

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 σωζομένη. 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 Σακρατικοὺς 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 : μῖμός ἐστιν 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 ὅλον ἦθη καὶ πάθη δεῖξειν καὶ ὑποκρινεῖσθαι ἢ ὄρχησις ἐπαγγέλλεται, νῦν μὲν ἐρῶντα, νῦν δὲ ὀργιζόμενόν 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) : καὶ ὁ μὲν γίνεται φιλόσοφος, οὐκ ὦν φιλόσοφος, ὁ δὲ γίνεται βασιλεύς, οὐκ ὦν βασιλεύς, ἀλλὰ σχῆμα ἔχων διὰ τῆς ὑφηγήσεως· ὁ δὲ ἰατρός οὐδὲ ζύλον 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 ἰατρός οὐκ ὦν ἰατρός, καὶ φαίνεται φιλόσοφος κόμην ἔχων ἐν τῷ προσωπείῳ, καὶ φαίνεται στρατιώτης στρατιώτου σχῆμα περιβεβλημένος· καὶ ἀπατᾷ ἡ ὄμις 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 : Αὐρήλ. 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'ὕποθεσις, 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 σπουδάζεις 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 ἀνίεναί, ἢ θυμελικῶν παιγνίων ἀνέχεσθαι· ἀλλ' εἰ καὶ τις κληρικὸς κληθεῖ ἐν γάμῳ, ἢ νῆκα ἂν τὰ πρὸς ἀπάτην εἰσέλθοιεν παίγνια, ἐξαναστήτω, καὶ παραυτίκα ἀναχωρεῖτω, οὕτω τῆς τῶν Πατέρων ἡμῖν προστατυούσης διδασκαλίας. εἰ δέ τις ἐπὶ τούτῳ ἄλλῳ, 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 : μόθος δὲ ἀμοφοῖν οὐ μικρός, τοῦ μὲν, ὅπως ὑψηγῆσαιτο, τοῦ δέ, ὅπως εἰσδέξαιτο. 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 pronuntiant.*

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, fascinorum 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 proximi 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 μισθῶσας 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 θριῶ 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' ἑκάστην ἱερομηνίαν τῷ καταλαβόντι θεὸν θαῤῥασθαι. οὗτός ἐστι μὲν τῶν τέχνῃ φαλακρῶν, οὐ τῶν φύσει, βαδίζων ἐπὶ τὰ κουρεῖα τῆς ἡμέρας πολλάκις· πάρεισι δὲ εἰς τὸν δῆμον ἐπ' αὐτὸ τοῦτο, τῆς κεφαλῆς τὴν ῥώμην ἐπιδειξόμενος, 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 ῥαπιζομένη 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 ὁρᾶτε 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 ; | adsuescunt 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 Finkelpearl-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 κεραυνύντος; καὶ γὰρ καὶ μοιχεῖαι, καὶ γάμων ἐκεῖ κλοπαί, καὶ γυναῖκες ἐκεῖ πορνεύμεναι, ἄνδρες ἡταιρηκότες, νέοι μαλακίζόμενοι, πάντα παρανομίας μεστά, πάντα τερατωδίας πάντα αἰσχύνης. οὐκ ἄρα γελᾶν 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 ὀρῶντες, 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 ἐὰν 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 ἀρσενικῶ 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' ἐρῶντι πάντα ταῦτα ποιοῦντι χάρις ἔπεστι, καὶ δέδοται ὑπὸ τοῦ νόμου ἄνευ ὀνειδούς πράττειν, ὡς ἀγκαλὸν 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 ἐρῶντι, 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 τοῖς ἐν τοῖς προσήκουσιν ἀναγνώσμασιν ἰδρωτάς 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 ἐπιρρασθεῖς, 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. ἢ εἰς θεὸν ὕβρις. λέγεται δὲ καὶ ἡ κατὰ ἀνευθύνων γενομένη μέμψις.

229 Paus. Gr., *ἀπτικῶν 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 σωφροσύνῃ 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 χαλεπότερον τούτων ἢ τοῦ γέλωτός ἐστιν ὑπόθεσις. ὅταν μὲν γὰρ βλάσφημόν τι εἴπωσιν ἢ αἰσχροὺν 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 γελάσθαι.

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 Edition 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 $\mu\acute{\iota}\mu\omicron\varsigma$ »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 ἀναστρεφόμενοις, καὶ μάλιστα τοῖς τὰ σκηνικὰ μετερχόμενοις ἀνδράσι τε καὶ γυναιξί. καὶ μὴν καὶ ταῖς προϊσταμέναις ἀπαγορεύομεν κεχρησθαι σχήματι μοναχοῦ ἢ μοναστρίας ἢ ἀσκητρίας ἢ οἰωδῆποτε τρόπῳ τοῦτο μιμῆσθαι, ἐπισταμένων πάντων τῶν τολμώντων ἢ χρήσασθαι τῷ τοιοῦτῳ σχήματι ἢ μιμήσασθαι ἢ ἐμπαῖξαι εἰς οἰανδῆποτε 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 νοουθετοῦσα 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, κομῶς κείμενος. ἐπὶ τούτοις οὖν ὁ δεῖλαιος ἐξομολογήσατο πᾶσιν ἑαυτὸν κατάδηλον 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 ; Gamma-curta 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 πάσχις 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 ἄγουσαν, ἣν δὴ πόρνας 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 σὺφρονα καὶ κοσμίαν καὶ τοῦ βίου παντὸς κοινωνὸν ἀτιμάζεις, ὑβρίζεις, μυρίοις περιβάλλεις ὄνειδεσιν. [...] καὶ τὴν ἠχὴν 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 ἡβὴν ἀφίκετο, καὶ ὠραία ἦν ἤδη, εἰς τὰς ἐπὶ σκηνῆς καθῆκεν αὐτήν, ἑταῖρα 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 ὥραν 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 γὰρ 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 ἄηδλά 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 ῥαψῳδοὶ 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 Tatius³¹³. 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, ὀμηριστήν³¹⁵. 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 σκηνηκοί 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 σκηνηκῶν, 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 θαυματοποιούντας τεχνάζεσθαι μῦθον ἐξ ἱστορίας ἢ τινα τῶν ἀρχαίων διηγημάτων ὑπόθεσιν τῆς θαυματοποιίας λαβόντες ἔργῳ τοῖς θεαταῖς διηγούνται 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, ἡταιρηκώς, ἐκπεπορνευμένος, τὴν ὥραν πεπρακώς, 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 μαγῶδὸς καλούμενος τύπανα 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 προσπαίζων 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 pernicious 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 πορνικά 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 βλάβη τοῦς ἀκροωμένουσ ἐυρεῖν 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 δεσπότηισ 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 πορνικά ἄσματα, [...] ῥύπου παντός χαλεπότερον ἐμφράττει τῆσ διανοίασ τὴν ἀκοήν.

368 Chrys., *hom. in Mt.* LXVIII, 4 (PG 58, 644) : ποῦ νῦν εἰσιν οἱ τοῖσ διαβολικοῖσ ἐαυτοῦσ ἐκδιδόντεσ χοροῖσ καὶ τοῖσ ἁσμασι 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 ἡδονὴν 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) : ὁρῶν γυναῖκα πόρνην γυμνῆ τῇ κεφαλῇ μετὰ πολλῆς τῆς ἀναισχυντίας εἰσιούσαν, χρυσᾶ περιβεβλημένην ἱμάτια, μαλακιζομένην, θρυστομένην, 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, arcentes 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 (Ἀσιονείκη) 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 Μειλησίω.

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 καταγνῶναι 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 πένια, 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 ἀφεις 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

Ἀντιοχέας δέ, τό τε πλῆθος καί κάλλος τῶν ἐν αὐτῇ λίθων καί μαργάρων, τεθαυμακότας, Μαργαριτῶ καλεῖν, οἷς ἔκοσμεῖτο κλῆσιν προσεξευρόντας φερώνυμον.

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, φορούντων ἱματισμὸν πολυτελεῖ καὶ μανιάρια χρυσᾶ, καὶ τοὺς μὲν αὐτῆς προτρέχοντας, τοὺς δὲ ἑπακολουθοῦντας. 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 γούν 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 P.ex. 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 ἀριστέῃν, 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 τινας θεωρεῖν ἐν γάμοις, ἢ δειπνοῖς, 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 ἀνίεναί, ἢ θυμελικῶν παιγνίων ἀνέχεσθαι· ἀλλ' εἰ καὶ τις κληρικὸς κληθεῖν ἐν γάμῳ, ἢ νῖκα ἂν τὰ πρὸς ἀπάτην εἰσέλθοιεν παίγνια, ἐξαναστήτω, καὶ παραυτίκα 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 ἐνθένδε ἅτε γαμετῆ τῇ Θεοδώρα ξυμφησε, 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 : κεκλεῖσθαι 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, *Αριστέυς* (*Op.* XL), 29 : τραγωδοῦς ἐν Διονύσου γύναια σχηματιζομένους ὀρῶν 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 fatus 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· εὖν 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 ἡταιρηκείας 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 ἅπαναχωροῦσιν οἱ ἵπποι.

460 Constantin Porphyrogénète, *Caer.*, II, 79 (Vogt 1939, p. 146) : καὶ τελεσθέντων τῶν δὲ βαίων, πρᾶττουσιν 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 Publilius.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 praesente 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 εικότως 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 αἴσχεσιν ἐπομπεύετο καταυλούμενός τε καὶ κατορχούμενος, καὶ τὴν ἄρνησιν, καὶ τὴν ἤτταν, καὶ τὸ τέλος ὀνειδιζόμενος. καὶ τί γὰρ οὐ πάσῃων 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 κωμφοδοῦσιν 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 Tinnefeld 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 ἀνέσκειται ... 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 ταύτη 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 μιαιράι, καὶ γυναικες ἐκαλοῦντο ἐπὶ τὴν θέαν. ὃ τῆς μιαιρίας ἐν νυκτί, 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 λοιδορίαί, 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 ἑορτὴν, ἀφώρισε 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 qui 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 Μάϊον μῆνα. τὴν παράλιον καταλαμβάνοντες πόλιν τὴν λεγομένην Ὀστίαν οἱ τὰ πρῶτα τῆς Ρώμης τελοῦντες ἡδῦπαθεῖν ἠνεύχοντο ἐν τοῖς θαλαττίοις ὕδασιν ἀλλήλους ἐμβάλλοντες ὅθεν καὶ Μαῖουμᾶς ὁ τῆς τοιαύτης εὐορτῆς καιρὸς ὀνομάζετο.* 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. *Λήμερα 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 *Λήμερα 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 θέα· 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'hippotope⁵³² 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 Saltatoribus*).

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 δεσπότηι 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 τῆμερον, καὶ τὰ σκόμματα, καὶ αἱ λοιδορίαί, καὶ αἱ χορεῖαι αἱ νυκτεριναί, καὶ ἡ καταγέλαστος αὕτη κωμῳδία (trad. Jeannin 1864, t. II, p. 450).

541 Chrys., *Laz.* I, 1 (*PG* 48, 963) : τὴν χθὲς ἡμέραν, ἐορτὴν οὕσαν σατανικὴν, ἐποιήσατε 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 de la Saint-Sylvestre actuellement⁵⁴². Pour Tertullien, les jeux et les banquets sont associés à la fête des calendes⁵⁴³. *L'Histoire Auguste* 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 calendes, 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 monarque 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 deuxième 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 frequentantur, munera comitant et strenae, consonant lusus, convivia constrepunt.*

544 Lampr., *Alex. Sev.*, XXXVII, 6 : *kalendis autem Januariis et Hilariis matris 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 εἴσω τῆς αὐλῆς παραδέχομαι τὴν θυμέλην ἕξω τῆς νομηνίας τοῦ ἔτους ὑπ' ἀναισθησίας, ὥσπερ τινὰ φόρον ἢ δασμὸν εἰσφέρων καὶ ἀποδιδούς ἀγροικὸς ὀλίγα ἔχων οὐκ ἐπιεικεῖ δεσπότη. καὶ τότε δὲ εἰσελθὼν τοῖς ἀφοσιουμένοις ἔοικα. κέκτημαι δὲ οὐδένα, καὶ τὰτα βασιλεὺς ἀκούων μέγας, ὃς καθάπερ ὑπαρχὸς ἢ στρατηγὸς διὰ πάσης τῆς οἰκουμένης ἄρξει τῶν μίμων καὶ τῶν ἠνιόχων (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 ἔστί τὸ θέατρον (trad. Bérenger 1810 p. 84, sauf pour *les Putes*).

550 Just., *Nov.* 105, 1 : καὶ οὕτως ὁ τῶν ἑπτὰ 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* (δωδεκάμηρον) ; 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 δεξίμου φέρουσα δεξίωσιν 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 δρυογγάριος 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 Γότθοι 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 Καίσαρος 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 ἄστυος 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 ἡ 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 μιαραί, καὶ γυναῖκες ἐκαλοῦντο ἐπὶ τὴν θέαν (trad. Jeannin 1864, t. xi, p. 429).

589 Cypr., *Contre Donat*, 8 : *pu dica 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 χαίρουσαν τε καὶ παραγνομένην ἢ θεάτροις παραβάλλουσαν (φραμὲν δὲ τοῖς ἔνθα σκηναί καὶ τὰ τοιαῦτά ἐστιν, ἢ καὶ ὄπη θηρίους πρὸς ἀνθρώπους ἢ μάχη).

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 θεωρησῆαι 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 maisonnières (§ 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.