

Théâtre, cités et royaumes en Anatolie et au Proche-Orient de la mort d'Alexandre le Grand aux conquêtes de Pompée

Brigitte LE GUEN

Université Paris VIII-Saint-Denis

Jusqu'à une époque relativement récente¹, le théâtre hellénistique n'a pratiquement intéressé que les archéologues, lesquels avaient alors la possibilité d'étudier non seulement quantité de bâtiments, mais aussi l'abondant matériel constitué de masques, de figurines d'acteurs représentés sur des supports variés, ainsi que de scènes tirées d'œuvres dramatiques, matériel qualifié du terme générique de « Bühnentaltertümer² ».

Pour les littéraires, en effet, en l'absence quasi totale de pièces d'époque hellénistique parvenues en entier jusqu'à nous, la condamnation était sans appel : après la mort d'Alexandre le Grand, le genre dramatique était entré dans une phase irrémédiable de décadence³.

Aux yeux des historiens aussi, la cause était entendue, comme j'ai tenté de le montrer dans un article publié en 1995⁴, dont je me permets de rappeler brièvement la teneur : la cité étant tenue pour morte à Chéronée en 338, après sa défaite face aux armées macédoniennes de Philippe II, et le théâtre étant tenu pour la cité – entendez sous cette appellation la seule *polis* véritablement digne de ce nom, à savoir Athènes –, le théâtre vivait en conséquence ses dernières heures de gloire, ne subsistant que pour diver-

1. Voir LE GUEN Br. (éd.), *De la scène aux gradins, Pallas*, 47, 1997, notamment EAD., « Le théâtre grec hellénistique à la fin du XX^e siècle », p. VII-XVIII.

2. Cf. MÜLLER A., *Lehrbuch der griechischen Bühnentaltertümer*, 1886. Voir aussi WEBSTER T. B. L., *Greek Theatre Production*, 1956; ID., *Griechische Bühnentaltertümer*, 1963; ID., *Monuments Illustrating Tragedy and Satyr Play*, *BICS Suppl.*, 20, 1967²; ID., *Monuments Illustrating Old and Middle Comedy*, *BICS Suppl.*, 23, 1969²; ID., *Monuments Illustrating Old and Middle Comedy*, éd. revue par J. R. Green, *BICS Suppl.*, 39, 1978³; ID., *Monuments Illustrating New Comedy*, 3^e éd. revue et augmentée par J. R. Green et A. Seeborg, 2 vol., *BICS Suppl.*, 50, 1995; TRENDALL A. D., *Phlyax Vases*, *BICS Suppl.*, 19, 1967²; TRENDALL A. D. et WEBSTER T. B. L., *Illustrations of Greek Drama*, 1971; GREEN J. R., « Additions to MINC³ », *BICS*, 27, 1980, p. 123-131 et pl. 5-9; ID., *Theatre in Ancient Greek Society*, 1994; GREEN J. R. et HANDLEY E., *Images of the Greek Theatre*, 1995.

3. Voir e. g. BALDRY H. C., *Le théâtre tragique des Grecs*, 1975 (traduit de l'anglais), chap. IX : « Le déclin », p. 191-200.

4. Cf. LE GUEN Br., « Théâtre et cités à l'époque hellénistique. Mort de la cité – Mort du théâtre? », *REG*, 108, 1995, p. 59-90.

tir des masses amorphes et dépolitisées. Aussi, parler du théâtre grec revenait-il généralement⁵ à évoquer, à la suite de J.-P. Vernant et de P. Vidal-Naquet⁶, une manifestation artistique et culturelle spécifique de l'Athènes classique⁷, intimement liée de surcroît à la vie politique, religieuse et sociale de la cité⁸.

D'où ma question d'aujourd'hui : quel sens lui reconnaître dans l'espace-temps retenu lors de ces journées, l'Anatolie et le Proche-Orient hellénistiques de la mort d'Alexandre le Grand aux conquêtes de Pompée ?

À cette date, l'édifice théâtral est devenu un élément constitutif du paysage civique, tandis que nombre d'objets de la vie quotidienne (aux côtés d'autres, plus élaborés) évoquent le monde de la scène, et traduisent, semble-t-il, l'engouement que ce dernier suscite alors auprès de toutes les couches sociales⁹. Par ailleurs, si les cités forment une unité relativement homogène, elles représentent également une réalité extrêmement hétérogène¹⁰, les unes continuant à se dire « libres et autonomes », les autres dépendant de la « protection bienveillante » des royaumes nés des conquêtes d'Alexandre, les autres encore étant incorporées à ces mêmes royaumes, avant de l'être à des provinces romaines.

Pour tenter, dans ces conditions, d'analyser la place et le rôle du théâtre, je commencerai par examiner les nouveaux lieux et les nouveaux « moments » du phénomène théâtral¹¹, puis je m'intéresserai aux spectacles portés sur la scène, et à ceux (dramaturges et acteurs) qui leur permirent

5. Certains toutefois ont corrigé cette image et montré qu'à la fin du V^e et au IV^e les lieux se diversifient et que la Grande Grèce, la Sicile, ou encore la Macédoine accueillent des spectacles de théâtre : cf. TAPLIN O., *Comic Angels*, 1993 ; ID., « Spreading the word through performance », GOLDHILL S. et OSBORNE R. (éd.), *Performance culture and Athenian democracy*, 1999, p. 33-57 ; REVERMANN M., « Euripides, Tragedy and Macedon : Some Conditions of Reception », CROPP M., LEE K. et SANSONE D. (éd.), *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*, 2000, p. 451-467.
6. VERNANT J.-P. et VIDAL-NAQUET P., *Mythe et tragédie*, I, 1972, et *Mythe et tragédie*, II, 1986.
7. Il est clair que pour J.-P. Vernant et P. Vidal-Naquet, l'heure de gloire du théâtre athénien se termine à la fin du V^e siècle. Ces deux spécialistes utilisent néanmoins dans leur démonstration, outre les textes des dramaturges du V^e siècle, des documents datant majoritairement du siècle suivant. Sur ce point, voir LE GUEN Br., « Réflexion sur l'activité théâtrale dans le monde hellénistique », *Topoi*, 8, 1998, p. 86-87 notamment.
8. Les Athéniens auront à cœur de rappeler dans leurs plaidoyers comme sur la pierre leur prééminence en matière de théâtre. Ainsi, à Delphes, une inscription datée de 117 av. J.-C. (LE GUEN Br., *Les associations de Technites dionysiaques à l'époque hellénistique*, 2001, vol. I, TE 11, l. 16-20), proclame-t-elle, à la vue de tous et pour toujours : « La plupart des historiens et des poètes en témoignent et la cité elle-même prouve clairement la vérité en rappelant qu'elle est la métropole des œuvres dramatiques, ayant inventé et perfectionné la tragédie et la comédie. »
9. Dans son ouvrage, *Theater in Ancient Greek Society*, paru en 1994, J. R. Green souligne toutefois que le « petit matériel » peut ne pas renvoyer spécifiquement au théâtre, mais seulement au monde de la joie et du plaisir que procurent Dionysos et son entourage. Il ne sera question ici que de l'activité théâtrale *stricto sensu*.
10. Voir WILL Éd., « Poleis hellénistiques : deux notes », *Échos du Monde classique/Classical Views*, XXXII, n. s. 7, 1988, p. 327-352 (= *Historica Graeco-Hellenistica*, 1998, p. 811-835).
11. Je ne traiterai pas, dans cet exposé, de l'utilisation des théâtres pour des manifestations autres que des spectacles. Sur ce point, voir KOLB Fr., *Agora und Theater. Volks- und Festversammlung*, 1981 ; HANSEN M. H. et FISCHER-HANSEN T., in WHITEHEAD D. (éd.), *From Political Architecture to Stephanus Byzantius*, 1994, p. 44-75.

d'exister. Après quoi, je m'interrogerai sur le sens à donner à ces manifestations théâtrales, en les replaçant dans les contextes où elles sont attestées. Il est *a priori* raisonnable de penser, vu les champs chronologiques et géographiques envisagés, que les théâtres n'ont ni toujours, ni partout, rempli la même fonction, ni transmis le même message.

Lieux et temps du théâtre

Traiter des cadres spatio-temporels qui accueillirent la plupart des manifestations théâtrales à l'époque hellénistique revient tout d'abord à évoquer des lieux multiples, mais aussi de multiples fêtes.

Une situation documentaire disparate pour une « mer de théâtres »

Mieux qu'un long discours, il m'a paru bon, dans un premier temps, de tenter de replacer sur différentes cartes¹², à l'aide de toutes les sources disponibles – qu'elles soient archéologiques, littéraires ou épigraphiques¹³ – l'ensemble des théâtres attestés en Anatolie et au Proche-Orient entre 323 et 65 av. J.-C. Pour ce faire, j'ai utilisé principalement les trois tomes du précieux corpus quadrilingue, édité récemment à Rome sous le titre *Teatri greci e romani alle origini del linguaggio rappresentato*¹⁴.

Disons-le d'emblée, les résultats obtenus sont hautement aléatoires, en raison de la qualité extrêmement inégale des informations disponibles. Même pour ce qui est des théâtres de l'actuelle Turquie, pays sur lequel nous sommes le mieux (ou le moins mal) documentés, les difficultés abondent : il ne manque pas d'édifices attestés par l'archéologie, mais bon nombre d'entre eux ne sont plus visibles ou sont toujours enterrés¹⁵ ; d'autres sont partiellement recouverts par des constructions modernes, quand ils ne sont pas considérablement modifiés par des remaniements d'époque impériale. Quant aux travaux que ces édifices ont suscités ou continuent de susciter, ils se limitent trop souvent à quelques sondages et, lorsqu'elles existent, à des publications généralement sommaires¹⁶.

12. Pour des commodités de représentation, j'en ai élaboré trois. Voir ici même, doc. 1, 2 et 3.

13. Seules ont été prises en compte les inscriptions mentionnant soit un théâtre, soit la célébration de concours dramatiques. Celles attestant, sans autre précision, l'octroi de la proédrie n'ont pas été retenues, car le premier rang concédé par privilège honorifique ne se situe pas obligatoirement au théâtre.

14. CIANCO ROSSETTO P. et PISANI SARTORIO G. (éd.), *Teatri greci e romani alle origini del linguaggio rappresentato*, 1994-1996. Pour compléter les renseignements fournis par cet ouvrage, j'ai eu recours à différentes chroniques de fouilles. En tout état de cause, ce travail de recension ne saurait prétendre à l'exhaustivité.

15. Seule se devine encore parfois leur position sur le terrain, comme dans le cas des théâtres de Pitané, de Notion, d'Alinda, de Bargylia, pour n'en citer que quelques-uns.

16. Ainsi en est-il, par exemple, des édifices théâtraux de Téos, d'Amos, ou encore d'Halicarnasse.

Une telle situation est extrêmement dommageable, tout d'abord, pour l'établissement d'une quelconque chronologie : les archéologues hésitent par exemple, entre le I^{er} siècle avant ou après notre ère dans la datation du théâtre de Prusias de l'Hypos, et pour l'édifice de Kadyanda, en Carie, entre le II^e siècle av. J.-C. et la fin du I^{er}. La plupart du temps, la fourchette retenue est large : il est question d'« époque hellénistique », sans autre précision. S'en trouve ainsi fragilisée la réflexion sur la progression de l'hellénisme sur les terres nouvellement conquises, et de manière plus générale sur les phénomènes d'acculturation¹⁷. Force est de reconnaître que le théâtre, en tant que symbole – dès l'époque classique – de la culture grecque, est un « marqueur » tout à la fois extrêmement clair et des plus imprécis.

Il est de ce fait particulièrement délicat, en l'absence d'autres sources (ce qui est d'ordinaire le cas¹⁸), d'aborder le problème, à bien des égards essentiel, du financement des édifices et de mesurer ainsi l'implication respective d'une communauté civique ou de ses maîtres éventuels dans des constructions qui, même modestes, requéraient d'importants capitaux : on aimerait savoir, entre autres, s'il faut imputer ou non aux Attalides¹⁹ la création, vraisemblablement au II^e siècle avant notre ère²⁰, d'un théâtre récemment identifié à Balboura²¹, au nord de la Lycie. Plusieurs témoignages montrent en effet que, dans les années 160, l'activité militaire menée par les souverains de Pergame tant en Pisidie que le long de la côte lycienne contre leur rivale, Rhodes, se doubla d'une importante activité de bâtisseurs²².

La situation documentaire à laquelle l'historien se trouve confronté est de surcroît extrêmement dommageable pour toute réflexion sur l'origine et la diffusion des structures architecturales. Elle l'est encore pour toute analyse « fine » des capacités d'accueil des édifices théâtraux, dont il est couramment stipulé qu'ils sont de « dimensions inconnues », quand ils ne sont pas qualifiés de la mention « plutôt vastes » ou « plutôt petits ».

17. Voir *infra*, le cas des théâtres de Babylone et de Séleucie du Tigre.

18. Délos constitue sur ce point une exception notoire, puisque la documentation comptable permet de suivre les principales étapes de la construction du bâtiment et de ses réaménagements entre les années 307 et 178 (HOMOLLE Th., *BCH*, 18, 1894, p. 161-167). En ce qui concerne Iasos, la documentation disponible ne porte que sur la réfection – et non la construction – du théâtre, au moyen d'un règlement instituant une contribution volontaire (*SEG*, IV, 224; *JK*, 28, 1, 180, l. 8-9; 182, l. 5, 183, l. 3).

19. BIER L. conclut en ces termes son article « The Upper Theatre at Balboura », *Anatolian Studies*, 44, 1994, p. 45 : « L'extraordinaire qualité de la maçonnerie du théâtre, et la sophistication de son tracé laissent supposer que le financement de l'édifice, sinon l'inspiration qui lui donna naissance, peuvent provenir d'un lieu situé en amont de cette contrée provinciale et montagnaise ; si la date du II^e siècle est acceptée pour un tel monument, Pergame vient immédiatement à l'esprit » (trad. Br. Le Guen).

20. En tout cas, pas après le tout début du I^{er} siècle av. J.-C.

21. L'édifice a été étudié à l'occasion d'une prospection archéologique menée en 1990, sous les auspices de l'Institut britannique d'Ankara.

22. Attale II fit, par exemple, don d'un magnifique portique à Termessos (*TAM* III, 1, n^{os} 4, 9).

Ces réserves faites, de l'examen rapide des lieux dans lesquels furent bâtis des édifices théâtraux, il se dégage néanmoins le triple constat suivant : une concentration manifeste, une remarquable extension et un « vide » pour le moins problématique.

La répartition des édifices théâtraux

De très nombreux théâtres occupent l'espace formé tant par les îles, anciennement hellénisées, qui bordent à l'Ouest l'actuelle Turquie et dont la *chôra* se trouve parfois également sur la terre ferme²³, que par la côte égéenne de l'Asie Mineure, depuis longtemps peuplée de cités grecques, telles Éphèse, Érythrées, Clazomènes, Milet, Notion, Priène, Smyrne ou encore Téos. Il faut y ajouter les régions de l'intérieur de la Mysie, Carie, Lydie, et Pisidie²⁴, ainsi que de l'est de l'Anatolie²⁵ où les souverains hellénistiques fondèrent de nombreuses colonies²⁶.

Sur toutes ces terres, le constat d'absence d'architecture théâtrale avant le III^e siècle, constat établi, en 1974 déjà, par Daria de Bernardi Ferrero dans une publication en 4 volumes des théâtres d'Asie Mineure²⁷, ne saurait sérieusement être remis en cause : le théâtre ne s'y développe qu'à partir des conquêtes d'Alexandre²⁸ et gagne peu à peu les limites extrêmes des nouveaux espaces ouverts aux Gréco-Macédoniens par les victoires de leur chef et de ses successeurs²⁹. On constate en effet l'existence d'édifices théâtraux jusque dans les nouvelles fondations d'Afghanistan et d'Arménie : à Ai

23. Il s'agit des îles de Samothrace, Imbros, Lemnos, Lesbos, Chios, Samos, Calymnos, Cos, Nisyros, Astypalaia, Rhodes (voir LE GUEN Br., « L'activité dramatique dans les îles grecques à l'époque hellénistique », *REA*, 103, 2001, tableaux p. 267-277). À ces îles, il convient d'adjoindre Chypre, où la construction d'édifices théâtraux est due, selon toute vraisemblance, à l'impulsion des Ptolémées, notamment à Néa Paphos, créée pour être la nouvelle capitale de l'île (voir GREEN J. R., « Excavations at the Theatre, Nea Paphos, 1995-6 », *Mediterranean Archaeology*, 9-10, 1996-1997, p. 239-242).

24. Des théâtres sont connus, *e. g.*, à Pergame, à Amyzon, à Sardes, où l'édifice est documenté par un passage de Polybe (VII, 16, 6), traitant du siège de 216-215, et par une inscription (*Sardis*, VII, n° 1, 4) mentionnant la fête des Dionysies au cours de laquelle une couronne fut décernée à un dénommé Timarchos.

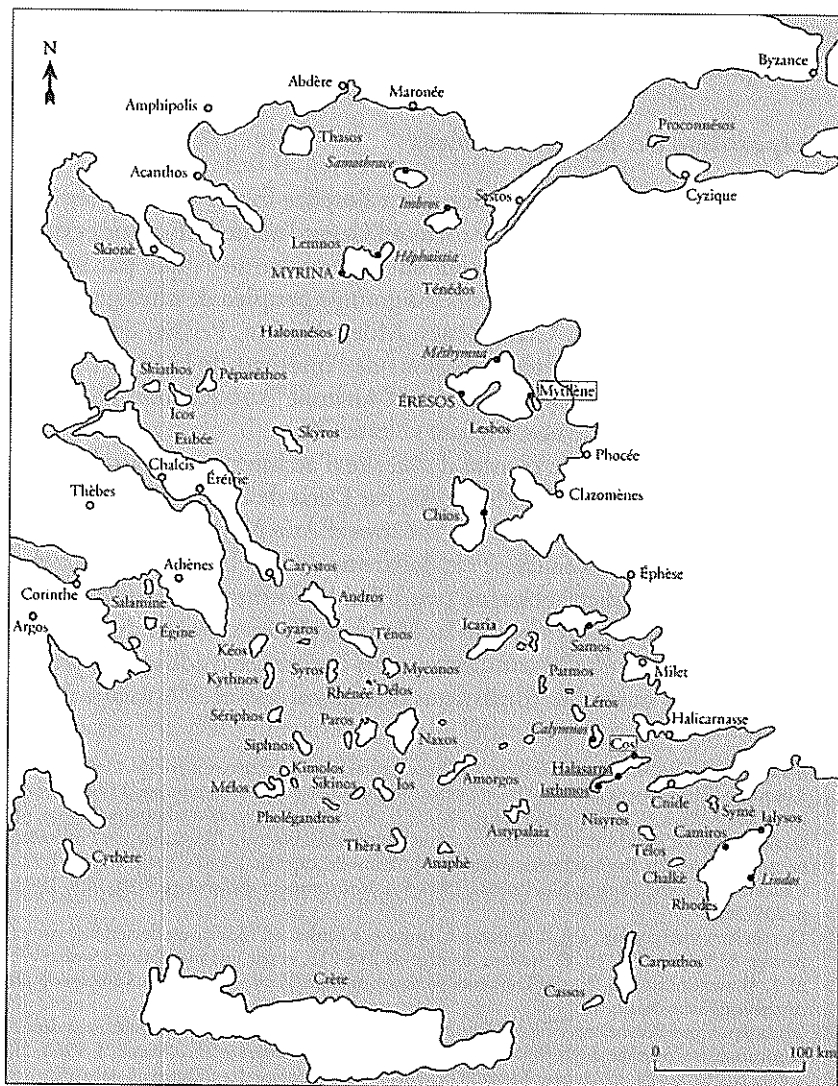
25. Sur la répartition des théâtres en Asie Mineure, et le nombre d'édifices nouvellement connus depuis la parution de l'ouvrage de DE BERNARDI FERRERO D., *Teatri classici in Asia Minore*, I, 1966; II, 1969; III, 1970; IV, 1974; voir MORETTI J.-Ch., « L'architecture des théâtres en Asie Mineure (1980-1989) », *Topoi*, 2, 1992, p. 9-11.

26. Pour ne citer qu'un exemple, on mentionnera le cas d'Hiérapolis créée, semble-t-il, par Antiochos I^{er} ou II plutôt que par Eumène II, lequel ne l'aurait que refondée au II^e siècle (cf. COHEN G. M., *The Hellenistic Settlements in Europe, the Islands, and Asia Minor*, 1995, p. 307).

27. Cf. TAM, IV, p. 9.

28. Dans ROBERT, *Amyzon*, les auteurs écrivent, à la page 86 : « Si la place du théâtre s'accorde bien avec le plan d'ensemble du sanctuaire, jailli d'un seul jet dans la seconde partie du IV^e siècle, rien ne permet de rattacher la construction de cet édifice au reste du sanctuaire et du reste l'on n'attendrait point un théâtre et des gradins en pierre à cette date dans la région. Nous y verrions un complément apporté à l'ensemble cultuel dans le cours de l'époque hellénistique, quand les inscriptions nous montrent l'activité de la communauté des Amyzyoniens aux III^e et au II^e. »

29. Voir ici même, doc. 3.



Légende

Isthmos : théâtre attesté par les sources archéologiques

MYRINA : théâtre attesté par les sources épigraphiques

Samothrace : théâtre attesté par les sources épigraphiques et archéologiques

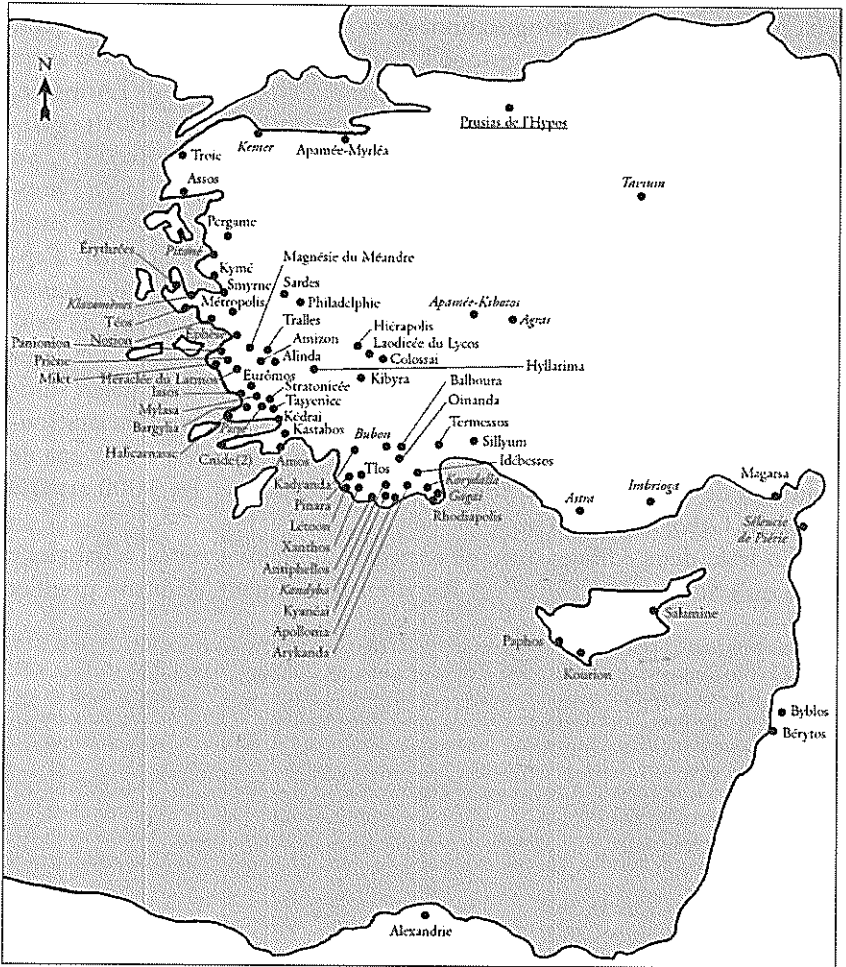
Cos : théâtre attesté par les sources épigraphiques, archéologiques et littéraires

Doc. 1. – Les théâtres des îles longeant l'Asie Mineure, attestés à l'époque hellénistique.

Khanoun³⁰, le bâtiment est attesté par l'archéologie. Construit au flanc de l'acropole, et vraisemblablement doté d'un bâtiment scénique en bois, il daterait des environs de 200 av. J.-C. ; à Tigranocerte³¹, aux dires de Plutarque³², c'est Tigrane II qui fit construire le théâtre et rassembla d'un peu partout, pour son inauguration, de nombreux acteurs dionysiaques, encore présents dans la ville lorsque Lucullus s'en empara en 69. Un autre passage de Plutarque³³ montre que l'ouverture à l'hellénisme de l'Arménie, commencée avant même le règne de ce souverain³⁴, se poursuivit également après. Il s'agit de la fameuse réception donnée à Artaxata, en 53 av. J.-C., par Artavasde II – auteur lui-même de tragédies – en l'honneur de son homologue parthe, Orode II. À cette occasion, l'acteur Jason de Tralles aurait brandi la tête coupée de Crassus qu'un soldat venait d'apporter, alors qu'il jouait la scène du délire d'Agavè dans les *Bacchantes* d'Euripide. L'épisode, toutefois, ne permet nullement de conclure à l'existence, dans la capitale arménienne, d'un édifice théâtral bâti en dur. Pour le présent spectacle, l'aménagement sommaire d'une pièce du palais suffisait³⁵, comme vraisemblablement à Ecbatane³⁶, où les auteurs anciens soulignent qu'Alexandre, après avoir réglé les affaires urgentes, « s'occupa de nouveau de représentations théâtrales et de fêtes, avec les 3 000 artistes venus de Grèce auprès de lui ».

En Irak, deux édifices sont, en revanche, dûment attestés, à Babylone ainsi qu'à Séleucie du Tigre³⁷. À Babylone le bâtiment, dans son premier

30. Voir BERNARD P., « Campagne de fouilles 1975 à Ai Khanouï (Afghanistan) », *CRAI*, 1976, p. 314-322 et « Campagne de fouilles 1976-1977 à Ai Khanouï (Afghanistan) », *CRAI*, 1978, p. 429-441. Il n'a été trouvé aucune trace certaine de *proskénion* en briques face à l'orchestra. Aussi les spécialistes supposent-ils qu'il était en bois, comme à Pergame. Outre l'édifice théâtral lui-même, le masque comique de la fontaine de l'Oxus évoque également à Ai Khanouï l'activité dramatique et le goût pour cette forme de culture grecque jusqu'au cœur de l'Asie centrale.
31. Il s'agit, selon SINCLAIR T. A., « The site of Tigranocerta I et II », *REArm*, 25, 1994-1995, p. 183-254 ; *REArm*, 26, 1996-1997, p. 51-118, de Cholimma/Chlomaron fondée à l'aide de nombreux colons grecs par Tigrane II (cf. Strabon, XI, 14, 15 ; XII, 2, 9 ; Appien, *Guerres Mithridatiques*, 67 ; Plutarque, *Vie de Lucullus*, 26) sur un affluent du Tigre, à la limite de la Mésopotamie et de l'Arménie.
32. Plutarque, *Vie de Lucullus*, 29, 4.
33. Plutarque, *Vie de Crassus*, 33.
34. En témoignent notamment les inscriptions grecques découvertes à Armavir, et datées de la haute époque hellénistique, parmi lesquelles figure une anthologie de vers extraits de tragédies grecques dont le principal auteur paraît être Euripide (cf. ROBERT J. et L., *BullÉp.*, 1952, 176, à propos de MANANDIAN H., *Les inscriptions grecques d'Armavir d'après une nouvelle interprétation*, 1946 ; MAHE J.-P., « Moïse de Khorène et les inscriptions grecques d'Armavir », *Topoi*, 4, 1994, p. 567-586. Pour l'identification des vers d'Euripide, voir HABICHT Chr., « Über eine armenische Inschrift mit Versen des Euripides », *Hermes*, 1953, p. 251-256).
35. Sur ce point, je rejoins parfaitement les analyses de SEGAL A., *Theatres in Roman Palestine and Arabia*, 1995, p. 1-2.
36. Je partage tout à fait l'opinion exprimée à ce sujet par BERNARD P., « Campagne de fouilles 1975 à Ai Khanouï (Afghanistan) », *CRAI*, 1976, p. 318, n. 33.
37. Rappelons également que parmi les figurines de terre cuite trouvées sur le site iranien de Suse, une vingtaine datées de l'époque séleucido-parthe, évoquent le monde du théâtre (cf. MARTINEZ-SEVE L., *Les figurines de Suse. De l'époque néo-élamite à l'époque sassanide*, 2002, vol. 1, cat. 242-259 et vol. 2, p. 707).



Légende

Assos : théâtre daté de l'époque hellénistique

Gagai : théâtre non daté et non classé

Prusias : théâtre daté du 1^{er} siècle avant ou après J.-C.

Doc. 2. – Les théâtres d'Anatolie et de Chypre à l'époque hellénistique.

état, quoique difficile à dater, de l'aveu même de Mallwitz qui l'a étudié³⁸, remonterait au moins au début de la période hellénistique; il aurait ensuite été réaménagé au milieu du II^e siècle, sous Antiochos IV, responsable de l'introduction de nouveaux colons grecs en 162, et une fois encore, sous Mithridate II, entre 123 et 86. On sait aujourd'hui, grâce à une toute nouvelle publication de Van der Spek³⁹, que le mot « théâtre » (traduit jusqu'alors par « maison de l'observation ») figure sur plusieurs tablettes cunéiformes et que, durant le II^e siècle, l'édifice servit à diverses reprises pour rassembler les « politai », auxquels les rois ou les gouverneurs souhaitèrent s'adresser⁴⁰. À Séleucie du Tigre (Tell Umar) – première capitale à avoir été créée par Séleucos –, les récents travaux d'Invernizzi ont permis de reconnaître les vestiges d'un théâtre urbain, probablement d'époque hellénistique, dont la *cavea* fut élevée à l'aide de briques crues, et d'exhumer, à proximité, des masques de terre cuite ainsi que des bulles portant des représentations de masques et de satyres⁴¹.

Ainsi, durant la période hellénistique, même dans une région aux traditions culturelles aussi anciennes que la Babylonie, des théâtres n'ont pas manqué de s'installer, voire de s'adapter aux conditions locales, si l'on en croit le cas de Séleucie du Tigre, où habitudes du cru et coutumes grecques semblent s'être combinées dans les procédés de construction. Mais peut-être Babylone et Séleucie du Tigre ne représentent-elles, à l'échelle du royaume séleucide, que deux exceptions notoires.

Un « vide » pour le moins problématique apparaît en effet nettement sur la carte répertoriant les édifices théâtraux érigés au Proche-Orient dans les années 323-65 avant notre ère⁴² : jusqu'au début de l'époque impériale, il n'est aucun théâtre attesté de source sûre en Syrie, au Liban, en Jordanie ou encore en Palestine, soit en des lieux qui, depuis les diadoques, pourtant, furent constamment soit séleucides, soit lagides, avant d'être romains, et ce à la différence par exemple de la Mésopotamie, pour laquelle on connaît deux théâtres, alors qu'elle tomba rapidement aux mains des Parthes, lesquels l'occupèrent en totalité ou la partagèrent avec Rome⁴³.

38. MALLWITZ A., « Das Theater von Babylon », WETZEL F., SCHMODT E. et MALLWITZ A. (éd.), *Das Babylon der Spätzeit*, 1994², écrit p. 19 : « In Babylon fehlen leider bis auf eine Ausnahme unmittelbare Zeugnisse für eine Datierung. »

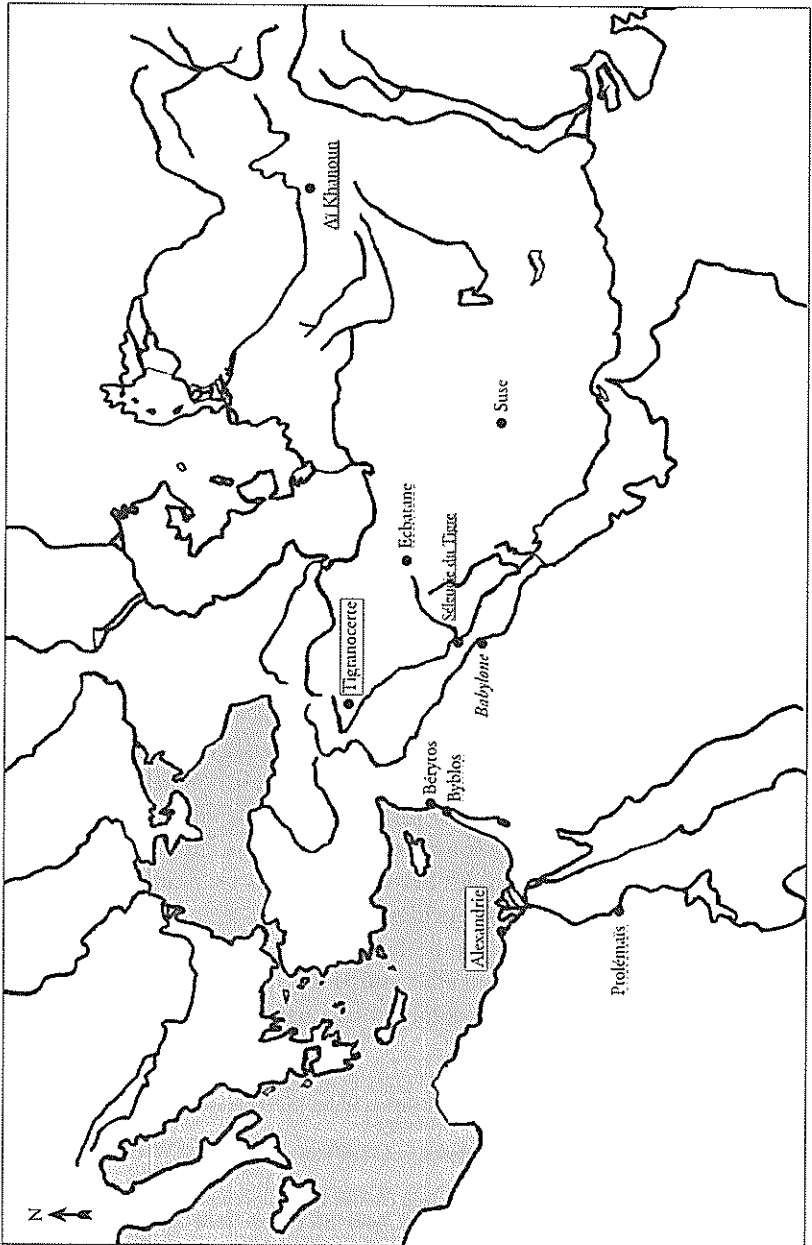
39. VAN DER SPEK R. J., « The Theatre of Babylon in Cuneiform », VAN SOLDT W. H. (éd.), *Veenhof Anniversary Volume*, 2001, p. 445-456.

40. Une telle utilisation de l'édifice théâtral est bien connue à Athènes comme dans de nombreuses autres cités d'époque hellénistique (cf. KOLB Fr., *Agora und Theater. Volks- und Festversammlung*, 1981).

41. INVERNIZZI A., « Séleucie du Tigre, métropole grecque d'Asie », *O Ellenismos sten Anatolè (Delphes, 6-9 nov. 1986)*, 1991, p. 353-356; ID., sous le même titre, *Revue archéologique*, 1991, p. 180-185. Pour les masques en terre cuite trouvés à Séleucie du Tigre, dont certains sont incontestablement de caractère théâtral, voir VAN INGEN W. A., *Figurines from Seleucia on Tigris*, 1939, p. 303-308.

42. Cf. ici même, doc. 3.

43. FRÉZOULS Éd., « Les théâtres antiques de l'Orient syrien », *Atti del VII Congresso Internazionale di Archeologia Classica*, 1961, I, p. 339 sq.; ID., « Recherches sur les théâtres de l'Orient syrien », *Syria*,



Légende
Babylone :
● théâtre attesté par
les sources épigraphiques et archéologiques
Séleucie du Tigre :
■ théâtre attesté par
les sources archéologiques
[] *Tigranocerte* :
□ théâtre attesté par
les sources littéraires
Ecbatane :
■ théâtre dont l'existence est discutée

Doc. 3. – Les théâtres du Proche-Orient hellénistique.

En Syrie, la construction du théâtre de Séleucie de Piérie⁴⁴, dont il ne reste que peu de vestiges, est comprise, selon Éd. Frézouls, entre les années 65 et le règne d'Auguste. Au Liban, l'édifice de Byblos est daté, toujours par Éd. Frézouls, de l'époque des Sévères, tandis qu'un autre spécialiste considère qu'il pourrait, au vu de sa *cavea*, « remonter à l'époque hellénistique⁴⁵ ». En Palestine enfin, de même qu'en Jordanie, aucun théâtre n'apparaît avant la fin du I^{er} siècle av. J.-C., voire les premiers siècles de notre ère⁴⁶.

Face à cette situation, et à la question majeure qu'elle sous-entend – l'époque hellénistique ouvre-t-elle la Syrie à l'hellénisme? –, les chercheurs ont pris trois positions divergentes qu'il convient de rappeler. Pour les uns, tels Éd. Will, l'état actuel des connaissances ne permet pas de se prononcer⁴⁷. Pour les autres, dont M. Sartre, qui argumente dans son récent ouvrage, *D'Alexandre à Zénobie*, en soulignant la situation – extrêmement frustrante, sans être totalement désespérée – de l'archéologie en Syrie séleucide⁴⁸, jointe à la pauvreté de l'épigraphie et au silence des textes littéraires⁴⁹, il est peu douteux qu'Alexandre, mais surtout ses successeurs, Séleucos I^{er} et Antiochos I^{er}, initièrent une politique de grands travaux mettant le paysage urbain en harmonie avec la culture nouvelle, et qu'ils firent construire des édifices, « notamment des théâtres, des gymnases, des stades, des thermes⁵⁰... ».

Pour d'autres, enfin, au nombre desquels Éd. Frézouls, la carence hellénistique, loin de n'être que la conséquence de l'état des sources disponibles, peut, tout au contraire, parfaitement s'expliquer, et ce de deux manières : à la fois par l'indifférence des populations sémitiques aux choses du théâtre, et par l'inexistence dans le monde grec, au moment du seul

36, 1959, p. 202 sq.; *Syria*, 38, 1961, p. 54 sq.; ID., « Aspects de l'histoire architecturale du théâtre romain », *ANRW*, 12, 1, 1982, p. 409, sq.; ID., « Les édifices de spectacles en Syrie », DENTZER J.-M. et ORTHMANN P. (éd.), *Archéologie et histoire de la Syrie. II – La Syrie de l'époque achéménide à l'avènement de l'Islam*, 1989, p. 385-406. REY-COQUAIS J.-P., « La culture en Syrie à l'époque romaine », DABROWA E. (éd.), *Domus amicitiae*, 1997, p. 152-155.

44. Voir FRÉZOULS Éd., « Recherches sur les théâtres de l'Orient syrien », *Syria*, 36, 1959, p. 212.

45. ISLER H. P., in CIANCO ROSSETTO P. et PISANI SARTORIO G. (éd.), *Teatri greci e romani alle origini del linguaggio rappresentato*, 1994-1996, p. 509. *Contra* FRÉZOULS Éd., *Syria*, 36, 1959, p. 216.

46. Cf. SEGAL A., *Theatres in Roman Palestine and Arabia*, 1995, p. 4 sq.

47. WILL Éd., « Palais hellénistiques : 2 notes », *Échos du Monde classique/Classical Views*, XXXII, n. s. 7, 1988, p. 341, n. 30 (= *Historica Graeco-Hellenistica*, 1998, p. 823, n. 30) : « En l'état de nos connaissances, la question du théâtre (ou plutôt de son absence) dans l'Asie séleucide, hors de l'Anatolie, pourrait être celle d'une limite de l'hellénisation. Mais le problème reste ouvert. »

48. Que les sites aient été peu ou pas fouillés (Sidon, Damas, Alep), ou que les résultats des diverses recherches sur le terrain n'aient pas été publiés (Bérytos), comme l'explique SARTRE, 2001, p. 31-33. L'auteur insiste par ailleurs sur le fait que la majorité des grandes cités hellénistiques sont demeurées au même endroit des villes d'une certaine importance : Antioche, Laodicée, Émèse, Damas, Béroia, tandis que les villes de Phénicie gisent sous les villes modernes d'Antakya, Lattaquié, Homs, Damas, Beyrouth, Saïda, Tripoli; il rappelle également que quelques-unes ont été désertées comme Séleucie, Apamée, Cyrrhos, Géraça, Byblos, mais pas avant la conquête islamique, voire plus tard, et que la ville romaine, puis byzantine a le plus souvent recouvert les niveaux hellénistiques, mais que, lorsque par chance ils sont atteints, ils ne livrent que rarement des édifices identifiables.

49. SARTRE, 2001, p. 17-28.

50. *Ibid.*, p. 147.

afflux considérable de Gréco-Macédoniens en Syrie, d'un type théâtral qui pût s'imposer⁵¹.

Aucun de ces arguments ne me paraît toutefois pertinent. Dans son analyse, en effet, Éd. Frézouls ne tient pas plus compte des monarques et de leur cour que des autres Gréco-Macédoniens impliqués dans le processus de colonisation. Or, ce sont eux, en priorité, qui étaient concernés par l'édification d'un théâtre⁵²; eux, que cherchaient d'abord et avant tout à contenter les nouveaux maîtres du Proche-Orient séleucide, en finançant, le cas échéant, de coûteuses constructions. Ils ne pouvaient, du reste, adopter une politique différente des autres souverains, qui les aurait fait paraître moins soucieux de protéger et de diffuser le patrimoine culturel des Grecs⁵³. En témoigne indirectement, me semble-t-il, un passage tout à fait étonnant de la *Fortune d'Alexandre* (II, 9)⁵⁴, où Plutarque fait du théâtre un élément essentiel des monarchies tant séleucides que lagides, et particulièrement significatif de leur vie de plaisirs à laquelle ne goûta jamais *a contrario* son héros, le vertueux Alexandre⁵⁵ :

« Si on pouvait, comme au tribunal des humains, faire témoigner Franchise contre Fortune, pour défendre Alexandre, ne lui dirait-elle pas : "[...] Va-t-en trouver Antiochos, fils de Séleucos, Artaxerxès, frère de Cyrus; va-t-en trouver Ptolémée Philadelphie. Ils ont, eux, été proclamés rois de par leurs pères, du vivant de ceux-ci, ils ont remporté des victoires sans larmes, passé leur vie à donner des fêtes (*panègyrizontes*), à organiser des solennités (*en pompais*) et des représentations théâtrales (*kai théatros*)⁵⁶ [...] Mais Alexandre : vois son corps [...] il est criblé de blessures"... »

Par ailleurs, il n'est pas interdit de penser que parmi les nombreux habitants de la Syrie séleucide, en contact avec les Grecs et leur culture depuis un certain temps déjà, directement ou par l'intermédiaire de Chypre⁵⁷, plus

51. FRÉZOULS Éd., *Syria*, 36, 1959, p. 203 sq. Et l'auteur d'opposer cette situation à ce qui se produisit à date postérieure, sous l'Empire, où le contenu du spectacle théâtral aurait alors changé dans un sens ne pouvant qu'éveiller l'intérêt de ceux qu'il appelle les « Orientaux ». Il ajoute également que le type théâtral élaboré en Italie aurait eu alors des mérites urbanistiques évidents.

52. Le cas de Babylone le montre bien, à mon sens, puisque chacune des communautés, la grecque et la babylonienne, était réunie à des emplacements différents, correspondant à leurs traditions respectives.

53. Lorsque la documentation disponible le permet, on le constate sans peine. Ainsi Antiochos III témoigne-t-il d'une prévenance toute particulière à l'égard de l'association des Technites dionysiaques de Téos, ca 204-203 (LE GUEN Br., *Les associations de Technites dionysiaques à l'époque hellénistique*, 2001, vol. I, TE 42, l. 16-17; 48-49).

54. Qu'il soit extrêmement rhétorique, ne l'empêche pas d'avoir une valeur documentaire.

55. L'association anachronique Séleucos-Ptolémée-Artaxerxès oblige à lire le passage comme une nouvelle dénonciation de la luxure des cours orientales. Sur ce thème, dont P. Briant n'a cessé de démontrer les mécanismes, on consultera encore avec le plus grand profit le dernier livre de l'auteur, *Darius dans l'ombre d'Alexandre* (2003). Ce même ouvrage fournit également une clé interprétative aux cicatrices arborées par les rois guerriers, notamment aux p. 173, 220-222, 281, 549-550 et 576-577.

56. On reconnaîtra toutefois que le pluriel utilisé, *théatros*, ne permet pas, à lui seul, de conclure à l'existence d'édifices théâtraux permanents.

57. On rappellera l'affrontement célèbre des deux tragédiens Athénodôros et Thessalos, au cours d'une représentation en Phénicie où les chorèges furent les rois de Chypre (Plutarque, *Vie d'Alexandre*, 29, 1-3; *Fortune d'Alexandre*, II, 2).

d'un pouvaient être séduits, à la différence de ce que prétend Éd. Frézouls, par le répertoire tant comique que tragique des Hellènes. Ne l'oublions pas, il est possible de trouver du plaisir à une représentation théâtrale, même sans tout comprendre, car que comprenons-nous, à dire vrai, d'un opéra produit en langue étrangère... et même parfois lorsqu'il l'est dans notre propre langue? Le théâtre, étymologiquement, est d'abord un « lieu pour voir » et la question de la connaissance de la langue grecque, essentielle à tous égards dans le processus de diffusion de l'hellénisme, l'est moins pour un théâtre qui ne se résume pas à un théâtre à texte, mais évolue vers un spectacle où les acteurs sont aussi, et de plus en plus souvent, des chanteurs de talent⁵⁸.

J'ajouterai encore que, selon des processus bien connus pour d'autres temps et d'autres aires géographiques, participer à la culture des maîtres, pour les élites indigènes du moins, était un bon moyen d'accéder à une quelconque forme de pouvoir, et, pour ceux situés plus bas sur l'échelle sociale, une opportunité de changer de statut.

Enfin, contrairement à ce que semble croire Éd. Frézouls, il existe, depuis le IV^e siècle déjà, pour la comédie comme pour la tragédie, un répertoire d'une incontestable homogénéité et des types théâtraux aisément transposables⁵⁹.

Quant aux sites choisis pour l'implantation de ces divers bâtiments, en Anatolie comme au Proche-Orient, ils sont majoritairement urbains – et je ne reviens pas sur toutes les analyses faites pour montrer combien, à l'époque hellénistique, l'édifice s'adapte au paysage⁶⁰. Certains cependant (e. g. à Hiérapolis, Kastabos, ou encore au Létôon), comme du reste en d'autres endroits du monde grec, sont associés à des sanctuaires extra-urbains, que ce soit pour permettre des spectacles sacrés et/ou dramatiques, ou pour utiliser au mieux le relief, ainsi qu'on l'observe à Kyanéai.

Les théâtres et leur utilisation

Dans la plupart des théâtres évoqués précédemment, on constate l'adoption du bâtiment de scène à *proskénion* et front de scène percé de larges baies, créé dans le dernier tiers du IV^e siècle en Grèce continentale⁶¹. Ils offrent ainsi peu ou prou les mêmes possibilités de mises en scène et l'archéologie ne fait que confirmer sur ce point ce que l'on sait par ailleurs de

58. Cf. LE GUEN Br., *Les associations de Technites dionysiaques à l'époque hellénistique*, 2001, vol. II, p. 105-130.

59. Voir DEARDEN Ch., « Plays for export », *Phoenix*, 53, 1999, p. 222-248.

60. Voir par exemple les analyses de R. Martin à propos de Pergame : « Pergame et l'urbanisme monumental », *L'Urbanisme dans la Grèce antique*, 1956, p. 127-151.

61. Pour ce qui est de l'Anatolie, les grandes cités ioniennes anciennement hellénisées semblent avoir joué un rôle non négligeable, sinon dans l'évolution morphologique de l'édifice (cf. MORETTI J.-Ch., « L'architecture des théâtres en Asie Mineure (1980-1989) », *Topoi*, 2, 1992, p. 11), du moins dans la diffusion de l'estrade haute (cf. FRÉZOULS Éd. « Architecture théâtrale et mise en scène », *Dioniso*, 59, 1989, p. 336).

l'uniformisation des types de spectacles présentés⁶², et ce, quelles que soient leurs dimensions⁶³.

La capacité d'accueil des différents édifices varie en effet de plus de 10 000 places pour les plus grands d'entre eux, tels ceux d'Éphèse, de Laodicée du Lykos, ou encore de Pergame, à quelque 600 places pour les plus petits, comme à Héraklée du Latmos, Idébossos, et Amos. Si la formule de « culture de masse » employée récemment par M.-Fr. Baslez⁶⁴ ne paraît pas vraiment adéquate pour la majeure partie du V^e siècle, étant donné que les dimensions du théâtre de Dionysos à Athènes sont alors inconnues⁶⁵, elle convient, en revanche, parfaitement pour l'époque hellénistique, quand bien même il est pratiquement impossible de mettre en parallèle, à une époque donnée, la capacité d'accueil du théâtre⁶⁶ et la taille du corps civique. Magnésie du Méandre constitue sur ce point une trop rare exception : tandis que six décrets de la cité, datés du III^e siècle, font état de l'existence d'un *quorum* fixé à 600 et exigé en certaines circonstances⁶⁷, trois autres, en effet, attribués au II^e siècle, indiquent à la fin le nombre des votes (*psèphoi*)⁶⁸. Ceux-ci s'élèvent respectivement à 4 678, 2 113 et 3 580 ; or, le théâtre, doté d'une *cavea* de 71 m et d'une *orchestra* de 21,6 m, devait pouvoir accueillir un public près de deux fois plus nombreux.

En ce qui concerne les fêtes à l'occasion desquelles ces différents édifices étaient utilisés, du fait de l'inégale répartition des documents disponibles, elles ne sont connues pratiquement que pour l'Anatolie, et non à l'échelle de tout le Proche-Orient hellénistique.

Comme à Athènes, à l'époque classique, les manifestations théâtrales continuent d'être associées au culte du dieu Dionysos. Le succès rencontré

62. Cf. FRAISSE Ph. et MORETTI J.-Ch., « Le bâtiment de scène du théâtre de Délos », *Revue archéologique*, 1998, p. 163.

63. J'entends par là plus précisément la taille de l'*orchestra*. On sait que, pour l'époque hellénistique, elle faisait par exemple, à Éphèse : 24,66 m de diamètre, à Pergame : 22,9 m, à Babylone : 21,8 m, à Cnide : 19,5 m, à Priène : 19 m.

64. Voir BASLEZ M.-Fr., *Les sources littéraires de l'histoire grecque*, 2003, p. 40-41. Pour Éphèse, la capacité d'accueil du bâtiment (24 000 places), qui est citée à titre de référence dans un développement sur l'Athènes classique, est en réalité celle connue pour l'édifice du I^{er}-II^e siècle apr. J.-C.

65. Quand on les connaît, *i. e.* à partir de 330, pour le théâtre dit « de Lycurgue », il s'agit de quelque 17 000 spectateurs.

66. Dans CIANCO ROSSETTO P. et PISANI SARTORIO G. (éd.), *Teatri greci e romani alle origini del linguaggio rappresentato*, 1994-1996, on trouve, *e. g.*, pour les *cavea*, les indications suivantes : Éphèse : 140 m, soit 24 000 places, à une date comprise entre le I^{er} et le II^e siècle apr. J.-C., lorsqu'une troisième section est venue pratiquement doubler la capacité d'accueil du monument ; Laodicée du Lykos : *ca* 116 m ; Pergame : 81 m, soit 10 000 spectateurs ; Kibyra : 81 m ; Létôon : 74 m ; Millet : 73 m ; à l'origine le théâtre accueillait environ 5 300 spectateurs ; Caunos : 72,5 m ; Magnésie du Méandre : 71 m ; Aï Khanoun : 6 000 spectateurs ; Babylone : 70 m, soit moins de 5 000 spectateurs ; Alinda : 64,5 m ; Assos : 61 ou 67,5 m ; Cnide : 58,5 m ; Priène : 56,5 m ; Kastabos : *ca* 50 m ; Antiphellos : 50 m ; Héraklée du Latmos : *ca* 49 m ; Idébossos : *ca* 30 m, soit 600-700 spectateurs ; Amos : 27,6 m ?

67. *I. Magnesia*, n^{os} 4, 5, 9, 10, 11, 13. Voir GAUTHIER Ph., « Quorum et participation civique dans les démocraties grecques », *Cahiers du Centre Glotz*, 1, 1990, p. 90-91.

68. *I. Magnesia*, n^o 92a et b ; n^o 94.

par ce dernier, à dater de la mort d'Alexandre le Grand, est tel qu'il n'est pratiquement pas de cité – l'épigraphie en fait foi – qui ne célèbre alors des Dionysies⁶⁹.

À la différence cependant de l'époque classique, on voit également des fêtes célébrées en l'honneur d'autres divinités que Dionysos présenter, à leur programme, des concours dramatiques⁷⁰. Ces fêtes concernent les cultes soit d'anciennes divinités, comme les *Héraia*, à Samos⁷¹, soit de plus récentes, telles les *Rhōmaia* à Magnésie du Méandre⁷². Elles concernent aussi les tout nouveaux dieux de chair et d'os, créés à l'époque hellénistique, en la personne des diadoques et des souverains et que célèbrent seuls (ou en association avec des divinités traditionnelles) des cultes civiques et/ou dynastiques : ainsi des *Alexandreia* et *Dionysia* de Rhodes⁷³, des *Dionyseia* et *Séleukeia* d'Érythrées⁷⁴, ou encore des *Antigoneia-Démétrieia* de Samos⁷⁵, pour ne citer que quelques-unes de ces festivités⁷⁶.

Reste à examiner maintenant plus en détail les caractéristiques des différentes représentations théâtrales données à l'époque hellénistique.

Les représentations théâtrales

Le programme des festivités

Des palmarès qui nous ont été conservés pour l'Anatolie et les îles voisines⁷⁷ (et qu'il est possible de mettre en parallèle avec ceux retrouvés en dehors de la zone géographique présentement considérée⁷⁸), il ressort que

69. À s'en tenir aux inscriptions publiées dans les *IK*, des Dionysies sont attestées, pour l'époque hellénistique, à Chalcédoine, Parion, Troie/Ilion, Smyrne, Colophon, Éphèse, Tralles, Iasos, Mylasa, Bargylia, Cnide, Caunos. D'autres corpus témoignent qu'il en existait aussi à Péparéthos, à Kamiros, à Téos, à Magnésie du Méandre, ou encore à Priène et Miler.
70. Voir METTE H.-J., *Urkunden dramatischer Aufführungen in Griechenland*, 1977, p. 46-72 ; et LE GUEN Br., « Théâtre et cités à l'époque hellénistique. Mort de la cité – Mort du théâtre ? », *REG*, 108, 1995, p. 65 et n. 20 à 27.
71. Cf. METTE H.-J., *op. cit.*, p. 49-52.
72. *Ibid.*, p. 46-48.
73. *IG*, XI, 1, 71 : ce cas échappe à la règle voulant que les Dionysies, dans le cas de fêtes jumelées soient citées en premier (HABICHT Chr., *Gottmenschentum und griechische Städte*, 1970², p. 27). Sur la liaison Dionysos-fêtes de souverains, voir également HABICHT Chr., *op. cit.*, p. 149 sq. L'auteur souligne qu'une telle association s'explique avant tout par des raisons d'ordre pratique : ainsi se trouvait réduit le coût des festivités. Mais c'était également, me semble-t-il, une façon de légitimer le pouvoir royal, le roi dont la fête célébrait la victoire étant comparé au dieu vainqueur en Inde et dispensateur de la victoire sur les scènes des théâtres. C'était aussi, pour certaines dynasties, un moyen de servir le mythe de leurs origines.
74. Contrairement à ce qu'affirme HABICHT Chr., *op. cit.*, p. 149, cette fête est formellement attestée dans un décret d'Érythrées retrouvé à Rhodes, où il devait être affiché (*IG*, XI, 1, 6, début du III^e siècle).
75. *SEG*, I, 362.
76. Cf. le catalogue d'un concours organisé au III^e siècle, en l'honneur d'Attale II ou III dans LE GUEN Br., *Les associations de Technites dionysiaques à l'époque hellénistique*, 2001, I, p. 242.
77. Ainsi, par exemple, des inscriptions documentant les *Héraia* de Samos, et les *Rhōmaia* de Magnésie du Méandre (METTE H.-J., *Urkunden dramatischer Aufführungen in Griechenland*, 1977, p. 46-52).
78. Voir entre autres les catalogues de vainqueurs aux *Mouscia* de Thespies (LE GUEN Br., *Les associations de Technites dionysiaques à l'époque hellénistique*, 2001, I, TE 23, A-H).

les fêtes, associées à des représentations théâtrales, pouvaient comporter à leur programme :

- des concours d'anciennes tragédies, d'anciens drames satyriques et d'anciennes comédies, *i. e.* des concours de pièces déjà présentées en compétition et pour lesquelles seul un prix d'interprétation était décerné ;
- des concours de nouvelles pièces.

La coexistence, en concours, de nouvelles créations et de reprises n'est nullement une innovation de la période hellénistique, puisqu'elle est attestée à Athènes dès le IV^e siècle. Si nouveauté il y a, elle tient, d'une part, à l'autonomie prise par rapport à la tragédie par le drame satyrique qui connaît alors un regain de succès⁷⁹, et à l'ordre dans lequel les différents genres sont présentés en compétition, à condition, toutefois, que les palmarès conservés nous permettent d'en juger, ce qui est possible, mais non pas prouvé. Selon les lieux, en effet, le concours de drames satyriques est mentionné au tout début ou à la fin de la compétition.

Au nombre des innovations, il faut compter également le prix parfois décerné à un acteur pour sa prestation dans un nouveau drame satyrique⁸⁰ ; jusqu'alors, dans la catégorie « nouvelles créations », seuls étaient primés des acteurs de tragédies et de comédies.

Le point le plus important à souligner reste cependant que, pour autant qu'on puisse en juger, les pièces données lors des concours, au titre de reprises, n'ont jamais été plus nombreuses que celles nouvellement produites⁸¹. Et, s'il arriva que des créations fussent portées sur la scène, sans la production, en ouverture ou à un quelconque autre moment des cérémonies, d'œuvres du répertoire, l'inverse n'est pas vrai. On ne saurait sous-estimer en conséquence, comme on le fait traditionnellement, l'importance des nouvelles créations. De même, on ne saurait parler à leur propos d'un manque de créativité, sans la plus extrême prudence⁸².

79. Cf. KRUMEICH R., PECHSTEIN N. et SEIDENSTICKER B. (éd.), *Das griechische Satyrspiel*, 1999, p. 11. Voir aussi GHIRON-BISTAGNE P., « Le drame satyrique dans les concours dramatiques », *Dionisia*, 61, 1991, p. 106-108.

80. Ainsi lors des Charitésia d'Orchomènes, au 1^{er} siècle av. J.-C. (*JG*, VII, 3197 = METTE H.-J., *Urkunden dramatischer Aufführungen in Griechenland*, 1977, p. 54-55, II C 3), mais non à même époque pour les Amphiararaia/Rhomaia d'Oropos (*JG*, VII, 416 ; 419 ; 420 = METTE H.-J., *op. cit.*, p. 56-58, II C 4).

81. Il faudrait les replacer dans une réflexion sur la manière dont il est possible de faire l'histoire littéraire des trois genres dramatiques.

82. Sur l'analyse qui en a été généralement donnée et sur la manière dont ces fragments ont été utilisés (et continuent d'être utilisés) pour dénoncer la piètre qualité littéraire de la production dramatique d'époque hellénistique, et donner de ce théâtre, sur le plan littéraire, l'image d'un genre sur le déclin, en corrélation avec le fait que l'on assiste dans le même temps à la reprise d'œuvres d'auteurs consacrés, voir LE GUEN Br., « Théâtre et cités à l'époque hellénistique. Mort de la cité – Mort du théâtre? », *REG*, 108, 1995, p. 63-80.

Les créations nouvelles ou les œuvres perdues de la littérature dramatique

Répetons-le, ce que nous savons de la production dramatique de l'époque hellénistique se résume le plus souvent à la mention sur certains palmarès, en sus du nom des poètes et des acteurs victorieux, des œuvres leur ayant permis de triompher⁸³. Le naufrage des textes qui nous sont parvenus – pour reprendre la métaphore maritime qu'il est d'usage d'employer en la circonstance – est tel, qu'exception faite de Ménandre⁸⁴, nous n'avons, dans le meilleur des cas, à notre disposition, que de maigres fragments, parfois réduits à un seul vers.

Ceux-ci nous sont connus principalement par le biais de la littérature indirecte, soit une poignée d'auteurs, tardifs pour la plupart. Or, les vers conservés, ici une idée morale, banale et plate, là une anecdote plus ou moins divertissante, nous en apprennent bien plus sur les auteurs qui les ont sélectionnés que sur les pièces dont ils sont extraits.

S'il est impossible en conséquence d'incriminer les vers survivants, en leur reprochant par exemple, leur caractère rhétorique, alors que c'est la raison même pour laquelle ils ont été retenus et qu'ils ont pu, à terme, nous parvenir, il est pareillement impossible de savoir si ces derniers étaient caractéristiques ou non de l'ensemble de la pièce. Pour s'en tenir à cette seule tragédie, les ~~Femmes de~~ *Phères*⁸⁵, que l'on doit à un auteur du III^e siècle av. J.-C. dénommé Moschion, comment l'apprécier à sa juste valeur, lorsqu'on n'en connaît que les vers suivants, transmis par le compilateur Stobée au V^e-VI^e siècle de notre ère : « Il est vain de maltraiter l'ombre d'un mort ; / C'est agir pieusement de punir les vivants, pas les morts » ?

Par ailleurs, et toujours en ce qui concerne la tragédie d'époque hellénistique, on a coutume d'évoquer, au vu des titres parvenus jusqu'à nous, le manque d'inspiration généralisé des auteurs. Mais qui peut dire, en réalité, ce que cachent ces références stéréotypées aux mêmes héros de la mythologie ou de l'épopée⁸⁶ ? Il paraît difficile de croire qu'à une époque

83. Ainsi Harmodios, fils d'Asklepiadès, de Tarse, emporta-t-il, lors des Rhômaïa, dans la première moitié du I^{er} siècle avant notre ère, le concours de drames satyriques avec une pièce intitulée *Prôtésilas* (METTE H.-J., *Urkunden dramatischer Aufführungen in Griechenland*, 1977, p. 48, I B 2e), tandis que Polémaïos, fils de Diodôros, d'Éphèse, triompha dans la même catégorie avec un *Ajax* (METTE H.-J., *op. cit.*, p. 47-48, I B 2cd). Toujours lors des Rhômaïa, mais pas avant les années 150, Métrodôros, fils d'Apollônios, remporta le concours de comédies avec les *Sosies* et Theodôros, fils de Dionyios celui de tragédies avec *Hermione* (METTE H.-J., *op. cit.*, p. 47, I B 2a).

84. Auteur comique à la charnière des IV^e et III^e siècles pour lequel nous possédons une pièce dans son entier, *Le Dyskolos*, et des parties assez importantes de plusieurs autres, telles *Le Bouclier* ou *La Samienne*.

85. Cf. SNELL B., *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, 1, 1986, n° 97, p. 264 et n. 3. La pièce devait traiter de la mise à mort d'Alexandre de Phères, sur l'ordre de sa femme. Le cadavre du tyran aurait été jeté à la mer, mais Dionysos qu'Alexandre vénérât aurait ordonné à un pêcheur de repêcher les os et de les enterrer, si l'on en croit Théopompe (*FGH Hist.*, 115 F 352).

86. Voir LE GUEN Br., « Théâtre et cités à l'époque hellénistique. Mort de la cité – Mort du théâtre ? », *REG*, 108, 1995, p. 67-68 et n. 40. Si certains titres font encore référence, semble-t-il, à des sujets

où les mythes sont abondamment utilisés dans les relations internationales pour rendre compte de ces « liens de parenté » – tant réels que fictifs –, si bien étudiés naguère par L. Robert, et pour ancrer une communauté dans un passé lointain et prestigieux, les auteurs de théâtre n'aient pas vu quel parti ils pouvaient en tirer, ne serait-ce que pour servir les intérêts de leur cité, ou d'une autre *polis*, leur ayant passé commande. À ce titre, le cas de Dymas d'Iasos, auteur dramatique en activité au début du II^e siècle, me paraît des plus significatifs. Un document épigraphique nous apprend en effet qu'il reçut de Samothrace – entre autres honneurs – la *politeia*, après avoir composé pour la cité de Samothrace un drame rappelant « les plus hauts exploits de la geste de Dardanos⁸⁷ ».

Pour ce qui est de la production comique⁸⁸, s'il est habituel, dans les histoires littéraires, de souligner qu'elle évolua vers une uniformisation des types, caractéristique de la comédie dite « Nouvelle » – ou Néa⁸⁹ – (laquelle uniformisation se retrouve sur les masques et figurines de terre cuite évoquant, *e. g.*, l'esclave au retour du marché, le barbon, ou encore « la fausse jeune fille »), cela ne signifie pas pour autant qu'elle se cantonna au traitement des individus et de leur quotidien. Certains passages en notre possession laissent en effet entrevoir des comédies à portée éthique. D'autres donnent à penser que les allusions à l'actualité politique ressortissant à la petite comme à la grande histoire n'avaient point disparu⁹⁰. Ainsi, le tigre, envoyé aux Athéniens par le roi Séleucos, eut, semble-t-il, autant de succès parmi les auteurs comiques que la girafe de 1827 à Paris⁹¹ ! Quant au dramaturge Philippidès, ami de Lysimaque, on sait qu'il n'hésita pas à attaquer, sur scène, en ces termes, Stratoklès, le partisan de Démétrios Poliorkète⁹² :

d'actualité, celle-ci, à n'en pas douter, se trouve toujours transfigurée par la parole poétique. Paré des couleurs du mythe, le réel devient d'une certaine façon universel et atemporel, comme dans les *Perses* d'Eschyle.

87. *Ancient Greek Inscriptions in the British Museum*, 1814-1916, n° 444. Sur le contenu possible de la pièce, voir CHAPOUTHIER FR., SALAČ A. et SALVIAT FR., « Le théâtre de Samothrace », *BCH*, 80, 1956, p. 142-143.

88. On la connaît mieux, car les fragments conservés sont beaucoup plus nombreux, beaucoup plus longs (cf. KASSEL R. et AUSTIN C., *Poetae Comici Graeci*, I-VIII, 1983), et que, en outre, les œuvres de Plaute et de Térence inspirées de modèles hellénistiques grecs nous en donnent une idée (Aulugelle [II, 23] évoque par exemple les emprunts des auteurs latins à Ménandre, Posidippos, Apollodôros, Alexis... et à d'autres encore).

89. En fait des recherches récentes (signalées ici même, *supra*) montrent qu'elle s'exporte dès le IV^e siècle, sinon, comme la tragédie, dès le V^e.

90. Alexis fait au passage dans l'*Hippus* l'éloge du Poliorkète (KASSEL R. et AUSTIN C., *Poetae Comici Graeci*, II, 1983, n° 99 : « Voilà l'Académie ? Et voilà Xénokratès ? Puissent les dieux être favorables à Démétrios et aux nomothètes, parce que dit-on, ceux qui enseignent à la jeunesse la prétendue puissance du discours ont quitté l'Attique et sont montés au ciel ! »). Ailleurs (*ibid.*, II, n° 116), il évoque la victoire navale de Salamine de Chypre. Quant à Platonios, dans son traité intitulé *Sur la différence des auteurs comiques*, il compare la comédie ancienne à la comédie moyenne et évoque la création de masques non ressemblants, afin de ne pas irriter les Macédoniens...

91. Cf. Alexis (*ibid.*, II, n° 138 et ARNOTT W. G., *Alexis. The Fragments. A Commentary*, 1996, p. 597-598) ; Philémon (KASSEL R. et AUSTIN C., *Poetae Comici Graeci*, VII, 1983, n° 49).

92. Philippidès (*ibid.*, VII, n° 25).

« Celui qui a concentré l'année en un seul mois, celui qui a pris l'acropole pour une auberge, et qui a introduit les courtisanes chez la *Parthénos*, c'est celui-là qui est cause que la gelée a brûlé mes vignes, c'est à cause de ses impiétés que le *péplos* s'est déchiré par le milieu, parce qu'il faisait attribuer à des hommes les honneurs divins. Voilà ce qui ruine la démocratie, et non pas la comédie. »

Ce sont donc des œuvres, beaucoup plus variées qu'on ne le croit ordinairement, qui furent, à mon sens, montées sur les scènes des théâtres d'Anatolie et du Proche-Orient hellénistique, et qui attirèrent des foules toujours plus nombreuses.

Les pièces reprises en concours

Concernant les reprises, il convient impérativement de distinguer les pièces des dramaturges tragiques et comiques que sélectionnèrent les hommes de théâtre, sur leurs propres critères, pour les porter de nouveau à la scène, et celles, considérées comme des classiques, qui furent versées au répertoire par la critique littéraire⁹³.

Il est, en effet, tout aussi faux de penser que seules furent remontées sur les planches les pièces des trois grands auteurs du V^e siècle, Eschyle, Sophocle et Euripide, pour la tragédie⁹⁴ et que, pour la comédie, on ne reprit que des œuvres de Ménandre, de Diphilos et de Philémon⁹⁵.

J'en veux pour preuve le palmarès qu'un acteur fit graver à Tégée⁹⁶ dans les années 276-219. Y figurent, certes, plusieurs œuvres d'Euripide (*Oreste*, *Héraklès* et *Archélaos*)⁹⁷, mais également l'*Antée* d'Arkestratos – auteur du IV^e siècle, dont il ne nous est pas resté le moindre vers⁹⁸ –, et l'*Achille* de Chairémôn – auteur du IV^e siècle également, dont on ne possède que deux vers⁹⁹.

93. Les canons tragiques et comiques furent élaborés très tôt, comme en témoignent les travaux d'Aristote et de son école, les différentes mesures prises par Lycurgue en matière de théâtre ainsi que les nombreux traités qui fleurirent à l'époque hellénistique (cf. BAGORDO A., *Die Antiken Trakate über das Drama*, 1998, p. 33-63).

94. C'est dans le traité d'Hérakleïdès du Pont, *Sur les trois auteurs de tragédies*, que l'on trouve la plus ancienne attestation du canon tragique. Aussi peut-on considérer qu'il est né au début ou dans la première moitié du IV^e, après avoir été mis en scène dans les *Grenouilles* d'Aristophane.

95. Pour la comédie, le canon varie sensiblement. Horace retient dans les *Satires* (I, 41) Eupolis, Aristophane, et Cratinos, pour le V^e siècle, puis Ménandre, Diphilos et Philémon, tandis que l'auteur anonyme du traité *Sur la comédie* considère que Philemôn, Ménandre, Diphilos, Philippidès, Poseidippos et Apollodôros font partie des poètes les plus illustres de la nouvelle comédie. L'essentiel est de garder à l'esprit que les canons élaborés par les hommes de lettres – lecteurs plus que spécialistes de la scène – ne recoupèrent pas systématiquement ceux des hommes de théâtre.

96. *Syll.*³, n° 1080.

97. *Oreste*, joué aux Grandes Dionysies d'Athènes, *Héraklès*, joué aux Sôteria de Delphes et aux Héraïa d'Argos, *Archélaos* joué à ces mêmes fêtes ainsi qu'aux Naïa de Dodone.

98. La pièce fut présentée aux Sôteria de Delphes. Sur Arkestratos, voir SNELL B., *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, 1, 1986, n° 75.

99. La pièce fut présentée aux Naïa de Dodone. Sur Chairémôn, voir SNELL B., *op. cit.*, n° 71. Pour le drame mentionné ci-dessus, G. Xanthakis-Karamanos en propose une reconstitution dans « Chaereon's Achilles Thersitoctonus. Reconstruction of a post classical-tragedy », *Platon*, XXXIV-XXXV, 1982-1983, p. 55-67.

J'en veux également pour preuve la liste de quelques pièces reprises à Athènes au III^e siècle ainsi que dans la première moitié du II^e¹⁰⁰. Pour les comédies : de Philémôn, *Les femmes de Phocée*¹⁰¹ et *La mendicante ou La Rhodienne*; de Diphilos, *Les Misanthropes*; de Ménandre, *Le Misogyne* et *Le fantôme*; mais aussi de Poseidippos I^{er}, l'*Apokleiomènè* et une pièce dont le titre n'apparaît plus sur la pierre; de Philippidès, le *Philathénaios*; d'Anaxandridès, le *Thésaurus*. Pour les drames satyriques : l'*Hermès* d'Astydamas II, l'*Atlas* d'un auteur au nom aujourd'hui disparu, ainsi qu'une œuvre de Ménékratès.

Il est néanmoins parfois difficile de juger de l'écart existant entre les pièces prisées dans les cabinets de travail et les bibliothèques – celles que l'on retrouve en partie dans les choix scolaires, à l'origine des textes qui nous sont parvenus – et les pièces chères aux hommes de métier, soucieux de plaire à leur public en lui donnant à voir des œuvres aux qualités scéniques avérées, car les palmarès, en cas de reprises, ne comportent pas toujours le nom du drame dans lequel l'acteur triompha.

Il est sûr en revanche que l'exécution et la diffusion, dans toute sa richesse, du répertoire dramatique, tel qu'il doit être reconstitué, furent d'autant plus aisées après la mort d'Alexandre que, dès le début du III^e siècle, se constituèrent en divers endroits du Bassin méditerranéen, sous l'égide du dieu Dionysos, des compagnies professionnelles, réunissant tous les spécialistes de la scène dotés d'un certain savoir-faire (*technè*), d'où leur nom d'associations de Technites dionysiaques¹⁰². Leurs membres étaient les premiers habilités à se déplacer dans un monde perpétuellement en guerre, car ils étaient protégés par l'inviolabilité que leur conférait leur métier, défini à l'envi, dans la documentation épigraphique comme le service de la divinité. De cette inviolabilité, essentielle à la pratique de leur art, les confréries dionysiaques n'eurent cesse de demander la confirmation auprès des différents pouvoirs auxquels elles furent confrontées. Ce sont elles essentiellement qui, dans les cités et royaumes hellénistiques, servirent les manifestations théâtrales dont nous allons étudier maintenant le rôle et le sens.

100. METTE H.-J., *Urkunden dramatischer Aufführungen in Griechenland*, 1977, p. 123 (III B 3 = IG, II/III² 2323) et p. 149-152.

101. Pour cette pièce il peut s'agir de Philémon I^{er} (KASSEL R. et AUSTIN C., *Poetae Comici Graeci*, VII, 1983, p. 221-317) ou II (*ibid.*, p. 318-320).

102. Si aucune confrérie n'est attestée dans le royaume séleucide, on connaît en revanche pour le Proche-Orient hellénistique, une association en Anatolie et une autre en Égypte, avec une succursale à Chypre. Sur toutes les questions relatives aux compagnies d'artistes dionysiaques, voir LE GUEN Br., *Les associations de Technites dionysiaques à l'époque hellénistique*, 2001.

Rôle et sens des manifestations théâtrales dans les cités et royaumes d'Anatolie et du Proche-Orient hellénistiques

Un spectacle polysémique

Par essence, le théâtre est un lieu de spectacle, que celui-ci se situe sur la scène, dans les gradins, ou dans le sanctuaire qui l'abrite. Les représentations dramatiques sont d'abord et avant tout l'occasion de se réunir pour faire la fête et oublier le quotidien¹⁰³, ne serait-ce qu'en parant de couronnes sa chevelure et son corps de vêtements blancs, ou en achetant au marchand de souvenirs, dans la boutique joutant le théâtre, qui un masque grimaçant, qui, une figurine de terre cuite, évoquant un emploi comique ou tragique. Ne requérant aucun niveau spécifique de compréhension, puisqu'il s'agit encore, à l'époque hellénistique, d'un spectacle total, mêlant à la parole, la musique, le chant et la danse – et peu importe de ce point de vue que le chœur ne soit plus formé de citoyens, qu'il ne dialogue plus avec les acteurs, comme à l'époque classique, et qu'il serve essentiellement d'intermède –, c'est un spectacle susceptible de séduire bien au-delà des rangs formés par la stricte communauté gréco-macédonienne. Et peut-être la renaissance du drame satyrique – au III^e siècle tout au moins – s'explique-t-elle ainsi, par les seules vertus du jeu dramatique.

Le théâtre est aussi dans l'enceinte même de l'édifice, comme à sa périphérie, un lieu idéal de publicité : s'y affichent au grand jour les largesses de ceux qui firent construire les bâtiments, les restaurèrent et y donnèrent des spectacles¹⁰⁴. Ce faisant, le théâtre sert indubitablement les intérêts sociaux et politiques de ceux qui le subventionnent et lui viennent en aide, qu'il s'agisse de la communauté civique, dans son ensemble, des bienfaiteurs qui en émanent, ou de généreux étrangers, le cas échéant, royaux. Alexandre ainsi que ses successeurs l'ont bien compris¹⁰⁵, et Eumène II notamment, qui promit aux Rhodiens le financement d'un théâtre de marbre¹⁰⁶!

103. Divertir est la seule fonction traditionnellement reconnue au théâtre de l'époque hellénistique, et volontairement minimisée dans le cas du théâtre des siècles dits classiques, pour rendre plus forte l'opposition entre les deux périodes. Il est tout aussi faux, à mon sens, de ne pas reconnaître le plaisir pris par les spectateurs au théâtre à l'époque classique que de réduire uniquement l'ensemble des représentations dramatiques données après la mort d'Alexandre à des moments de simple distraction.

104. Malousios de Gargara demanda, par exemple, au *synédriion* présidant les fêtes d'Athéna *Ilios* de combien il avait besoin pour le théâtre et toutes les autres réparations (*IK*, 3, 1, l. 9-10; 39).

105. Après la révolte d'Opis, on voit Alexandre imiter la pratique athénienne, attestée dès l'époque classique, en octroyant, entre autres privilèges honorifiques, la proédrrie aux soldats qu'il congédie (Plutarque, *Vie d'Alexandre*, 71, 8 : « Il écrivit en outre à Antipater pour que, dans tous les concours et au théâtre, on les fit asseoir au premier rang avec une couronne sur la tête »).

106. Diodore, XXX, 1, 36. Voir aussi BRINGMANN KL., *Schenkungen hellenistischer Herrscher an griechische Städte und Heiligtümer*, I, 1995, n° 213.

Élément fort de la politique de l'évergétisme, le théâtre participe également, par la promotion et la diffusion qu'il implique de la culture grecque, non seulement du concours entre les cités pour obtenir le premier rang¹⁰⁷, mais également de la compétition que se livrent entre eux les souverains gréco-macédoniens et indigènes¹⁰⁸, et à laquelle participeront ensuite les Romains¹⁰⁹. Ainsi le théâtre constitue-t-il un rouage essentiel de l'image que les puissants veulent donner d'eux : des champions de la grécité ne sauraient être de mauvais maîtres...

Un lieu de formation permanente des citoyens

D'un tout autre point de vue, par le biais des manifestations qui se déroulent dans l'édifice avant que ne débute les compétitions, mais aussi par le biais des textes portés à la scène, le théâtre apparaît comme un lieu de formation permanente pour le citoyen, tout type de *poleis* confondu.

Dans les vieilles cités du monde égéen, théoriquement « libres et autonomes », il sert – du moins à travers les reprises de pièces consacrées par la tradition¹¹⁰ – à transmettre la mémoire des temps jadis et les valeurs qui s'y attachent. Peut-être aide-t-il même à croire, fût-ce la durée du spectacle, que le passé n'est pas définitivement mort, que « liberté » et « autonomie » sont des mots dont le sens ne s'est pas considérablement modifié, et peut-être fait-il ainsi office de substitut de l'action, comme l'a montré brillamment naguère N. Loraux pour l'oraison funèbre¹¹¹.

Dans les nouvelles fondations, en tant qu'espace potentiel de dramatisation et de réactivation des mythes, il a la capacité de doter d'une certaine épaisseur historique les jeunes communautés civiques.

Dans les anciennes cités, mais dans les plus récentes aussi, il continue de contribuer à la formation du citoyen, ainsi qu'il le faisait déjà à l'époque classique¹¹². Pour l'Athènes de cette période, S. Goldhill a montré en effet,

107. Dès le IV^e siècle, on trouve développée, sous la plume des orateurs, la thématique selon laquelle la construction de somptueux édifices, l'adoption de décors recherchés, le recrutement onéreux d'acteurs de renom, la fréquence des spectacles offerts à la communauté civique ont remplacé bien souvent, dans la recherche de l'excellence, les affrontements militaires.

108. Cf. dans LE GUEN Br., *Les associations de Technites dionysiaques à l'époque hellénistique*, 2001, vol. 1, p. 67-74, le commentaire de l'inscription TE 5 (de peu avant 130 av. J.-C.) traitant d'Ariarathe V de Cappadoce et des Technites.

109. Voir les analyses de FERRARY J.-L., *Philhellénisme et impérialisme. Aspects idéologiques de la conquête romaine du monde hellénistique de la seconde guerre de Macédoine à la guerre contre Mithridate*, 1988, et de KALLET-MARX.

110. En l'état de la documentation, en effet, on ne peut guère juger sur pièce du rôle joué par les nouvelles productions de l'époque hellénistique.

111. LORAUX N., *L'invention d'Athènes*, 1981.

112. Voir entre autres GREGORY J., *Euripides and the Instruction of the Athenians*, 1997 ; DOVER K. J., *Aristophanic Comedy*, 1972, p. 49-65, chap. IV : « Illusion, Instruction and Entertainment » ; WOODBURY L., « The Judgement of Dionysus : Books, Taste and Teaching in the Frogs », CROPP M., FANTHAM E. et SCULLY S. E. (éd.), *Greek Tragedy and its Legacy : Essays Presented to D. J. Conacher*, 1985, p. 241-257.

à plusieurs reprises¹¹³, tout le potentiel éducatif et idéologique des cérémonies précédant le concours de tragédies, à savoir l'exposition du tribut des alliés, la distribution de panoplies aux orphelins ayant perdu leurs pères à la guerre, ou encore la proclamation du nom des bienfaiteurs. Or, à l'époque hellénistique, faire connaître par la voix du héraut l'identité des individus méritants, avant que ne débute le concours de tragédies nouvelles, est une pratique récurrente¹¹⁴, et l'on sait par un passage de Diodore de Sicile (XX, 84) qu'au moment du siège de leur île par Démétrios Poliorcète, les Rhodiens décrétèrent que les fils des guerriers morts pour la cité recevraient une panoplie au théâtre, à l'occasion des Dionysies. Le parallèle ne saurait être plus limpide.

Autant qu'on puisse en juger, à partir de la littérature dramatique qui a survécu, les pièces elles-mêmes (reprises et créations nouvelles) ont pu favoriser l'exaltation et la diffusion des valeurs fondant la démocratie, régime qui devient la règle après la mort d'Alexandre le Grand. Ici et là, les auteurs comiques et tragiques, que ce soit en recourant au mythe¹¹⁵, en traitant de sujets empruntés à la réalité historique (ainsi que le suggèrent les titres de certaines tragédies hellénistiques¹¹⁶, telles les *Femmes de Phères*, *Thémistocle*, *Mausole*) ou que ce soit en faisant des allusions à l'actualité, ont pu critiquer le pouvoir en place. Lieu par définition de la libre parole, le théâtre est aussi le lieu potentiel de tous les dangers pour les puissants, qu'il peut porter aux nues¹¹⁷, comme vertement dénoncer. On comprend, dans ces conditions, le patronage plus ou moins ouvertement affiché des souverains lagides et attalides sur les associations de Technites. Il préfigure, à mon sens, la mainmise des Empereurs sur les deux piliers essentiels de la culture

113. GOLDHILL S., « The Great Dionysia and Civic Ideology », *JHS*, 107, 1987, p. 58-76; ID., « Anthropologie, idéologie, et Grandes Dionysies », GHIRON-BISTAGNE P. (éd.), *Anthropologie et théâtre antique*, 1987, p. 55-74; ID., « The Great Dionysia and Civic Ideology », WINKLER J. J. et ZETTLIN F. (éd.), *Nothing to do with Dionysos?*, 1990, p. 97-129. Voir aussi ID., « The Audience of Athenian Tragedy », EASTERLING P. E. (éd.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, 1997, p. 54-68.
114. Voir LE GUEN Br., « Théâtre et cités à l'époque hellénistique. Mort de la cité – Mort du théâtre? », *REG*, 108, 1995, p. 73-74 et n. 62, 63.
115. Est toujours valable, à l'époque hellénistique, l'affirmation selon laquelle la tragédie tend aux problèmes contemporains ainsi qu'aux institutions (justice, fonctionnement des assemblées et des tribunaux) le miroir du mythe (miroir, du reste, brisé, comme le souligne le très beau titre de l'essai de P. Vidal-Naquet, paru en 2001) et les soumet à une critique en règle. Sans nécessairement faire allusion à des événements politiques contemporains, le théâtre continue de mettre en scène dans la tragédie, mais aussi dans la comédie, des questions éminemment politiques.
116. On trouve à la fin de l'ouvrage de METTE H. J., *Urkunden dramatischer Aufführungen in Griechenland*, 1977, p. 209-211 et 222-226, des listes de tragédies, comédies et drames satyriques, accompagnées de la date de leur représentation.
117. On assiste au théâtre à la proclamation du nom des souverains évergètes comme des bienfaiteurs appartenant ou non à l'entourage royal. Pour s'en tenir à ce seul exemple, aux dires de Tite-Live (XLI, 20, 5-8), les ambassadeurs de la cité de Chalcédoine furent fort bien reçus à la cour d'Antiochos par un dénommé Eudémos, originaire de Séleucie (du Kalykadnos, en Cilicie). Ca 172, les Chalcédoniens reconnaissants lui votèrent un décret honorifique, avec proclamation au théâtre, lors des Dionysies, des privilèges qui lui furent conférés (*IK*, 20, 1, l. 70-71).

grecque (le théâtre d'un côté, le gymnase de l'autre), par le contrôle qu'ils exercèrent, après les avoir unifiées, sur les associations de Technites dionysiaques et d'athlètes¹¹⁸.

Ce constat dressé, quel rôle spécifique assigner au théâtre dans les royaumes, ou dans les cités sujettes? Force est de reconnaître qu'il constitue, comme dans les anciennes cités, un espace-temps privilégié de propagande, mais cette fois en faveur du pouvoir monarchique et de ses représentants. Plusieurs décrets d'Éphèse, datés du II^e siècle avant notre ère, nous font connaître la proclamation, dans le grand théâtre, avant l'ouverture du concours dramatique des Dionysies, des honneurs octroyés à plus d'un bienfaiteur de l'entourage royal¹¹⁹. Même si nous ignorons tout de pièces qui purent être composées à la demande expresse des souverains, comme le furent, au V^e siècle av. J.-C., les *Etnéennes* par Eschyle, à l'intention du tyran de Syracuse, et l'*Archélaos* par Euripide pour le roi de Macédoine, au théâtre, la mise en scène revêt une telle importance que des pièces jouées dans un contexte démocratique ont pu l'être aussi dans les cours des tyrans et des rois et y prendre un sens autre, sinon radicalement opposé¹²⁰. Pour s'en faire une idée, il n'y a qu'à se reporter aux différentes productions (et aux différentes lectures et interprétations) auxquelles donnèrent lieu certaines tragédies grecques, au cours de l'histoire récente¹²¹.

Dans les cités comme dans les royaumes, enfin, le théâtre, à travers le traitement des comportements individuels et des questions essentielles de l'humanité, put contribuer, dans une certaine mesure, au-delà de la réflexion politique, à la formation éthique et philosophique du public. En raison de sa tendance à l'universalisme, il lui fut possible de rendre sensibles des idées développées, à même époque, dans des cercles philosophiques.

Nul doute par ailleurs que les œuvres théâtrales, représentées sur la scène et/ou revisitées dans les bibliothèques offrirent à tous ceux qui le souhaitèrent une formation littéraire¹²² et intellectuelle de premier ordre. Dès le

118. Cf. LE GUEN BR., *Les associations de Technites dionysiaques à l'époque hellénistique*, 2001, vol. 2, p. 133-135.

119. D'après *IK*, 14, n° 1410/11, l. 6 et *IK*, 14, 1440, l. 9-10, le droit de cité et sa proclamation au théâtre furent accordés à Sostratos, commandant de Samos, sous les ordres de Démétrios; d'après *IK*, 14, n° 1408, le droit de cité et sa proclamation au théâtre furent accordés à l'officier Mélanthios de Théangéla, placé par le roi à la garde de Phygéla; d'après *IK*, 15, n° 1452, l. 3, il en alla de même pour Archestratos, stratège de Démétrios à Clazomènes, etc.

120. Si l'on en croit T. Guardì (« L'attività teatrale nella Siracusa di Gerone I », *Dioniso*, 51, 1980, p. 36), Hiéron aurait pu faire représenter les *Perses* d'Eschyle à Syracuse pour établir un parallèle (tout à sa gloire) entre la victoire des Grecs sur les Barbares perses à Salamine et la victoire des Grecs d'Occident sur les Carthaginois à Himère.

121. À titre d'exemple, on citera les trois mises en scène différentes retenues en l'espace de vingt ans par A. Vitez pour la représentation de l'*Électre* de Sophocle. Il n'y a pas de vérité de l'œuvre fixée une fois pour toutes : le texte est là, comme support à d'autres écritures, celle des musiciens et danseurs, celle du metteur en scène, mais aussi des comédiens et de tous ceux qui font le spectacle.

122. La lecture des pièces qui nous sont parvenues montre que nombre d'œuvres dramatiques relevant d'un même genre ou de genres différents se répondent : il existe un véritable jeu littéraire sur le patrimoine culturel, à travers des parodies de toutes sortes.

IV^e siècle, lorsque, selon le Pseudo-Plutarque¹²³, Lycurgue fit placer, dans les archives de la cité, une copie des textes des trois grands auteurs tragiques – ce geste rappelant la fixation par écrit des poèmes d'Homère à l'initiative des Pisistratides –, la littérature dramatique était devenue, en sus des deux célèbres épopées, partie constitutive de la *paideia*. À l'époque hellénistique, son rôle en la matière ne cessa de grandir, comme en témoignent les catalogues de bibliothèques à destination des éphèbes¹²⁴ ou bien encore divers travaux d'écoliers¹²⁵.

Une pièce maîtresse du culte royal, civique et dynastique

Mais le théâtre reste encore et toujours un lieu de culte où la première place revient à Dionysos, le dieu dispensateur des victoires théâtrales, le dieu vainqueur lui-même, lors de sa campagne en Inde, et le dieu offrant, par ses mystères, des perspectives sotériologiques.

Même lorsqu'à compter de l'époque hellénistique, les concours dramatiques ne relevèrent plus du seul culte de Dionysos, mais participèrent à la célébration d'autres divinités, le dieu du Théâtre demeura au centre des festivités, car celles-ci furent assurées le plus souvent¹²⁶ par les membres des associations de Technites, expressément placés sous sa protection et qualifiés de « plus pieux d'entre les Hellènes¹²⁷ ».

Sauveurs des cités, tels se proclamaient aussi, dans les années 323-65 marquées par des guerres incessantes, les souverains et les généraux romains, en assurant aux *poleis* la victoire qui fondait parallèlement leur pouvoir. En témoigne notamment la cérémonie célébrée, selon Plutarque¹²⁸, au théâtre de Pergame, en 88 avant notre ère, avec, dans les premiers rôles, le roi Mithridate VI :

« On dit que vers le temps où Sylla quittait l'Italie avec sa flotte, Mithridate, qui séjournait à Pergame, reçut des dieux beaucoup d'avertissements, notamment celui-ci : une Victoire, portant une couronne, que les Pergaméniens faisaient descendre sur lui au moyen d'une machine, se brisa au moment où elle touchait presque sa tête, et la couronne, se détachant, alla rouler sur le sol dans le théâtre et se cassa, ce qui fit frissonner le peuple et jeta Mithridate dans un grand découragement. »

123. Pseudo-Plutarque, *Vie des dix orateurs*, 841 F.

124. Voir le catalogue du Pirée, IG, IP², 2363 (ca 100 av. J.-C.); Plutarque, *Sur la fortune d'Alexandre*, 328 D; ID., *Vie d'Alexandre*, 8, 3.

125. GUÉRAUD O. et JOUGUET P., *Un livre d'écolier du III^e siècle avant J.-C.*, 1938.

126. On ne peut exclure l'existence, parallèlement aux associations de Technites, d'artistes exerçant leur métier de manière indépendante. Sur ce point, voir LE GUEN Br., « Le statut de l'acteur à l'époque hellénistique », Actes du colloque sur *L'acteur dans l'Antiquité* (Tours, mai 2002), à paraître.

127. Voir LE GUEN Br., *Les associations de Technites dionysiaques à l'époque hellénistique*, 2001, vol. 2, p. 83-93.

128. Plutarque, *Vie de Sylla*, 11, 1-2.

On comprend ainsi toute la symbolique de l'association des souverains hellénistiques au dieu du Théâtre dans des cultes tant civiques que dynastiques et toute la portée de leur comportement vis-à-vis des différentes associations de Technites¹²⁹.

Qu'ils l'aient dit ouvertement ou non, les monarques hellénistiques, avant les généraux romains, se voulurent de Nouveaux Dionysos¹³⁰ et s'appuyèrent sur ce caractère divin pour servir, le cas échéant, l'origine dionysiaque de leur dynastie et légitimer les cultes qu'ils instituèrent en leur honneur.

Tandis qu'en Égypte comme à Chypre, les Lagides apparurent, aux côtés de Dionysos, dans la titulature de la confrérie, dénommée en conséquence « association des Technites placés sous le patronage de Dionysos et des Dieux Adelphe (puis Épiphanes) », les Attalides, avec plus de discrétion, cependant, effectuèrent un patronage tout aussi efficace sur la compagnie installée initialement dans la cité de Téos, et connue au III^e siècle sous le nom de « confrérie des Technites d'Ionie et de l'Hellespont ». Après la paix d'Apamée en effet, qui vit la cité de Téos devenir une *polis* sujette, la titulature de l'association se transforma, révélant désormais deux entités, à la fois distinctes et unies, « les Technites d'Ionie et de l'Hellespont » d'une part, d'autre part « les Technites groupés autour de Dionysos *Kathégemôn* », dieu spécifique du Théâtre sis dans la capitale du royaume, en contrebas du secteur précisément réservé au culte d'Athéna *Niképhoros*¹³¹, mais également divinité très chère aux membres de la dynastie¹³². Il y a tout lieu de voir en l'alliance nouvelle des Technites de Téos et de leurs collègues de Pergame la subtile expression de l'allégeance de l'association à la monarchie et le prélude d'une participation majeure des artistes à la célébration et à la propagation du culte dynastique, que corrobore le dossier du célèbre aulète du II^e siècle avant notre ère, Kratôn de Chalcédoine, membre éminent de la confrérie anatolienne¹³³. On y trouve en effet attestée, peu après les années 170, l'existence, au sein de l'association, d'une prêtrise du souverain, d'un concours en son honneur et d'une procession le « jour » de ce dernier. Après quoi, on sait que le musicien créa, en puisant dans le milieu des artistes, l'association des Attalistes, dont le nom même indique qu'elle

129. En tant que protecteur des activités dramatiques (il fournit notamment aux artistes, outre de multiples occasions de se produire lors des fêtes qu'il organise ou encourage, les moyens financiers d'exercer leur profession, et peut-être la création de la première association est-elle imputable au premier souverain de la dynastie lagide), mais aussi en tant que vainqueur et sauveur des cités, le monarque fait figure de Dionysos par excellence. Aux associations d'artistes de le proclamer haut et fort.

130. On sait précisément que Mithridate VI reçut le surnom de *Néos Dionysos*.

131. Dans l'édifice qu'est le théâtre apparaissent au grand jour les liens unissant le roi, la victoire et le culte dynastique (cf. COARELLI Fr., « Le théâtre de Pompée », *DHA*, 23/2, 1997, p. 105-124).

132. Ces derniers paraissent lui avoir voué un culte dans une pièce de leur palais (cf. LE GUEN Br., *Les associations de Technites dionysiaques à l'époque hellénistique*, 2001, vol. 2, p. 29 et n. 123).

133. Cf. *ibid.*, vol. 1, TE 44, 45, 48, 49, 50, 51, 52; vol. 2, p. 28-31; 75-77; 88-89; 98-99.

avait pour préoccupations fondamentales non pas le culte de Dionysos, mais celui des monarques pergaméniens. Un décret promulgué par le collège des Attalistes lui-même aux lendemains de la mort de Kratôn entre 146-138 ou 146-133, confirme, s'il en était encore besoin, le rôle fondamental de l'aulète auprès de la dynastie, puisqu'on y apprend non seulement que Kratôn servait d'intermédiaire pour faire parvenir aux Attalistes les cadeaux que les souverains attalides leur destinaient, mais encore qu'il avait confié ses dispositions testamentaires au monarque, en personne, à charge pour lui de les transmettre, le moment venu, à la corporation¹³⁴.

On l'aura compris, le théâtre, tel qu'on le connaît à l'époque hellénistique dans les cités et royaumes du Proche-Orient après la mort d'Alexandre le Grand, s'il présente par rapport à l'époque classique un certain nombre de continuités, s'est cependant considérablement modifié¹³⁵. Doué d'une plasticité remarquable, c'est un genre capable de s'adapter aux situations les plus diverses, à condition que la mise en scène soit efficace.

Monde de l'illusion, des faux-semblants, de la fabrique des héros et des dieux, lieu de toutes les réjouissances, chargé d'une incontestable puissance symbolique, événement à la gloire et au service des États (*poleis* et royaumes), de leurs idéologies et de leurs cultes, le théâtre apparaît comme un phénomène artistique, politique, social et religieux majeur de la période hellénistique.

134. Sur le dossier Kratôn et plus particulièrement sur l'identité des Attalistes, voir ma communication au colloque « Épigraphie et théâtre grec », organisé à Oxford, les 14-15 juillet 2003, par P. Wilson.

135. Le répertoire dramatique est différent, puisqu'il comprend des reprises et de nouvelles créations; les conditions de représentations sont autres, puisque, d'une part, le *proskénion* offre de nouvelles possibilités de mise en scène, et que, d'autre part des pièces sont données à l'occasion de concours, mais également hors concours, dans leur intégralité et sous forme d'extraits; les acteurs sont autrement organisés, pour la plupart; sont autres enfin les lieux et les moments de représentations, puisque cités et royaumes sont désormais pareillement concernés.