynthe⁸¹. Il est encore possible que le Satyros dont il est fait mention dans la vie de Démosthène soit le même personnage. L'acteur serait venu donner des leçons de récitations à l'orateur, et ce dernier, selon Plutarque, aurait fait construire un souterrain pour s'entraîner⁸².

Enfin, on trouve le pendant de cette histoire dans la réplique d'Éschine qui qualifie le procédé utilisé par Démosthène d'« artifices abominables dont cet homme fait profession devant la jeunesse et qu'il déploie aujourd'hui contre moi »⁸³. Il met en évidence pour sa défense, le fait qu'Aristophane n'ait pas apporté son témoignage aux faits rapportés par Démosthène⁸⁴.

8.2.2.2 La paraphrase

Une analyse comparative du récit de Démosthène et de l'anecdote rédigée par Choricios permet de mettre en évidence à quel point les deux textes sont semblables. De manière générale, le second en a simplement réduit la longueur pour mieux l'insérer dans le discours. Cela répond également au principe de l'émulation tel que décrit par Quintilien : « Et je ne veux pas que la paraphrase se réduise à une simple interprétation, mais qu'il y ait autour des mêmes pensées,

πρῶτος κατέδειξε. Dans l'extrait, c'est Alexandre qui est l'organisateur des concours en 335 av. J.-C.

79 Ghiron-Bistagne 1974, p. 169–170, et catalogue, p. 452. O'Connor 1908, p. 131, n° 429.

80 IG II², 2325.

81 Ath., XIII, 591e : ἄμφις ἐν Κουρίδι παρεσίτεϊ δὲ τῇ Φρόνην Γρυλλίων εἷς ὢν τῶν Ἀρεοπαγιτῶν, ὡς καὶ Σάτυρος ὁ Ὀλύνθιος ὑποκριτῆς Παμφίλῃ.

82 Plut., *Dem.*, 7.

83 Aeschin., *Amb.*, 156 : τὰς δ' ἀνοσίους ταῦτα τέχναις, ἃς οὗτος πρὸς τοὺς νέους ἐπαγγέλλεται καὶ κέχρηται νυνὶ κατ' ἐμοῦ.

84 Aeschin., *Amb.*, 158 : οὐκοῦν εἰ ὑμεῖς αὐτῷ ἐπιστεύσατε, ἢ Ἀριστοφάνη μου συγκατεψεύσατο, ἐπ' αἰσχραῖς αἰτίαις ἀπολόμην ἂν ἀδίκως.

lutte et émulation »⁸⁵. Voici quelques exemples où la parenté et l'emprunt sont évidents :

Chor., *Apol. mim.*, 44

Ἐπει οὖν εἶλεν Ὀλυμπον Φίλιππος,
έορτήν ἤγεν Ὀλύμπια καὶ πάντα
μὲν τοὺς τεχνίτας εἰστία, στεφάνοις
δὲ τοὺς νενικηκότας ἐτίμα.

Dem., *Fals. Leg.*, 192–193

Ἐπειδὴ γὰρ εἶλεν Ὀλυμπον
Φίλιππος, Ὀλύμπι' ἐποίει, εἰς δὲ τὴν
θυσίαν ταύτην καὶ τὴν πανήγυριν
πάντας τοὺς τεχνίτας συνήγαγεν.
Ἐστιῶν δ' αὐτοὺς καὶ στεφανῶν
τοὺς νενικηκότας.

Ce qui frappe dans ce premier exemple, c'est la construction identique utilisée comme pour mieux nous introduire dans l'anecdote. Dès la fin de la phrase, Choricios prend en revanche ses distances avec son modèle.

Voici un autre exemple :

Chor., *Apol. mim.*, 45

Φιλίππου δὲ πυθομένου, τί δὴ τῶν
ἄλλων αἰτούντων, ὅ τι βούλοιο
ἕκαστος, μόνος οὐδὲν ἐπαγγέλλεται,
οὐ μικροψυχίαν, ἔφη, σοῦ τινα
καταγνοῦς – ἡ γάρ σοι τῶν δωρεῶν
πολυτέλεια πρέπουσά ἐστι βασιλεῖ
καὶ Ὀλυμπίων ἀγῶνι –, δέδοικα
μέντοι, μὴ διαμάρτω.

Dem., *Fals. Leg.*, 193

ἤρετο Σάτυρον τουτονὶ τὸν κωμικὸν
ὑποκριτὴν, τί δὴ μόνος οὐδὲν
ἐπαγγέλλεται; ἢ τιν' ἐν αὐτῷ
μικροψυχίαν ἢ πρὸς αὐτὸν ἀηδίαν
ἐνεορακῶς; εἰπεῖν δὴ φασι τὸν
Σάτυρον ὅτι, ὧν μὲν οἱ ἄλλοι δέονται,
οὐδενὸς ὧν ἐν χρεῖα τυγχάνει, ἃ δ' ἂν
αὐτὸς ἐπαγγείλαιθ' ἠδέως, ῥᾶστα μὲν
ἐστὶν Φιλίππῳ δοῦναι καὶ χαρίσασθαι
πάντων, δέδοικε δὲ μὴ διαμάρτη.

On peut constater que les mêmes éléments se retrouvent, avec notamment la μικροψυχία dont ferait preuve Philippe. Comme dans le premier exemple, une certaine forme de *variatio* a été appliquée. Le discours de Satyros qui est simplement rapporté chez Démosthène passe à la première personne dans notre texte : Satyros prend la parole pour présenter lui-même sa demande.

85 Quint., *Inst. Or.*, X, 5, 6 : *neque ego paraphrasin esse interpretationem tantum volo, sed circa eosdem sensus certamen atque aemulationem* (trad. Cousin 1979, p. 127). Sur cette notion, voir Lausberg-Kennedy 1998, p. 482, § 1101.

Nous pouvons encore mettre les éléments suivants en parallèle :

Chor., Apol. mim., 47

τῆς γὰρ Ἀπολλοφάνου φίλιας
οὐδὲ τεθνεώτος ἐπελανθάνετο,
τὰς ἐκείνου δὲ θυγατέρας – καὶ
γὰρ ἔτυχε ταύτας αἰχμαλώτους
Φίλιππος ἔχων – ἤξιου λαβεῖν
ἐπαγγειλάμενος, **εἰ λάβοι, προῖκα**
προσθεὶς ἐκδιδόναι· ἤδη γὰρ ἀνδρὸς
ἦσαν ὠραῖαι.

Dem., Fals. Leg., 194–195

[...] εἰπεῖν φασιν αὐτὸν ὅτι ἦν αὐτῷ
Ἀπολλοφάνης ὁ Πυθναῖος ξένος
καὶ φίλος, ἐπειδὴ δὲ δολοφονηθεὶς
ἐτελεύτησεν ἐκείνος, φοβηθέντες
οἱ συγγενεῖς αὐτοῦ ὑπεξέθεντο τὰς
θυγατέρας παιδί' ὄντ' εἰς Ὀλυμπον.
« αὐταὶ τοίνυν τῆς πόλεως ἀλούσης
αἰχμάλωτοι γεγόνασι καὶ εἰσὶν
παρὰ σοί, **ἡλικίαν ἔχουσαι γάμου.**
ταύτας, αἰτῶ σε καὶ δέομαι, δός μοι.
βούλομαι δὲ σ' ἀκοῦσαι καὶ μαθεῖν
οἷαν μοι δώσεις δωρεῖάν, ἂν ἄρα
δῶς· ἀφ' ἧς ἐγὼ κερδανῶ μὲν οὐδέν,
ἂν λάβω, προῖκα δὲ προσθεὶς
ἐκδώσω, καὶ οὐ περιόγομαι
παθούσας οὐδὲν ἀνάξιον οὔθ' ἡμῶν
οὔτε τοῦ πατρός ».

La différence de longueur frappe de prime abord, mais on remarque bien les éléments conservés : l'amitié d'Apollophane, ses filles retenues prisonnières en âge de se marier et promesse de dot qui en découle. À noter à nouveau l'inversion de style : alors que Démosthène fait glisser son récit au discours direct, Choricios revient à un récit à la troisième personne.

8.2.2.3 Valeur textuelle

Pour définir la fonction du passage dans notre texte, il faut définir celle qu'il revêt chez Démosthène : il s'agit d'un récit, ce que la scholie au passage précise clairement avec l'expression διηγηματικὸν χωρίον⁸⁶. Au début du paragraphe 192, Démosthène cherche en effet à discréditer son contradicteur et adversaire Éschine :

Pour que vous sachiez que, parmi les gens qui sont allés trouver Philippe, non seulement à titre officiel, mais à titre privé, ces individus ont été de tous

86 *Schol. in Dem., Fals. Leg., 382b.*

les plus vils et les plus criminels, entendez quelques mots que je vais dire, bien qu'ils n'aient pas rapport à cette ambassade⁸⁷.

Et c'est ainsi que le personnage de Satyros est introduit, pour montrer la sagesse d'un acteur, alors qu'Éschine a dû tenir les troisièmes rôles dans des représentations pour gagner son pain. Tout est minutieusement mis en scène pour que Satyros apparaisse comme une personnalité pleine de sagesse et de bon sens. Tout acteur qu'il est, il fait la demande la plus audacieuse, mais aussi la plus humaine : doter des jeunes filles pour les marier. La comparaison avec la jeune femme qui aurait été battue lors du banquet auquel Éschine avait participé est éloquente : « L'ivresse de cet être ordurier est effrayante »⁸⁸, conclut Démosthène. Ainsi, la sagesse de l'acteur comique Satyros est mise en forte opposition avec le tempérament d'Éschine, dépeint comme un ivrogne qui fait battre une femme, parce que celle-ci, par pudeur, refuse de s'exécuter. Pour Paulsen, ce passage sert de « positive Kontrastfolie »⁸⁹ au personnage d'Éschine. Comme l'a fait remarquer Frazier, la mise en scène de ce moment d'égarement d'Éschine est un « prélude au grand développement sur l'immoralité de son adversaire »⁹⁰. Notons enfin que le caractère caricatural et fallacieux de l'épisode aurait plutôt desservi les intérêts de Démosthène.

8.2.2.4 Le choix du passage

Le récit que nous venons d'analyser était un modèle présenté comme tel dans les théories sur la rhétorique. Ainsi, Aelius Théon, dans ses *Progymnasmata* en fait un exemple de récit : « On trouvera aussi dans le *Sur l'ambassade infidèle* de Démosthène le récit simple et élégant des jeux Olympiques célébrés par Philippe après la prise

87 Dem., *Fals. Leg.*, 192 : ἵνα τοίνυν εἰδῆθ' ὅτι οὐ μόνον τῶν δημοσίᾳ πόποτ' ἐληλυθότων ὡς Φίλιππον ἀνθρώπων, ἀλλὰ καὶ τῶν ἰδία καὶ πάντων οὔτοι φαυλότατοι καὶ πονηρότατοι γεγόνασι, μικρὸν ἀκούσατέ μου ἕξω τι τῆς πρεσβείας ταύτης (trad. Mathieu 1945, p. 84).

88 Dem., *Fals. Leg.*, 198 : ἡ παροιμία τοῦ καθάρματος τουτονὶ δεινὴ.

89 Paulsen 1999, p. 206.

90 Frazier 1994, p. 424.

d'Olymthe »⁹¹. Pour Rufus, c'est l'exemple même de la παραδίγησις, digression narrative⁹².

On trouve aussi mention de cet épisode chez Hermogène : « Démosthène a fait un emploi captieux de cette antithèse, en opposant à un fait vrai un fait mensonger ; ainsi, dans le *Sur l'ambassade*, il présente le banquet qu'offrit Philippe aux vainqueurs olympiques et la conversation que celui-ci eut avec Satyros, l'acteur comique, et il charme tant ses auditeurs qu'il croient assister au banquet ; ensuite, il y oppose mensongèrement un deuxième banquet auquel aurait assisté Éschine et qui n'a jamais existé ; son but est que les juges, charmés par les premiers propos, croient aussi aux suivants comme pareillement vrais »⁹³.

C'est là que se situe la grande divergence entre les deux discours. Là où Démosthène oppose deux banquets pour donner un contraste, Choricios n'a gardé que la première partie du récit pour présenter un acteur comique en pleine possession de ses moyens⁹⁴. À la lecture de cet exemple, on ne saurait déprécier le métier de mime et reléguer ses adeptes au ban de la société.

91 Theon, *Prog.*, 66, 27 Spengel : εὔροις δ' ἂν καὶ ἐν τῷ περὶ τῆς παραπρῆβείας Δημοσθένους ἰσχνὸν καὶ γλαφυρὸν διήγημα περὶ τῶν ἀγομένων Ὀλυμπίων ὑπὸ Φιλίππου μετὰ τὴν Ὀλύμπου ἄλωσιν (trad. Patillon 1997, p. 10).

92 Rufus, *Ars rhet.* : παραδίγησις δὲ ἐστὶν ἢ πρὸς τὸ χρήσιμον τοῦ ὑποκειμένου λόγου ἐξωθεν προστιθεμένη καὶ παραλαμβανομένη διήγησις ἐν τρόπῳ ἀφηγήσεως. « La narration digressive est la narration sur le mode d'un récit, ajoutée du dehors et employée pour l'utilité du discours qui nous occupe (trad. Brisson-Patillon 2001, p. 280) ».

93 Hermog., *meth.*, 15, 432 Rabe : τοῦτο δὲ τὸ ἀντίθετον ὁ Δημοσθένης ἐποίησε κακῶθες, τὸ μὲν πρᾶγμα ἀληθὲς λαμβάνων, τὸ δὲ ἀντικείμενον ψευδὲς ὄν ὡς ἐν τῷ Περὶ τῆς παραπρῆβείας εἰσάγει συμπόσιον Φιλίππου καὶ τῶν Ὀλύμπια νενικηκότων καὶ διάλογον Σατύρου τοῦ κωμικοῦ ὑποκριτοῦ, οὕτω δὲ ψυχαγωγεῖ τοὺς ἀκούοντας, ὥστε οἰηθῆναι ἐν συμποσίῳ εἶναι· εἶτα ἀντιτίθησι συμπόσιον ἕτερον ὡς γενόμενον Αἰσχίνῃ ψευδόμενος μηδέποτε γενόμενον, ἵνα ἐψυχαγωγημένοι διὰ τῶν προτέρων λόγων οἱ δικασταὶ πιστεῦσιν καὶ τοὺς ἐπιφερομένοις ὡς ὁμοίως ἀληθεῖσι. τοῦτο κακῶθες ἀντίθετον (trad. Patillon 2014, p. 64).

94 Chor., *Apol. mim.*, 48.

8.2.3 L'image de Philippe dans *L'Apologie des mimes*

8.2.3.1 Présentation générale du passage (§ 60–67)

Après un argument roulant sur l'amour de l'empereur pour les mimes, Choricios revient sur l'image de Philippe, accusé, de s'être entouré de mimes et d'en avoir fait ses proches alors que la région est en temps de guerre⁹⁵. Choricios défend le point de vue de Philippe en montrant qu'il est possible d'aimer les bouffonneries. Il montre également que l'accusation portée concernait le fait de fréquenter les mimes, non le spectacle. Dans la suite, notre orateur va même renverser l'accusation en affirmant que Philippe est un argument en faveur des mimes et non contre eux⁹⁶. Si Philippe est paresseux, les mimes dont il s'entoure doivent également l'être. Mais ce n'est pas le cas : puisque Philippe a sacrifié son intégrité corporelle pour assurer sa gloire, alors les mimes ne sauraient être vils. L'image finale va même jusqu'à opérer un renversement total de situation : les ambassadeurs athéniens sont sous le charme de Philippe, présenté comme un fin négociateur, modèle de l'ardeur à l'effort et de l'affabilité⁹⁷.

8.2.3.2 Philippe de Macédoine et son entourage

L'analyse sommaire posée, il est nécessaire de présenter les sources du passage. L'image initiale est tirée de la *Deuxième Olynthienne*. Croiset situe le discours dans l'année 349 av. J.-C. alors qu'une nouvelle ambassade olynthienne est venue à Athènes demander du secours⁹⁸. Comme l'a noté Libanios dans son *ὑπόθεσις*, les Athéniens avaient déjà décidé de porter secours aux Olynthiens⁹⁹. Et Démosthène qui

95 Chor., *Apol. mim.*, 60.

96 Chor., *Apol. mim.*, 62.

97 Chor., *Apol. mim.*, 66–67.

98 Croiset 1924, p. 91. Présentation générale du discours, p. 106–109 et dans Carlier 1990, p. 124–125. Pour l'ordre des *Olynthiennes*, voir Eucken 1984. Selon l'auteur, et sur la base des arguments fournis par Libanios pour chaque discours, l'ordre des trois *Olynthiennes* tel qu'il nous est parvenu doit être conservé. C'est également l'ordre retenu par Milns 2000, p. 206–207. Ellis (1967) avait au contraire soutenu un ordre II I III, comme chez D.H., *Amm.*, 4.

99 Lib., *Arg. Dem.* 2, 1 : οἱ Ἀθηναῖοι καὶ βοηθεῖν αὐτοῖς κεκρίκασι.

agit ici en conseiller du peuple athénien apporte son soutien aux ambassadeurs, en insistant sur une idée : « Je dis qu'il faut expédier du secours aux Olynthiens – plus ce secours sera important et prompt, mieux cela vaudra »¹⁰⁰. Pour arriver à ses fins, Démosthène cherche à rassurer les Athéniens en dépréciant leur adversaire, Philippe, et en montrant toute la fourberie du personnage dont les mensonges se sont retournés contre lui¹⁰¹. L'entourage de Philippe est à ce titre l'objet des attaques de l'orateur athénien :

Que lui reste-t-il donc ? Des pillards, des flatteurs, des gens capables de se livrer, quand ils sont ivres à des danses que je n'ose nommer devant vous. Et s'il faut une preuve de la vérité de ces assertions, la voici. Des hommes que tout le monde repoussait comme plus éhontés encore que des bateleurs, un Callias, cet esclave public, d'autres du même acabit, des bouffons des auteurs de chansons obscènes qu'ils composent pour faire rire un public à leurs dépens, tels sont ceux qu'il goûte et dont il fait sa société.¹⁰²

Preuve de l'assertion de l'orateur athénien en sont les témoignages de Théopompe de Chios (378–320 av. J.-C.)¹⁰³. Dans ses fragments, l'historien dresse un tableau identique à celui que nous venons de présenter. Allant même plus loin que Démosthène, Théopompe va jusqu'à affirmer que l'entourage peu recommandable de Philippe avait même la fonction d'un conseil :

Le Macédonien (*scil.* Philippe) avait toujours dans son entourage des hommes de ce genre avec lesquels il passait le plus clair de son temps par amour du vin et des bouffonneries, et dans ses délibérations sur les sujets les plus importants, il était conseillé par eux.¹⁰⁴

100 Dem., *Or.* II, 11 : φημί δὴ δεῖν ἡμᾶς τοῖς μὲν Ὀλυνθίοις βοηθεῖν, καὶ ὅπως τις λέγει κάλλιστα καὶ τάχιστα, οὕτως ἀρέσκει μοι.

101 Croiset 1924, p. 107.

102 Dem., *Ol.* II, 19–20 : λοιποὺς δὴ περὶ αὐτὸν εἶναι ληστὰς καὶ κόλακας καὶ τοιοῦτους ἀνθρώπους οἷους μεθυσθέντας ὀρχεῖσθαι τοιαυθ' οἷ' ἐγὼ νῦν ὀκνῶ πρὸς ὑμᾶς ὀνομάσαι. δηλον δ' ὅτι ταῦτ' ἐστὶν ἀληθῆ· καὶ γὰρ οὐς ἐνθένδε πάντες ἀπήλαννον ὡς πολὺ τῶν θαυματοποιῶν ἀσελγεστέρους ὄντας, Καλλίαν ἐκέϊνον τὸν δημόσιον καὶ τοιοῦτους ἀνθρώπους, μίμους γελοίων καὶ ποιητὰς αἰσχυρῶν ἁσμάτων, ὧν εἰς τοὺς συνόντας ποιοῦσιν εἴνεκα τοῦ γελασθῆναι, τοῦτους ἀγαπᾷ καὶ περὶ αὐτὸν ἔχει. (trad. Croiset 1924, p. 115).

103 Pour le personnage, voir Meister 1998.

104 Théopompe, *FGH* 115, F. 81 : τοιοῦτους δ' εἶχεν ἀεὶ περὶ αὐτὸν ἀνθρώπους ὁ Μακεδών, οἷς διὰ φιλοποσίαν καὶ βωμολοχίαν πλείω χρόνον ὡς τὰ πολλὰ

Pour Théopompe, cette compagnie des bouffons tient au naturel bouffon de Philippe en personne :

De nature bouffonne, il s'enivrait quotidiennement et avait de la joie dans les activités qui tendent vers ces plaisirs et avec les hommes que l'on dit doués pour dire et faire des bouffonneries.¹⁰⁵

Pour nos deux sources, les fréquentations du Macédonien sont donc la preuve évidente de la dépravation de ses mœurs : le dernier extrait met même clairement en évidence le naturel de Philippe, qui explique ses fréquentations.

8.2.3.3 L'éloge de Philippe

Choricios va donc, pour démonter le préjugé négatif qui pèse sur les danseurs, mimes et autres bouffons, reverser l'image d'un personnage précédé d'une réputation hautement défavorable. Une allusion à Isocrate fait office de premier argument (§ 60). Or, l'orateur athénien n'est pas cité nommément. Une périphrase efface le nom d'Isocrate et le présente comme l'éducateur de Démosthène. Cela laisse supposer que Choricios a consulté Plutarque. Ce dernier rapporte en effet que, ne pouvant payer les dix mines de salaire que demandait Isocrate, Démosthène aurait obtenu de Callias de Syracuse les Ἴσοκράτους τέχνας¹⁰⁶. Carlier relève avec raison les doutes de Plutarque lui-même¹⁰⁷, qui a lu chez Hermippe que Démosthène aurait plutôt eu Platon pour maître¹⁰⁸.

συνδιέτριβε καὶ συνήδρευε περὶ τῶν μεγίστων βουλευόμενος. = Ath., *Deipn.* VI, 260a. Voir Carlier 1990, p. 147.

105 Théopompe, *FGrH* 115, F. 162 : ἦν δὲ καὶ φύσει βωμολόχος καὶ καθ' ἡκάστην ἡμέραν μεθυσκόμενος καὶ χαίρων τῶν ἐπιτηδευμάτων τοῖς πρὸς ταῦτα συντείνουσι καὶ τῶν ἀνθρώπων τοῖς εὐφυέσι καλουμένοις καὶ τὰ γέλοια λέγουσι καὶ ποιῶσι. = Ath., *Deipn.* VI, 260c.

106 Plut., *Dem.*, V, 7 : Κτησιβίου δὲ μέμνηται λέγοντος παρὰ Καλλίου τοῦ Συρακουσίου καὶ τινῶν ἄλλων τὰς Ἴσοκράτους τέχνας [...] καταμαθεῖν.

107 Carlier 1990, p. 190.

108 Plut., *Dem.*, V, 7 : Ἐρμιππος δὲ φησιν ἀδεσπότης ὑπομνήμασιν ἐντυχεῖν, ἐν οἷς ἐγγέγραπτο τὸν Δημοσθένη συνεσχολακέναι Πλάτωνι καὶ πλεῖστον εἰς τοὺς λόγους ὠφελῆσθαι, Κτησιβίου δὲ μέμνηται λέγοντος παρὰ Καλλίου τοῦ Συρακουσίου καὶ τινῶν ἄλλων τὰς Ἴσοκράτους τέχνας καὶ

Or, l'oeuvre d'où est tirée l'allusion contient une périphrase mentionnant le fils d'Hipponicos. Tout suggère donc de l'identifier avec les *Conseils à Démonicos*. Voici le passage en question : « ne prends pas non plus un air sérieux quand ton entourage est gai, ne te plais pas aux plaisanteries lorsqu'il est triste, les fautes de tact blessent toujours »¹⁰⁹. Il s'agit de montrer que Philippe peut lui aussi profiter des bouffonneries des mimes, si l'occasion se présente à lui.

Le discours opère ensuite un retour à l'idée de départ. Ce n'est pas le spectacle des mimes qui est l'objet du blâme, mais le fait que ceux-ci constituent l'entourage proche de Philippe (§ 61). Le paragraphe suivant (§ 62) marque un véritable retournement de situation. S'inspirant très probablement de la *République* de Platon¹¹⁰, Choricios veut montrer que la vérité a plus de valeur que l'argument d'autorité avancé avec Démosthène.

Comme l'a montré Milazzo, Choricios cherche à justifier la position intransigeante de Démosthène envers Philippe¹¹¹. D'une part, l'orateur athénien s'adressait en tant que conseiller à une assemblée découragée par les succès macédoniens, ce qu'avait bien mis en exergue Libanios qui avait parfaitement compris l'enjeu essentiel de la *Deuxième Olynthienne*¹¹² : « Démosthène monte à la tribune et s'efforce de rassurer le peuple en lui montrant quelle est la faiblesse réelle du Macédonien »¹¹³.

τὰς Ἀλκιδᾶμαντος κρύφα λαβόντα τὸν Δημοσθένη καταμαθεῖν. = Her-
mippe de Smyrne, *FGrH* 1026, F. 49.

109 Isoc., *Or.* I, 31 : ὁμιλητικὸς δ' ἔσει μὴ δύσερις [...] μὴδὲ παρὰ τὰ γελοῖα σπουδάζων, μὴδὲ παρὰ τὰ σπουδαῖα τοῖς γελοίοις χαίρων· τὸ γὰρ ἄκαιρον πανταχοῦ λυπηρόν (trad. Mathieu-Brémond 1928, p. 130).

110 Plat., *R.* X, 595c : οὐ γὰρ πρό γε τῆς ἀληθείας τιμητέος ἀνὴρ. « On doit plus d'égards à la vérité qu'à un homme » (trad. Chambry 1934, p. 82). Le rapprochement est dû à Stephanis 1986, p. 164.

111 Milazzo 2004, p. 555.

112 Croiset 1924, p. 106–109 montre que la *Deuxième Olynthienne* n'est pas régie par des événements nouveaux, mais par la nécessité pour Démosthène de faire appliquer la mesure approuvée précédemment.

113 Lib., *Arg. Dem.* 2, 1 : παρελθὼν ὁ Δημοσθένης πειρᾶται θαρσύνειν τὸν δῆμον ἐπιδεικνὺς ὡς ἀσθενεῖ τὰ τοῦ Μακεδόνοῦ πράγματα (trad. Croiset 1924, p. 110).

D'autre part, la haine contre Philippe constitue l'essentiel de la harangue. Carlier résume bien les choses en affirmant que « Démosthène consacre l'essentiel de sa *Deuxième Olynthienne* à montrer que la puissance de Philippe est fragile. Philippe a constitué son empire par le parjure et le mensonge »¹¹⁴. Cette haine de Démosthène pour Philippe est d'ailleurs si forte qu'Éschine n'hésite pas à qualifier son adversaire à trois reprises de *μισοφίλιπος*¹¹⁵.

Selon Choricios, Philippe n'est pas un argument contre les mimes, mais bien pour les mimes. Loin de réfuter l'association entre les mimes et Philippe, Choricios va choisir le parti de Philippe, en développant un « excursus encomiastique »¹¹⁶, dont la facture est purement sophistique. Si Philippe est cet homme oisif par excellence, alors il serait lui-même une preuve du caractère vil des mimes. La thèse qui soutient le raisonnement est la suivante : « On aime vivre avec qui a même naturel que soi »¹¹⁷. On peut faire remonter cette allusion au *Phénix* d'Euripide dont la réplique est la suivante : « [un homme] ressemble à ceux en compagnie desquels il se plaît »¹¹⁸. Le principe du « qui se ressemble s'assemble » contenu dans le fragment a connu une belle postérité et les reprises en sont nombreuses¹¹⁹.

Mais le contexte d'apparition semble plutôt indiquer que la source de notre orateur est à chercher du côté d'Éschine ou de Démosthène, car les deux font un usage particulier de cette même citation. Dans le *Contre Timarque*, Éschine donne la réplique à la graphê-presbeias intentée par Démosthène. Comme Carlier l'a souligné, Éschine veut démontrer que Timarque « n'a pas la qualité pour tenter un procès parce qu'il s'est prostitué dans sa jeunesse et tombe donc dans un des cas d'indignité civique »¹²⁰. La citation d'Euripide est utilisée

114 Carlier 1990, p. 124.

115 Aeschin., *Amb.*, 14, *Ctes.*, 66, 73.

116 Pour l'expression et l'idée, voir Milazzo 2004.

117 Chor., *Apol. mim.*, 63 : οἷος γὰρ πέφυκεν ἕκαστος, τοιοῦτοις χαίρει συνών.

118 Eur., *Phoinix*, F. 812 Kannicht (*TGrF* V, 2, p. 852) : τοιοῦτός ἐστιν οἷσπερ ἦδεται ξυνών (trad. Jouan-van Looy 2002, p. 333).

119 Jouan-van Looy 2002, p. 332–333.

120 Carlier 1990, p. 178.

pour montrer à quel point le naturel de Timarque est mauvais ; cela est dû aux mauvaises fréquentations du personnage :

Examinez, Athéniens, les pensées qu'exprime le poète (scil. Euripide). Il déclare qu'il a déjà été juge de bien des litiges, comme vous l'êtes maintenant, et que pour juger il se fonde, non sur des témoignages, mais sur les mœurs et les relations de l'inculpé, en considérant quelle est sa conduite au jour le jour, comment il administre son bien [...] quels sont les gens qu'il fréquente de préférence.¹²¹

Démosthène réutilise également cette citation dans son plaidoyer *Sur les forfaitures de l'ambassade* pour renvoyer la balle à Éschine qui a fréquenté Philocrate¹²² pendant l'ambassade et est accusé d'avoir touché de l'or comme lui¹²³. Chez Choricios, l'association du même au même se fait entre Philippe et sa société. Alors que Démosthène blâme Philippe à cause de sa fréquentation des mimes, Choricios, prenant le même exemple, opère un tour de force pour présenter l'argument contraire : Philippe est un modèle de vertu, prêt à tout sacrifier. Partant du même principe, les mimes qu'il fréquente ne peuvent donc que lui ressembler. Autrement dit, Démosthène attire la mauvaise réputation des mimes sur Philippe tandis que Choricios présente toutes les qualités de Philippe pour les associer aux mimes.

Le paragraphe suivant fait étalage du sacrifice auquel Philippe a consenti. L'expression *κατὰ τὴν αὐτοῦ <τοῦ> δυσμενοῦς μαρτυρίαν* montre bien que le point de vue adopté est celui de son ennemi, en l'occurrence Démosthène. Pour Milazzo, cela renforce subitement

121 Aeschin., *Tim.*, 153 : σκέψασθε δέ, ὦ Ἀθηναῖοι, τὰς γνώμας, ἃς ἀποφαίνεται ὁ ποιητής. ἤδη δὲ πολλῶν πραγμάτων φησὶ γεγενῆσθαι κριτής, ὥσπερ νῦν ὑμεῖς δικασταί, καὶ τὰς κρίσεις οὐκ ἐκ τῶν μαρτυριῶν, ἀλλ' ἐκ τῶν ἐπιτηδευμάτων καὶ τῶν ὁμιλιῶν, φησὶ ποιεῖσθαι, ἐκεῖσε ἀποβλέπων, πῶς τὸν καθ' ἡμέραν βίον ζῆ ὁ κρινόμενος, καὶ ὄντινα τρόπον διοικεῖ τὴν ἑαυτοῦ οἰκίαν, ὡς παραπλησίως αὐτὸν καὶ τὰ τῆς πόλεως διοικήσοντα, καὶ τίσι χαίρει πλησιάζων (trad. Martin-de Budé 1927, p. 72).

122 Voir Carlier 1990, p. 152–156, 186–187.

123 Dem., *Fals. Leg.*, 245 : « ὅστις δ' ὁμιλῶν ἦδετα », καὶ ταῦτα πρεσβεύων, Φιλοκράτει, « οὐ πάποτ' ἠρώτησα, γινώσκων ὅτι » ἀργύριον εἴληφ' οὗτος, ὥσπερ Φιλοκράτης ὁ ὁμολογῶν. Entre guillemets, on lit les vers d'Euripide. Voir encore Paulsen 1999, p. 241–242.

le ton sophistique de l'éloge paradoxal mis en œuvre par notre orateur, souligné par la triple opposition lexicale des paragraphes 63–64 (ἀργία τρυφή αισχύνη / εὐκλεια δόξα εὐδοξία)¹²⁴. De manière générale, Choricios semble pour tout ce passage avoir composé un véritable centon constitué d'une mosaïque de citations démosthéniennes¹²⁵. Ainsi, un premier parallèle montre comment Choricios a intégré le texte de la *Deuxième Olynthienne* :

Chor., *Apol. mim.*, 64

ἐπεὶ δὲ τὴν δόξαν ἀντὶ τοῦ ζῆν
ἀσφαλῶς ἤρητο κατὰ τὴν αὐτοῦ τοῦ
δυσμενοῦς μαρτυρίαν [...]

Dem., *Ol. II*, 15

ἀλλ' ὁ μὲν δόξης ἐπιθυμεῖ καὶ τοῦτ'
ἐζήλωκε, καὶ προήρηται πράττων
καὶ κινδυνεύων, ἂν συμβῆ τι, παθεῖν,
τὴν τοῦ διαπράξασθαι ταῦθ' ἂ μηδεὶς
πόποτ' ἄλλος Μακεδόνων βασιλεὺς
δόξαν ἀντὶ τοῦ ζῆν ἀσφαλῶς
ἤρημένος.

Démosthène ne voit dans l'attitude de Philippe que le résultat de son ambition dévorante. Celle-ci est soumise ensuite au feu de sa critique. Ainsi, ses sujets ne partagent pas les mêmes sentiments. Choricios, lui, réutilise le matériau à des fins encomiastiques, pour mettre en relief l'εὐδοξία de Philippe, qui ne peut pas être en opposition avec le caractère ἄδοξος des mimes.

Le maillage de citations démosthéniennes continue dans la suite du texte de Choricios qui est tirée du paragraphe 67 du discours *Sur la Couronne*. À nouveau, la comparaison des textes démontre bien leur parenté et la manière dont notre sophiste a intégré les éléments de son modèle dans son discours :

124 Milazzo 2004, p. 556.

125 Le concept est de Milazzo 2004, p. 557.

Chor., Apol. mim., 64

ἐπει δὲ τὴν δόξαν ἀντί τοῦ ζῆν
 ἀσφαλῶς ἤρητο κατὰ τὴν αὐτοῦ τοῦ
 δυσμενοῦς μαρτυρίαν καὶ **πάν ὅπερ
 ἤθελε μέρος ἢ τύχη τοῦ σώματος
 ἐτοίμως ἐκείνη προεῖτο, ὥστε τῷ
 λοιπῷ σεμνῶς βασιλεύειν.**

Dem., Cor., 67

ἐώρων δ' αὐτὸν τὸν Φίλιππον, πρὸς
 ὃν ἦν ἡμῖν ὁ ἀγών, ὑπὲρ ἀρχῆς
 καὶ δυναστείας τὸν ὀφθαλμὸν
 ἐκκεκομμένον, τὴν κλεῖν κατεαγότα,
 τὴν χεῖρα, τὸ σκέλος πεπηρωμένον,
**πάν ὃ τι βουλευθεῖ μέρος ἢ τύχη
 τοῦ σώματος παρελέσθαι, τοῦτο
 προιέμενον, ὥστε τῷ λοιπῷ μετὰ
 τιμῆς καὶ δόξης ζῆν.**

L'exemple cité ci-dessus fait état des blessures de Philippe¹²⁶ : selon Démosthène, l'homme a sacrifié son œil, sa clavicule, son bras et sa jambe sur l'autel de sa gloire personnelle. Ce motif est également présent dans la *Réplique à la lettre de Philippe* attribuée à Démosthène, dans laquelle le roi de Macédoine « se jette si allègrement dans les dangers (φιλοκίνδυνον) que, pour agrandir son empire, il s'est fait cribler de blessures en combattant »¹²⁷. Plus récemment, Riginos a fait un état de la question, en inventoriant la majorité des textes relevant de la tradition des blessures de Philippe de Macédoine¹²⁸. L'auteur relève en particulier l'importance du passage *Sur la Couronne*. L'image du corps du roi de Macédoine mis à mal est une source d'inspiration pour tous ceux qui fabriquent du matériel biographique au sujet des blessures de Philippe¹²⁹. C'est clairement le cas dans notre texte, mais Riginos n'opère pas ce rapprochement.

Le dernier élément de notre mosaïque est constitué du participe ἡκρωτηριασμένος¹³⁰. Ce dernier doit également avoir été relevé par Choricios dans le discours *Sur la Couronne* 296, puisque c'est la

126 Voir Wankel 1976, p. 397–400.

127 [Dem.], *Ph. op.*, 22 : ἀλλὰ τὸν μὲν ἐκ Μακεδονίας ὀρμώμενον οὕτως εἶναι φιλοκίνδυνον ὥσθ' ὑπὲρ τοῦ μείζω ποιῆσαι τὴν ἀρχὴν κατατετρῶσθαι πᾶν τὸ σῶμα τοῖς πολεμίοις μαχόμενον (trad. Croiset 1925, p. 160).

128 Riginos 1994, p. 103–119. Outre le passage commenté dans le corps du texte, on pourra consulter en p. 104 un inventaire des textes présentant le même motif.

129 *Ibid.*, p. 105.

130 Au sujet du terme, on consultera Wankel 1976, p. 1257.

seule autre utilisation du terme au participe parfait passif¹³¹. Le seul paragraphe 64 fait donc référence à la *Deuxième Olynthienne*, ainsi qu'à deux passages du discours *Sur la Couronne*, Choricios faisant fi de toute chronologie puisque le second discours date de 330¹³².

L'*excursus* encomiastique de Choricios se poursuit au paragraphe 65, dont le contenu est uniquement sophistique. Si la gloire doit être préférée au salut, comme c'est le cas pour Philippe, il faut également prendre part au repos offert par les mimes¹³³. Cela permet d'aboutir à la conclusion de cet éloge, mis dans la bouche des ambassadeurs athéniens.

La scène mentionnée par Choricios est liée à la première ambassade dépêchée par Athènes en 346 av. J.-C. Contrairement aux témoignages précédents où notre orateur se calque presque exclusivement sur les discours de Démosthène – l'orateur athénien est à ce titre mentionné à deux reprises nommément (§ 60, 62), et une fois sous le couvert d'une paraphrase (§ 64) – c'est cette fois-ci du côté de son éternel rival, Éschine, qu'il faut chercher notre source. Ce dernier narre avec précision la première ambassade athénienne¹³⁴. Reçus à Pella en présence du Macédonien, les ambassadeurs prennent la parole par rang d'âge. Éschine prend la parole en avant-dernier, tandis que son rival parle le dernier. Selon Éschine, Démosthène aurait été complètement ridicule, bafouillant quelques mots après un exorde diffus et s'arrêtant net alors qu'Éschine met en valeur la qualité de son propre exposé. Ainsi, lorsque Philippe répond aux différents ambassadeurs, pas un mot n'est adressé à Démosthène qui « étouffe de dépit », comme le souligne Carlier¹³⁵. Sur le chemin du retour, Démosthène change d'attitude, « de la façon la plus inattendue, prend

131 Pour une histoire du verbe ἀκρωτηριάζω jusqu'à Plutarque, voir Muller 2013, p. 61–86. Il est regrettable que l'auteur n'ait pas pris la peine de vérifier l'emploi du participe, ce qui constitue une spécificité du texte de Démosthène.

132 Voir Carlier 1990, p. 251–256.

133 Chor., *Apol. mim.*, 65.

134 Voir Carlier 1990, p. 150–153.

135 Carlier 1990, p. 152.

le ton aimable »¹³⁶. Il reconnaît même en Philippe « l'homme au monde le plus merveilleusement doué »¹³⁷. Quant à Ctésiphon « qui était le plus âgé de nous tous, [il] exagérait sa vieillesse et le nombre de ses années pour nous assurer que dans une existence d'une aussi longue durée, jamais il n'avait vu un homme aussi agréable et séduisant »¹³⁸. Lors du rapport de l'ambassade devant l'assemblée du peuple, le même Ctésiphon fait même l'éloge « de la beauté du prince et de ses brillantes qualités de convive »¹³⁹.

Tous les éléments mentionnés ci-dessus se retrouvent dans le désordre dans l'*Apologie*. Le tableau comparatif ci-dessous met en évidence comment notre orateur a travaillé sur ses sources :

Chor., *Apol. mim.*, 66

τοιγαροῦν τῶν Ἀθηναίων οἱ
πρέσβεις, οὓς ὑπὲρ εἰρήνης ἢ
πόλις ἀπέστειλεν, οὐ τὴν ἐν
τοῖς πράγμασι μόνον Φιλίππου
δεινότητα θαυμάσαντες ἐπανῆλθον,
ἀλλὰ καὶ **τῆς ἐν τοῖς πότοις αὐτοῦ**
δεξιότητος ἀγασθέντες, ὥστε τὸν
ἐν ἐκείνοις **πρεσβύτατον** εἰπεῖν, ὡς
τυγχάνοι μὲν εἰς μακρὸν ἤδη γῆρας
ἐλάσας, **οὐπὼ δὲ οὕτως ἡδὺν καὶ**
ἀστεῖον ἐωρακῶς εἶη.

Aeschin., *Amb.*, 41

τὸν δὲ Φίλιππον τῶν ὑπὸ τὸν
ἥλιον ἀνθρώπων ἔφη πάντων εἶναι
δεινότατον.

Aeschin., *Amb.*, 47

καὶ τῆς ιδέας αὐτοῦ καὶ **τῆς ἐν τοῖς**
πότοις ἐπιδεξιότητος.

Aeschin., *Amb.*, 42

Κτησιφῶντος δέ, ὅσπερ ἦν ἡμῶν
πρεσβύτατος, ὑπερβολὴν τινα
ἑαυτοῦ παλαιότητος καὶ πλήθους
ἐτῶν εἰπόντος, καὶ προσθέντος ὡς ἐν
τοσοῦτῳ χρόνῳ καὶ βίῳ οὐ **πόποθ'**
οὕτως ἡδὺν οὐδ' ἐπαφρόδιτον
ἄνθρωπον ἐωρακῶς εἶη.

136 Aeschin., *Amb.*, 40 : ἐξαίφνης κατὰ τὴν ὁδὸν παραδόξως καὶ φιλανθρώπως πρὸς ἕκαστον διελέγετο (trad. Martin-de Budé 1927, p. 122).

137 Aeschin., *Amb.*, 41 : τὸν δὲ Φίλιππον τῶν ὑπὸ τὸν ἥλιον ἀνθρώπων ἔφη πάντων εἶναι δεινότατον (trad. *ibid.*).

138 Aeschin., *Amb.*, 42 : Κτησιφῶντος δέ, ὅσπερ ἦν ἡμῶν πρεσβύτατος, ὑπερβολὴν τινα ἑαυτοῦ παλαιότητος καὶ πλήθους ἐτῶν εἰπόντος, καὶ προσθέντος ὡς ἐν τοσοῦτῳ χρόνῳ καὶ βίῳ οὐ πόποθ' οὕτως ἡδὺν οὐδ' ἐπαφρόδιτον ἄνθρωπον ἐωρακῶς εἶη (trad. *ibid.*).

139 Aeschin., *Amb.*, 47 : εἶπε παρελθὼν πρώτως ἡμῶν διὰ τὴν ἡλικίαν Κτησιφῶν ἄλλους τέ τινας λόγους καὶ τοὺς πρὸς Δημοσθένην αὐτῷ συγκειμένους ἑμῖν ἐρεῖν, περὶ τε τῆς ἐντεύξεως τῆς Φιλίππου καὶ τῆς ιδέας αὐτοῦ καὶ τῆς ἐν τοῖς πότοις ἐπιδεξιότητος (trad. Martin-de Budé 1927, p. 124).

Alors que plus haut le nom de Démosthène se laissait deviner par une mention évidente, ici, rien ne laisse deviner que la source est Éschine. Choricios a sans doute passé sa source sous silence pour éviter un discours contradictoire. Car l'éloge du caractère de Philippe par Démosthène ne sert qu'à masquer sa propre déconvenue durant l'ambassade. Selon Éschine, il leur tend un piège sans qu'ils s'en aperçoivent.

On remarquera sans doute que dans le dernier extrait, le mot *ἐπαφρόδιτος* n'est pas repris. Choricios a en réalité réservé le terme pour le paragraphe suivant qui conclut l'éloge dont le but est de présenter Philippe comme un modèle de *φιλοπονία* et de *χάρις* aux yeux des ambassadeurs. Le terme *φιλοπονία*, leçon du manuscrit, est central pour la compréhension du passage ; c'est la raison pour laquelle la correction de Foerster-Richtsteig qui proposent de lire *φιλανθρωπία* doit être rejetée¹⁴⁰. Dans toute la section que nous venons d'analyser, il est en effet question d'un Philippe devant gagner la gloire à force de peines et de dangers (*δεῖ δρέπεσθαι πόνοις καὶ κινδύνοις τὸ κτῆμα*), en opposition avec sa prétendue fainéantise présentée au paragraphe 63. En définitive, Philippe est donc selon Choricios un homme charmant : *ἐπαφρόδιτος*, et il en est redevable aux mimes dont il a pu tirer bénéfice. Ardeur au travail, gloire et gaieté ne sont donc pas incompatibles : ces qualités sont présentées comme l'apanage de Philippe, qui devient à ce titre un véritable ambassadeur des mimes.

8.2.4 Le rasage des Égyptiens

L'exemplum suivant nous amène quasiment à la fin de *L'Apologie*. Ayant pour objectif de mettre en valeur les qualités du rasage, Choricios cite en exemple les Égyptiens, présentés comme les plus sages d'entre tous¹⁴¹. Au premier abord, il semble évident que la citation provient d'Hérodote qui a mot pour mot le même texte¹⁴².

140 Foerster-Richtsteig 1929, p. 359.

141 Chor., *Apol. mim.*, 148 : οἱ σοφώτατοι πάντων Αἰγυπτίου.

142 Hdt., II, 160 : τοὺς σοφωτάτους ἀνθρώπων Αἰγυπτίους. Voir Lloyd 1988, p. 166 ; Asheri-Lloyd et al. 2011, p. 360. Selon Froidefond 1971, p. 173–182, la sagesse des Égyptiens était un thème récurrent dans la littérature. Ainsi les

Néanmoins, il est possible de considérer la citation comme une réminiscence d'Aelius Aristide : Αἰγύπτιοι δὲ οἱ σοφώτατοι πάντων μίαν τῶν πασῶν μηχανὴν οὐχ εὖρον¹⁴³. Ceci est intéressant, car ce n'est pas le seul passage où la source pourrait être le sophiste du II^e siècle et attesterait donc une lecture attentive de ses textes¹⁴⁴.

Choricios fait ensuite référence au fait que les Égyptiens se rasaient la tête, et cela dès la plus tendre enfance¹⁴⁵ : cette affirmation sera même renforcée. Ce ne sont pas les simples particuliers qui sont les seuls à se raser la tête, mais c'est aussi le cas des prêtres¹⁴⁶. À nouveau, Choricios témoigne d'une lecture attentive de *l'Enquête*. Au livre III par exemple, on trouve une explication sur le fait que les Égyptiens ont un crâne très dur en comparaison de celui des Perses¹⁴⁷. C'est « que les Égyptiens dès leur première enfance se rasent la tête, et que les os de leurs crânes épaississent au soleil »¹⁴⁸. L'allusion au rasage des prêtres est, elle, tirée du livre II : « Dans les autres pays, les prêtres des dieux portent les cheveux longs ; en Égypte, ils se rasent »¹⁴⁹. Comme le souligne Lloyd, durant la période gréco-romaine porter des cheveux était pour les prêtres égyptiens une offense punissable¹⁵⁰.

Égyptiens sont présentés comme les plus sages, mais également comme les plus savants (λογιώτατοι : II, 77), les « plus scrupuleusement religieux de tous les hommes » (II, 37). Nous citons Froidefond, p. 175.

143 Aristid., *Or.* III 180 Lenz-Behr.

144 Aristide est par exemple cité au § 49.

145 Chor., *Apol. mim.*, 148.

146 Chor., *Apol. mim.*, 149.

147 Selon Hérodote, le rasage pourrait aider à endurcir le crâne. Voir Asheri-Lloyd et al. 2011, p. 409–410. Ce ne seraient pas tant les os des Égyptiens qui seraient d'une dureté extraordinaire que les Perses qui souffriraient de malnutrition.

148 Hdt., III, 12 : αἴτιον δὲ τούτου τόδε ἔλεγον, καὶ ἐμέ γ' εὐπετέως ἔπειθον, ὅτι Αἰγύπτιοι μὲν αὐτίκα ἀπὸ παιδίων ἀρξάμενοι ξυρῶνται τὰς κεφαλὰς καὶ πρὸς τὸν ἥλιον παχύνεται τὸ ὀστέον (trad. Legrand 1939, p. 45). Pour l'éditeur, ce passage serait en opposition avec un autre où il est aussi question de rasage. Voir Hdt., II, 65.

149 Hdt., II, 36 : οἱ ἱεεὺς τῶν θεῶν τῆ μὲν ἄλλῃ κομέουσι, ἐν Αἰγύπτῳ δὲ ξυρῶνται (trad. Legrand 1939, p. 90).

150 Lloyd 1988, p. 152. Voir BGU, V, 1210, § ος' : ἱερεὺς ἐρεᾶ ἐσθῆτι χρησάμενος καὶ κόμην φορέσας <κατεκρίθη> (δραχμάς) Δ II s'agit de la punition infligée. L'interdiction est formulée en οα' : ἱερεῦσ[ι] οὐκ ἐξὸν [...] ο[ὐ]δὲ κόμην φορεῖν.

Les deux extraits que nous venons de présenter permettent encore de relever un parallélisme étonnant. Synésios, dans son *Éloge de la Calvitie*¹⁵¹, utilise ce même passage d'Hérodote pour valider sa thèse sur la qualité d'une tête chauve : « celle-ci est forte »¹⁵². À la suite de cette assertion, l'auteur décrit la scène de théâtre que nous avons présentée à propos du *μῶρος φαλακρός*, et son acteur a pour but de « montrer la force de sa tête qui, parmi les épreuves, n'en redoute aucune »¹⁵³. Devant traiter du thème du rasage, ou de la calvitie, Choricios avait très certainement dû ou pu prendre connaissance du texte de Synésios dont il s'est peut-être indirectement inspiré.

À propos de cet artifice, nous pouvons encore mentionner deux passages intéressants d'Artémidore. Dans l'extrait qui suit, il est question des cheveux longs : « Avoir les cheveux longs [...] est également bien pour un savant, un prêtre, un devin, un roi, un magistrat, et pour les acteurs de théâtres – pour les uns avoir des cheveux longs est imposé par l'habitude, pour les autres, c'est par l'emploi »¹⁵⁴. Dans le second, il est question de la tête rasée : « Rêver qu'on a la tête entièrement rasée est bon pour les prêtres égyptiens, les pitres et ceux dont c'est la coutume d'être ainsi rasés ; pour tous les autres, c'est dangereux »¹⁵⁵. Les deux passages, très rapprochés traitent finalement une thématique en tout point semblable que notre texte, et se répondent l'un à l'autre tout comme Choricios et son rasage fait une réponse à Libanios et aux cheveux longs des danseurs. On retrouve en effet l'opposition entre l'acteur de théâtre et le pitre.

151 Nous avons déjà abordé ce texte. Voir p. 288.

152 Synes., *calv.*, XII, 5 : καὶ διὰ τοῦτο καρτερὰ μὲν αὐτή.

153 Synes., *calv.*, XIV, 4 : πάρεσι δὲ εἰς τὸν δῆμον ἐπ' αὐτὸ τοῦτο, τῆς κεφαλῆς τὴν ῥώμην ἐπιδειζόμενος, ἢ μηδὲν ἐστὶ δεινὸν τῶν δεινῶν.

154 Artem., *Onirocrit.*, XVIII : ἀγαθὸν δὲ καὶ ἀνδρὶ σοφῷ καὶ ἱερεῖ καὶ μάντει καὶ βασιλεῖ καὶ ἄρχοντι καὶ τοῖς περὶ τὸν Διόνυσον τεχνίταις· τούτων γὰρ οἷς μὲν ἔθος ἐστὶ κομᾶν, οἷς δὲ τὸ ἐπιτήδευμα κομᾶν ἐπιτρέπει (trad. Boriaud 1998, p. 40).

155 Artem., *Onirocrit.*, XVIII : ζυρᾶσθαι δὲ δοκεῖν τὴν κεφαλὴν ὄλην [πλήν] Αἰγυπτίων θεῶν ἱερεῦσι καὶ γελωτοποιοῖς καὶ τοῖς ἔθος ἔχουσι ζυρᾶσθαι ἀγαθόν, πᾶσι δὲ τοῖς ἄλλοις πονηρόν (trad. *ibid.*).

8.3 Le destin de Ménandre dans l'*Apologie des mimes*

Il faut en tout premier lieu reconnaître que le traitement de Ménandre au sein de l'*Apologie des mimes* est particulier, car Choricios fait à plusieurs reprises allusion au poète comique pour démontrer l'innocuité des mimes. Le cas de Ménandre est également intéressant dans la mesure où Choricios est certainement un des derniers auteurs à avoir pu consulter un choix de pièces de Ménandre ou des extraits de recueils anthologiques¹⁵⁶. Comme l'a souligné Cantarella avec beaucoup de justesse, « la storia della fortuna di Menandro dimostrò che, in Oriente e in Occidente, le commedie erano scomparse fin dal sec. v-vi »¹⁵⁷.

8.3.1 Les personnages de Ménandre et leurs caractéristiques

Un passage en particulier a retenu l'intérêt des chercheurs, car il présente une série de rôles ou de personnages tirés des comédies de Ménandre¹⁵⁸. Il s'agit d'un témoin unique pour la réception de Ménandre qui avait notamment permis à Ribbeck, avant les découvertes papyrologiques, d'identifier le personnage principal du *Dyskolos* comme étant Cnémon et ainsi attribuer un treizième fragment à la pièce¹⁵⁹.

Le premier personnage présenté apparaît plus fréquemment que tous les autres personnages dans les comédies de Ménandre¹⁶⁰ : il s'agit de Moschion, que Choricios dépeint comme l'archétype du violeur¹⁶¹. Dans la *Samienne*, il est le caractère principal de la pièce. Rongé par le remords et la honte, Moschion fait comprendre (81–86) qu'il a violé Plangon lors de la fête des Adonies et que celle-ci

156 Voir Cantarella 1954 (= 1970).

157 Cantarella 1970, p. 411.

158 Chor., *Apol. mim.*, 73.

159 Voir Lanowski 1961, p. 283.

160 MacCary 1970, p. 286.

161 Chor., *Apol. mim.*, 73 : Μοσχίων μὲν ἡμᾶς παρεσκεύασε παρθένους βιάζεσθαι.

est devenue enceinte et a donné naissance à un enfant. Le même rôle est attribué au personnage dans la *Fabula incerta* du Caire où Moschion a violé Chéréas¹⁶² ; dans la *Cithariste* et le *Plokion*, le personnage apparaît encore comme un violeur¹⁶³. Si les fragments conservés des *Sicyoniens* ne permettent pas de déduire qu'il y a une affaire de viol, les qualificatifs employés pour décrire le personnage ne sont guère reluisants. Ainsi Moschion est-il le jeune homme de la pièce, le *μειράκιον* (109, 200, 274) à la peau blanche *λευκόχρως* (200, 258) ; cet adjectif dénote, comme le dit Blanchard, non seulement la jeunesse du personnage, mais surtout son trait de caractère : la débauche¹⁶⁴. À ce titre, celui-ci est traité de « vil séducteur » *μοιχώδης* (210), ou encore de « pédé » *λάσταυρε* (266)¹⁶⁵. Dans les autres pièces, le rôle de Moschion ne peut pas être déterminé avec certitude. Dans *La Tondue*, il n'est certainement pas un violeur, bien que son rôle y soit également peu reluisant¹⁶⁶.

Chérestrate, cité en deuxième exemple, est présenté comme amoureux d'une harpiste¹⁶⁷. Il apparaît dans la pièce intitulée *l'Arbitrage* (*Ἐπιτρέποντες*) et y est effectivement amoureux d'une harpiste dénommée Habrotonon, qu'il croit être la maîtresse de son fidèle ami, Charisios. Le début de l'acte V de la pièce offre par exemple un dialogue intérieur auquel se livre Chérestrate au sujet de son amour pour Habrotonon¹⁶⁸. Dans les autres pièces, Chérestrate n'est en revanche pas amoureux d'une harpiste. Il est même marié dans *Le Bouclier*¹⁶⁹. Il est encore intéressant de relever qu'à part dans *l'Arbitrage*, le terme *ψαλτρία* n'apparaît qu'une seule fois dans les fragments conservés de Ménandre, mais sans rapport avec Chérestrate¹⁷⁰.

162 Blanchard 2013, p. 210 et n. 5.

163 MacCary 1970, p. 287–288.

164 Ps.-Arist., *Phgn.*, 808b : *λάγνου σημεῖα* *λευκόχρως*.

165 Voir Blanchard 2009, p. LXXXIX à qui nous empruntons également la traduction des différents termes.

166 Blanchard 2013, p. 152–153.

167 Chor., *Apol. mim.*, 73 : *Χαιρέστρατος δὲ ψαλτρίας ἐρᾶν*.

168 Men., *Epit.*, 979–989. Voir Blanchard 2013, p. 122.

169 MacCary 1970, p. 284–285.

170 Voir Körte 1944, p. 207. Il s'agit de Men., F. 319.4 Kock = 264 Körte.

Le cas de Cnémon¹⁷¹, troisième personnage présenté, est plus simple puisque ce personnage n'apparaît que dans le *Dyskolos* de Ménandre et c'est à ce titre qu'il apparaît dans l'*Apologie des mimes*. Son caractère de misanthrope a donné son nom à la comédie de Ménandre. D'ailleurs, dès le début de la pièce, ce trait est souligné dans l'intervention du dieu Pan : « Le domaine que voici à ma droite, c'est Cnémon qui l'habite, un homme plein d'aversion pour la société des hommes, bourru avec tout le monde et n'aimant pas la foule »¹⁷².

Enfin, le dernier personnage présenté est le type de l'avare, Smicrinès¹⁷³. Celui-ci apparaît également à diverses reprises dans les comédies conservées de Ménandre. *L'hypothésis* de l'*Arbitrage* présente par exemple un personnage φιλάργυρον λογισμ[ὸν ἔχοντα], trait qui doit être associé à notre personnage. Le Smicrinès, qui apparaît dans la pièce des *Sicyoniens*, est également du type de l'avare¹⁷⁴. Enfin, le Smicrinès le plus célèbre est sans doute le personnage du *Bouclier*, où ce dernier est clairement présenté dans le prologue de Tychè comme un φιλάργυρος¹⁷⁵ voulant tout posséder¹⁷⁶. D'ailleurs Smicrinès se défend lui-même d'être un avare dès sa première intervention¹⁷⁷.

Choricios ajoute encore au sujet du dernier personnage une citation qui a fait couler beaucoup d'encre : « [Smicrinès] redoutait que la fumée n'emportât quelque chose de la maison en s'en allant ? »¹⁷⁸. Ussing est le premier à avoir mis en évidence la proximité du texte de Choricios avec un passage de l'*Aulularia* de Plaute : *quin divom atque hominum clamat continuo fidem, | de suo tigillo fumus si qua exit foras*¹⁷⁹.

171 Chor., *Apol. mim.*, 73 : Κνήμων δὲ δυσκόλους ἐποίησεν εἶναι.

172 Men., *Dysc.*, 5–7 : τὸν ἀγρὸν δὲ τὸν ἐπὶ δεξι' οἰκεῖ τουτονὶ | Κνήμων, ἀπάνθρωπός τις ἄνθρωπος σφόδρα | καὶ δύσκολος πρὸς ἅπαντας, οὐ χαίρων τ' ὄχλοι (trad. Jacques 1963, p. 67).

173 Chor., *Apol. mim.*, 73 : Σμικρινῆς δὲ φιλαργύρους.

174 Blanchard 2009, p. LXXXI–LXXXII.

175 Men., *Aspis*, 123 : ἀδελφὸς οἰκεῖ τοῦδε τοῦ φιλαργύρου.

176 Men., *Aspis*, 119 : ἀλλὰ βούλεται ἔχειν ἅπαντα.

177 Chor., *Apol. mim.*, 153 : ἵνα μὴ τις εἴπη μ' ὅτι φιλάργυρος σφόδρα.

178 Chor., *Apol. mim.*, 73 : ὁ δεδιὼς μὴ τι τῶν ἔνδον ὁ καπνὸς οἴχοιτο φέρων.

179 Plaut., *Aul.*, 300–301.

Sur la base de cette citation, le savant a tenté d'identifier une comédie de Ménandre comme modèle de l'*Aulularia* de Plaute¹⁸⁰. C'est également l'opinion de Walther, pour qui il est tout à fait vraisemblable que l'auteur de l'« *Aulularia-Originals* » soit Ménandre et que Plaute ait modifié et adapté la citation de Ménandre à ses besoins¹⁸¹. Quant au titre de l'original en question, différentes hypothèses ont été avancées¹⁸². Nous passons sur les pièces intitulées *le Thesauros* et *l'Hydre*, exclues des originaux possibles. Pour Webster et Gaiser, l'original devrait être la pièce intitulée Ἀπιστος, mais un seul fragment de celle-ci nous est parvenu¹⁸³. Pour Walther, il pourrait s'agir d'une pièce intitulée Φιλάργυρος¹⁸⁴, dont nous ne connaissons que le titre, mentionné par Alciphron¹⁸⁵. Pour Jacques, tous ces éléments mènent au « soupçon que le Smicrinès de Choricios, faute d'être l'original d'Euclion, ce qui n'est pas exclu, pourrait bien être l'avare du *Bouclier* »¹⁸⁶. Les différences entre le texte de Plaute et de Choricios incitent en définitive plutôt à nier un lien quelconque¹⁸⁷.

Tous les éléments que nous venons de présenter ont amené MacCary à supposer que les caractères de Ménandre n'étaient pas uniquement des types, mais étaient identiques ou quasiment, dans toutes ses pièces¹⁸⁸. Ainsi, Choricios n'aurait pas fait référence à des pièces ou à des passages en particulier, mais à des personnages du *corpus* de Ménandre¹⁸⁹. Or, sur les quatre personnages, Moschion est le seul qui apparaisse dans diverses pièces avec des rôles proches, comme nous l'avons montré. L'amour de Chérestrate pour une joueuse de harpe est propre à la pièce de *l'Arbitrage*, tandis que Cnémon

180 Ussing 1878, t. II, p. 587.

181 Ludwig 1961, p. 253–254.

182 Stockert 1983, p. 13–16 pour toute la discussion sur l'auteur et le titre de l'original de Plaute.

183 Il s'agit du F. 64 Körte. Voir Webster 1950, p. 121 ; Gaiser 1966, p. 191–194.

184 Ludwig 1961, p. 254.

185 Alciphron, *Ep.* IV, 19, 6 : βουλόμενα ἰδεῖν Μένανδρον καὶ ἀκοῦσαι φιλαργύρων καὶ ἐρώντων καὶ δεισιδαιμόνων καὶ ἀπίστων.

186 Jacques 1998, p. XLIX.

187 Corcella 2016, p. 136 avec renvoi à Lefèvre 2001, p. 11–12.

188 MacCary 1970, p. 278.

189 MacCary 1970, p. 289.

n'apparaît pour nous que dans la seule pièce du *Dyskolos*. Quant à la citation de Smicrinès l'avare, elle indique clairement une référence à une pièce précise. Pour Dain, l'allusion claire à ces pièces de Ménandre semble même indiquer que celles-ci étaient jouées¹⁹⁰.

Pour confirmer l'hypothèse de MacCary ou l'infirmer, il faut encore à notre sens se demander dans quelle mesure Choricios a pu lire des pièces de Ménandre. De manière générale, il est admis que Choricios ou Theophylacte Simocatta, au VII^e siècle, aient pu avoir accès à certaines comédies de notre poète comique¹⁹¹. Pour Canfora, « Coricio di Gaza aveva letto Menandro »¹⁹². Nervegna, quant à lui, a montré que les élèves du grammairien recopiaient des extraits de Ménandre comme exemples de portraits de caractères. Ces extraits servaient ensuite à la rédaction des différents exercices préparatoires, les *progymnasmata*¹⁹³. Il est d'ailleurs admis que ce n'étaient pas seulement quelques courts extraits qui devaient circuler, mais des pièces entières. Ainsi, dans ce cadre, Choricios tirerait ces exemples d'un choix des comédies les plus connues de son époque, la *Samienne*, l'*Arbitrage*, le *Dyskolos* et le *Bouclier*¹⁹⁴. Körte avait d'ailleurs noté que trois des pièces mentionnées par Choricios figurent dans le Papyrus du Caire daté du V^e siècle¹⁹⁵ ; selon lui, cette coïncidence ne peut pas résulter du hasard¹⁹⁶. Cet argument conforte à notre sens l'idée selon laquelle les allusions font plutôt référence à des pièces ou à des passages précis, sans pour autant pouvoir totalement écarter l'idée de personnages types, comme cela

190 Dain 1963, p. 299.

191 Körte-Thierfelder 1953, p. 13 T. 61 ; Cantarella 1970 ; Dain 1963, p. 298–299 et 306.

192 Canfora 1995, p. 156–157.

193 Nervegna 2013, p. 217.

194 Nervegna 2013, p. 220–221. C'est également la conclusion de Puppini 1999, p. 126. Del Corno 1964, p. 133 insiste sur le fait qu'il ne devait plus y avoir à cette époque d'édition complète de Ménandre. Uniquement un choix de pièces devait être en circulation.

195 P.Cairo inv. JE 43227 (Mertens-Pack³ n° 1301).

196 Körte 1944, p. 207.

est manifestement le cas pour Moschion et Smicrinès¹⁹⁷. Une autre question doit encore de rester ouverte : Choricios a-t-il eu entre les mains des pièces complètes ou des argumentaires ou peut-être même des résumés¹⁹⁸ ?

8.3.2 Une tragédie ?

Désireux de montrer que le spectacle allège les soucis de la vie quotidienne, Choricios cite un vers qui a fait couler beaucoup d'encre : « chez tous, la plupart des indispositions sont, selon la tragédie, les conséquences du chagrin »¹⁹⁹. La mention *κατὰ τὴν τραγωδίαν* a conduit Graux à indiquer ici la citation d'un fragment tragique *ἀδέσποτον*²⁰⁰ ; cette information a conduit Nauck à rapprocher ce fragment d'un autre cité par Stobée et attribué à Euripide²⁰¹. Foerster-Richtsteig renvoient simplement à Nauck²⁰². Or, le même fragment apparaît également sous le nom de Ménandre²⁰³ et cette information conduit Stephanis à opérer un autre rapprochement avec un passage du *Bouclier* de Ménandre, où le vers est cité textuellement : *τὰ πλεῖστα δὲ ἅπασιν ἀρρωστήματ' ἐκ λύπης σχεδόν ἐστιν*²⁰⁴. La mention *κατὰ τὴν τραγωδίαν* serait due selon lui à une erreur de Choricios, même s'il ne faut pas exclure la possibilité d'une parodie d'un vers tragique, peut-être un fragment de Sophocle²⁰⁵.

197 Voir Corcella 2016, p. 136 ; Wiles 1991, p. 92–93 ; Del Corno 1964, p. 134 n. 11.

198 Nervegna 2013, p. 253 note 4. Voir déjà auparavant l'avis de Gallavotti 1965, p. 145–146. L'auteur a également mis en évidence la popularité de Ménandre dans l'École de Gaza, en particulier chez Procope de Gaza, p. 138–145.

199 Chor., *Apol. mim.*, 112 : *τὰ πλεῖστα δὲ ἅπασιν ἀρρωστήματα λύπη κατὰ τὴν τραγωδίαν συμβαίνει.*

200 Graux 1877a, p. 211.

201 Eur., F. 1071 Nauck² avec renvoi à Stob., IV, 35, 10 : *λύπαι γὰρ ἀνθρώποισι τίκτουσιν νόσους οὐ* la citation figure sous le nom d'Euripide. Voir Eur., F. 1071 Kannicht (*TGrF* V, 2, p. 1007).

202 Foerster-Richtsteig 1929, p. 370.

203 Men., *Sent. mon.* 440 Jäkel.

204 Men., *Aspis*, 336–338.

205 Soph., F. 663 Radt (*TGrF* IV, p. 470), 602 Nauck² : *τίκτουσι γάρ τοι καὶ νόσους δυσθυμίας.* Voir Stephanis 1986, p. 180.

Sideras a repris le dossier à son compte. Pour lui, la mention *κατὰ τὴν τραγωδίαν* ne peut pas être le fruit d'une erreur et doit nécessairement renvoyer à une tragédie²⁰⁶. Sur la base d'une « Invective byzantine » citant un vers d'Euripide qui se rapproche d'un vers auparavant attribué à Philémon²⁰⁷, le savant a proposé de voir dans le texte de Choricios une allusion à ce vers d'Euripide, en accord avec la tragédie dont il serait question²⁰⁸.

Un examen du contexte dans lequel s'insère la citation reprise par Choricios s'avère très instructif. Dans la scène du *Bouclier* de Ménandre d'où est tiré ce fragment, Daos présente un stratagème destiné à faire croire à la mort de Chérestrate. Il affirme : « jouez-lui une tragédie de votre façon »²⁰⁹. Chérestrate devra alors simuler un état dépressif et c'est dans ce cadre qu'il affirme que « la plupart des indispositions, pour tous les hommes, viennent du chagrin, ou c'est tout comme »²¹⁰. La tragédie pourrait donc ne pas être celle d'un grand tragique comme Euripide, mais peut-être simplement une allusion à la scène du *Bouclier* de Ménandre. Comme l'a montré Puppini avant nous, il s'agirait dans ce cas de théâtre dans le théâtre²¹¹. Corcella a cependant mis en doute cette hypothèse en soutenant que la « tragédie » mise en scène par Daos pourrait très bien avoir une source tragique, reprise telle quelle par Ménandre, mais également par Choricios²¹². Là aussi, la question doit rester partiellement

206 Sideras 1987, p. 189–190 ; Sideras 1999, p. 420–421.

207 Anon., *Invective byzantine*, 11, l. 82–84 Sideras : σκυθρωπάζοντες καὶ μὴδὲ τὸ Εὐριπίδειον ἐκεῖνο γινώσκειν ἔχοντες, ὡς « διὰ λύπην καὶ μανία γίνεται πολλοῖς καὶ νοσήματ' οὐκ ἰάσιμα. Voir Sideras 2002, p. 54 et 97. Philem. F. 106 Kassel-Austin (*PCG* VII, p. 285) ; Eur., F. 1128d, Kannicht (*TGrF* V, 2, p. 1029). Pour Kannicht, l'anonyme byzantin a attribué de manière fautive le fragment à Euripide, alors que le vers est de Philémon.

208 Voir Sideras 1999 pour une démonstration complète.

209 Men., *Aspis*, 329–330 : δεῖ τραγωιδῆσαι πάθος ἀλλοῖον ὑμᾶς (trad. Jacques 1998, p. 23). L'expression a également posé problème à Jacques qui indique *contra vocem* *τραγωδίαν* dans l'apparat critique.

210 Men., *Aspis*, 336–338 : τὰ πλεῖστα δὲ ἅπασιν ἀρρωστήματ' ἐκ λύπης σχεδὸν ἔστιν (trad. Jacques 1998, p. 24).

211 Puppini 1999, p. 124.

212 Corcella 2016, p. 137.

ouverte. Choricios avait-il conscience, en citant Ménandre, que le passage provenait d'une tragédie ?

8.3.3 Des hommes « un peu gris »

Une des accusations portées contre les mimes est de les considérer comme des buveurs. Pour l'accusateur, c'est quand ils sont un peu gris (ὕποβεβρεγμένοι) [...] qu'ils exhibent leurs productions pour les spectateurs »²¹³. Le terme ὑποβεβρεγμένοι est rare. On en trouve par exemple deux occurrences chez Lucien²¹⁴. Or, ce participe apparaît également chez Ménandre, de manière très circonstanciée. Dans le *Dyskolos*, le terme est employé par Daos à la fin d'une de ses répliques :

Aussi bien, voici que je vois approcher des dévots de Pan, qui viennent en ce lieu, légèrement imbibés (ὕποβεβρεγμένους) : ce n'est pas le moment, il me semble, de se trouver dans leurs jambes !²¹⁵

On comparera cette réplique avec les vers suivants tirés de *l'Arbitrage*, mis dans la bouche de Chérestrate :

Entrons, car de petits jeunes gens en troupe serrée vers ce lieu se dirigent. Ils sont un peu éméchés (ὕποβεβρεγμέν[ων]), et les ennuyer n'est pas indiqué, à mon avis.²¹⁶

Dans les deux pièces, ces passages apparaissent à un moment identique : ils marquent dans les deux cas la fin du premier acte et sont suivis par la mention ΧΟΡΟΥ dans le papyrus. Le même procédé est également employé dans la *Tondue* ; Daos annonce l'arrivée de

213 Chor., *Apol. mim.*, 123 : ἀλλ' ὑποβεβρεγμένοι [...] τὰ αὐτῶν ἐπιδείκνυνται τοῖς θεωμένοις.

214 Luc., *DDeor.*, XXIII, 2 et *Icar.*, 27.

215 Men., *Dysc.*, 229–232 : ἤδη δὲ τοῦτ' ἐλθὼν ποιήσιν μοι δοκῶ. | καὶ γὰρ προσιόντας τοῦσδε Πανιστάς τινας | εἰς τὸν τόπον δεῦρ' ὑποβεβρεγμένους ὄρω, | οἷς μὴ 'νοχλεῖν εὐκαιρον εἶναι μοι δοκεῖ (trad. Jacques 1963, p. 80).

216 Men., *Epit.*, 169–171 : [ἴωμ]εν· ὡς καὶ μειρακυλλίων ὄχλος | [εἰς τὸ]ν τόπον τις ἔρχεθ' ὑποβεβρεγμέν[ων] | [οἷς] μ[ῆ] 'νοχλεῖν εὐκαιρον εἶν[α]ί μοι δοκεῖ] (trad. Blanchard 2013, p. 80).

jeunes gens en état d'ivresse (μεθύοντα μειράκια)²¹⁷ et la scène se termine. Comme l'a noté Jacques, « le texte des interludes choraux n'était plus transmis. La simple mention ΧΟΡΟΥ y supplée »²¹⁸. Dans ce sens, le chœur n'a plus de place propre dans l'action et son intervention est marquée par des « vers formulaires »²¹⁹ : les mêmes expressions sont reprises d'une pièce à l'autre. Pour Blanchard, qui relève également la parenté des expressions entre les différentes pièces, c'est « un intermède dansé (et mimé ?) que signale dans le manuscrit la mention ΧΟΡΟΥ »²²⁰.

Cette dernière affirmation est très intéressante, car elle montre bien que c'est précisément ce qui peut justifier l'emploi du terme par Choricios dans l'*Apologie des mimes*. D'ailleurs, notre orateur utilise expressément dans le paragraphe qui suit les verbes ἄδειν et χορεύειν, qui dénotent bien l'activité chorale et orchestrale des mimes.

8.3.4 Ménandre et Philistion

Le paragraphe 145 évoque de manière sibylline deux personnages célèbres, Ménandre et sans doute Philistion. Mais le paragraphe pose de grandes difficultés²²¹. Il s'agit ici de comprendre l'allusion littéraire, car le passage mélange époques et personnages.

Le premier personnage est facilement identifiable. L'expression τὸν παῖδα τὸν Διοπέιθους désigne en effet le poète comique Ménandre, comme cela est attesté par de nombreux témoignages²²². L'expression τὸν εὐρηκότα τὴν ὑπὲρ ἧς ἀγωνίζομαι τέχνην cache un personnage qui, aux yeux de Choricios, passe pour l'inventeur des mimes et est contemporain de Ménandre (ἐκεῖνον δὴ λέγουσι καὶ τὸν παῖδα τὸν Διοπέιθους ἠλικιώτας ... ὄντας). Graux identifie le personnage

217 Men., *Pk.*, 261 : παῖδες· μεθύοντα μειράκια προσέρχεται | πάμπολλ'.

218 Voir Jacques 1963, p. 16–18.

219 C'est ainsi que Jacques désigne l'expression commune aux deux textes.

220 Blanchard 2013, p. 222 n. 4.

221 Les difficultés textuelles sont abordées dans le commentaire. Voir supra p. 194.

222 Blanchard 2013, p. xi. Voir Men., T. 1–5, 24, 46, 142 Kassel-Austin (*PCG* VI, 2, p. 1,2, 12 et 38). T 142 correspond à Chor., *Apol. mim.*, 145.

avec Philémon, poète de la nouvelle comédie qui vécut peu avant Ménandre²²³. Cette première solution concorde avec les données chronologiques et les *testimonia* sur Philémon²²⁴, mais jamais le personnage n'est cité en qualité d'inventeur du mime. Reich identifie le personnage avec Philistion²²⁵, considéré comme inventeur du mime par Cassiodore :

Le mime aussi, qui est maintenant considéré uniquement comme objet de moquerie, fut découvert par Philistion avec une précaution si grande, que son action fut mise par écrit : ainsi, avec ses répliques très joyeuses, il tempère un monde bouillonnant, rongé de soucis.²²⁶

Mais, selon les informations que nous avons, Philistion vécut à la fin du règne de l'empereur Auguste²²⁷. La *Souda*, dont l'article est confus²²⁸, qualifie ses pièces de *κωμῳδαὶ βιολογικαί*²²⁹. L'une d'entre elles porterait le titre de *Μιμοψηφισταί* ; Philistion serait également l'auteur d'un *Φιλόγελων*²³⁰.

Au vu de ce qui précède, il est assuré que Choricios a confondu Philémon et Philistion²³¹. Pour Irmischer, Choricios chercherait d'ailleurs

223 Nesselrath 2000, col. 784–785.

224 Sur les *testimonia* mettant en relation Philémon avec Ménandre, voir Philém., T. 1–2, 7, 10, 22–32, 34 Kassel-Austin (*PCG* VII, p. 220–227).

225 Reich 1903, p. 220–221, *testimonia* p. 426–430. Sur Philistion, voir Grysar 1854, p. 302–310 ; Wüst 1932 ; Furley 2000 ; Cicu 2012, p. 55–58.

226 Cassiod., *Var.*, IV, 51, 10 : *mimus etiam, qui nunc tantummodo derisui habetur, tanta Philistionis cautela repertus est, ut ejus actus poneretur in litteris, quatenus mundum curis edacibus aestuantem laetissimis sententiis temperaret.*

227 Hier., *ad. Euseb. chron.*, Ol. 196, 2 = 5 a.p. J.-C. : *Philistio mimographus, natione Magnesius, Romae clarus habetur.*

228 Wüst 1932, col. 2402.

229 *Souda*, φ 364 Adler.

230 Voir encore Nicoll 1931, p. 113–114.

231 Rohde 1901, p. 372 n. 1 qualifie le passage de Choricios de « deutlichste Vermischung ». Cette opinion est reprise par Wüst 1938, col. 2403 et par Stephanis 1986, p. 190–191. Criscuolo 1970–1971, p. 465–466 se montre très critique par rapport à cette interprétation. Selon lui, il pourrait s'agir d'une allusion à une autre composition du genre, dans laquelle Ménandre apparaissait avec un autre personnage, dont l'identité reste inconnue pour nous. Schouler 2001, p. 252 n. 11 est d'avis que Choricios confond Philistion

à masquer par cette formulation son incertitude quant à l'identité du personnage²³². Notre orateur se réfère en effet au fait que Ménandre et notre *inconnu* « opposaient l'un à l'autre leurs caractères et des sentences en vers »²³³. Cette dernière affirmation fait vraisemblablement allusion à la *Syncrisis* entre Ménandre et Philistion²³⁴. Comme nous l'a indiqué Schamp, la confusion pourrait venir d'une *lectio facilior* : Philistion est nettement moins connu que Philémon et de surcroît, leurs initiales sont identiques. La confusion était en effet assez fréquente²³⁵. À titre d'exemple, la *Souda* relate que Philistion mourut d'un rire inextinguible²³⁶. Or, la même anecdote est également relatée à propos de Philémon, et cela à deux reprises²³⁷. La *Collectio Vindobonensis* comprend également une allusion où la confusion règne : Φιλιστίων, ὁ τῶν κωμωδιῶν ποιητῆς ἀκούσας ὅτι τέθνηκε Μένανδρος, ἔφη · οἴμοι, ὅτι ἀπολωσά μου τὴν ἀκόνην²³⁸. Ici encore, il ne peut s'agir que de Philémon et non de Philistion²³⁹.

Le dernier problème à régler dans le paragraphe concerne l'expression ἐξ οὗ πάντα φησιν ἀπαγγέλλειν ὁ προσηγορία μὲν δεύτερος, τὴν τάξιν δὲ πρῶτος. La question qui se pose ici concerne l'identité des deux personnages mentionnés. Graux avoue ne pas comprendre l'allusion et propose deux hypothèses²⁴⁰. Dans la première, on aurait

fondateur du genre avec un homonyme contemporain de Ménandre, à qui il donne le surnom de *Secundus* (voir l'expression ὁ προσηγορία μὲν δεύτερος). À notre avis, cette solution est à rejeter.

232 Irmscher 1965, p. 21 ; Corcella 2016, p. 137.

233 Chor., *Apol. mim.*, 145 : τὸν τρόπον καὶ γνώμας ἐμμέτρους ἀλλήλοις ἀντιτιθέναι.

234 Jaekel 1964, p. 87–120. En fait, il y a plusieurs pièces du même genre. I : p. 87–101 ; II : p. 102–113 ; III : p. 114–117 ; IV : p. 118–120.

235 Körte 1938, col. 2144 note que la confusion entre les deux était devenue usuelle à l'époque de rédaction de la *Syncrisis*. Wüst 1938, col. 2403–2404 a établi un catalogue de sources où la confusion entre les deux personnages est patente.

236 Souda, φ 364 Adler : τελευτᾷ δὲ ὑπὸ γέλωτος ἀπέιρον.

237 Luc., *Macr.*, 25 ; Val. Max., IX, 12 ext., 6.

238 *Gnom. Vind.* 130. Édition dans Wachsmuth 1882, p. 24. Après le mot Φιλιστίων, l'éditeur indique entre parenthèses « vielmehr Philemon ».

239 Philem., T. 25 Kassel-Austin (*PCG* VII, p. 226) qui intègrent ce texte dans les *testimonia* sur Philémon.

240 Graux 1877a, p. 212.

affaire à un nouveau type de mime, appelé *ὁ δεύτερος*²⁴¹, ne faisant que réciter – reproduire – les œuvres du mime ancien de Sophron. Dans ce cas, ajoute Graux, il faudrait insérer ou sous-entendre le terme *μῖμος* après l'expression *ὁ δεύτερος*. Cette première hypothèse indiquerait un « renseignement littéraire nouveau » avec deux genres successifs à distinguer dans l'histoire du mime.

La deuxième hypothèse consisterait à voir ici une allusion à Ératosthène, surnommé *βῆτα* parce qu'il avait la réputation d'occuper partout le second rang. On sait qu'il n'écrivit pas moins de douze livres sur la comédie ancienne et fut le premier auteur qualifié de *φιλόλογος*²⁴². Cela justifierait l'expression *τὴν τάξιν δὲ πρῶτος*. Sur cette base, Gomperz²⁴³ proposa de corriger le terme *ἀπαγγέλλειν* – tenu pour altéré par Graux également – par la locution *ἄστεα γελᾶν*. Cette solution est à notre sens à rejeter ; le texte donne un sens satisfaisant en adoptant la correction minimale de *ἀπαγγέλλειν* en *ἀπαγγέλλειν*.

La deuxième proposition de Gomperz est beaucoup plus séduisante, car elle fait de l'expression *ὁ προσηγορία μὲν δεύτερος* un jeu de mots destiné à cacher un personnage dénommé *Secundus*²⁴⁴, sous le nom duquel l'*Anthologie* conserve quatre épigrammes²⁴⁵ ; ce *Secundus* serait, selon Gomperz, un poète contemporain de Choricios à qui notre orateur ferait un clin d'œil²⁴⁶. Il faut cependant noter que Gow et Page ne donnent aucune indication chronologique sur cet

241 À la manière de la comédie nouvelle appelée *véa*. Voir Plut., *Quaest. Conv.*, VII, 8, 3, 712B : *περὶ δὲ τῆς νέας κωμωδίας τί ἂν ἀντιλέγοι τις*;

242 Tosi-Zaminer 1998, col. 46–47. À propos du terme, voir également Hummel 2003, p. 9–12. Ce n'est pas la première apparition du mot *φιλόλογος* qui figure déjà chez Platon. Plat., *La.* 188c, *Th.* 146a, *Phdr.* 236e, *R.* IX, 582e, *Leg.* 641e.

243 Gomperz 1878, p. 14.

244 Geffcken 1921, col. 992.

245 [Secundus], *AP*, IX, 36, 260, 301, XVI, 214.

246 Gomperz 1878, p. 14 se base sur une datation donnée par Fabricius, *Bibliotheca Graeca*, T. IV, p. 494 Harless. L'éditeur semble lui-même réfuter cette datation dans la suite de la notice ; il indique en effet que Brunck situe l'auteur à peu près à la même époque que ceux qui constituent la couronne de Philippe.

auteur²⁴⁷. Sur cette base, Stephanis²⁴⁸ affirme avec raison qu'il pourrait s'agir d'un autre personnage portant le même nom de *Secundus*, tant celui-ci est répandu : Secundus d'Athènes à qui Philostrate consacre une brève notice²⁴⁹ ou encore Secundus le Silencieux, philosophe qui vécut à l'époque d'Hadrien et célèbre pour son vœu de silence²⁵⁰. Notons cependant que l'identification des deux Secundus n'est pas assurée et il pourrait bien s'agir, d'après Gallo, d'un seul et unique personnage²⁵¹.

Le savant grec avance encore une dernière hypothèse, car la mention τὴν τάξιν δὲ πρῶτος mérite également une explication. Si l'on peut retenir le nom de *Secundus* pour le personnage selon lui, peut-être s'agit-il d'un ἀρχιμῖμος ou d'un μῖμος πρῶτος qui tirerait son répertoire entier de l'inventeur du mime. En guise de complément, Stephanis avance, tout en lui reconnaissant un caractère ambigu, une inscription datée du IV^e siècle av. J.-C. et dédiée à un acteur comique (?) nommé Εὐθίας, qualifié δεύτερος ὢν τάξει πρῶτος ἔφους σοφία²⁵².

8.4 Une allusion contemporaine : les courses de chars

Choricios donne à plusieurs reprises une image extrêmement vivante de l'ambiance qui règne autour des hippodromes et des tensions entre les différentes factions. Les paragraphes 97–99 évoquent les insultes et les cris²⁵³, les innombrables faux serments des spectateurs²⁵⁴. De son côté, Jean Chrysostome évoque également avec

247 Gow-Page 1968, p. 406.

248 Stephanis 1986, p. 192.

249 Philostr., *VS* I, 26, 544.

250 Follet et Overwien 2016.

251 Gallo 1980, p. 402–403.

252 *IG* II² 11387 = GVI 1495 Peek ; *SEG* 52, 217. Ghiron-Bistagne 1974, p. 416.

253 Chor., *Apol. mim.*, 97 : δύσφημα βοᾶν.

254 Chor., *Apol. mim.*, 98 : τίς ἄν ἐξαριθμήσειε τὰς ἐκατέρων ἐπιorkίας. 99 : εἰς ἐπιorkίαν ἐκφέρονται [...] ἀνάγκη τοὺς ἑτέρους ἐπιorkεῖν.

vigueur les cris et les blasphèmes proférés par les spectateurs²⁵⁵, tandis que Grégoire de Nazianze compare le comportement des élèves envers leur maître à celui des spectateurs au cirque :

Ce que l'on peut observer dans les courses chez les amateurs de chevaux et de spectacles : ils bondissent, ils crient, ils jettent de la poussière en l'air, ils font les cochers sans quitter leur place, ils frappent l'air et ils frappent les chevaux avec leurs doigts en guise de fouet, ils font des attelages et les défont ; sans disposer de rien, ils ne se gênent pas pour échanger cochers, chevaux, écuries, arbitres – et qui fait cela ? Souvent les pauvres, les démunis et ceux qui ne disposent même pas de la nourriture suffisante pour une seule journée.²⁵⁶

L'image offerte par Grégoire est saisissante de vie. Sa description nous introduit au milieu des spectateurs et donne par là un bel écho au texte de Choricios. Deux lettres de Cassiodore livrent également de précieux renseignements. Dans la première pièce datée de 509 et adressée à Speciosus, Théodoric doit mener une enquête, car la faction des Verts s'est plainte de violentes attaques. Une réflexion est alors amenée sur les spectacles :

Mais qui recherche des mœurs sévères dans les spectacles ? Des Catons ne savent pas se réunir au cirque. Là, tout ce que le peuple dit dans sa réjouissance ne peut pas être mis au compte de l'injure. C'est un lieu qui protège de l'excès. Si l'on accepte patiemment leur caquetage, cela contribue également à montrer l'honneur des princes eux-mêmes. Qu'ils nous répondent de manière certaine, ceux qui sont versés dans de telles études : s'ils souhaitent que leurs adversaires se tiennent tranquilles, ils veulent assurément leur victoire,

255 Chrys., *hom. in. Gen.*, VI, 2 (PG 53, 56) : οὐ μόνον γὰρ ἵππους τρέχοντας ἔστιν ἰδεῖν, ἀλλὰ καὶ κραυγῶν, καὶ βλασφημιῶν, καὶ μυρίων ἀκαίρων ἔστιν ἀκοῦσαι λόγων, καὶ γυναῖκας ἡταιρηκυίας εἰς τὸ μέσον παριούσας ἰδεῖν, καὶ νέους πρὸς τὴν τῶν γυναικῶν ἀπαλότητα ἑαυτοὺς ἐκδιδόντας. Voir commentaire *ad* 116.

256 Gr. Naz., *or. XLIII*, 15 : ὄπερ οὖν πάσχοντας ἔστιν ἰδεῖν περὶ τὰς ἀντιθέτους ἵπποδρομίας τοὺς φιλίππους τε καὶ φιλοθεάμονας· πηδῶσι, βοῶσιν, οὐρανῷ πέμπουσι κόνιν, ἡνιοχοῦσι καθήμενοι, παίουσι τὸν ἀέρα, τοὺς ἵππους δὴ τοῖς δακτύλοις ὡς μάστιγι, ζευγνύουσι, μεταζευγνύουσιν· οὐδενὸς ὄντες κύριοι ἀντιδιδόασι ἀλλήλοις ῥαδίως ἡνιόχους, ἵππους, ἵπποστασίας, στρατηγούς· καὶ τὰτα τίνες ; οἱ πένητες πολλὰ κίς καὶ ἄποροι καὶ μηδ' ἂν εἰς μίαν ἡμέραν τροφῆς εὐπορήσαντες (trad. Bernardi 1992, p. 150–153). Voir également Gr. Naz., *or. XLII*, 22 : οὐ φέρω τοὺς ἵππικοὺς ὑμῶν, καὶ τὰ θεάτρα, καὶ τὴν ἀντίρροπον ταύτην μανίαν ἔν τε δαπανήμασι καὶ σπουδάσμασι.

puisqu'ils font jaillir les insultes, lorsqu'ils rougissent honteusement d'avoir été battus. D'où vient donc le fait qu'ils veulent se mettre en colère au sujet de ce qu'ils savent sans doute avoir souhaité ?²⁵⁷

L'allusion à Caton le Censeur prouve la célébrité de l'épisode où celui-ci dut quitter les jeux Floraux, car les acteurs n'osaient pas se dénuder en sa présence²⁵⁸. Ainsi, le personnage est pour Cassiodore le modèle de l'austérité et de la chasteté des mœurs²⁵⁹. Cela montre également que les spectacles sont destinés à un public averti ! L'importance du spectacle pour le *decorum* impérial est également mise en valeur. Le passage qui nous intéresse plus particulièrement fait état des insultes que les deux partis s'adressent pendant les concours hippiques et dont Choricios se fait également l'écho dans l'*Apologie des mimes*²⁶⁰. Pour Liebschutz, ces insultes ou un événement trivial sont d'ailleurs une des causes possibles des nombreuses émeutes entre les factions²⁶¹.

Une deuxième lettre de Cassiodore relate quant à elle les exploits d'un cocher dénommé Thomas, dont le nombre de victoires aurait été si grand qu'on les aurait attribuées à quelque magie. L'auteur profite de l'occasion pour rappeler les origines des courses de chars et leur fonctionnement. Après une longue et instructive description, voici comment se poursuit la lettre :

Là (au cirque), plus que dans tous les autres spectacles, les âmes sont entraînées dans un bouillonnement d'une force inconsiderée. Le Vert franchit-il

257 Cassiod., *Var.*, I, 27 : *mores autem graves in spectaculis quis requirat? ad circum nesciunt convenire Catones. quicquid illic a gaudenti populo dicitur, injuria non putatur. locus est qui defendit excessum. quorum garrulitas si patienter accipitur, ipsos quoque principes ornare monstratur. respondeant nobis certe qui talibus studiis occupantur : si tranquillos optant adversarios suos, certe volunt eos esse victores, quando ad injurias tunc prosiliunt, cum se superatos turpiter erubescunt. unde ergo irasci volunt, quod sine dubio se optasse cognoscunt?* Traduction anglaise : Barnish 1992, p. 19.

258 Val. Max., II, 10, 8. Nous avons déjà cité ce texte ; voir p. 315 n. 278

259 L'anecdote des jeux floraux figure dans l'avertissement au premier livre des *Épigrammes* de Martial. Elle est même le sujet de sa première *Épigramme*.

260 Chor., *Apol. mim.*, 97.

261 Liebeschuetz 1998, p. 175, 177.

la ligne, une partie du peuple se lamente : si le Bleu le précède, c'est plus promptement que la foule de la cité est affligée. Sans résultat, les gens se lancent des insultes avec ferveur ; sans rien subir, ils sont lourdement blessés et ils se divisent en de vains conflits, comme s'ils s'inquiétaient du statut de leur patrie en danger²⁶².

Là également, relevons l'animation provoquée par les courses de chars. Les cris et les insultes des deux partis, Vert et Bleu, sont présents, en fonction du camp victorieux, comme c'est le cas chez Choricios. Or, les insultes et les blessures sont considérées avec légèreté. C'est que Théodoric affirme être favorable à de tels emportements, car cela repousse les « réflexions sérieuses »²⁶³. En d'autres termes, cela détourne l'attention du peuple, comme nous l'avons vu plus haut²⁶⁴.

Au XII^e siècle, Théodore Balsamon, dans son commentaire au 24^e canon du concile *In Trullo*, explique la raison qui a provoqué l'interdiction des courses à l'hippodrome en 692 :

Ce sont les courses de chars d'alors que le canon interdit, et non pas celles qui se donnent aujourd'hui à l'initiative et en présence de l'empereur. Les démes avaient alors tout pouvoir sur les séances de courses. [...] À certaines époques éclatèrent même des guerres intestines entre les factions opposées, et les dévotes vomissaient contre la sublimité impériale des propos honteux, comme le rapportent diverses chroniques. Il arriva des choses de ce genre sous les règnes de Justinien, d'Anastase, du tyran Phocas et d'autres empereurs. En outre, les gens des factions n'étant pas empêchés de parier, appelaient la victoire en jetant les dés et en invoquant la chance, ce qui est tout à fait interdit par les divins canons²⁶⁵.

262 Cassiod., *Var.*, III, 51, 11 : *quod illic supra cetera spectacula fervor animorum inconsulta gravitate rapiatur. Transit prasinus, pars populi maeret : praecedat venetus et potius turba civitatis affligitur. Nihil proficientes ferventer insultant : nihil patientes graviter vulnerantur et ad inanes contentiones sic disceditur, tamquam de statu periclitantis patriae laboretur.* Traduction anglaise : Barnish 1992, p. 70.

263 Cassiod., *Var.*, III, 51, 12 : *haec nos fovemus necessitate imminentium populorum, quibus votum est ad talia convenire, dum cogitationes serias delectantur abicere.*

264 Voir notre point 6.4.4, p. 255.

265 Balsamon, *In can. 24 Conc. in Trullo* (Rhallès-Potlès 1852, t. 2, p. 357 = PG 137, 592–593) : ὁ γὰρ κανὼν οὗτος, φασί, τὰς ποτὲ γινομένας ἵπποδρομίας

Il faut en premier lieu relever l'exactitude avec laquelle est souligné le pouvoir des dèmes à certaines époques²⁶⁶, et plus précisément à celle où l'*Apologie des mimes* fut rédigée, c'est-à-dire les règnes d'Anastase ou de Justinien. Il faut encore noter que les jeux et les paris font partie intégrante des courses, puisque les dés et la chance (τύχη) sont invoqués pour obtenir la victoire, alors que Choricios mentionne pour sa part un pronostic engagé par un serment (§ 99 ἐνόρκου μαντεία).

Après les cris, les vociférations et les blasphèmes proférés par les spectateurs, Choricios évoque la dissension politique entre les dèmes, ainsi que les émeutes que leurs rixes ont suscitées. Preuve que les oppositions à l'hippodrome devaient être courantes, Chrysostome compare les disciples qui ne veulent pas tenir leur rang à la foule des spectateurs du théâtre et du cirque : « Et, comme dans ces spectacles du monde, la foule se partage en factions, les uns favorisant celui-ci, les autres celui-là... »²⁶⁷. Vers la fin du IV^e siècle, dans ses *Iambes à Seleucos*, Amphiloque qualifie le spectacle des courses de chevaux à l'hippodrome de « peste, de maladie pour les

ἀπαγορεύει, οὐ μὴν τὰς σήμερον τελουμένας κατ' ἐπιτροπὴν καὶ παρουσίαν βασιλικήν. τότε μὲν γάρ, τῶν δήμων κατεξουσιαζόντων ἐν ταῖς ἵπποδρομίαις [...]. ἐν καιροῖς δέ τισι καὶ πόλεμοι συνεκροτήθησαν ἐμφύλιοι μέσον τῶν ἀντιθέτων μερῶν, καὶ κατὰ τῆς βασιλείου περιωπῆς ἀναιδῆ ρήματα οἱ δημόται ἀπηρεύξαντο, καθὼς ἀπὸ διαφόρων χρονικῶν τοῦτο παρίσταται οἷόν τι γέγονε ἐπὶ τοῦ βασιλέως Ἰουστινιανοῦ, ἐπὶ τοῦ Ἀναστασίου, ἐπὶ τοῦ Φωκᾶ τοῦ τυράννου, καὶ ἐπὶ ἐτέρων βασιλέων. ἀλλὰ καὶ συνθηκίζειν τὰ μέρη μὴ κωλύόμενα, διὰ κόττου καὶ τύχης τὴν νίκην ἀνεκαλοῦντο· ὅπερ τοῖς θεοῖς κανόσι παντελῶς ἀπηγόρευται (trad. Dagron 2011, p. 151). Voir Mango 1984, p. 349–350. L'auteur relève que Balsamon a de la peine à justifier l'interdiction formulée, en fonction du contexte de son époque. L'information citée ici provient donc de la lecture des chroniques faite par le commentateur.

266 Dagron 2011, p. 152.

267 Chrys., *Sac.*, 5, 1 (PG 48, 672–673) : πρῶτον μὲν γὰρ τὸ πλεον τῶν ἀρχομένων οὐκ ἐθέλουσιν ὡς πρὸς διδασκάλους διακεῖσθαι τοὺς λέγοντας, ἀλλὰ τὴν τῶν μαθητῶν τάξιν ὑπερβάντες ἀντιλαμβάνουσι τὴν τῶν θεατῶν τῶν ἐν τοῖς ἔξωθεν καθεζομένων ἀγῶσι. καὶ καθάπερ ἐκεῖ τὸ πλῆθος μερίζεται, καὶ οἱ μὲν τούτῳ, οἱ δὲ ἐκείνῳ προσνέμουσιν ἑαυτούς.

âmes »²⁶⁸. La critique prend ensuite une tournure semblable à celle que nous lisons chez Choricios :

[Le spectacle de l'hippodrome] tiraille les villes, sépare le peuple en factions, instruit aux combats, excite la langue aux insultes, rompt les liaisons d'amitié entre les citoyens, secoue les familles, déshonore les vieillards, rend fous les jeunes, rend hostiles les biens plus chers, piétine les lois²⁶⁹.

Comme l'a suggéré Browning, le passage fait probablement référence au massacre de Thessalonique qui eut lieu en 390 sous les ordres de Théodose²⁷⁰. Or, il se trouve que c'est l'unique événement de ce type attesté pour le dernier quart du IV^e siècle²⁷¹. On voit donc comment Amphiloque a généralisé à partir d'un seul cas, grave. Selon Dagron²⁷², il semble bien que la première émeute de type factionnel ait eu lieu dans le cirque en 445²⁷³ ; l'hippodrome de Constantinople est encore le théâtre d'une émeute de grande importance en 473, sous Léon I^{er}²⁷⁴. Comme nous l'avons déjà montré dans notre chapitre traitant des questions historiques, les règnes d'Anastase et de Justin furent le théâtre de violences ininterrompues qui culminèrent avec la sédition Nika sous le règne de Justinien en 532.

Proche de notre auteur, Procope de Gaza livre dans sa première *Monodie* un témoignage de tout premier plan sur les courses hippiques dans cette région²⁷⁵. Dans sa présentation du défunt, Procope insiste sur ses qualités d'acteur et de cocher : « Sollicité pour participer

268 Amph., *Seleuc.*, 152 : καὶ τοῦτο λοιμός ἐστι καὶ ψυχῶν νόσος.

269 Amph., *Seleuc.*, 152–157 : πόλεις διασπᾶ, δῆμον εἰς στάσεις φέρει, | μάχας διδάσκει, λοῖδορον θήγει στόμα, | τέμνει πολιτῶν φίλτρα, συγκρούει γένη, | κατασχύνει γέροντας, ἐκμαίνει νέους, | ἔχθρας ἀνάπτει φιλιτάτων, πατεῖ νόμους.

270 Browning 1971, p. 138. Voir Soz., *H.E.*, VII, 25 ; Thdt., *H.E.*, V, 17–18. Sur cet événement, voir encore Maraval 2009, p. 227–234.

271 Cameron 1976, p. 229.

272 Dagron 2011, p. 154.

273 Marc. Comes, *anno 445* : *apud Byzantium populari orta in circo seditione multi sese invicem occiderunt multaue intrinsicus hominum pecudumque morbo corpora perierunt.*

274 Marc. Comes, *anno 473* : *Constantinopoli seditione in circo orta multi Isaurorum a populo interempti sunt.*

275 Amato-Maréchaux 2014, p. 468 n. 21.

aux courses de chars, il était toujours promu à la victoire et aux couronnes de laurier, même quand la cité était en proie aux luttes intestines et divisée en factions »²⁷⁶. Notons que ce n'est pas là la seule allusion du maître de Choricios aux factions. Le *Panegyrique pour l'empereur Anastase* fait lui aussi référence aux factions qui divisent la ville, mais à propos des pantomimes et de l'excitation que leur spectacle indécent provoque²⁷⁷. Comme l'a montré Cameron²⁷⁸, les pires débordements liés aux factions n'ont pas lieu à l'hippodrome, mais au théâtre. Pour la révolte de 525, nous n'avons pas d'autre indication que l'expulsion des pantomimes de tout l'est de l'empire²⁷⁹. Quand la ville d'Antioche est perturbée, le lieu de ces perturbations est le théâtre²⁸⁰. Ces événements montrent bien le caractère très général de l'allusion de Choricios, à l'image du texte d'Amphiloque. Plus proche encore de notre texte, figure le traité *Sur la science politique* que l'on date entre 507 et 535²⁸¹. Celui-ci se présente sous la forme d'un dialogue dans lequel Ménodore présente à son disciple Thômasios les éléments constitutifs de la politique. Or, aux yeux du second, il manque un élément à cette présentation, cause d'une guerre civile (οἰκεῖος πόλεμος) : « le peuple lui-même [est] divisé en factions contre lui-même et contre le reste de la cité »²⁸². Plus tard,

276 Procop. Gaz., *Monodie I* (Op. XIV Amato), 4 : πρὸς ἵππων ἀγῶνας καλοῦμενος, ἅπας ἐνέκειτο νίκη καὶ στέμμασιν, ὅτε καὶ ἡ πόλις πρὸς ἑαυτὴν ἡμιλλᾷτο, διαιρουμένη τοῖς πλήθεσιν (trad. Amato-Maréchaux 2014, p. 460).

277 Procop. Gaz., *Panegyrique pour l'empereur Anastase* (Op. XI Amato), 16. Amato-Maréchaux 2014, p. 323 n. 101.

278 Cameron 1976, p. 226–229. Dagron 2011, p. 153 démontre qu'à Constantinople, la distinction entre claque de théâtre et de l'hippodrome perdit rapidement tout son sens.

279 Mal., XVII, 12 (417 Bo, 343 Th) : καὶ ἐπήρθησαν τὰ θεώρια, καὶ οἱ ὀρχησται ἐκ τῆς ἀνατολῆς καὶ πάντες ἐξωρίσθησαν, δίχα μέντοι τῆς μεγάλης Ἀλεξανδρείας τῆς πρὸς Αἴγυπτον.

280 Mal., XVIII, 41 (448 Bo, 376 Th) : ἐν δὲ τῷ αὐτῷ χρόνῳ ἐγένετο ταραχὴ ἐν Ἀντιοχείᾳ τῇ μεγάλῃ ἐν τῷ θεάτρῳ. καὶ τὰ τῆς ταραχῆς ἀννηγέθη τῷ αὐτῷ βασιλεῖ. καὶ ἀγανακτήσας ἐξ ἐκείνου ἐκόλυσε τὴν θέαν τοῦ θεάτρου πρὸς τὸ μὴ ἐπιτελεῖσθαι τοῦ λοιποῦ ἐν τῇ τῶν Ἀντιοχείων πόλει.

281 Voir Dagron 2011, p. 164–165.

282 Anonyme, *Sur la science politique*, V, (Mazzucchi 1982, p. 33) : ὁ εἰς μέρη αὐτὸς καθ' αὐτοῦ τε καὶ τῆς ἄλλης πόλεως διηρημένος δῆμος, οἰκεῖος ὄντως ὢν πόλεμος (trad. Dagron 2011, p. 165 adaptée).

voici comment Procope de Césarée présente le phénomène des factions en introduction à la sédition Nika :

De longue date, le peuple était divisé en factions dans les villes entre Bleus et Verts ; mais il n'y a pas longtemps, que pour ces dénominations et pour les gradins correspondants qu'ils occupent pendant le spectacle, les gens dilapident leur argent et s'exposent aux pires violences physiques et n'hésitent pas à affronter la mort la plus honteuse. Ils luttent contre ceux qui sont assis du côté opposé sans savoir pourquoi ils s'exposent au danger. [...] Ils ne se soucient ni de Dieu ni des hommes, pourvu qu'ils gagnent dans cette lutte, même au prix d'un sacrilège contre Dieu, même si les lois de l'État subissent de leur fait une atteinte à l'intérieur ou à l'extérieur. Que leur patrie manque du nécessaire ou même soit réduite à la dernière extrémité, peu leur importe pourvu que leur faction y gagne. [...] Si bien que je ne sais quel nom donner à ce phénomène, sinon celui de maladie de l'âme. Voilà ce qui se passe dans la population de chaque ville.²⁸³

8.5 Synthèse intermédiaire

L'examen des différents *exempla* qui émaillent l'*Apologie des mimes* nous a permis de constater à quel point l'éventail des sources utilisées par Choricios est important et varié. Comme c'est le cas de manière générale, Homère tient une place de choix. Pour autant,

283 Procop., *Pers.*, I, 24, 2–6 : οἱ δῆμοι ἐν πόλει ἐκάστη ἕξ τε Βενέτους ἐκ παλαιοῦ καὶ Πρασίνους διήρηντο, οὐ πολλὸς δὲ χρόνος ἕξ οὗ τούτων τε τῶν ὀνομάτων καὶ τῶν βῆθρων ἔνεκα, οἷς δὴ θεώμενοι ἐφεστήκασιν, τὰ τε χρήματα δαπανῶσι καὶ τὰ σώματα αἰκισμοῖς πικροτάτοις προΐενται καὶ θνήσκουσιν οὐκ ἀπαξιοῦσιν θανάτῳ αἰσχίστῳ· μάχονται δὲ πρὸς τοὺς ἀντικαθισταμένους, οὔτε εἰδότες ὅτου αὐτοῖς ἔνεκα ὁ κίνδυνός ἐστιν. [...] μέλει τε αὐτοῖς οὔτε θεῶν οὔτε ἀνθρωπειῶν πραγμάτων παρὰ τὸ ἐν τούτοις νικᾶν, ἦν τέ τι ἀσέβημα ἐς τὸν θεὸν ὑφ' ὅτου οὖν ἀμαρτάνηται ἦν τε οἱ νόμοι καὶ ἡ πολιτεία πρὸς τῶν οἰκειῶν ἢ τῶν πολεμίων βιάζονται, ἐπεὶ καὶ τῶν ἐπιτηδείων σπανίζοντες ἴσως κἂν τοῖς ἀναγκαιοτάτοις ἀδικουμένης αὐτοῖς τῆς πατρίδος, οὐ προσποιῶνται, ἦν γε αὐτοῖς κείσθαι τὸ μέρος ἐν καλῷ μέλλῃ· οὕτω γὰρ τοὺς συστασιώτας καλοῦσιν. [...] ὥστε οὐκ ἔχω ἄλλο τι ἔγωγε τοῦτο εἰπεῖν ἢ ψυχῆς νόσημα. ταῦτα μὲν οὖν ταῖς τε πόλεσι καὶ δῆμῳ ἐκάστῳ ὄδὲ πη ἔχει (trad. Dagron 2011, p. 165–166).

les épopées homériques n'ont droit qu'à de brèves allusions sous forme de *significationes*. Ainsi, lorsque les amours infidèles d'Arès et Aphrodite sont évoquées, Choricios n'offre pas le récit complet et ne retient que la scène clé du récit. Même si les citations sont parfois courtes, le choix de ces *exempla* ne doit cependant rien au hasard. On peut en lire certains chez Platon, dans la *République*. Ainsi le raisonnement de Choricios imite-t-il au moins partiellement celui du philosophe, avec une finalité opposée. Platon cite ces passages car ils montrent selon lui une mauvaise image de l'imitation. Ceux-ci devront donc être écartés.

Les vraies *narrationes* sont à chercher du côté des *exempla* historiques. Sophron a droit à un développement plus important (§ 14–16). On a pu constater la célébrité de cette anecdote, qui fait de Sophron l'inspirateur nocturne de Platon. S'agissant de Satyros (§ 44–47), Choricios opère cette fois une pure et simple paraphrase de l'original ; par souci de *variatio*, on peut néanmoins constater une prise de distance par rapport au texte de Démosthène. Choricios raccourcit l'original, inverse discours direct et indirect. Pour Philippe, c'est un nouveau tour de force qui est réalisé. Du souverain macédonien blâmé à cause de sa fréquentation des mimes, Choricios rédige un *excursus* encomiastique (§ 60–67)²⁸⁴ et confère à son texte la forme d'un centon, constitué de citations tirées de Démosthène ou d'Eschine (§ 66).

Ménandre tient également une grande importance dans l'*Apologie des mimes*. Il faut ici rappeler que Choricios est certainement un dernier auteur à avoir eu accès au texte de Ménandre, avant sa disparition des bibliothèques byzantines. On ne peut déterminer avec certitude le *corpus* de texte qui était à disposition de Choricios. Disposait-il de textes entiers, d'extraits, ou simplement de résumés ? En tout cas, les emprunts sont évidents et montrent que le poète comique était encore connu et lu à l'École de Gaza. On voit cependant que certaines confusions étaient déjà bien établies, comme celle entre Ménandre et Philistion.

284 Pour rappel, l'expression est de Milazzo 2004.

Enfin, la réalité contemporaine est également mise à contribution, ce qui ancre *L'Apologie des mimes* dans un contexte non seulement plausible, mais également réaliste. Avec l'ambiance des courses de chars (§ 97–99), Choricios nous ramène à un élément clé de la civilisation byzantine : l'hippodrome.

9 Conclusion générale

L'*Apologie des mimes* est certainement un des textes les plus difficiles à aborder dans le *corpus* des œuvres conservées de Choricius. Pourtant, nous avons constaté que l'œuvre a joui d'un certain succès dès sa publication. Cette difficulté d'approche explique à notre sens pourquoi le texte n'a pas connu de traduction largement diffusée. Ainsi, l'œuvre ne figure pas dans les deux tentatives les plus globales de traduction des œuvres de Choricius. Litsas a écarté l'*Apologie des mimes* au motif que son sujet diffère des neuf discours présentés dans son étude¹. Penella a quant à lui choisi de traduire les *Rhetorical Exercises from Late Antiquity* : au titre d'exercice, l'*Apologie des mimes* ne figure pas non plus au rang des œuvres choisies et commentées².

L'absence de traduction peut également s'expliquer par la double nature que revêt l'*Apologie des mimes*. Nous avons mis en évidence le fait que la pièce se situait à la frontière des genres, comme c'était le cas de son modèle, le *Pro Saltatoribus* de Libanios. Pour cette dernière pièce, la question s'est immédiatement posée de savoir s'il s'agissait d'une vraie défense de la pantomime ou d'un exercice oratoire avec pour finalité de rendre un hommage au contradicteur assumé de Libanios, Aelius Aristide. Les opinions des chercheurs sont partagées sur la question. Dans ce sens, celle de Foerster nous semble la plus pertinente, car elle permet de situer l'œuvre de Libanios : *agmen claudii orationum ἀντιλογία pro saltatoribus quae [...] cum diatribarum genere cognata est, ita ut apte ab ea transitus fiat ad declamationes*³. Le *Pro Saltatoribus* de Libanios est donc une œuvre de transition entre les *oratiunculae ethicae* et les *declamationes*. La preuve la plus manifeste en est qu'en dehors de cette défense, la position de l'orateur d'Antioche n'est pas favorable au théâtre de manière générale.

1 Litsas 1980, p. iv.

2 Penella 2009a.

3 Foerster 1908, p. 405.

Le même constat s'impose pour l'*Apologie des mimes*. Litsas ne l'a pas incluse dans son étude, car elle n'est pas à proprement parler une *oratio*, ce que pourrait confirmer l'absence du titre ὑπὲρ τῶν μίμων au début du discours, pourtant présent dans l'index du manuscrit. Dans le corps du manuscrit, on trouve à deux reprises la formule sophistique ὁ λόγος ὑπὲρ τῶν ἐν Διονύσου τὸν βίον εἰκονιζόντων. Choricios indique lui-même dans la θεωρία le balancement entre λόγος et γυμνάσιον (=μελέτη). Comme pour Libanios, cette ambiguïté est confortée par l'attitude de Choricios face aux spectacles en dehors de l'*Apologie des mimes*, attitude également présente chez certains de ses contemporains. Il ressort de notre analyse que la μελέτη, dont le but est la représentation fidèle d'un caractère, comme Choricios l'affirme lui-même dans une θεωρία, autorise des propos qui ne représentent pas le jugement ou l'opinion de l'écrivain, car l'orateur peut se cacher derrière une figure façonnée pour l'occasion. Ces μελέται sont de nature sophistique : elles sont caractérisées par leur érudition, mais également par leur côté ludique conféré par la fiction littéraire qui en fait le charme et l'agrément. Dans le cadre beaucoup plus officiel des éloges, que cela soit dans le *Panégyrique pour l'empereur Anastase* ou dans les *Monodies* chez Procope, ou encore dans les *Éloges de Marcien* chez Choricios, le ton employé pour dénoter les spectacles est nettement plus réservé. La raison est évidente : dans ces œuvres, l'orateur a pour mission de représenter une position que nous pourrions qualifier d'officielle. Or, on l'a vu, les temps sont troubles et cela est en partie lié aux débordements des factions des Verts et des Bleus. Ces débordements culmineront de manière spectaculaire avec la sédition Nika en 532, qui provoquera la mort de dizaines de milliers de personnes, selon les sources qui sont à notre disposition. Les lettres de Barsanuphe et Jean de Gaza, ou Isidore de Péluse s'ancrent dans la même réalité et confortent ce point de vue sur les spectacles.

Dans cette ligne, le fait que Choricios ait choisi de s'attaquer à un adversaire imaginaire, derrière lequel tout le monde peut reconnaître un polémiste chrétien, quelle qu'en soit l'identité, démontre bien la nature sophistique du discours. Notre orateur ne peut se permettre d'attaquer frontalement la position officielle opposée aux spectacles, que celle-ci soit le fait de l'empereur ou de l'Église en général.

Notre étude a apporté diverses explications qui permettent de considérer l'*Apologie des mimes* comme un exercice ou une μελέτη. C'est là un des grands intérêts de ce texte. Dans son intention, le *Pro Saltatoribus* se trouve à l'origine de l'*Apologie des mimes* et en est même un moteur. La plupart des parallèles avec ce « modèle » sont répertoriés dans l'édition de Foerster-Richtsteig⁴ sur la base de la thèse de Rother⁵. Plus récemment, Cresci a apporté de nouveaux éléments⁶. De notre côté, nous avons analysé ces nombreux liens intertextuels, ce qui nous a permis de dégager le jeu argumentatif des deux pièces. Ce travail s'est révélé particulièrement fructueux pour l'exorde des deux pièces qui présentent des similitudes indéniables.

Cette étude rhétorique ne doit pas porter préjudice à un autre aspect essentiel du texte, son contenu à proprement parler. Webb considère par exemple l'*Apologie des mimes* comme un exercice de rhétorique, sans pour autant en déprécier le contenu ; pour être efficace, l'argumentation doit en effet se baser sur des arguments plausibles, « acceptables et reconnaissables aux yeux du public »⁷. Dans ce sens, le jugement que Graux a émis lors de la publication du texte conserve toute sa validité : « On trouvera dans ce discours des détails neufs et souvent curieux sur l'histoire du théâtre sous Justinien »⁸. Dans chacun des thèmes que nous avons dégagés et étudiés, l'*Apologie des mimes* a constitué un témoignage offrant analyse et compréhension ; parfois, elle a même permis de tisser un lien de continuité avec les périodes précédentes. C'est à ce titre d'ailleurs que Theocharidis étudie le texte et ses conclusions restent aujourd'hui encore largement admises et citées⁹. Notre texte n'en reste pas moins un

4 Foerster-Richtsteig 1929, p. 344–380 pour l'édition de l'*Apologie des mimes*.

5 Rother 1912, p. 53–65.

6 Cresci 1986, p. 49–67.

7 Webb 2006b, p. 118.

8 Graux 1877a, p. 209.

9 Theocharidis 1940, p. 2.

terrain de recherches tout à fait actuel, tant son apport documentaire demeure intact¹⁰.

L'Apologie des mimes nous renseigne sur les caractéristiques essentielles d'un genre théâtral relativement méconnu et difficile à définir de par sa nature protéiforme. La critique contemporaine distingue deux genres de mimes distincts, quoique cette distinction n'ait jamais été mentionnée dans les sources antiques¹¹. Sans faire exception, Choricios mélange les deux types de mimes que sont le mime populaire théâtral, pour lequel l'improvisation semble avoir joué un rôle certain, et le mime littéraire, pour lequel notre orateur cite Sophron¹². Dans sa tentative de présentation du genre théâtral, Choricios amène une définition du mime concordante avec celles que d'autres auteurs ont rédigées, que cela soit en grec ou en latin¹³ : celle-ci présente le mime comme une imitation de la vie, ce qui répond parfaitement au titre sophistiqué de l'œuvre ; la notion d'irrévérence, présente par exemple chez Diomède, trouve un écho dans ce que Choricios appelle *παίγνια* de manière générique.

Les caractéristiques essentielles des spectacles de mimes sont l'absence de masque et les personnages-types présents d'une farce à l'autre : le *stupidus calvus* fait par exemple à lui seul l'objet d'un développement particulier. Choricios évoque également les scènes typiques des jeux de mimes. L'adultère, qui est un des thèmes essentiels de *L'Apologie des mimes*, devait aussi être un sujet récurrent dans les farces des mimes, à en juger par le nombre de témoignages que nous avons pu mettre en regard de cette thématique. Dans ce cadre, l'apport de Choricios est difficile à évaluer, puisque l'objectif de l'orateur est d'insérer cette scène dans un cadre moral : la scène de tribunal concluant le tableau de l'adultère joue cette fonction moralisatrice. Typique, celle-ci sert de plus à reconstituer le canevas des jeux de mimes adultères.

10 En témoignent les études récentes de Webb ou Malineau que nous avons abondamment citées dans notre travail. Malineau a consacré sa thèse de doctorat sur le sujet : Malineau 2002.

11 Voir en particulier Panayotakis 2010, p. 3–4.

12 Chor., *Apol. mim.*, 14–16.

13 Diomède en est sans doute le meilleur exemple.

Les autres productions mimiques que nous avons analysées et approfondies ne sont pas moins intéressantes. Ainsi, les scènes de parjure se rapprochent de celles des amants qui trahissent leur serment d'amour. Les sketches à caractère blasphématoire trouvent des exemples très percutants dans les différentes parodies de baptême qui tournent au martyr du futur saint. Le cas de la prostitution au théâtre offre un témoignage contemporain haut en couleur avec les frasques de la future impératrice Théodora. Ce point est si important qu'on a tenté de voir dans l'*Apologie des mimes* une apologie de l'impératrice Théodora elle-même. En revanche, pour qui cherche des informations sur la prostitution masculine, les choses sont nettement plus compliquées.

Parfois, certaines allusions de Choricios appellent des recherches pour être comprises par le lecteur. Le mime mythologique interprété par les homéristes n'est exprimé que par une simple évocation du général des Troyens ou des Myrmidons. De même, les κίναδοι doivent être reconnus à leurs cymbales et leur intervention lors des banquets. S'agissant du masque, élément pourtant essentiel dans la définition de ce qui distingue le mime des autres jeux, il n'en est jamais question ; le seul passage qui offre prise à ce sujet évoque les regards charmeurs des acteurs, ce qui sous-entend qu'ils ne portent pas de masque¹⁴.

Défenseur d'un genre théâtral qui, selon Jean le Lydien, est le seul qui soit parvenu à son époque¹⁵, Choricios livre également des renseignements de première importance sur certaines réalités contemporaines. À plusieurs reprises, l'*Apologie des mimes* est un témoignage de première importance sur la mise en scène de spectacles de mimes lors de diverses occasions. Nous avons par exemple identifié la fête nocturne à la fameuse fête du maïouma, définie par Malalas lui-même comme une σκηνική έορτή νυκτερινή¹⁶. Sur la base de recherches récentes et des textes antiques, notamment Jean le Lydien

14 Chor., *Apol. mim.*, 124 : καὶ μὴ φθέγγεσθαι μόνον ἐπιδεξίως, ἀλλὰ καὶ βλέμματι θέλγειν.

15 Lyd., *Mag.*, I, 40 : μιμική ἢ νῦν δῆθεν μόνη σφισσομένη.

16 Jo. Mal., XII, 3 (285 Bo, 216 Th).

et Procope de Gaza, cette fête a même pu être rapprochée de ἡμέρα τῶν ῥόδων. De la sorte, elle serait une perpétuation chrétienne des *Rosalia*.

Les calendes, et non les *Brumalia*, sont également évoquées avec précision et notre étude a pu y montrer la présence des mimes. Ces derniers pouvaient constituer un des spectacles appelé Πόρνοι. Ces numéros étaient offerts par les nouveaux consuls lors de leur entrée en charge, du moins peut-on supposer jusqu'en 541, année du dernier consul éponyme¹⁷. D'autres spectacles venaient égayer la table de l'empereur, comme l'attestent les traités plus tardifs de Constantin Porphyrogénète ou Philothée, qui mentionnent tous deux un spectacle gothique que l'on peut vraisemblablement associer à un spectacle de mimes.

Quant à Césarée Maritime, capitale de la province de Palestine Première, elle fut également l'objet d'une fête présentant un spectacle de mimes, interprété qui plus est par des orateurs en présence du gouverneur lui-même.

Cette représentation des mimes dans un cadre officiel est à rapprocher d'un autre renseignement : la licence des mimes face au pouvoir était grande selon Choricios, quoi qu'aient pu en dire certains spécialistes. Les nombreuses pièces que nous avons citées témoignent toutes, pour des époques différentes, de la liberté de parole que les gens de la scène avaient face au pouvoir. Ainsi, certains intermèdes de mimes lors des courses de chars présentent l'occasion de règlements de compte, comme le montre l'épisode de la veuve Καραβίτιν. En tout cas, le rôle d'intermède lors des courses de chars n'est pas remis en cause, dans la mesure où des témoignages externes, le *P.Oxy.* XXXIV, 2707 ou encore Constantin Porphyrogénète attestent le même fait pour les VI^e et X^e siècles.

Concernant le destinataire du discours, nous avons mis en évidence que, contrairement au *Pro Saltatoribus* de Libanios, où l'adversaire est clairement identifié comme étant Aelius Aristide, Choricios ne

17 Kazhdan 1991. Voir Bagnall 1987, p. 7–12.

se montre pas aussi direct. Sans qu'il soit nommé, son identité ou sa position ne fait pas de doute : il s'agit d'un prédicateur chrétien, et il est vrai que Jean Chrysostome offre un panel inégalable d'attaques acerbes contre le théâtre. Nous avons répertorié dans notre travail pas moins de 77 renvois à notre polémiste chrétien uniquement. À cela s'ajoutent encore les piques de Tertullien, Grégoire de Nazianze, Amphiloque, Isidore de Péluse, pour ne citer que les chefs de file.

Nous avons vu que les acteurs de mimes font l'objet de nombreuses attaques, en particulier de la part de Jean Chrysostome. Celles-ci étant émaillées tout au long de notre commentaire, nous en livrons ci-après la synthèse. Pour Jean, le nom des mimes vient d'une imitation des malheurs d'autrui¹⁸ et la vie réelle se trouve opposée dans sa réalité au jeu représenté sur scène¹⁹. Quant à l'accusation de prostitution, elle est fréquemment liée aux autres charges portées contre le théâtre. Le spectacle d'un adultère ne saurait laisser le spectateur de marbre²⁰ ; il a causé la destruction de nombreuses maisons²¹. C'est une profanation du mariage²². Pour Nil d'Ancyre, le spectateur d'adultères est un adultère accompli²³. Blasphème²⁴, parjure²⁵, chansons honteuses²⁶ sont également mis sur le banc des accusés. Le rire provoqué par ces scènes est la chose la plus grave²⁷, car il est l'œuvre du démon²⁸. Un personnage en particulier fait les frais de l'accusation virulente du prédicateur : il s'agit d'un personnage rasé, prêt à recevoir des coups²⁹. On aura reconnu le *stupidus calvus*.

18 Chrys., *poenit.* VI, 1 (PG 49, 315).

19 Chrys., *hom. in Mt.* XXIII, 9 (PG 57, 318).

20 Chrys., *theatr.*, 2 (PG 56, 266).

21 Chrys., *hom. in Mt.* VI 8 (PG 57, 72).

22 Chrys., *hom. in Mt.* VI, 7 (PG 57, 71).

23 Nil, *Ep.* II, 284 (PG 79, 311).

24 Chrys., *hom. in Gen.*, VI, 2 (PG 53, 56).

25 Chrys., *hom. in Mt.* XLVIII, 7 (PG 58, 495).

26 Chrys., *hom. in Ps.* VIII, 1 (PG 55, 106).

27 Chrys., *hom. in Mt.* VI, 7 (PG 57, 71).

28 Chrys., *hom. in Mt.* XXXVII, 6 (PG 57, 426).

29 Chrys., *hom. in Mt.* XXXVII, 6 (PG 57, 426).

Le spectateur ne ramène à la maison que perdition³⁰, blessures par milliers³¹. Alors que le spectacle ne devrait être qu'un moment de détente, il n'apporte que découragement³². En conséquence, Jean Chrysostome pose la question de la fermeture des théâtres³³.

Les mêmes thématiques sont reprises par Choricios dans *L'Apologie des mimes*. Parfois, c'est le contre-pied qui est pris, tandis que d'autres passages arborent des attaques tout à fait similaires à celles de Jean Chrysostome. Concernant le nom des mimes et leur imitation des choses de la vie, notre orateur insiste sur le fait que les mimes doivent tout imiter, tout comme un cuisinier doit apprêter tous les mets (§ 89). L'influence du jeu sur les spectateurs constitue le cœur des attaques auxquelles répond Choricios. En plusieurs endroits, l'affaire est présentée comme un jeu (§ 30 : παιδιά), une farce (§ 41 : παίγνια) qui conduit à la débauche, à un amour incurable (§ 29), à une passion insensée (§ 33) ou à la prostitution (§ 43). Le spectacle est encore accusé de pervertir les mœurs (§ 51), d'efféminer le spectateur et l'acteur (§ 72), et de présenter des chansons honteuses (§ 130). Pourtant, il renvoie le public souriant car il le fait rire (§ 82) ; il redonne courage et entrain pour le travail (§ 126). Quelle est la conséquence de toutes ces attaques pour l'opposant de Choricios ? La fermeture des théâtres (§ 134).

En définitive, nous avons analysé les mêmes aspects d'un même texte. *L'Apologie des mimes* peut se définir comme un hommage à Libanios, une documentation riche sur le théâtre et plus particulièrement le mime au temps de Justinien. Considérée au titre de λόγος, *L'Apologie des mimes* pourrait même être un véritable combat judiciaire pour la réhabilitation des mimes.

Prise comme exercice, cette μελέτη constitue également une réponse « à celui qui est plus austère qu'il ne le doit³⁴ » : même s'il ne s'agit certainement pas de Jean Chrysostome, on admettra que

30 Chrys., *hom. in Mt.* VII, 7 (PG 57, 82).

31 Chrys., *theatr.*, 2 (PG 56, 267).

32 Chrys., *hom. in Mt.*, LXVIII, 4 (PG 58, 645).

33 Chrys., *hom. in Mt.* XXXVII, 6 (PG 57, 427).

34 Chor., *Apol. mim., praef.* 4 : σεμνότερος εἶναι δοκεῖν ἐθέλει τοῦ δέοντος.

la correspondance entre les attaques lancées par le prédicateur et celles avancées par Choricios font du Père de l'Église le meilleur candidat. Un siècle avant Choricios, Socrate³⁵ et Sozomène³⁶ font de Jean Chrysostome l'élève de Libanios. Le second de ces historiens va même jusqu'à affirmer que Jean aurait pu, aux dires de Libanios, succéder à son maître « si les chrétiens ne n'étaient emparés de lui »³⁷. Certes, cette mention est sujette à caution et fait l'objet d'un vif débat³⁸. Qu'en est-il de Choricios ? A-t-il eu connaissance de cette « légende » ? *L'Apologie des mimes* est-elle un hommage au seul Libanios ? Pourrait-on y lire en filigrane un hommage à son « élève » Jean ? Le texte prendrait alors une dimension nouvelle, mais la question ne peut être tranchée.

En conclusion, nous pouvons affirmer que *L'Apologie des mimes* de Choricios mérite une édition mieux diffusée que celle de Stephanis dont les mérites ne doivent pas être remis en cause. Notre édition, assortie d'une traduction française inédite, d'un commentaire et d'une étude sur le mime, visait notamment à combler une carence criante.

35 Socr., *H.E.*, VI, 3 : μαθητῆς δὲ ἐγένετο Λιβανίου τοῦ σοφιστοῦ.

36 Soz., *H.E.*, VIII, 2, 5 : φύσεώς τε γὰρ εὖ ἔσχε, διδασκάλους δὲ τῆς μὲν περὶ τοὺς ῥήτορας ἀσκήσεως Λιβάνιον, Ἄνδραγάθιον δὲ τῶν περὶ φιλοσοφίας λόγων.

37 Soz., *H.E.*, VIII, 2, 2 : ἥνικα γὰρ ἔμελλε τελευτᾶν, πυνθανομένων τῶν ἐπιτηδείων, τίς ἀντ' αὐτοῦ ἔσται, λέγεται εἰπεῖν Ἰωάννην, εἰ μὴ Χριστιανοὶ τοῦτον ἐσύλησαν. Voir Malosse 2008, p. 275.

38 Voir Malosse 2008 pour un bon état de la question et une démonstration du caractère probablement légendaire de cette association.

Bibliographie

- Choricii Gazaei opera. Edd. R. Foerster, E. Richtsteig [compte rendu].* (1929), dans *JHS* 49, p. 307.
- Choricii Gazaei opera recensuit Richardus Foerster, editionem confecit Eberhardus Richtsteig [compte rendu].* (1930), dans *BAGB(SC)* 2, p. 172–179.
- ABEL, F.M. (1929–1930). « Choricii Gazaei opera recensuit Richardus Foerster, editionem confecit Eberhardus Richtsteig [compte rendu] », dans *Byzantion* 5, p. 671–673.
- ABEL, F.M. (1931). « Gaza au VI^e siècle d'après le rhéteur Chorikios », dans *RBi* 40, p. 5–31.
- ACHARD, G. (1989). *Rhétorique à Hérennius*. Paris : Les Belles Lettres.
- AGAËSSE, P. et MOINGT, J. (1955). *Augustin, La trinité. Livres VIII–XV*. Paris : Desclée de Brouwer.
- AGAPITOS, A. (1991). « Sideras, A., 25 unedierte byzantinische Grabreden [compte rendu] », dans *Ελληνικά* 42, p. 206.
- ALBINI, U. (1997). « Il mimo a Gaza tra il V e il VI sec. d. C », dans *SIFC* 3a ser. 15, n° 1, p. 116–122.
- AMATO, E. (2004). « Une nouvelle allusion à Simonide chez Chorikios de Gaza », dans *Mouseion* 4, p. 121–125.
- AMATO, E. (2005). « Prolégomènes à une nouvelle édition critique de Chorikios de Gaza : aperçus sur la tradition manuscrite et état de la recherche », dans C. SALIOU (éd.), *Gaza dans l'Antiquité Tardive. Archéologie, histoire et rhétorique. Actes du Colloque International de Poitiers (6–7 mai 2004)*. Cardo III. Salerno : Helios, p. 93–116.
- AMATO, E. (2009a). « Literarische Gattung und praktische Zwecke », dans H.-G. NESSELRATH et E. AMATO (éds), *Dio, Chrysostom. Der Philosoph und sein Bild*. Tübingen : Mohr Siebeck, p. 24–32.
- AMATO, E. (2009b). « The fortune and reception of Choricus and of his works », dans R.J. PENELLA (éd.), *Rhetorical Exercises from Late Antiquity. A Translation of Choricus of Gaza's Preliminary Talks and Declamations*. Cambridge, New York : Cambridge Univ. Press, p. 261–302.
- AMATO, E. (2010a). *Favorinos d'Arles, Œuvres. Tome III : Fragments*. Paris : Les Belles Lettres.
- AMATO, E. (2010b). « Procopio e il *dies rosarum* : eros platonico, agape cristiana e rappresentazioni pantomimiche nella Gaza tardoantica », dans E. AMATO (éd.), *Rose di Gaza. Gli scritti retorico-sofistici e le « Epistole » di Procopio di Gaza*. Alessandria : Ed. dell'Orso, p. 56–70.
- AMATO, E. (2010c). *Rose di Gaza. Gli scritti retorico-sofistici e le « Epistole » di Procopio di Gaza*. Alessandria : Ed. dell'Orso.

- AMATO, E. (2015). « Spigolature coriciane (I) », dans *ARF* 17, p. 131–144.
- AMATO, E. (2016a). « Spigolature coriciane (II) », dans *MEG* 16, p. 1–14.
- AMATO, E. (2016b). « Spigolature coriciane (III) », dans R.J. GALLÉ CEJUDO (éd.), *Fronteras entre el verso y la prosa en la literatura helenística y helenístico-romana. Homenaje al Prof. J. Guillermo Montes Cala*. Bari : Levante, p. 277–290.
- AMATO, E. (2016c). « Spigolature coriciane (IV) », dans *Kentron* 32, p. 185–196.
- AMATO, E. et MARÉCHAUX, P. (2014). *Procope de Gaza, Discours et fragments*. Paris : Les Belles Lettres.
- AMELING, W., COTTON, H.M., ECK, W., ISAAC, B., KUSHNIR-STEIN, A., MISGAV, H. et al. (2015). *Corpus Inscriptionum Iudaeae/Palaestinae*. Vol. 3 : *South Coast : 2161–2648*. Berlin : De Gruyter.
- ANASTASI, R. (1985). « Libanio e il mimo », dans *La poesia tardoantica. Tra retorica, teologia e politica. Atti del V Corso della Scuola superiore di archeologia e civiltà medievali presso il Centro di cultura scientifica "E. Majorana", Erice (Trapani) 6–12 dicembre 1981*. Messina : Centro di studi umanistici, p. 235–258.
- ANDERSON, G. (1977a). « Lucian and the authorship of *De saltatione* », dans *GRBS* 18, p. 275–286.
- ANDERSON, G. (1977b). « Patterns in Lucian's prologia », dans *Philologus* 121, p. 313–315.
- ANDRÉ, J. (1968). *Ovide, Tristes*. Paris : Les Belles Lettres.
- ANDRÉ, J. (1987). *Être médecin à Rome*. Paris : Payot.
- ANDREASSI, M. (2000). « La figura del Malakos nel mimo della Moicheutria », dans *Hermes* 128, p. 320–326.
- ANDREASSI, M. (2001). *Mimi greci in Egitto. Charition e Moicheutria*. Bari : Palomar.
- ANDREASSI, M. (2013). « Adultery mime. Da pratica scenica a modello ermeneutico », dans *RhM* 156, p. 293–313.
- ANDRÉEV, M. (1963). « La lex Iulia de adulteriis coecondis », dans *StudClas* 5, p. 165–180.
- ANDRÉS, G. de (1987). *Catálogo de los códices griegos de la Biblioteca Nacional*. Madrid : Patronato de la Biblioteca Nacional.
- ANGELIS-NOAH, P. de, NEYT, F. et REGNAULT, L. (2002). *Barsanuphe et Jean de Gaza, Correspondance*. Tome III : *Aux laïcs et aux évêques : Lettres 617–848*. SC 468. Paris : Cerf.
- ARNIM, H. von (1898). *Leben und Werke des Dio von Prusa*. Berlin : Weidmann.
- ASHERI, D., LLOYD, A.B., CORCELLA, A., MURRAY, O. et MORENO, A. (2011). *A commentary on Herodotus books I–IV*. Oxford : University Press.
- ASHKENAZI, Y. (2004). « Sophists and priests in late antique Gaza according to Choricius the Rhetor », dans B. BITTON-ASHKELONY et A. KOFKY (éds), *Christian Gaza in late antiquity*. Leiden, Boston (Mass.) : Brill, p. 195–208.
- AUBONNET, J. (1989). *Aristote, Politique*. Tome III : *Livre VIII*. Paris : Les Belles Lettres.

- AUJAC, G. (1978). *Denys d'Halicarnasse, Opuscules rhétoriques*. Tome V : *Fragments. Epitomé*. Paris : Les Belles Lettres.
- AUJAC, G. (1988). *Denys d'Halicarnasse, Opuscules rhétoriques*. Tome II : *Démosthène*. Paris : Les Belles Lettres.
- AUJAC, G. (1991). *Denys d'Halicarnasse, Opuscules rhétoriques*. Tome IV : *Thucydide. Seconde lettre à Ammée*. Paris : Les Belles Lettres.
- AUJAC, G. et LEBEL, M. (1981). *Denys d'Halicarnasse, Opuscules rhétoriques*. Tome III : *La composition stylistique*. Paris : Les Belles Lettres.
- AUJOUAT, N. et LAMOUREUX, J. (2004). *Synésios de Cyrène*. Tome IV : *Opuscules 1 : Éloge de la calvitie*. Paris : Les Belles Lettres.
- BÄBLER, B. et SCHOMBERG, A. (2010). « Prokop : Die Kunstuhr in Gaza », dans E. AMATO (éd.), *Rose di Gaza. Gli scritti retorico-sofistici e le « Epistole » di Procopio di Gaza*. Alessandria : Ed. dell'Orso, p. 528–559.
- BAGNALL, R.S. (1987). *Consuls of the later Roman Empire*. Atlanta : American Philological Association.
- BALÁZS, J. (1940). *A Gazai iskola Thukydides-Tanulmányai. Gli studi Tucididei della scuola di Gaza*. Budapest.
- BARATTOLO, G. (1992). « Il cinico Cratone e il cinico Giuliano », dans *A&R* 37, p. 6–9.
- BARBERIS, F. (1992). *L'Apologia mimorum di Coricio de Gaza. Introduzione, traduzione et commento* (Thèse de doctorat). Gênes.
- BAREILLE, J. (1865–1878). *Œuvres complètes de Jean Chrysostome* (21 vols). Paris : Vivès.
- BARNES, T.D. (1996). « Christians and the theater », dans W.J. SLATER (éd.), *Roman theater and society. E. Togo Salmon papers I*. Ann Arbor : The University of Michigan Press, p. 161–181.
- BARNISH, S. (1992). *The Variæ of Magnus Aurelius Cassiodorus Senator*. Liverpool : University Press.
- BAUZOU, T. (2000). « La Gaza romaine (69 av. J.-C.–403 ap. J.-C.) », dans J.-B. HUMBERT (éd.), *Gaza méditerranéenne. Histoire et archéologie en Palestine*. Paris : Éd. Errance, p. 47–69.
- BAUZOU, T. (2007a). « Gaza dans l'Empire perse achéménide (VI^e – IV^e siècles av. J.-C.) », dans M.-A. HALDIMANN (éd.), *Gaza à la croisée des civilisations. Contexte archéologique et historique*. Neuchâtel : Chaman, p. 87–99.
- BAUZOU, T. (2007b). « Gaza dans l'Empire Romain », dans M.-A. HALDIMANN (éd.), *Gaza à la croisée des civilisations. Contexte archéologique et historique*. Neuchâtel : Chaman, p. 119–136.
- BEACHAM, R.C. (1991). *The Roman theatre and its audience*. London : Routledge.
- BEARE, W. (1955). *The Roman stage. A short history of Latin drama in the time of the Republic*. London : Methuen.
- BECHTLE, G. (1995). « The Adultery-Tales in the Ninth Book of Apuleius' 'Metamorphoses' », dans *Hermes* 123(1), p. 106–116.
- BEHR, C.A. (1981). *Aelius Aristides, The Complete Works*. Vol. 2 : *Orations XVII–LIII*. Leiden : Brill.

- BEHR, C.A. (1986). *Aelius Aristides, The Complete Works*. Vol. 1 : *Orations I–XVI*. Leiden : Brill.
- BELAYCHE, N. (2004). « Pagan festivals in fourth-century Gaza », dans B. BITTON-ASHKELONY et A. KOFISKY (éds), *Christian Gaza in late antiquity*. Leiden, Boston (Mass.) : Brill, p. 5–22.
- BÉLIS, A. (1995). « Cithares, citharistes et citharôdes en Grèce », dans *CRAI* 139(4), p. 1025–1065.
- BÉRENGER, A. (1810). *Les Nouvelles de l'empereur Justinien*. Metz : Lamort.
- BERGIAN, S.-P. (2004). « Das hier ist kein Theater, und ihr sitzt nicht da, um Schauspieler zu betrachten und zu klatschen : Theaterpolemik und Theatermetaphern bei Johannes Chrysostomos », dans *ZAC* 8, p. 567–592.
- BERNARDI, J. (1983). *Grégoire de Nazianze, Discours 4–5*. SC 309. Paris : Cerf.
- BERNARDI, J. (1992). *Grégoire de Nazianze, Discours 42–43*. SC 384. Paris : Cerf.
- BIDEZ, J. (2004). *L'Empereur Julien, Œuvres complètes*. Tome I, 2 : *Lettres et fragments*. Paris : Les Belles Lettres.
- BIONDI, B. (1965). « La poena adulterii da Augusto a Giustiniano », dans B. BIONDI (éd.), *Diritto romano. Fonti, diritto pubblico, penale, processuale civile*. Milano : Giuffrè, p. 47–74.
- BLANCHARD, A. (2009). *Ménandre*. Tome IV : *Les Sicyoniens*. Paris : Les Belles Lettres.
- BLANCHARD, A. (2013). *Ménandre*. Tome II : *Le héros. L'arbitrage. La tondue. La « Fabula incerta » du Caire*. Paris : Les Belles Lettres.
- BLÄNSDORF, J. (2004). « Das römische Theaterwesen der Kaiserzeit im Spiegel der Inschriften », dans P.L. SCHMIDT et J. FUGMANN (éds), *Theater, Theaterpraxis, Theaterkritik im kaiserzeitlichen Rom. Kolloquium anlässlich des 70. Geburtstages von Prof. Dr. Peter Lebrecht Schmidt, 24./25. Juli 2003, Universität Konstanz*. Munich : Saur, p. 103–132.
- BOISSIER, G. (1900). « Mimus », dans *DAGR* 3(2), p. 1899–1907.
- BOISSONADE, J.-F. (1846). *Choricii Gazaei Orationes Declamationes Fragmenta*. Paris : Dumont.
- BOMPAIRE, J. (1958). *Lucien écrivain. Imitation et création*. Paris : De Boccard.
- BOMPAIRE, J. (1993). *Lucien, Œuvres. Opuscules 1–10*. Paris : Les Belles Lettres.
- BONARIA, M. (1965). *I mimi romani = Romani mimi*. Rome : Edizioni dell'Ateneo.
- BORIAUD, J.-Y. (1998). *Artémidore, La Clé des songes – Onirocritique*. Paris : Arléa.
- BOUCHET, C., CONGOURDEAU, M.-H. et DÉROCHE, V. (2006). *Jean Moschos, Le pré spirituel – Fioretti des moines d'Orient*. Paris : Migne.
- BOULANGER, A. (1923). *Aelius Aristide et la sophistique dans la province d'Asie au II^e siècle de notre ère*. Paris : De Boccard.
- BRÉHIER, L. (1970). *Le Monde byzantin*. Vol. 2 : *Les Institutions de l'Empire byzantin*. Paris : Albin Michel.
- BRISSON, L. et PATILLON, M. (2001). *Longin, Fragments. Art rhétorique. Rufus, Art rhétorique*. Paris : Les Belles Lettres.
- BROWNING, R. (1971). « *Amphilochii Iconiensis Iambi ad Seleucum* by Eberhard Oberg [compte rendu] », dans *CR* 21, p. 137–138.

- BRUMMER, J. (1912). *Vitae Vergilianae*. Leipzig : Teubner.
- BUREAU, B. et NICOLAS, Ch. (2012). *Evanthi De fabula et excerpta de comoedia*, Lyon. En ligne : <<http://hyperdonat.huma-num.fr/editions/html/DonEva.html>>.
- CAFFIAUX, H. (1862). *Chorikios de Gaza, Éloge funèbre de Procope*. Paris : Durand.
- CAMERON, A. (1969). « The Date of Zosimus' New History », dans *Philologus* 113, p. 106–110.
- CAMERON, A. (1973). *Porphyrius. The charioteer*. Oxford : Clarendon Press.
- CAMERON, A. (1976). *Circus factions. Blues and greens at Rome and Byzantium*. Oxford : Clarendon Press.
- CANFORA, L. (1995). « Le collezioni superstiti », dans G. CAMBIANO, L. CANFORA et D. LANZA (éds), *Lo spazio letterario della Grecia antica*. Vol. 2 : *La ricezione e l'attualizzazione del testo*. Rome : Salerno Editrice, p. 95–264.
- CANTARELLA, E. (2000). *Les peines de mort en Grèce et à Rome. Origines et fonctions des supplices capitaux dans l'Antiquité* (traduit par N. Gallet). Paris : Albin Michel.
- CANTARELLA, R. (1954). « Fata Menandri », dans *Dioniso (N. S.)* 17, p. 22–37. = *Scritti minori sul teatro greco* (1970). Brescia : Paideia, p. 397–414.
- CARLIER, P. (1990). *Démosthène*. Paris : Fayard.
- CASELLA, M. (2007). « Les spectacles à Antioche d'après Libanios », dans *Antiquité tardive* 15, p. 99–126.
- CASEWITZ, M., CHAMOIX, F. et POUILLOUX, J. (1992). *Pausanias, Description de la Grèce*. Tome I : *Introduction générale. Livre I : L'Attique*. Paris : Les Belles Lettres.
- CHAMBRY, E. (1932). *Platon, Œuvres complètes*. Tome VI : *La République. Livres I–III*. Paris : Les Belles Lettres.
- CHAMBRY, E. (1934). *Platon, Œuvres complètes*. Tome VII, 2 : *La République. Livres VIII–X*. Paris : Les Belles Lettres.
- CHAMBRY, É., BILLAULT, A. et MARQUIS, E. (2015). *Lucien de Samosate, Œuvres complètes*. Paris : Bouquins.
- CHAPOUTHIER, F. et MÉRIDIER, L. (1959). *Euripide*. Tome VI, 1 : *Oreste*. Paris : Les Belles Lettres.
- CHARLET, J.-L. (2017). *Claudien, Oeuvres*. Tome III : *Poèmes politiques (399–404)*. Paris : Les Belles lettres.
- CHASTAGNOL, A. (1994). *Histoire Auguste. Les empereurs romains des IIe et IIIe siècles*. Paris : Bouquins.
- CHAUVOT, A. (1986). *Procope de Gaza, Priscien de Césarée. Panégyriques de l'empereur Anastase I^{er}*. Bonn : R. Habelt.
- CHIRON, P. (2002). *Ps.-Aristote, Rhétorique à Alexandre*. Paris : Les Belles Lettres.
- CHUVIN, P. (1991). *Chronique des derniers païens. La disparition du paganisme dans l'Empire romain, du règne de Constantin à celui de Justinien*. 2^e édition. Paris : Les Belles Lettres.
- CICCOLELLA, F. (2010). « Procopii Gazaevi Epistulae », dans E. AMATO (éd.), *Rose di Gaza. Gli scritti retorico-sofistici e le « Epistole » di Procopio di Gaza*. Alessandria : Ed. dell'Orso, p. 288–503.

- CICU, L. (2012). *Il mimo teatrale greco-romano. Lo spettacolo ritrovato*. Roma : Università La Sapienza.
- COHEN, D. (1984). « The Athenian law of adultery », dans *RIDA* 31, p. 147–165.
- COLONNA, M.E. (1958). *Enea di Gaza. Teofrasto*. Naples : Iodice.
- COMBÈS, R. (1995). *Valère Maxime, Faits et dits mémorables*. Tome I : Livres I–III. Paris : Les Belles Lettres.
- CORCELLA, A. (2005). « Choriciana », dans *Paideia* 60, p. 79–93.
- CORCELLA, A. (2006). « L'uso di Coricio in Pseudo-Gregorio di Nissa, *In sanctum Ephraem* », dans *AB* 124, p. 241–251.
- CORCELLA, A. (2010). « Coricio di Gaza. Discorso funebre per Procopio », dans E. AMATO (éd.), *Rose di Gaza. Gli scritti retorico-sofistici e le « Epistole » di Procopio di Gaza*. Alessandria : Ed. dell'Orso, p. 507–527.
- CORCELLA, A. (2011–2012). « Tre nuovi testi di Procopio di Gaza : una dialexis inedita e due monodie già attribuite a Coricio », dans *Revue des études tardo-antiques* 1, p. 1–14.
- CORCELLA, A. (2014). « Serio e giocoso in Coricio di Gaza », dans E. AMATO, L. THÉVENET et G. VENTRELLA (éds), *Discorso pubblico e declamazione scolastica a Gaza nella tarda antichità. Coricio di Gaza e la sua opera. Atti della giornata di studio, Nantes 6 giugno 2014*. Bari : Edizioni di Pagina, p. 20–31.
- CORCELLA, A. (2016). « Coricio : 1929–2010 », dans *Lustrum* 58, p. 11–179.
- COTTAS, V. (1931). *Le Théâtre à Byzance*. Paris.
- COULON, V. et VAN DAELE, H. (1923). *Aristophane*. Tome I : *Les Acharniens. Les cavaliers. Les nuées*. Paris : Les Belles Lettres.
- COULON, V. et VAN DAELE, H. (1928). *Aristophane*. Tome IV : *Les Thesmophories. Les grenouilles*. Paris : Les Belles Lettres.
- COULON, V. et VAN DAELE, H. (1938). *Aristophane*. Tome II : *Les guêpes. La paix*. Paris : Les Belles Lettres.
- COUSIN, J. (1977). *Quintilien, Institution oratoire*. Tome IV : *Livres VI–VII*. Paris : Les Belles Lettres.
- COUSIN, J. (1979). *Quintilien, Institution oratoire*. Tome VI : *Livres X–XI*. Paris : Les Belles Lettres.
- COUSIN, J. (1980). *Quintilien, Institution oratoire*. Tome VII : *Livres XII–index*. Paris : Les Belles Lettres.
- CRAWFORD, J.R. (1914–1919). « De Bruma et Brumalibus festis », dans *BZ* 23, p. 365–396.
- CRAWFORD, M.H. (1996). *Roman statutes*. Londres : Institute of Classical Studies.
- CRESCI, L.R. (1986). « *Imitatio e realia* nella polemica di Coricio sul mimo (or. 32 Förster-Richtsteig) », dans *Koinonia* 10, p. 49–66.
- CRIBIÖRE, R. (2007). *The school of Libanius in Late Antique Antioch*. Princeton : University Press.
- CRISCUOLO, U. (1970–1971). « Per la fortuna della diatriba cinica (pap. Genevensis inv. 271) », dans *AFLM* 3–4, p. 454–467.
- CROISSET, A. (1923). *Platon, Œuvres complètes*. Tome III, 1 : *Protagoras*. Paris : Les Belles Lettres.

- CROISET, M. (1924). *Démosthène, Harangues*. Tome I : *Olynthiennes*. Paris : Les Belles Lettres.
- CROISET, M. (1925). *Démosthène, Harangues*. Tome II. Paris : Les Belles Lettres.
- CROKE, B. (2001). *Count Marcellinus and his chronicle*. Oxford, New York : Oxford University Press.
- CSAPO, E. et SLATER, W.J. (1995). *The context of ancient drama*. Ann Arbor : The University of Michigan Press.
- CUNNINGHAM, I.C. (1987). *Herodae Mimiambi. Cum appendice fragmentorum mimorum papyraceorum*. Leipzig : Teubner.
- DAGRON, G. (2011). *L'hippodrome de Constantinople. Jeux, peuple et politique*. Paris : Gallimard.
- DAIN, A. (1963). « La survie de Ménandre », dans *Maia* 15, p. 278–309.
- D'ALESSIO, P. (2014). « Aspetti della tradizione manoscritta di Coricio di Gaza (II) », dans E. AMATO, L. THÉVENET et G. VENTRELLA (éds), *Discorso pubblico e declamazione scolastica a Gaza nella tarda antichità. Coricio di Gaza e la sua opera. Atti della giornata di studio, Nantes 6 giugno 2014*. Bari : Edizioni di Pagina, p. 232–266.
- D'ALESSIO, P. (2014–2015). « Aspetti della tradizione manoscritta di Coricio di Gaza (III) », dans *Revue des études tardo-antiques* 4, p. 155–215.
- D'ALESSIO, P. (2017). « Aspetti della tradizione manoscritta di Coricio di Gaza (I) », dans E. AMATO, A. CORCELLA et D. LAURITZEN (éds), *L'École de Gaza. Espace littéraire et identité culturelle dans l'Antiquité tardive. Actes du Colloque international de Paris, Collège de France, 23–25 mai 2013*. Leuven : Peeters, p. 473–520.
- DATEMA, C. (1970). *Asterius, Homilies I–XIV*. Leiden : Brill.
- DEFRADAS, J., HANI, J. et KLAERR, R. (1985). *Plutarque, Œuvres morales*. Tome II : *Traité 10–14*. Paris : Les Belles Lettres.
- DEL CORNO, D. (1964). « Selezioni menandree », dans *Dionisio* 38, p. 130–181.
- DELAGE, É. et VIAN, F. (1980). *Apollonios de Rhodes, Argonautiques*. Tome II : *Chant III*. Paris : Les Belles Lettres.
- DELBRUECK, R. (1929). *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*. Berlin, Leipzig : De Gruyter.
- DESGRUGILLERS, N. (2014). *Comte Marcellin, Chronique (379–534). Avec les continuations jusqu'à l'année 566*. Clermont-Ferrand : Paléo Editions.
- DI SEGNI, L., GREEN, J., ROLL, I., TSAFRIR, Y. et TSUK, T. (1994). *Tabula Imperii Romani. Iudaea-Palaestina. Eretz Israel in the Hellenistic, Roman and Byzantine periods*. Jérusalem : Israel Academy of Sciences and Humanities.
- DIELS, H. (1917). « Über die von Prokop beschriebene Kunststuh von Gaza, mit einem Anhang enthaltend Text und Übersetzung der Ekphrasis Horologiou des Prokopios von Gaza », dans *Abhandlungen der königlich preussischen Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse* 26, 7, p. 3–39.
- DILTS, M.R. (1986). *Scholia Demosthenica*. Leipzig : Teubner.
- DILTS, M.R. (1992). *Scholia in Aeschinem*. Stuttgart, Leipzig : Teubner.

- DIS, W. van (1897). *De choricii Gazaei genere dicendi*. Utrecht : Kemink & fils.
- DÖRING, K. (1997). « Chairephon », dans *DNP* 2, col. 1082–1083.
- DORION, L.-A. (1993). « La misologie chez Platon », dans *REG* 106, p. 607–618.
- DÖRRIES, H. et KLOSTERMANN, E. (1964). *Die 50 geistlichen Homilien des Makarios*. Berlin : De Gruyter.
- DOVER, K.J. (1978). *Greek homosexuality*. Londres : Duckworth.
- DOWNNEY, G. (1958). « The christian schools of Palestine, a chapter in literary history », dans *Harvard Library Bulletin* 12, p. 297–319.
- DOWNNEY, G. (1963). *Gaza in the early sixth century*. Norman : University of Oklahoma Press.
- DU CANGE, C.F., CARPENTER, P., HENSCHL, G.L. et FAVRE, L. (1883). *Glossarium mediae et infimae latinitatis*. Paris : Librairie des sciences et des arts.
- DUBUISSON, M. et SCHAMP, J. (2006). *Jean le Lydien, Des magistratures de l'État romain*. Tome I : *Introduction générale – livre I*. Paris : Les Belles Lettres.
- DUFOUR, M. et WARTELE, A. (1973). *Aristote, Rhétorique*. Tome III : *Livre III*. Paris : Les Belles Lettres.
- DUNEAU, J.-F. (1971). *Les écoles dans les provinces de l'empire byzantin jusqu'à la conquête arabe* (Thèse de doctorat). Paris.
- DUVAL, N. (2003). « Les représentations architecturales sur les mosaïques chrétiennes de Jordanie », dans N. DUVAL (éd.), *Les églises de Jordanie et leurs mosaïques*. Beyrouth : Institut français du Proche-Orient, p. 211–285.
- DVORJETSKI, E. (2012). « Maioumas Festivities in the Eastern Mediterranean Basin : Maioumas-Shuni as a Case Study », dans *Strata* 30, p. 89–126.
- EASTERLING, P.E. et MILES, R. (1999). « Dramatic identities : Tragedy in late antiquity », dans R. MILES (éd.), *Constructing identities in late antiquity*. London, New York : Routledge, p. 95–111.
- ELLIS, J.R. (1967). « The Order of the Olynthiacs », dans *Historia* 16(1), p. 108–111.
- ERNST, B. (1996). « Archelaos », dans *DNP* 1, col. 984–985.
- EUCKEN, C. (1984). « Reihenfolge und Zweck der olynthischen Reden », dans *MH* 41, p. 193–208.
- EVIEUX, P. (1995). *Isidore de Péluse*. Paris : Beauchesne.
- EVIEUX, P. (2000). *Isidore de Péluse, Lettres*. Tome II : *Lettres 1414–1700*. SC 454. Paris : Cerf.
- FAYER, C. (2004). *La familia romana. Aspetti giuridici ed antiquari. Concubinato, Divorzio, Adulterio*. Rome : L'Erma di Bretschneider.
- FEISSEL, D. (2010). « Noms épichoriques et géographie : deux notes d'onomas-tique isaurienne », dans M. SILVESTRINI (éd.), *Le tribù romane. Atti della XVI^e Rencontre sur l'épigraphie (Bari 8–10 ottobre 2009)*. Bari : Edipuglia, p. 423–426.
- FERABOLI, S. (1976). « Note a Coricio, Orazione XVII », dans *RhM* 191, p. 329–335.
- FESTUGIÈRE, A.-J. (1959). *Antioche païenne et chrétienne. Libanius, Chrysostome et les moines de Syrie*. Paris : De Boccard.
- FINKELPEARL, E. et SCHLAM, C.C. (2000). « A Review of Scholarship on Apuleius' Metamorphoses 1970–1998 », dans *Lustrum* 42, p. 1–230.

- FLACELIÈRE, R. et BÉRARD, V. (1955). *Homère, Iliade. Odyssée*. Paris : Gallimard.
- FLACELIÈRE, R., CHAMBRY, E. et JUNEUX, M. (1957). *Plutarque, Vies*. Tome I : *Thésée-Romulus. Lycurgue-Numa*. Paris : Les Belles Lettres.
- FLACELIÈRE, R. et CHAMBRY, E. (1964). *Plutarque, Vies*. Tome III : *Périclès-Fabius Maximus. Alcibiade-Coriolan*. Paris : Les Belles Lettres.
- FLUSIN, B. (1988). « I. E. Stéphanès, Χορικίου σοφιστού Γάζης Συνηγορία μίμων [compte rendu] », dans *REByz* 46(1), p. 246.
- FOERSTER, R. (1895). « Anecdota Choriciana nova », dans *Philologus* 54, p. 94–123.
- FOERSTER, R. (1908). *Libanii opera*. Tome IV : *Orationes LI–LXIV*. Leipzig : Teubner.
- FOERSTER, R. (1915). *Libanii opera*. Tome VIII : *Progymnasmata. Argumenta orationum Demosthenicarum*. Leipzig : Teubner.
- FOERSTER, R. et MÜNSCHER, K. (1927). « Libanios », dans *RE* 12(2), col. 2485–2551.
- FOERSTER, R. et RICHTSTEIG, E. (1929). *Choricii Gazaei Opera*. Stuttgart : Teubner.
- FOLLET, S. et OVERWIEN, O. (2016). « Secundus le Taciturne », dans R. GOULET (éd.), *Dictionnaire des philosophes antiques* 6, p. 166–170.
- FOWLER, R.C. et QUIROGA PUERTAS, A.J. (2014). « A prolegomena to the Third Sophistic », dans R.C. FOWLER (éd.), *Plato in the Third Sophistic*. Berlin, Boston : De Gruyter.
- FRAGU, B. (2010). *Arnobe, Contre les gentils (Contre les païens)*. Tome VI : *Livres VI–VII*. Paris : Les Belles Lettres.
- FRAZIER, F. et SRINELLI, J. (1996). *Plutarque, Œuvres morales*. Tome IX, 3 : *Propos de table. Livres VII–IX*. Paris : Les Belles Lettres.
- FRAZIER, F. (1994). « A propos de la *dispositio* du *Sur l'ambassade infidèle*. Stratégie rhétorique et analyse politique chez Démosthène », dans *REG* 107, p. 414–439.
- FREJBERG, L.A. (1975). « ‘apologiya mimov’ khorimiya », dans L.A. FREJBERG (éd.), *Antičnost’ i Vizantiâ*. Moscou : Nauka, p. 319–326.
- FROIDFOND, C. (1971). *Le mirage égyptien dans la littérature grecque, d’Homère à Aristote*. Paris.
- FUHRMANN, F. (1978). *Plutarque, Œuvres morales*. Tome IX, 2 : *Propos de table. Livres IV–VI*. Paris : Les Belles Lettres.
- FURLEY, W.D. (2000). « Philistion », dans *DNP* 9, col. 816–817.
- FURLEY, W.D. et AMELING, W. (2001). « Sophron », dans *DNP* 11, col. 736–737.
- FURLEY, W.D. et BENZ, L. (2000). « Mimos », dans *DNP* 8, col. 201–207.
- GAGGIOTTI, M. (1989–1990). « Il Maiuma. Una festa dimenticata », dans *AFLPer* 27, p. 231–242.
- GAISER, K. (1966). « Zum ‘Apistos’ Menanders als Original der ‘Aulularia’ », dans *WS* 79, p. 191–194.
- GAISFORD, T. (1848). *Etymologicum magnum*. Oxford : University Press.
- GALLAVOTTI, C. (1965). « Echi di Alceo e di Menandro nei retori tardivi », dans *RFIC* 93, p. 135–146.

- GALLO, I. (1980). *Frammenti Biografici Da Papiri*. Vol. 2 : *La biografia dei Filosofi*. Roma : Edizioni dell'Ateneo.
- GAMMACURTA, T. (2006). *Papyrologica scaenica. I copioni teatrali nella tradizione papiracea*. Alessandria : Edizioni dell'Orso.
- GARELLI, M.-H. (2006). « Pantomime, tragédie et patrimoine littéraire sous l'Empire », dans *Pallas* 71, p. 113–125.
- GARELLI, M.-H. (2007). *Danser le mythe. La pantomime et sa réception dans la culture antique*. Louvain, Dudley MA : Peeters.
- GARZYA, A. et LOENERTZ, R.-J. (1963). *Procopii Gazaei Epistolae et Declamationes*. *Studia patristica et Byzantina* 9. Ettal : Buch-Kunstverlag.
- GAUDEMET, J. (1990). « La législation antipaïenne de Constantin à Justinien », dans *CrSt* 11, p. 449–468.
- GEFFCKEN, J. (1921). « Secundos [18] », dans *RE* 2A(1), col. 992.
- GERNET, L. (1954). *Demosthène, Plaidoyers civils*. Tome I : *Discours XXVII–XXXVIII*. Paris : Les Belles Lettres.
- GHIRON-BISTAGNE, P. (1974). *Les acteurs dans la Grèce antique*. Lille : Atelier de reproduction des thèses.
- GIANCOTTI, F. (1967). *Mimo e gnome. Studio su Decimo Laberio e Publilio Siro*. Florence : G. D'Anna.
- GIANOTTI, G.F. (1996). « Forme di consumo teatrale. Mimo e spettacoli affini », dans O. PECERE et A. STRAMAGLIA (éds), *La letteratura di consumo nel mondo greco-latino. Atti del convegno internazionale, Cassino, 14–17 settembre 1994*. Cassino.
- GLUCKER, C.A.M. (1987). *The city of Gaza in the Roman and Byzantine periods*. Oxford : B.A.R.
- GOMPERZ, T. (1878). « Choriciana. Lettre à M. Ch. Graux sur Chorikios », dans *RPh* 2, p. 11–14 = *Œuvres de Charles Graux* (1886). Tome II, p. 85–89.
- GOUKOWSKY, P. (2012). *Diodore de Sicile, Bibliothèque historique. Fragments*. Tome III : *Livres XXVII–XXXII*. Paris : Les Belles Lettres.
- GOULET-CAZÉ, M.-O. (1999). *Diogène, Vies et doctrines des philosophes illustres*. 2^e édition. Paris : Librairie Générale Française ; La Pochothèque.
- GOW, A.S.F. et PAGE, D.L. (1968). *The Greek Anthology. Hellenistic epigrams. The garland of Philip and some contemporary epigrams*. Cambridge : University Press.
- GRAUX, C. (1877a). « Chorikios, *Apologie des mimes*, publiée pour la première fois d'après le manuscrit de la Biblioteca Nacional de Madrid », dans *RPh* 1, p. 209–247 = *Œuvres de Charles Graux* (1886). Tome II, p. 39–77.
- GRAUX, C. (1877b). « Chorikios, *Éloge du duc Aratios et du gouverneur Stéphane*, publié pour la première fois d'après le manuscrit de la Biblioteca Nacional de Madrid », dans *RPh* 1, p. 55–85 = *Œuvres de Charles Graux* (1886). Tome II, p. 1–38.
- GREATREX, G.B. et WATT, J.W. (1999). « One, two or three feasts ? The Brytae, the Maïuma and the May festival at Edessa », dans *OC* 83, p. 1–21.

- GRECO, C. (2010). *Coricio di Gaza, Due orazioni funebri. (orr. VII–VIII Foerster, Richtsteig)*. Alessandria : Ed. dell’Orso.
- GRECO, C. (2011). « Late antique portraits. Reading Choricus of Gaza’s encomiastic orations (I–VIII F.-R.) », dans *WS* 124, p. 95–116.
- GRECO, C. (2013). « Il Milziade di Coricio », dans *Eikasmos* 24, p. 434–440.
- GRÉGOIRE, H. et KUGENER, M.A. (1930). *Marc le diacre, vie de Porphyre, évêque de Gaza*. Paris : Les Belles Lettres.
- GRIMAL, P. (1958). *Romans grecs et latins*. Paris : Gallimard.
- GRIMAL, P. (1999). *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris : PUF.
- GRYSAR, C.J. (1854). « Der römische Mimus », dans *Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Classe* 12, p. 237–337.
- GRYSAR, C.J. (1855). « Über das Canticum und den Chor in der römischen Tragödie », dans *Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Classe* 15, p. 365–423.
- GUETTEL COLE, S. (1993). « Procession and Celebration at the Dionysia », dans R. SCODEL (éd.), *Theater and society in the classical world*. Ann Arbor : University of Michigan Press, p. 25–39.
- GUITTARD, C. (1997). *Macrobe, Les Saturnales. Livres I–III*. Paris : La Roue à Livres.
- HADJITTOFI, F. (2016). « Cross-dressing in the declamations of Choricus of Gaza », dans R. POIGNAULT et C. SCHNEIDER (éds), *Fabrique de la déclamation antique. Controverses et suasoires*. Lyon, p. 353–375.
- HALL, E. (2002). « The singing actors of antiquity », dans P.E. EASTERLING et E. HALL (éds), *Greek and Roman actors. Aspects of an ancient profession*. Cambridge, New York, p. 3–38.
- HALL, E. et WYLES, R., éds. (2008). *New directions in ancient pantomime*. Oxford, New York : University Press.
- HAMILTON, R.W. (1930). « Two churches at Gaza, as described by Choricus of Gaza », dans *Palestine Exploration Fund*, p. 178–191.
- HARDY, J. (1979). *Aristote, Poétique*. Paris : Les Belles Lettres.
- HARTMANN, E. (2001). « Prostitution », dans *DNP* 10, col. 451–454.
- HEFELE, C.J. et LECLERCQ, H.M. (1907). *Histoire des conciles d’après les documents originaux*. Tome I, 2. Paris : Letouzey et Ané.
- HELLEGOUARC’H, J. (1982). *Velleius Paterculus, Histoire romaine*. Tome I : *Livre I*. Paris : Les Belles Lettres.
- HELM, R. (1906). *Lucian und Menipp*. Leipzig, Berlin.
- HELM, R. (1927). « Lukianos », dans *RE* 13(2), col. 1725–1777.
- BORNECQUE, H. (1930). *Ovide, Les remèdes à l’amour. Les produits de beauté pour le visage de la femme*. Paris : Les Belles Lettres.
- HENRY, R. (1959). *Photius, Bibliothèque*. Tome I : *Codices 1–83*. Paris : Les Belles Lettres.
- HENRY, R. (1960). *Photius, Bibliothèque*. Tome II : *Codices 84–185*. Paris : Les Belles Lettres.

- HENRY, R. (1962). *Photius, Bibliothèque*. Tome III : *Codices 186–222*. Paris : Les Belles Lettres.
- HERTER, H. (1960). « Die Soziologie der antiken Prostitution im Lichte des heidnischen und christlichen Schrifttums », dans *JbAC* 3, p. 70–111.
- HILL, D. (1974). *Jazarī, Ismā'īl ibn al-Razzāz, The book of knowledge of ingenious mechanical devices*. Dordrecht : D. Reidel.
- HILLGRUBER, M. (2000). « Homer im Dienste des Mimos. Zur künstlerischen Eigenart der Homeristen », dans *ZPE* 132, p. 63–72.
- HOFFMANN, G. (1990). *Le châtement des amants dans la Grèce classique*. Paris : De Boccard.
- HORDERN, J.H. (2004). *Sophon's Mimes*. Oxford : University Press.
- HORNBLLOWER, S. (1991). *A commentary on Thucydides*. Vol. 1 : *Books I–III*. Oxford : Clarendon Press.
- HUG, A. (1879). *Miscellanea philologa*. Zurich.
- HUMBERT, J. et GERNET, L. (1947). *Démosthène. Plaidoyers politiques*. Tome II. Paris : Les Belles Lettres.
- HUMBERT, J.-B. (2000). « Les Activités portuaires de Gaza », dans J.-B. HUMBERT (éd.), *Gaza méditerranéenne. Histoire et archéologie en Palestine*. Paris : Éd. Errance, p. 24–25.
- HUMBERT, J.-B. (2007). « La route ou les routes de l'encens », dans M.-A. HALDIMANN (éd.), *Gaza à la croisée des civilisations. Contexte archéologique et historique*. Neuchâtel : Chaman, p. 100–103.
- HUMMEL, P. (2003). *Philologus auctor. Le philologue et son œuvre*. Berne, New York : P. Lang.
- HUSSON, G. (1993). « Les homéristes », dans *The Journal of juristic papyrology* 23, p. 93–99.
- INGLEHEART, J. (2008). « Ovid and the Pantomime », dans E. HALL et R. WYLES (éds), *New directions in ancient pantomime*. Oxford, New York : Oxford University Press, p. 198–217.
- IRIARTE, J. (1769). *Regiae bibliothecae matritensis codices graeci mss*. Madrid.
- IRMSCHER, J. (1965). « Philistion = Philemon. Eine Namensverwechslung und ihre Folgen », dans *Omăgiu lui P. Constantinescu-Iasi : cu-prilejul împlinirii a 70 de ani*. Bucarest : Academia Republicii Populare Romine, p. 19–25.
- IZAAC H. J. (1930). *Martial, Épigrammes*. Tome I : *Livres I–VII*. Paris : Les Belles Lettres.
- JACQUES, J.-M. (1963). *Ménandre*. Tome I, 2 : *Le Dyscolos*. Paris : Les Belles Lettres.
- JACQUES, J.-M. (1998). *Ménandre*. Tome I, 3 : *Le Bouclier*. Paris : Les Belles Lettres.
- JAEKEL, S. (1964). *Menandri Sententiae. Comparatio Menandri et Philistionis*. Stuttgart : Teubner.
- JANELL, W. (1922). *Lob des Schauspielers, oder Mime und Mimos*. Berlin : Wir.
- JANKO, R. (1991). « Philodemus' On poems and Aristotle's On poets », dans *CErc* 21, p. 5–64.

- JANKO, R. (2002). *Aristotle on comedy. Towards a reconstruction of Poetics II*. Londres : Duckworth.
- JEANNIN, M. (1863–1867). *Jean Chrysostome, Œuvres complètes* (11 vols). Bar-le-Duc : L. Guérin & Cie éditeurs.
- JOLY, R. (1967). *Hippocrate, Du Régime*. Paris : Les Belles Lettres.
- JOUAN, F. et VAN LOOY, H. (2000). *Euripide, Tragédies*. Tome VIII, 2 : *Fragments : Bellérophon – Protésilas*. Paris : Les Belles Lettres.
- JOUAN, F. et VAN LOOY, H. (2002). *Euripide, Tragédies*. Tome VIII, 3 : *Fragments : Sthénébée – Chrysippos*. Paris : Les Belles Lettres.
- JOUAN, F. et VAN LOOY, H. (2003). *Euripide, Tragédies*. Tome VIII, 4 : *Fragments de drames non identifiés*. Paris : Les Belles Lettres.
- JULIEN, Y. (1998). *Aulu Gelle, Les Nuits attiques*. Tome IV : *Livres XVI–XX*. Paris : Les Belles Lettres.
- KAHIL, L. (1986). « Deiphobos », dans *LIMC* 3, p. 362–367.
- KAIBEL, G. (1890). « Sententiarum, Liber Quintus », dans *Hermes* 25, p. 97–112.
- KALCYK, H. (1997). « Delos », dans *DNP* 3, col. 396.
- KANNICHT, R. (2004). *Tragicorum Graecorum fragmenta*. Vol. 5, 2. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht.
- KAPPARIS, K.A. (1999). *Apollodoros « Against Neaira » (D. 59)*. Berlin : De Gruyter.
- KASSEL, R. et AUSTIN, C. (1989). *Poetae comici Graeci (PCG)*. Vol. 7 : *Menecrates – Xenophon*. Berlin : De Gruyter.
- KASTER, R.A. (1983). « Notes on primary and secondary schools in late antiquity », dans *TAPhA* 113, p. 323–346.
- KAZHDAN, A.P. (1991). « Consul », dans *ODB* 1, p. 525–526.
- KEATS-ROHAN, K.S.B. (1993). *Ioannis Saresberiensis, Policraticus I–IV*. Corpus Christianorum, Continuatio Mediaevalis 118. Turnhout : Brepols.
- KEHOE, P.K. (1984). « The adultery mime reconsidered », dans D.F. BRIGHT et E.S. RAMAGE (éds), *Classical texts and their traditions. Studies in honor of C. R. Trahman*. Atlanta (Ga.) : Scholars Press, p. 89–106.
- KEIL, H. (1857). *Grammatici latini*. Vol. 1. Leipzig : Teubner.
- KENNEDY, G.A. (1983). *Greek rhetoric under Christian emperors*. Princeton : University Press.
- KIRSTEIN, R. (2007). *Junge Hirten und alte Fischer. Die Gedichte 27, 20 und 21 des Corpus Theocriteum*. Berlin, New York : De Gruyter.
- KIRSTEN, C. (1894). *Quaestiones Choricianae*. Breslauer philologische Abhandlungen VII, 2. Breslau.
- KNOX, A.D. et HEADLAM, W. (1922). *Herodas. The Mimes and Fragments*. Cambridge : University Press.
- KOCHANEK, P. (2013). « Chorycysz z Gazy i jego „Obrona mimów” rozumiana jako kryptoapologia cesarzowej Teodory », dans *RES Historica* 36, p. 31–53.
- KOLLER, H. (1954). *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*. Berne : A. Francke.
- KÖRTE, A. (1920). « Bruchstück eines Mimus », dans *AFP* 6, p. 1–8.
- KÖRTE, A. (1927). « Sophron (1) », dans *RE* 3A, col. 1100–1104.

- KÖRTE, A. (1932). « Literarische Texte mit Ausschluß der christlichen », dans *APF* 10, p. 19–70.
- KÖRTE, A. (1938). « Philemon (7) », dans *RE* 19, col. 2137–2145.
- KÖRTE, A. (1944). « Habrotonon und das Freundespaar in den Epitrepontes », dans *Hermes* 79, p. 207–214.
- KÖRTE, A. et THIERFELDER, A. (1953). *Menandri quae supersunt*. Tome II : *Reliquiae apud veteres scriptores servatae*. Stuttgart : Teubner.
- KROLL, W. (1918). « Homeristai », dans *RE Suppl.* 3, col. 1158.
- KROLL, W. (1921). « Kinaidos », dans *RE* 11(1), col. 459–462.
- KRUMBACHER, K., EHRHARD, A. et GELZER, H. (1897). *Geschichte der byzantinischen Litteratur von Justinian bis zum Ende des oströmischen Reiches, 527–1453*. Handbuch der Altertumswissenschaft, IX, 1. 2. Munich : Beck.
- KÜHNER, R. et GERTH, B. (1898–1904). *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache. Zweiter teil : Satzlehre*. Hannover : Hahn.
- LABARRIÈRE, J.-L. (2000). « Le rire est le propre de l'homme », dans M.-L. DESCLOS (éd.), *Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*. Grenoble : Millon, p. 181–189.
- LABRIOLLE, P. de et VILLENEUVE, F. (1921). *Juvénal, Satires*. Paris : Les Belles Lettres.
- LACOMBRADÉ, C. (1964). *L'empereur Julien, Œuvres complètes*. Tome II, 2. Paris : Les Belles Lettres.
- LADA-RICHARDS, I. (2007). *Silent eloquence. Lucian and pantomime dancing*. Londres : Duckworth.
- LADA-RICHARDS, I. (2008). « Was Pantomime 'good to think with'? », dans E. HALL et R. WYLES (éds), *New directions in ancient pantomime*. Oxford, New York : Oxford University Press, p. 285–313.
- LAMPADARIDI, A. (2016). *La conversion de Gaza au christianisme. La vie de S. Porphyre de Gaza par Marc le Diacre (BHG 1570)*. Bruxelles : Société des Bollandistes.
- LAMPE, G.W.H. (1968). *Patristic Greek Lexicon*, Oxford : Clarendon Press.
- LANIADO, A. (2005). « La vie et la carrière d'un notable de Gaza d'après son éloge funèbre », dans C. SALIOU (éd.), *Gaza dans l'Antiquité Tardive. Archéologie, histoire et rhétorique. Actes du Colloque International de Poitiers (6–7 mai 2004)*. Cardo III. Salerno : Helios, p. 221–239.
- LANOWSKI, J. (1961). « Le *Dyskolos* deviné et le *Dyskolos* retrouvé », dans *Eos* 51, p. 275–294.
- LAURENS, P. et PATILLON, M. (1997). *L'art rhétorique*. Lausanne : L'Âge d'Homme.
- LAURITZEN, D. (2017). « De l'importance de la poésie pour penser l'École de Gaza », dans E. AMATO, A. CORCELLA et D. LAURITZEN (éds), *L'École de Gaza. Espace littéraire et identité culturelle dans l'Antiquité tardive. Actes du Colloque international de Paris, Collège de France, 23–25 mai 2013*. Leuven : Peeters, p. 37–51.
- LAUSBERG, H. et KENNEDY, G.A. (1998). *Handbook of literary rhetoric. A foundation for literary study*. Leiden, Boston, Cologne : Brill.

- LEBÈGUE, H. (1939). *Du sublime*. Paris : Les Belles Lettres.
- LEFÈVRE, E. (2001). *Plautus' Aulularia*. Tübingen : G. Narr Verlag.
- LEFKOWITZ, M.R. (2012). *The lives of the Greek poets*. Londres : Bristol Classical Press.
- LEGRAND, P.E. (1932). *Hérodote, Histoires*. Tome I : *Livre I : Cléo*. Paris : Les Belles Lettres.
- LEGRAND, P.E. (1936). *Hérodote, Histoires*. Tome II : *Livre II : Euterpe*. Paris : Les Belles Lettres.
- LEGRAND, P.E. (1939). *Hérodote, Histoires*. Tome III : *Livre III : Thalie*. Paris : Les Belles Lettres.
- LEHMANN, C.M. et HOLM, K.G. (2000). *The Greek and Latin inscriptions of Caesarea Maritima*. Boston : American Schools of Oriental Research.
- LEHNERT, G. (1931). « Choricii Gazaevi opera recensuit Richardus Foerster, editionem confecit Eberhardus Richtsteig [compte rendu] », dans *Philologische Wochenschrift* 14, col. 411–412.
- LENZ, F.W. et BEHR C.A. (1976), *P. Aelii Aristidis, Opera quae exstant omnia*. Vol. 1 : *Orationes I–XVI*. Leiden : Brill.
- LÉVÊQUE, P. (1955). *Agathon*. Paris : Les Belles Lettres.
- LEWIS, C.T. et SHORT, C. (1962). *A Latin dictionary*, Oxford : Clarendon Press.
- LIDDELL, H.G., SCOTT, R., JONES, H.S. et MCKENZIE, R. (1996). *A Greek-English lexicon*, Oxford & New York : Clarendon Press, Oxford University Press.
- LIEBESCHUETZ, W. (1998). « The Circus Factions », dans R. MARCUCCI (éd.), *Convegno per Santo Mazzarino. Roma, 9–11 maggio 1991*. Roma : L'Erma di Bretschneider, p. 163–187.
- LIFTSHITZ, B. (1967). « Inscriptions de Césarée », dans *RBi* 74, p. 50–59.
- LINDSAY, W. M. (1903). *Nonii Marcelli de conpediosa doctrina libros XX*. Leipzig : Teubner.
- LINK, J. (1904). *Die Geschichte der Schauspieler. Nach einem syrischen Manuscript der königlichen Bibliothek in Berlin*. Berlin : H. Itzkowski.
- LIPSIUS, J.H. (1905). *Das Attische Recht und Rechtsverfahren*. Leipzig : Reisland.
- LITSAS, F.K. (1980). *Choricus of Gaza. An approach to his work, introduction, translation, commentary* (Thèse de doctorat). Chicago.
- LITSAS, F.K. (1982). « Choricus of Gaza and his descriptions of festivals at Gaza », dans *JEByz* 32(3), p. 427–436.
- LLOYD, A.B. (1988). *Herodotus, Book II. Commentary 99–182*. Leiden : Brill.
- LOUIS, P. (1956). *Aristote, Les parties des animaux*. Paris : Les Belles Lettres.
- LOUIS, P. (1993). *Aristote, Problèmes*. Tome II : *Sections XI–XXVII*. Paris : Les Belles Lettres.
- LUDWIG, W. (1961). « Aulularia-Probleme », dans *Philologus* 105–106, p. 247.
- LUGARESÌ, L. (2008). *Il teatro di Dio. Il problema degli spettacoli nel cristianesimo antico (II–IV secolo)*. Brescia : Morcelliana.
- LUPI, S. (2009). « Uso del passato nella declamazione 4 di Coricio di Gaza, Milziade (XVII = decl. 4 F.-R.) », dans *Klio* 91, p. 196–207.

- LUPI, S. (2010a). *Coricio di Gaza. XVII (= decl. 4) F.-R. : Milziade*. Freiburg : Rombach.
- LUPI, S. (2010b). « Il *Milziade* di Coricio di Gaza (Or. 17). Rappresentazione retorica di una vicenda storica », dans *Eikasmos* 21, p. 309–326.
- MAAS, P. (1930). « Choricii Gazaei opera recensuit Richardus Foerster, editionem confecit Eberhardus Richtsteig [compte rendu] », dans *BZ* 29, p. 39–40.
- MACCARY, W.T. (1970). « Menander's characters. Their names, roles and masks », dans *TAPhA* 101, p. 277–290.
- MACGINN, T.A.J. (1998). *Prostitution, sexuality, and the law in ancient Rome*. Oxford, New York : Oxford University Press.
- MAGUIRE, H.P. (1974). « Truth and convention in Byzantine descriptions of works of art », dans *DOP* 28, p. 111–140.
- MAIORANO, G. (1994–1995). *Coricio de Gaza, In difesa di mimi. Traduzione et commento* (Mémoire de maîtrise). Bari.
- MALCHIN, J. (1884). *De Choricii Gazaei veterum Graecorum scriptorum studiis*. Kiel : Schmidt & Klaunig.
- MALINEAU, V. (2002). *Le théâtre dans l'Antiquité tardive de la Tétrarchie à Justinien. Histoire des spectacles et des monuments* (Thèse de doctorat). Paris.
- MALINEAU, V. (2005). « L'apport de l'Apologie des Mimes Chorikius de Gaza à la connaissance du théâtre du VI^e siècle », dans C. SALIOU (éd.), *Gaza dans l'Antiquité Tardive. Archéologie, histoire et rhétorique. Actes du Colloque International de Poitiers (6–7 mai 2004)*. Cardo III. Salerno : Helios, p. 149–169.
- MALINEAU, V. (2008). « Les thèmes religieux dans le répertoire théâtral », dans E. SOLER et F. THELAMON (éds), *Les jeux et les spectacles dans l'Empire romain tardif et dans les royaumes barbares*. Rouen : Publications des Universités de Rouen et du Havre, p. 87–122.
- MALINGREY, A.M. (1972). *Jean Chrysostome, Sur la vaine gloire et l'éducation des enfants*. SC 188. Paris : Cerf.
- MALOSSE, P.L. (2008). « Jean Chrysostome a-t-il été l'élève de Libanios ? », dans *Phoenix* 62 (3/4), p. 273–280.
- MALOSSE, P.-L. et SCHOULER, B. (2009). « Qu'est-ce que la Troisième Sophistique ? », dans *Lalies* 29, p. 257–224.
- MANGO, C. (1984). « Daily life in Byzantium », dans C. MANGO (éd.), *Byzantium and its image. History and culture of the Byzantine Empire and its heritage*. London : Variorum Reprints, p. 337–353.
- MANGO, C. et SCOTT, R. (1997). *The chronicle of Theophanes Confessor. Byzantine and Near Eastern history AD 284–813*. Oxford : Clarendon Press.
- MANSI, G.D. (1759–1798). *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio* (31 vols). Florence.
- MANTEUFEL, G. (1929). « Studia Papyrologica II : Apparatus mimici libellus », dans *Eos* 32, p. 27–42.
- MARACHE, R. (1967). *Aulu-Gelle, Les Nuits attiques*. Tome I : *Livres I–IV*. Paris : Les Belles Lettres.

- MARAVAL, P. (1990). *Procopé, Histoire secrète. Suivi de 'Anekdotá' par Ernest Renan*. Paris : Les Belles Lettres.
- MARAVAL, P. (2009). *Théodose le Grand, 379–395. Le pouvoir et la foi*. Paris : Fayard.
- MARROU, H.-I. (1948). *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*. Vol. 2 : *Le monde romain*. Paris : Ed. du Seuil.
- MARTIN, A. (1989). « Ιωάννης Ελευθερίου Στεφανής, Χορικού σοφιστού Γάζης Συνηγορία μίμων. Εισαγωγή, κείμενο, μετάφραση, σχόλια [compte rendu] », dans *AC* 58(1), p. 302.
- MARTIN, J. (1988). *Libanios, Discours*. Tome II : *Discours II–X*. Paris : Les Belles Lettres.
- MARTIN, P. (1876). *Chronique de Josué le Stylique écrite vers l'an 515*. Leipzig : Brockhaus.
- MARTIN, V. et BUDÉ, G. de (1927). *Éschine, Discours*. Tome I : *Contre Timarque. Sur l'ambassade infidèle*. Paris : Les Belles Lettres.
- MARTÍNEZ-MANZANO, T. (1998). *Constantino Láscaris, semblanza de un humanista bizantino*. Madrid : Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- MATHIEU, G. (1942). *Isocrate, Discours*. Tome III : *Sur la paix. Aréopagitique. Sur l'échange*. Paris : Les Belles Lettres.
- MATHIEU, G. (1945). *Démochène, Plaidoyers politiques*. Tome III : *Sur les forfaitures de l'ambassade*. Paris : Les Belles Lettres.
- MATHIEU, G. (1947). *Démochène. Plaidoyers politiques*. Tome IV : *Sur la couronne. Contre Aristogiton I et II*. Paris : Les Belles Lettres.
- MATHIEU, G. et BRÉMOND, E. (1928). *Isocrate, Discours*. Tome I. Paris : Les Belles Lettres.
- MAXWELL, R.L. (1996). *The documentary evidence for ancient mime* (Thèse de doctorat). Ottawa.
- MAYERSON, P. (1986). « Choricus of Gaza on the watersupply system of Caesarea », dans *IEJ* 36, p. 269–272.
- MAZON, P. (1928). *Hésiode, Théogonie, Les travaux et les jours, le Bouclier*. Paris : Les Belles Lettres.
- MAZZA, R. (2010). « Choricus of Gaza, Oration XIII. Religion and state in the age of Justinian », dans E.D. DIGESER, R.M. FRAGES et J.L. STEPHENS (éds), *The rhetoric of power in late antiquity. Religion and politics in Byzantium, Europe and the early Islamic world*. London : Tauris, p. 172–193.
- MAZZUCCHI, C.M. (1982). *Menae patricii cum Thoma referendario. De scientia politica dialogus*. Milano : Vita & Pensiero.
- MEDEBIELLE, P. (1982). *Gaza et son histoire chrétienne*. Jérusalem : Imprimerie du Patriarcat Latin.
- MEISTER, K. (1998). « Theopompos », dans *DNP* 12(1), col. 395–397.
- MENDELS, D. (1981). « The Five Empires : A Note on a Propagandistic Topos », dans *AJPh* 3, p. 330–337.
- MENTZU-MEIMARE, K. (1996). « Der 'ΧΑΡΙΕΣΤΑΤΟΣ ΜΑΙΟΥΜΑΣ' », dans *BZ* 89, p. 58–73.

- MÉRIDIÉ, L. (1927). *Euripide*. Tome II : *Hippolyte. Andromaque. Hécube*. Paris : Les Belles Lettres.
- MÉRIDIÉ, L. (1989). *Platon, Cratyle*. Paris : Les Belles Lettres.
- MERKELBACH, R. et ŞAHİN, S. (1988). « Die publizierten Inschriften von Perge », dans *EA* 11, p. 97–170.
- MESK, J. (1908). « Des Aelius Aristides verlorene Rede gegen die Tänzer », dans *WS* 30, p. 59–74.
- MESLIN, M. (1970). *La fête des kalendes de janvier dans l'empire romain. Étude d'un rituel de Nouvel An*. Bruxelles : Latomus.
- MESQUI, J. et FAUCHERRE, N. (2006). « L'enceinte médiévale de Césarée », dans *Bulletin Monumental* 164(1), p. 83–94.
- MESQUI, J. (2014). *Césarée maritime. Ville fortifiée du Proche-Orient*. Paris : Picard.
- MEYER, M.A. (1907). *History of the city of Gaza, from the earliest times to the present day*. New York : The Columbia University Press.
- MIDDLETON, G. (1930). « Choricii Gazaei opera recensuit Richardus Foerster, editionem confecit Eberhardus Richtsteig [compte rendu] », dans *CR* 44, p. 43–44.
- MILAZZO, A.M. (2004). « L'exkursus encomiastico di Coricio su Filippo il Macedone », dans T. CREAZZO et G. STRANO (éds), *Atti del VI Congresso nazionale dell'Associazione italiana di studi bizantini. Catania-Messina, 2–5 ottobre 2000*. Catania : Facoltà di lettere e filosofia, Università di Catania, p. 553–566.
- MILNS, R.D. (2000). « The public speeches of Demosthenes. », dans I. WORTHINGTON (éd.), *Demosthenes. Statesman and orator*. London, New York : Routledge, p. 205–223.
- MINNITI COLONNA, M. (1973). *Zacaria Scolastico, Ammonio*. Naples.
- MITTEIS, L. et WILCKEN, U. (1912). *Grundzüge und Chrestomathie der Papyrskunde*. Leipzig : Teubner.
- MOLLOY, M.E. (1996). *Libanius and the dancers*. Hildesheim, Zurich, New York : Olms-Weidmann.
- MONFRIN, F. (2003). « La fête des kalendes de janvier entre Noël et Épiphanie. (la rencontre de deux calendriers) », dans J.-P. BOYER et G. DORIVAL (éds), *La Nativité et le temps de Noël. Antiquité et Moyen Âge*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, p. 95–119.
- MORFAKIDIS, M. (1985). « El teatro profano en Bizancio. El Mimo », dans *Erytheia* 6(2), p. 205–219.
- MORFAKIDIS, M. (1988). « Reflexiones acerca de la Defensa de los mimos de Jorikios », dans A. POCIÑA et J. GARCIA GONZÁLEZ (éds), *Studia Graecolatina Carmen Sanmillán in memoriam dicata*. Grenade, p. 309–318.
- MOSS, C. (1935). « Jabob of Serugh's homilies on the spectacles of the theatre », dans *Le Muséon. Revue d'Études Orientales* 48, p. 87–112.
- MRAS, K. (1949). « Die Prolalia bei den griechischen Schriftstellern », dans *WS* 64, p. 71–81.
- MULLER, Y. (2013). « Démosthène, Sur la couronne 296 et le vocabulaire grec de la mutilation corporelle », dans *ERGA-LOGOI* 1, p. 61–86.

- NARCY, M. (1989). « A99 Alexamène de Teôs », dans *DPhA* 1, p. 117.
- NARRO SÁNCHEZ, Á. (2014). « Citás bíblicas en la obra de Coricio de Gaza », dans E. AMATO, L. THÉVENET et G. VENTRELLA (éds), *Discorso pubblico e declamazione scolastica a Gaza nella tarda antichità. Coricio di Gaza e la sua opera. Atti della giornata di studio, Nantes 6 giugno 2014*. Bari : Edizioni di Pagina, p. 32–44.
- NERVEGNA, S. (2013). *Menander in antiquity. The contexts of reception*. Cambridge, New York : Cambridge University Press.
- NESSLRATH, H.-G. (2000). « Philemon », dans *DNP* 9, col. 784–785.
- NICOLL, A. (1931). *Masks, mimes, and miracles. Studies in the popular theatre*. New York : Cooper Square Press.
- BERG, E. (1969). *Amphilochii Iconiensis Iambi ad Seleucum*. Patristische Texte und Studien 9. Berlin : De Gruyter.
- O'CONNOR, J.B. (1908). *Chapters in the history of actors and acting in ancient Greece. Together with a prosopographia histrionum Graecorum*. Ann Arbor, London : University Microfilms International.
- ODORICO, P. (1986). *Il prato e l'ape. Il sapere senenzioso del monaco Giovanni*. Wien : Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- OIKONOMIDÈS, N. (1972). *Les listes de préséance byzantines des IX^e et X^e siècles. Introduction, texte, traduction et commentaire*. Paris : Éditions du CNRS.
- OLCK, F. (1897). « Biene », dans *RE* 3(1), col. 431–450.
- OLCK, F. (1902). « Feige », dans *RE* 12(2), col. 2110–2151.
- OLIVER, J.H. (1953). « The Ruling Power : A Study of the Roman Empire in the Second Century after Christ through the Roman Oration of Aelius Aristides », dans *TAPhS* 4, p. 871–1003.
- OLIVER, J.H. (1968). « The Civilizing Power : A Study of the Panathenaic Discourse of Aelius Aristides against the Background of Literature and Cultural Conflict, with Text, Translation, and Commentary », dans *TAPhS* New Series 58, 1, p. 1–223.
- ORELLI, G.C. (1822). *Publii Syri Mimi et aliorum sententiae cum D. Laberii Prologo et fragmentis moralibus*. Leipzig : Fleischer.
- LOUDOT, E. (2008). « Aelius Aristides and Thucydides », dans W.V. HARRIS et B. HOLMES (éds), *Aelius Aristides between Greece, Rome, and the gods*. Leiden : Brill, p. 31–49.
- PANAYOTAKIS, C. (1997). « Baptism and crucifixion on the mimic stage », dans *Mnemosyne Serie IV* 50(3), p. 302–319.
- PANAYOTAKIS, C. (2008). « Virgil on the Popular Stage », dans E. HALL et R. WYLES (éds), *New directions in ancient pantomime*. Oxford, New York : Oxford University Press, p. 185–197.
- PANAYOTAKIS, C. (2010). *Decimus Laberius. The fragments*. Cambridge, New York : Cambridge University Press.
- PAOLI, U.E. (1950). « Il reato di adulterio (μοιχεία) in diritto attico », dans *SDHI* 16, p. 123–182.
- PAPADOPOULOU, Z.D. (2004). « Musique grecque », dans *ThesCRA* 2, p. 349–350.

- PAPAIANOANNOU, S. (2002). « The staging of adultery. Theatricality and playwriting in Apuleius, Met. 9.14-30 », dans *CB* 78, p. 27–41.
- PARCA, M.G. (1991). *Ptocheia or Odysseus in disguise at Troy. (P.Köln VI 245)*. Atlanta : Scholars Press.
- PASQUATO, O. (1976). *Gli spettacoli in S. Giovanni Crisostomo. Paganesimo e cristianesimo ad Antiochia e Costantinopoli nel IV secolo*. Roma : Pontificium Institutum orientalium studiorum.
- PATILLON, M. (1990). *Éléments de rhétorique classique*. Paris : Nathan.
- PATILLON, M. (1997). *Aelius Theon, Progymnasmata*. Paris : Les Belles Lettres.
- PATILLON, M. (2012). *Corpus rhetoricum*. Tome IV : *Prolégomènes au De Ideis. Hermogène, Les catégories stylistiques du discours (De Ideis). Synopse des exposés sur les Ideai*. Paris : Les Belles Lettres.
- PATILLON, M. (2014). *Corpus rhetoricum*. Tome V : *Ps.-Hermogène, La méthode de l'habileté. Maxime, Les objections irréfutables. Anonyme, Méthode des discours d'adresse*. Paris : Les Belles Lettres.
- PATRICH, J. (2011). *Studies in the archaeology and history of Caesarea Maritima. Caput Judaeae, metropolis Palaestinae*. Leiden : Brill.
- PAULSEN, T. (1999). *Die Parapresbeia-Reden des Demosthenes und des Aischines. Kommentar und Interpretationen zu Demosthenes, or. XIX, und Aischines, or. II*. Trier : Wissenschaftlicher Verlag.
- PEEK, W. (1955). *Griechische Vers-Inschriften*. Tome I : *Grabepigramme*. Berlin : Akademie-Verlag.
- PENELLA, R.J. (2005). « From the Muses to Eros. Choricius's epithalamia for student bridegrooms », dans C. SALIOU (éd.), *Gaza dans l'Antiquité Tardive. Archéologie, histoire et rhétorique. Actes du Colloque International de Poitiers (6–7 mai 2004)*. Cardo III. Salerno : Helios, p. 135–148.
- PENELLA, R.J. (2007). *Man and the word. The orations of Himerius*. Berkeley : University of California Press.
- PENELLA, R.J. (2009a). « Introduction », dans R.J. PENELLA (éd.), *Rhetorical Exercises from Late Antiquity. A Translation of Choricius of Gaza's Preliminary Talks and Declamations*. Cambridge, New York : Cambridge University Press, p. 1–32.
- PENELLA, R.J. (2009b). *Rhetorical Exercises from Late Antiquity. A Translation of Choricius of Gaza's Preliminary Talks and Declamations*. Cambridge, New York : Cambridge University Press.
- PENELLA, R.J. (2013). « Cross-dressing as a declamatory theme in Choricius of Gaza », dans *Hermes* 141, p. 241–243.
- PENELLA, R.J. (2017). « Rhetoric, Episcopacy, and Cultural Encyclopedia in Late Antique Gaza : Choricius's Panegyrics in honor of Marcianus », dans E. AMATO, A. CORCELLA et D. LAURITZEN (éds), *L'École de Gaza. Espace littéraire et identité culturelle dans l'Antiquité tardive. Actes du Colloque international de Paris, Collège de France, 23–25 mai 2013*. Leuven : Peeters, p. 163–183.
- PERCIVAL, H.R. (1901). *The Seven Ecumenical Councils of the undivided church. Their canons and dogmatic decrees, together with the canons of all the local*

- synods which have received ecumenical acceptance*. A select library of Nicene and post-Nicene fathers of the Christian Church. Second series. Vol. 14. New York : Edwin S. Gorham.
- PERNET, C. (2017). « Libanios dans l'Apologie des Mimes de Chorikios de Gaza », dans E. AMATO, A. CORCELLA et D. LAURITZEN (éds), *L'École de Gaza. Espace littéraire et identité culturelle dans l'Antiquité tardive. Actes du Colloque international de Paris, Collège de France, 23–25 mai 2013*. Leuven : Peeters, p. 287–311.
- PERNET, C. ([à paraître]). « Libanios comme source de Chorikios de Gaza dans l'Apologie des mimes », dans M.-R. GUELFUCCI (éd.), *Retour aux sources, les Anciens des Antiques, les Antiques des Modernes. Actes du colloque transfrontalier et international (ISTA, Besançon, 26–28 septembre 2014)*. Besançon.
- PERNOT, L. (1993). *La rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*. Paris : Institut d'Études Augustiniennes.
- PERNOT, L. (1997). *Éloges grecs de Rome*. Paris : La Roue à Livres.
- PERNOT, L. (2000). *La rhétorique dans l'Antiquité*. Paris : Librairie Générale Française.
- PERNOT, L. (2008). « Aelius Aristides and Rome », dans W.V. HARRIS et B. HOLMES (éds), *Aelius Aristides between Greece, Rome, and the gods*. Leiden : Brill, p. 175–201.
- PERNOT, L. (2013). *Alexandre le Grand, les risques du pouvoir. Textes philosophiques et rhétoriques*. Paris : La Roue à Livres.
- PERPILLOU-THOMAS, F. (1993). « Les Brumalia d'Apion II », dans *Tyche* 8, p. 107–109.
- PERPILLOU-THOMAS, F. (1995). « Artistes et athlètes dans les papyrus grecs d'Égypte », dans *ZPE* 108, p. 225–251.
- PERRONE, S. (2011). « Back to the backstage : the papyrus P.Berol. 13927 », dans *Trends in Classics* 3(1), p. 126–153.
- PETIT, P. (1956). *Les étudiants de Libanius*. Paris : Nouvelles Éditions Latines.
- PETITMENGIN, P. (1981). *Pélagie la Pénitente, Métamorphoses d'une légende*. Tome I : *Les textes et leur histoire*. Paris : Études Augustiniennes.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A., GOULD, J. et LEWIS, D.M. (1968). *The dramatic festivals of Athens*. Oxford : Clarendon Press.
- PIGNANI, A. (1983). *Niceforo Basilace, Progimnasmi e monodie*. Naples : Bibliopolis.
- PIZZONE, A.M.V. (2005). « Choriciana », dans *Eikasmos* 16, p. 327–335.
- POLIAKOV, F. (1989). *Die Inschriften von Tralleis und Nysa*. Teil I: *Tralleis*. Bonn : R. Habelt.
- POLTERA, O. (2008). *Simonides lyricus, Testimonia und Fragmente*. Basel : Schwabe.
- POWER, V. (1971). « Tertullian : Father of Clerical Animosity toward the Theatre », dans *Educational Theatre Journal* 23, p. 36–50.
- PREGER, T. (1907). *Scriptores originum Constantinopolitarum*, T. II. Teubner : Leipzig.

- PUCHNER, W. (1990). « Zum 'Theater' in Byzanz. Eine Zwischenbilanz », dans G. PRINZING et D. SIMON (éds), *Fest und Alltag in Byzanz*. München : Beck, p. 11–16.
- PUCHNER, W. (2002). « Acting in the Byzantine theater : evidence and problems », dans P.E. EASTERLING et E. HALL (éds), *Greek and Roman actors. Aspects of an ancient profession*. Cambridge, New York, p. 304–326.
- PUECH, A. (1949). *Pindare, Olympiques*. Paris : Les Belles Lettres.
- PUECH, A. (1958). *Pindare, Pythiques*. Paris : Les Belles Lettres.
- PUECH, B. (2002). *Orateurs et sophistes grecs dans les inscriptions d'époque impériale*. Paris : Librairie philosophique J. Vrin.
- PUK, A. (2014). *Das Römische Spieleswesen in der Spätantike*. Berlin : De Gruyter.
- PUPPINI, P. (1999). « Allusioni menandree in Coricio », dans B. GENTILI, A. GRILLI et F. PERUSINO (éds), *Per Carlo Corbato. Scritti di filologia greca e latina offerti da amici e allievi*. Pisa, p. 109–112.
- RADT, S. (1999). *Tragicorum Graecorum fragmenta (TrGrF)*. Vol. 4. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht.
- REICH, H. (1903). *Der Mimus. Ein litterar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch* (2 vols). Berlin : Weidmann.
- RETZLEFF, A. (2003). « John Chrysostom's sex aquarium. Aquatic metaphors for theater in Homily 7 on Matthew », dans *J ECS* 11, p. 195–207.
- REYNOLDS, R.W. (1946). « The Adultery Mime », dans *CQ* 40, p. 77–84.
- RHALLES, G.A. et POTLES, M. (1852–1859). *Σύνταγμα των θείων και ιερών κανόνων των τε αγίων και πανευφήμων Αποστόλων, και των ιερών και οικουμενικών και τοπικών Συνόδων, και των κατά μέρος αγίων Πατέρων* (6 volumes). Athènes : Τυπογραφία Γ. Χαρτοφύλακος.
- RIBBECK, O. (1898). *Scaenicae Romanorum Poesis Fragmenta*. Vol. 2 : *Comico-romanae Romanorum Fragmenta* (3^e édition). Leipzig : Teubner.
- RIGINOS, A.S. (1976). *Platonica. The anecdotes concerning the life and writings of Plato*. Leiden : Brill.
- RIGINOS, A.S. (1994). « The wounding of Philip II of Macedon. Fact and fabrication », dans *JHS* 114, p. 103–119.
- RIZZO, R. et VOX, O. (1978). « Lessico politico : διαβολή », dans *QS* 8, p. 307–321.
- ROBERT, F. (2013). *Les œuvres perdues d'Aelius Aristide. Fragments et témoignages*. Paris : De Boccard.
- ROBERT, J. et ROBERT, L. (1967). « Bulletin épigraphique », dans *REG* 80, p. 453–573.
- ROBERT, L. (1936). « Αρχαιολόγος », dans *REG* 49, p. 235–254.
- ROBERT, L. (1977). « Documents d'Asie Mineure », dans *BCH* 101, p. 43–132.
- ROBERTSON, D.S. (1913). « The authenticity and date of Lucian de Saltatione », dans E. QUIGGIN (éd.), *Essays and studies presented to William Ridgeway on his sixtieth birthday, 6 August 1913*. Cambridge : University Press, p. 180–185.
- ROHDE, E. (1901). *Kleine Schriften*. Tübingen, Leipzig : J. C. B. Mohr (Paul Siebeck).
- ROMILLY, J. de (1962). *Thucydide, La guerre du Péloponnèse*. Tome II, 1 : *Livre II*. Paris : Les Belles Lettres.

- ROSENQVIST, J.O. (2007). *Die byzantinische Literatur. Vom 6. Jahrhundert bis zum Fall Konstantinopels 1453*, Berlin : De Gruyter.
- ROTHER, C.H. (1912). *De Choricii studiis Libaniani*. Breslau.
- ROUECHE, C. (1993). *Performers and partisans at Aphrodisias in the Roman and late Roman periods*, JRS Monographs 6, Londres : Society for the Promotion of Roman Studies.
- ROUGÉ, J. (1966). *Expositio totius mundi et gentium*. SC 124. Paris : Cerf.
- ROUSSELLE, A. (1983). *Porneia. De la maîtrise du corps à la privation sensorielle. II^e-IV^e siècles de l'ère chrétienne*. Paris : Presses universitaires de France.
- ROUX, G. (1967). « Les grimaces de Clisthène (Aristophane, Grenouilles, v. 422–430) », dans *REG* 80, p. 165–175.
- RUSSELL, D.A. (1983). *Greek declamation*. Cambridge : University Press.
- ŞAHIN, S. (2004). *Die Inschriften von Perge*. Tome II. Bonn : Habelt.
- SALIOU, C. (2000). « Gaza dans l'Antiquité tardive. Nouveaux documents épigraphiques », dans *RBi* 107, p. 390–411.
- SALIOU, C. (2005). « L'orateur et la ville. Réflexions sur l'apport de Chorikios à la connaissance de l'histoire de l'espace urbain de Gaza », dans C. SALIOU (éd.), *Gaza dans l'Antiquité Tardive. Archéologie, histoire et rhétorique. Actes du Colloque International de Poitiers (6–7 mai 2004)*. Cardo III. Salerno : Helios, p. 171–195.
- SALIOU, C. (2007). « Gaza dans l'Antiquité Tardive », dans M.-A. HALDIMANN (éd.), *Gaza à la croisée des civilisations. Contexte archéologique et historique*. Neuchâtel : Chaman, p. 141–161.
- SALZMANN, E. (1910). *Sprichwörter und sprichwörtliche Redensarten bei Libanios*. Tübingen : Druck von H. Laupp.
- SATHAS, K.N. (1878). *Ιστορικών δοκίμιον περί του θεάτρον και της μουσικής των Βυζαντινών ήτοι Εισαγωγή εις το κρητικόν θέατρον*. Venise.
- SAUTEREL, N. (2014). « Le rythme du discours impromptu *Pour les Brumalia de l'empereur Justinien* (op. XIII [dial. 7] F./R.) », dans E. AMATO, L. THÉVENET et G. VENTRELLA (éds), *Discorso pubblico e declamazione scolastica a Gaza nella tarda antichità. Coricio di Gaza e la sua opera. Atti della giornata di studio, Nantes 6 giugno 2014*. Bari : Edizioni di Pagina, p. 112–138.
- SAVARESE, N. (2003). « L'orazione di Libanio in difesa della pantomima », dans *Dioniso (N. S.)* 2, p. 84–105.
- SCHAMP, J. (1987). *Photios historien des lettres. La Bibliothèque et ses notices biographiques*. Paris : Les Belles Lettres.
- SCHAMP, J. (2003). « Les clients de Jean le Lydien à Ostie », dans P. DEFOSSE et B. MAIRE (éds), *Hommages à Carl Deroux III. Histoire et épigraphie, Droit*. Bruxelles : Latomus, p. 400–414.
- SCHAMP, J. (2006). « Sophistes à l'ambon. Esquisses pour la Troisième Sophistique comme paysage littéraire », dans E. AMATO, A. RODUIT et M. STEINRÜCK (éds), *Approches de la Troisième Sophistique, Hommages à Jacques Schamp*. Bruxelles : Latomus, p. 286–338.

- SCHLAPBACH, K. (2018). *The anatomy of dance discourse. Literary and philosophical approaches to dance in the later Graeco-Roman world*. Oxford : University Press.
- SCHMID, W. (1899). « Chorikios », dans *RE* 3(2), col. 2424–2431.
- SCHMID, W. et STÄHLIN, O. (1929). *Geschichte der griechischen Litteratur*. T. II, 2. Handbuch der Altertumswissenschaft, VII, 2. Munich : Beck.
- SCHMITZ, C. (2014). « Metamorphose einer Ehebruchgeschichte in Apuleius' Metamorphosen », dans *Hermes* 142, p. 461–473.
- SCHNEIDER, J. (1994). « I.E. Stéphanès, Χορικίου σοφιστοῦ Γάζης Συνηγορία μύμων [compte rendu] », dans *REG* 107, p. 314–315.
- SCHOELL, R. et KROLL, G. (1888–1895). *Corpus juris civilis* (3 vols). Berlin : Weidmann.
- SCHÖNE, A. (1992). « Merione », dans *LIMC* 6, p. 554–555.
- SCHOULER, B. (1984). *La tradition hellénique chez Libanios*. Lille : Atelier national de reproduction des thèses.
- SCHOULER, B. (1987). « Les sophistes et le théâtre au temps des empereurs », dans *CGITA* 3, p. 273–294.
- SCHOULER, B. (2001). « Un ultime hommage à Dionysos », dans *CGITA* 14, p. 249–280.
- SCHOULER, B. (2006). « Le retour de Miltiade », dans E. AMATO, A. RODUIT et M. STEINRÜCK (éds), *Approches de la Troisième Sophistique, Hommages à Jacques Schamp*. Bruxelles : Latomus, p. 339–359.
- SCHUBERT, P., dir. (2003). *La Bibliothèque d'Apollodore. Un manuel antique de mythologie*. Lausanne : Ed. de l'Aire.
- SCHWARTZ, E. (1940). *Acta conciliorum œcumenicorum*. Tome III : *Collectio Sabaitica contra Acephalos et Origeniastas destinata. Insunt Acta synodorum Constantinopolitanae et Hierosolymitanae a. 536*. Berlin, New York : De Gruyter.
- SCHWENN, F. (1950). « Pindaros (2) », dans *RE* 20(2), col. 1606–1697.
- SÉCHAN, L. (1926). *Etudes sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*. Paris : Champion.
- SEGAL, A. (1995). *Theatres in Roman Palestine and Provincia Arabia*. Leiden : Brill.
- SEITZ, K. (1892). *Die Schule von Gaza. Eine litterargeschichtliche Untersuchung*. Heidelberg : C. Winter.
- SEURE, G. (1930). « Eberhardus Richtsteig, Choricii Gazaeci opera [compte rendu] », dans *RPh* 4, p. 283.
- SHENHAV E. (1990). « Shuni/Maiamas », dans *Qadmoniot* 23, p. 58–62.
- SHENHAV E. (1997). « The Maiumas Cult in Light of the Excavations at Shuni », dans E. REGEV (éd.), *New Studies on the Coastal Plain : Proceedings of the Seventeenth Annual Conference of the Department of the Land of Israel Studies in Honor of Prof. Yehudah Felix*, Ramat Gan, p. 56–70.
- SHOREY, P. (1931). « Choricus Gazaecus. Ediderunt R. Foerster - E. Richtsteig [compte rendu] », dans *CPh* 26, p. 452.

- SIDERAS, A. (1983). « Zwei unbekannte Monodien von Chorikios ? », dans *JCEByz* 33, p. 57–73.
- SIDERAS, A. (1987). « I.E. Stéphanès, Χορικίου σοφιστού Γάζης Συναγορία μίμων [compte rendu] », dans *Ελληνικά* 38, p. 185–190.
- SIDERAS, A. (1990). *25 unedierte byzantinische Grabreden*. Thessalonique : Παρατηρητής.
- SIDERAS, A. (1999). « Zu einem vermeintlichen Komikerfragment », dans E. ECKHARD (éd.), *Florilegium linguisticum : Festschrift für Wolfgang P. Schmid zum 70. Geburtstag*. Berne, Francfort sur le Main : Lang, p. 415–422.
- SIDERAS, A. (2002). *Eine byzantinische Invektive gegen die Verfasser von Grabreden* (Ανωνύμου μονοδία εις μονοδοῦντας). *Erstmals herausgegeben, übersetzt und kommentiert ; nebst einem Anhang über den rhythmischen Satzschluss*. Vienne : Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- ŠIPOVÁ, P.N. (2015). *Apologia mimorum od Chorikia z Gazy. Obrana herců ve jménu Dionýsa*. Prague : Univerzita Karlova v Praze Nakladatelství Karolinum.
- SLATER, W.J. (2002). « Mime problems. Cicero *ad Fam.* 7.1 and Martial 9.38 », dans *Phoenix* 56, p. 315–329.
- SOLARINO, M. (1980). *Apologia Mimorum*. Catane : CUEM.
- SOLER, E. (2008). « ‘Ludi’ et ‘munera’, le vocabulaire des spectacles dans le Code Théodosien », dans E. SOLER et F. THELAMON (éds), *Les jeux et les spectacles dans l’Empire romain tardif et dans les royaumes barbares*. Rouen : Publications des Universités de Rouen et du Havre, p. 37–68.
- SPRUIT, J.E. (1966). *De Juridische en sociale positie van de romeinse acteurs*. Assen.
- SPRUIT, J.E. (1977). « L’influence de Théodora sur la législation de Justinien », dans *RIDA* 24, p. 388–421.
- STALLBAUM G. (1825–1826), *Eustathii archiepiscopi Thessalonicensis commentarii ad Homeri Odysseam* (2 vols). Leipzig : Weigel (repr. Hildesheim : Olms, 1970).
- STARK, K.B. (1852). *Gaza und die philistäische Küste*. Jena : F. Mauke.
- STARKS, J.H. (2008). « Pantomime Actresses in Latin Inscriptions », dans E. HALL et R. WYLES (éds), *New directions in ancient pantomime*. Oxford, New York : Oxford University Press, p. 110–153.
- STENGER, J. (2010). « Chorikios und die Ekphrasis der Stephanoskirche von Gaza. Bildung und Christentum im städtischen Kontext », dans *JbAC* 53, p. 81–103.
- STEPHANIS, I.E. (1986). *Χορικίου Σοφιστού Γάζης Συναγορία Μίμων. εισαγ., κείμενο, μετάφρ., σχόλια*. Κλασικά γράμματα 3. Thessalonique : Παρατηρητής.
- STIERNON, D. et STIERNON, L. (1984). « Gaza (Γάζα), V. L’évêché », dans *DHGE* 20, col. 169–176.
- STOCK, A. (1911). *De proliarum usu rhetorico*. Königsberg : Hartung.
- STOCKERT, W. (1983). *T. Maccius Plautus : Aulularia* (2 vols). Stuttgart : Teubner.
- SWAIN, J.W. (1940). « The Theory of the Four Monarchies Opposition History under the Roman Empire », dans *CPh* 1, p. 1–21.

- SYKUTRIS, J. (1930). « Choricii Gazaeci opera recensuit Richardus Foerster, editionem confecit Eberhardus Richtsteig [compte rendu] », dans *Deutsche Literaturzeitung* 39, col. 1839–1843.
- TALHEIM, T. (1896). « ἀτιμία », dans *RE* 2, 2, col. 2102–2103.
- TATUM, J. (1969). « The Tales in Apuleius' *Metamorphoses* », dans *TAPhA* 100, p. 487–527.
- TEDESCHI, G. (2002). « Lo spettacolo in età ellenistica e tardo antica nella documentazione epigrafica e papiracea », dans *PapLup* 11, p. 87–187.
- TEDESCHI, G. (2011). *Intrattenimenti e spettacoli nell'Egitto ellenistico-romano*. Trieste : Ed. Università di Trieste.
- TELESCA, C. (2011–2012). « Sull'ordine e la composizione del corpus di Coricio di Gaza », dans *Revue des études tardo-antiques* 1, p. 85–109.
- TELESCA, C. (2013). « Celebrazioni nuziali e performance oratoria negli epitalami di Coricio di Gaza », dans *MEG* 13, p. 251–271.
- Telesca, C. (2014). « Su una metafora pindarica nell'orazione *Sui Brumalia di Coricio di Gaza* (op. XIII [dial. 7] F./R.) », dans E. Amato, L. Thévenet et G. Ventrella (éds), *Discorso pubblico e declamazione scolastica a Gaza nella tarda antichità. Coricio di Gaza e la sua opera. Atti della giornata di studio, Nantes 6 giugno 2014*. Bari : Edizioni di Pagina, p. 100–111.
- TELESCA, C. (2017). « Erudizione e realtà sociale negli epitalami di Coricio di Gaza », dans E. AMATO, A. CORCELLA et D. LAURITZEN (éds), *L'École de Gaza. Espace littéraire et identité culturelle dans l'Antiquité tardive. Actes du Colloque international de Paris, Collège de France, 23–25 mai 2013*. Leuven : Peeters, p. 53–72.
- TERREAUX, C. (2001). *Lucien de Samosate. Éloge du parasite, suivi de l'Éloge de la danse et de l'Éloge de la mouche*. Paris : Arléa.
- THEOCHARIDIS, G.J. (1940). *Beiträge zur Geschichte des byzantinischen Profantheaters im IV. und V. Jahrhundert, hauptsächlich auf Grund der Predigten des Johannes Chrysostomos, Patriarchen von Konstantinopel*. Thessalonique : M. Triantaphyllou.
- THÜMMEL, H.G. (1997). « Die Schilderung der Sergioskirche in Gaza und ihrer Dekoration bei Chorikios von Gaza », dans U. LANGE et R. SÖRRIES (éds), *Vom Orient bis an den Rhein : Begegnungen mit der Christlichen Archäologie : Peter Poscharsky zum 65. Geburtstag*. Dettelbach : Christliche Archäologie, Röhl, p. 49–64.
- THÜR, G. (1998). « Hetaireseos graphe », dans *DNP* 5, col. 519.
- TIERNEY, J.J. (1958). « Ancient dramatic theory and its survival in the *Apologia Mimorum* of Choricius of Gaza », dans *Πεπραγμένα του Θ' Διεθνούς βυζαντινολογικού συνεδρίου* 3, Athènes, p. 259–274.
- TINNEFELD, F. (1974). « Zum profanen Mimos in Byzanz nach dem Verdikt des Trullanums (691) », dans *Byzantina* 6, p. 323–343.
- TODISCO, A. (1996). « Tradizione indiretta, con Indici delle fonti e dei testimoni », dans L. CANFORA (éd.), *Tucidide. La guerra del Peloponneso*. Turin : Einaudi-Gallimard, p. 1407–1629.

- TOMASSI, G. (2017). « La pratica declamatoria nella scuola di Gaza : il caso del *Tirannicida* di Coricio », dans E. AMATO, A. CORCELLA et D. LAURITZEN (éds), *L'École de Gaza. Espace littéraire et identité culturelle dans l'Antiquité tardive. Actes du Colloque international de Paris, Collège de France, 23–25 mai 2013*. Leuven : Peeters, p. 339–366.
- TOSI, R. (1981). « Tucidide in Coricio », dans *Koinonia* 5, p. 99–104.
- TOSI, R. (2010). *Dictionnaire des sentences latines et grecques. 2286 sentences avec commentaires historiques, littéraires et philologiques*. Grenoble : Ed. J. Millon.
- TOSI, R. et ZAMINER, F. (1998). « Eratosthenes [2] », dans *DNP* 4, col. 44–47.
- TRAVERSARI, G. (1950). « Tetimimo e colimbétra. Ultime manifestazioni del teatro antico », dans *Dionisio* 13, p. 18–34.
- TRAVERSARI, G. (1960). *Gli spettacoli in acqua nel teatro tardo-antico*. Rome : L'Erma di Bretschneider.
- TRIANSTIS, I. (1994). « Oinomaos », dans *LIMC* 7, p. 19–23.
- TROMBLEY, F.R. et WATT, J.W. (2000). *The Chronicle of Pseudo-Joshua the Stylite*. Liverpool : University Press.
- TSITSIRIDIS, S. (2011). « Greek Mime in the Roman Empire (P.Oxy. 413) », dans *Logeion* 1, p. 184–232.
- TURCAN, M. (1986). *Tertullien, Les spectacles. (De spectaculis)*. SC 332. Paris : Cerf.
- USSING, I.L. (1878). *T. Macci. Plauti Comoediae*. Copenhague.
- VANDENBERGHE, B.H. (1955). « Saint-Jean-Chrysostome et les spectacles », dans *ZRGG* 7, p. 34–46.
- VENDRIES, C. (2002). « Harpistes, luthistes et citharèdes dans l'Égypte romaine. Remarques sur certaines singularités musicales », dans *RBA* 80(1), p. 171–198.
- VENTRELLA, G. (2010a). « Procopio panegirista : struttura e topoi del *Panegirico per l'imperatore Anastasio* », dans E. AMATO (éd.), *Rose di Gaza. Gli scritti retorico-sofistici e le « Epistole » di Procopio di Gaza*. Alessandria : Ed. dell'Orso, p. 94–106.
- VENTRELLA, G. (2010b). « L'ideologia imperiale in Procopio », dans E. AMATO (éd.), *Rose di Gaza. Gli scritti retorico-sofistici e le « Epistole » di Procopio di Gaza*. Alessandria : Ed. dell'Orso, p. 107–119.
- VICAIRE, P. (1983). *Platon, Œuvres complètes*. Tome IV, 1 : *Phédon*. Paris : Les Belles Lettres.
- VICAIRE, P. (1989). *Platon, Œuvres complètes*. Tome IV, 2 : *Le Banquet*. Paris : Les Belles Lettres.
- VICAIRE, P. et MORESCHINI, C. (1985). *Platon, Œuvres complètes*. Tome IV, 3 : *Phèdre*. Paris : Les Belles Lettres.
- VIELLEFOND, J.-R. (1992). *Aristénète, Lettres d'amour*. Paris : Les Belles Lettres.
- VILLENEUVE, F. (1932). *Horace, Satires*. Paris : Les Belles Lettres.
- VILLOISON, J.B.G. d'Ansse de (1781). *Anecdota græca. E Regia Parisiensi, et e Veneta S. Marci Bibliothecis deprompta*. Venise : Coleti.
- VOGT, A. (1931a). « Études sur le théâtre byzantin », dans *Byzantion* 6, p. 623–640.

- VOGT, A. (1931b). « Le théâtre à Byzance et dans l'Empire du IV^e au XIII^e siècle », dans *Revue des questions historiques* 115, p. 257–296.
- VOGT, A. (1939). *Constantin VII Porphyrogénète, Le livre des Cérémonies*. Tome II : *Livre I, chapitres 47(38)–92(83)*. Paris : Les Belles Lettres.
- VORST, C. van de (1910). « Une passion inédite de saint Porphyre le mime », dans *AB* 29, p. 258–275.
- VOUTYRAS, E. (1995). « Τέλος ἔχει το παίγνιον. Der Tod eines Mimus », dans *EA* 24, p. 61–72.
- WACHSMUTH, C. (1882). « Die Wiener Apophthegmen-Sammlung », dans *Festschrift zur Begrüssung der in Karlsruhe vom 27.–30. September 1882 tagenden XXXVI. Philologen-Versammlung*. Heidelberg : J.C.B. Mohr (P. Siebeck), p. 1–36.
- WALTZ, P. (1928). *Anthologie grecque*. Tome I : *Livres I–IV*. Paris : Les Belles Lettres.
- WALTZ, P. et GUILLON, J. (1928). *Anthologie grecque*. Tome II : *Livre V*. Paris : Les Belles Lettres.
- WALTZ, P. et SOURY, G. (1957). *Anthologie grecque*. Tome VII : *Livre IX, Épigrammes 1–358*. Paris : Les Belles Lettres.
- WANKEL, H. (1976). *Demosthenes, Rede für Ktesiphon über den Kranz. Erläutert und mit einer Einleitung versehen*. Heidelberg : C. Winter.
- WATZINGER, C. (1901). « Mimologen », dans *MDAI(A)* 26, p. 1–8.
- WEBB, R. (2002). « Female performers in late antiquity », dans P.E. EASTERLING et E. HALL (éds), *Greek and Roman actors. Aspects of an ancient profession*. Cambridge, New York, p. 282–303.
- WEBB, R. (2006a). « Logiques du mime dans l'Antiquité tardive », dans *Pallas* 71, p. 127–136.
- WEBB, R. (2006b). « Rhetorical and Theatrical Fiction in Chorikios of Gaza », dans S.F. JOHNSON et J. GEORGE (éds), *Greek literature in late antiquity : dynamism, didacticism, classicism*. Burlington : Ashgate Pub, p. 107–124.
- WEBB, R. (2008). *Demons and dancers. Performance in late antiquity*. Cambridge, MA : Harvard University Press.
- WEBB, R. (2009). « Living statues. The presence of the gods on late antique stage », dans R. DUTTS et Q. FRANÇOIS (éds), *Images of the Pagan Gods. Papers of a Conference in Memory of Jean Seznec*. Londres, Turin, p. 297–307.
- WEBSTER, T.B.L. (1950). *Studies in Menander*. Manchester : University Press.
- WEIL, R. et ROMILLY, J. de (1967). *Thucydide, La guerre du Péloponnèse*. Tome II, 2 : *Livre III*. Paris : Les Belles Lettres.
- WEISMANN, W. (1972). *Kirche und Schauspiele. Die Schauspiele im Urteil der lateinischen Kirchenväter unter besonderer Berücksichtigung von Augustin*. Würzburg : Augustinus-Verl.
- WEISMANN, W. (1977). « Die Passio Genesisii mimi (BHL 3320) », dans *MLatJb* 12, p. 22–43.
- WEISS, Z. (2004). « Games and spectacles in ancient Gaza. Performances for the masses held in buildings now lost », dans B. BITTON-ASHKELONY et

- A. KOFISKY (éd.), *Christian Gaza in late antiquity*. Leiden, Boston (Mass.) : Brill, p. 23–39.
- WEISS, Z. (2014). *Public Spectacles in Roman and Late Antique Palestine*. Cambridge (MA) : Harvard University Press.
- WESCH-KLEIN, G. (1998). *Soziale Aspekte des römischen Heerwesens in der Kaiserzeit*. Stuttgart : Steiner.
- WESSNER, P. (1931). *Scholia in Iuvenalem Vetustiora*. Leipzig : Teubner.
- WESTBERG, D. (2010). *Celebrating with Words. Studies in the Rhetorical Works of the Gaza School*. Uppsala.
- WESTERINK, L.G. (1956). *Olympiodorus. Commentary on the first Alcibiades of Plato*. Amsterdam : Hakkert.
- WESTERINK, L.G. (1962). *Anonymous prolegomena to Platonic philosophy*. Amsterdam : North-Holland Publishing Co.
- WESTERINK, L.G., TROUILLARD, J. et SEGONDS, A.P. (1990). *Prologomènes à la philosophie de Platon*. Paris : Les Belles Lettres.
- WHITE, A.W. (2009). « Glocality, Byzantine Style : A Study in Pre-Electronic Culture », dans *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 23, p. 67–76.
- WHITE, A.W. (2010). « Adventures in recording technology. The drama-as-performance in the Greek East », dans I. GILDENHARD et M. REVERMANN (éd.), *Beyond the fifth century. Interactions with Greek tragedy from the fourth century BCE to the Middle Ages*. Berlin, New York : De Gruyter, p. 371–395.
- WHITE, A.W. (2013). « Mime and the Secular Sphere : Notes on Choricus' *Apologia Mimorum* », dans M. VINZENT et K. SCHLAPBACH (éd.), *Papers presented at the Sixteenth International Conference on Patristic Studies held in Oxford 2011*. Vol. 8 : *New perspectives on Late Antique spectacula*. Leuven : Peeters, p. 47–59.
- WIEMKEN, H. (1972). *Der griechische Mimus. Dokumente zur Geschichte des antiken Volkstheaters*. Brême : Schuenemann.
- WILES, D. (1991). *The masks of Menander. Sign and meaning in Greek and Roman performance*. Cambridge : University Press.
- WILSON, N.G. (1983). *Scholars of Byzantium*. Londres : Duckworth.
- WILTHEIM, A. (1659). *Diptychon Leodiense, ex consulari factum episcopale et in illud commentarius*. Liège.
- WISEMANN, T.P. (2008). « 'Mime' and 'Pantomime' », dans E. HALL et R. WYLES (éd.), *New directions in ancient pantomime*. Oxford, New York : Oxford University Press, p. 146–153.
- WISSOWA, G. (1905). « Embolium », dans *RE* 5(2), col. 2491.
- WÜST, E. (1932). « Mimos », dans *RE* 15(2), col. 1727–1764.
- WÜST, E. (1938). « Philistion (3) », dans *RE* 19, col. 2401–2405.
- YON, M. (1999). *Kiton dans les textes. Testimonia littéraires et épigraphiques et Corpus des inscriptions*. Paris : Editions Recherche sur les Civilisations.

Table des illustrations

Figure 1 :	la vignette de Gaza sur la « carte » de Madaba (M. Piccirillo, Studium biblicum franciscanum).	2
Figure 2 :	scène de mime, pulpitum du théâtre de Sabratha (A. Kucherov, Wikimedia).	286
Figure 3 :	relief d'argile en forme de lampe présentant trois personnages d'un jeu de mime (C. Watzinger).	292
Figure 4 :	dyptique d'anastasios (M. Natalis).	358
Figure 5 :	plan de Césarée Maritime dans l'Antiquité (J. Mesqui).	361

Sources des illustrations

- Figure 1 : *Gaza et sa région. Carte de Mâdabâ (Jordanie). Mosaïque du VI^e siècle après J.-C., détail* (M. Piccirillo, Studium biblicum franciscanum). Bauzou 2000, p. 61.
- Figure 2 : *Bas-Relief (on bottom of stage), theater in Sabratha city 2nd century A.D. Libya* (A. Kucherov [CC BY-SA 3.0] modifié) <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Theater_Sabratha_18.JPG>
- Figure 3 : *Terrakotta vom Westabhang (Mimologen)*. Watzinger 1901, p. 1, Taf. I.
- Figure 4 : *Dyptique d'Anastasios* (M. Natalis). Wiltheim 1659, pl. 1.
- Figure 5 : *Plan de Césarée Maritime dans l'Antiquité* (J. Mesqui). Mesqui-Faucherre 2006, p. 84, fig. 1.

Index nominum

A

Achille, 25, 152–153, 321, 371
Achille Tatius, 180, 321
Aelius Théon, 222, 386
Agamemnon, 130–131, 372, 374
Alexandre Jannée, 2
Alexandrie, 6, 170, 213
Amphiloque, 120, 417–419, 429
Anastase, 7–8, 205–208, 210, 219,
232, 416–419, 424
Antioche, 6, 10, 171, 193, 214,
419
Aphrodisias, 277–278, 322, 330
Aphrodite, 3–4, 24, 35, 67, 112, 132–
133, 298, 305, 371, 376–378,
421
Apulée, 298–301, 367
Archiloque, 24, 47, 131, 376–377
Arès, 24, 35, 47, 132–133, 376–378
Aristénète, 109, 186
Aristide, 21, 24, 49, 122, 134–135,
143, 145, 160, 180–181, 187,
192, 221, 225–226, 235, 326,
399, 423, 428
Aristophane, 61, 63, 107, 129, 133,
136, 152, 155, 157, 183, 188,
369, 381, 383
Aristote, 102, 106, 115, 155, 161–
162, 179, 182–184, 236, 240,
243, 272–273, 379–381
Arnobe, 286
Astérios d'Amasée, 346–347, 354
Athéna, 35, 198, 322, 371
Athénée, 115, 118, 136, 138, 141,
199–201, 289, 320, 324–325,
379–380, 383
Augustin, 107, 259, 320, 322

Aulu-Gelle, 166, 237, 293, 325, 344
Aurelius Makedonis, 278

B

Balsamon, 219, 307, 416–417
Barsanuphe, 9, 234, 424
Basile de Césarée, 173
Bassilla, 277, 326
Beyrouth, 6, 170
Bovillae, 330–331
Brytae, 208, 352
Byzance, 19, 204, 269–270

C

Callimaque, 304
Cassiodore, 261, 410, 414–415
César, 69, 330, 343–344
Césarée, 4, 5, 10, 26, 163, 170–171,
174, 206, 214, 360–363, 365,
368, 428
Claudien, 357
Clisthène, 63, 155–156
Clytemnestre, 24, 45, 192, 374–375
Cnémon, 25, 59, 401, 403–404
Code justinien, 147, 313
Constantin (le Grand), 139, 147, 336
Constantin Porphyrogénète, 252, 342,
359–360, 428
Constantinople, 139–140, 203,
211–213, 347, 352, 368,
418–419
Cyprien, 364

D

Déiphobe, 35, 371
Démonicos, 391

Démosthène, 31, 49, 55, 98, 102–103, 108, 111–112, 123, 133, 136–137, 141, 145–146, 156, 160, 180, 187–188, 194, 197, 201, 272, 369, 382–396, 398, 421

Denys d'Halicarnasse, 102–103, 106, 165, 222

Diodore (de Sicile), 325, 382

Diogène Laërce, 380

Diomède, 273, 276–277, 321, 325, 337, 426

Dionysos, 19, 24, 28, 31, 37, 43, 45, 77, 95, 97–98, 152, 154, 161, 196, 199–202, 229–231, 252–253, 255, 257, 339

Douris, 380

E

Électre, 175, 265

Élien, 189, 190, 376

Éschine, 27, 98, 111, 122, 137, 141, 146, 156, 187, 191, 201, 266, 369, 383, 385–387, 392–393, 396–398, 421

Eschyle, 157, 180, 192, 272

Euripide, 27, 87, 135–136, 156, 180, 186, 188, 192, 198, 265–266, 375, 379, 392–393, 406–407

Eusèbe, 198, 373

Eustathe, 189, 200

Evanthius, 275–276

F

Favorinos, 237

Flavius Alexandros Oxeadas, 278, 330

Flavius Josèphe, 361

Florilegium Marcianum, 129, 141, 159, 269

G

Gaza, 1–15, 19, 116, 122, 129, 166, 168, 170, 216–218, 230, 235,

267, 281, 339, 348, 352–353, 363–368, 376, 405–406, 418, 421, 424, 428

Gélase (Pape), 207, 210

Gélasinos, 309–310

Glaucos, 311–312

Grégoire de Nazianze, 288, 308–309, 346, 414, 429

H

Habrotonon, 402

Hélène, 24, 45, 130, 134, 252, 258, 265, 371, 374–375

Héliopolis, 170, 309, 313

Héphaïstos, 47, 133, 377–378

Hermès, 73, 127, 170, 187

Hermogène, 131, 222, 387

Hérode, 360–361

Hérodote, 123, 132–133, 160, 196, 199, 226, 288, 349, 398–399

Hésiode, 81, 178

Hésychios, 118, 184, 190, 200, 371, 381

Hippocrate, 113–114

Histoire Auguste, 170, 345, 356

Homère, 24, 47, 91, 104, 112–113, 115, 122, 124, 132–133, 162, 186, 190, 192, 194, 248, 251–252, 257–258, 298, 369–372, 377, 420

Horace, 122, 183, 294, 325, 367

I

Isidore de Péluse, 124, 169, 261–263, 305, 424, 429

Isocrate, 61, 111, 123, 140–141, 159, 166, 390

J

Jacques de Saroug, 378

Jean Chrysostome, 128, 131, 148–150, 158, 163, 166, 169, 176–178, 193–194, 259–260,

- 262, 270, 274–275, 279, 281,
287, 290, 301, 303, 305, 307,
316–318, 324, 326, 328–329,
331, 333–334, 340, 349, 351–
352, 355, 363–364, 368, 413,
417, 429–431
- Jean de Salisbury, 190
- Jean le Lydien, 176, 269, 276, 350–
351, 353, 427
- Jean Malalas, 139, 205, 208–214,
309–310, 350, 352, 427
- Jean Moschos, 313–314
- Jean Tzetzes, 199, 252, 381
- Julien, 139, 167, 193, 226–227, 233–
234, 237, 294, 346, 356
- Justinien, 7, 8, 20–21, 121, 204–205,
211, 213–214, 219, 233–234,
269, 313, 336–337, 356, 365,
367, 416–418, 425, 430
- Juvéna, 182, 295–297, 338, 367
- K**
- Kition, 277
- L**
- Laberius, 171–172, 272, 284, 293–
294, 316, 319, 330, 343–344,
367
- Lactance, 132
- Laodicée, 167, 170, 335
- Libanios, 6, 21, 111, 113, 116–117,
119–121, 129, 135–136, 138,
151–153, 155, 166, 171, 177,
186, 188, 192–193, 195–197,
203, 205, 221–227, 229, 231,
234–236, 238–239, 241–243,
245–251, 253–258, 262–268,
282, 314–315, 326–327, 331,
354–355, 374–375, 388, 391,
400, 423–424, 428, 430–431
- Longin, 131, 180, 223
- Lucien, 16, 21, 104, 108, 113–114,
117, 133, 138, 145, 162, 166,
172, 176, 187–188, 196, 221,
223, 225–227, 245, 248,
251–256, 268, 274, 282, 324,
378, 408
- Lucius Acilius Eutyches, 330
- Lucius Verus, 170, 226
- Lycurgue, 26, 67, 160–161
- Lysias, 111, 146
- M**
- Macédoine, 25, 59, 142–145, 382,
395
- Macrobe, 171
- Madaba, 2, 3
- Makarios Chrysokephalos, 97, 130,
141, 145, 173, 194, 269
- Marc le Diacre, 4
- Marc-Aurèle, 345
- Marcien, 5, 7–11, 14, 17, 181, 217,
231, 424
- Martial, 296, 415
- Maxime de Tyr, 173
- Ménandre, 16, 25, 27, 51, 91, 101,
108, 134–135, 137, 150, 165,
180–181, 187, 195, 269, 370,
401–411, 421
- Moschion, 25, 59, 401–402, 404, 406
- Myrmidons, 61, 319–320, 427
- N**
- Nicéphore Basilakès, 10
- Nonius, 285, 290
- Novelle, 121, 168, 312–313, 356–357,
365–366
- O**
- Ovide, 251, 272, 294, 299, 315, 325,
367
- P**
- Pasiphaé, 24, 45, 374–376
- Pausanias, 189, 201, 306
- Périclès, 23, 31, 103–104
- Phénicie, 75, 216, 309, 313

Philémon, 173, 407, 410–411
 Philippe (de Macédoine), 24–25,
 49, 55–59, 137, 140, 142, 382,
 384–398, 421
 Philistion, 27, 195, 409–411, 421
 Philostrate, 413
 Philothée, 358–359, 428
 Phocas, 219, 416
 Photios, 8, 11, 13, 133, 190–191, 205,
 217–218, 229, 266, 313, 369,
 380
 Pindare, 23, 27, 104, 189–190, 263–
 267, 377
 Platon, 23, 37, 101, 106, 108–109,
 123, 125–127, 129, 139, 155,
 162, 166, 185, 188, 190, 198,
 244, 305, 369, 372–373, 378–
 381, 390–391, 412, 421
 Plaute, 137, 183, 299, 403–404
 Plutarque, 121, 125–126, 141, 159,
 161, 173–174, 180, 199, 201,
 279–281, 377, 383, 390, 396,
 412
 Porphyre (saint), 309, 311
 Poséidon, 35, 39, 47, 104, 122, 133,
 199, 201, 371–372, 375
 Priscien de Césarée, 208
 Procope de Césarée, 204–205, 214,
 233, 289, 319, 337, 365, 367,
 420
 Procope de Gaza, 5–6, 8–12, 14, 19,
 116, 122, 128, 140, 153, 165,
 168, 205, 207, 210, 216–218,
 231–232, 352, 406, 418, 424,
 428
 Ps-Apollodore, 152, 198, 201,
 374–375
 Publilius, 124, 284, 344

Q

Quintilien, 131, 237, 239, 242–244,
 278, 290, 365, 369–370, 381,
 383–384

R

Rhétorique à Alexandre, 105, 172
Rhétorique à Hérennius, 236–237,
 239

S

Sabratha, théâtre de, 285–286
 Satyros, 24, 47–49, 134, 137, 370,
 382–384, 386–387, 421
 Secundus, 411–413
 Sénèque, 173
 Shuni-Maiumas, théâtre de, 363
 Smicrinès, 59, 403–406
 Solon, 145, 156
 Sophocle, 24, 49, 87, 124, 134, 188,
 192, 265, 376, 406
 Sophron, 23, 37, 117, 141, 269,
 272–273, 293, 379–381, 412,
 421, 426
 Sôsibios, 138, 141, 161, 200
 Souda, 112, 158, 173, 184, 188, 306,
 379–380, 410–411
 Sozomène, 3, 418, 431
 Sparte, 25, 67, 138, 141, 153, 161,
 375
 Genès (saint), 309–311
 Stobée, 104, 123, 180, 304, 406
 Suétone, 128, 177
 Syméon Métaphraste, 333
 Synésios de Cyrène, 288, 400

T

Tables d'Héraclée, 157
 Tatien, 371
 Térée, 24, 131, 375–376
 Térence, 293
 Tertullien, 286, 316, 322, 329, 356,
 364, 429
 Thémistios, 139, 161, 173, 187, 349
 Théocrîte, 183, 187
 Théodora, 20, 289, 318, 336–337,
 367, 427
 Théodoret, 159

Théodose I^{er}, 161, 193, 418
Théodose II, 211, 365–366
Théophane, 209, 212–213, 352
Théophile, 347
Théophylacte Simocatta, 405
Théopompe de Chios, 389
Thucydide, 23, 31, 102–104, 164,
180, 191
Timothée de Gaza, 8, 207

V

Valère Maxime, 315, 381
Vitalis, 331

X

Xanthias, 25, 61, 129, 152
Xénophon, 188, 198

Z

Zénon (biologos), 278
Zonaras, 307
Zosime, 8, 210

Index rerum

A

abeille, 87, 178, 189
acrobate, 171, 342
adultère, 24, 41–47, 53, 59, 61, 123,
125, 128, 130–132, 136, 143–
148, 150, 160, 169, 197, 270,
274, 291–306, 308, 322, 325,
334, 367, 374–378, 426–429
athlète, 27, 93, 170, 196, 341

B

biologie – biologos, 172, 277–278,
308, 321
blasphème, 24, 41, 167, 306–309,
314, 340–341, 367, 414, 417,
429
bouffons – bouffonnerie, 55, 73, 107,
121, 182, 250, 279, 286–287,
290, 318, 330, 338, 346, 357,
388–391
boxeur, 27, 93, 196–197

C

calendes, 25, 140, 203, 233, 317, 346,
349, 354–356, 358, 360, 368,
428
chant, 24, 43, 75, 85, 87, 120, 122,
163, 176–177, 179, 184,
187–188, 253, 262–264, 297,
326–328
cirque, 204, 341, 347, 362–363, 365,
368, 414–415, 417–418
christianisme, 4, 7, 12–13, 308–309,
311–312
citharède - citharède, 177
comédie, 49, 63, 91, 115, 150, 156,
176, 192, 231, 278, 293, 299,

349, 355, 370, 382, 401, 403–
404, 410, 412

concile

d'Antioche, 4
de Carthage, 167, 306
de Laodicée, 167, 335
de Nicée, 4
in Trullo, 168, 170, 219, 281–282,
335–336, 416
consul, 317, 356, 428

D

danse, 27, 75, 79, 93, 108, 113–115,
117, 138, 140, 150, 154, 163,
176, 179, 181, 183, 192, 196,
198, 203, 208, 210, 219, 221,
225–226, 230–231, 235, 240,
245, 247, 249–256, 258, 262,
266–267, 274, 280, 307, 314,
318–319, 325–326, 331, 333,
335–336, 349, 354, 359, 367,
389
diable, 229, 234, 286–287, 301, 303,
325–327
dies rosarum, 353
droit, 43, 147–148, 156–157, 256, 301,
314, 329, 336, 344

E

élève, 39, 73, 119, 167, 247, 262, 281,
305, 353, 405, 414, 431
embolium, 175, 339–340
émeute, 77, 172, 174, 193, 208, 211,
213, 252, 415, 417–418
enfant, 25, 37, 43, 47, 51, 53, 65, 71,
89, 102, 111, 114, 126, 136,
149, 158, 165, 167–169, 174,

181, 192, 217, 256–257, 260,
279, 295, 306, 334, 336, 358,
376, 402
exodium, 338–339
exorde, 99, 102, 105, 107–108, 215,
224, 236, 237, 239, 242–244,
246, 268, 396, 425

F

farce, 23, 39, 41, 43, 45, 47, 59, 63,
75, 273, 279, 281, 307, 311,
366–367, 426, 430
femme, 15, 16, 24, 37, 45, 51, 89, 122–
123, 130, 136, 138, 140, 145–
146, 148–152, 156–157, 176,
178, 181, 184–185, 204, 207,
231, 279, 290, 294, 296–301,
303, 308, 313–314, 316, 318,
327, 334, 345, 349, 364–365,
371, 374–375, 379, 382, 386
actrice, 121, 154, 290, 315, 317–
318, 326, 336, 357
prostituée, 154, 260, 290, 315–316,
318, 324, 351, 364
spectatrice, 366, 364
flûte, 27, 75, 93, 115, 138, 166, 198–
199, 280, 318, 323, 346

G

grammaticus, 6, 126–128

H

hippodrome, 3, 120, 175, 193, 204,
208, 211, 227, 233, 262, 281–
282, 340–341, 347, 354–355,
360, 362–363, 413, 416–422
bleus, 209, 212, 416, 420, 424
cocher, 170, 196, 341, 414–415,
418
courses de chars, 5, 26, 75, 164,
174–175, 193, 198, 219, 251–
252, 255, 261–262, 270, 340,
342, 347, 355, 363, 368, 370,
413, 415–416, 419, 422, 428

verts, 209, 212, 359, 414–416, ,
420, 424
homériste, 278, 320, 322, 367, 427

I

infamie, 149, 302, 329–330, 335, 336,
346

L

lutteur, 95, 196, 170

M

magistrat, 45, 55, 69, 79, 141, 174,
343, 348, 400
maïouma, 350–353, 363, 427
maître, 33, 39, 41, 43, 45, 49, 63, 73,
75, 89, 109–110, 121, 126, 166,
168, 171, 216–218, 246–247,
256, 262, 274, 353, 356, 390,
414, 419, 431
mariage, 16, 26, 45, 71, 122, 159,
165, 301, 324, 335–337, 429
masque, 180, 200, 275, 289–290, 323,
359, 426–427
mime
consolateur, 43, 161, 255–256
définition, 22, 132, 160, 273–279,
319, 321, 426–427
effémination, 61, 63, 77, 151, 152,
154, 157, 172, 287–288, 323,
430
face au pouvoir, 79, 216, 343, 346,
368, 428
grossièreté, 125, 129, 346
identification au rôle, 154
improvisation, 283–284, 286, 366,
426
intermède, 26, 175, 251–252,
339–342, 347, 368, 428
mythologique, 25, 154, 192, 230,
278, 319–320, 322–323, 367,
378, 427
pernicieux, 150, 184, 290, 327
rasage et coups, 27, 285–288, 400

- rassérénant, 248–249, 251
 remède à la colère, 75, 79, 252,
 254, 274, 340
 réputation, 33, 102, 107, 203, 235,
 238, 241–242, 328, 393
 statut social, 271, 328–337, 367
 misologie, 125, 440
- N**
 naturel, stabilité du, 87, 224, 263–
 264, 266
- P**
 pannychie, 166, 348, 350, 353,
 363–364
 pantomime, 105–106, 109, 121, 140,
 154, 170–171, 176–177, 207–
 208, 210, 223, 226–227, 230,
 234–235, 251, 256, 291, 326,
 341, 357, 378, 419, 423
 papyrus (document papyrologique),
 252, 270, 278, 315, 321,
 323, 341–342, 367, 401,
 405, 408
 parjure, 23–24, 37, 39, 41, 71, 119,
 123, 125, 155, 171, 281, 304–
 306, 329, 392, 427, 429
 peinture, 116–117, 151–152, 295
 poésie, 35, 37, 47, 115–116, 123,
 126–128, 131, 170, 189, 240,
 269, 378–379
 prostitution, 24, 47, 120, 150–152,
 156–157, 159, 301, 308, 314–
 317, 335, 427, 429, 430
 prêtre, 11, 27, 93, 167–168, 227, 306,
 310–312, 335, 373, 399, 400
- R**
 révolte, 79, 151, 208, 211–212, 214,
 219, 253–254, 419
 rhétorique, 6–8, 12, 15, 21, 31, 35,
 39, 87, 105, 109, 114–115,
 122–123, 127–128, 145, 153,
 170–172, 215, 218, 228, 236–
 238, 240, 244, 246, 270, 314,
 325, 357, 369, 386, 425
- rire, 24, 26, 41, 43, 45, 61, 63,
 67, 128–129, 140, 149, 159,
 161–162, 165, 240, 255–256,
 287–290, 297, 302, 307, 319,
 325–326, 338, 357, 389, 411,
 429–430
- rôle, 25–26, 41, 45, 61, 63, 69, 89, 98,
 100, 108, 111, 125, 151–152,
 154–155, 162, 172, 175–176,
 179, 192, 231, 235, 274–275,
 277, 291, 293, 296, 299, 309–
 312, 314–315, 317, 319, 322–
 323, 326, 332, 343, 364, 366,
 386, 401–402, 404, 426, 428
- S**
 satanique, 287, 317, 328
 sédition, 196, 418, 420, 424
 soulèvement, 213, 219
- T**
 théâtre, 3, 5, 7, 19, 22, 31, 37, 45, 47,
 51, 59, 61, 69, 89, 91, 97–98,
 107, 119–121, 128–129, 137,
 149–150, 152, 154, 158, 161,
 163, 167, 169–171, 177, 181,
 184, 192–194, 204–207, 209,
 211, 214, 225, 227, 230–234,
 249–251, 259, 261–263, 269,
 273, 277, 280, 282, 285–286,
 288, 291, 298, 301–302, 304,
 306, 308, 311, 313, 316–318,
 322, 327–329, 332, 336–339,
 342, 345–346, 348–349, 352,
 357, 360, 362, 366, 368, 400,
 407, 417–419, 423, 425, 427,
 429–430
 audience, 363
 de Dionysos, 31, 37, 97–98, 152,
 154, 230–231, 339

fermeture, 4, 27, 89, 193, 205, 211,
214–215, 233, 430
interdiction 26, 167–169, 193,
210–211, 306, 336

tragédie, 51, 77, 89, 136, 175–177,
192, 207, 231, 375, 406–408

Sapheneia: Contributions à la philologie classique

Comme l'indique son nom, cette collection est consacrée à l'interprétation de textes anciens, grecs et latins. Elle offre un cadre à des monographies consacrées à un sujet ou à un auteur spécifique, mais aussi à des commentaires ou à des éditions annotées.

La tradition de l'analyse critique nous oblige à concevoir son contenu comme une démarche philologique rigoureuse. Ceci ne saurait exclure cependant ni l'exploration de voies nouvelles, ni un élargissement des méthodes d'interprétation des textes.

Les volumes de cette collection doivent relever d'une recherche indépendante, tant du point de vue de leur exégèse que de celui de l'approche analytique. En ce sens, elle offre un apport original à la philologie classique. Une grande importance y est donnée à la continuité et à l'actualité de la lecture des textes antiques, particulièrement dans les domaines de l'histoire de la transmission, de l'interprétation ainsi que de l'historique de la discipline philologique.

Pour toucher un public aussi large que possible, cette collection comprendra des volumes dans les langues courantes du monde scientifique. Elle fonde son intérêt et sa valeur sur la clarté de la présentation et de la langue.

Sapheneia doit enfin permettre, par le traitement de questions scientifiques, d'approfondir notre compréhension de la tradition intellectuelle occidentale.

Titres parus :

- Vol. 1: Poltera, Orlando. *Le langage de Simonide*. Etude sur la tradition poétique et son renouvellement. 686 pages. 1997.
- Bd. 2: Grossardt, Peter. *Die Trugreden in der Odyssee und ihre Rezeption in der antiken Literatur*. 493 pages. 1998.
- Vol. 3: Hummel, Pascale. *L'épithète pindarique*. Etude historique et philologique. 677 pages. 1999.
- Vol. 4: Guex, Sophie. *Ps.-Claudien, Laus Herculis*. Introduction, texte, traduction et commentaire. 244 pages. 2000.
- Bd. 5: Billerbeck, Margarethe/Zubler, Christian. *Das Lob der Fliege von Lukian bis L.B. Alberti*. Gattungsgeschichte, Texte, Übersetzungen und Kommentar. 272 pages. 2000.
- Vol. 6: Amherdt, David. *Sidoine Apollinaire, Le quatrième livre de la correspondance*. Introduction et commentaire. 592 pages. 2001.
- Vol. 7: Billerbeck, Margarethe/Guex, Sophie. *Sénèque, Hercule furieux*. Introduction, texte, traduction et commentaire. 617 pages. 2002.
- Vol. 8: Hummel, Pascale. *Philologus auctor*. Le philologue et son œuvre. 438 pages. 2003.
- Vol. 9: Amherdt, David. *Ausone et Paulin de Nole: correspondance*. Introduction, texte latin, traduction et notes. 255 pages. 2004.
- Vol. 10: Luis Arturo Guichard. *Asclepiades de Samos. Epigramas y fragmentos*. Estudio introductorio, revisión del texto, traducción y comentario. 583 pages. 2004.
- Vol. 11: Tamara Neal. *The Wounded Hero*. Non-Fatal Injury in Homer's *Iliad*. 352 pages. 2006.
- Vol. 12: Marcelle Laplace. *Le roman d'Achille Tatios*. «Discours panégyrique» et imaginaire romanesque. XV, 797 pages. 2007.

- Vol. 13: Braswell, Bruce Karl / Billerbeck, Margarethe.
The Grammarian Epaphroditus. Testimonia and Fragments
edited and translated with Introduction, Notes, and Commentary.
454 pages. 2008.
- Vol. 14: Rodríguez Adrados, Francisco.
Greek Wisdom Literature and the Middle Ages.
The Lost Greek Models and Their Arabic and
Castilian Translations. 392 pages. 2009.
- Vol. 15: Marcelle Laplace. *Les Pastorales de Longos (Daphnis et Chloé).*
VII, 193 pages. 2010.
- Bd. 16: Henriette Harich-Schwarzbauer. *Hypatia.*
Die spätantiken Quellen. Eingeleitet, kommentiert und
interpretiert. XII, 385 pages. 2011.
- Vol. 17: Francesco Lardelli. *Dux Salutis. Prudenzio, Cathemerinon 9-10:*
Gli Inni della Redenzione. Introduzione, testo, traduzione e commento.
343 pages. 2014.
- Vol. 18: Bruce Karl Braswell. *Two Studies on Pindar.* Edited by Arlette
Neumann-Hartmann. 338 pages. 2015.
- Vol. 19: Anne-Angélique Andenmatten. *Les Emblèmes d'André Alciat.*
Introduction, texte latin, traduction et commentaire d'un choix
d'emblèmes sur les animaux. 785 pages. 2017.
- Vol. 20: Christian Pernet. Choricios de Gaza *L'Apologie des mimes.*
Édition critique, traduction française *princeps* et commentaire.
Étude sur le mime 474 pages. 2019.