Université Lyon 2 — Louis Lumière
Maison de l'Orient et de la Méditerranée — ED 483 Sciences Sociales
Institut de recherche sur l'architecture antique (IRAA – USR 3155)

Le théâtre en Ionie

Les monuments et leurs usages de la fin de l'époque classique à l'Antiquité tardive

par Jeanne Capelle

Thèse de doctorat en Mondes anciens : archéologie, histoire et littérature anciennes

⋆

Dirigée par
Jean-Charles Moretti

Présentée et soutenue publiquement le
16 janvier 2021

Devant un jury composé de

Valentina Di Napoli . . . . . Professeur à l'Université de Patras
Olivier Henry . . . . . Professeur à l'Université Lyon 2
Jean-Charles Moretti . . . . . Directeur de recherche au CNRS (directeur de thèse)
Denis Rousset . . . . . Directeur d'études à l'EPHE (rapporteur)
Catherine Saliou . . . . . Professeur à l'Université Paris 8 (rapporteuse)

Catalogue I

⚠ Les textes en couleur dans ce document sont des liens cliquables.

Catalogue I

Remerciements 5

Abréviations et conventions 11

Définition du sujet 15
I L'objet et son cadre spatio-temporel 15
II La démarche : aborder les monuments par l'étude de leurs usages . . 22
III Le plan adopté 24

Préambule : théâtre, θέατρον, θέατρα 27
I Vocabulaire antique et nomenclature moderne 33
II Vocabulaire antique et typologie monumentale 38
III Un corpus des théâtres d'Ionie nécessairement ouvert 43

Brève histoire de la recherche : la lente constitution du corpus, de l'Anconitain à Zabrana 49
I La redécouverte des théâtres d'Ionie : le corpus selon les grands voyageurs 49
II Grandes fouilles et monographies fondatrices : l'Ionie au cœur des débats 54
III Après la bataille : nouvelles découvertes, nouvelles études, nouvelles publications 62

Introduction au catalogue 73
I Organisation du catalogue 73
II Nomenclature raisonnée 75
III Quelques outils informatiques 86

Chios 89

Clazomènes 111

Colophon (Notion, Claros) 117

Éphèse 157

Érythrées 309

Lébédos 349

Magnésie du Méandre 357

Métropolis 451

Remerciements

Mes tout premiers remerciements reviennent à mon directeur de thèse, Jean-Charles Moretti, pour le temps infini qu'il consacre, quotidiennement et inlassablement, à la formation de ses étudiants : c'est une chance absolument exceptionnelle d'être l'un deux. La thèse a bénéficié d'une allocation spécifique accordée par l'ENS Ulm, et je remercie tous mes professeurs du Département des Sciences de l'Antiquité pour la confiance qu'ils m'ont accordée ainsi que pour m'avoir donné la chance de finir ce travail dans les meilleures conditions, en tant qu'agrégée-préparatrice de grec ancien rue d'Ulm. Mes remerciements vont aussi à ma tutrice durant ma scolarité à l'ENS, Hélène Dessales, qui a guidé mes premiers pas en archéologie, toujours de bon conseil. Je n'oublie pas non plus Francis Prost, mon premier directeur de recherche, qui, par ses cours à l'enthousiasme communicatif m'a lancée sur les chemins de Turquie et orientée vers le théâtre d'Asie Mineure pour mes deux mémoires de master réalisés à Paris 1. Je le remercie aussi de m'avoir accueillie à Euromos et renseignée sur les recherches en cours.

Cette thèse a été réalisée à Lyon 2. Rattachée à l'IRAA de Lyon j'ai pu bénéficier de la formation qui me manquait en architecture antique. De Paris à Délos, en passant par Aix-en-Provence et Arles, j'ai beaucoup appris au contact de Jean-Jacques Malmary, qui m'a formée au relevé et à la photogrammétrie, m'aidant notamment avec le calcul du bâtiment de scène de Priène, mais aussi d'Alain Badie, Nicolas Bresch, Myriam Fincker et Stéphanie Zugmeyer. Cette formation a été complétée par un voyage doctoral franco-américain autour de l'expertise en architecture antique coordonné par Laurence Cavalier, Jacques des Courtils et Bonna Westcoat, avec la participation instructive de Jean-Yves Marc et William Aylward, ainsi que du séminaire doctoral sur le théâtre grec organisé à Athènes, en Attique et à Argos par Christine Mauduit et Jean-Charles Moretti. Les échanges entre doctorants de l'IRAA m'ont été aussi profitables et je remercie Hélène Wurmser, directrice du laboratoire, d'avoir assuré la coordination, notamment à travers des journées doctorales, ainsi qu'Emmanuelle Dumas, pour celle qu'elle a organisée. Je dois à l'IRAA principalement, mais aussi à l'ED 483 et aux laboratoires de l'HISOMA et d'AOROC le soutien financier de mes missions.

Je voudrais aussi mentionner mes maîtres en épigraphie, qui m'ont tant apporté : Christel Müller et François Bérard à l'ENS, puis Richard Bouchon, ainsi que Denis Rousset à l'ÉPHÉ, à qui je suis profondément reconnaissante de m'avoir ouvert les portes de l'AÉG, de la RÉG et du DAGR ; que Ludovic Laugier et Agnès Scherrer soient remerciés pour leur accueil. En épigraphie encore j'ai bénéficié des aimables conseils de Bruno Helly et de Stéphanie Maillot.

Il m'est impossible ici, et je le regrette, de nommer toutes les personnes qui m'ont accueillie à bras ouverts, parfois guidée, et si souvent nourrie, logée, blanchie,

presque chaque jour de longs mois de voyage, de théâtre en théâtre turcs, de Kırklareli à Mersin, seule ou avec mon compagnon. Je tiens cependant à remercier Eşref Sever pour m'avoir conduite jusqu'au théâtre de Temnos, et, comme promis, je cite Hasan Kocabaş, Mesut Konya et Ihsan Yaman, dont les attentions quotidiennes lors de mes pauses milésiennes ont fait mes délices.

Pour ce qui est de l'Ionie, m'ont reçue lors de visites à Magnésie, Orhan Bingöl, que je remercie de m'avoir autorisée à photographier une inscription inédite ; à Téos Musa Kadıoğlu ; à Claros, Nuran Şahin ; à Didymes, Ulf Weber, alors que la fouille du théâtre venait d'être interrompue. Je sais gré également à Mustafa Adak de nos échanges à poursuivre sur les inscriptions de Téos lors d'une conférence à Bordeaux. Je suis également tout particulièrement reconnaissante à Ertuğ Ergürer pour m'avoir plusieurs fois accueillie sur sa fouille du théâtre de Parion ; de même j'ai pu discuter avec les fouilleurs, sur le terrain, de certains théâtres, notamment ceux d'Aigai, lors de ma participation à la mission, mais aussi d'Olba et de Mersin où Remzi Yağcı m'a reçue.

C'est grâce à Julien Zurbach que j'ai pu travailler à Milet, où Alexander Herda s'est fait mon guide dans la bibliothèque et l'éclaireur jubilatoire de mes recherches. C'est avec grand plaisir que j'ai échangé sur le théâtre de Milet avec Erich Altenhöfer, son meilleur connaisseur. Je sais gré aussi à Wolfgang Günther d'avoir accueilli avec bienveillance et enthousiasme mes modestes apports épigraphiques milésiens. Sur le terrain, Philipp Niewöhner, Christof Berns et Sabine Huy m'ont permis de travailler dans les meilleures conditions au dépôt lapidaire ainsi qu'au théâtre. Mes remerciements vont également à Reyhan Şahin, qui a rendu possible quelques séances de relevé nocturne, mais aussi à Ali Ateş, Ahmet Devrim, Veli Dinç et Osman Kırtı pour leur efficace et agréable aide logistique. Au théâtre j'ai eu beaucoup de plaisir à échanger avec Duygu Göçmen, qui y travaillait aussi. Je suis également reconnaissante à Philipp Niewöhner de m'avoir aidée à obtenir l'autorisation de travailler à Priène de l'aimable directrice du musée de Milet, H. Akat Islam, et je sais gré à W. Koenigs, Hakan I. Mert et Axel Filges d'avoir tout mis en œuvre pour que cette mission solitaire dans une maison de fouille déserte se passe au mieux. Stéphane Verger m'a donné de travailler à Aigai, mais aussi à Pergame, où je remercie Felix Pirson de m'avoir accueillie à la maison de fouille, mais aussi le DAI d'Istanbul où Mine Özkilinç m'a fait l'amitié de me guider dans les archives. Enfin de Pergame j'ai passer à Didymes pour une brève mission, et je remercie vivement Helga Bumke d'avoir organisé ma venue en fort peu de temps, dans un contexte difficile ; merci encore à Yvonne Kaiser, entre autres pour son chaleureux accueil.

Mes recherches sur les inscriptions topiques ont grandement bénéficié de mes échanges avec Richard Bouchon que je remercie en particulier pour avoir mis à ma disposition sa documentation, m'avoir aidée à déchiffrer une inscription inédite de Smyrne et invitée, accompagnée d'Ivan Boyer, à travailler avec lui et Bruno Helly

au théâtre de Larissa. Les résultats que nous avons obtenus sur les épures n'auraient pas été possibles sans l'accord de l'éphore Stavroula Sdrolia et de l'archéologue Athanasios Tziafalias. D'autres invitations à participer à des missions dans des édifices de spectacle, aussi ponctuelles que passionnantes, ont été celles d'Alain Badie au théâtre d'Orange, Djamila Fellague au théâtre de Lyon, Caroline Lefèvre et Richard Pellé à l'amphithéâtre de Nîmes.

Ce travail a profité des avis éclairés et éclairants d'Anne-Catherine Baudoin sur les écrits apocryphes chrétiens et la langue copte, de Nathalie de Chaisemartin sur le théâtre d'Aphrodisias, de Saltuk Duran à propos de l'histoire moderne de la Turquie, Filipe Ferreira sur les théâtres des Gaules et d'Hispanie, d'Alexander Herda sur Milet qu'il connaît si bien, d'Éloïse Letellier sur les théâtres de Pompéi notamment, de Florence Monier sur les enduits peints, de Rachel Nouet experte en bases de statue, d'Agnès Ouzounian spécialiste d'arménien classique, de Charlotte Roueché sur les inscriptions d'Aphrodisias, de Jean Trinquier sur les phoques moines de Méditerranée ou les ours de Bithynie. Je remercie encore Sylvain Perrot d'être intervenu dans un séminaire que j'organisais à l'Unistra sur la question de l'acoustique dans les théâtres grecs, riche intervention dont je n'ai pas fini de tirer les fils, ainsi qu'Aude Skalli-Cohen, référente incontournable sur Strabon, l'ecdotique et mille autres choses encore. Pour les épures je me réjouis d'échanges réguliers et stimulants avec Lothar Haselberger, le maître en la matière.

Grâce à Juliane Klamser, ma partenaire de tandem franco-allemand depuis bientôt cinq ans, les échanges scientifiques en allemand avec divers interlocuteurs ont été un jeu d'enfant. Ute Kelp à l'occasion de la mission d'Aigai m'a fait aussi l'amitié de relire ma prose. Pour écrire un rapport en turc, l'aide de Nurettin Özkan me fut précieuse.

Je remercie Agnès Tricoche, experte en bases de données pour ses conseils, Ambre Péron de m'avoir mise sur la voie du RTI ; Frédérique Marchand-Beaulieu, entre autres, pour ses astuces de DAO, et avec elle deux autres aînées qui m'ont beaucoup apporté, Kenza Zinaï et Céline Trézéguet. Avec mon camarade Julien Faguer, ce fut un plaisir de partager nos expériences de doctorants, perfectionnant ensemble nos outils informatiques et nos techniques numériques.

Pour le théâtre de Smyrne, mes plus vifs remerciements vont à Didier Laroche et Guy Meyer, pour m'avoir communiqué un dossier d'images qui n'est pas destiné tel quel à la publication. Claire Tuan de passage à Samos a bien voulu se charger de vérifications de terrain au théâtre, Çağlar et Ayşen Süsay de m'envoyer les vues du théâtre de Stratonicée qui me manquaient. Je sais gré à Jean-Yves Marc de m'avoir fourni une copie intégrale de sa photothèque, trésor qui n'est rien en comparaison de sa conversation et de son hospitalité, que j'ai pu apprécier lors de mes deux années d'ATER à l'Unistra. Je remercie encore Gudrun Styhler-Aydın de m'avoir renseignée sur les travaux au théâtre d'Érythrées.

Confinée dans le hameau isérois du Freynet de Nantes-en-Rattier, chez mes beaux-parents que je remercie de m'avoir hébergée des mois durant, j'exprime

ma plus vive gratitude à ceux qui m'ont envoyé de précieuses pages depuis des bibliothèques françaises, italiennes, grecques, américaines : Olga Boubounelle, Julien Faguer, Filipe Ferreira, Samuel Holzman, Nikolas Michail, Florence Monier, Julia Wang, ainsi qu'à la Classicists' Pdf Society et à ses membres, capables des plus grands miracles. De Turquie, Ayhan Dalgiç m'a envoyé un livre non diffusé en France. Je tiens à exprimer ma gratitude à Frank Kolb, qui m'a fait parvenir une reproduction imprimée de sa thèse d'habilitation inédite, ainsi qu'à Jean-Yves Strasser, que j'ai trop peu consulté, pour ses réponses éclairantes et l'envoi de sa thèse. Giuseppe Ragone enfin m'a donné promptement accès à un article introuvable.

Merci aussi, bien chaleureusement, à ceux sans qui la relecture intégrale finale du manuscrit dans un temps très limité n'aurait pas été possible. D'abord à Anne Hénocq, ma mère, à qui je me réfère toujours pour sa merveilleuse connaissance de la langue française, et à Philippe Capelle, mon père, helléniste hors pair, qui a profité de la retraite pour se mettre à l'épigraphie grecque, pour mon plus grand bonheur, mais aussi à Florence Monier, Aude Skalli-Cohen et Claire Tuan, relectrices aussi inlassables que redoutables. Au nombre de mes relecteurs, outre mon directeur, je suis heureuse de compter aussi mon professeur et collègue Jean Trinquier ou mon frère Emmanuel et ma sœur Marguerite. Jeanne Bollée enfin, ma camarade athlète qui, dans le sprint final, a mis tous ses efforts à donner un nouveau souffle à mes phrases interminables. Merci aussi à Victor Rabiet pour avoir joué les intermédiaires avec l'imprimeur. Que les proches, amis, parents, camarades ou collègues, qui m'animent quotidiennement depuis bientôt sept ans de recherches doctorales et que je ne mentionne pas ici me permettent de le leur rendre ailleurs et autrement qu'en ces pages académiques.

À l'heure de conclure, il me paraît impossible de rendre justice à tout ce qu'Ivan Boyer, mon compagnon expert en informatique et en mathématiques, a fait pour moi depuis bientôt dix ans. Ensemble nous avons parcouru entre sept et huit mille kilomètres à vélo, d'un théâtre de Turquie à l'autre. Son sens de l'orientation sans faille, sa détermination à remplir les objectifs fixés, nous ont permis de localiser et d'explorer bien plus de monuments que je n'aurais pu faire seule, distraite par la beauté des lieux. Alors que j'avais découvert une unique épure à Milet, il est revenu avec moi lors de la campagne suivante, et c'est lui qui a découvert tous les nouveaux dessins, au théâtre, puis au bouleutèrion et à l'agora sud de Milet, une autre encore dans le bâtiment de scène du théâtre de Priène – tandis que je bavardais avec mon directeur de thèse – et d'autres encore à Stratonicée et à Éphèse, ou à Larissa de Thessalie. C'est encore lui qui le premier a repéré certaines inscriptions inédites du théâtre de Milet. Avec son œil aiguisé adjoint à un esprit acéré, il a fait de mes rêves réalité, en trouvant – et en identifiant comme telle – une épure de fronton du premier front de scène. Lors de notre collaboration, il m'a fait profiter, non seulement de ses talents de dessinateur, de photographe et d'informaticien, mais aussi de ses lumières interprétatives, sur plusieurs épures, jusqu'à m'aider à comprendre une construction géométrique euclidienne. Ensemble nous avons pu venir efficacement à bout de l'étude,

de sorte qu'il m'a été facile ensuite de présenter nos résultats communs dans des articles et des communications que nous aurions co-signés s'il n'avait modestement refusé. C'est avec lui que les images RTI et photogrammétriques ont été réalisées, lui qui a lancé les premiers calculs sur son ordinateur. Sans les talents d'éditeur de ce co-fondateur de la maison d'édition Spartacus IDH, cette thèse n'aurait sans doute ni été rédigée en LaTeX, ni mise en forme avec tant de soin, et je n'aurais pas eu à ma disposition les logiciels de cartographie, de gestion de la bibliographie et des données ou de compression de pdfs qu'il a créés pour moi et qui ont stimulé ma recherche au quotidien : je voudrais pour finir mettre en pleine lumière, noir sur blanc, les innombrables lignes de code qu'il a composées pour moi, blanches sur noir, dans des fenêtres invisibles, sources de beauté.

Toute erreur, tout défaut demeurent entièrement miens.

Abréviations et conventions

Abréviations

Les abréviations utilisées sont, pour les périodiques et les collections, celles de l'institut archéologique allemand (DAI) [1] complétées par celles de l'Année Philologique (*APh*) [2] ; pour les corpus épigraphiques et les ouvrages de référence, celles du *Supplementum Epigraphicum Graecum* (*SEG*) [3] ; pour les sources littéraires, celles du dictionnaire Liddell – Scott – Jones (*LSJ*) pour les textes grecs [4] et de l'*Oxford Classical Dictionary* (*OCD*) pour les textes latins [5].

Nous développons ici les abréviations qui n'y figurent pas [6].

Associations et institutions

AÉG : Association des études grecques.

AIEGL : *Societas Internationalis Epigraphiae Graecae et Latinae*.

ASCSA : American School of Classical Studies at Athens.

BNF : Bibliothèque nationale de France.

CHS : Center for Hellenic Studies.

DAGR : Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines du Musée du Louvre.

DAI : Deutsches Archaölogisches Institut.

ÉFA : École Française d'Athènes.

ÉFR : École Française de Rome.

IFÉA : Institut Français d'Études Anatoliennes.

MOM : Maison de l'Orient et de la Méditerranée.

1. En ligne à l'adresse https://www.dainst.org/documents/10180/70593/03_Liste+abzukürzender+Zeitschriften_quer.pdf/2646d351-8e5d-4e8b-8acd-54f3c272d3ff. FD et non FdD pour la collection Fouilles de Delphes (voir ci-dessous).

2. En ligne à l'adresse https://aboutbrepolis.files.wordpress.com/2018/09/aph_abbrc3a9viations.pdf.

3. En ligne à l'adresse https://referenceworks-brillonline-com.janus.biu.sorbonne.fr/entries/supplementum-epigraphicum-graecum/abbreviations-aabbr?s.num=0&s.f.s2_parent=s.f.book.supplementum-epigraphicum-graecum&s.q=abbreviations.Le cas échéant, afin de rationaliser l'index épigraphique, nous avons systématisé les abréviations des corpus épigraphiques selon les normes récemment établies de la commission de l'AIEGL (https://aiegl.org/grepiabbr.html), proscrivant Buckler, Calder 1932 et optant pour *I.Sardis* I – avec le nom du site dans la langue du corpus en toutes lettres – plutôt que Sardis VII 1, que le *SEG* préfère au premier sans trancher ; ou encore *Tit. Calymnii* plutôt que *Tit. Cal.*, *I.Kyzikos* pour *I.Kyz.*, *I.Cos Segre* de préférence à *Iscr. di Cos*. De même nous préférons l'explicite *I.Cilicie* plutôt que *IdC*, Welles, *RC* plutôt que *RC*. Nous adoptons également Hellmann, *Choix architect.* pour Hellmann, M.-Chr. 1999, *Choix d'inscriptions architecturales grecques*, Travaux de la Maison de l'Orient méditerranéen 30, Lyon : MOM.

4. En ligne à l'adresse http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0057%3Afrontmatter%3D1.

5. En ligne à l'adresse https://oxfordre.com/classics/page/abbreviation-list/.

6. Y compris les usuels absents de la liste du *SEG* mais se trouvant parfois épars dans les références citées ci-dessus (DAI, *OCD* etc.).

ÖAI : Österreichisches Archaölogisches Instituts.

ÖAW : Österreichische Akademie der Wissenschaften.

Ouvrages de référence

BNP : Cancik H. *et al.* (éd.) 2005, *Brill's new Pauly : encyclopaedia of the ancient world*, Leyde, disponible sur http://referenceworks.brillonline.com.

DGE : Rodríguez Adrados, terranée. Fr. et Elícegui Gangutia, E. (éd.) 1980–, Diccionario griego-español (DGE), Madrid : Consejo superior de investigaciones científicas, Instituto Antonio de Nebruja.

FD : Fouilles de Delphes.

FGrHist : Jacoby F. 1923 –, *Die Fragmente der Griechischen Historiker*, Leyde-Louvain.

FHG : Müller K. 1841-1870, *Fragmenta Historicorum Graecorum*, Paris.

***Martyrologium Romanum* 2013** : Grégoire XIII, Urbain VIII, Clément X et Benoît XIV (éd.) 2013 [1749], *Martyrologium Romanum*, Eichstätt.

Theatra : Moretti J.-Ch. *et al.* (éd.), *Bibliographie critique des études consacrées à l'architecture du théâtre antique*, https://www.theatra.mom.fr.

Theatrum : Gogräfe R. (éd.), http://theatrum.de.

TGR : Pisani Sartorio G., Ciancio Rossetto P. 1994, *Teatri Classici Greci et Romani*, Rome.

Périodiques et collections

AnatAnt : Anatolia Antiqua.

Ἀρχ. Ἐφ. : Αρχαιολογικὴ Ἐφημερίς.

AÜTAD : Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tarih Bölümü Tarih Araştırmaları Dergisi.

CUF : Collection des Universités de France.

DiskAB : Diskussionen zur Archäologischen Bauforschung.

Jdi Egh : Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. Ergänzungsheft.

KuBA : Kölner und Bonner Archaeologica.

Μουσ. καὶ βιβλ. τῆς Εὐαγγ. Σχολῆς : Μουσείον καὶ βιβλιοθήκη τῆς Εὐαγγελικής Σχολῆς.

PoDIA : Proceedings of the Danish Institute at Athens.

ΠΑΕ : Πρακτικὰ Αρχαιολογικῆς Εταιρείας.

ProcAmerPhilSoc : Proceedings of the American Philosophical Society.

Rev. arch. sites : Revue archéologique sites.

TAED : Türk Arkeoloji ve Etnografya Dergisi.

TEBE Haberler : Türk Eskiçağ Bilimleri Enstitüsü Haberler Dergisi.

Sigles divers

AWMC : Ancient World Mapping Center.

CGRN : J.-M. Carbon *et al.* (éd.), *A Collection of Greek Ritual Norms* (*CGRN*), Liège, 2016-, disponible sur http://cgrn.ulg.ac.be, consulté en 2020.

DARE : Digital Atlas of the Roman Empire.

Conventions

Les noms bien connus d'auteurs, de grands personnages historiques, de divinités ou de sites passés dans le vocabulaire français sont donnés sous une forme francisée : Héra et non Hèra, Claros et non Klaros, Alexandre et non Alexandros. Les noms de sanctuaire, de concours, noms communs non entrés dans le dictionnaire et les noms propres d'individus, hors quelques personnages bien connus, suivent une translittération plus stricte : on écrira Hèraia, Panathènaia et Klaria, Hèraion et Asklèpieion, Hèrôdès s'il ne s'agit pas du roi, Dèmosthénès s'il ne s'agit pas de l'orateur. Les noms de concours, quand ils ne sont pas francisés (Dionysia et pas Dionysies), étant neutres en grec, sont considérés comme masculins en français.

Pour le vocabulaire architectural relatif au théâtre, le choix des caractères droits, sans pluriels grecs ou latins (par ex. des diazômas et non des *diazômata* des tribunals et non des *tribunalia*, pas plus que des tribunaux), est justifié dans la présentation de la nomenclature.

La numérotation des composantes d'un théâtre s'entend face au koilon : ainsi pour un koilon ouvrant vers le sud, la première kerkis est la plus occidentale, la dernière la plus orientale ; le premier maenianum est le maenianum inférieur. Dans chaque notice, au début de la description des monuments, on distingue l'orientation d'usage (nord) de l'orientation exacte (nord-nord-ouest).

Sauf mention contraire, l'illustration nous est redevable. Quand nous sommes l'auteur des photographies, nous nous contentons d'en indiquer l'année de la prise de vue entre parenthèses. Les dimensions, quand l'unité n'est pas précisée, sont entendues en centimètres pour les relevés de blocs, en mètres pour les plans des édifices et de leurs composantes. Si l'orientation n'est pas précisée, elle est au nord.

La transcription des textes anciens suit les conventions de Leyde. Pour les inscriptions longues, nous nous contentons de reproduire le passage sur lequel nous intervenons, non seulement parce que procéder autrement aurait donné à ce travail une ampleur encyclopédique, mais aussi avec la ferme conviction que la vogue des citations redondantes pléthoriques mine la recherche épigraphique : nos lemmes sont donc résolument modestes, sans prétention aucune à l'exhaustivité. Les passages coupés dans le texte grec sont indiqués par … pour les distinguer des lacunes signalées entre crochets droits et des développements d'abréviations entre parenthèses. Le signe | indique un changement de ligne. Par souci d'efficacité et d'homogénéité enfin, en l'absence de corpus épigraphique pour une cité, notamment celle de Téos, nous avons fait le choix de renvoyer par défaut au *SEG* et à ses concordances plutôt qu'à tel ou tel corpus de référence ancien.

Les traductions fournies sont personnelles, à moins que le contraire ne soit précisé. Pour les sources littéraires, les éditions utilisées, quand nous n'en indiquons pas, sont celles enregistrées dans la base de données Διογένης, contenant les textes du *Thesaurus Linguae Graecae* (TLG) et les textes latins du corpus du Packard Humanities Institute.

Covid-19

Étant données les contraintes liées à la pandémie de covid-19, conjuguées à celles de notre calendrier, nous regrettons de n'avoir pu nous rendre en bibliothèque, entre mars 2020 et le dépôt du manuscrit à la fin de la même année, qu'une seule et trop brève fois, ce qui ne nous a pas toujours permis de contrôler la pagination exacte des références que nous avions lues antérieurement ou sous forme dématérialisée, ou encore, par exemple, d'harmoniser nos citations de L. Robert, entre articles originaux et recueils.

Définition du sujet

Nous poserons ici les termes de notre sujet : l'objet, mais aussi son cadre spatio-temporel, notre démarche enfin et le plan qu'elle nous conduit à adopter. Nous chercherons à distinguer clairement ce qui peut être fixé d'emblée, de ce qui devra fournir matière à notre recherche.

1 — L'objet et son cadre spatio-temporel

1.1 — L'objet : le théâtre

Notre objet est « le théâtre » et non « les théâtres ». Autrement dit, nous nous refusons à une approche strictement morphologique des édifices pour nous intéresser aussi au phénomène théâtral comme production humaine, relevant aussi bien de la création intellectuelle et de la pratique sociale que de la sphère matérielle et technique. Ce sujet étendu n'est cependant pas sans limites, et nous fuirons aussi bien le théâtre dans le théâtre – le métathéâtre, brillant mirage qui tente et égare trop souvent le littéraire –, que le théâtre hors du théâtre, c'est-à-dire la théâtralité que l'on projette sur tout objet autre que le théâtre proprement dit.

Nous nous contenterons ici, provisoirement, de ce cadrage de départ, pour ne pas figer d'emblée notre objet dans une définition prescriptive, mais l'appréhender comme un objet à définir par la recherche : dans un préambule plus développé, on pourra envisager la polysémie du terme français (voir *infra*, p. 31), non en soi, mais pour se demander dans quelle mesure elle recouvre le terme grec θέατρον. Il nous faudra en particulier nous interroger sur le « théâtre » comme type monumental, afin de nous prémunir de tout carcan typologique (voir *infra*, p. 27) : on verra ce que pouvait représenter le terme θέατρον pour les Anciens, quelles réalités matérielles était susceptible de recouvrir le fait d'aller au théâtre, afin d'avoir de notre objet une vision décloisonnée.

Ainsi seulement nous en viendrons à définir un corpus d'édifices ouvert, cohérent et raisonnable (voir *infra*, p. 43) au sein des édifices de spectacle, et notamment ceux auxquels nous donnons les noms divers de « théâtre », « theatron », « odéon », « bouleutèrion », non sans hésitations et contradictions, et parfois en tant qu'alternative ou à la forme interrogative. Ce préambule permettra d'éclaircir un véritable problème auquel est confronté tout chercheur qui s'intéresse au théâtre antique, et en particulier au théâtre grec d'Asie Mineure tout au long de son histoire, jusqu'à l'époque impériale.

1.2 — Le champ d'investigation : une région, l'Ionie

Nous nous intéresserons ici à une région d'Asie Mineure en particulier, l'Ionie, hellénisée des siècles avant que l'on n'y construisît des théâtres, qui livrent aujourd'hui quantité de vestiges se prêtant à la synthèse.

Ce champ d'investigation ne manque pas de cohérence interne. Si aujourd'hui, d'un point de vue politique, la région se trouve scindée en deux, entre les îles, en grande parties grecques, à commencer par Samos et Chios, détachées de l'Empire ottoman en 1912, et la terre ferme turque, elle était perçue comme un tout dans l'Antiquité.

Unité géographique et unité politique

D'un point de vue géographique, on se représentait l'Ionie comme un pays singulier avec ses contours géographiques et des conditions de vie propres. Hérodote jugeait ainsi l'Ionie comme la région jouissant du meilleur climat qu'il connaisse (Hdt. I 142). La région se distinguait aussi par de grands fleuves navigables, constituant des voies de pénétration à l'intérieur du continent : l'Hermos qui la séparait de l'Éolide (Strab. XII 582-586), le Caystre et le Méandre, au-delà duquel se trouvait la Carie (X. *HG* III 2, 14, Diod. XIV 36, 3). Dans cet ensemble, la mer était essentielle et Strabon définissait l'Ionie, d'un point de vue géographique, comme une ligne de côte allant d'un point à un autre, du cap Poseidion, sur le territoire de Milet, à Phocée, à l'embouchure de l'Hermos (Strab. XIV 1, 2). Elle constituait de ce fait un « pont vers l'Orient » [1], et ce que les géographes appellent une interface, ou une plaque tournante, entre la Grèce et l'Anatolie. Il faut cependant souligner que l'Ionie que nous décrivons ici correspond à une compréhension au sens restreint du terme, et que dès l'Antiquité, il existait des acceptions concurrentes de ce toponyme, englobant de plus vastes régions [2].

Gardons-nous cependant des dérives du déterminisme géographique [3] et rappelons qu'il n'est de frontières naturelles que celles qui sont perçues comme telles. Ainsi chez Hérodote cette unité géographique cachait une entité politique établie sur un temps long, presque « géographique » en termes braudéliens [4] : l'Ionie, pour Hérodote [5], c'était le pays des Ioniens, indépendamment du fait qu'il situait Milet, Myonte et Priène en Carie et Éphèse, Colophon, Lébédos, Téos, Clazomènes, Phocée en Lydie. C'était, de même que l'Éolide, une région définie par ses hommes, qui ignorait les frontières des régions préexistant à la colonisation grecque de la fin du deuxième

1. Hoepfner 2011 constitue une récente synthèse sur la région.
2. Dans un passage de Xénophon (X. *HG* III 2, 13) se référant à l'époque de Cyrus le Jeune, l'Ionien renvoie à toute la région côtière du Caïque au Méandre, englobant l'Éolide. L. Bürchner pouvait quant à lui, d'après les textes, définir l'Ionie comme la région s'étendant de Phocée à Iasos, voire Halicarnasse (*RE* IX 2, *s. v.* « Ionia » (1916)).
3. Selon Philippson 1922, p. 128, le climat ionien serait la cause de « capacités humaines physiques et intellectuelles » exceptionnelles.
4. Braudel 1949, p. 13-14.
5. À propos du texte d'Hérodote, on a pu se demander ce qu'en pensaient les Ioniens eux-mêmes : Fromentin 2001.

millénaire, comme la Carie et la Lydie. On peut relever ici que l'Ionie constituait en quelque sorte une partie détachée de l'ancienne Carie, ce qui ne sera pas inintéressant quand nous discuterons de quelques traits propres aux théâtres d'Ionie du sud, soit la partie carienne de l'Ionie, certains s'étendant plus au sud encore, dans ce que nous appelons aujourd'hui la Carie ; c'est aussi important pour comprendre la culture populaire, et le fait que l'on trouve des *labrys* gravés sur les gradins du théâtre de Milet plutôt que de Phocée. Ce qui ne signifie pas que l'Ionie ait été inventée avec l'arrivée des colons ioniens, qui n'étaient pas les premiers Grecs présents en Asie Mineure. Les sources hittites, achéménides ou sabaïques déjà parlaient de « Ioniens » au sens large, pour désigner les Grecs [6].

Pour en revenir à Hérodote, les Ioniens, c'étaient les habitants des cités membres de la confédération ionienne, qui comptait douze cités du temps de l'historien d'Halicarnasse, la fameuse dodécapole, limitée par un *numerus clausus* (Hdt. I 143, 145). Autrement dit, la définition de l'Ionie était plus politique que géographique. Au début de l'époque hellénistique, l'admission de Smyrne porta le nombre de cités à treize (voir *infra*, p. 812) avant que Myonte ne perde son statut de cité (voir *infra*, p. 46), ce qui ne changea peut-être pas le décompte, puisque sur des monnaies d'époque impériale, on trouve toujours le nombre de treize (BMC *Ionia* p. 16) [7].

Origines ethniques et parentés légendaires

Le leurre de l'unité ethnique. Les théâtres se situant dans le noyau urbain des cités à partir de l'époque hellénistique et probablement pas avant, nous nous garderons bien de discuter de la question, à l'échelle régionale, d'une prétendue unité – ou pureté – ethnique ignorant les phénomènes de métissage, ou de l'unité linguistique – Hérodote distinguait quatre variantes dialectales définissant des sous-groupes régionaux. Ces questions sont liées à celle de la migration ionienne [8] et de son historicité ou de sa progressivité [9].

La συγγένεια des Ioniens et des Athéniens. Plus importante pour notre sujet est, dans le domaine de l'histoire des représentations, la façon dont s'élabora la légende d'une συγγένεια [10] entre Ioniens d'Ionie et Athéniens, des deux côtés de la Méditerranée, car l'on verra comme les intéressés aimaient à l'invoquer dans le contexte agonistique, notamment en ce qui concerne la participation de plusieurs cités ioniennes aux Panathénées d'Athènes. L'idée, qui ne fait pas l'unanimité aujourd'hui, était déjà présente chez Solon (Sol. fr. 4a), mais à Athènes, elle devint particulièrement prégnante au ve s. av. J.-C. : elle ne faisait pas de doute pour un Thucydide (Thc. II 15)

6. Marek 2021.
7. Sur le koinon des Ioniens, grand absent des ouvrages sur le fédéralisme grec, on dispose désormais de la synthèse de Fr. Lefèvre, Lefèvre 2019.
8. Sakellariou 1958.
9. Lefèvre 2019, p. 354.
10. Sur les parentés légendaires dans les inscriptions, voir Curty 1995. L. Robert projetait de consacrer un ouvrage sur le sujet, à partir des origines mythiques de Synnada, à la fois « ioniennes » et « doriennes » (*cf.* Robert 1940 [1971], p. 38, n. 1).

et la part de construction apparaît bien avec l'invention du mythe d'Ion, « bricolage généalogique politique » selon L. Gourmelen [11] ; cette généalogie fut par la suite gravée dans le marbre de la chronique de Paros (*IG* XII 5, 444, A27).

L'idée que la célébration de fêtes communes ou homonymes était le signe d'une appartenance à la communauté ionienne est présente chez Hérodote selon qui les Ioniens au sens large étaient ceux qui célébraient les Apatouries (Hdt. I 147, 2). On suppose ainsi l'existence d'Apatouries sur le modèle athénien dans les cités d'Asie Mineure où l'anthroponyme Apatourios est attesté, c'est-à-dire dans plusieurs cités d'Ionie, mais aussi de Carie, et plus marginalement en Troade, Mysie, dans le Pont, en Cilicie. En Ionie même, on verra qu'outre les fêtes communes célébrées par le koinon, existait une fête dionysiaque des Katagôgies propre aux Ioniens installés dans la région.

En somme la question de l'influence qu'Athènes a pu exercer sur le théâtre d'Ionie, ses concours d'une part, à commencer par les Dionysia, et son architecture d'autre part, nous paraît incontournable, quoi qu'on pense de la tendance actuelle, dans les études théâtrales, à aller à contre-courant de ce que l'on dénonce comme athénocentrisme [12].

Un sentiment d'appartenance régional. Pour notre sujet il importe de voir d'un point de vue social, et non en termes ethniques ou raciaux, la cohésion que pouvait générer le sentiment d'appartenance à la communauté des Ioniens d'Ionie. Ce sentiment d'appartenance apparaît vivace tout au long des périodes qui nous intéressent, non seulement parce qu'il existait un koinon des Ioniens se réunissant en assemblée politique, prenant des décisions communes et célébrant des cultes communs, mais aussi parce qu'on assiste à une émulation entre les cités ioniennes, qui cherchaient à occuper le premier rang à l'échelle de la région de l'Ionie aussi bien, à l'époque impériale, qu'à l'intérieur de la province romaine d'Asie, nouvelle unité administrative qui intégrait l'antique région sans la nier : la création du koinon d'Asie ne marqua pas la fin du koinon des Ioniens, mais l'Ionie fut reconnue par les Romains et semble avoir constitué un district administratif [13]. Cette émulation, qui n'est pas sans conséquence sur la politique édilitaire et la vie agonistique des cités, transparaît dans les titres qu'elles se donnaient, si bien étudiés par A. Heller : la cité de Milet cherchait à affirmer sa supériorité sur Éphèse, capitale provinciale, en mettant en avant, d'Antonin le Pieux à Septime Sévère, son titre de « première d'Ionie » (*Milet* VI 1 234-235, 240, 260, 262), qui renvoyait aux légendes de fondation selon lesquelles elle aurait été la première fondation ionienne [14]. Quant à Éphèse, elle intégra à sa titulature la formule « ornement de l'Ionie » (*I.Smyrna* 637-638, 640, etc.).

11. Gourmelen 2004.
12. Easterling 1994, Carter (éd.) 2011, Bosher (éd.) 2012, Vahtikari 2014, Stewart 2017 et Csapo, Wilson 2020 qui ajoutent à ces références des ouvrages à paraître, par exemple un livre en préparation de Duncan sur la tyrannie et le théâtre, qui prend le contre-pied de l'idée selon laquelle le théâtre grec serait un produit de la démocratie grecque.
13. Voir un ἄρχων Ἰωνίας dans *IGR* IV 1416.
14. Heller 2006, chap. III, §61-62.

Le sentiment d'appartenance, sans nul doute ancien, allait sans doute bien au-delà de ces quelques « bêtises » (D. Chr. XXXVIII 38) : l'Ionie jouissait d'un renom exceptionnel depuis l'époque archaïque comme berceau des arts et de la philosophie [15]. Au seuil d'une étude sur le théâtre, on se bornera à rappeler l'importance d'Homère, que Smyrne et Chios revendiquaient comme leur compatriote, la seconde étant fameuse pour son école de rhapsodes. On évoquera aussi la réputation de la musique d'Ionie qui avait été sous influence lydienne à l'époque archaïque [16] : nous évoquerons certains artistes célèbres de l'époque classique (voir *infra*, p. 1009) ; cette réputation était intacte à l'époque impériale, comme on le voit chez Philostrate qui plaçait Smyne à la tête de la hiérarchie. πάσης γὰρ τῆς Ἰωνίας οἷον μουσείου πεπολισμένης ἀρτιωτάτην ἐπέχει τάξιν ἡ Σμύρνα, καθάπερ ἐν τοῖς ὀργάνοις ἡ μαγάς : « car de toute l'Ionie où sont bâties des cités qui sont comme autant de séjours des muses, Smyrne est la cité qui occupe la place la plus exactement ajustée à la manière du chevalet des instruments à corde. » (Philostr. *VS* I 21, 3). Peut-être ferait-on bien aussi de garder en tête l'importance de l'architecture ionique, même si l'ordre ionique n'eut pas sa place dans les théâtres ioniens hellénistiques, en ce que son goût de l'image, sa surcharge ornementale, sa recherche de la *varietas*, sa propension au gigantisme, formes d'*hybris* architecturale, trouvera peut-être de nouveaux avatars dans les théâtres d'époque impériale.

Ainsi l'Ionie apparaît être un concept politique plus que géographique, social et culturel plutôt qu'ethnique [17].

Théâtre en Ionie et théâtre d'Ionie

Si l'unité de l'Ionie comme région ne fait guère de doute, l'un des enjeux de ce travail sera d'évaluer sa pertinence pour les études théâtrales. Ce n'est qu'au terme de notre investigation que nous pourrons dresser le bilan (voir *infra*, p. 1505) et voir dans quelle mesure on peut passer du « théâtre en Ionie » au « théâtre d'Ionie », et quels rapports cet hypothétique ensemble entretient avec d'autres plus petits ou plus grands.

Magnésie du Méandre, un cas-limite intégré à l'étude. Il nous faut cependant préciser ici quelques choix de départ : si notre corpus est essentiellement constitué des cités membres du Panionion, ainsi que d'une cité de la même région, non membre mais possédant un théâtre (Métropolis), nous leur avons adjoint la cité de Magnésie du Méandre, aux confins de l'Ionie et de la Carie, sans pour autant être considérée ni comme carienne ni comme ionienne. Il nous a paru intéressant de rattacher cet électron libre, qui risque de se trouver exclu de toute réflexion régionale par son isolement, à l'ensemble ionien. En effet, de façon générale, l'histoire de Magnésie est étroitement liée à celle des autres cités d'Ionie du sud avec lesquelles elle entretint

15. Par exemple Philostr. *VA* III 58.
16. Stewart 2017, p. 47.
17. Crielaard 2009, p. 52-59.

des relations amicales ou conflictuelles. D'autre part, le théâtre de Magnésie, nous le verrons, n'est pas sans parenté avec les grands théâtres ioniens d'Éphèse et de Milet. De même, son second théâtre, le « theatron » selon les modernes, « nouveau théâtre » selon les Anciens, n'est pas sans rappeler ceux de Milet et de Métropolis. Ce dernier édifice a en outre l'intérêt de constituer une découverte récente suivie d'une publication monographique, apportant du neuf sur l'histoire du théâtre mais aussi, du fait de son inachèvement, une source précieuse sur les chantiers de construction.

Exclusion du cas difficile de Tralles. Peut-être aurions-nous pu pousser, dans la vallée du Méandre, jusqu'au théâtre de Tralles, voisin de Magnésie [18] et où l'on retrouve certaines caractéristiques connues aussi en Ionie [19]. Nous l'avons écarté, non sans quelque réticence, de notre recherche, parce que ce théâtre était cette fois bien situé en dehors de l'Ionie, même si l'on sait que des Ioniens s'étaient installés au-delà de l'Ionie, à Magnésie du Méandre comme à Tralles. Mais d'autre part si les liens des Tralliens avec les cités d'Ionie étaient importants, ils peuvent être comparés à ceux que les Mylaséens entretenaient avec les Ioniens. Intégrer Tralles risquait de remettre en cause les limites de notre sujet, déjà vaste. D'autre part et surtout, le peu que l'on sait du théâtre de Tralles provient des quatorze pages de l'ancien rapport de W. Dörpfeld sur un édifice qui n'avait été que très partiellement fouillé. Enfin, le monument est aujourd'hui situé dans une zone militaire interdite, à proximité d'un champ de tir, si bien que nous n'avons pu nous en approcher suffisamment pour observer le peu qui en subsiste. Nous ne consacrerons donc pas de notice à Tralles, sans pour autant nous interdire de faire des parallèles entre les théâtres d'Ionie et celui de Tralles quand ils seront pertinents, de façon à dépasser les aléas de la documentation et du découpage chronologique.

1.3 — La période envisagée : de la fin de l'époque classique à l'Antiquité tardive

Pour le cadre temporel, nous adoptons volontairement des bornes de départ assez vagues, car notre objectif est d'envisager l'histoire du théâtre ionien sur le long terme, dans tout son développement.

Limite haute

Le théâtre est un type monumental qui s'est développé dans le cadre de la cité grecque. Pour contextualiser le développement de l'architecture théâtrale, nous nous concentrerons donc sur l'histoire urbaine telle qu'elle se constitue à partir de la fin de l'époque archaïque.

18. Humann, Dörpfeld 1893.

19. Du diamètre de dimensions tout à fait exceptionnel (148 m), unique en Carie ou en Lydie, lui permettant de rivaliser avec les théâtres d'Éphèse, de Smyrne et de Milet à la présence de caryatides dans l'ornementation sculptée, comme au théâtre de Milet, en passant surtout par un proskènion haut de 3 m, profond de 6 m, barrant l'orchestra, avec un escalier prenant appui sur le front du proskènion.

Pour ce qui est, de façon plus circonscrite, des bornes chronologiques précises du phénomène théâtral en Ionie, elles dépendent de la façon dont nous définissons ce phénomène. Si l'on s'intéresse aux monuments, il est bien connu que le plan canonique du théâtre grec, constitué d'un koilon semi-circulaire en pierre associé à un bâtiment de scène à proskènion, ne se développa que dans la seconde moitié du IVe s. av. J.-C. [20]. Cela suffit à légitimer la borne de départ, à la fin de l'époque classique, mais il importe de préciser que l'un des enjeux de notre étude sera de déterminer la place des théâtres d'Ionie dans le mouvement d'ensemble, en reprenant au cas par cas la chronologie, parfois difficile, des phases originelles (voir *infra*, p. 1009) : envisager la question à partir de la fin de l'époque classique *n'implique pas* que nous supposons qu'il existait des théâtres en pierre en Ionie à la fin de l'époque classique. C'est un horizon de la recherche qui demande une scrutation approfondie et ne doit pas être précisé ici.

De plus, comme notre objet n'est pas simplement le théâtre comme monument, mais aussi le théâtre comme manifestation, il nous paraît incohérent de nous limiter aux périodes pour lesquelles nous connaissons de façon assurée des théâtres : l'élaboration d'un type monumental vient répondre à un usage qui le précède, et l'histoire du théâtre montre bien que ce type d'édifice en particulier ne s'est monumentalisé qu'avec retard et lentement. Nous refusons de porter des œillères et considérerons l'époque classique dans son ensemble, pour réfléchir à l'origine des concours, sans ignorer l'histoire des cités depuis leur formation à l'époque archaïque et les mythes associés, qui résonnent encore souvent à l'époque impériale, dans les théâtres notamment.

Limite basse

De même pour la limite basse, elle sera à déterminer au cas par cas dans chacune des notices. Il est aussi aujourd'hui bien connu que les théâtres ont pu demeurer en usage jusqu'au VIe s. apr. J.-C. ou au tournant du VIe et du VIIe s. apr. J.-C., ce dont nous traiterons notamment à propos des théâtres d'Éphèse et de Milet [21]. L'Antiquité tardive – entendue de la fin du IIIe s. apr. J.-C., quand disparaissent les inscriptions agonistiques, à la période proto-byzantine incluse – sera donc une période cruciale de notre investigation, car il faudra déterminer, à partir des indices à notre disposition, dans quelle mesure le théâtre s'inscrit dans une certaine tradition, mais aussi voir s'il subit ou non des mutations et si oui, de quelle nature. Nous nous intéresserons aussi, dans un chapitre d'épilogue, au moment où les théâtres cessèrent de servir d'édifices de spectacle, sans pour autant être nécessairement abandonnés : pour savoir ce qu'il advint d'eux, nous nous essaierons à une brève histoire du théâtre après le théâtre (voir *infra*, p. 1481).

20. Voir par exemple Moretti 2014.

21. Pour le théâtre d'Aphrodisias notamment, de nombreux indices concordent : voir par exemple Roueché 1993 ; à propos des théâtres de Laodicée du Lycos, voir Simsek, Sezgin 2012.

II — La démarche : aborder les monuments par l'étude de leurs usages

En faisant le choix d'étudier non seulement la morphologie des monuments, mais aussi leurs usages, et de nous intéresser à l'usage plutôt qu'à la fonction, nous avons conscience de nous inscrire dans une école, celle de l'archéologie des usages ou des usagers, dans l'héritage de la théorie de la médiation, sans pour autant être soumise à une quelconque doctrine ou nous sentir tenue de suivre le lexique de J. Gagnepain qui, mal maîtrisé et développé sur plus de mille cinq cents pages, fatiguerait assurément le plus patient des lecteurs.

II.1 — Position : notre archéologie des usagers

Bref historique. La théorie de la médiation est un modèle d'analyse adapté aux sciences humaines qui fut enseigné à Rennes II par Jean Gagnepain, professeur de linguistique, dans les années 1960 et 1970 [22]. Partant d'une étude de troubles langagiers qui n'étaient pas pour autant des troubles du langage, il considérait que « la cause ne se situe jamais au même niveau que les effets qu'elle produit [23] » et appelait à la « déconstruction » pour saisir le pluridéterminisme de tout phénomène humain, parcouru par une « rationalité diffractée » en quatre « plans » ou « registres » : le « signe » (ce qui spécifie le langage), l'« outil » (l'art ou la technique), la « personne » (le social ou l'altérité), la « norme » (l'éthique). Ainsi la « médiation », c'est la façon dont l'homme médiatise son rapport au monde à partir de ces quatre registres de rationalité, dits « implicites » plutôt qu'inconscients. J.-Cl. Quentel résume cette théorie comme un modèle « heuristique et ouvert », qui offre une « grille d'analyse des phénomènes humains ».

En décrivant les principes de la « nouvelle archéologie », Ph. Bruneau en vint à se demander si une archéologie des usages était possible [24]. Dans les années 1980 et 1990, avec Pierre-Yves Balut il appliqua cette théorie à l'archéologie. La médiation en archéologie sera diffusée notamment grâce à la revue *RAMAGE* et à leur enseignement, à Paris IV ou ailleurs. *MAGE*, un hors-série paru en 1989, revu et augmenté dans *Artistique et archéologie*, résume les principes de l'archéologie médiationniste, où se trouve défendue une « archéologie des usagers » [25]. Les auteurs y donnent aussi une définition des « usages » [26], entendus « non au sens d'utilisation ou d'emploi, mais d'"us et coutumes" propres à telle situation historique comme lorsqu'on parle de l'"usage" établi ».

22. Gagnepain 1990, Gagnepain 1994.
23. Quentel 2006.
24. Bruneau 1976.
25. Bruneau, Balut (éd.) 1997, 62a.
26. Bruneau, Balut (éd.) 1997, 74.

Cette approche a été appliquée au théâtre antique dans un article de *RAMAGE* par Jean-Charles Moretti, étudiant de Ph. Bruneau [27]. Cet article, qui développait rigoureusement tout un attirail conceptuel constituait une expérience intéressante par le système rationnel qu'elle proposait. Cependant, de même que notre directeur de thèse, nous n'utiliserons ces concepts qu'occasionnellement pour nous évertuer plutôt à défendre aussi clairement et distinctement que possible une archéologie des usages ou des usagers.

Ce qui nous intéresse en particulier est la démarche générale d'approche de phénomènes humains passant par une déconstruction des notions modernes plaquées sur l'antique pour analyser la rationalité interne de l'objet. Cet effort de compréhension des usages antiques, d'appréhension des édifices à travers le point de vue de leurs usagers nous paraît salutaire, même s'il peut sembler illusoire de vouloir reconstituer ce point de vue : une telle approche nous paraît à même d'orienter la recherche vers l'humain et de permettre de dépasser l'analyse limitée des formes architecturales en soi.

II.2 — Du bon usage et de la mauvaise fonction ?

Étudier l'usage d'un monument plutôt que sa fonction, c'est le considérer en aval de sa construction et non en amont, tenir compte du point de vue des usagers d'un monument donné plutôt que de se contenter de celui des concepteurs d'un édifice devant répondre à un certain cahier des charges.

Or le spectre des usages est plus large que celui des fonctions : si la cité grecque se compose d'une série de monuments emblématiques dont la fonction semble inscrite dans le nom même – le prytanée est le local des prytanes, le bouleutèrion le lieu de la délibération, l'odéon le lieu où l'on chante (ἀείδω), le gymnase l'endroit où l'on s'exerce (γυμνάζομαι), l'agora l'emplacement où l'on se rassemble pour échanger propos et marchandises (ἀγείρω, ἀγορεύω, ἀγοράζω [28]) – l'étude des sources matérielles et textuelles montre que leurs usages sont multiples, variables selon les cités et fluctuants dans le temps, au point de contredire parfois leur fonction primitive. On pourrait trouver quelque peu réducteur de considérer a priori le théâtre comme un édifice purement fonctionnel, à l'instar d'A. von Gerkan [29].

Le θέατρον – lieu où se trouvent les spectateurs, lieu d'où l'on regarde – est d'ailleurs un concept particulièrement vague quand on le compare aux autres types de monuments. C'est au point, nous y reviendrons (voir *infra*, p. 27), que le terme ne suppose qu'un espace où l'on peut se tenir, assis ou debout, d'où convergeront les

27. Moretti 1994.

28. Plus précisément, selon Chantraine *s. v.* ἀγορά, ἀγορά est le nom d'action du verbe ἀγείρω, « rassembler » ; ἀγορεύω, « discourir, parler » et ἀγοράζω, « aller au marché » d'où « vendre », sont des dérivés. Sans remonter aux thèses d'Hermogène et de Cratyle, n'oublions pas que le lexique est lui-même soumis à l'évolution des usages.

29. Gerkan 1921a, p. 37 à propos des scellements laissés visibles au théâtre de Priène, cet « édifice purement fonctionnel » qu'il faudrait distinguer des « grands monuments » : « denn nur bei *monumentalen Großbauten* wurde darauf Gewicht gelegt [...], nicht aber bei *einem reinen Zweckbau*, als welcher das Theater betrachtet werden will ».

regards, qui peut se limiter à un simple talus ; il n'implique nullement un quelconque espace scénique, orchestra (lieu où l'on danse) ou skènè (de la tente, structure démontable abritant les artistes au bâtiment de scène).

Autrement dit, la construction d'un théâtre ouvre la voie à de multiples usages, du moment que le spectacle visuel y a part. Quant au spectacle sonore, il n'apparaît pas aussi nécessaire, du moins à l'époque impériale, qu'à l'odéon, lieu où l'écoute est primordiale.

Il est vrai que les monuments de la cité grecque se sont maintenus à travers les siècles au prix de transformations qui pouvaient en altérer la destination première. Mais l'évolution des usages précède celle des fonctions : c'est parce que la société change que le cadre urbain évolue, qu'on l'adapte. Et l'être humain a le don de détourner les fonctions selon les occasions, comme le montrent les gags burlesques d'un Chaplin faisant d'une cafetière un biberon (*The Kid*) ou d'un Keaton utilisant sa cravate comme fausse moustache (*Cops*). Si l'on veut suivre au plus près l'évolution du théâtre, il est important de ne pas se limiter à la forme architecturale des monuments ; il faut s'astreindre à comprendre quel usage on en faisait, et à quelle occasion.

Il va de soi que l'usager est un objet beaucoup plus évanescent qu'un édifice aux vestiges palpables, que traiter de fonctions semble donner au discours l'objectivité des sciences dures ; cependant, renoncer à prendre l'usage comme horizon de la recherche reviendrait à désincarner les monuments, à quitter le chemin des sciences sociales.

III — Le plan adopté

Dans le préambule qui suit, comme annoncé, nous tâcherons de préciser la définition du théâtre en prêtant attention à ce que pouvait recouvrir pour un Grec le terme θέατρον, afin d'aboutir à un corpus ouvert. Nous présenterons ensuite l'histoire de la constitution de ce corpus, afin de mettre en évidence, sur le temps long de la recherche, les acquis et les manques sur lesquels il nous faudra tâcher de bâtir notre synthèse, ainsi que les grandes orientations par rapport auxquelles nous devrons prendre position. Enfin, nous discuterons de l'utilité de l'entreprise d'une synthèse régionale.

Nous présenterons ensuite un catalogue réunissant, pour chaque cité ou – exceptionnellement – autre lieu, les sources matérielles et textuelles à notre disposition, présentées dans des développements analytiques puis chronologiques, ou directement chronologiques pour les dossiers trop volumineux. Ce catalogue constitue le fondement sur lequel repose notre synthèse, où nous ne faisons que résumer certaines démonstrations. La vaste majorité des références y sont réunies, classées selon les différentes rubriques que nous détaillons dans la présentation liminaire.

Pour faire la synthèse de cette masse importante de données, plutôt que de construire notre propos autour de la dichotomie de l'usage et de la fonction, nous

préférons nous attacher à comprendre quels étaient les usages des théâtres, dans toute leur diversité, mais aussi leur hiérarchisation, à l'échelle de l'Ionie et sur le long terme, à travers toute la période envisagée, de façon à tâcher de mettre en évidence les points de rupture et les éléments de continuité.

Après avoir discuté de la naissance du théâtre et de l'apparition de l'architecture théâtrale en Ionie, nous déterminerons donc, dans un premier temps, pour la période envisagée, l'usage principal, ou plutôt la destination des théâtres, comme religieuse et agonistique, en nous intéressant d'abord à la place du théâtre dans la fête en général, puis aux concours musicaux au théâtre en particulier, avant enfin de discuter de l'évolution de la configuration de l'espace scénique dans les théâtres d'Ionie pour comprendre comment les artistes y évoluaient.

Ensuite, nous pourrons envisager les différents usages secondaires possibles, discutant de l'usage politique et judiciaire des théâtres, puis de leur adaptation aux spectacles romains non scéniques, et enfin de la question du théâtre comme lieu de martyre, avant de conclure sur quelques cas de détournement de l'édifice de spectacle dans des villes ioniennes.

Enfin, nous nous lancerons sur la trace des usagers, objet fugace, mais qui, si quand on parvient à le saisir, nous donne à voir ses pratiques : nous discuterons d'abord des traces et tracés de chantier, en particulier les épures laissées par les constructeurs, premiers usagers des théâtres. Puis nous nous intéresserons, après les artistes déjà envisagés, au public, par la façon dont on peut restituer la façon dont il pouvait circuler et stationner à l'intérieur du monument, mais encore par l'étude des différents types de places réservées, qui permet de redonner, dans la mesure du possible, à chacun des usagers sa place au théâtre.

Un épilogue à cette synthèse sera consacré au devenir des théâtres après le théâtre, et la conclusion se fixera pour objectif de montrer dans quelle mesure le théâtre en Ionie peut être considéré comme un théâtre d'Ionie.

Nous n'avons pas rédigé de chapitre sur l'ornementation sculptée ni sur l'insertion du théâtre dans la ville, parce que ces objets ne nous intéressent pas directement pour la question des usages et des usagers. On trouvera cependant à leur propos des développements assez fournis, dans la mesure des données disponibles, dans chacune des notices, ainsi que dans divers chapitres de la synthèse, au service d'une argumentation développée dans les limites du temps imparti et répondant à la problématique que nous nous sommes fixée.

Préambule : théâtre, θέατρον, θέατρα

Toute recherche sur les monuments du théâtre antique peut s'appuyer aujourd'hui sur un imposant corpus de plus ou moins un millier de théâtres répertoriés dans un certain nombre d'inventaires [1]. Mieux vaudrait ne pas céder à la tentation du dénombrement exact et s'en tenir au chiffre évocateur de mille et un théâtres, en collectionneur conscient de la relative vanité de la quête du grand tout. Quelques remarques s'imposent avant de se lancer dans la délimitation d'un corpus de théâtres, quelles que soient ses limites géographiques.

Le nombre de théâtres, qui se nourrit des données lacunaires de l'archéologie, est voué à continuer de grossir globalement et lentement : on découvre encore les vestiges d'édifices, comme celui d'Aquilée en Vénétie Julienne en 2015, ceux d'Agrigente en Sicile et de Thouria en Messénie en 2016, celui de Claterna en 2017 [2] ; en Ionie les dernières découvertes remontent à 2011, quand un théâtre et un odéon furent identifiés dans les sanctuaires de Didymes et de l'Artémision d'Éphèse [3]. Estimer le nombre exact de théâtres qui ont existé dans l'Antiquité demeure difficile.

Une idée couramment reçue pour le monde grec est que toute cité grecque digne de ce nom était équipée de certains monuments publics emblématiques, en particulier d'un théâtre. Cette opinion est tirée d'un texte abondamment cité de Pausanias, qui l'exprime à la forme négative à propos de Panopée. Cette localité de Phocide, selon le Périégète (Paus. X 4, 11), mérite bien mal son nom de cité, car elle n'a ni édifice civique (*archeia*) ou gymnase, ni théâtre ou agora, ni eau courante [4]. Mais Pausanias écrit vers 175 apr. J.-C. et se réfère au riche équipement monumental des villes de la fin de l'époque antonine, exprimant une idée de son temps, que l'on retrouve par exemple chez Aelius Aristide pour qui les théâtres font partie des monuments emblématiques de la beauté de la ville, tant dans l'éloge de la ville qu'il adresse, lors

1. Plus de 800 dont les vestiges sont conservés et près de 200 attestés par les textes selon l'inventaire récent Isler 2017, qui remplace largement le *TGR*. On retiendra également Sear 2006, utile notamment pour ses plans reproduits à la même échelle, et les sites internet *Theatrum* et *Theatra*, régulièrement mis à jour. Nous nous chargeons de répertorier dans ce dernier les théâtres d'Asie Mineure et de rendre compte des études architecturales qui les concernent.

2. Découvertes recensées sur le site *Theatra*.

3. Pour les différences édifices théâtraux d'Ionie, on se référera aux notices de chaque cité (Milet pour le sanctuaire de Didymes).

4. Στάδια δὲ ἐκ Χαιρωνείας εἴκοσιν ἐς Πανοπέας ἐστὶ πόλιν Φωκέων, εἴγε ὀνομάσαι τις πόλιν καὶ τούτους οἷς γε οὐκ ἀρχεῖα οὐ γυμνάσιόν ἐστιν, οὐ θέατρον οὐκ ἀγορὰν ἔχουσιν, οὐχ ὕδωρ κατερχόμενον ἐς κρήνην, ἀλλὰ ἐν στέγαις κοίλαις κατὰ τὰς καλύβας μάλιστα τὰς ἐν τοῖς ὄρεσιν, ἐνταῦθα οἰκοῦσιν ἐπὶ χαράδρᾳ. : « Il y a vingt stades de Chéronée jusqu'à Panopée, une cité des Phocidiens, si, du moins, on peut aussi donner le nom de cité à ceux chez qui il n'y a pas de bâtiments administratifs ni de gymnase, qui n'ont pas de théâtre ni d'agora, pas d'eau s'écoulant dans une fontaine, mais vivent là, au bord d'un ravin, dans des abris vides, presque comme des cabanes de montagne. » Traduction et commentaire développé du texte dans Gengler 2019.

de son arrivée à Smyrne, au gouverneur d'Asie peut-être P. Cluvius Maximus Paullinus en 157 (Arstd. *Or.* XVII [*Smyrnaïkos*] p. 232, l. 6, *cf.* 26[5]) que dans la monodie sur sa destruction par le tremblement de terre de 177 (Arstd. *Or.* XVIII [*Monodie sur Smyrne*] p. 261, l. 23 [6]). Ce leitmotiv est toujours présent à la fin de l'époque impériale, quand Libanios déplore dans un discours adressé à Théodose (Lib., *Orat.* XIX 60) le fait qu'Antioche sur l'Oronte ne soit « même plus une cité » depuis qu'on a fermé le théâtre et l'hippodrome en représailles contre la révolte de 387[7]. Tout au long de l'époque impériale, le théâtre apparaît comme un élément essentiel de l'infrastructure des cités, mais aussi de leur parure, et de leurs modes de vie, à la fois démocratiques et tournés vers le divertissement.

Ces témoignages bien ancrés dans leur temps nous rappellent que toute généralisation synchronique convient mal à l'histoire des théâtres ; non seulement les monuments n'apparaissent que très progressivement dans les cités, mais certains disparaissent tôt, si bien que l'accumulation ne saurait fournir la carte des théâtres à la fin de l'Antiquité.

Par ailleurs, quand bien même nous serions en mesure d'établir le nombre de cités, qui lui-même varie selon les époques[8], cela ne nous renseignerait guère davantage sur le paysage théâtral : le témoignage de Pausanias montre précisément que la définition politique de la cité recouvre imparfaitement la façon dont on se représente la cité et que la règle « à chaque cité son théâtre » n'est pas sans contradictions.

Il faudrait encore décider si l'on intègre ou non les théâtres de sanctuaires extra-urbains, qui s'ajoutent à ceux des cités : nous le ferons en Ionie car ces édifices présentent une morphologie comparable aux théâtres construits dans les villes, mais c'est loin d'être toujours le cas, ce qui montre qu'il est quasiment impossible d'établir un corpus des théâtres selon des critères rigoureux applicables à l'échelle du monde antique (voir *infra*, p. 43).

Enfin, on a pu équiper certaines cités de plusieurs théâtres, ce qui semble superfétatoire et se heurte à l'image du théâtre classique et de ses représentations uniques

5. πάντα γὰρ ἤδη μέχρι τῆς παραλίας καταλάμπεται γυμνασίοις, ἀγοραῖς, θεάτροις, περιβόλοις, λιμέσι, κάλλεσιν αὐτοφυέσι καὶ χειροποιήτοις ἀμιλλωμένοις : « Tout en effet jusqu'au rivage resplendit de gymnases, d'agoras, de théâtres, de périboles, de ports, de beautés naturelles ou artificielles à nulle autre pareilles. »

6. ὦ κρῆναι, καὶ θέατρα, καὶ στενωποὶ, καὶ δρόμοι κατάστεγοι καὶ ὕπαιθροι… : « Ô fontaines, théâtres, avenues, rues couvertes et à l'air libre… ».

7. Ἑτέρα γέγονεν ἡμῖν ἡ πόλις ἢ τό γε ἀληθέστερον, οὐδὲ πόλις. κέκλειται θέατρον ἐκεῖνο, κέκλειται δὲ ἱππόδρομος. Οὐ κόρην ἄγεται νυμφίος, οὐ δᾷδες ἅπτονται γάμοις, οὐχ ὑμέναιος ᾄδεται. Ἐξῆλθον αὐλοὶ πάντες, ἐξῆλθον σύριγγες, ἐξῆλθον ᾄσματα. Οὐ σκῶμμα, οὐκ ἀστεῖον, οὐ συμπόσιον. Οὐδὲν ἁπλῶς τῶν ἡδονὴν φερόντων καὶ χάριν ἴδοι τις ἂν ἐν αὐτῇ. Καταλέλυνται μὲν αἱ περὶ τοὺς λόγους διατριβαί, καταλέλυνται δὲ αἱ περὶ τὰ γράμματα διδασκαλίαι. Διδάσκει δὲ οὐδεὶς οὐδὲ μανθάνει. : « Notre cité est devenue autre, ou, plus exactement, ce n'est même plus une cité : fermé, le fameux théâtre, fermé l'hippodrome ! Plus de jeune fille qu'épouse son fiancé, plus de torches allumées pour des noces, plus de chants d'hyménée ! Disparues toutes les flûtes, disparues les syrinx, disparues les chansons ! Plus de moqueries, plus d'esprit, plus de banquet ! Bref, plus rien de ce qui apporte plaisir et grâce ne peut s'y voir. Supprimés les cours de rhétorique, supprimées les classes élémentaires, personne n'enseigne, personne n'apprend. » Sur ce texte voir Malosse 2007 et sa traduction du passage p. 137.

8. Hansen, Nielsen 2004, p. 163, n. 85 d'après Wycherley 1957, p. 85-90.

dans le cadre de concours se succédant selon le calendrier religieux de la cité. On le constate dans le cas exceptionnel des deux capitales de l'Empire romain d'Occident et d'Orient.

À Rome à la fin du Ier s. av. J.-C., on disposait non seulement du théâtre de Pompée, mais aussi de ceux de Marcellus et de Balbus. Cela ne nous étonnera guère, car on sait que les *ludi* étaient d'une autre nature que les *agônes*, et que les *spectacula* se multiplièrent dans le climat de surenchère de la fin de la République. Dès 53 ou 52 av. J.-C., l'anecdote de Curion narrée par Pline l'Ancien (Plin. XXXVI 117) le montre bien, puisque ce candidat au tribunat de la plèbe voulait non seulement donner successivement des *ludi scaenici* le matin et un *munus* à la mémoire de son père l'après-midi, mais aussi, ce qui dans l'anecdote n'est pas présenté comme le plus singulier, deux spectacles scéniques simultanés le matin, dans ces deux immenses théâtres placés dos à dos que l'on réunissait au moyen d'un pivot pour former un amphithéâtre : *theatra iuxta duo fecit amplissima ligno, cardinum singulorum versatili suspensa libramento, in quibus utrisque antemeridiano ludorum spectaculo edito inter sese aversis, ne invicem obstreperent scaenae*[9]. Le passage montre que cette pratique compliquait la gestion des nuisances liées au volume sonore en soulevant la question de possibles interférences.

À Constantinople, dans le deuxième quart du Ve s. apr. J.-C., selon la *Notitia Urbis Constantinopolitanae*, équivalent des Régionnaires romains, on comptait cinq théâtres, peut être de façon à équiper les diverses *regiones* de la métropole (*regio* I, II, X, XIII, XIV)[10]. Peut-être y pratiquait-on comme à Rome la simultanéité des spectacles, mais il semble aussi que certains édifices aient été complémentaires : le *theatrum maius* de la *regio* I s'oppose au *theatrum minus* de la *regio* II, celui de la *regio* X était peut-être plutôt un odéon.

Ce phénomène ne semble pas être lié à ces seules métropoles, mais là encore il convient de réfléchir à son extension avant de déterminer sa compréhension, ce que nous tâcherons de faire à titre expérimental pour l'Asie Mineure.

Pour ce faire, il faut replacer les théâtres dans la diachronie : on ignorera les exemples où un théâtre se substitue à un autre dans le temps, ce qui est peut-être le cas dans les sites où le théâtre « inférieur » d'époque impériale aurait supplanté le théâtre « supérieur » hellénistique, en raison d'une situation plus commode, comme c'est probablement le cas dans un ensemble du sud-ouest de l'Asie Mineure à Balboura en Cibyratide, Telmessos en Lycie et Cnide en Carie (**fig. 1**). Mais deux cas Phrygiens, Hiérapolis et sa voisine Laodicée du Lycos, contredisent le cliché de la succession à un théâtre grec d'un théâtre romain. Dans la première cité, où l'on a longtemps opposé le « théâtre grec » au « théâtre romain », il y aurait eu à l'époque antonine un dédoublement du « théâtre du centre » par l'ajout du « théâtre nord » (ex-théâtre hellénistique) : en tous cas des inscriptions topiques gravées dans les

9. « Il fit construire deux théâtres en bois, très spacieux et juxtaposés, chacun en équilibre et tournant sur un pivot : avant midi, pour le spectacle des jeux, ils étaient adossés, afin que le bruit d'une des deux scènes ne gênât pas l'autre » (trad. Littré 1877).

10. Seeck 1962. Sur la topographie de Constantinople, voir Müller-Wiener 1977. Sur le grand théâtre Martiny 1938.

deux édifices au IIe s. apr. J.-C. semblent assurer leur usage simultané [11]. À Laodicée du Lycos, un nouveau théâtre, le « théâtre nord », vint s'ajouter au « théâtre ouest » ou « petit théâtre » à l'époque antonine : si la question d'une insuffisance de la capacité se pose ici, des blocs architecturaux ainsi que des inscriptions et des graffiti tardifs témoignent de la réparation et de l'utilisation du monument jusqu'au séisme du début du VIIe s. apr. J.-C. qui fut fatal à la cité [12].

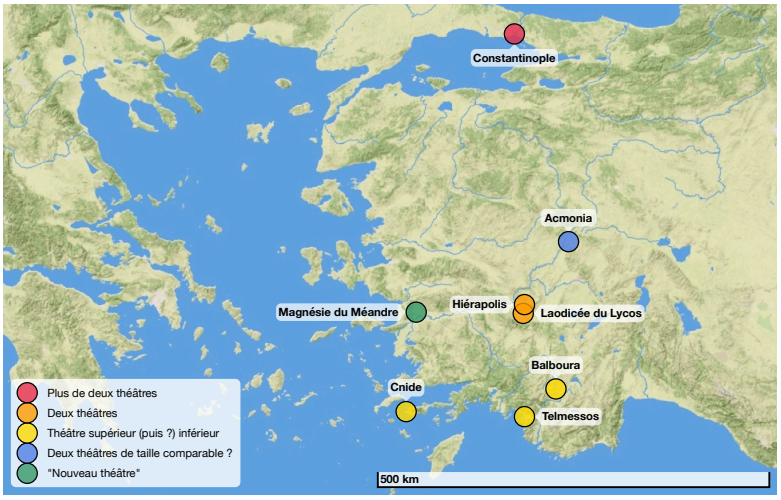


Figure 1 – Cités d'Asie Mineure équipées de plusieurs théâtres.

Ensuite, on ne peut tenir compte des cas où on laisse un théâtre inachevé pour en construire un autre, comme à Cremna de Pisidie où selon le scénario de S. Mitchell, on aurait commencé la construction d'un grand théâtre à l'est de la ville à la suite de la fondation de la colonie en 25 av. J.-C. avant d'abandonner ce projet pour construire le théâtre du forum [13] ; le problème serait cependant tout autre, si on considérait après H. P. Isler que le théâtre inachevé, plus grand que le théâtre « du forum » serait bien plutôt postérieur à ce dernier, qui pourrait d'après ces techniques de construction être hellénistique [14]. La chronologie relative est plus claire à Magnésie du Méandre, où est bien attestée la construction à l'époque impériale, des siècles après le grand théâtre, de ce qu'une inscription appelle « nouveau théâtre » (voir *infra*, p. 428), ce qui cette fois montre bien, même si ce « theatron » a été laissé inachevé, qu'on avait développé un projet de dédoublement et de renouvellement.

Nous n'étendrons cependant pas la question du dédoublement au cas où le théâtre est complété par un ou plusieurs édifices couverts ou de taille sensiblement inférieure pouvant avoir une destination initiale diverse, comme les odéons pour des concerts devant un public restreint et les bouleutèrions pour des assemblées politiques : à Magnésie aussi se pose la question de la différence morphologique et de la complémentarité, au-delà du dédoublement. Certains cas demeurent difficiles, comme celui d'Acmonia en Phrygie, où Hamilton distinguait un théâtre et un odéon,

11. Scardozzi 2012.
12. Simsek, Sezgin 2012.
13. Mitchell, Cormack 1995.
14. Isler 2017 *s. v.* Kremna.

alors que le « grand » comme le « petit » théâtre semblent équipés d'un bâtiment de scène de dimensions relativement importantes (25-30 m) [15].

Au-delà de la recherche du théâtre de chaque cité de quelque importance, deux questions mériteraient donc d'être approfondies : d'une part celle de l'intérêt de la coexistence de deux théâtres de dimensions comparables, que l'on constate à l'époque impériale et qui pourrait être le signe d'une évolution des usages sur le modèle romain, non seulement par la reprise de certains spectacles, mais aussi dans la façon de les intégrer au calendrier de la cité peut-être, et, d'autre part, celle de l'éventuelle complémentarité d'édifices théâtraux à la morphologie diverse, la panoplie monumentale ayant tendance à se développer avec le temps.

Avant de définir un corpus de théâtres, il est donc capital de préciser ce que l'on entend par théâtre et de tenir compte du paramètre temporel.

Quelle définition pour le théâtre ?

Nous nous sommes intéressés en préambule au théâtre comme monument, ce à quoi nous tâcherons de ne pas nous limiter. Avant d'en venir à la question des types monumentaux concernés, il convient de rappeler une polysémie qu'il faudra autant que possible garder à l'esprit.

Pour nous, modernes, le théâtre peut être une production littéraire, un ensemble d'écrits, de pièces de théâtre (« le théâtre d'Eschyle »), et plus spécifiquement, en matière de classification, un genre littéraire, le « genre dramatique », destiné à être représenté sur scène, avec ses sous-genres, le « théâtre tragique », le « théâtre comique » etc. ; ce peut être une activité pratiquée par des artistes amateurs ou professionnels (« je fais du théâtre ») ; un loisir, un divertissement, une pratique culturelle, en tous cas une occupation pour un certain public : nous disons « aller au théâtre, au cinéma » ; un lieu, c'est-à-dire tout endroit suffisamment bien délimité et choisi pour y donner des représentations théâtrales, que ce soit sa destination première ou non, ou plus précisément un édifice conçu à cette fin.

Cette définition, dans toute sa richesse polysémique, ne recoupe que partiellement ce qu'était le théâtre dans l'Antiquité. Certaines différences sont bien connues. Ainsi le fait que être un artiste, c'était être concurrent à la victoire dans un concours plutôt que s'adonner à un loisir ; que les pièces d'Eschyle, avant de constituer progressivement un répertoire pour les générations futures, étaient composées pour une représentation unique dans le cadre d'un concours, un ἀγώνισμα ἐς τὸ παραχρῆμα comme le dit Thucydide (Thc. I 22, 4), par opposition à l'histoire antique constituant un κτῆμα ἐς ἀεὶ, ce que nous dirions aujourd'hui volontiers de notre patrimoine littéraire européen.

Par ailleurs, aller au théâtre, dans l'Antiquité, entrait d'abord dans le cadre de la pratique religieuse plutôt que dans celui de la culture ou du divertissement, c'était avant tout assister à une partie d'une fête religieuse. Enfin nous savons que si nos théâtres à l'italienne sont les lointains héritiers des théâtres antiques, plutôt latins, la morphologie de ces édifices est loin d'être identique.

15. Hamilton 1842, p. 116 ; Dinç, Taştemür 2018.

La polysémie du terme apparaît aussi sur le plan métaphorique : ainsi l'on parle couramment de « théâtre » d'un ou de plusieurs événements, ou, en contexte militaire, de « théâtre » des opérations. Par ces images, on singularise l'espace où quelque chose de circonscrit, singulier et de nature dramatique se déroule : le lieu est donné comme un miroir de ce qui se passe en lui-même, d'un phénomène qui se voit lui-même théâtralisé dans un microcosme mis en abyme dans le macrocosme ; il s'agit d'objectiver ce microcosme pour le regarder du dehors comme un théâtre à l'intérieur duquel se joue un drame. Il arrive également qu'un paysage, un vallon, une ville soient comparés à la forme d'un théâtre ou plus souvent d'un amphithéâtre.

Ces sens métaphoriques ne sont pas nouveaux, même si des glissements sémantiques ont pu se produire. En grec ancien et dans une moindre mesure en latin, on comparait des villes ou le site naturel où elles s'inscrivaient à la forme d'un théâtre [16], selon une image qui a quelque chose de monstrueux en ce qu'elle projette la culture dans la nature, renversant l'ordre des choses, mais aussi quelque chose d'immédiat en ce que les premiers théâtres furent souvent implantés là où des anomalies topographiques offraient déjà une forme naturelle propice. La métaphore d'un Aristide, qui fait de Smyrne le théâtre de la Grèce (θέατρον τῆς Ἑλλάδος), tout en faisant allusion à la beauté de la ville qui constitue un petit κόσμος à elle seule, signale aussi cette métropole comme centre du monde grec où tout se passe, endroit où la Grèce tout entière se donne à voir (Arstd. *Or.* XVIII [*Monodie sur Smyrne*] p. 261, l. 24 [17]). Les variations sur le thème du théâtre sont innombrables : ainsi le Pseudo-Macaire, au IVe ou Ve s. apr. J.-C. pourra comparer l'entrée de Paul au théâtre d'Éphèse à une entrée dans le théâtre du cœur où le bon chrétien lutte contre le mal (Pseudo-Macar., *Hom.* IV 6, 6-7, voir *infra*, p. 1331). Les sens métaphoriques se multiplient à l'époque impériale et dans les sources chrétiennes, mais on pourrait remonter à la caverne de Platon, dont les hommes enchaînés prennent un théâtre d'ombres pour le monde réel sans songer à en sortir en quête de la vérité. Ainsi notre *theatrum mundi*, concept baroque, puise ses origines dans la philosophie antique, notamment celle des Stoïciens et des Cyniques.

Ce mélange de ruptures et d'héritages fait tout l'intérêt des études sur le théâtre antique qui nous obligent à sortir du moule de nos représentations pour comprendre les sociétés anciennes auxquelles nous avons trop souvent tendance à nous identifier. Les convergences toutes relatives entre définitions antique et moderne imposent de mettre en question l'identité entre notre « théâtre » et le θέατρον grec, ce que nous ferons plus précisément à travers la question du théâtre comme monument.

16. Sur l'adjectif grec θεατροειδής et l'adverbe de manière correspondant θεατροειδῶς voir Durvye, Moretti 2019, qui commente aussi l'expression « theatri curvaturae similis » employé par Vitruve à propos d'Halicarnasse. Le terme est appliqué à Rhodes et Périnthe par Diodore, à Jérusalem par Flavius Josèphe, mais aussi à l'îlot faisant face à Cnide, au site rocheux de Delphes ou encore à la falaise dominant le port de Marseille par Strabon. L'adjectif grec servit également de titre à un récent colloque plus général sur le thème de la cité et son ou ses images (Livadiotti *et al.* (éd.) 2018).

17. ὦ γῆς ἄγαλμα, ὦ θέατρον τῆς Ἑλλάδος, ὦ Νυμφῶν καὶ Χαρίτων ὕφασμα : « Ô ornement de la terre, ô théâtre de la Grèce, ô voile des Nymphes et des Grâces ! ».

1 — Vocabulaire antique et nomenclature moderne

Peut-on retenir comme théâtre ce que les Grecs appelaient θέατρον, les Romains *theatrum*, d'après ce que nous en disent les sources littéraires et épigraphiques ?

L'exemple du lexique architectural employé dans la dédicace de Velia Procla au théâtre de Patara. L'exemple de la dédicace de Velia Procla, gravée en 146/147 (*TAM* II 408[18]), sur le petit côté du bâtiment de scène du théâtre de Patara en Lycie est éclairant : à première lecture, on pourrait penser que cette source exceptionnelle nous livre, bien ordonnés dans une *tabula ansata* géante (**fig. 2**), comme à tout spectateur qui pénétrait dans le théâtre, les noms du monument et de toutes les composantes dont l'inscription commémore le financement par cette évergète ainsi que son père.

Figure 2 – Patara, théâtre. Dédicace de Velia Procla sur le bâtiment de scène (2014).

Αὐτοκράτορι Καίσαρι θεοῦ Ἁδριανοῦ υἱῷ, θεοῦ Τραιανοῦ
Παρθικοῦ υἱωνῷ, θεοῦ Νέρουα ἐγγόνῳ, Τίτῳ Αἰλίῳ Ἁδριανῷ
Ἀντωνείνῳ Σεβαστῷ Εὐσεβεῖ, ἀρχιερεῖ μεγίστῳ, δημαρχικῆς
ἐξουσίας τὸ ι΄, ὑπάτῳ τὸ δ΄, πατρὶ πατρίδος, καὶ θεοῖς
Σεβαστοῖς καὶ τοῖς πατρῴοις θεοῖς καὶ τῇ γλυκυτάτῃ
πατρίδι, τῇ Παταρέων πόλει, τῇ μητροπόλει τοῦ
Λυκίων ἔθνους, Οὐειλία Κο(ΐντου) Οὐειλίου Τιτιανοῦ θυγάτηρ
Πρόκλα Παταρὶς ἀνέθηκεν

18. L'inscription est reprise dans la monographie sur le théâtre : Piesker, Ganzert 2012 nº 4. En l'absence d'un corpus des inscriptions de Patara dans les *IK*, on se référera pour une vue d'ensemble à Engelmann 2007.

καὶ καθιέρωσεν τό τε προσκήνιον, ὃ κατεσκεύασεν
ἐκ θεμελίων ὁ πατὴρ αὐτῆς Κο(ΐντος) Οὐείλιος Τιτιανός,
καὶ τὸν ἐν αὐτῷ κόσμον καὶ τὰ περὶ αὐτὸ καὶ τὴν τῶν
ἀνδριάντων καὶ ἀγαλμάτων ἀνάστασιν
καὶ τὴν τοῦ λογείου κατασκευὴν καὶ
πλάκωσιν, ἃ ἐποίησεν αὐτή· τὸ δὲ ἑνδέκατον
τοῦ δευτέρου διαζώματος βάθρον καὶ τὰ βῆλα
τοῦ θεάτρου κατασκευασθέντα ὑπό τε τοῦ
πατρὸς αὐτῆς καὶ ὑπ᾽ αὐτῆς
προανετέθη καὶ παρεδόθη κατὰ τὰ ὑπὸ τῆς κρατίστης
βουλῆς ἐψηφισμένα.

En réalité, il n'en est rien et ce texte illustre les problèmes de correspondance entre vocabulaire antique et nomenclature moderne [19]. Ainsi on trouve dans le texte à la fois un « proskènion » et un « logeion », termes que nous considérons en général comme synonymes. Ici le logeion désigne bien l'ensemble du corps de bâtiment devant le bâtiment de scène, ce que nous désignons aussi comme proskènion, puisqu'il est question du placage de marbre qui en ornait la façade – ce que nous appelons front du logeion, ou frons pulpiti dans le théâtre latin. Le terme « proskènion » est trompeur en revanche : à l'époque impériale il est désormais bien établi qu'il s'agit du front de scène [20] ; on ne voit pas en revanche pourquoi il s'agirait du bâtiment de scène (*skènè*) dans son ensemble, comme le soutient K. Piesker dans la monographie du théâtre : le préfixe προ conserve son sens de partie antérieure d'un tout. L'ornementation « dans » le proskènion ne désigne certainement pas l'intérieur du bâtiment de scène, mais sa façade tournée vers les gradins dans tout son volume, avec ses niches et édicules, qui en font un véritable présentoir à statues, de même que les façades de nymphées ou celle de la bibliothèque de Celsus à Éphèse : l'expression vague τὰ περὶ αὐτὸ fait sans doute allusion à toute l'ornementation qui vient enrichir l'ordre architectural, en particulier les statues divines et humaines qui, mentionnées ensuite, viennent le parachever. On a retrouvé certaines de ces statues en position de chute au pied du front de scène : ainsi parmi les ἀγάλματα on peut compter une statue d'Hadrien divinisé dédiée par Velia Procla en 126, pour exécuter le testament de son père ainsi que la base d'une statue d'Antonin le Pieux ; quant aux ἀνδρίαντα, en subsistent des bases pour deux membres de la famille de Velia Procla. Il ne fait guère de doute que le terme προσκήνιον désigne le front de scène, et lui seul. Par ailleurs le διάζωμα ne peut être la circulation entre deux volées de gradins que nous désignons sous ce terme, puisqu'il est question du onzième degré ou de la onzième rangée de ce « diazôma » : le terme correspond à notre « maenianum » repris au latin. Enfin les βῆλα ne sont pas ce que nous appelons velum au singulier ou ce que les latins désignaient comme *vela*. Nous distinguons bien le velum du théâtre latin, qu'on ne retrouve guère en Asie Mineure qu'à Aspendos et qui couvrait l'ensemble de l'édifice à l'aide de consoles à

19. Voir les travaux de Chr. Mauduit et J.-Ch. Moretti à ce sujet et l'article préliminaire Mauduit, Moretti 2015.

20. Voir l'article cité ci-dessus, entre autres.

mâts placées à intervalles réguliers en haut des gradins mais aussi en haut du bâtiment de scène, ce qui demandait que ce dernier soit suffisamment étendu, élevé et lié organiquement au reste de l'édifice. Les βῆλα désignent ici un dispositif à mâts plus modeste comme on en connaît dans les théâtres de Grèce et d'Asie Mineure, auquel on a parfois donné le nom de petasos, par une nouvelle mécompréhension du vocabulaire antique [21]. À ces βῆλα semblent correspondre, comme l'avait déjà montré J.-Ch. Moretti, des encastrements pour des mâts au dixième rang ou onzième degré (qui peut être le sens de βάθρα) du second maenianum, ultérieurement recouverts par deux nouvelles rangées avec de nouveaux encastrements pour un nouveau réseau de mâts : il ne nous semble pas qu'il y ait lieu ici de douter de la véracité de l'inscription comme l'a fait récemment K. Piesker [22].

De telles divergences entre le vocabulaire antique et la nomenclature moderne nous semblent légitimer la pratique de J.-Ch. Moretti [23], consistant à franciser et écrire en caractères droits les termes que nous utilisons aujourd'hui de façon à montrer que tout en faisant partie d'un indispensable lexique technique commun, ils n'ont pas la transparence qu'on a tendance à leur accorder : nous adopterons ici cette convention d'écriture. Enfin, nous nous contentons du vocabulaire français quand il permet de désigner sans ambiguïté une composante du théâtre. Ainsi il arrive que le caniveau bordant l'orchestra soit désigné comme l'euripe, mais ce terme évoque d'abord un détroit, comme celui qui sépare l'Eubée de la Béotie, ou un canal aménagé pour l'agrément ; il est déjà emphatique pour désigner le bassin dans une *domus* ou une *villa* romaine ; pour un théâtre il paraît inapproprié, d'autant que le terme a pu par ailleurs désigner certaines composantes d'un autre édifice de spectacle, à savoir le canal entourant la piste, la spina – terme moderne choisi pour évoquer l'épine dorsale –, ou le large bassin dans la spina, de l'hippodrome [24]. Caniveau semble donc mieux adapté à la réalité du théâtre. Enfin quand nous utilisons un lexique tiré du vocabulaire antique, nous privilégions les mots grecs, utilisant par exemple koilon plutôt que cavea, car encore à l'époque impériale, comme l'exemple de Patara le montre, non seulement on parle le grec en Asie Mineure, mais on décrit en large majorité les composantes du théâtre, qu'elles soient de tradition grecque ou latine, au moyen du vocabulaire grec [25] ; le fait qu'exceptionnellement le grec translittère un mot latin n'implique pas que la réalité soit la même, comme le cas des bèla de Patara l'a montré [26]. La liste des termes de la nomenclature commune que nous employons est donnée dans la présentation du catalogue (voir *infra*, p. 75).

21. Moretti 1993a, p. 153-156 (sur le cas de Patara). Pour une restitution du système à mâts dans un théâtre grec, voir Moretti, Diez 1993. Sur les velums et leurs équivalents grecs, voir Graefe 1979 et le mémoire d'habilitation soutenu par Sophie Madeleine le 12 février 2020.

22. Selon elle (Piesker, Ganzert 2012, p. 232) le velum de Velia Procla aurait été dédié alors qu'il n'était pas achevé, contrairement à ce que dit le participe aoriste passif κατασκευασθέντα l. 16, et laissé inachevé : mais c'est ignorer qu'il y a deux phases, et que le dispositif inachevé se situe au-dessus du sommet du théâtre de Velia Procla, dont le deuxième maenianum ne dépassait pas dix βάθρα.

23. Justifié par l'exemple dans Moretti 2018.

24. Mango 1950 (Constantinople) ; voir aussi Humphrey 1986, p. 175-176.

25. Ainsi proskènion pour frons pulpiti. Nous parlerons plutôt de front de scène pour éviter à la fois les confusions et le mélange des langues.

26. Nous éviterons donc le terme velum et parlerons de voiles fixées à des mâts pour plus de clarté.

Le θέατρον de Patara. Si nous en venons maintenant au sens du mot θέατρον dans l'inscription, lui non plus n'est pas évident. En effet, même au sens matériel, ce mot est polysémique. Rappelons qu'il s'agit d'un nom dérivé de θεάομαι, verbe signifiant « regarder attentivement, contempler, considérer un spectacle » et partant, que ce nom désigne l'endroit où l'on regarde, ou plus précisément d'où l'on regarde, d'où l'édifice théâtre. Le terme apparaît pour la première fois dans la littérature sous la forme d'une figure de style, quand Hérodote décrit la réaction des Athéniens assistant à *la Prise de Milet* de Phrynichos (Hdt. VI 21) : « le théâtre fondit en larmes » (ἐς δάκρυα […] ἔπεσε τὸ θέητρον) dit l'historien, désignant par synecdoque le public assis sur les gradins [27]. Ce sens se retrouve de façon marginale pour notre nom « théâtre » qui selon le *Robert* (1985) peut signifier « ensemble des spectateurs d'une représentation théâtrale » et en ce sens être synonyme de « salle » (« tout le théâtre applaudissait debout »).

Le θέατρον, c'est donc d'abord les gradins, ce que nous appelons le koilon, terme qui est en réalité une création moderne sur le modèle de la *cavea* latine désignant le creux formé par les gradins [28].

Par synecdoque encore, θέατρον peut renvoyer à tout l'édifice, sens bien attesté. Dans le cas de Patara cependant, où il est question des βῆλα du θέατρον, sachant que des mâts ne furent montés que dans les gradins, le terme doit désigner ici plutôt le koilon. Ce sens est bien attesté dans d'autres inscriptions d'époque impériale, où il est question du troisième διάζωμα du θέατρον, c'est-à-dire du troisième maenianum du koilon [29].

Il faudrait donc traduire notre texte comme suit :

« À l'Empereur César fils du divin Hadrien, petit-fils du divin Trajan Parthique, arrière petit-fils du divin Nerva, Titus Aelius Hadrianus Antoninus Auguste Pieux, grand pontife, revêtu de la puissance tribunicienne pour la dixième fois, consul pour la quatrième fois, Père de la Patrie, aux dieux Augustes et aux dieux de la patrie, et à sa très chère patrie, à la cité des Pataréens, métropole du peuple des Lyciens, Velia Procla de Patara, fille de Qu(intus) Velius Titianus a dédié et consacré le front de scène [et non le proskènion], qu'avait fait reconstruire depuis les fondations son père Qu(intus) Velius Titianus, ainsi que sa décoration intérieure et extérieure et l'érection des statues de dieux et d'hommes, et la construction du logeion et son revêtement en marbre, œuvres qu'elle a fait exécuter elle-même. De plus, le onzième degré [et

27. Cette réaction hyperbolique, qui entraîna l'interdiction de la pièce, témoigne pour l'historien de la douleur causée par le cuisant échec de la révolte d'Ionie et en particulier la destruction de Milet par les Perses : les Milésiens, qui furent déportés, étaient considérés comme des parents des Athéniens (d'où l'allusion aux οἰκήια κακά) ; on a cependant interprété de façon diverse la manière dont la pièce de Phrynichos traitait les affaires d'Ionie : il y aurait été reproché aux Athéniens de ne pas avoir secouru les Ioniens d'Asie ou au contraire on l'aurait condamnée pour son philomédisme.

28. κοῖλον substantivé existe bien, mais ne s'applique pas au théâtre : ainsi τὰ κοῖλα, au pluriel, peut désigner diverses cavités, notamment anatomiques, comme les ventricules du cœur, les orbites des yeux.

29. *I.Aphr.* 8.108, l. 11-12 (διάζωσμα) et 8.113, l. 8. Attestations réunies dans Moretti 1993a n. 66 (= Smith, Erim (éd.) 1991, p. 23, nº 2 et p. 25, nº 5).

non le rang ?] du deuxième maenianum [et non du diazôma], et les vèla [et non le velum] du koilon [et non du théâtre] une fois édifiés avaient été dédiés et offerts par son père et par elle conformément à ce qui avait été décrété par l'illustrissime conseil. »

θέατρον, un terme polysémique. Cette polysémie du terme θέατρον est également confirmée par les sources littéraires jusqu'à l'époque impériale. Ainsi, dans son *Cinquième discours sacré*, Aelius Aristide utilise le terme, à quelques lignes d'intervalle, pour désigner, d'une part, le grand théâtre de Smyrne où se produit son adversaire l'Égyptien et, d'autre part, le public en train d'écouter ses discours à l'intérieur du bouleutèrion de l'agora (Arstd. *Or.* LI [*Cinquième discours sacré*], p. 353, 355, voir *infra*, p. 893). Et lorsque l'orateur défend Miltiade, l'un, avec Périclès, Thémistocle et Cimon, des quatre hommes politiques athéniens du ve s. av. J.-C. attaqués par Platon dans son *Gorgias*, il pose une question rhétorique (Arstd. *Or.* III [*Contre Platon pour la défense des quatre*] p. 161) : « Miltiade, le Miltiade de Marathon, à quel point du chœur le placerons-nous et à quel rang ? N'est-il pas évident que ce sera devant les gradins, là où il sera bien en vue de tous ? » La réponse évidente est πρὸ τοῦ θεάτρου, devant le θέατρον, c'est-à-dire devant le public et les gradins.

On ne peut donc traduire θέατρον par théâtre sans hésitation. De plus, ces glissements indiquent que pour un Grec, le théâtre, c'est d'abord le point d'où l'on regarde, le koilon et ses spectateurs : la présence d'un bâtiment de scène est secondaire, elle ne semble pas constitutive de la définition d'un théâtre et dans l'histoire de l'architecture théâtrale, elle est survenue ensuite. Pour nous, modernes, c'est pratiquement l'inverse : l'espace scénique est fondamental au point de pouvoir constituer à lui seul le théâtre. Ainsi une définition du *TLF* est « emplacement où se produisent les acteurs », avec « scène » ou « planches » pour synonyme, ou même « ensemble des décors destinés à évoquer le lieu où se déroule l'action dramatique ». Ces exemples montrent que nous avons dans une certaine mesure inversé notre regard sur ce qu'est le théâtre [30].

Mais la polysémie du terme antique se manifeste encore autrement. Dans l'un des exemples d'Aristide cités ci-dessus, il est question d'un θέατρον, au sens de public, dans le bouleutèrion et non dans le théâtre, comme on aurait pu s'y attendre. Ce n'est ni un cas isolé, ni un élargissement sémantique tardif. Ainsi dans le *Banquet* de Platon (Pl. *Smp.* 194), rédigé vers 380 et dont l'action se situe en 416, alors qu'Agathon, vainqueur deux jours auparavant du concours de tragédies des grandes Dionysies au théâtre de Dionysos, pour sa première participation, invite Socrate à célébrer sa

30. Le changement de perspective entre scène et gradins, spectateurs et artistes, est bien mis en évidence dans Moretti 1994. Voir la conclusion de cet essai théorique : « Nos théâtres occidentaux modernes, où la personne des spectateurs n'est guère outillée alors que les artistes bénéficient de loges, sont assez différents. Le récent respect que ces derniers inspirent est tel qu'on se refuse de recourir à leur endroit à toute technique déictique : la scénographie s'interdit le microphone et tout costume qui, en augmentant le volume des voix et des corps des acteurs, en faciliterait la perception. À chaque spectateur de s'outiller en son particulier de jumelles ou de tendre l'oreille. »

victoire avec lui. Le philosophe répond ironiquement à la fascination exprimée par le jeune homme à son égard en mettant en avant sur un ton flatteur le courage avec lequel il a pu monter sur l'estrade, avec les acteurs, pour présenter sa pièce en dévisageant un public (θέατρον) aussi nombreux[31]. Or ce public est celui de l'odéon de Périclès où avait lieu le proagôn avant le début du concours dramatique.

Le fait que le mot θέατρον, au sens de public dans les cas que nous venons de relever, puisse s'appliquer à un odéon ou à un bouleutèrion, au siècle de Périclès ou au cœur de l'époque antonine, nous invite à nous interroger sur l'irréductibilité du vocabulaire et des notions antiques à notre typologie monumentale moderne.

II — Vocabulaire antique et typologie monumentale

Fluctuation des dénominations. Il est fréquent que le nom à donner à un monument antique n'apparaisse pas comme une évidence. Si l'on s'essaie à inventorier les théâtres d'Asie Mineure par exemple, les appellations hésitantes sont particulièrement nombreuses, et constituent un frein pour qui voudrait classifier avec rigueur les monuments : on rencontre souvent d'insatisfaisantes alternatives, « théâtre ou odéon », et même « théâtre, odéon ou bouleutèrion », « théâtre ou ekklesiastèrion », et le terme « theatron » semble fréquemment utilisé pour désigner ce qui ressemble à un théâtre sans en être, peut-être, vraiment un. Tout au plus peut-on prudemment rassembler tous ces exemplaires sous l'hyperonyme « édifice de type théâtral ».

Dans le cas particulier des théâtres d'Asie Mineure, ces hésitations ne s'expliquent pas uniquement par nos connaissances lacunaires et notre méconnaissance de la destination des édifices. Il y a une ambivalence des désignations dans l'Antiquité que nos transpositions modernes ont tendance à gommer dans un souci d'intelligibilité ; mais cette ambivalence est peut-être le signe d'une polyvalence, qu'il importe de prendre en considération d'emblée.

***theatrum tectum* et θέατρον ὑπωρόφιον.** Ainsi, il est bien connu qu'à Pompéi, ce que nous appelons odéon est désigné comme *theatrum tectum*, alors même que le mot odéon existait en grec, ainsi que sa transcription latine, désignant étymologiquement le lieu où l'on chante. On pourrait penser que l'appellation s'explique par le fait que cet édifice soit le plus ancien odéon latin connu, le seul construit à l'époque républicaine, alors que tous les autres sont d'époque impériale : cet édifice d'un nouveau

31. Ἐπιλήσμων μεντἂν εἴην, ὦ Ἀγάθων, εἰπεῖν τὸν Σωκράτη, εἰ ἰδὼν τὴν σὴν ἀνδρείαν καὶ μεγαλοφροσύνην ἀναβαίνοντος ἐπὶ τὸν ὀκρίβαντα μετὰ τῶν ὑποκριτῶν, καὶ βλέψαντος ἐναντία τοσούτῳ θεάτρῳ, μέλλοντος ἐπιδείξεσθαι σαυτοῦ λόγους, καὶ οὐδ' ὁπωστιοῦν ἐκπλαγέντος, νῦν οἰηθείην σε θορυβήσεσθαι ἕνεκα ἡμῶν ὀλίγων ἀνθρώπων. : « J'aurais bien peu de mémoire, Agathon, répliqua Socrate, si, après t'avoir vu monter si bravement et si hardiment sur l'estrade avec les acteurs et regarder en face sans la moindre émotion une si imposante assemblée, au moment de présenter ton texte, je pensais maintenant que tu vas te laisser troubler par le petit auditoire que nous sommes. »

genre n'aurait pas encore eu son nom propre. Cependant cette dénomination est reprise ensuite : un édifice napolitain d'époque impériale est encore appelé *theatrum tectum*, tandis que le terme *odeum* en latin ne semble pas attesté avant la fin du Ier s. apr. J.-C. [32], comme si la destination n'avait été que seconde dans la façon de dénommer les édifices.

L'apparition du nom *odeum* n'empêcha pas qu'on continuât de penser les odéons comme des théâtres couverts. Ainsi l'équivalent grec du *theatrum tectum* et peut-être même sa traduction est θέατρον ὑπωρόφιον , expression que l'on trouve employée en pleine époque impériale, au IIe s. apr. J.-C., pour des édifices construits ou rénovés à cette époque, et encore jusqu'à la Souda : on voit ainsi le terme s'appliquer à l'odéon d'Hérode Atticus dans la Souda (*Suid. s. v.* Ἡρώδης), ou encore à l'odéon de Corinthe chez Philostrate (Philostr. *VS* II 1, 5), qui, construit dans le troisième quart du Ier s. apr. J.-C. [33], fut rénové vers 175 par Hérode Atticus. Le même auteur décrit quelques lignes plus haut l'odéon d'Hérode Atticus comme un véritable théâtre (τὸ ἐπὶ Ῥηγίλλῃ θέατρον, « le théâtre à la mémoire de Regilla », l'épouse défunte d'Hérode), tout en précisant qu'Hérode fit couvrir ce théâtre d'un toit de cèdre (κέδρου ξυνθεὶς τὸν ὄροφον), ce qui faisait de ce théâtre, un θέατρον ὑπωρόφιον. Plus loin l'odéon est désigné comme un théâtre tout court (Philostr. *VS* II 1, 8).

Les odéons apparaissent donc, non seulement comme des édifices parents des théâtres, avec lesquels la comparaison est fructueuse, mais encore comme des théâtres à part entière, dont la différenciation morphologique était seconde, du point de vue des Anciens.

Il existait par ailleurs une expression similaire, mais inverse, celle d'« odéon théâtroïde » : tout en donnant à l'édifice un autre nom indiquant une destination différente, il s'agissait de rappeler que cet odéon avait la forme d'un théâtre et non plus de décrire un théâtre qui avait les caractéristiques d'un odéon. Ainsi une inscription d'époque impériale (*CIG* 5614) donnait un édifice de Kanatha (Qanawat en Syrie) comme θεατροειδὲς ᾠδεῖον [34]. Or cette dédicace fut gravée lors d'une réfection [35] sur le mur de podium de ce qui est considéré par les modernes comme un théâtre : ce n'était pas un édifice couvert, il était équipé d'un bâtiment de scène et présentait toutes les caractéristiques d'un théâtre : comme le dit l'inscription il a vraiment la forme d'un théâtre, et pourtant on l'appelait odéon, nom qui le désignait comme un lieu de concert.

Dans les deux cas, les adjectifs qualificatifs viennent préciser la nature d'édifices que le nom ne suffit pas à caractériser, qui sont mal nommés en quelque sorte,

32. Isler 2017.

33. Broneer 1932 (datation stratigraphique).

34. Ἀγαθῇ Τύχῃ. Μάρκος Οὔλπιος Λυσίας Ἰκαύρου πρόεδρος ἐφιλοτειμήσατο τῇ γλυκυτάτῃ πατρίδι [ἐκ] τῶν ἰδίων εἰς τὸ κτίσμα τοῦ θεατροειδοῦς ᾠδείου δ[ην]άρια μύρια, $\overline{\text{XM}}$, εὐτυχῶς καὶ καλῶς.

: « À la Bonne Fortune. Marcus Ulpius Lysias fils d'Ikauros, proèdre, s'est fait un honneur d'accorder à sa très douce patrie, sur ses propres fonds, pour la construction de l'odéon théâtroïde, dix mille six cent quarante deniers, belle et bonne action. »

35. Selon Freyberger 2004, l'édifice aurait été construit à la fin du Ier s. av. J.-C. et rénové au IIIe s. apr. J.-C.

ou dont le nom trahit une façon de se les représenter, de se figurer leur usage, au-delà de leur forme réelle : le « théâtre couvert » est bien un théâtre que l'on peut considérer comme tel (lieu où l'on donne des spectacles en général), mais qui est en réalité couvert, comme un odéon, un théâtre avec un supplément architectural donc ; l'« odéon théâtroïde » est un odéon que l'on peut considérer comme tel (lieu de concert, lieu de musique), mais qui a la forme d'un théâtre, c'est-à-dire qu'il est dépourvu de toit, avec un déficit architectural cette fois.

Ces deux expressions montrent qu'il y a des transferts, dans la dénomination même des monuments, d'un type de monument à un autre, du théâtre à l'odéon et de l'odéon au théâtre, et que si les deux types ne sont sans doute pas interchangeables, chacun peut emprunter à l'autre, pour donner des hybrides.

Édifices de spectacle semi-circulaires : plusieurs types, un même nom. Si l'on se place vers la fin de notre spectre chronologique, on peut s'apercevoir à travers un texte de Libanios, rhéteur du IVe s. apr. J.-C. que, sans que cela se limite au couple théâtre/odéon, tout édifice semi-circulaire peut s'appeler θέατρον. Il s'agit du passage où Libanios fait l'éloge d'Ellebichos, *magister militum* envoyé par Théodose à Antioche, qui intervient pour que les bouleutes, tous emprisonnés pour avoir voté le rejet d'un nouvel impôt après les violentes émeutes de 387 déjà évoquées (voir *supra*, p. 28), puissent accéder à des conditions plus humaines (Lib., *Orat.* XXII 31) : τοῦτ' αὐτοῖς τοῦ βουλευτηρίου μετέδωκεν, οὗ θέατρον ὑπωρόφιον, στοαὶ δὲ τέτταρες αὐλὴν αὑτῶν ἐν μέσῳ ποιοῦσαι εἰς κῆπον βεβιασμένην, ἀμπέλους <ἔχοντα>, συκᾶς, δένδρα ἕτερα… (« C'est ainsi qu'il leur donna accès au bouleuterion, là où se trouvait un théâtre couvert, quatre portiques formant en leur centre une cour contrainte de devenir jardin, avec des vignes, des figuiers et autres arbres… ») [36]. Libanios décrit donc à Antioche un bouleutèrion dans l'enceinte duquel il y a un théâtre couvert ainsi qu'une cour à quadriportique dont on avait fait un jardin, sans doute ici pour marquer la cessation de l'activité politique des membres du conseil qui traversaient d'ordinaire cette cour pour délibérer dans l'édifice de réunion. La description évoque le type du bouleutèrion en hémicycle inscrit dans des murs définissant un rectangle se prolongeant par une cour entourée d'un portique, comme on en trouve à Milet. Encore une fois nous rencontrons un θέατρον dans un bouleutèrion, mais au sens concret, et plus précisément un θέατρον ὑπωρόφιον : ce que nous appelons bouleutèrion, à savoir l'auditorium à l'intérieur du complexe monumental du bouleutèrion, peut donc être nommé théâtre (couvert) par un grec.

Odéons et bouleutèrions peuvent donc porter le même nom et être assimilés à des théâtres, et l'on peut sans doute les désigner comme des θέατρα. Cela encore peut laisser penser que les usages n'étaient pas forcément cloisonnés selon les types d'édifice et expliquer d'éventuelles fluctuations de leur appellation.

36. Il n'existe pas de traduction française de ce texte.

Plusieurs noms pour un seul édifice. Les divergences sur la dénomination d'un édifice peuvent se rencontrer pour un seul et même édifice dès l'Antiquité. Ainsi à Tralles dans la vallée du Méandre, aux portes de l'Ionie, ce que Vitruve (Vitr. VII 5, 5) désigne comme un « théâtre minuscule » est appelé par les locaux « ekklesiasterion »[37]. Cela trahit une différence de représentation entre l'architecte romain qui s'intéresse à la forme générale du monument et en souligne par un superlatif les dimensions ridicules et les citoyens de Tralles qui nomment avec l'édifice sa fonction, usant d'un terme qui fait plutôt s'attendre à une certaine envergure puisque l'édifice serait destiné à l'assemblée populaire et non au conseil pour lequel on rencontre les noms de βουλευτήριον, γεροντικόν (Nysa, Strab. XIV 1, 43)[38], ou encore πρεσβυτικόν, terme qui désigne un local de Didymes dans la première moitié du IIe s. av. J.-C. (*I.Didyma* 39) ; un édifice probablement politique de Sardes, à l'intérieur duquel le koinon des Grecs d'Asie, le peuple et la γερουσία font ériger la statue de Ménogénès, ambassadeur auprès d'Auguste (*I.Sardis* I 8) ; un autre de Sinope aux Ier-IIe s. apr. J.-C. (*I.Sinope* 103). Les deux derniers termes, γεροντικόν et πρεσβυτικόν, mettent l'accent sur le critère de l'âge[39].

Pour le lecteur contemporain ces dénominations sont loin d'être transparentes : le seul théâtre que l'on connaisse à Tralles est l'un des plus grands du monde romain ; avec un diamètre de 148 m, il pouvait rivaliser avec ceux de Smyrne et d'Éphèse en Ionie, ou encore avec celui de Pompée à Rome[40] ; si son koilon est mal connu, sans doute n'atteignit-il ces dimensions qu'en pleine époque impériale, mais il ne semble pas pour autant avoir été minuscule au Ier s. av. J.-C.[41]

On suppose donc l'existence à Tralles d'un petit théâtre, dont les vestiges ne seraient pas identifiés, qui aurait fait office de lieu de réunion politique, plus précisément de réunion de l'assemblée du peuple, comme semble l'indiquer son nom. Ce dernier nous dérange : nous désignons aujourd'hui comme ekklesiasterions avant tout de vastes édifices d'assemblée de la fin de l'époque archaïque, notamment en Grande Grèce et en Sicile, comme les ekklesiasterions de Métaponte, de Poseidonia (Paestum) et d'Agrigente, que nous considérons généralement comme des lieux d'assemblée politique plutôt que des théâtres malgré leur parenté morphologique avec ces derniers[42] ; nous aurions plutôt tendance à décrire comme bouleutèrion un

37. *Etenim etiam Trallibus cum Apaturius Alabandeus eleganti manu finxisset scaenam in minusculo theatro, quod ekklesiasterion apud eos vocitatur…* : « À ce propos, à Tralles, Apatourios d'Alabanda avait peint avec finesse une scène dans un théâtre minuscule que les gens de là-bas appellent *ecclesiasterion…* ». Trad. donnée par A. Rouveret dans l'appendice de Reinach *et al.* (éd.) 1985, p. 434-439.

38. L'édifice ainsi qualifié nous apparaît comme un bouleutèrion en bordure de l'agora pouvant faire office d'odéon, avec son estrade et son front de scène. Voir la récente monographie Kadioğlu, Blümel 2014.

39. L'âge minimal requis existait du reste depuis l'époque classique : à Athènes il était de 30 ans.

40. C'est un oublié parmi les prétendants au record du plus grand diamètre, absent de Chenavard 1880, puisqu'on n'en entreprit pas le dégagement avec 1888.

41. Une orchestra d'un diamètre important (25 m), en terre battue et entourée d'un canal, semble attribuable à une première phase hellénistique (Humann, Dörpfeld 1893).

42. Greco 2000 (Poseidonia) ; Mertens, De Siena 1982, Mertens 1982 (Métaponte). Celui de Métaponte, construit d'abord en bois à la fin du VIIe s. av. J.-C., puis sous une forme monumentale au VIe s.

théâtre de petites dimensions faisant office de lieu d'assemblée politique, ce qui de facto nous invite à situer systématiquement l'assemblée du peuple au théâtre, rebaptisé parfois ekklesiasterion [43], puisqu'aucun autre édifice de notre typologie monumentale hellénistique et impériale ne semble à première vue convenir à cet usage.

Pourtant le terme ἐκκλησιαστήριον est bien attesté en Grèce et dans l'Orient grec, dans un sens principalement politique, aux époques hellénistique et impériale : à Olbia au IVe s. av. J.-C. (*I.Kalch* 16, l. 6-10), par une inscription où l'édifice apparaît comme un lieu d'achat et de vente ; à Délos où c'est un lieu de réunion de l'assemblée principale, associé à des vestiges où R. Vallois a reconnu cinq phases du Ve s. av. J.-C. à l'époque impériale [44]. En Asie Mineure, un ἐκκλησιαστήριον, dédié sous les Flaviens à Pergè en Pamphylie, se trouvait probablement à proximité du βουλευτήριον dont il se distinguait [45] ; un autre encore est attesté à Trébenna en Lycie, probablement au IIIe s. apr. J.-C. [46].

Ceux dont on connaît les dimensions sont de petite taille (14,5 x 17,5 m à Délos, 18 x 32 m à Pergè [47]). À l'époque impériale, le terme aurait désigné un édifice couvert à gradins. La dédicace de Trébenna mentionne le bois financé sur les fonds publics, qui doit désigner celui de la charpente (ξύλα δημόσια) ; celui de Pergè conserve des fenêtres et une gouttière. Quant à assurer que les gradins, dont on ne connaît d'exemplaires, rectilignes, qu'à Délos, étaient disposés en demi-cercle, cela paraît difficile ; S. Şahin en voit pourtant la preuve dans la forme « concave ovale » du mur postérieur de l'édifice de Pergè [48]. On comprend qu'un tel édifice ait pu être décrit comme un « théâtre minuscule ».

L'expression est d'autant plus justifiée que cet « ekklesiaterion » ne semble pas se réduire à sa qualité d'édifice politique puisque Vitruve nous en parle à propos d'Apatourios d'Alabanda, le peintre qui est chargé d'orner son front de scène : c'est donc aussi un théâtre au sens de lieu de représentations théâtrales, ce qui justifie

av. J.-C., est remplacé, après une phase d'abandon, par un théâtre dans la seconde moitié du IVe s. av. J.-C. D. Mertens considère qu'il servit de lieu de réunion politique, mais aussi qu'il était destiné à divers spectacles. Pour un point de vue général, Hansen, Fischer-Hansen 1994, Hellmann 2013.

43. Par ex. de Chaisemartin 2012 à propos du théâtre d'Aphrodisias : « il est donc souvent désigné comme ekklesiasterion, à l'exemple de Tralles dans le *De architectura* de Vitruve » ; et plus loin, « Ce théâtre [celui de Tralles] ne saurait être considéré comme un petit auditorium comparable au bouleuterion d'Aphrodisias puisqu'il est censé contenir l'ekklesia ». S'il est vrai qu'ἐκκλησιαστήριον se distingue de βουλευτήριον, il ne nous semble pas désigner pour autant un grand théâtre et s'abstenir d'étendre le terme aux théâtres connus comme tels permettrait d'éviter les confusions. Quant à dire, d'après Johannowsky 1969–1970, que Vitruve emploie le terme pour critiquer le détournement d'un édifice politique, alors que lui-même le désigne comme *theatrum*, et que la polyvalence n'avait rien d'aberrant, cela semble un peu forcer le trait.

44. Vallois 1929 ; Bruneau *et al.* 2005 nº 47.

45. Şahin 2010, p. 643-649.

46. Lanckoronski *et al.* 1890–1892, p. 224 nº 184, Şahin, Adak 2007, p. 233) Dans ces deux derniers cas le lien entre la dédicace et le monument est bien établi. À Trébenna la bordure droite du cadre de l'inscription, trouvée *in situ*, correspond à la mouluration gauche de l'encadrement de la porte. Dans celui de Pergè l'inscription se trouve sur un linteau trouvé en trois fragments au pied de la porte centrale de la façade sud d'un édifice de plan rectangulaire, en position de chute évidente.

47. On ne connaît pas de plan de celui de Trébenna à l'heure actuelle. *cf.* Isler 2017 *s. v.* Trebenna.

48. Şahin 2010, p. 645, fig. 2, généralisation aux édifices d'époque impériale p. 649.

pleinement le nom que lui donne l'architecte, même si nous parlerions cette fois plus volontiers d'odéon pour un édifice théâtral de faibles dimensions possédant un front de scène.

Un tel exemple invite à la plus grande prudence : si l'on n'avait pas tous les éléments que nous fournit Vitruve, et que l'on connaissait uniquement le nom local et les petites dimensions du monument, on pourrait le disqualifier comme non pertinent pour les études sur le théâtre, en considérant qu'il n'était pas le lieu de représentations dramatiques, d'autant plus qu'on connaît par ailleurs les vestiges d'un grand théâtre équipé d'un bâtiment de scène, bien plus adapté à de telles représentations. Le témoignage de Vitruve nous révèle qu'il y avait très probablement deux théâtres à Tralles, et ce avant le début de l'époque augustéenne, comme l'indique le récit au passé des réalisations d'Apatourios d'Alabanda, peintre du second style.

Des édifices parents pour des usages similaires. Le cas de Tralles n'était sans doute pas isolé et l'interprétation possible de tout édifice semi-circulaire à gradins comme théâtre mérite une plus grande attention : un texte d'Aelius Aristide (Arstd. *Or.* LI [*Cinquième discours sacré*], p. 353-355 montre très bien qu'on pouvait utiliser à une même fin des édifices que leurs noms semblaient destiner à des usages distincts, correspondant pour nous, modernes, à des types monumentaux strictement étanches. Nous proposons un commentaire développé de ce texte dans la notice que nous consacrons à Smyrne (voir *infra*, p. 889), cas qui gagne à être confronté à celui d'Éphèse étudié par P. Gros (voir *infra*, p. 241).

Ce phénomène n'est du reste pas limité à l'Asie Mineure : ainsi selon Pausanias, le bouleutèrion de l'agora d'Élis pouvait faire office de salle de spectacle, où l'on prononçait sur scène lors d'ἐπιδείξεις des discours en tous genres, improvisés ou rédigés ἐπιδείξεις[…] λόγων τε αὐτοσχεδίων καὶ συγγραμμάτων […] παντοίων (Paus. VI 23, 7) ; l'on sait encore qu'un poète se produisit à l'ekklesiasterion de Délos.

III — Un corpus des théâtres d'Ionie nécessairement ouvert

Que retenir donc dans un corpus de théâtres ? À l'heure du choix, il faut dépasser la non transparence des appellations antiques qui ne nous sont parvenues que dans une minorité de cas, tout en tâchant d'éviter de projeter notre réalité sur une réalité hétérogène pour définir ce que devrait être l'apparence matérielle d'un théâtre. On aura grand peine à trouver des critères systématiquement valides.

Il apparaît difficile de définir le théâtre par sa destination première et principale, celle d'héberger des représentations dramatiques dans le cadre de fêtes religieuses. D'une part, on n'avait pas forcément besoin d'un édifice en dur pour de telles représentations ; d'autre part, si l'on s'intéresse aux caractéristiques morphologiques des édifices qui nous sont parvenus, déduire à tout prix l'usage de la forme est une opération périlleuse qui risque de nier l'irréductible écart entre ces deux réalités.

Retenir des critères formels universels paraît difficile : par exemple l'image du théâtre à orchestra circulaire entourée d'un koilon approchant le demi-cercle d'un côté et d'un bâtiment de scène de l'autre correspond au théâtre canonique tel qu'il s'est constitué à la fin du IVe s. av. J.-C. : la prendre comme point d'ancrage, c'est éliminer les théâtres antérieurs, ou ceux qui ne respectent pas ce canon, comme les théâtres à gradins rectilignes qui peuvent être organisés en *pi* autour d'une orchestra trapézoïdale ou être simplement taillés dans la roche.

Considérer que fait partie de l'équipement nécessaire d'un tel monument un bâtiment de scène ou plus généralement une structure scénique permanente, qui attesterait l'organisation de concours dramatiques, conduit à éliminer des édifices qui ont pu faire office de théâtre sans avoir de bâtiment de scène permanent : c'est oublier que dans le théâtre grec la scène est secondaire par rapport à l'orchestra ; il est du reste parfois impossible de déterminer si le théâtre n'avait pas à l'origine des structures scéniques qui auraient disparu. Enfin se pose le problème de ce qu'on considère comme une structure scénique digne de ce nom, de la simple tribune au bâtiment de scène à plusieurs niveaux utilisables par les artistes, en passant par l'estrade basse devant un front de scène aveugle du bouleutèrion d'Éphèse, qui, tout en constituant un parfait trompe-l'œil de théâtre latin, n'offrait pas les mêmes possibilités de circulation et de stationnement : aucun local n'était associé à la scène, seuls les accès latéraux à l'estrade étaient autorisés et si quelques marches permettaient de gagner l'orchestra dans un second temps, en revanche aucune entrée par une porte frontale n'était possible, comme ce l'était, et sur plusieurs niveaux, dans un théâtre de tradition grecque, par les portes du proskènion au rez-de-chaussée et celles du bâtiment de scène au premier étage, sans parler des apparitions possibles aux étages supérieurs.

Utiliser le critère des dimensions relatives, s'il est souvent pertinent au sein d'une cité où l'on compare des édifices destinés à tout ou partie de la même population, n'a aucun sens à l'échelle de la Méditerranée et même au niveau régional. De même la capacité de l'édifice ne peut être un critère typologique en soi. L'odéon d'Hérode Atticus a ainsi un diamètre de 76 m, ce qui le rend comparable à un théâtre de taille relativement importante, largement supérieure à la moyenne dans le monde méditerranéen ou en Grèce propre [49]. C'est en un sens un cas limite, puisqu'on devait toucher aux limites des portées possibles pour une charpente. Mais il est frappant que le koilon du théâtre de la cité d'Olba en Cilicie était deux fois plus petit que la cavea de cet odéon, avec un diamètre de 38 m. Le critère n'est donc valable que de façon relative, en remettant les choses en contexte : à l'échelle de l'Asie Mineure, on peut constater qu'on n'a pas d'odéons ou de bouleutèrions qui dépassent les 50 m de diamètre, alors que certains théâtres peuvent atteindre la dimension exceptionnelle de 150 m de diamètre : cependant les plus grands odéons dépassent là encore un théâtre comme celui d'Olba.

49. Pour des statistiques détaillées à l'échelle de la Grèce, voire Aktüre 2017 fig. 4, qui dénombre 123 théâtres de diamètre inférieur à 60 m, 11 de diamètre situé entre 60 et 80 m, 22 de diamètre supérieur à 80 m.

Le critère de la couverture tend à exclure indifféremment odéons et bouleutèrions alors que les premiers en particulier peuvent apparaître comme de petits théâtres couverts. D'autre part ce critère peut faire varier grandement la compréhension du corpus alors même qu'on n'a pas toujours toutes les clés pour savoir s'il était rempli ou pas.

Parmi les édifices couverts enfin, on peut vouloir éliminer les bouleutèrions en raison de leur usage politique présupposé, qui exclurait un usage dramatique, mais, comme nous l'avons vu, certains de ces édifices paraissent avoir été polyvalents : il est difficile de décider systématiquement de chaque cas et de préserver la cohérence, même au sein d'une région réduite, et a fortiori à plus large échelle. Ainsi à propos de la Grèce ou d'Athènes, il est relativement facile de réserver un sort à part aux odéons qui plus souvent s'ajoutent à l'équipement urbain à l'époque augustéenne ou impériale ; en revanche, pour ce qui est de l'Asie Mineure, c'est en pratique impossible, car les anciens bouleutèrions font également office d'odéons, au point de susciter de nombreuses hésitations dans la dénomination antique ou moderne, comme nous l'avons vu.

Face à ce flou certain, il est deux écueils entre lesquels il faut naviguer. D'un côté, celui de céder à la dynamique de surenchère des inventaires successifs, où l'on a tendance, dans un état d'esprit de collectionneur plus que de scientifique intransigeant, à toujours vouloir amasser davantage plutôt que de faire le difficile choix de retrancher des édifices qui ont acquis une certaine présence du fait de l'accumulation bibliographique. Ainsi, en prenant en compte tout édifice à gradins curvilignes ou rectilignes, sur un seul côté ou un demi-cercle environ, de façon à éliminer les stades – en réalité pas tous – et les amphithéâtres, on risque d'intégrer des édifices qui n'ont jamais fait office de théâtres. D'un autre côté le désir de rigueur, qui consiste à appliquer à toutes les données indifféremment la même grille interprétative, s'effrite devant les lacunes de nos connaissances et les apories qu'elles génèrent nécessairement ; à être trop systématique, on risque d'éliminer des édifices qui étaient bien utilisés, au moins épisodiquement, comme théâtres.

Si donc, en croisant nos sources, nous pouvons nous faire une idée générale de ce à quoi ressemble un théâtre antique et, atteignant l'illusion de la conviction, définir une doctrine en la matière, la nature même de nos sources nous interdit en réalité, non seulement de prétendre au rassemblement exhaustif d'un corpus de théâtres antiques mais encore à l'interprétation incontestable des vestiges lacunaires dont nous disposons et que nous intégrerons ou non, de façon plus ou moins développée, cédant à une forme d'arbitraire légitimé.

À l'échelle de l'Ionie, où il était impossible d'éliminer sans évaluation un bouleutèrion, un theatron ou tout autre édifice d'assemblée ne répondant pas à l'image immédiate que l'on se fait d'un théâtre, nous avons adopté la démarche suivante : étudier dans un premier temps et en priorité le théâtre le plus important de chaque cité, celui qui par ses dimensions relatives s'imposait comme la scène principale de la ville, disponible pour les concours musicaux, ce qui n'excluait pas pour autant une

certaine polyvalence. Il n'y a pas dans la région, comme on a pu le relever ailleurs, deux théâtres d'importance comparable.

Dans un second temps il nous a paru nécessaire de recenser les théâtres secondaires possibles, qu'ils soient traditionnellement nommés odéons, bouleutèrions, theatrons ou encore akroaterions. Pour chacun d'entre eux nous avons tâché d'évaluer les possibilités qu'ils ont pu offrir, en ne développant que ce qui nous paraissait pertinent pour tel édifice, en justifiant l'existence de tel autre.

Enfin, comme nous y reviendrons à propos des nouveaux spectacles impériaux, notamment ceux de l'arène (voir *infra*, p. 1269), il était indispensable de tenir compte du reste de la panoplie des édifices de spectacle pour mieux comprendre l'usage respectif de chaque théâtre dans l'ensemble singulier de chaque cité. Ces édifices se limitent en Ionie aux stades, que nous avons fait le choix d'inventorier rapidement dans nos notices par site, comme un corpus complémentaire et, en un sens, comparatif. On trouvera ainsi résumées la bibliographie principale sur ces monuments, ainsi que leurs grandes phases monumentales, qui nous renseignent sur l'évolution de l'équipement de la cité, et les indices nous informant sur leurs usages non strictement gymniques.

Théâtres principaux

Dans dix des treize cités de la confédération du Panionion l'existence d'un grand théâtre est bien attestée : on conserve les vestiges des théâtres de Milet, Priène, Éphèse, Colophon-sur-mer (Notion), Téos, Phocée, Érythrées, Samos et Smyrne, tandis que celui de Chios est connu par un texte, sans qu'on ait pu encore le localiser avec certitude. Il faudra traiter le cas des autres cités d'Ionie, dont on s'attendrait à ce qu'elles possèdent un théâtre au moins : nous écartons délibérément celui de Myonte, cité aux vestiges relativement mal connus [50], qui perdit son autonomie de façon précoce, dans la première moitié du IIIe s. av. J.-C., pour être plus tard définitivement abandonnée, comme en témoigne Pausanias (Paus. VII 2, 11), et où l'on ne construisit probablement jamais de théâtre [51]. En revanche on admet généralement l'existence d'un théâtre à Lébédos qui fut le lieu de résidence des technites dionysiaques et nous proposerons d'identifier la cuvette où il fut probablement aménagé. On discutera également du cas de Myonnèse, cité mineure qui ne faisait pas partie de la confédération, car on a coutume d'y restituer un théâtre pour la même raison

50. Sur les résultats de la fouille de ce site, voir Weber 1965, Weber 1967, Weber 2002.

51. Si Myonte devait encore faire partie des 13 cités indépendantes en 289/288 , elle constituerait peut-être la *chôra* que les Milésiens auraient reçue de Ptolémée II en 279/278 selon les listes éponymiques (Milet I 3.123, l. 38-40). On sait par ailleurs qu'en 234/233, les Milésiens installent des Crétois dans les anciennes maisons des gens de Myonte (*Milet* I 3 33e, l. 12-13, voir Weber 1988a, p. 444, n. 86 pour la datation et la restitution) et que, selon Polybe (Pol. XVI 24, 9), Myonte leur sera retirée en 201 par Philippe V, lors d'une guerre contre les Milésiens, pour être donnée à Magnésie en échange d'un ravitaillement de figues, avant de redevenir milésienne en 196 puis d'être abandonnée. On peut légitimement douter que cette localité ait jamais été équipée d'un théâtre, surtout si l'on considère comme nous le défendons ici que l'architecture théâtrale n'émerge que très progressivement en Asie Mineure durant tout le long troisième siècle et au-delà.

qu'à Lébédos. Enfin il faudra aussi discuter du cas de Clazomènes, cité importante où la découverte récente d'un théâtre a été démentie. Reste la petite cité de Métropolis, qui, sans avoir jamais été intégrée à la confédération du Panionion, possédait elle aussi un théâtre principal.

Théâtres secondaires

D'autres théâtres, à première vue secondaires, devront être pris en considération.

Un premier groupe, en réalité assez hétérogène, est constitué par les théâtres des sanctuaires extra-urbains, qui pouvaient servir, entre autres usages, à des représentations musicales données dans l'enceinte de ces sanctuaires et non dans la ou les cités dont le sanctuaire dépendait. L'odéon de l'Héraion de Samos, remarquable par sa précocité, constitue un cas à part. Le theatron du sanctuaire confédéral du Panionion est un exemple à examiner avec circonspection. S'y ajoutent deux édifices d'époque impériale, le théâtre à l'air libre du Didymeion de Milet et l'odéon couvert de l'Artémision d'Éphèse, dont il est regrettable qu'on connaisse si mal les supposées structures scéniques.

Un deuxième groupe est celui des théâtres secondaires au sein des cités. On isolera le cas du theatron de Magnésie du Méandre, qualifié de nouveau théâtre par une inscription. Cet édifice à la morphologie singulière devait constituer un petit théâtre sans couverture, mais il est condamné à demeurer partiellement énigmatique : son inachèvement ne permet pas de déterminer avec certitude s'il devait ou non être équipé d'un bâtiment de scène.

Vient enfin un sous-groupe plus fourni de petits théâtres couverts ou probablement couverts. Parmi ces édifices, seul l'odéon du port de Smyrne est connu uniquement comme odéon ; on n'en a pas identifié les vestiges. L'hypothèse d'identification d'un odéon à Colophon est très faiblement étayée et invraisemblable. En revanche, le bouleutèrion d'Éphèse fut transformé en un véritable odéon, tandis que ceux de Smyrne et de Téos, ainsi que peut-être celui de Priène, pouvaient offrir un petit espace scénique exploitable. On aurait en revanche peine à restituer un tel espace scénique dans le petit bouleutèrion de Métropolis, et son existence est exclue dans le très petit bouleutèrion à gradins droits organisés en *pi* de Notion.

Édifices de spectacle complémentaires : les stades

On connaît un stade dans de grandes cités ou dans des sites à l'état de conservation exceptionnel, à Smyrne, Éphèse, Milet, Samos, ainsi qu'à Magnésie du Méandre et à Priène. Il faut y ajouter le dispositif particulier du sanctuaire de Didymes, qui combine une volée de gradins aux degrés de la krépis du temple d'Apollon : les inscriptions topiques comme les vestiges d'un hysplex ne laissent guère de doute sur son usage.

Il est en revanche des cités où l'on connaît un théâtre, mais pas de stade, soit qu'il n'y en ait jamais eu, soit qu'on en ait perdu la trace[52].

Tous les stades connus ne peuvent être placés sur le même plan : ainsi celui de Priène, qui ne semble pas avoir subi de transformation majeure à l'époque impériale, avec sa piste rectangulaire bordée sur un seul long côté d'un canal permettant aux athlètes de se rafraîchir devant un podium très bas traversé par les escaliers, n'offrait pas les mêmes possibilités que celui de Magnésie du Méandre, à vaste arène entourée sur trois côtés d'un mur de podium. Mais l'absence d'un stade ou les insuffisances du stade disponible n'impliquent pas nécessairement qu'à défaut on fit du théâtre une arène ; et nous avons montré qu'inversement, qu'une cité exploite son stade comme arène n'empêche pas qu'elle fasse de même avec le théâtre : à chaque cité sa panoplie monumentale, ses concours, ses spectacles, son histoire.

52. R. G. Chase voit un stade dans ce qu'on s'accorde à reconnaître comme l'agora de Téos (Chase 2002, p. 623).

Brève histoire de la recherche : la lente constitution du corpus, de l'Anconitain à Zabrana

La littérature sur le sujet qui nous occupe, riche de siècles de voyages et de recherches, est vaste. Nous ne reprendrons pas ici les longs développements de nos mémoires de master à propos de l'histoire de la recherche sur le théâtre en Asie Mineure et de la définition progressive d'un type micrasiatique couramment admis dont nous avions discuté la validité[1]. La question qui nous anime ici est surtout de savoir dans quelle mesure les théâtres d'Ionie ont pu être envisagés comme un ensemble régional, pour évaluer l'originalité et la pertinence de notre démarche. Pour y répondre, il faut être attentif à la constitution du corpus, du point de vue de son extension progressive, à mesure des redécouvertes, mais aussi de l'émergence de la conscience de son unité.Nous faisons ici le choix de nous concentrer sur le corpus architectural, même si notre objet n'est pas purement morphologique, sans intégrer de façon systématique l'histoire de la recherche sur les sources littéraires, les inscriptions, l'ornementation : afin de ne pas noyer l'exposé nous préférons retenir le matériel qui prête peut-être le plus à discussion, voire à controverse.

1 — La redécouverte des théâtres d'Ionie : le corpus selon les grands voyageurs

Dans chacune de nos notices, on trouvera une histoire de la recherche plus détaillée qu'ici, recensant les voyageurs ayant visité les théâtres d'Ionie, où les diverses références sont consignées. Nous présentons ici à titre indicatif un tableau synthétique, que nous ne prétendons pas exhaustif[2], mais montrant comment le corpus s'étendit au fil des siècles (**fig. 3**).

1.1 — Smyrne ou la destruction du premier théâtre d'Ionie (xve s. – 1675)

Porte de l'Orient, terre d'exploration privilégiée, l'Ionie fut tôt sillonnée par les voyageurs, pour deux raisons principales. C'était d'une part, selon les sources littéraires, l'une des régions les plus anciennement hellénisées, où l'on trouvait de célèbres cités issues de la mythique colonisation ionienne. Elle jouissait d'un renom unique, et était particulièrement chère au cœur des voyageurs, qui l'évoquaient soit

1. Capelle 2011, Capelle 2012.
2. Nous souhaiterions y revenir, ce tableau n'intégrant qu'une partie de nos lectures. Dans nos notices, nous citons d'autres voyageurs, comme C. Le Bruyn, P. Lucas, Chenavard, l'abbé Le Camus, etc.

	Cyriaque d'Ancône	Monconys	Smith	Spon & Wheler	Tournefort	Caylus	Pococke	Chandler	Choiseul-Gouffier	Dallaway	Leake	Huyot	Arundell	Cramer	Prokesch von Osten	Laborde	Hamilton	Fellows	Texier	Ross	Welcker	Fontrier	Le Bas	Trémaux	Schuchardt	Weber	Lampakis	Sartiaux	Bean
date du voyage	1431	1648	1670-1671	1675-1676	1700-1702	1716	1737-1742	1764-1766	1776	1794-1795	1800	1818-1820	1822-1826	1832	1824-1828	1826	1835-1836	1838	1834-1836, 1839, 1842	1841	1841-1843		1842-1844	1853-1854	1886	1900			1946
publication		1666	1678	1678	1717	1767	1745	1769-1800	1782?	1797	1824	1821	1828, 1834	1832	1836-1837	1838	1842	1839	1839-1849, 1862	1840-1845	1865	1876-1878	1888	1865-1868	1886	1901 1904	1909	1911	1966
Smyrne		ou stade	X	X	X		X	X		X		site	X	X	X		X		X		0	X	X				X		X
Éphèse	X	X	X	X			X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X					X					X
Éphèse B			X				X	X					X	X		X					X								X
Milet	X			site				X	X	X	X	X		X	X	X		X	X					X				X	X
Samos					X		X													X								X	
Notion						X		X		X				X					X						X				X
Téos							X	X		X	X	site		X		X	X		X				site						X
Priène				site				X	X			X				X		X										X	X
Érythrées								X						X			X		X									X	X
Magnésie			Tralles				Tralles	Tralles			X	X	X	0		X			X		X			X					X
Métropolis													X						X			X			X				
Colophon																									(X)				0
Clazomènes								(X)						(X)	0				(X)				(X)						(X)
Lébédos																							0			0			(X)
Myonnèse																							0						0

LÉGENDE. **(X) :** hypothèse de localisation sans vestiges assurés. **O :** visite infructueuse. **Tralles :** confusion avec un autre site.

FIGURE 3 – Redécouverte progressive des théâtres d'Ionie par les voyageurs.

au superlatif[3], soit de manière relative, en la plaçant en tête de l'Asie Mineure, mais parfois derrière la Grèce[4] ; l'Ionie et l'Asie Mineure pouvaient aussi être placées devant la Grèce pour la quantité de ruines qu'elles offraient au visiteur[5]. Les voyageurs férus de géographie historique aimaient à aller de site en site, guidés par les sources antiques[6]. Les chrétiens trouvaient en outre un intérêt particulier dans la visite d'Éphèse et de Smyrne qui, avec Pergame au nord et Thyatire, Sardes, Philadelphie et Laodicée du Lycos plus à l'est, faisaient partie des sept Églises d'Asie[7], auxquelles sont adressées des lettres par Jean dans les chapitres 2 et 3 de *l'Apocalypse*, pour les appeler vigoureusement à la conversion et à une fidélité plus grande à leur vocation chrétienne : les sept Églises de l'Apocalypse font encore aujourd'hui l'objet de circuits touristiques religieux dédiés.

Précisons cependant que si le nom d'Ionie revenait sous la plume des voyageurs, si sa puissance évocatrice l'indiquait pour les titres, les frontières de cette région idéale dépassaient largement celles de la confédération ionienne : un Ch. Texier par exemple entendait l'Ionie au sens large, comme une vaste aire culturelle au cœur de l'Asie Mineure occidentale, comprenant Sardes par exemple, qu'il donnait aussi comme capitale de la Lydie, sans contradiction aucune.

Si l'Ionie se trouvait si visitée, c'était d'autre part pour des raisons pratiques. L'une des portes d'entrée en Asie Mineure était la baie de Smyrne, où l'on abordait facilement et d'où l'on pouvait emprunter de remarquables voies de pénétration en direction de l'intérieur des terres, en remontant la vallée de l'Hermos vers Sardes ; en rejoignant celle du Caystre, ou petit Méandre, pour visiter Thyatire et Philadelphie ; en poussant enfin jusqu'à celle du Méandre, ou grand Méandre, pour gagner Laodicée. C'est donc naturellement à Smyrne, quand ce n'était pas plus au nord par Constantinople, que commençaient la plupart des voyages en Asie Mineure, dans cet Orient qui fascinait les Occidentaux. D'autres grandes cités portuaires antiques demeuraient accessibles par la mer, en débarquant à quelque distance, et l'on sait, en ce qui concerne l'Ionie, que le précurseur Cyriaque d'Ancône accosta plusieurs fois, entre 1412 et 1447, dans les parages de Milet et d'Éphèse, dont il visita les théâtres, mais encore à Phocée.

À partir de la seconde moitié du XVIIe s., quand les Européens furent plus nombreux à prendre le chemin de l'Orient, c'est donc pour Smyrne que nous avons le plus de témoignages, qui comptent aussi ceux des voyageurs désireux de s'aventurer au-delà de l'Ionie, en transit vers l'intérieur du continent, et dont Smyrne était parfois la seule halte ionienne.

3. Texier 1839–1849 : « le nom seul de l'Ionie résume tout ce que les arts ont produit de plus remarquable, et la poésie de plus parfait ».
4. Choiseul Gouffier 1782 [1842], p. 278 : « nous entrâmes dans l'Ionie, cette contrée si fameuse, et qui, après la Grèce, est une des plus intéressantes pour les amateurs de l'Antiquité. »
5. Voir le point de vue de G. M. Leake ci-dessous.
6. Ainsi J.-N. Huyot disait avoir étudié Éphèse en 1818 « Strabon à la main » (Pinon 1994, p. 44).
7. *Cf.* Smith 1678, Arundell 1828, Lampakis 1909 [1995].

Dans cette masse de documentation, les descriptions détaillées des sites visités sont rares. À Smyrne, le défilé des voyageurs nous renseigne avant tout sur l'histoire de la destruction rapide et inéluctable du théâtre à la fin du XVIIe s., que nous pourrons borner précisément entre 1675 et 1676 à 1678 en croisant ces données avec celles des dernières fouilles. Cette date est capitale : avant elle, le théâtre d'Ionie, aux yeux des voyageurs, se résumait à ce théâtre de Smyrne, le premier par l'ordre de visite et par la taille, alors que les théâtres d'Éphèse et de Milet, pour être fréquentés, étaient largement ensevelis. Après cette date, le souvenir de ce théâtre, qui aurait dû occuper une place non seulement précoce, mais centrale dans le tableau régional, s'estompa à mesure qu'il se couvrait de constructions, et pour des siècles, le corpus se trouva amputé d'un de ses principaux théâtres.

À Smyrne, si les voyageurs n'oubliaient pas de commémorer la splendeur passée et le caractère colossal du plus grand théâtre d'Ionie, ils s'en détournaient au profit des ruines d'autres régions, autrement plus spectaculaires en comparaison. On retrouve de semblables constats pour d'autres théâtres, même ceux d'Éphèse et de Milet, si bien qu'au-delà de la fascination pour l'Ionie, berceau de la culture, l'enthousiasme devant le gigantisme des théâtres était miné par une certaine déception, qui dépassait la mélancolie générale devant les ruines de la splendeur passée [8]. Au milieu du XIXe s., un Ch. Texier incarnait bien ce relativisme, pour qui, si les théâtres d'Asie éclipsaient ceux d'Europe, ceux d'Ionie étaient eux-mêmes dans l'ombre d'autres, notamment ceux de Lycie-Pamphylie, à commencer par celui d'Aspendos, dont l'exploration avait été postérieure [9]. Le voyageur poussa cette posture jusqu'à présenter le théâtre de Priène, aux ruines moins amènes encore, comme à peine dignes d'être mentionné [10].

1.2 — Une lente pénétration (1675 – 1763)

Ce corpus d'emblée appauvri ne se garnit que très lentement. Le théâtre de Samos fut tôt visité, ainsi par Tournefort envoyé par Louis XIV au tout début du XVIIIe s., mais elle ne se trouvait pas toujours sur les circuits des voyageurs de l'Ionie continentale. Certains cependant parcoururent les îles grecques puis l'Asie Mineure, comme Pococke, qui visita le théâtre de Samos, mais aussi ceux de Smyrne, d'Éphèse et de Téos. Le voyageur anglais publia en 1745 une planche comparative de plusieurs théâtres (**fig. 425**), d'une région assez circonscrite, à cheval sur l'Ionie et la Carie : Alabanda (Araphisar) à côté de Samos, Éphèse à côté de Tralles (pris pour celui de

8. Par exemple, Spon 1678, p. 181, à propos d'Éphèse dont il décrit les « masures du théâtre » : « Je ne crois pas qu'il y ait de Ville au monde qui ait de si grands et de si tristes restes de son ancienne splendeur. […] c'est proprement d'Éphèse qu'on pourrait dire que ce n'est plus que le cadavre d'une Ville, selon la pensée de Cicéron en parlant de quelques villes de Grèce. »

9. Texier 1839–1849, p. 275, à propos d'Éphèse : « Le théâtre serait en Europe un monument remarquable par sa conservation ; mais en Asie il est écrasé par la multitude d'édifices de ce genre qui sont mieux conservés ou plus anciens. » ; *cf.* pour Smyrne : Texier 1862, p. 296.

10. « Il suffit de constater que Priène n'était pas privée d'un genre d'édifice qui se retrouve invariablement dans toutes les villes de l'Asie, grandes et petites » (Texier 1862, p. 344).

Magnésie) ainsi que Nicée. Admirable par sa précocité, cette planche était si fantaisiste qu'on ne pouvait rien en tirer, si ce n'est que les bâtiments de scène, de formes et dimensions aberrantes, n'étaient pas soudées à des koilons représentés de manière erronée comme de parfaits hémicycles.

À l'intérieur de l'Ionie, les itinéraires étaient assez contraints, pour des raisons de sécurité : pendant longtemps il demeura périlleux de s'écarter des routes principales et il valait mieux engager un guide local pour s'y aventurer. Cela explique d'autant plus que la plupart des voyageurs, lecteurs de leurs prédécesseurs, marchaient dans les pas les uns des autres. Ainsi il apparaissait déjà audacieux, muni d'un firman, d'emprunter la route menant de Smyrne à Skala Nova (Kuşadası) pour faire étape à Éphèse, site incontournable dès le XVIIe s. en passant par la vallée de Métropolis, identifiée dès 1675 à Torbalı par J. Spon, mais très peu visitée car peu spectaculaire du fait de l'enfouissement : cette route était redoutée pour ses brigands qui assaillaient régulièrement les voyageurs.

Plus à l'ouest, la péninsule de Çeşme demeura longtemps inexplorée en raison du danger que sa visite représentait, au point que le comte de Caylus put faire de son voyage de 1716 dans cette région reculée, et de son passage par Colophon, une petite épopée.

1.3 — Des Dilettanti aux dix théâtres d'Ionie (1764 – XIXe s.)

Un demi-siècle plus tard, R. Chandler, approfondissant l'exploration de l'Asie Mineure pour le compte de l'association de la Société des Dilettanti put observer ce qui demeurait visible des théâtres de Smyrne, d'Éphèse et de Milet, mais aussi s'arrêter à Priène, où le théâtre laissait voir peu de vestiges, et s'enfoncer jusqu'à l'extrémité de la péninsule de Çeşme, visitant Notion, Téos et Érythrées. À Clazomènes également il pensa reconnaître le théâtre, dont l'identification paraît douteuse aujourd'hui. C'était étendre considérablement le corpus ionien ; mais les « Antiquités d'Ionie » de Chandler comprenaient aussi bien des théâtres de Troade et de Lycie.

Chandler enfin considérait, comme avant lui Smith et Pococke, avoir visité Magnésie, confondue avec le site de Tralles tandis que l'on prenait l'authentique site de Magnésie pour celui d'Héraclée du Latmos : la confusion ne fut levée qu'en 1803 par W. N. Hamilton et le théâtre de Magnésie ainsi ajouté à la série des théâtres d'Ionie connus. Déjà W. M. Leake pouvait proposer quelques remarques sur les théâtres d'Asie Mineure, les jugeant mieux connus que ceux de « Grèce européenne » [11] : brossant un type à gros traits, il donnait notamment l'exemple de Milet, soulignant le plan du koilon outrepassé à murs de soutènement antérieurs obliques [12], que le voyageur tentait d'expliquer par des usages différents (un plus grand nombre, en Asie Mineure, du public de la danse et des mimes donnés dans l'orchestra) ; il retenait aussi les substructions voûtées dans la partie haute du koilon dont la généralisation, par opposition à des théâtres de Grèce entièrement adossés à la pente ou taillés dans

11. Leake 1824, p. 320-329.
12. *cf.* Hamilton 1842, p. 440.

la roche, n'était pas tout à fait juste, tandis que déjà se faisait jour le présupposé tenace selon lequel le théâtre de Dionysos, attribué encore à l'époque d'Eschyle, aurait fourni le modèle des bâtiments de scène encore ensevelis, que le voyageur Leake appelait à fouiller. Trop de connaissances manquaient pour que les théâtres d'Ionie puissent apparaître comme un ensemble singulier au sein d'un type micrasiatique, déjà pressenti, mais encore mal défini ; si bien que ces théâtres ne pouvaient se distinguer que par leur rang dans la liste des diamètres comparés fournie par W. M. Leake, avant celle d'A.-M. Chenavard, où Éphèse apparaissait en tête, suivie de Milet, et plus loin de Téos [13].

Enfin, ce n'est que dans la première moitié du XIXe s. que le théâtre de Métropolis commença à faire parler de lui, sous la plume de Lord Arundell dans les années 1820, puis de Ch. Texier par exemple, qui l'un comme l'autre constatèrent qu'on n'en voyait encore que fort peu de chose. La liste des théâtres d'Ionie connus, mais pas toujours très visibles du fait de leur enfouissement, fut ainsi portée à dix : Smyrne, Éphèse, Milet, Samos, Notion, Téos, Priène, Érythrées, Magnésie, Métropolis. Au XIXe s. des voyageurs comme Ph. le Bas se mirent à la recherche d'autres théâtres, non seulement celui de Clazomènes, mais aussi ceux de Lébédos et de Myonnèse, sans succès. En 1886, Schuchardt supposait l'existence d'un théâtre à Colophon, pure chimère sans doute.

Au XIXe s. encore, l'Ionie conservait cette image de terre d'aventure peuplée de bandits mais aussi de contrée fascinante et merveilleuse, où l'on pouvait rencontrer un diseur de bonne aventure dans une grotte proche du sanctuaire d'Apollon Clarien, ou surprendre une foule de femmes nues sur la plage, comme Ch. Texier à Kuşadası. Il n'en demeure pas moins que la première phase d'exploration était achevée ; on n'y ajoutera guère plus que le théâtre du Panionion identifié comme tel par Th. Wiegand en 1898, alors qu'il dirigeait la fouille de Priène. Mise à part cette identification d'un édifice visible, seules les grandes fouilles du tournant du XIXe et du XXe s. apr. J.-C. purent améliorer la connaissance de ce corpus partiel, qui ne sera complété que dans la seconde moitié du XXe s.

II — Grandes fouilles et monographies fondatrices : l'Ionie au cœur des débats

Dans le courant du XIXe s., quelques études sont à signaler. Mais il fallut attendre le tournant du XIXe et du XXe s. apr. J.-C. pour qu'une série de grandes fouilles soient réalisées.

II.1 — Quelques travaux avant l'heure

Les premières fouilles organisées dans l'empire ottoman ne s'intéressèrent guère au théâtre. Ce sont les sanctuaires que privilégièrent les excavations précoces menées par la Société des Dilettanti, de Magnésie du Méandre en 1811-1812 à Priène

13. Chenavard 1880.

entre 1866 et 1869, de même que c'est au temple d'Artémis Leukophryènè à Magnésie que revint Ch. Texier en 1842-1843.

Au temps des voyageurs, quelques études précoces sont à signaler, qui dépassaient les vues panoramiques ou pittoresques dont les théâtres lovés au flanc d'une colline constituaient un leitmotiv. Ces vues ne sont certes pas à négliger comme sources, en tâchant de faire la part de l'imaginaire, car elles représentaient généralement l'édifice dans un état de conservation remarquable : ainsi on pourra évoquer la vue de Magnésie par les architectes J.-N. Huyot et P.-A. Dedreux, pensionnaire et ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome, datée de 1820, où figurent le théâtre et le bouleutèrion. Certaines pouvaient fournir plus qu'un état idéalisé des ruines, une véritable reconstitution libre, comme les gravures du théâtre d'Éphèse par E. Falkener lithographiées en 1859.

Une étude des théâtres de Smyrne et d'Éphèse (I : 1834). Mais on distinguera des vues d'artiste libres des relevés à l'échelle, comme ceux que réalisèrent dès 1834 l'architecte A.-M. Chenavard et le peintre É. Rey aux théâtres de Smyrne et d'Éphèse, ce qui en constituait la première documentation scientifique, essentiellement graphique [14]. A.-M. Chenavard notait la taille exceptionnelle de ces théâtres à l'échelle de la Grèce et de l'Asie Mineure et donnait des parallèles cariens, lyciens et phrygiens, mais pas ioniens, au plan en demi-cercle outrepassé du théâtre d'Éphèse (Iasos, Telmessos, Aizanoi). Les premières photographies documentaires suivirent, avec notamment les clichés que réalisa l'architecte P. Trémaux lors de son exploration d'Asie Mineure en 1853-1854 [15] : l'une d'elles documente un chapiteau du théâtre de Milet, qui avait été auparavant dessiné par J.-N. Huyot et P.-A. Dedreux, dans un état de conservation remarquable.

Opérations de fouille au théâtre de Milet (I : années 1872-1873). Quarante ans plus tard, quand ils explorèrent Milet et le golfe latmique dans les années 1870, alors qu'une grande fouille avait déjà débuté à Éphèse, O. Rayet et A. Thomas, d'abord motivés par les grands temples, ne furent pas indifférents aux théâtres. Ils écrivirent ainsi quelques lignes sur le théâtre de Magnésie et surtout engagèrent une fouille au théâtre de Milet, à la recherche des beaux objets, si bien qu'il n'en resta que certains fleurons du musée du Louvre et quelques inscriptions choisies [16].

Quelques sondages au théâtre de Magnésie : prémices de la grande fouille (1890 ou peu avant). D'autres fouilles ponctuelles, guidées par la soif de la trouvaille plutôt que la curiosité de la forme architecturale, eurent lieu dans certains théâtres, comme les sondages organisés au théâtre de Magnésie du Méandre par M. D. Baltazzi, qui recensa des blocs inscrits ou sculptés, peu avant le début de la fouille allemande.

14. Chenavard 1849 (récit du voyage), Chenavard 1858 pl. LXI, LXVII et description.
15. Trémaux 1866.
16. Rayet, Thomas 1877.

II.2 — Les grandes fouilles du tournant du XIXe et du XXe s. apr. J.-C.

Les grandes fouilles menées en Ionie s'inscrivent dans ce mouvement général qui toucha l'Asie Mineure aussi bien que la Grèce et fut stimulé par la création d'écoles et d'instituts représentant les différents états européens à Athènes.

II.2.1 — Éphèse ou la première grande fouille (1866 – 1868)

Le temps des grandes fouilles fut inauguré en Ionie dans les années 1860 et 1870 par J. T. Wood : envoyé à Éphèse par le British Museum, il dégagea l'Artémision où fut découvert, en marge des travaux au temple, un monument où l'on reconnaîtra bien plus tard un odéon ; dans la ville, le théâtre – précisément entre 1866 et 1868 et le bouleutèrion furent également fouillés [17] sans que cela donne lieu à la publication d'études architecturales : comme c'était alors pratique courante, il s'agissait avant tout d'envoyer des inscriptions et des pièces sculptées en Angleterre.

Mais la recherche archéologique anglaise ne se maintint pas dans la région, qui se trouva quelque peu accaparée par l'institut archéologique impérial allemand, dans un climat de rivalité entre grandes nations et grands musées européens. C'est ainsi que de grandes missions allemandes furent lancées dans trois villes importantes d'Ionie, Magnésie, Priène et Milet, quelques décennies après les grandes fouilles de Grèce propre. Ces fouilles se succédèrent de façon assez rapprochée, à l'inverse des rythmes de publication, hautement variables, ce qui ne fut pas sans conséquence pour le tableau général qu'on pouvait en tirer.

II.2.2 — Le grand théâtre de Magnésie du Méandre

La fouille (1890 – 1891). Entre la fin de 1890 et 1893, C. Humann, après une décennie de travaux à Pergame, dirigea des opérations de fouille à Magnésie, d'abord au temple d'Artémis Leukophryènè, mais aussi dans d'autres monuments, dont le théâtre, qui fut dégagé en quelques mois par le baron Fr. Hiller von Gärtringen assisté de O. Kern pour l'étude des inscriptions, et de W. Dörpfeld, R. Heyne, C. Humann et W. Wilberg pour celle de l'architecture. Cette fouille se concentra sur le bâtiment de scène et les parodos, ignorant une vaste partie du koilon et de l'orchestra, où seuls quelques sondages furent réalisés, qui ne répondaient pas à toutes les questions importantes, comme la configuration de la périphérie de l'orchestra.

Une publication rapide (1891, 1894, 1896, 1904) et le théâtre grec de W. Dörpfeld. Remarquable est la rapidité avec laquelle parut une étude du théâtre de Magnésie, dans de longs chapitres de synthèse qui suivirent rapidement un rapport préliminaire [18], présentant l'architecture du monument et ses inscriptions. Elle ne constituait pas une véritable monographie fournissant toutes les données et portant une égale

17. Wood 1877.
18. Dörpfeld 1891, p. 265-266, Dörpfeld *et al.* 1894.

attention à toutes les phases : du front de scène de l'époque impériale on ne dispose plus que d'un unique croquis de corniche. À ce stade le théâtre de Priène n'était pas encore fouillé.

Cette première publication, dont la partie architecturale avait été confiée à W. Dörpfeld, qui n'avait rejoint les fouilles que lors de trois courtes visites depuis Athènes où il étudiait le théâtre de Dionysos, était fortement marquée par l'exemple athénien et l'idée que s'en faisait le directeur de l'institut archéologique allemand : deux ans plus tard, en 1896, W. Dörpfeld intégrait le cas de Magnésie, avec celui de Tralles – dont il avait suivi les fouilles simultanément, invité également par C. Humann [19] – dans son livre sur le théâtre grec, centré sur le théâtre de Dionysos [20]. Dans cet ouvrage de synthèse qui fit très vite date, la restitution du théâtre magnète était présentée comme acquise, de façon peu nuancée, au service de la conception dörpfeldienne de l'évolution des espaces scéniques. Déjà O. Puchstein en 1901 le soulignait [21], et lorsque le théâtre de Magnésie fut intégré dix ans après la fouille à un volume sur le site et ses sculptures, sous la forme d'une présentation architecturale condensée, C. Humann fit remarquer que certaines reconstitutions étaient insuffisamment étayées [22]. D'autres critiques suivirent, comme celles d'E. Fiechter qui proposa une autre chronologie [23] et d'A. von Gerkan soulignant la fragilité d'une publication qui n'était pas une véritable monographie (comme la sienne) [24].

Quoi qu'il en soit, l'ouvrage de W. Dörpfeld, très diffusé, fit office de fondement de la recherche sur le théâtre en Ionie, un fondement qui surmonta l'épreuve de la controverse pour finir par être couramment admis. Il apparaît pourtant loin d'être inébranlable, ce qui rend d'autant plus regrettable la destruction quasi intégrale des vestiges par le pillage qui suivit rapidement les fouilles. Il paraît cependant possible et salutaire de discuter de l'interprétation des données et de la restitution d'ensemble à la lumière de ce que l'on sait aujourd'hui des théâtres ioniens, comme du prétendu modèle athénien : on verra que Magnésie ne saurait plus être considéré comme l'incarnation d'un théâtre ionien classique à paraskènions, les deux termes étant probablement à disqualifier.

II.2.3 — Le théâtre de Priène

Fouille (I : 1895 – 1899). Deux ans après la fin de la mission de Magnésie, C. Humann passa directeur de celle de Priène ; il fut rapidement remplacé, à sa mort, par Th. Wiegand et H. Schrader. Là encore, un secteur, mineur par rapport au sanctuaire poliade, contenait le théâtre, dont le koilon fut lui aussi fouillé uniquement dans sa partie basse. Y travaillèrent de nouveau les architectes R. Heyne et W. Wilberg.

19. Humann, Dörpfeld 1893.
20. Dörpfeld, Reisch 1896.
21. Puchstein 1901, p. 59-65.
22. Humann *et al.* 1904, p. 23, n. 1.
23. Fiechter 1914, p. 21, fig. 25.
24. Gerkan 1921a, p. 96.

Premières publications (I : 1898, 1904). Après un bref rapport préliminaire, le théâtre de Priène fit comme celui de Magnésie, dans des délais similaires, l'objet d'un chapitre assez dense dans un volume consacré à l'ensemble du site [25]. Il fut ainsi porté à la connaissance du public et put très tôt entrer dans les discussions sur le théâtre grec, dès 1901 chez O. Puchstein qui déjà le rapprochait de celui de Délos [26], puis dans diverses synthèses sur le sujet [27].

II.2.4 — Le théâtre d'Éphèse

Simultanément à celle de Priène, une fouille autrichienne fut lancée en 1895 à Éphèse après celle de J. T. Wood.

Fouille (II : 1897 – 1904). Le théâtre fut fouillé un peu plus tard, entre 1897 et 1904, par R. Heberdey qui s'intéressa de nouveau au bâtiment de scène en particulier, loin de dégager tout l'édifice.

Une première monographie (II : 1912). En 1912, le théâtre inaugura la série des monuments publiés dans les *Forschungen in Ephesos*, sous le numéro deux, après un volume général [28]. W. Dörpfeld en fit un compte rendu [29]. L'ouvrage est à ce jour la synthèse architecturale la plus claire, cohérente et la mieux illustrée : on y trouve des dessins de G. Niemann dont les diverses propositions de restitution du front de scène ont été discutées des années 1920 [30] aux années 2000, sans que soit encore parue une image pour la remplacer. Le mérite de l'ouvrage était aussi de présenter successivement la présentation par phases de l'architecture et un solide corpus épigraphique confié à R. Heberdey.

Cette publication est cependant dépassée sur bien des points, notamment la chronologie, qui se trouve étirée artificiellement, par valorisation des phases anciennes placées trop haut, et certains a priori sur les phases dites « tardives » mais que l'on pourrait remonter en pleine époque impériale. Enfin la fouille du koilon notamment n'était pas complète.

Comme les autres ouvrages de l'époque, ce livre place la morphologie au centre de l'investigation, et s'il serait faux de prétendre que la question des usages en était totalement absente, il n'en reste pas moins qu'elle n'apparaît que par discrètes touches, au détour des phrases.

II.2.5 — Le théâtre de Milet

La fouille du théâtre de Milet s'inscrivit dans le même mouvement que celles de Magnésie, Priène et Éphèse, mais la publication de ce colosse tarda considérablement, au point de n'être pas encore achevée aujourd'hui.

25. Wiegand 1898, Wiegand, Schrader 1904, p. 235-257.
26. Puchstein 1901, p. 48-53.
27. Fiechter 1914, Frickenhaus 1917, Bieber 1920.
28. Heberdey *et al.* 1912.
29. Dörpfeld 1913.
30. Hörmann 1923–1924.

Fouille (1901 – 1905). Dans le cadre d'une mission qui avait commencé en 1899, l'architecte H. Knackfuss procéda en collaboration avec Th. Wiegand au dégagement du théâtre, aussi rapide que celui de Magnésie, puisque l'essentiel des travaux se concentra entre octobre 1902 et mai 1903.

Le défaut de publication. De cette fouille il demeure des rapports et des carnets renfermant encore aujourd'hui de précieuses informations, notamment pour les phases impériales demeurant inédites. En effet, alors qu'H. Knacfuss avait réalisé de nombreux relevés promettant une belle monographie architecturale, il ne mena jamais l'étude jusqu'à la publication, contrairement à ses autres travaux milésiens du bouleutèrion et de l'agora sud. Il renonça définitivement au théâtre de Milet en 1929, une fois devenu directeur de la mission de Didymes, alors que le monument n'avait alors été l'objet que d'un bref rapport de Th. Wiegand en 1924.

Ce décalage par rapport aux trois autres théâtres d'Ionie fouillés à la même époque, à celui de Tralles aussi, ne fut pas sans conséquence sur le tableau que l'on pouvait se faire du théâtre en Ionie, où Milet faisait figure de grande absente.

II.3 — D'une guerre mondiale à l'autre : Priène au temps des controverses

Nouveaux travaux à Priène et parution de l'ouvrage d'A. von Gerkan (II : 1911-1912, 1921). À la différence du théâtre de Magnésie, dont la publication synthétique ne fut ni révisée ni développée, le théâtre de Priène fit l'objet d'une thèse, confiée à A. von Gerkan, qui en compléta l'étude architecturale en 1911-1912. Dans sa monographie publiée dix ans plus tard, en 1921 [31], il proposa un phasage sensiblement différent de celui de Th. Wiegand. L'ouvrage fait toujours référence, même si, comme A. von Gerkan le soulignait, la fouille du koilon était incomplète, tous les blocs erratiques n'avaient pas étaient pris en compte et des questions subsistaient. Le livre, excellent sur l'orchestra et sa périphérie ainsi que le proskènion négligeait la périphérie du théâtre, comme la façade arrière et les murs de soutènement périphériques. Il fut par ailleurs complété de plusieurs articles par l'auteur lui-même [32], ainsi que par les fouilles et les études successives (ci-dessous III et IV).

Cette publication ne constituait pas seulement la monographie la plus aboutie sur un théâtre d'Ionie. Par sa théorie d'un déplacement de l'espace scénique principal de l'orchestra vers la couverture du proskènion dès le IIe s. av. J.-C., fondée sur des indices fragiles sur lesquels nous reviendrons, elle alimenta aussi une controverse sur la question de la scène dans le théâtre grec en général, qu'ouvrit W. Dörpfeld dans un long article critiquant aussi bien le phasage que l'interprétation des usages [33], suivi par d'autres [34]. Un autre point problématique était la restitution d'une première

31. Gerkan 1921a.
32. von Gerkan 1924 (sur la datation des bases de statue situées devant le proskènion), von Gerkan 1959–1960 et von Gerkan 1963–1964 (sur le bâtiment de scène).
33. Dörpfeld 1924.
34. Vallois 1926 qui fait le parallèle avec Délos, Bulle 1928, p. 250-253.

phase où l'étage de la skènè aurait été simplement percé d'une porte, restitution à la vie dure qui devrait être oubliée [35].

Quoi qu'il en soit, Priène se trouvait propulsée sur le devant de la scène par les débats qui y trouvaient un point d'ancrage et l'image de sa reconstitution devint vite celle du théâtre grec hellénistique par excellence. A. von Gerkan y encouragea, lui qui compara son théâtre aussi bien aux théâtres connus d'Ionie (Magnésie du Méandre et Éphèse) et d'Asie (Pergame) que de Grèce (Nea Pleuron, Oropos, Délos). Il n'en était pas moins sensible à la question de la parenté possible entre les théâtres voisins : ainsi souligne-t-il que le koilon à cinq kerkis apparaît canonique en Ionie du sud au moins. Ce trait n'a certes rien de bien caractéristique, mais on verra que le rapprochement des théâtres d'Ionie du sud peut faire sens.

Enfin, tout critiqué qu'il pût être par ses pairs contemporains, A. von Gerkan n'en fit pas moins école. Ainsi le montre sa correspondance nourrie sur le théâtre de Milet avec Fr. Krauss, qui, quelques décennies plus tard (ci-dessous), restituait encore dans la skènè un étage à une porte.

Théâtre de Smyrne (II : 1917-1918, 1922). Après les relevés et dessins d'A.-M. Chenavard et E. Rey, O. Berg et O. Walter se consacrèrent pendant la première guerre mondiale, en 1917-1918, à une étude du théâtre de Smyrne : sans procéder à une fouille, ils se livrèrent à une véritable exploration du secteur recouvert des habitats de fortune des réfugiés crétois, publiant une première synthèse dans un article assez dense [36]. L'étude, brève, mais forte d'une série de relevés, qui était la première d'un théâtre d'époque impériale et livrait de précieuses informations sur la skènè – mais non le proskènion – et les murs de soutènement antérieurs, ne fit guère parler d'elle une année après la publication du théâtre de Priène par A. von Gerkan, et celle de la Catastrophe de Smyrne.

Premiers travaux au théâtre de Téos (I : 1924 – 1925). A. Laumonier et Y. Béquignon de l'École française d'Athènes furent les premiers à attirer l'attention sur le théâtre de Téos, dont on pouvait alors dire peu de choses, le bâtiment de scène étant enseveli. Face à des vestiges d'époque impériale, leur problématique était de savoir si l'on pouvait identifier une phase hellénistique. Il faudra attendre les années 1960 pour qu'une fouille de quelque envergure soit lancée dans le monument.

Fr. Krauss et le théâtre de Milet (II : années 1930). Dans les années 1930, le dossier du théâtre de Milet, qui était passé de H. Knackfuss à Fr. Krischen fut délégué par ce dernier à son assistant Fr. Krauss, qui se lança dans l'étude dans les années 1930, un quart de siècle après la fouille. Il réalisa quelques fouilles complémentaires en 1938, à une époque ou A. von Gerkan, après avoir livré non seulement son livre sur le théâtre de Priène mais deux autres monographies sur le stade les thermes et les

35. Moretti 1997, Gogos 1998.
36. Berg, Walter 1922.

palestres de Milet, se consacrait à l'étude des remparts auquel le théâtre de Milet était étroitement lié. Sans doute Fr. Krauss sollicita-t-il l'expertise de son collègue dès cette période. Reste que la guerre interrompit ses travaux ; Krauss résuma simplement son point de vue sur l'histoire du théâtre dans une communication donnée en 1940.

Bilan

À l'issue des premières fouilles et publications, trois théâtres ioniens focalisèrent l'attention : Magnésie, Éphèse, Priène. Les autres, ceux de Smyrne et de Téos, s'ils attisèrent la curiosité de certains chercheurs, étaient trop peu diffusés pour être pris en compte et les états connus, d'époque impériale, s'inséraient mal dans les débats. L'implication de W. Dörpfeld dans la région plaça les théâtres d'Ionie, derrière l'exemple de Magnésie, dans l'orbite d'Athènes au sein d'une histoire quelque peu dogmatique. Puis l'antagonisme entre W. Dörpfeld et A. von Gerkan structura la recherche sur les théâtres d'Ionie, autour de questions qui touchaient en réalité à l'ensemble du théâtre grec, comme celle de l'évolution des usages faisant passer de la couverture en terrasse du proskènion à une véritable estrade servant de lieu scénique principal. Les théâtres de Magnésie et de Priène pouvaient apparaître comme deux pôles de l'histoire régionale : l'un donné au fond comme le parangon du théâtre d'Ionie classique dérivé du modèle athénien, avec un bâtiment de scène à paraskènions, l'autre qui par son état de conservation et sa belle étude était devenu le théâtre hellénistique par excellence, et peut-être le premier d'un nouveau type de bâtiment de scène, équipé d'un proskènion rectangulaire. Avec celui d'Éphèse, ils furent intégrés à de multiples travaux de synthèse ou de compilation sur le théâtre grec se nourrissant de quelques rares cas exemplaires, constituant un corpus commun du théâtre grec, qui peut paraître aujourd'hui disparate, mais qui contribua à une certaine encyclopédisation [37].

Peut-être forçons nous le trait dans cet historique très sommaire : reste qu'il est indéniable que les théories sur les théâtres d'Ionie fondées sur un très petit lot de théâtres imparfaitement connus, en particulier celui de Magnésie, marquèrent les esprits de manière durable, orientant parfois la recherche vers de fausses pistes, avec leurs images parfois anachroniques et atopiques. Tout cela vidait le théâtre d'Ionie de sa substance, de même que le théâtre d'Asie Mineure se perdait dans l'abstraction quand W. Dörpfeld en faisait le chaînon manquant de sa vision génétique allant du *theatrum Graecorum* au *theatrum latinum* [38].

37. Après Puchstein 1901 ; Fiechter 1914, Frickenhaus 1917, Gerkan 1921a, Bulle 1928, Fensterbusch 1934. On pourra critiquer plus précisément dans les notices relatives aux théâtres de nos corpus le caractère fantaisiste de telle ou telle restitution (Puchstein et Fiechter sur Magnésie, Frickenhaus et Fensterbusch sur Éphèse, etc.)

38. Dörpfeld, Reisch 1896, p. 394-396 à propos du « type romain micrasiatique », dans un court développement où il rassemble des édifices aussi divers dans le temps et dans l'espace qu'Aspendos, Aizanoi, Assos et Pergame, de la Pamphylie à la Mysie et de l'époque hellénistique à l'époque impériale.

III — Après la bataille : nouvelles découvertes, nouvelles études, nouvelles publications

Aux grandes théories succéda une masse de données sans précédent, qui concernait non plus quelques grands théâtres dont les fouilleurs s'étaient fait une idée bien arrêtée et l'avaient diffusée, mais une multiplicité de théâtres pour lesquels on manque bien souvent cruellement de publications et de points de vue sur leur insertion dans un ensemble ionien, micrasiatique ou grec.

III.1 — Reprise des travaux après-guerre

Après-guerre la reprise des travaux ne fut pas immédiate : il fallut le temps de la relance.

III.1.1 — Travaux de fouille

Les travaux de fouille des années 1960 et 1970 apparaissent multiples en comparaison des périodes qui précédèrent mais aussi modestes par leur durée et leur emprise. Entre le théâtre du Panionion et Milet, beaucoup ne donnèrent lieu à aucune publication.

Fouille du théâtre du Panionion. Le théâtre du Panionion, dont la destination doit être discutée, fut fouillé entre 1957 et 1960, par G. Kleiner (Université de Francfort) ainsi que P. Hommel et W. Müller-Wiener et l'on en trouve une description dans leur livre sur le Panionion et Mèliè [39]. Cependant le manque de matériel de datation fourni ne facilite pas l'évaluation de la chronologie de cet édifice singulier.

Théâtre de Téos (II : 1963 – 1964). Le temps de deux campagnes, U. Boysal et B. Öğün, de l'Université d'Ankara, rouvrirent la fouille du théâtre de Téos, dégageant des centaines de blocs, alors en position de chute, dans le bâtiment de scène, mettant au jour une partie de l'orchestra et du koilon. À part de maigres rubriques dans les chroniques, rien n'est publié de ces fouilles, et il est regrettable que la documentation n'ait été reprise que cinquante ans plus tard, par l'actuelle mission (voir ci-dessous).

Théâtre de Priène (III : 1965 – 1966). La fouille qui eut lieu en 1965-1966 au théâtre de Priène complétait une lacune de la monographie d'A. von Gerkan en s'intéressant à une plus large partie du koilon. Elle ne fut pas suivie d'une publication, mais D. de Bernardi Ferrero put mettre à jour le plan du savant allemand dans sa synthèse sur les théâtres d'Asie Mineure [40] en tenant compte des nouvelles données, ajoutant notamment un second diazôma au plan.

39. Kleiner *et al.* 1967, p. 28-37, 51.
40. de Bernardi Ferrero 1970, p. 7-20, fig. 1-13, ainsi que de Bernardi Ferrero 1974. Photographie de la fouille pl. 1.

Bouleutèrion d'Éphèse (III : 1961, 1970). Au bouleutèrion d'Éphèse des sondages furent ouverts, en 1961 par W. Alzinger dans l'orchestra, à la recherche d'une phase hellénistique, ainsi qu'en 1970 dans le secteur du pulpitum. Les résultats n'ont pas permis de conclure en faveur d'une phase antérieure au bouleutèrion d'époque impériale.

Théâtre d'Éphèse (II : 1969 – 1970). C'est encore W. Alzinger qui réalisa des sondages au théâtre d'Éphèse, dans le bâtiment de scène.

Théâtre d'Érythrées (I : 1963, 1979 – 1982). Après une première campagne du musée d'Izmir en 1963, le théâtre d'Érythrées fut fouillé entre 1979 et 1982 dans le cadre de la mission d'E. Akurgal par Ü. Serdaroğlu, qui fouillait simultanément les théâtres de Caunos (1967-1984) et d'Halicarnasse (1974-1985). Décédé en 2005, il ne livra malheureusement aucune publication de ces trois théâtres fondamentaux. On aimerait en savoir plus en particulier sur les vestiges d'une skènè en bois qui auraient été découverts lors d'un sondage. La fouille, laissée à l'abandon depuis près de quarante ans – subsistent un wagonnet rouillé et des rails dans les décombres – mériterait d'être reprise, dans le bâtiment de scène, l'orchestra, notamment son pourtour et son passage souterrain, ainsi qu'à la périphérie du koilon.

III.1.2 — Milet, la grande oubliée (1955 – 1974)

Après-guerre, le théâtre de Milet attendait toujours l'achèvement de son étude et sa publication. La fouille n'avait reprit qu'en 1955, et c'est en 1964 seulement qu'E. Altenhöfer se joignit à Fr. Krauss. En 1969 il fut convenu que les deux hommes se partageraient la publication, le premier se chargeant du théâtre hellénistique et du koilon d'époque impériale, le second du reste des phases impériales. Seul Fr. Krauss livra, en 1973, sa partie, qui fut publiée dans la série *Milet* [41] : l'ouvrage, volumineux et d'une densité extrême, était riche de nombreux relevés, notamment ceux d'H. Knackfuss, et attentif aux moindres traces d'outils – mais pas des épures, des inscriptions ou des mortaises et encastrements observables dans la partie basse du koilon – n'en constituait pas moins une demi-monographie.

Par ailleurs, il n'était pas neutre : à travers les lignes de la publication de Fr. Krauss sur le théâtre de Milet on devine la correspondance nourrie qu'il entretint avec A. von Gerkan [42]. Quant à E. Altenhöfer, il soutint dès 1970 une thèse sur une partie du bâtiment de scène [43], sans porter ses recherches jusqu'à la publication. Les deux hommes publièrent encore quelques articles sur le théâtre, son mur de soutènement antérieur, la galerie postérieure de son bâtiment de scène, la frise d'amours chasseurs [44], qui furent complétés par d'autres publications, sur la dédicace du front

41. *Milet* IV 1.
42. Dans la bibliothèque de l'actuelle maison de fouilles de la mission de Milet à Akköy, la publication du théâtre de Priène se trouve soigneusement annotée.
43. Altenhöfer 1970.
44. Krauss 1974, Altenhöfer 1974, Altenhöfer 1986, Altenhöfer, Bol 1989.

de scène, les phases byzantines, les inscriptions, la sculpture provenant du théâtre. Mais si l'on dispose d'un plan et des restitutions en élévation des deux phases du front de scène, il manque une étude approfondie des phases impériales du bâtiment de scène en particulier [45], et des centaines de blocs erratiques entreposés devant le théâtre qui pourraient justifier les restitutions publiées.

III.2 — Bilan

Ces travaux ne changèrent pas fondamentalement la donne. Dans les ouvrages généraux, les mêmes théâtres revenaient, entraînant une forme de canonisation d'une encyclopédie quelque peu hétéroclite [46]. Le point capital était que Milet rejoignait les grands théâtres hellénistiques ioniens de référence, mais l'extension du corpus n'allait pas au-delà : dans son *opus magnum* en quatre volumes sur les théâtres d'Asie Mineure où le type micrasiatique se cristallisa, D. de Bernardi Ferrero se restreignait pour l'Ionie aux quatre grands théâtres devenus canoniques : Magnésie, Priène, Éphèse, et Milet, qu'elle intégrait tant bien que mal d'après de maigres résultats préliminaires, avant la parution du volume de Fr. Krauss [47].

M. Bieber tâcha de donner une vision critique et nuancée de ce tableau, soulignant avec justesse que ce n'était pas parce que le théâtre de la petite cité de Priène était devenu l'archétype du théâtre hellénistique à proskènion qu'on pouvait en faire le précurseur de tous les bâtiments de scène de ce type [48]. L'infinie question du modèle et de la copie ne fut pas refermée pour autant et, alors que les dates hautes, fondées sur des préjugés (voir *infra*, p. 1009), faisaient toujours fureur pour les premiers états, une idée put voir le jour : l'idée que le proskènion de plan rectangulaire, sans paraskènions, avait éclos en Asie Mineure, et plus précisément en Ionie, dans la région de Priène et de Milet, et qu'il en avait inspiré d'autres, comme celui de Thasos et plus généralement ceux de Macédoine [49], ce qui paraît aujourd'hui difficile, puisque la fouille stratigraphique a depuis montré que le proskènion à front rectiligne de Thasos était datable de 330/310 et qu'il fut précédé d'un front à paraskènions qui pourrait aussi tôt que 350/330 [50], ce qui rend bien plutôt probable son antériorité sur les théâtres d'Ionie. La difficile question du modèle et de la copie demeura cependant ouverte : en 1992, Jean-Charles Moretti se contentait prudemment d'observer « dès la haute époque hellénistique les grandes cités ioniennes anciennement hellénisées semblent avoir joué un rôle non négligeable, sinon dans l'évolution morphologique de l'édifice [...] du moins dans la diffusion de l'estrade haute [51]. »

45. On n'a qu'une présentation succincte des phases du théâtre dans Altenhöfer 2009.
46. Anti 1948, Dilke 1948, Bieber 1961.
47. de Bernardi Ferrero 1970.
48. Bieber 1961.
49. Winter 1983, p. 47. Nous verrons que des dates aussi hautes paraissent improbables pour les théâtres d'Ionie.
50. Marc 2015.
51. Moretti 1992a.

III.3 — Une nouvelle vague de fouilles

Depuis les années 1980, le corpus des théâtres d'Ionie s'est étendu d'une façon qui n'est pas négligeable, et certains théâtres anciennement connus ont fait l'objet de nouvelles fouilles

III.3.1 — Le tournant des années 1980

Enrichissement du corpus.

• **1990 : le plus ancien théâtre de Turquie découvert à Phocée ?** Le théâtre de Phocée, dont un mur peut-être avait déjà été dégagé du temps de F. Sartiaux, ne fut véritablement identifié comme tel, puis rapidement fouillé, qu'en 1990-1991 par Ö. Özyiğit, qui voulut en faire le plus ancien de Turquie à l'aide d'indices fragiles. Mais l'abandon rapide des fouilles et l'absence d'une publication étayée par une présentation du matériel ne facilitent pas l'intégration de l'édifice à l'histoire des théâtres d'Ionie. On n'a guère intégré ce monument d'une importante cité nord-ionienne aux débats, et pourtant les quelques vestiges observables, notamment un mur de podium et des gradins inscrits ne sont pas pas sans intérêt pour l'histoire de la monumentalisation hellénistique, des transformations de l'orchestra, de la place des tribus au théâtre, ou de la chronologie de l'abandon de la destination de l'édifice de spectacle.

• **Un nouveau théâtre de Magnésie (1984 – 2003).** À Magnésie, le theatron, que nous appelons nouveau théâtre selon l'expression employée dans une inscription, fit l'objet d'une fouille approfondie entre 1984 et 2003, sous la direction d'O. Bingöl, qui en proposa rapidement une monographie[52]. Tout n'est cependant pas publié, à commencer par une inscription en relation avec l'édifice, dont nous discuterons. Cet édifice, on le verra, apporte du nouveau sur l'histoire du théâtre à Magnésie à l'époque impériale, sur la conception et la construction des théâtres, du fait de son inachèvement. On y trouvera des échos des théâtres de Métropolis et de Milet, ainsi que des caractéristiques typiquement ioniennes, non sans variantes : en somme ce théâtre attend la place qu'il mérite dans le tableau régional.

Le dégagement du théâtre de Métropolis (I : 1989 – 2008). La connaissance du théâtre de Métropolis, alors quasi nulle, fit un bond en avant avec les fouilles débutées par S. Erdemgil du musée d'Izmir (1989-1992) et poursuivies par R. Meriç (1993-2006) puis, depuis S. Aybek en 2007-2008. Le koilon et l'orchestra furent dégagés selon un carroyage puis le bâtiment de scène fit l'objet de quelques sondages dans les années 2000 ; un trône de proédrie orné de griffons vint enrichir les collections du musée d'Izmir. L'étude fut cependant compromise par une restauration intrusive, notamment par le bétonnage des murs de soutènement antérieurs, en 2000-2001, avant l'achèvement de la fouille et de l'étude. On attend une étude approfondie de ce théâtre dépassant les chroniques des *KST* et les ouvrages de vulgarisation sur

52. Bingöl 2005.

Métropolis : les blocs erratiques se trouvent entreposés dans un parc inaccessible au public, et s'ils ont été inventoriés, relevés et photographiés, ils ne sont pas encore publiés ; quelques blocs inscrits, publiés séparément et en dehors des grands corpus, mériteraient aussi d'être présentés avec leur contexte architectural.

Des fouilles et des études de théâtres déjà connus.

• Théâtre de Notion (1985 – 1986).

En 1985-1986, le théâtre de Notion connut ses premières fouilles, sous la houlette de E. Atalay de l'Ege Üniversitesi : en l'espace de neuf semaines, le koilon fut nettoyé et sa partie basse mise au jour. On regrette que seuls de maigres rapports, qui manquent de relevés précis, soient parus dans les *KST*.

• Théâtre de Samos (1996).

De la fouille de M. Biglaki menée en 1996 dans le bâtiment de scène avant l'aménagement du théâtre pour y donner des spectacles, on ne sait que les quelques lignes qu'écrivit V. Giannouli en 1999. Il est dommage que la restauration du monument et sa réutilisation aient pris le pas sur son étude scientifique.

• Théâtre de Téos (III : 1993 – 1995).

N. Tuna (Orta Doğu Teknik Üniversitesi - TAÇDAM, Ankara) initia une étude architecturale du monument, faisant dresser un plan et une coupe des vestiges et avançant quelques éléments de phasage [53]. Mais on n'en connaît que quelques rapports, et il fallut attendre dix ans pour que les travaux reprennent au théâtre.

• Théâtre de Priène (IV : 1992 – 2013).

Dans les années 1990, les travaux reprirent au théâtre de Priène. Il s'agissait essentiellement de restaurer et de mettre en sécurité l'édifice, mais ce fut aussi l'occasion d'inventorier les blocs erratiques négligés jusque là et relever les murs latéraux de la skènè. Un livre parut à propos de ces travaux, où l'on peut trouver des éléments jusque là inédits sur le théâtre de Priène [54]. En 2013, ils durent être interrompus, faute d'autorisation turque à restaurer avec du béton.

• Théâtre d'Éphèse (IV : 1997 – 2011).

Depuis la fin des années 1990, les travaux se sont multipliés à Éphèse dans le cadre d'un large programme de recherche collaborative autour de l'architecture, de l'ornementation et du matériel du monument. En résumé, les grands noms en sont d'abord A. Öztürk qui reprit l'étude architecturale du bâtiment de scène à partir de près de 700 blocs : les travaux de relevés étaient bien avancés, la restitution progressait [55] mais le décès prématuré de celle qui avait publié une belle monographie sur le front de scène du théâtre de Pergè porta un coup d'arrêt à ce projet éphésien capital. Ensuite, M. Hofbauer ouvrit dans les années 2000 des sondages dans le bâtiment de

53. Tuna 1994, p. 169 ; Tuna 1996, p. 222-223.
54. Schumacher, Misiakiewicz 2007.
55. Öztürk 2006. Présentation synthétique dans Öztürk 2012.

scène, pour une thèse qu'il soutint en 2007[56] et dont l'un des résultats principaux est la datation stratigraphique, considérablement abaissée, au début du IIe s. av. J.-C., du chantier d'un des grands théâtres canoniques d'Ionie. Enfin, G. Styhler-Aydın, par ses recherches doctorales[57], jeta de nouvelles lumières sur le secteur du koilon, jusque là négligé.

III.3.2 — Les derniers venus des années 2000 : des édifices et une chimère

Deux théâtres découverts dans des sanctuaires d'époque impériale.

Une coïncidence frappante est l'identification et la fouille de deux théâtres de grands sanctuaires.

• **Odéon de l'Artémision d'Éphèse (2009 – 2011).**

Le premier, à l'Artémision d'Éphèse, avait été partiellement dégagé par J. T. Wood au début des années 1870. Mais d'abord dénommé « tribune », il ne fut définitivement identifié comme odéon qu'en 2009. Sa fouille, partielle, en l'espace de dix sondages dura jusqu'en 2011. Malgré l'interruption de la fouille faute d'autorisation à poursuivre les travaux, et l'absence totale d'excavations du côté du bâtiment de scène, on dispose d'une idée assez claire du koilon et de sa chronologie, réoccupations tardives comprises, grâce à une précieuse monographie de la série des *Forschungen in Ephesos* présentant l'ensemble du matériel, qui ne se présente cependant pas comme définitive étant donné le caractère incomplet de la fouille[58].

• **Théâtre du Didymeion de Milet (2010 – 2011).** Le second, à Didymes, fut découvert en 2010, identifié comme tel en 2011 et fouillé par U. Weber. L'autorisation de fouille n'a pas été renouvelée et les sondages réalisés donnent un aperçu très partiel du seul koilon, mais après les premiers rapports une courte mais efficace synthèse collective a été donnée du monument[59], qui apporte quelques éléments intéressants pour l'histoire du Didymeion, de Milet et des théâtres de la région.

Enfin ces découvertes confortent l'attente de la découverte d'un nouvel édifice de spectacle, du moins d'époque impériale, à Claros, où la fouille se poursuit sous la direction de N. Şahin.

La chimère de Clazomènes (2011). En 2011 encore, Y. E. Ersoy annonça la découverte d'un autre théâtre, celui de Clazomènes. Mais cette nouvelle, qui se voulait tonitruante, n'était qu'un nouvel avatar des multiples propositions d'identification que l'on fit pour ce théâtre depuis R. Chandler : la fouille fut vite interrompue, et l'on ne parla plus du théâtre, qui pourtant est signalé ici et là, si bien qu'un bilan des différentes hypothèses ne sera pas inutile.

56. Hofbauer 2007. *cf.* Hofbauer 2012 et Hofbauer 2015.
57. Styhler-Aydın 2013.
58. Zabrana *et al.* 2018.
59. Weber *et al.* 2015, p. 125-146.

Bouleutèrions.

• Le bouleutèrion de Téos (2011 – 2013).

Du bouleutèrion de Téos, on connaissait quelques gradins depuis le XVIIIe s., mais il restait à le fouiller. Après une étude architecturale de l'édifice partiellement enseveli en 1995, un dégagement complet fut réalisé entre 2011 et 2013, tandis que les campagnes les plus récentes se sont poursuivies dans les environs du monument. Une publication complète du monument et de ses inscriptions serait utile et remplacerait les quelques chroniques de fouille disponibles.

• Découverte du bouleutèrion de l'agora de Smyrne (2007 –). Le bouleutèrion de l'agora de Smyrne, dont l'existence était connue par les textes, ne fut définitivement identifié qu'en 2007, année de la reprise des fouilles à Smyrne sous la direction d'A. Ersoy. Sa fouille, toujours en cours, a permis en 2016 de distinguer deux phases impériales. Si ne sont encore parues que des chroniques annuelles et que la fouille est toujours en cours, l'étude du monument est bien entamée : une thèse a été soutenue sur le bouleutèrion, ainsi qu'un mémoire sur le matériel céramique en provenant.

À l'heure actuelle, tous les édifices fouillés, jusqu'à ces dernières découvertes, ont été intégrés aux inventaires les plus récents[60], mais attendent leur prise en compte dans les travaux de synthèse, au-delà des quelques parallèles régionaux que l'on peut glaner ici et là dans leurs publications.

III.3.3 — Travaux actuels

Reprise d'anciennes fouilles.

• Théâtre de Téos (IV : 2010 –).

En 2010, dans le cadre de la mission dirigée par M. Kadıoğlu de l'Université d'Ankara, l'étude du théâtre de Téos a repris, dans le cadre d'un projet décennal combinant fouille, notamment de l'orchestra et des secteurs mal connus devant les murs de soutènement antérieurs, et étude architecturale intégrant plus de 500 blocs erratiques à l'aide de relevés au laser 3D et de photogrammétrie. Il accorde aussi une place importante à l'aménagement du site pour les visiteurs et la vulgarisation. Ce projet promet une avancée considérable de la connaissance de ce théâtre singulier dans la région dont les chroniques annuelles ainsi que l'observation sur le terrain permettent déjà de se faire une première idée. Ainsi nous proposerons un schéma provisoire, mais déjà exploitable – on parviendra notamment à éclaircir la question des accès –, combinant l'ensemble des données planimétriques disponibles.

• Théâtre de Smyrne (III : 2012 –).

Après l'étude préliminaire d'O. Berg et O. Walter durant la première guerre mondiale, il fallut attendre près d'un siècle avant le lancement d'une fouille au théâtre de Smyrne, au-delà de la chasse au trésor auquel se livra par exemple Salâheddin bey en 1932. Pour convaincre la municipalité de se lancer dans l'entreprise,

60. Sear 2006, Isler 2017 pour les deux derniers.

D. Laroche réunit un précieux dossier documentaire. Après quelques péripéties, les travaux d'expropriation débutèrent en 2012 et la fouille proprement dite en 2016. Elle est toujours en cours, et l'on espère qu'elle pourra atteindre le niveau de l'orchestra pour apporter des réponses sur la configuration de l'espace scénique. S'il est trop tôt pour répondre à toutes les questions, les rapports et les photographies parus dans les chroniques de fouilles et la presse locale fournissent nombre d'éléments nouveaux sur ce théâtre qui n'a pas encore retrouvé la place qu'il mériterait au sein de la région.

Études en cours.

• Théâtre d'Érythrées (II : 2006 – 2017).

En 2006, le théâtre d'Érythrées retint à nouveau l'attention en raison de travaux sous la direction d'A. G. Akalın de l'Université d'Ankara, qui organisa un levé topographique des ruines après nettoyage. En 2012 fut mise en place une collaboration avec G. Styhler-Aydın, de l'Université technique de Vienne, bonne connaisseuse du théâtre d'Éphèse sur le koilon duquel elle avait préparé une thèse. Une étude architecturale débuta, comprenant un inventaire des blocs et des travaux topographiques destinés à créer un modèle numérique complet du monument à l'aide d'un scan au laser 3D. Il est regrettable que ces travaux soient suspendus depuis 2017, ce qui retarde la publication des résultats sur le monument, du sommet du koilon au bâtiment de scène, et d'une documentation graphique de qualité proposant notamment un phasage du bâtiment de scène. Une autorisation de fouille du bâtiment de scène permettrait aussi de préciser l'intéressante hypothèse de l'existence d'une phase en bois.

• Travaux récents au théâtre de Métropolis (II : 2017 –).

L'étude du théâtre de Métropolis a connu des avancées récentes. D'abord par la réalisation d'un relevé complet du monument au scanner laser 3D en 2017, puis par la reprise de la fouille en 2018 dans le koilon comme dans la skènè, dont les résultats améliorent notre connaissance du monument. L'étude du matériel est en cours : celle du verre par exemple a fait l'objet d'une thèse de doctorat.

• Théâtre de Notion (II : 2014 –). À Notion, depuis 2014 et le début de la mission des Universités du Michigan et de Brown dirigée par Chr. Ratté, le théâtre a fait l'objet de nettoyages, mais aussi de travaux topographiques permettant d'en affiner le plan. Manque toujours cependant une monographie sur le monument.

• Théâtre de Lébédos (1984, 2017). Si l'emplacement du théâtre de Lébédos demeure sujet à débat, les travaux de prospection effectués sur le site développent une hypothèse, que ceux soit ceux qui furent réalisés en 1984 sous la direction de N. Tuna de l'Université Dokuz Eylül d'Izmir ou ceux de la campagne de 2017 dirigée par G. Coşkun de l'Université de Dumlupınar (Kütahya), venant étayer le dossier du théâtre, que nous tâcherons d'évaluer à la lumière de nos propres observations.

• **Théâtre de Milet (1991 –).** Ces trente dernières années, sous la direction de V. von Graeve, un certain nombre de travaux de restauration ont eu lieu au théâtre de Milet, qui ont parfois apporté quelques compléments à la connaissance du monument et de ses phases. C'est dans ce contexte que nous, avec I. Boyer, avons étudié une série d'épures (voir *infra*, p. 562).

Fouilles et publications récentes à Éphèse.

• **Publication du bouleutèrion d'Éphèse (2011).**

En 2011 parut dans la série des *Forschungen in Ephesos* la monographie posthume de L. Bier sur le bouleutèrion de l'agora supérieure d'Éphèse, dont l'achèvement fut assuré sept ans après le décès de son principal auteur grâce à un travail unissant les efforts de M. Aurenhammer, U. Quatember et H. Thür, ainsi que Th. Opper et H. Taeuber. Cela constituait une avancée importante, notamment parce que ce petit théâtre de dimensions non négligeables offre un des fronts de scène les mieux connus d'Ionie.

• **Travaux récents au théâtre d'Éphèse (V : 2017).**

Les nombreux travaux des années 1990 et 2000 ont donné lieu à une toute récente publication collective, qui ne se présente pas comme une monographie architecturale, mais comme une volumineuse compilation d'études de spécialistes s'étant répartis les différents types de mobilier. À part de nombreuses photographies, la documentation planimétrique et les relevés occupent une place très mineure dans l'ouvrage. Reste qu'au fil des pages, on trouve des informations qui permettent de revenir, un siècle après, sur le phasage de la monographie de R. Heberdey et W. Wilberg, décalé, mais aussi affiné. Les restitutions ont été revues également, comme celles de l'étage de la skènè hellénistique, des accès, des changements dans l'agencement des supports du proskènion. L'interprétation de la dédicace du front de scène aussi a été revue, passant de Néron à Domitien, ce qui plaçait Éphèse après Milet. Ces résultats sont capitaux et sont ignorés des inventaires de théâtres, y compris les plus récents. On aimerait cependant la parution rapide du volume des *FiE* annoncé sur l'architecture du bâtiment de scène d'époque impériale, compromis par le décès d'A. Öztürk en 2016, tout comme celle du volume confié à G. Styhler sur l'architecture du théâtre. D'autres travaux encore sont attendus, comme la monographie de M. Aurenhammer et A. Plattner sur la frise d'amours chasseurs.

III.4 — Bilan

C'est donc un prodigieux accroissement des données, comme cela se vérifie pour maints autres objets archéologiques, qu'apportèrent les dernières décennies, et l'on voit tout le chemin qui restait à parcourir, il y a un demi-siècle, quand D. de Bernardi Ferrero rédigea sa synthèse, pour intégrer à la réflexion un nombre conséquent de théâtres représentatifs de l'Ionie.

Légitimité d'une synthèse régionale

Il est toujours trop tôt pour se lancer dans une synthèse régionale. On pourra objecter qu'une synthèse régionale solide doit reposer sur une série complète de monographies elles-mêmes solides, remarquer que la fouille des théâtres de Smyrne et de Téos est en cours, que des résultats nouveaux pourraient remettre rapidement en cause nos conclusions. D'importants théâtres sans doute, tels ceux de Clazomènes et de Chios, demeurent à découvrir. D'autres encore – largement majoritaires – n'ont pas fait l'objet de la monographie qu'ils mériteraient, et une thèse ne pourrait guère les envisager tous, quand elle suffirait à peine à traiter à fond un seul d'entre eux.

Mais attendra-t-on que la publication de l'immense théâtre de Milet et de ses centaines de blocs soit complète pour en parler ? Que de très hypothétiques autorisations permettent la réouverture de la fouille des théâtres d'Érythrées et de Didymes, ou de l'odéon de l'Artémision d'Éphèse ? En archéologie, il faut se résigner à jouer sans avoir à sa disposition toutes les pièces du puzzle, ni même connaître le nombre exact des pièces manquantes, voire la proportion qu'elles représentent.

Enfin, la dégradation naturelle des vestiges comme la pratique abusive de la restauration à des fins d'exploitation touristique et de réutilisation pour des spectacles modernes suscitent une urgence de la documentation, même ingrate par son caractère partiel et provisoire.

S'il faut souhaiter d'abord de nouvelles monographies approfondies sur des monuments permettant d'enrichir le corpus des théâtres antiques, cela nous paraît un vœu pieux que celui de la parution de nouvelles synthèses régionales, et nous nous inscrivons dans un mouvement déjà bien lancé, qui incite à la confrontation des régions. Ce mouvement s'est développé après-guerre, quand les données ont cru de façon exponentielle, surtout à partir des années 1960 et encore plus des années 1990 puis 2000 [61].

Pour l'Asie Mineure, après la vaste synthèse de D. de Bernardi Ferrero sur les théâtres de la partie occidentale de la péninsule, de la Troade à la Pamphylie en passant par la Lycie, mais aussi la Phrygie, quelques entreprises de synthèses régionales ont été amorcées dans des articles, qui montrent déjà la pertinence de la démarche par les traits régionaux saillants qu'elles mettent en évidence. C'est le cas en particulier de la Lycie, région dont la singularité frappe peut-être le voyageur plus qu'aucune autre. Ses théâtres suscitèrent dans les années 1990 l'intérêt de H. Y. Özbek, qui ne donna cependant pas de suite à de courts articles préliminaires [62]. Depuis, B. Özdilek, après sa thèse sur le théâtre de Rhodiapolis, qu'elle replaçait dans son contexte lycien [63], a rédigé un copieux article donnant, selon ses termes, un « aperçu

61. On trouvera une trentaine de références classées géographiquement par pays ou région sur le site *Theatra*, à cette page `https://www.theatra.mom.fr/index.php/references`, consultée le 5 décembre 2020.

62. Özbek 1990, Özbek 1991, Özbek 1993, Özbek 1993, Knoblauch, Özbek 1996.

63. Özdilek 2011.

d'ensemble » (« genel bakış ») sur les théâtres de Lycie [64]. Cet article rassemble diverses caractéristiques morphologiques spécifiques et les jalons d'une histoire régionale qui mériterait d'être développée. Une autre région dont la singularité a été soulignée est la Cilicie, à laquelle M. Spanu a consacré quelques pages dressant un bilan sur une quinzaine d'édifices, bilan dont il souligne le caractère provisoire étant donné le manque de fouilles et de données [65]. On a pu remarquer aussi la spécificité de la Carie [67]. Il paraît remarquable que l'Ionie, riche de tant de théâtres, et parmi les plus grands, ne frappe pas d'emblée comme une région à l'architecture théâtrale originale : l'enjeu de cette étude sera de déterminer si l'on peut ou non y voir une région singulière à part entière.

Le développement des synthèses régionales allait sans doute de pair avec un certain morcellement de la recherche et une chute des débats généraux sur l'ensemble du théâtre grec, de plus en plus difficile à appréhender globalement, face à la multiplicité des données : faut-il le regretter ? Sans doute est-il salutaire d'en passer par le négatif, pour espérer contribuer, peut-être, à reconstruire une vision plus différenciée des théâtres antiques, de leurs formes et de leurs usages, sur des bases plus larges et plus fermes.

64. Özdilek 2016. *Cf.* notre compte rendu sur le site *Theatra*.

65. Spanu 2001 avant de livrer une monographie sur celui de Diocésarée [66]. Spanu avait auparavant publié un article sur le théâtre d'Élaioussa Sébastè (Spanu 1999).

67. Isler 2015, p. 30 dans son histoire de la recherche sur le théâtre grec, à propos des perspectives, souligne la pertinence de la question des particularités régionales des théâtres hellénistiques, citant la Carie et la Lycie, mais pas l'Ionie.

Introduction au catalogue

1 — Organisation du catalogue

Le catalogue regroupe un ensemble de notices chacune consacrée à une cité et rassemblant les informations relatives à l'ensemble des théâtres de cette cité et aux usages que l'on pouvait en faire : ainsi le sanctuaire de Didymes est traité avec Milet, Notion avec Colophon. L'index des lieux pourra lever d'éventuels doutes.

Chaque notice débute, non par une histoire de la cité, mais par une introduction historique se concentrant sur la constitution de centres urbains monumentaux, avec une attention croissant avec l'avancée vers les périodes où le phénomène théâtral est mieux attesté : les périodes les plus anciennes et les légendes qui s'y rapportent nous intéressent en ce qu'elles ont pu façonner l'identité de la cité telle qu'on peut la trouver affichée sur le front de scène du théâtre à l'époque impériale ; nous n'ignorons pas les périodes archaïque et classique, dont la connaissance est importante pour comprendre la genèse du théâtre et les moyens dont disposait la cité au service de son équipement monumental ; nous nous concentrons cependant sur les époques hellénistique et impériale, en retenant en particulier les éléments permettant de contextualiser les temps forts de l'activité édilitaire et agonistique, sans oublier l'Antiquité tardive et les éléments pouvant nous renseigner sur la fin des théâtres et la façon dont leurs vestiges nous sont parvenus.

Dans une première partie, nous présentons successivement les différents monuments, selon un ordre fixe. Pour les théâtres et édifices assimilés, nous indiquons leur situation comme suit :

Localité (ilçe [canton]/il [province]), ancien(s) toponyme(s), lieu(x)-dit(s). Suivent les coordonnées GPS exactes des sites que nous avons tous visités, pour certains chaque année ou presque, entre 2010 et 2016.

Dans le développement, on trouvera d'abord une histoire de la recherche allant des premiers voyageurs, des différentes fouilles et études, aux publications les plus récentes et aux informations sur la restauration, la mise en valeur et l'exploitation moderne éventuelle du théâtre. Suit la description, qui commence par exposer quelques traits d'orientation générale : la situation du monument, c'est-à-dire son insertion dans le tissu urbain comme son implantation topographique, son état de conservation, les matériaux employés. Vient ensuite la description détaillée des différentes composantes, selon l'ordre suivant : koilon, parodos, orchestra, bâtiment de scène. Est ensuite rassemblée l'ornementation sculptée, ronde-bosse puis reliefs de façon plus ou moins développée selon l'état des compilations et publications ; dans le cas d'Éphèse ou de Milet, une présentation synthétique chronologique et par secteurs du monument était plus pertinente pour donner une idée structurée des programmes

ornementaux. Nous complétons la présentation de la sculpture par quelques blocs erratiques d'architecture, dans le cas où cela peut être pertinent, notamment pour les théâtres inédits, mais nous n'allons pas jusqu'à détailler le petit matériel, comme les figurines ou masques en terre cuite : d'une part la quantité de données à traiter était amplement suffisante ; d'autre part ces objets ne sont pas nécessairement liés à l'édifice, et la question de la présence dans la vie quotidienne et les représentations des thèmes du théâtre excède largement le cadre de notre propos, même si nous n'avons pas renoncé à convoquer tout type de matériel quand cela pouvait fournir un éclairage pertinent. Dans les cas où nous avons découvert des épures, ou des tracés pouvant en constituer, nous y consacrons une partie plus ou moins développée, selon l'intérêt du dessin pour l'histoire du théâtre.

Succède à la description une chronologie organisant en grandes phases les éléments datants qu'on peut en tirer, avec ceux qui sont fournis par les sources textuelles. On s'y arrête sur la question de la date de construction, avant d'exposer les phases hellénistiques, puis d'époque impériale, les phases plus tardives enfin, le cas échéant. La chronologie s'achève par un examen des étapes ayant mené de l'abandon du théâtre comme édifice de spectacle à sa désertion, quand c'est le cas.

Pour les théâtres inédits, nous avons tâché de proposer des notices particulièrement détaillées, fournissant une première somme sur le monument. Pour d'autres (Éphèse et Milet), déjà partiellement publiés, et si riches qu'ils ne laissaient pas la place à l'exhaustivité dans ce travail de synthèse régionale, nous procédons différemment, en intégrant la description à une chronologie détaillée qui se veut à la fois un résumé des faits principaux susceptibles d'orienter le lecteur et une interprétation de ces faits, en développant aussi en particulier quelques éléments nouveaux que nous versons au dossier, ou des pistes d'interprétations nouvelles.

En ce qui concerne les édifices à gradins à la marge de notre sujet (certains bouleutèrions et les stades), nous nous contentons d'un développement synthétique permettant d'évaluer le rapport qu'ils entretenaient avec le théâtre, du point de vue de leurs caractéristiques morphologiques, mais aussi de leur utilisation possible comme théâtre et de leur éventuelle complémentarité avec le théâtre principal dans la panoplie des édifices de spectacle.

Une seconde partie réunit les sources textuelles : inscriptions sur les membres architecturaux des théâtres, inscriptions relatives au chantier des théâtres, ou exposées dans ces derniers, attestations de proédrie. Sont ensuite présentés les concours musicaux et spectacles par ordre chronologique, en détaillant pour chaque concours les informations concernant son statut et son contexte de création, sa période d'existence, les magistrats impliqués, les procédures de proclamation des honneurs le cas échéant, les informations sur le programme et son contenu. Suit un répertoire des artistes originaires de la cité ou s'étant produit dans la cité : il se distingue de l'ouvrage précieux de Stefanis [1], dont il ne répète pas toute la bibliographie ni les citations détaillées des sources antiques, en ce qu'il réunit tous les artistes liés à une

1. Stefanis 1988.

cité, y compris les poètes et compositeurs, présentés par ordre chronologique et non alphabétique, avec quelques mises à jour bibliographiques. Un dernier groupe de sources textuelles est composé, le cas échéant, de celles qui ont trait à des usages secondaires des théâtres, autres que l'usage agonistique, que nous précisons dans le titre des rubriques.

Afin de faciliter la consultation d'un catalogue assez volumineux, nous proposons une série d'index, consacrés aux inscriptions, aux sources littéraires, aux lieux et monuments, aux fêtes, concours et spectacles, aux noms propres antiques (dont les artistes de façon systématique) et à une sélection de termes grecs, notamment architecturaux.

II — Nomenclature raisonnée

Dans cette thèse sur les usages, on aurait pu se leurrer à vouloir faire du bon usage du vocabulaire grec concernant l'architecture théâtrale un cheval de bataille, envers et contre tous, en rejetant des usages majoritaires au nom de la correction du langage. On aurait ainsi écrit que le θέατρον du théâtre de Priène comportait deux διαζώματα, pour expliquer que ses gradins étaient subdivisés en deux secteurs horizontaux. Ce purisme fait en réalité peu de sens, non seulement parce qu'il n'est guère intelligible au lecteur accoutumé à une nomenclature qui s'est consolidée depuis plusieurs siècles et constitue la base du dialogue scientifique international, mais aussi parce que dénoncer cette nomenclature comme fautive, parce que parfois fondée sur une lecture erronée des textes antiques (voir *supra*, p. 33), est s'illusionner sur sa nature : le vocabulaire antique, dans la richesse de sa polysémie, comme dans ses zones d'ombre qui nous résistent, est irréductible à une nomenclature nécessairement réductrice et arbitraire [2].

Nous adoptons ici dans une large mesure la nomenclature raisonnée que nous avons définie collectivement avec le groupe Theatra, sous la direction de J.-Ch. Moretti, et qui est consultable en ligne [3]. Afin de distinguer cette nomenclature du vocabulaire antique, nous prenons le parti d'écrire les mots grecs et latins repris dans la nomenclature moderne sous une forme francisée, c'est-à-dire en caractères droits, en transcrivant les voyelles longues grecques, qui à la différence des latines, constituent aux époques qui nous intéressent des lettres distinctes (è, ô) et avec des pluriels français. Comme c'est la règle en français pour les mots étrangers, nous adoptons le genre original du mot, sans chercher à le franciser. L'Asie Mineure demeurant, avec l'Orient romain hellénophone, tout au long des périodes qui nous intéressent un

2. L'idée est développée et appliquée par J.-Ch. Moretti dans ses travaux, par ex. Moretti 2018.

3. `https://www.theatra.mom.fr/nomenclature` (page consultée le 26 octobre 2020). On pourra se référer aussi à Ginouvès, Martin (éd.) 1998, III 130-144, Sear 2006, p. 1-10, Mauduit, Moretti 2015 (court article qui annonce une somme sur le vocabulaire antique du théâtre grec). Les définitions communes, majoritairement reproduites telles quelles sont en partie librement sélectionnées, recompilées, référencées, légèrement retravaillées et complétées, pour s'adapter au mieux au propos qui est le nôtre, et porte sur un corpus de théâtres particuliers.

pays de langue grecque, les dédicaces notamment désignant les composantes architecturales en grec, il nous a paru logique de privilégier les mots grecs pour décrire les théâtres d'Ionie, de même que nous faisons le choix de ne pas latiniser des noms de citoyens romains, qui même s'ils étaient d'origine latine, s'écrivaient en grec dans la région qui nous concerne : il ne nous paraît pas nécessaire de passer, à propos parfois du même monument, de koilon à cavea, quand l'on adopta des techniques de substructions romaines. Par souci de clarté, nous désignons certaines composantes importées d'Occident, dont le nom grec n'est pas connu, ou méconnu, par l'expression latine, souvent traduite en français : ainsi nous parlons de front de scène (ou de scaenae frons), de front du pulpitum (ou de frons pulpiti), de portique in summa cavea.

Les termes retenus pour décrire les théâtres micrasiatiques aux époques qui nous intéressent sont réunis ci-dessous par ordre alphabétique, sans distinguer un vocabulaire du théâtre grec d'un vocabulaire du théâtre latin, en précisant le sens que nous acceptons par convention, et en rappelant le cas échéant que l'usage du terme pouvait être bien différent dans l'Antiquité. Quand un terme français nous a paru plus clair, nous l'avons ajouté à la nomenclature en expliquant en quoi il permettait de lever les ambiguïtés. Le genre est précisé uniquement pour les mots transcrits du grec ou du latin (masc. pour les mots masc. ou neutres, fém. pour les mots fém.). Nous avons délibérément exclu des termes comme méchanè ou ekkyklème, qui sont jusqu'à preuve du contraire propres au théâtre athénien d'époque classique.

Quand, plus rarement, le sens de certains mots du vocabulaire architectural antique dans les sources que nous avons à traiter est au cœur de notre recherche, nous discutons de ces termes en les écrivant en grec : par exemple pour défendre une interprétation du terme σελίς (voir *infra*, p. 862), que l'on n'a pas adopté dans la terminologie moderne, alors qu'il désigne bien une composante du théâtre, de même que celui de πεδάλιον ; pour débattre des sens possibles, dans un certain contexte architectural, des termes πέτασος (voir *infra*, p. 218) ou πόδωμα (voir *infra*, p. 212 pour le cas éphésien, ainsi que *I.Gerasa* 51) ; ou encore quand nous avons à revenir sur une mauvaise traduction de termes comme προσκήνιον (voir *infra*, p. 559), ou la restitution d'un mot comme ὑποσκήνιον (voir *infra*, p. 1319).

En dehors de nos champs d'investigation, où une certaine rigueur nous a parue, à l'usage, impérative, nous n'avons pas étendu le recours aux caractères droits pour les mots antiques faisant partie de la terminologie couramment admise sans être reçus par l'Académie française : ainsi nous écrivons *opus caementicium* ou *opus sectile*, non sans savoir que d'autres pourront discuter de la pertinence de ces termes pour décrire les appareils antiques [4].

4. Voir les projets d'H. Dessales et la base de données OPUS, élaborée par A. Tricoche, à laquelle nous avons contribué à l'occasion de la mission de la villa de Diomède, et qui se trouve intégrée à un Atlas des techniques de construction dans le monde romain (base ACoR). http://www.transfers.ens.fr/atlas-des-techniques-de-construction-dans-le-monde-romain?artpage=7-7 (page consultée le 25 octobre 2020).

Ambulacre (masc.). Les chercheurs modernes emploient ce terme pour désigner un couloir semi-circulaire aménagé dans les substructions de la cavea et permettant de rejoindre le diazôma, directement ou en empruntant d'autres espaces de circulation comme des couloirs rayonnants.

Analemma. Terme que nous ne retenons pas. Voir **Mur de soutènement**.

Baies. Les bâtiments de scène hellénistiques à deux niveaux avaient leur étage percé d'un nombre impair de larges baies, que nous ne désignerons pas comme des θυρώματα / thyrômata, terme qui pouvait renvoyer aux portes monumentales de parodos (voir *infra*, p. 1160, voir **Parodos**).

Basiliques. Dans le contexte de l'architecture des théâtres latins, ce terme désigne des espaces couverts, situés sur les côtés du bâtiment de scène et des parascaeniums. On estime qu'ils étaient destinés à recevoir du public et à favoriser la circulation entre l'extérieur du théâtre (notamment la porticus post scaenam) et la cavea. Ces espaces latéraux pouvaient aussi sans doute servir de coulisses pendant les spectacles, notamment lorsque les estrades n'étaient pas flanquées de parascaeniums. L'emploi antique du terme est attesté dans une inscription associée au théâtre d'Iguvium (*CIL* XI 2, 5820) ainsi que dans des inscriptions du théâtre de Dougga (*CIL* VIII 26606-26607) ; Vitruve ne l'emploie pas à propos des théâtres. On pourra s'interroger sur sa pertinence à propos de certains théâtres grecs d'époque impériale.

Bâtiment de scène. L'expression, synonyme d'édifice scénique, désigne l'ensemble de la construction qui, en bordure de l'orchestra, est utilisée par les artistes pendant la représentation et permet les changements de costume des acteurs. Elle englobe la skènè, terme que nous réservons au corps de bâtiment central, celui auquel se réduisait l'édifice scénique à l'époque classique, mais aussi la partie antérieure couverte par l'estrade, qui pouvait être éventuellement complétée à l'arrière par ce que nous appelons un postscaenium. En grec ancien σκηνή dut conserver son sens général d'édifice scénique tout au long de l'histoire du théâtre grec et de la complexification de ses formes. L'ensemble de ces composantes peut être flanqué de salles annexes qui appartiennent aussi au bâtiment de scène : parascaeniums, cages d'escalier, basiliques ouvertes au public.

Carcer (masc.). Dans les théâtres munis d'équipements relevant habituellement des amphithéâtres, on désigne sous ce nom de petites pièces aménagées dans le couloir de service situé derrière le mur de podium, au niveau de l'orchestra [5]. Nous le retenons ici uniquement comme une possibilité à envisager, nullement comme une certitude.

Charônien (passage). Terme que nous ne retenons pas. Voir **Passage souterrain**.

Diazôma (masc.). L'usage, chez les chercheurs modernes est d'employer ce terme pour désigner une circulation divisant horizontalement des volées de gradins,

5. Voir à propos des amphithéâtres, Hufschmid *et al.* 2009, p. 202-208.

ce qu'on désigne souvent dans le théâtre latin par le terme de précinction. En grec ancien διάζωμα, ou διάζωσμα est assez rarement appliqué à un théâtre et il y désigne toujours une série de gradins entre l'orchestra et une circulation horizontale ou entre deux circulations horizontales (voir *supra*, p. 34 ; voir *supra*, p. 36) [6]. Il apparaît donc avoir été un équivalent du latin maenianum.

Estrade. Nous utilisons ce terme français, de préférence à logeion, défini ci-dessous pour désigner le plancher formant une couverture en terrasse entre la colonnade du proskènion et le front de la skènè, constituant un espace de jeu surélevé par rapport au niveau de l'orchestra qu'elle borde du côté opposé aux spectateurs. Son existence dans le théâtre grec est discutée pour les époques anciennes. On débat depuis longtemps pour savoir s'il existait une estrade basse en bordure de l'orchestra à l'époque classique et si, à l' époque hellénistique, la couverture en terrasse du proskènion constituait une estrade haute et étroite habituellement utilisée par les acteurs. Dans le théâtre latin l'ensemble des artistes se produisent sur une estrade basse et profonde appelée pulpitum. Dans le théâtre grec d'époque impériale c'est la couverture en terrasse du proskènion qui en tient lieu.

Euripe. Terme pouvant désigner un détroit, souvent employé à mauvais escient pour diverses réalités archéologiques, dont le caniveau d'évacuation des eaux bordant l'orchestra, que l'on désignera simplement comme tel, sans chercher un mot spécifique au théâtre pour un aménagement courant en dehors (voir *supra*, p. 35).

Façade. Le terme désigne en général la face externe principale d'un édifice. Dans un théâtre, il s'applique à toute la face du monument tournée vers l'extérieur. Pour la face du bâtiment de scène tournée vers les gradins, on utilisera de préférence le terme de front.

Frons pulpiti (fém.). Cette expression latine est utilisée pour désigner la façade de l'estrade basse (pulpitum) qui était tournée vers l'orchestra et la cavea. Elle était généralement pourvue d'un décor architectural, sculpté ou peint et ne comportait pas de portes suffisamment hautes pour un être humain [7].

Frons scaenae ou scaenae frons (fém.). Voir ci-dessous.

Front de scène. Nous employons le terme front de scène seul comme un équivalent du latin *frons scaenae* (Vitr. VII 5, 2), qui désigne le front de scène à deux ou trois niveaux d'ordres superposés et son décor. Le terme latin *scaena* employé seul désigne aussi dans certains cas le front de scène chez Vitruve (Vitr. V 3, 8 ; V 5, 3) [8], mais nous éviterons d'employer le français « scène » en ce sens. Dans les théâtres grecs d'époque impériale, c'est le terme προσκήνιον qui est utilisé

6. Moretti 2018.
7. Sur ce décor existe un mémoire d'É. Letellier-Taillefer.
8. Saliou 2009b. Sur les différents termes du champ lexical vitruvien de l'architecture théâtrale, voir l'édition commentée du livre V (Saliou 2009a). On dispose désormais aussi d'une édition en un volume de l'ensemble du traité vitruvien (Gros (éd.) 2015).

pour s'y référer. Pour désigner la façade percée de baies de l'étage de la skènè hellénistique, pour laquelle le terme de « façade à thyrômata » est impropre (voir **Baies**), nous précisons toujours front de scène à baies.

Gradins. Construction en degré servant de siège pour les spectateurs. Le théâtre antique a connu des gradins en bois et en pierre et des gradins combinant un assemblage de plaques de pierre et un remblai en terre. Un gradin se définit par sa hauteur, sa profondeur et son profil. La face antérieure peut être plane ou ornée de moulures. Dans le théâtre grec, elle est souvent composée d'un cavet surmonté d'un bandeau droit, mais on peut trouver des profils plus complexes. Elle est aussi parfois dotée de pieds qui peuvent prendre la forme de pattes de félin. La surface supérieure peut être plane ou présenter à l'arrière un décaissement pour une zone de repose-pieds distincte du siège. Il ne semble pas qu'il ait existé un terme spécifique et unique pour désigner en grec ancien les sièges d'un théâtre. On trouve ainsi celui de βάθρα, qui peut renvoyer à tout type de base, de support, ou de degré, à des bancs en bois ou en pierre, et plus précisément aux gradins d'un théâtre (voir *infra*, p. 92, 94 pour le cas de Chios) [9], ou encore celui de βάθρωσις [10].

Hyposkènion (masc.). Espace qui, au rez-de-chaussée d'un bâtiment de scène à proskènion, est compris entre la face antérieure de la skènè et la colonnade du proskènion, sous l'estrade. On peut le désigner en français comme **local sous l'estrade**. Le terme ὑποσκήνιον est très rare en grec ancien (voir *infra*, p. 1319).

Kerkis (fém.). Les chercheurs modernes emploient le terme pour désigner une portion des gradins en forme de coin, délimitée par deux escaliers rayonnants que le grec ancien pouvait désigner de façon générique comme des κλίμακες ou des κλείμακες (voir *infra*, p. 860). Pour le théâtre latin, l'équivalent est cuneus. Tel ne semble pas être le sens du mot κερκίς dans les textes grecs où il désigne une partie du théâtre (voir *infra*, p. 862) [11].

Koilon (masc.). Le terme est employé par les chercheurs modernes comme équivalent du latin cavea pour désigner l'ensemble des gradins et de leurs substructions, que les Grecs anciens appelaient θέατρον (voir *supra*, p. 36). Pour éviter ce terme certains chercheurs emploient les substantifs auditorium ou hémicycle, faute de mieux, car il n'existe pas en français de mot qui désigne globalement les gradins, les circulations qui les parcourent et leurs accès. En grec ancien,

9. Ainsi aux théâtres d'Iasos au IIe s. av. J.-C., d'Aphrodisias vers 28 av. J.-C., de Patara en 147, probablement à celui de Smyrne au début du IIe s. apr. J.-C. (voir *infra*, p. 862), peut-être à celui de Thasos à l'époque impériale, s'il ne s'agit pas des fondations du bâtiment de scène.

10. βάθρωσις est employé pour désigner l'action d'équiper en gradins le théâtre pythique temporaire de Delphes, vers 250 av. J.-C. Pour les exemples cités ci-dessus et celui de Delphes, Moretti 2010, cat. 93-94, 61, 115, 56, 133, 55). Sur Patara, voir aussi H. Engelmann dans Piesker, Ganzert 2012, p. 222-223, no 4.

11. Sur le sujet, il existe un article en préparation de J.-Ch. Moretti : κερκίς ne semble pas être un équivalent du latin *cuneus*, et pourrait désigner la forme triangulaire du mur de soutènement antérieur.

l'adjectif substantivé τὸ κοῖλον désigne une partie creuse ou concave. Le terme n'est pas attesté pour désigner une partie du théâtre.

Kolymbèthra (fém.). Terme que les chercheurs modernes appliquent au bassin construit dans l'orchestra de certains théâtres à l'époque impériale pour recevoir des spectacles aquatiques [12]. En grec ancien, il désigne de façon générique une piscine. Nous préférons parler plus simplement de bassin.

Logéion (masc.). Souvent employé pour renvoyer à l'estrade, il semble qu'en grec ancien le terme λογεῖον se soit aussi appliqué au plancher de l'étage de la skènè qui prolongeait celui du proskènion. À la basse époque hellénistique et à l'époque impériale, il était considéré comme l'équivalent grec du pulpitum du théâtre latin (Vitr. V 7, 2)) [13] λογεῖον pouvait encore désigner l'ensemble de la construction antérieure de l'édifice scénique, couverte par l'estrade, avec sa façade antérieure (voir *supra*, p. 34). Par souci de clarté, nous privilégions le terme français estrade pour désigner l'espace scénique constituant la couverture de la partie antérieure du bâtiment de scène.

Maenianum (masc.). Le terme désigne dans la littérature archéologique un secteur horizontal de gradins, situé entre l'orchestra et un diazôma ou entre deux diazômas. En latin *maenianum* était réputé venir de C. Maenius, censeur en 318 av. J.-C., connu pour avoir fait construire des tribunes au-dessus des boutiques du forum pour les spectateurs des *ludi* qui s'y déroulaient (Asc. *Caec* 16-50 , Fest. 134b22M , Vitr. V 1, 1 , Plin. XXXV 113, Cic. *Acad. Pr.* II 70 , Isid. *Etym* XIV 3, 11). Nous parlons généralement de premier, deuxième et troisième maenianums plutôt que d'ima, media et summa cavea, puisque nous employons koilon de préférence à cavea, mais nous conservons l'expression répandue de portique in summa cavea sans systématiser la périphrase « portique couronnant le maenianum supérieur », qui n'apporterait rien ; par ailleurs ima, media et summa cavea donnent les abréviations intuitives IC, MC, SC pour notre inventaire des inscriptions sur les gradins du théâtre de Milet. En grec ancien c'était le terme διάζωμα qui désignait ce que nous nommons maenianum, mais son usage dans la nomenclature moderne avec un autre sens en rend difficile la réhabilitation dans son sens original.

Mur de podium. Voir **Podium**.

Mur de scène. Cette expression est employée pour désigner le mur porteur situé derrière l'ornementation du front de scène.

Mur de soutènement. Les remblais du koilon étaient contenus par des murs de soutènements, parmi lesquels on peut distinguer les murs de soutènement antérieurs, rectilignes, de part et d'autre de l'orchestra, en principe alignés ou convergents vers son centre, et le mur de soutènement périphérique courbe, ceignant le koilon à l'arrière et sur les côtés. Pour désigner les premiers, qui

12. Traversari 1960, Berlan-Bajard 2006.
13. Le terme est attesté aux théâtres d'Aphrodisias et de Patara (Mauduit, Moretti 2015).

se distinguent parfois par une technique particulière, mettant en valeur cette partie de la façade du théâtre, le terme couramment employé d'analemma ne nous paraît pas assez spécifique, car en grec ancien, ἀνάλημμα, quand il désigne un mur, renvoie à tout mur de soutènement ; « mur d'analemma » est pléonastique.

Orchestra. Dans le théâtre grec le terme désigne l'aire plane constituant le principal espace scénique. Elle est délimitée d'un côté par le bâtiment de scène et de l'autre par le premier gradin ou, plus souvent, par une conduite ouverte d'évacuation des eaux. Dans le théâtre classique et hellénistique, elle est accessible par deux accès latéraux à ciel ouvert, les parodos. Dans le théâtre latin, l'orchestra n'est plus utilisée par les artistes pour les représentations. Elle constitue un espace résiduel, accessible latéralement par des aditus et généralement bordé en Occident par des degrés bas qui reçoivent des sièges mobiles réservés aux sénateurs et aux décurions, qu'on ne trouve pas dans les théâtres grecs d'époque impériale, où la question de l'usage de l'orchestra se pose. À l'époque impériale, les orchestras de plusieurs théâtres furent aménagées en arènes pour recevoir des chasses et des combats de gladiateurs. Certaines reçurent aussi des bassins pour des spectacles aquatiques. Orchestra est la transcription du grec ὀρχήστρα, qui désigne étymologiquement une piste de danse et qui est bien attesté pour les théâtres. Le terme a été transcrit en latin sous la forme *orchestra*.

Parascaenium (masc.). Ce mot latin est utilisé dans le langage archéologique moderne pour désigner, dans les théâtres latins, les salles flanquant les extrémités de l'estrade. On pourra discuter de son usage pour certains théâtres grecs d'époque impériale (voir *infra*, p. 1191). Les parascaeniums peuvent être eux-mêmes flanqués de basiliques.

Paraskènion (masc.). L'habitude s'est prise chez les modernes d'appliquer le mot paraskènion aux avant-corps d'une skènè sans étage d'époque classique ou d'un proskènion hellénistique. Aucun de ces emplois n'est attesté dans les textes antiques. En grec ancien παρασκήνιον désigne toutes sortes de constructions associées à un bâtiment de scène (σκηνή) .

Parodos (fém.). Le terme désigne un accès latéral à l'orchestra, souvent doté d'une porte monumentale à partir du IVe s. av. J.-C. Ces portes pouvaient être désignées sous le nom de θυρώματα comme à Oropos [14] ou par le terme πυλών comme à Halicarnasse [15]. Les murs de soutènement du koilon qui bordent les parodos sont parfois appelés « murs de parodos ». Nous préférons l'expression murs de soutènement antérieurs, car il peut se trouver des murs de part ou d'autre de la parodos, ce qui rend l'expression ambiguë. Le grec ancien πάροδος est attesté dans ce sens à partir de la fin de l'époque classique, mais aussi pour

14. Voir à ce propos Moretti 1997, p. 35-37 et Mikedaki 2015. Le terme, employé au seul Amphiaraion d'Oropos, se réfère très probablement aux portes de parodos.

15. Pedersen, Isager 2015.

désigner l'entrée en scène du chœur ou d'un artiste (voir *infra*, p. 898). Pour désigner ces passages, on trouve εἴσοδος dans les textes littéraires plus anciens. L'équivalent latin du terme, dans la nomenclature moderne, est aditus.

Passage souterrain. Dans certains théâtres hellénistiques (voir *infra*, p. 330, 375) des passages souterrains relient la skènè ou l'hyposkènion à l'orchestra. En se fondant sur une interprétation sans doute erronée d'un passage où Pollux (Poll. IV 127) mentionne des « échelles charôniennes » (χαρώνιοι κλίμακες), les modernes ont pris l'habitude de qualifier ces passages de charôniens, adjectif dérivé de Charon [16]. Passage souterrain nous semble suffire à l'usage.

Periaktos (fém.). Décors pivotants présents sous ce nom (αἱ περίακτοι) dans les listes de Pollux (Poll. IV 126, 130-131), qui ont fait couler beaucoup d'encre et dont on aurait un exemplaire conservé au théâtre de Kaunos [17].

Petasos. Terme discuté, à éviter. Voir **Velums**.

Pinax (masc.). Panneau de bois peint cloisonnant un entrecolonnement du proskènion. Le terme est la transcription du grec ancien πίναξ, qui désigne toutes sortes de tableaux, tablettes et panneaux, dont ceux des théâtres hellénistiques [18].

Podium (masc.). Dans le contexte de l'architecture théâtrale antique, le terme désigne aujourd'hui

soit un piédestal sur lequel reposent une ou plusieurs colonnes d'un front de scène,

soit un massif bordant l'orchestra voire le mur de fond d'un diazôma (ou d'une précinction de la cavea). La face antérieure de ce massif est appelée « mur de podium », qui pouvait être désigné dans l'Antiquité comme πεδάλιον (voir *infra*, p. 407), θωρακεῖον, terme employé aussi pour un parapet ou une balustrade (voir *infra*, p. 863 pour le cas de Smyrne) [19], peut-être aussi comme κατακερκίζων τοῖχος (voir *infra*, p. 862) plutôt que comme πόδωμα (voir *infra*, p. 212).

Porte de parodos. Voir **Parodos**.

Porte royale. Voir **Valviae regiae**.

Portique in summa cavea. Cette expression latine non attestée est couramment employée pour désigner le portique qui pouvait être aménagé au sommet de la cavea, à une hauteur équivalente ou un peu inférieure au sommet du bâtiment de scène. Certains, à la suite de Vitruve, parlent aussi de porticus in summa

16. Fraisse, Moretti 2007, p. 256-257. Les auteurs de Green *et al.* 2015 en recensent une quinzaine, entre le IIIe et le IIe s. av. J.-C. et annoncent une synthèse détaillée sur le sujet.

17. Jungmaier 1971, Varkivanç 2015 et Varkivanç 2017. Sur les termes relatifs à l'architecture théâtrale rassemblés par Pollux, voir Mauduit, Moretti 2010, Mauduit, Moretti 2016 et les travaux des auteurs sur la partie de l'*Onomasticon* consacrée aux réalités théâtrales (Poll. IV 106-154).

18. Moretti 1997, p. 17-26.

19. Le terme est attesté aux théâtres de Hiérapolis (Ritti 1985, p. 115-116 nos 2.4-5 ; Ritti 2007, p. 348-349 ; Moretti 2010 nos 85-86) et de Larissa (inscription inédite en cours d'étude par R. Bouchon).

gradatione (Vitr. V 6, 4). On n'en connaît pas d'équivalent grec : l'hypothèse selon laquelle cela aurait été ἀντίσκηνος est fragile (voir *infra*, p. 215).

Portique post scaenam. Cette expression, utilisée dans un sens plus large par Vitruve (Vitr. V 9, 1), a été figée dans le langage archéologique moderne pour désigner les portiques adossés à l'arrière des bâtiments de scène. Ils pouvaient prendre diverses formes allant de la simple galerie couverte jusqu'au quadriportique entourant une vaste place.

Postscaenium. Dans les théâtres grecs d'époque hellénistique et impériale, on désignera sous ce nom la partie du bâtiment de scène qui pouvait être ajoutée derrière la skènè et non la partie située derrière le front de scène, de façon à pouvoir distinguer le noyau original de ses extensions postérieures, nous écartant ici de la définition la plus courante. Le postscaenium ainsi entendu pouvait se composer d'un ou deux espaces allongés, consistant en de simples couloirs ou des alignements de pièces servant de vestiaires. La formation du terme en fait un strict antonyme de proscaenium. En latin, on ne le rencontre que sous la forme utilisée métaphoriquement, dans le champ lexical du théâtre du monde, par Lucrèce [20]. Peut-être désignait-on cette partie du bâtiment de scène, en grec ancien, par l'hapax ἀντίσκηνος qui pourrait être l'antonyme de προσκήνιον (voir *infra*, p. 215).

Proédrie. Ce que les modernes désignent comme proédrie, à savoir les places d'honneur situées en bordure de l'orchestra, éventuellement à l'intérieur d'une circulation périphérique, est sans doute réducteur par rapport au privilège de προεδρία, qui indiquait simplement une priorité dans le choix ou l'obtention d'une place au théâtre, sans généralement renvoyer à un emplacement particulier dans l'édifice, même si, exceptionnellement, on peut trouver une expression concrète comme ἐν τῶι θεάτρῳ ἐμ προεδρίαι καθῆσθαι (voir *infra*, p. 764). Pour éviter de donner trop de substance à « la proédrie », qui désignerait sans ambiguïté dans les théâtres grecs une série de trônes ou une banquette à dossier en bordure de l'orchestra, nous préférons parler de « trônes de proédrie », « banquette de proédrie ». On proscrira le terme pour les banquettes à dossier qui se trouvent dans des positions plus élevées, en bordure d'un diazôma ou au sommet des gradins en particulier.

Proskènion (masc.). Dans les études modernes l'habitude s'est prise d'employer le terme pour désigner à la fois la colonnade des bâtiments de scène hellénistiques et la couverture en terrasse qui leur est associée et que l'on appelle aussi logéion. On l'utilise également pour désigner les estrades hautes et profondes dont sont équipés certains théâtres de l'Orient grec à l'époque impériale. En grec ancien, προσκήνιον désigne à l'époque hellénistique la colonnade bordant l'orchestra des édifices scéniques qui sont dits « à proskènion » [21]. Ils comportent une skènè

20. *poscenia vitae* : litt. « l'arrière-scène, les coulisses de la vie » ; en somme « les dessous de la vie » (Lucr. IV 1186).

21. Moretti 1997.

à deux niveaux dont le front de l'étage est percé de larges baies. À l'époque impériale, προσκήνιον désigne le front de scène et est donc un équivalent du latin scaenae frons (voir *supra*, p. 34, voir *infra*, p. 559, 213) [22].

Pulpitum. On désigne généralement sous ce nom employé par Vitruve (Vitr. V 6, 2), qui donne λογεῖον comme son équivalent grec (Vitr. V 7, 2) l'estrade basse et profonde située en avant du front de scène sur laquelle se déroulaient les spectacles dans le théâtre latin. Plutôt que de distinguer des bâtiments de scène à proskènion haut de bâtiments de scène à proscaenium bas, ce qui peut prêter à confusion, nous prenons le parti de désigner comme pulpitum l'estrade basse, mais aussi l'espace couvert d'une estrade basse se développant devant la skènè et dont la façade peut être désignée comme frons pulpiti.

Rideau. On emploie de préférence le terme français pour désigner le dispositif qui pouvait masquer l'estrade et être abaissé au début des spectacles dans le théâtre latin. L'existence de fosses ou de puits recevant les mâts d'un rideau ou d'espaces de machinerie permettant de les actionner n'est pas établie en Ionie, et il faut distinguer les rideaux de scène (en latin *aulaea*) des tentures libres servant à escamoter décor et personnages de façon ponctuelle (*siparia*) dont on peut rapprocher le grec σείφαροι (voir *infra*, p. 214) [23].

Scaenae ductilis. Terme que nous ne retenons pas (voir **Skènothèque**).

Skènè (fém.). À l'époque classique le terme désigne l'ensemble du bâtiment de scène qui ne comporte qu'un seul niveau et dont la façade tournée vers l'orchestra peut être dotée d'avant-corps. À l'époque hellénistique, dans le bâtiment de scène à proskènion, le terme désigne la partie centrale du bâtiment de scène. Son rez-de-chaussée servait de vestiaire et le plancher de son étage, à niveau avec la couverture en terrasse du proskènion, constituait un lieu scénique secondaire par rapport à l'orchestra. Skènè est la translittération du grec ancien σκηνή qui est attesté dans ces différents sens [24].

Skènothèque Terme employé dans le jargon archéologique pour désigner un hangar qu'on n'identifie plus que dans un petit groupe de théâtres du Péloponnèse, de la haute époque hellénistique jusqu'à l'époque augustéenne (Mégalopolis, Messène, Sparte) sur un petit côté de l'estrade, dans la parodos, où l'on rangeait un bâtiment de scène mobile que l'on imagine, mais cela ne fait pas l'unanimité, monté sur roulettes [25], dont on peut raisonnablement douter que la *scaena ductilis* virgilienne le désigne (Verg. *G.* III 24). La restitution d'un tel dispositif en

22. Moretti 2010.
23. Moretti, Fincker 2010, p. 323, 325-326.
24. On peut se référer notamment à Moretti 2010 qui regroupe et commente un certain nombre d'occurrences.
25. Yoshitake 2016, Lauter-Bufe 2017.

Ionie est très fragile (voir *infra*, p. 394). Σκηνοθήκη apparaît dans les inscriptions de Délos, où le bâtiment de scène n'était pas mobile au sens de remise où ranger le décor scénique amovible (*I.Délos* 444 B, l. 103-104) [26].

Thyrômata. Terme que nous ne retenons pas. Voir **Baies**.

Tribunal (masc.) On a l'habitude de désigner sous ce terme chacune des loges d'honneur couramment aménagées dans les théâtres latins sur les côtés de la cavea, au-dessus de la couverture des aditus. Généralement isolées du reste des gradins, elles pouvaient disposer d'un accès spécifique. En latin, le terme *tribunal* (pl. *tribunalia*) désigne de manière plus générale un emplacement réservé et peut donc parfois être appliqué à d'autres catégories de places réservées signalées par un aménagement spécifique dans les gradins. Dans les théâtres grecs d'époque impériale on a pu chercher des équivalents de tribunals dans les extensions de gradins construites au-dessus des parodos (voir *infra*, p. 253) ; la notion ne nous a pas paru dépourvue d'intérêt pour caractériser de nouvelles places honorifiques qui apparaissent dans ces théâtres à la morphologie particulière (voir *infra*, p. 555).

Valvae regiae, valvae hospitales. Ces expressions complémentaires, dont la première est vitruvienne (plus que regia, dont l'emploi en ce sens est douteux), la seconde forgée sur un terme vitruvien (*hospitalia*, Vitr. V 6, 3) nous paraissent superflues pour désigner les portes du front de scène, en ce qu'elles orientent inutilement l'interprétation de leur usage scénique ; pour désigner non trois mais cinq portes, nous trouvons plus simple et neutre de parler de porte centrale, de portes intermédiaires et de portes des extrémités.

Velums (masc. pl.). Ce terme repris directement du latin n'est dans ce sens attesté qu'au pluriel, que nous adopterons. Il est employé pour désigner le dispositif de toiles qu'il était possible de déployer au-dessus de la cavea de certains théâtres afin de protéger le public du soleil. Dans les théâtres latins, les velums étaient portés par une série de mâts en bois dont on retrouve des systèmes d'accrochage sur tout le pourtour de l'édifice, au sommet de la cavea et du bâtiment de scène. Dans plusieurs théâtres de la partie orientale de l'Empire, des velums plus modestes étaient fixés sur des mâts implantés dans le koilon suivant des directions rayonnantes [27]. Comme ces dispositifs étaient bien différents des velums romains, nous préférons les désigner de façon périphrastique, comme des voiles attachées à des mâts par exemple. Pour désigner les velums des théâtres grecs à l'époque impériale, le terme πέτασος est un candidat qui ne fait pas l'unanimité (voir *infra*, p. 218), tandis que celui de βῆλα est la transcription grecque du mot latin (voir *supra*, p. 34) [28].

26. Fraisse, Moretti 2007.

27. Sur les velums et leurs équivalents grecs, voir Graefe 1979 et le mémoire d'habilitation soutenu par Sophie Madeleine le 12 février 2020.

28. Moretti 1993a.

Versura (fém.). Ce terme latin employé par Vitruve peut être un synonyme de parascaenium et désigner les ailes en avancée du bâtiment de scène qui encadrent l'estrade ou bien désigner seulement les murs qui délimitent les petits côtés de l'estrade, percés d'accès les traversant, *versurae procurrentes* (Vitr. V 6, 8). On peut discuter de sa pertinence quand on décrit certains théâtres grecs d'époque impériale (voir *infra*, p. 1208).

Vomitoire. On désigne par ce mot - tiré du latin *vomitorium* et se référant à l'image des flux de personnes - les portes des accès débouchant des substructions dans les gradins, à différents niveaux de la cavea.

III — Quelques outils informatiques

Nous présentons ici brièvement quelques outils informatiques créés et régulièrement améliorés pour répondre aux besoins de notre recherche.

III.1 — Base de données FileMaker

Nous n'exploitons dans cette thèse qu'une petite partie des données regroupées dans une base sur les théâtres d'Asie Mineure, créée en 2010 dans le cadre d'une formation spécifique à Paris 1, comme un outil au service d'un mémoire, et alimentée et tenue à jour régulièrement depuis cette date. Cette base recense plus de 300 édifices de type théâtral qui sont liés notamment à près de 3000 références bibliographiques annotées [29], mais aussi à une sélection de 250 inscriptions, et, de façon moins systématique, à des textes antiques, des images restitutives en deux et trois dimensions, des articles de presse locale (150 documents environ). Chaque cité d'Ionie est en outre liée à une série de concours (80 environ). La base contient aussi un carnet d'adresses de personnes travaillant sur tel ou tel site.

Les informations relatives à chaque entité (théâtre, référence bibliographique, inscription, texte, image, concours) sont déclinées dans de nombreuses rubriques textuelles, mais aussi sous forme de données quantitatives, de menus et de listes définis et affinés à mesure que la recherche progresse, permettant d'obtenir efficacement des résultats statistiques qui se justifient pour une telle quantité de données, même s'ils font plus ou moins de sens selon la proportion d'informations disponibles sur l'ensemble des théâtres connus. La base de données fournit un corpus comparatif à l'échelle de l'Asie Mineure sur les différentes composantes des théâtres, leurs formes et leurs dimensions, mais aussi leur ornementation architecturale et figurée, les inscriptions associées aux monuments. La position de chaque théâtre a été repérée précisément sur GoogleEarth et une carte intégrée à la base permet de localiser tel ou tel jeu de théâtres. Nous épargnerons au lecteur la longue litanie des quelques 250 rubriques en lesquelles se subdivisent les tables de cet outil, aussi précieux pour l'enregistrement des données que pour la recherche.

29. Un autre logiciel programmé par I. Boyer nous permet d'importer des références bibliographiques de Zotero dans FileMaker et de FileMaker dans LaTeX, système de composition utilisé pour ce manuscrit.

III.2 — Logiciel CartoBuilder

Les cartes ont été fabriquées avec le logiciel CartoBuilder, intégralement programmé par I. Boyer (**fig. 4**). Les coordonnées, aussi précises que possible, proviennent soit de notre base de données, soit de la banque Pleïades. Les différents fonds de cartes sont mis à disposition par l'Ancient World Mapping Center (AWMC), centre de recherche interdisciplinaire de l'Université de Caroline du Nord (`https://awmc.unc.edu`) et affichés à l'aide de la librairie JavaScript Leaflet. Pour l'Ionie les couches tenant compte du niveau de la mer aux différentes époques, notamment dans la vallée du Méandre aident à se faire une meilleure idée de la géographie de telle ou telle période. Le logiciel permet d'afficher une série de points, de choisir un fond de carte, un cadrage et une échelle, de renseigner et déplacer les étiquettes, de définir une légende et d'ajuster la mise en forme ; la carte peut être exportée au format pdf et retravaillée sur un logiciel de dessin assisté par ordinateur (Adobe Illustrator ou Graphic).

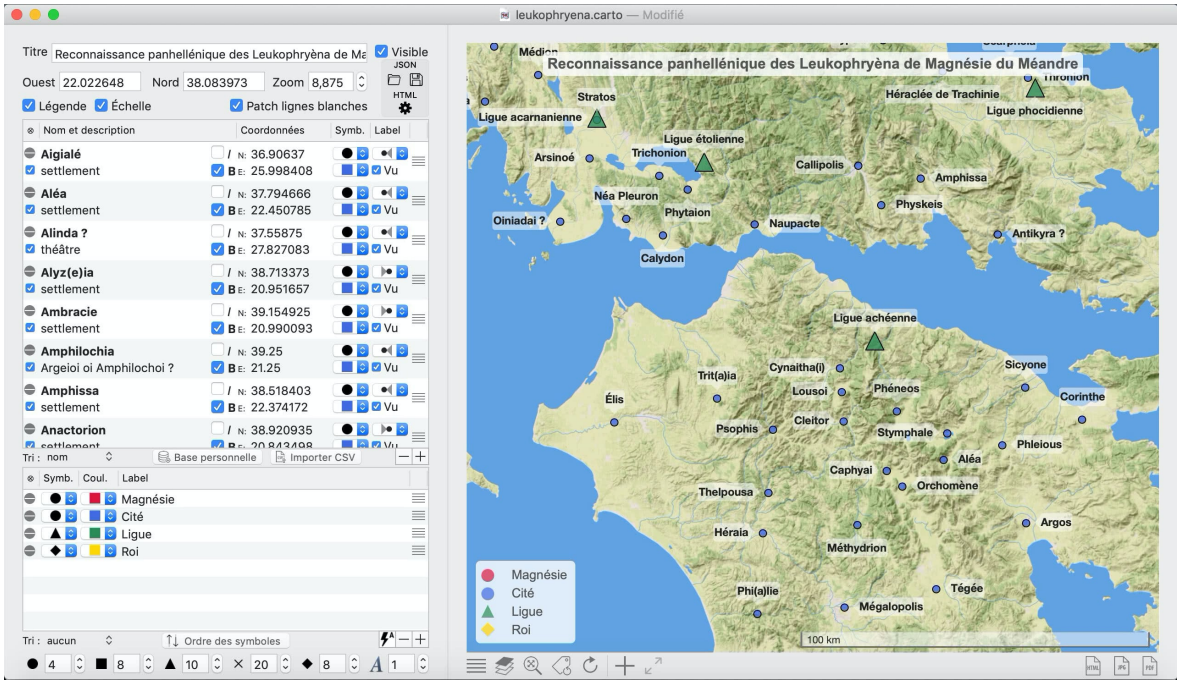


FIGURE 4 – Capture d'écran d'une carte en cours d'élaboration à l'aide du logiciel CartoBuilder.

III.3 — Logiciel Capacitor

Les chiffres donnés sur la capacité des théâtres, quand ils existent, sont très variables. Sans parler des estimations fantaisistes, ces variations s'expliquent par les différences de méthodes de calcul utilisées[30]. Trouver le chiffre juste semble illusoire : non seulement parce que nous disposons rarement de tous les paramètres, mais aussi parce que la largeur de la place n'était pas nécessairement fixée, ni toujours la même selon les lieux et les époques, mais aussi au sein d'un même édifice,

30. Sur ces méthodes, voir SEAR 2006, p. 25-27.

comme le montrent les rares marques et inscriptions conservées[31]. Afin de pouvoir comparer les édifices de notre corpus, il ne nous a pas paru inutile de leur appliquer le même calcul, pour des places de 0,30 m et de 0,40 m de large, afin d'obtenir une fourchette raisonnable. Sans doute les places atteignaient-elles dans certains théâtres, ou aux meilleurs rangs, la largeur plus confortable de 0,50 m ; mais le calcul est plutôt destiné à donner une idée de la capacité maximale des édifices, susceptible de pouvoir être comparée à celle de tous les autres.

Le logiciel Capacitor, également programmé par I. Boyer, répond relativement bien à ce besoin en tenant compte des paramètres les plus déterminants appliqués à un koilon au plan schématique, que l'on suppose uniformément garni de gradins. Il permet de saisir les diamètres respectifs de la cavea et de l'orchestra, le nombre de secteurs horizontaux, la largeur de la ou des circulation(s) horizontale(s), le nombre et la profondeur des rangs, le nombre et la largeur des escaliers, la largeur de la place enfin. On a tenu compte également d'une caractéristique des théâtres d'Asie Mineure qui en accroît considérablement la capacité : la façon dont les koilons s'étendent sur plus d'un demi-cercle, en saisissant le total des degrés au-delà de 180°. Le diamètre de la cavea est corrélé à la profondeur du gradin, ce qui permet quand on connaît les deux de vérifier la cohérence du calcul et quand on n'en connaît qu'un de mettre à l'épreuve les restitutions pour voir si elles donnent un chiffre raisonnable pour le second.

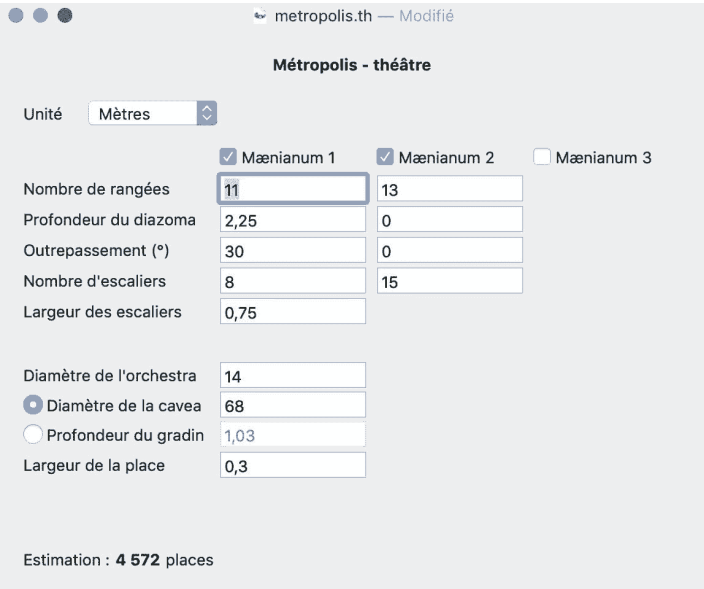


FIGURE 5 – Capture d'écran d'un calcul de la capacité d'un théâtre à l'aide du logiciel Capacitor.

Nous n'énumérerons pas ici l'ensemble des outils informatiques dont on verra ici et là le résultat. L'objet de notre propos était de rappeler ceux qui ont été conçus spécifiquement pour subvenir aux besoins de notre recherche.

31. SEAR 2006, p. 26 réunit les références.

Chios

Sur l'île de Chios, occupée depuis l'époque néolithique, fut fondée une cité grecque qui devint membre de la confédération ionienne. Avec Érythrées, qui lui faisait face, et Phocée, elle constituait un ensemble partageant un même dialecte, éolien, en Ionie du nord. En 493, à la suite de la révolte d'Ionie, lors de laquelle les Chiotes renversèrent le tyran Strattis, elle fut détruite par les Perses dont elle déserta le camp à la fin des guerres médiques.

C'était déjà à l'**époque archaïque** une cité thalassocratique, puissante à l'époque de la révolte ionienne, au rayonnement culturel important : certains en faisaient la patrie d'Homère et l'île était connue pour la célèbre école de rhapsodes des Homeridai, spécialisée dans la déclamation des poèmes homériques, ainsi que pour ses sculpteurs. À l'**époque classique**, elle prospéra au sein de la ligue de Délos – au point que ses habitants étaient, selon Thucydide donnant la parole à Alcibiade, les plus riches de tous les Grecs (Thc. VIII 45, 4, voir aussi VIII 24, 4), ou selon l'opinion locale, la plus grande des villes alliées ioniennes (Thc. VIII 40, 1) – avant de se révolter lors de la guerre du Péloponnèse, en 412, pour ne reprendre ses relations avec Athènes qu'après la Paix du Roi, dans la seconde confédération athénienne, qu'elle quitta en 357, pour s'engager contre Athènes, aux côtés de Cos, Rhodes et Byzance et avec la protection de Mausole, dans la guerre des Alliés (357-355).

La restauration de la démocratie par Alexandre ne se fit pas sans heurts : le gouvernement oligarchique alors en place se souleva et une garnison macédonienne prit ses quartiers sur l'île, tandis que de nouveaux exils et retours d'exil s'ajoutaient à ceux qui s'étaient succédé lors des vicissitudes antérieures de la cité. On note un déclin économique tout relatif à l'**époque hellénistique**, où l'île, qui exportait toujours un vin réputé et continuait de frapper des monnaies portant une amphore au revers, passa successivement sous le contrôle de Ptolémée Ier, des Séleucides et des Attalides. *Ca* 279 elle obtint un siège à l'amphictyonie pyléo-delphique, honneur exceptionnel. Elle fit partie des cités prises par Philippe V de Macédoine, en 200, et ayant rejoint le camp romain, elle devint libre et autonome avec la paix d'Apamée en 188.

À partir de 146, elle passa sous autorité romaine et connut une situation difficile au Ier s. av. J.-C., comme la plupart des îles de la mer Égée. Lors de la première guerre mithridatique, en 86 av. J.-C., elle fut prise par Zénobios, lieutenant de Mithridate, qui déporta les Chiotes ; ces derniers, arrêtés à Héraclée du Pont, revinrent l'année suivante, à la fin de la guerre et Sylla récompensa la cité en lui attribuant le statut de *civitas libera*.

À l'**époque impériale**, Chios, qui célébra fastueusement le culte impérial au Ier s. apr. J.-C. au moins, notamment à travers une vitalité agonistique maintenue, ne prospéra pas autant que d'autres cités ioniennes du continent. Elle fut ébranlée par plusieurs tremblements de terre durant le règne d'Antonin le Pieux et souffrit de

famine. Après le règne de Justinien, elle ne fit plus parler d'elle pendant plus de quatre siècles [1].

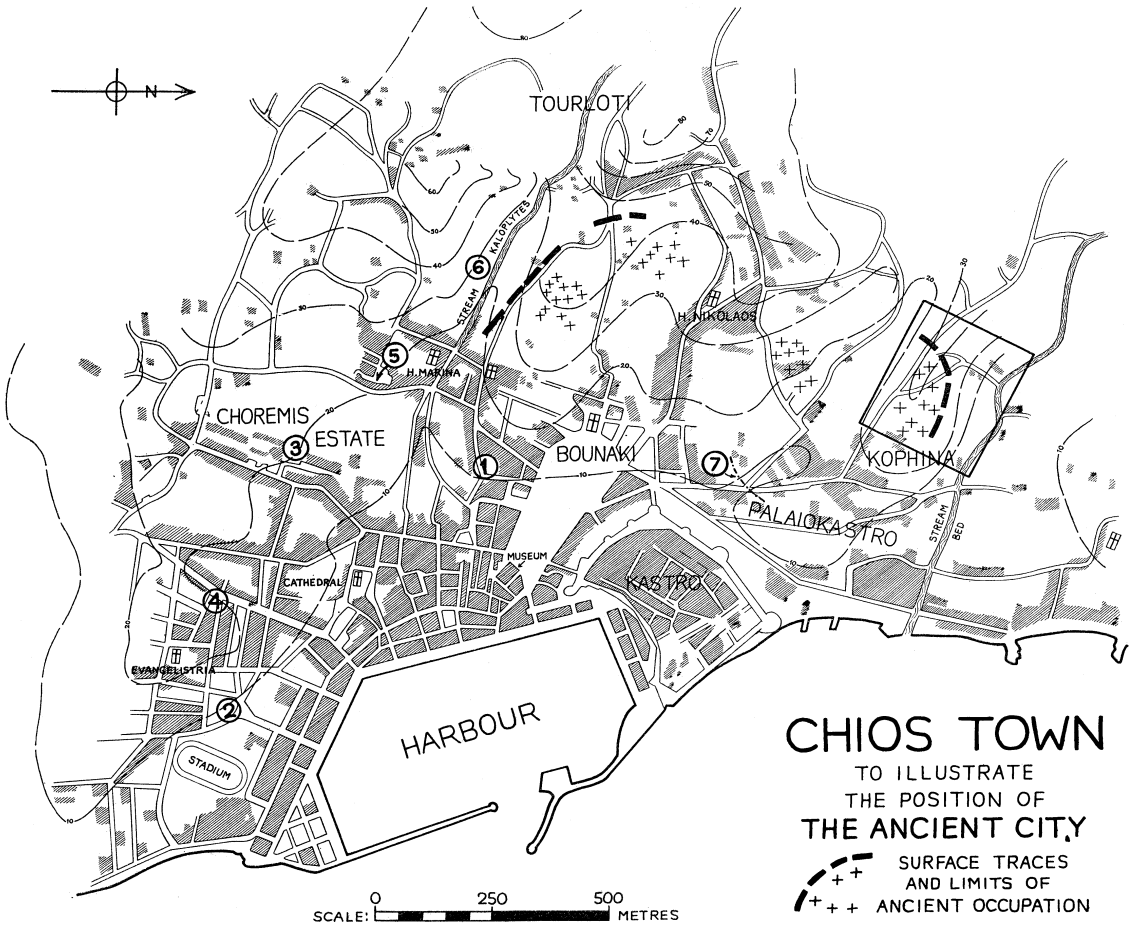


Fig. 1.

Figure 6 – Chios. Découvertes de surface (+++) et limites hypothétiques de la ville antique sous la ville actuelle (Boardman 1954 fig. 1).

Théâtre

Chios (Chios/Îles égéennes).
38°22'6.37"N 26°7'54.21"E.

Histoire de la recherche

Un passage d'Appien se référant à l'époque des guerres de Mithridate a conservé la mémoire du théâtre de Chios (voir *infra*, p. 108). Mais bien que l'île ait été sillonnée et fouillée par maints explorateurs à la recherche de l'opulente cité décrite par les sources écrites antiques [2], le monument n'a pas été localisé avec certitude.

1. Bouras 1974, p. 8-13, Sarikakis 1998, *PECS s. v.* Pityoussa (Chios) Greece, *BNP s. v.* Chios, Hansen, Nielsen 2004 *s. v.* Chios.

2. Zolotas 1923, p. 6, par exemple, écrivant l'histoire de Chios, s'appuyant pour l'Antiquité sur les sources antiques – mais pas Appien – et les fouilles, notamment celles, publiées, de Fustel de

La ville antique de Chios a disparu sous la ville portuaire moderne, et on en connaît très mal les contours, à tel point que les publications récentes se réfèrent toujours au plan réalisé à la suite des fouilles de l'école britannique d'Athènes dans les années 1950, où sont reportées sur le tissu urbain actuel la fouille de Kophinà, les découvertes de surface et l'emprise urbaine antique approximative (**fig. 6**). De même, c'est l'hypothèse de J. Boardman qui fait actuellement foi pour le théâtre [3]. H. P. Isler l'a récemment discutée [4]. En attendant la publication du volume des *IG* sur les inscriptions de Chios [5], on peut se référer au catalogue de D. F. McCabe, ou à l'inventaire plus récent de G. E. Malouchou, consacré aux textes conservés au musée [6].

Discussion

Selon J. Boardman, des blocs erratiques de frise ornée de masques – aujourd'hui conservés au musée de Chios (**fig. 7**) – suggèreraient la présence d'un théâtre à côté de l'église Saint-Nicolas (de la Montagne, de Tourloti), du côté de la limite nord de la ville antique. Il convient de rester prudent : comme J. Boardman le souligne, la présence de tombes au niveau de l'église indique que cette dernière se situe sans doute déjà à l'extérieur de la ville antique.

Figure 7 – Chios, musée. Blocs de deux frises ioniques à guirlandes et masques (inv. 311 et 899, © J.-Ch. Moretti).

La topographie paraît cependant autoriser une telle hypothèse, puisqu'on observe à l'ouest de l'église un rentrant dessinant une cuvette assez régulière orientée au sud-est, qui aurait pu héberger un théâtre d'une certaine importance, comme semble l'impliquer le texte d'Appien. Mais les blocs de frise n'ont pas été retrouvés *in situ*, et le fait qu'ils soient ornés de masques n'implique pas nécessairement qu'ils proviennent d'un théâtre. Les deux blocs exposés dans la cour du musée appartiennent du reste non pas à une, mais à deux frises, toutes deux d'ordre ionique à guirlande et masques, mais distinctes par leur hauteur, leur ornementation (masques comiques à gauche, tragiques à droite), leur mouluration (kymation ionique à gauche, lesbique à droite) et leur exécution.

Coulanges, affirme que Chios était incontestablement munie des monuments attendus dans une cité grecque, tels un théâtre et un bouleutèrion, sans avoir d'élément concret à disposition pour étayer ces hypothèses.

3. Boardman 1954, p. 124. Sur la topographie de Chios, voir aussi Yalouris 1986.
4. Isler 2017 *s. v.* "Chios".
5. Errington 2006.
6. McCabe, Brownson 1986 ; Malouchou, Matthaiou 2006.

Une série de gradins en marbre trouvés remployés dans la même église Saint-Nicolas pourraient provenir d'un théâtre, même si ce n'est pas la seule possibilité : A. P. Stephanou propose de voir dans ces blocs « nombreux » les vestiges d'une exèdre[7]. Les gradins semblent en effet rectilignes et non incurvés comme ceux d'un théâtre semi-circulaire. Cinq sont aujourd'hui exposés dans la cour du musée ; deux autres blocs inscrits sont toujours dans l'église Saint-Nicolas (voir *infra*, p. 95 et (**fig. 8**)) ; ce ne sont peut-être pas les seuls[8]. Leur profil consiste en une plinthe, une gorge peu profonde et un ovolo inscrit. Leur hauteur et leur profondeur, très proches (0,35 et 0,36 m), sont faibles : le gradin correspond au seul siège et il faudrait restituer un repose-pieds indépendant pour les attribuer à un théâtre.

Figure 8 – Chios, musée. Ensemble de gradins inscrits (© J.-Ch. Moretti).

L'inscription les désigne comme des βάθρα, terme qui peut se référer à divers types de bases ou de supports, de bancs en bois ou en pierre, mais aussi en particulier aux gradins d'un théâtre. À Chios, on retrouve ce terme dans deux autres inscriptions : une consécration au peuple de dix βάθρα par un [hiér]ope ainsi qu'un texte fragmentaire (voir *infra*, p. 94).

Chronologie

La date de construction du théâtre de Chios demeure incertaine. Aucun témoignage n'est antérieur au texte d'Appien se référant à l'année 86 av. J.-C., époque à laquelle on peut supposer que le théâtre était un monument d'une certaine importance, dont on pouvait facilement contrôler les entrées. En outre, si l'on attribue une ou plusieurs frises ornées de masques au théâtre, il faudrait en conclure que l'édifice connut une phase de réfection au milieu de l'époque impériale au plus tôt si l'on suit H. P. Isler pour la datation. C'est aussi à l'époque impériale que renvoient les inscriptions sur les gradins erratiques (dont l'attribution au théâtre demeure douteuse).

7. Stephanou 1960, p. 144. C'est une hypothèse plus convaincante que celle de G. I. Zolotas (Zolotas 1923, p. 14) selon qui l'inscription courait peut-être au-dessus d'une citerne trouvée dans le secteur.

8. G. I. Zolotas signale aussi dans l'église un troisième bloc de la même série, qui semble anépigraphe d'après ce qui en apparaît (Zolotas 1923, p. 14) : peut-être s'ajoute-t-il aux sept dont nous donnons la liste.

Figure 9 – Chios, musée. Bloc de gradin inscrit 1 (Stephanou 1960, fig. 4).

Figure 10 – Chios, musée. Blocs de gradin inscrits 2 et 3 (Stephanou 1960, fig. 3).

Autres édifices de type théâtral ?

Akroatèrion du gymnase

On peut signaler également un *akroatèrion* qui devait faire partie du gymnase, et que l'on orna de statues (Keil 1935, p. 121-126, Ier s. av. J.-C.). Or dans un concours musical et gymnique consacré aux Muses et à Héraclès, organisé au IIe s. av. J.-C. par trois gymnasiarques sous la prytanie d'Athènodôros, où concourent cinq classes d'âge, il est fort probable que la partie musicale (rhétorique et instrumentale) du programme qui ouvre le concours se soit déroulée au gymnase même, sur une petite scène (voir pour le programme et les concurrents voir *infra*, p. 101, 108).

Il paraît tout à fait plausible que l'*akroatèrion* du gymnase ait servi à des concours ou des représentations, comme à Élis, où selon Pausanias, le bouleutèrion était intégré au gymnase et servait d'auditorium pour des spectacles d'improvisation (« de discours improvisés ») et de lectures de « compositions écrites variées » (Paus. VI 23, Ἐν τούτῳ τῷ γυμνασίῳ καὶ βουλευτήριόν ἐστιν Ἠλείοις, καὶ ἐπιδείξεις ἐνταῦθα λόγων τε αὐτοσχεδίων καὶ συγγραμμάτων ποιοῦνται παντοίων) [9].

Sources textuelles

Inscriptions du théâtre ?

§ Inscriptions commémorant des travaux au théâtre ?

Dédicace de dix βάθρα. Garbrah 1987, p. 155, no 2.

- -

[ἱερ]οποιὸς καθ' ὃ εἰσηγήσ[άτο αὐ]-
[τ]ὸς ψήφισμα καὶ ἐκύρωσεν
ἐκ τῶν ἰδίων κατεσκεύασ[ε]
[τ]ὰ δέκα βάθρα τῷ δήμῳ.

« [...] hiérope, conformément au décret qu'il a présenté et promulgué de lui-même, a fait construire sur ses propres fonds les dix rangées de gradins (?) pour le peuple. »

Il pourrait aussi s'agir de tout autre chose que des gradins d'un théâtre, peut-être de dix sièges à un autre emplacement, dans un sanctuaire par exemple, ce

9. Nous ne retenons pas le *presbutikon*, bien attesté épigraphiquement au Ier s. av. J.-C. (Keil 1935, p. 121-126), qui ne doit sans doute pas être mis en relation avec la *gerousia* et identifié comme une salle de conseil des anciens, mais comme le lieu de réunion de l'association des *presbyteroi* du gymnase, voire leur propre gymnase : rien dans le nom n'implique qu'il s'agisse d'un édifice à gradins de faible capacité, même si les *presbyteroi* s'assemblent et procèdent à des élections (textes réunis dans Fröhlich 2013, p. 60-61, 77-79). On sait également qu'il comportait une ἐξέδρα, qu'un certain Lucius Nassius avait fait construire au Ier s. av. J.-C. et où ses concitoyens romains lui avaient consacré une statue : le terme n'a donc pas strictement le sens de banquette, et n'invite pas particulièrement à y restituer les gradins inscrits connus par ailleurs, même si l'on peut s'attendre à trouver dans un gymnase une pièce en retrait d'un portique garnie de banquettes.

qui expliquerait mieux la présence d'un hiérope. Il paraît peu vraisemblable en revanche qu'on consacre les marches d'un escalier comme l'indique K. A. Garbrah.

Plaque mentionnant des βάθρα. Plaque de 0,82 x 0,60 m, épaisse de 0,25 m. Paspatis 1888, p. 403, n° 4.

[—]ν τῶν ἄνδρων [—] καὶ τὰ βάθρα τῇ π[—]

Il ne s'agit pas d'un gradin. On pourrait être tenté de restituer [χορηγία]ν τῶν ἄνδρων sur le modèle du bloc 7 ci-dessous, mais cela demeure très incertain.

§ Ensemble de gradins portant une dédicace. Sept blocs de gradin erratiques, en marbre gris-bleu veiné de rose. Les cinq premiers sont exposés sur deux rangées dans la cour du musée de Chios (inv. 701-703, 799, 14013). Inscription sur le haut de l'ovolo. Lettres grandes, assez régulières et espacées, *alphas* à barre brisée (sauf le n° 1), *sigmas* lunaires. Plusieurs mains ? Milieu de l'époque impériale ?

Paspatis 1888, n°s 56, 18 (n°s 6-7) ; Studniczka 1888, p. 177 (n°s 6-7), n° 23 a-b ; Zolotas 1923, A 2, 14 (n° 7) ; Stephanou 1960, p. 144, fig. 3-4 (n°s 1-3, 5-7) ; *BE*, 1961, 468 (1-3, 6[10].) *SEG* 19, 590. **Fig. 8**.

Bloc 1 à gauche de la rangée arrière, brisé à gauche et à droite. *Alpha* à barre droite. Ligature du *tau* et de l'*epsilon*, du *nu* et de l'*ète*.

Stephanou 1960, fig. 4. **Fig. 9.**

[σ]τεφανηφ[όρου]

Bloc 2 au milieu de la rangée arrière, brisé à droite, restauré en bas.

Stephanou 1960, fig. 3. **Fig. 10.**

τὰ βάθρα

Bloc 3 à droite de la rangée arrière, brisé sur les côtés.

Stephanou 1960, fig. 3. **Fig. 10.**

[στεφαν]ηφόρο[υ]

Bloc 4 à gauche de la rangée antérieure.

YN

Bloc 5 à droite de la rangée antérieure, conservé sur toute sa longueur, avec de larges inclusions roses sur la face antérieure.

[χορ]ηγήσας ἀν[έθηκεν]

La lecture χορηγήσασαν, qui supposerait qu'une femme désignée à l'accusatif ait exercé la chorégie, sans être impossible, est nettement moins probable.

10. La lecture de στεφανήφορος au nominatif est fautive, pour l'inscription 6 au moins où un *upsilon* a bien été vu par Studniczka et Zolotas.

Bloc 6 Remployé à l'église Saint-Nicolas, à droite de l'entrée du transept nord. Joint à gauche, cassé à droite.

[στε]|φανηφόρου

Bloc 7 Remployé à l'intérieur de l'église Saint-Nicolas.

[— τὴν τῶν παί]δων χορηγίαν ἐν τῶ [–]

N. C. Paspatis 1888, nº 18 (δι)ΔΩΝΧΟΡΙΓΙΑΝΕΝΤΩ ; Zolotas 1923, p. 14 δων χορηγίαν ἐν τῇ.

L'emplacement de ces inscriptions fait penser à une inscription topique. Ainsi, on pourrait penser à une réservation de place pour le stéphanéphore, magistrat éponyme de la cité. L'inscription étendue sur un gradin délimiterait une place large, pouvant accueillir plusieurs personnes au nom de l'individu. Mais la triple occurrence de ce nom sur trois gradins semble interdire cette hypothèse.

L'ensemble correspondrait peut-être plutôt à la ou les dédicace(s) d'une série de gradins. En tenant compte des joints conservés, des cassures et des lettres manquantes, on obtient un minimum de dix gradins. Il n'est donc pas strictement impossible que l'ensemble corresponde aux gradins dont la construction est commémorée dans le décret ci-dessus : cependant il manquerait encore le nom du dédicant, ce qui invite à supposer que le nombre de gradins était supérieur à 10, et on ne retrouve pas le titre de hiérope sur ces gradins.

L'attribution de tout ou partie du dossier à un théâtre est pour le moins hypothétique. Tout au plus peut-on remarquer que le nombre de gradins concernés, entre plus d'une dizaine et plusieurs dizaines, est important. La répétition de la stéphanéphorie et de la chorégie pourrait s'expliquer par le fait qu'il s'agisse de plusieurs séries de gradins (d'exèdres ?) consacrés par des chorèges à leur sortie de charge, avec datation par le stéphanéphore. Il est toutefois curieux qu'aucun nom de stéphanéphore ne soit conservé.

Proédrie

§ À Chios pour des étrangers.

• Pour dix juges étrangers, cinq de Naxos et cinq d'Andros et leurs descendants ? Décret du peuple.

Fin du IVe s. av. J.-C. (d'après la forme des lettres).

Condoléon 1949, p. 9-13, nº 2, l. 13-15.

δεδόσθαι δ[ὲ προξενίαν]
[κα]ὶ αὐτοῖς καὶ ἐγγόνοις κα[ὶ προεδρίαν ἐν τοῖς]
[ἀγ]ῶσιν

« de de leur donner la proxénie, à eux et à leurs descendants, ainsi que la proédrie dans les concours »

La proédrie restituée ici suivrait immédiatement la décision de « couronner d'une couronne d'or d'une valeur de cent drachmes d'Alexandre chacun des collèges de juges » (στεφανῶσαι ἑκάτερον τ[ῶν δικαστη]- [ρ]ίων χρυσῶι στεφάνωι ἀπὸ [δραχμῶν ἑκατὸν] [ἀ]λεξανδρείων).

• **Pour Nikomèdès fils d'Aristandros de Cos, lieutenant d'Antigone.** Décrets de cités étrangères dont un du peuple de Chios.

Vers 306-301 av. J.-C.

IG XII, 4, 1, 129, l. 68-69.

δεδόσθαι δὲ καὶ αὐτῶι προεδρίην ἐμ]
[πᾶσι τοῖς ἀγῶσιν οἷς ἂν ἡ πόλις ποιῆι]

« De lui donner la proédrie dans tous les concours que la cité fait. »

Pour la proclamation associée voir *infra*, p. 100.

• **Aux Étoliens.** En remerciement d'avoir donné aux Chiotes une voix amphictyonique. Décret du peuple de Chios.

Vers 250 av. J.-C.

FD III 3 214, l. 11-12. À propos de la datation de l'inscription, qu'on situe diversement entre 250/249 et 246/245, voir Jacquemin *et al.* 2012, n° 78.

ἔδωκ]ε προεδρίαν ἐμ πᾶσι τοῖς ἀγῶσιν οἷς ἂ[ν ἡ πό]-
[λις ἡμῶν συντελῆι

« le peuple ...[a donné] (aux Étoliens) la proédrie dans tous les concours que notre cité accomplit » [outre la citoyenneté]

Pour la proclamation associée voir *infra*, p. 100.

§ Pour des Chiotes dans une cité étrangère.

• **À Delphes, pour Polyarchidès fils de Hermarchos et ses descendants.**

Décret amphictyonique pour un hiéromnémon trouvé sous le dallage de la voie sacrée, au tournant de l'autel de Chios, qui devait être affiché παρὰ τὸν βωμόν (l. 63).

217-212 av. J.-C.

FD III 3 221, l. 53-56.

[δεδόσθαι δ]ὲ αὐτῶι [...] προεδρί]αν ἐν πάντοις το<ῖ>ς ἀγών[οις οἷ]- [ς τίθεντι τοὶ Ἀ]μφικτίονες

« de lui accorder (entre autres privilèges offerts aux évergètes) la proédrie dans tous les concours que les Amphictyons organisent ».

Pour la proclamation associée *infra* p. 100.

217-207 av. J.-C.

FD III 3 222, l. 2-4.

[[Δελφοὶ ἔδ]ωκαν Πολυαρχίδη̣ι Ἑρμάρχου Χίωι [αὐτῶι κα]ὶ ἐκγόνοις [...] προ]εδρίαν

« Les Delphiens ont donné à Polyarchidès fils de Hermarchos de Chios ainsi qu'à ses descendants (entre autres privilèges offerts aux évergètes) la proédrie ».

• À Delphes, pour Hermoklès fils de Phainoménos, son frère ? ...goras et ses descendants.

Décret amphictyonique pour un hiéromnémon.

Fin du IIIe s. av. J.-C.

FD III 3 223, l. 8-10.

δεδόσθαι [δὲ] [αὐτοῖς …] προεδρίαν ἐν πάντοις [τοῖς ἀγώνοις οἷς τίθεντι Ἀμφικτίονες

« de leur donner (entre autres privilèges offerts aux évergètes) la proédrie dans tous les concours que les Amphictyons organisent ».

Décret de la ville de Delphes.

Fin du IIIe s. av. J.-C.

FD III 3 224, l. 12.

δεδόσθαι δὲ αὐτῶι καὶ ἐκγόνοις […] [προεδρίαν ἐμ πᾶσι τοῖς ἀγώνοις οἷς ἁ πόλις] τίθητι

« de lui donner, à lui et à ses descendants (entre autres privilèges offerts aux évergètes) la proédrie dans tous les concours que la cité organise ».

Voir les proclamations associées *infra* p. 100.

• À Delphes, pour Mégaklès fils d'Asklèpiadès.

Décret amphictyonique pour un hiéromnémon.

Fin du IIIe s. av. J.-C. ?

FD III 3 225, l. 2-4.

προεδρία[ν ἐν πάντοις τοῖς ἀγώ]-
[νοις οἷς τίθεντι τοὶ Ἀ]μφικτίονες]

« (de lui donner entre autres privilèges offerts aux évergètes) la proédrie [dans tous les concours que les Amphictyons organisent] ».

Voir la proclamation associée *infra* p. 100.

• Pour un Chiote à Delphes et ses descendants (très restitué).

Décret lacunaire trouvé à Chios, pour un hiéromnémon.

IIIe s. av. J.-C. (d'après la forme des lettres).

Vanseveren 1937, p. 333-334, no 8.

[προεδρίαν ἐν πάντοι]ς τοῖς [ἀγώνοις οἷς τίθεν]-
[τι τοὶ Ἀμφικτίονες]

« [la proédrie dans tous les concours que les Amphictyons organisent] ».

Il y a tout lieu de penser que d'autres inscriptions en l'honneur d'autres hiéromnémons chiotes trouvées à Delphes, dont la fin est perdue (*FD* III 3, nos 219-220, 226, voir *infra*, p. 100), comportaient une clause de proédrie équivalente [11].

11. Cet inventaire, qu'il faut maintenir dans des limites raisonnables, ne tient pas compte du cas où une cité étrangère organise une proclamation dans son propre théâtre pour un Chiote, sans toutefois lui accorder la proédrie. C'est ainsi le cas à Délos, où Ktèsippos fils de Ktèsippos de Chios, proxène des Déliens, se voit décerner une couronne de laurier au théâtre, lors des Apollônia (*IG* XI 4, 820, l. 6-13). Aurait-on senti ici l'absurdité d'honorer un proxène de la proédrie, l'invitant à quitter le lieu où il se doit d'être présent pour être méritant ? Rien n'est moins sûr, car les cas de proclamation et de couronnement sans proédrie ne sont pas rares.

Concours musicaux et spectacles

§ Dionysia. Attestés à partir de la fin du IVe s. av. J.-C. (Διο̣ν̣[υσίοις, Condoléon 1949, II, l. 22) [12] ; célébration probable jusqu'à l'époque impériale (voir la chorégie des enfants citée sur le gradin 7 p. 96). La procession des Dionysia existait par ailleurs du vivant d'Énée le Tacticien, au IVe s. av. J.-C. (Aen. Tact. XVII 4, 6).

• **Magistrats.** Organisés par un agonothète (Condoléon 1949, II, l. 29 : Mégareus, fin du IVe s. av. J.-C.). L'un d'eux (Vanseveren 1937, p. 334-335, no 9, pl. VIII 12, IIe s. av. J.-C. [13]), dans le cadre de son agonothésie, comme *summa honoraria* (L. Robert, *BE* 1938, 294) fait une fondation de 10 000 drachmes d'argent d'Alexandre, dont les intérêts doivent servir à recouvrir d'argent une barrière et une table (d'offrandes ?) de l'Asklépiéion et, à l'avenir, à fabriquer des offrandes d'or et d'argent.

[— ἀγωνοθε]-
[τ]ήσας τῶν Διο-
νυσίων ἔδωκεν
τῶι δήμωι τῆς ἀ-
γωνοθεσίας ἕ-
νεκεν ἀργυρί-
[ου] Ἀλεξανδρεί-
[ο]υ δραχμὰς μυρί-
[α]ς ἧ̣[ν] ἐγδανεισ-
θ̣εισῶν ἀπὸ τῆς

12. « La forme des lettres rend impossible de descendre au IIIe s. av. J.-C., au moins plus loin que ses premières années. ».

13. Selon J. Vanseveren, l'écriture est d'époque impériale, mais il serait étonnant de rencontrer une telle somme de drachmes d'Alexandre au-delà du IIe s. av. J.-C., avant lequel les lettres régulières, sans formes lunaires mais avec des *alphas* à barre brisée, à *apices* marqués, ne permettent pas de remonter.

προσόδου καταρ-
γυρωθήσεται
[τ]ό τε φράγμα τὸ
[ἐν] τῶι Ἀσκληπι-
[είω]ι καὶ τράπεζα·
[εἰς] δὲ τὸν λοι-
πὸγ χρόνον ἡ
πρόσοδος ὑπάρ-
ξει εἰς κατασκευ-
ὴν χρυσῶν καὶ ἀρ-
γυρῶν ἀναθε-
μάτων.

J. Vanseveren montre que ce cas n'est pas isolé à Chios : un stéphanéphore donne la même somme au peuple dans le cadre de sa charge, et un autre magistrat semble verser également 10 000 drachmes d'Alexandre, pour une fondation cultuelle également.

• **Proclamation des honneurs.** par le héraut sacré, sous la responsabilité de l'agonothète (associé aux prytanes dans Condoléon 1949, II, l. 29-30),

⋆ « **au théâtre** ». (*IG* XII 4, 1, 129, l. 71 : pour Nikomèdès fils d'Aristandros de Cos, 306-301 av. J.-C. ; *FD* III 3 219, l. 18 : pour Alkimachos, après 250 av. J.-C. ; 223, l. 4-5 : pour la cité de Samos et Hermoklès fils de Phainoménos, fin IIIe s. av. J.-C. ; 226, l. 9-12 : pour la cité de Samos et ...chos fils de Hèragoras, tous trois hiéromnémons à Delphes) ;

⋆ « **au théâtre, quand le concours de chœurs d'enfants est près de débuter** », ἐν τῶι θεάτρωι, ὅταν οἱ τῶν παίδων χοροὶ μέλλωσι(ν) ἀγωνίζεσθαι (Stephanou 1960, p. 140-143, l. 14-15 : pour Apollophanès fils d'Apollodoros, juge étranger, vers 250, sous Ptolémée II ou III ; *FD* III 3 214, l. 23-24 : décret de remerciement des Chiotes aux Étoliens pour leur avoir accordé une voix amphictyonique, vers 250 ; *FD* III 3 215 : décret de reconnaissance des Sôtéria étoliennes, vers 250).

ἐν τῶι θεάτρωι, ἐπεί κα οἱ τῶν παίδων χοροὶ μέλλωντι ἀγωνίζεσθαι (*FD* III 3 220, l. 28-33 et 221, 38-45 : pour la cité de Chios et Léochidès fils d'Anaxiados et pour la cité de Chios et Polyarchidès fils de Hermarchos, 217-212 av. J.-C. ; 224, l. 6-12, pour Hermoklès fils de Phainoménos, déjà honoré « au théâtre », fin IIIe s. av. J.-C. ; 225, l. 4-7, pour Mégaklès fils d'Asklèpiadès, fin IIIe s. av. J.-C. ?).

La majorité des décrets conservés s'inscrivent dans un contexte historique particulier : vers 250, les Chiotes obtinrent une voix amphictyonique et reconnurent les Sôteria « étoliens » de Delphes : une série de décrets amphictyoniques affichés à Delphes à côté de l'autel de Chios (une seule copie chiote est connue) commémorent les honneurs rendus à Delphes aux hiéromnémons chiotes récompensés d'une couronne d'or et parfois d'une somme d'argent. La proclamation se déroulait d'une part à Delphes, soit aux Pythia, soit aux Sôteria, lors du concours gymnique quand cela est

précisé, d'autre part à Chios, toujours aux Dionysia, suivant le formulaire en usage à Chios rédigé en dialecte dorien delphique.

• **Programme.** Du programme, on connaît les seuls chœurs d'enfants (ci-dessus, milieu du IIIe s. av. J.-C. et sur le gradin 7 p. 96, à l'époque impériale [sans mention explicite des Dionysia dans ce dernier cas]) [14], et pour la fête, une procession jusqu'à l'autel de Dionysos, avec les rues menant à l'agora protégées à main armée, au IVe s. av. J.-C. (Aen. Tact. XVII 4, 6).

§ Concours musical et gymnique de gymnase, en l'honneur des Muses et d'Héraclès. IIe s. av. J.-C.

Concours institués, et financés, au moins pour les sacrifices faits aux dieux par les vainqueurs, sur les revenus fixés par un décret, d'après le début d'un catalogue de vainqueurs (*Syll*[3] 959, l. 3-8) :

[οἵδε]
ἐνίκων τῶν τε παίδων καὶ τῶν ἐφήβω[ν καὶ τῶν]
νέων τοὺς τιθεμένους ἀγῶνας καὶ [ἔθυσαν]
ταῖς τε Μούσαις καὶ τῶι Ἡρακλεῖ ἀπὸ τῆς πρ[οσό-]
δου τῆς δεδομένης κατὰ τὸ ψήφισμα τὸ Υ[—]
τευς τοῦ Λυσίου.

« liste de ceux qui dans les catégories des enfants, des éphèbes et des *neoi* l'ont emporté dans les concours organisés et ont sacrifié aux Muses et à Héraclès en utilisant le revenu accordé selon le décret de Y...teus fils de Lysios. »

• **Magistrats.** Organisés par trois gymnasiarques (Hermèsileôs fils de Xouthos, Dinnys fils d'Hélixos, Nikias fils de Métrôn).

• **Programme.** Épreuves de récitation, de rhapsode [15], de harpe, de cithare (à mains nues, ψαλμός, et avec plectre, κιθαρισμός [16]). Sacrifices des vainqueurs aux Muses et à Héraclès.

§ Theophanika Rhômaia. Ces concours en l'honneur de Rome (Paspatis 1888, p. 418, nº 46, Studniczka 1888, p. 173, nº 14, non datée) [17] sont associés à l'important concours gymnique des **Theophania**, qui jouissait à la basse époque hellénistique

14. Dans l'inscription lacunaire [—]OEN[—]|[—]N τὰς χορηγίας [—]|[—]νικήσας Διονυσ[—], datée « d'après la qualité des lettres » du Ve s. av. J.-C. (Zolotas 1908, p. 520 nº 1), on pourrait restituer le datif Διονύσωι, c'est-à-dire le dieu destinataire de la consécration du chorège vainqueur ou le nominatif Διονύσιος, comme nom du chorège dédicant, plutôt que l'accusatif Διονύσια comme nom du concours gagné. Quoi qu'il en soit, il est probable que l'inscription se rapporte à la victoire d'un individu ayant exercé plusieurs chorégies aux Dionysia de Chios, ou éventuellement d'une autre cité.

15. Les concours de rhapsodes sont relativement rares. Ils se développent à l'époque hellénistique, notamment en Béotie. À Chios leur présence semble s'expliquer par une longue tradition remontant à l'école des Homeridai. D'après M. L. West (West 2010), qu'ils soient souvent récompensés juste avant ou après un poète épique s'expliquerait par le fait qu'ils exécutaient les poèmes épiques, et qu'on distinguait comme pour les pièces de théâtre le prix de l'auteur et celui de l'interprète).

16. Bélis 1995, p. 1048.

17. L. Robert remarque que l'expression restituée Theophanika [Sebasta] Rhômaia de la seconde édition n'est pas nécessaire (Robert 1935, p. 464, n. 3).

d'un rayonnement international [18]. Le dédicataire de ces Theophania demeure obscur [19] même si l'on penche depuis la découverte de l'inscription publiée dans Sarikakis 1975, p. 14-27 pour une apparition divine lors d'une guerre (κατὰ τὸμ πόλεμον ἐπιφανείας, l. 3), peut-être celle des Dioscures en 201, lors du siège de Chios par Philippe V de Macédoine et de la bataille qui s'ensuivit [20].

Le nouveau concours, peut-être aussi la procession et le sacrifice (?) s'ils n'existaient déjà, semble avoir été conçu comme la suite des Theophania, et institué probablement par décret du peuple, peu après 188, pour rendre grâce aux Romains des avantages acquis par Chios après Apamée : Sarikakis 1975, l. 4-8, Robert, Robert 1980, n° 353 [21].

τοῦ δ̣[ὲ δήμου ψηφισαμένου ἄγειν τῆι Ῥώ]-
μηι μετὰ τὰ Θεοφάνια πομπὴγ καὶ [θυσίαγ καὶ ἀγῶνας μουσικούς τε]
καὶ γυμνικοὺς καὶ σπεύδοντος ὡ̣[ς καλλίστην συντελεῖσθαι τὴμ πανή]-
γυριν διὰ τὸ βούλεσθαι χάριν ἀποδιδό̣[ναι τῶι δήμωι τῶι Ῥωμαίων ἀξίαν]
ἑαυτοῦ τε καὶ τῶν ἄλλων Ἑλλήνων

Le programme intègre alors des épreuves musicales probablement consacrées aux Muses [22].

• **Magistrats.** Organisés pour la partie musicale par un agonothète (on connaît par ailleurs des gymnasiarques et peut-être un xystarque). L'un d'eux est honoré entre autres pour avoir assumé spontanément l'agonothésie et avoir maintenu l'ordre dans le théâtre (Sarikakis 1975, l. 16-17, [ἐπεμελήθη δὲ καὶ τῆς] ἄλλης τῆς κατὰ τὸ θέατρον εὐκ[ο]σμίας καὶ ε[ὐ]ταξίας], « il eut soin de maintenir par ailleurs le bon ordre et la discipline (?) dans le théâtre. »

18. *Cf. SEG* 22.350, col. II, l. 25, inscription du IIe ou Ier s. av. J.-C. trouvée à Olympie en l'honneur d'un vainqueur à la lutte et au pancrace dans ce concours.

19. Robert 1935, p. 464, n. 3 : « Les Theophania étaient-elles célébrées en l'honneur de dieux épiphanes, ou d'un certain Théophanes, je n'en sais rien. Je ne vois pas de lien entre Chios et Theophanes de Mytilène, ami de Pompée, qui jouit dans sa patrie d'honneurs divins ». Maintenant que l'on sait que le concours fut associé au culte de Rome, on le considère comme antérieur au temps de Pompée.

20. L. Robert, *BE* 1981, n° 353 ; 1982, 364 ; Derow, Forrest 1982, p. 82 (« For the identity of the gods the Dioskouri must be a favourite guess ») ; Garbrah 1986, p. 208 : « the name Theophaneia is an allusion to divine apparition ». D'après l'hypothèse de P. S. Derow et W. G. Forrest, K. A. Garbrah propose de restituer dans la lacune l. 3, τ[οὺς Διοσκούρους (?), suggère le siège de Chios par Philippe V comme contexte d'apparition, en précisant « This, of course, is just a guess ». Dans la littérature la plus récente, l'identification des Dioscures est devenue une certitude (Petridou 2015, p. 328, n. 66, Platt 2018).

21. La partie conservée du texte ne nomme pas explicitement les Theophanika Rhômaia. Elle fait probablement référence, selon la date indiquée par N. Kondoléon et adoptée par Th. Ch. Sarikakis, plutôt à la guerre antiochique (l. 3), ce qui permet de situer la création du concours dans le sillage de la paix d'Apamée. Pour J. et L. Robert, le concours s'ajoute à un sacrifice et une procession légèrement antérieurs : ils restituent τοῦ δ[ὲ δήμου, συντελουμένης πρότερον τῆι Ῥώ]- |μηι μετὰ τὰ Θεοφάνια πομπῆς καὶ [θυσίας, κρίνοντος συντελεῖν καὶ ἀγῶνας μουσικούς τε]| καὶ γυμνικοὺς. Cela semblerait plus évident pour une fête ancienne, alors que dans ce contexte l'intervalle se réduirait à quelques années ; surtout cette restitution donne une l.4 trop longue (Derow, Forrest 1982, p. 83). Voir aussi Graf 1985, p. 78.

22. La fin de l'inscription, très fragmentaire, mentionne deux, peut-être trois fois les Muses, notamment la construction ou la restauration sur les fonds propres de l'agonothète d'un autel des Muses (l. 32, 33, 36).

Bien que critiquée par J. et L. Robert, la restitution d'ε[ὐταξίας] paraît justifiée puisque la même alliance de mots est connue dans une inscription de Priène d'une époque proche, à propos du secrétaire de juges étrangers (*I.Priene* (2014) 103, vers 200 av. J.-C.). De plus, on la retrouve dans une scholie à *la Paix* d'Aristophane (Ar. *Pax*, 734, scholie, éd. Holwerda 1982) à propos du maintien de l'ordre au théâtre : ἦσαν ἐπὶ τῆς θυμέλης ῥαβδοφόροι τινές, πρὸς εὐταξίαν. οἳ τῆς εὐκοσμίας ἐμέλοντο τῶν θεατῶν, « Il y avait près de l'orchestra des « porte-baguette » pour le maintien de l'ordre, ils veillaient à la bonne tenue des spectateurs ». Une autre scholie, au *Protagoras* de Platon (Pl. *Prt.*, 338a, scholie, éd. Allen *et al.* 1938), définit ainsi les ῥαβδοῦχοι (porte-baguette) : ἄνδρες τῆς τῶν θεάτρων εὐκοσμίας ἐπιμελούμενοι, « personnes veillant au maintien de l'ordre dans les théâtres » [23]. Qu'on organise le maintien de l'ordre dans un théâtre n'a rien d'exceptionnel, mais on peut se demander s'il ne s'agit pas ici autant de prévention de troubles à l'ordre impérial que de troubles à l'ordre public, de même que la candidature spontanée de l'agonothète, peut être perçue, outre comme un acte de générosité, comme une de ses diverses manifestations de zèle envers les Romains. Il est aussi possible qu'εὐκοσμία fasse référence à la nécessité que le public soit bien mis, porte des vêtements de fête correspondant à une prescription particulière : on en trouve ainsi peut-être une, très restituée, pour le règlement de ce qui semble être la procession d'un concours impérial (voir *infra* 99) : il est précisé que les Chiotes doivent se revêtir de tenues chatoyantes (λαμ-|[πραῖς ἐν ἐσθῆσι]ν) [24]

• **Programme.** Le programme semble donc comporter une procession, un sacrifice (?), un concours musical et gymnique (pour ce dernier, remise aux vainqueurs de boucliers que l'agonothète fait graver d'images mythologiques à la gloire des Romains).

§ Kaisareia et/ou Sebastoi Agônes. Ces concours, dont les deux désignations semblent liées, s'ajoutèrent au calendrier au début de l'époque impériale. On y rattache un règlement fragmentaire de fondation (Robert 1933b, p. 529-530) que nous entreprenons de traduire :

0 [...] [— εἶναι τὴν δάνεισιν [25]]
[τοῦ χρήματος] ἅπα[ντο]ς, [οὐδενὸς ἔχοντ]-
ος ἐξουσίαν τῶν δαν<ε>[ιστῶν —]
καταβολὴ<ν> ποιήσασθαι οὐδ<εμ>[ίαν το]ῦ ἀ[ργ]-
[υ]ρίου καὶ τῶν ἐπακ<ο>λουθούντων τόκ[ων πρὶν ἢ]
5 [τ]ὸ διελθ[εῖν τὴ]ν πενταετίαν. αἱρεθῆ[ναι]
[δ]<ὲ> ἄνδρας ὀκτὼ ἐν ταῖς ἀρχαιρεσίαις [ἐπὶ τ[ὸ]-
[ν] δανει<σ>μὸν τῶν χρημάτων μετὰ τὴν αἵρ[εσιν τοῦ]

23. Traductions de Gh. Jay-Robert dans le volume du GDR Theathre à paraître sur le public du théâtre antique.
24. Robert 1933a, p. 518-529.
25. Il est curieux de restituer ici δάνεισις, qui est un hapax.

[ἀγω]νοθέτου τῶν Σεβαστῶν ἀγώνων· ἔπ̣[ειτα δ]ὲ?
τὴν μεταπαράδοσιν γείνεσθαι ὑπὸ τῶν τετε[λε]-
κότων τὴ<ν> χρείαν ἀνδρῶν διὰ ἀπογραφῆς τῇ ἐνά-
[τῃ] τῇ τ[οῦ Ποσ]ειδ[εῶνος, ἐ]σομ[έν]ης ἀ[ντ]απ[ο]-
[γ]ρα[φῆς] ὑπ[ὸ τῶν] παραλα[μβαν]όντ[ω]ν, πά[ντο]ς
τοῦ χ[ρή]ματος ἐσομένης τῆς δ[ανείσ]εως κα-
θ̣ότι π[ρογέγ]ραπτ[αι, πρ]οκαταβαλούντων τούτ[ων]
καὶ τῶ[ν ἀ]εὶ χειρ[ο]τ[ο]νηθ̣ησομένων ἀ[νδρ]ῶν τὴ[ν]
[τ]οῦ πρώ[του ἔ]τους π[ρόσο]δον πρ[ὸ ἡμερ]ῶν? <τ>ρ[ιῶν]
[τ]ῆ<ς> τοῦ Σ[εβαστ]οῦ Γερμ[αν]ικο[ῦ Καίσα]ρος ἡμέ[ρας]
[γε]νεθλί[ο]υ δει[νά]ρια ,θχ΄· κα[ὶ ἐὰ]ν ἐνβόλ<ι>μ[ο]ς ἄ<γ>η-
[τ]αι μήν, καὶ τ[ού]του προσκαταβαλλόυντων
IPE[-]ΩΛΙ[-]OMO[—]

« Que la totalité de l'argent soit placée sous forme de prêts, aucun des emprunteurs n'ayant l'autorisation d'effectuer de versement sur le capital ou sur les intérêts qui en résultent avant que ne se soit écoulée la période de quatre ans (« pentaétie »). Qu'on élise, lors de l'assemblée d'élection des magistrats, huit hommes en charge du placement du fonds, aussitôt après l'élection de l'agonothète des Sebastoi agônes ; que par la suite la transmission du fonds soit effectuée par les sortants de charge à l'aide d'un inventaire écrit, le neuvième jour du mois de Poseideôn, un contre-inventaire devant être fait par leurs successeurs, le fonds devant être intégralement placé en prêts conformément à ce qui est prescrit ci-dessus : que ces derniers et ceux qui seront successivement élus à main levée versent par avance le revenu de la première année trois jours (ou trois mois) avant l'anniversaire d'Auguste Germanicus Caesar, soit 9600 deniers ; que si l'on introduit un mois intercalaire, qu'ils versent en outre le revenu correspondant à ce mois [800 deniers]... »

La fondation semble directement liée au financement des Sebastoi Agônes, puisque les commissaires en charge du fonds sont élus à la suite de l'agonothète et que le fonds doit être transmis et les intérêts mobilisables à une date anticipant l'anniversaire de Σεβαστὸς Γερμανικὸς Καίσαρ, Caligula (né le 31 août), à moins qu'il ne s'agisse de Germanicus (né le 27 mai), qui ne porte toutefois que très rarement le titre d'Auguste sous Caligula : le concours aurait donc été institué en 37, à l'avènement de l'empereur, ou peu après. On ne connaît pas l'instigateur de la fondation, qui devait être un riche personnage lié peut-être à la famille impériale : les seuls intérêts annuels atteignent 10 000 deniers (9600 en temps normal, 10400 en cas d'ajout d'un mois intercalaire), soit 40 000 sesterces, ce qui laisse supposer le dépôt d'une importante somme au départ, de l'ordre de 400 000 sesterces si les intérêts sont de 10%, plus encore s'ils sont plus faibles. Ni le capital ni les intérêts ne devant être touchés pendant une période de cinq ans, on comprend que le concours est pentétérique et ne sera financé sur la fondation qu'au terme de cette période, en 41 peut-être.

J. et L. Robert proposent que cette fondation concerne la fête des Kaisareia dans son entier et non le seul concours. Ils remarquent aussi qu'une liste de magistrats participant à un sacrifice de culte impérial (Robert 1933b, p. 518-529, l. 12) et comprenant des agonothètes des Kaisareia pourrait provenir de la même inscription, en raison d'une longueur de ligne identique. On peut supposer que le concours était précédé d'une procession et de sacrifices, dont cette dernière inscription constituerait le règlement : comme y figurent des classes d'âge du gymnase et peut-être des gymnasiarques, il s'agirait d'un concours gymnique et musical.

Par ailleurs, on connaît le nom d'une agonothète, Claudia Metrodora, fille adoptive de Skytheinos, née de Kalôbrotos, célébrée pour avoir été stéphanéphore, reine du koinon des Ioniens, prêtresse à vie d'Aphrodite Libia, mais aussi pour avoir assumé de multiples charges agonistiques : quatre fois la gymnasiarchie et l'agonothésie (*SEG* 15, 532) des Herakleia, des Rhômaia et des Kaisareia. Dans une autre inscription, très lacunaire, située vers le milieu du r^er^ s. apr. J.-C., à l'époque de Néron, il est question de son agonothésie, peut être des [— ἀγῶνας] τῶν Σεβαστῶν, qu'on est tenté d'identifier aux Kaisareia (Robert 1936a, p. 128-135, 4 A-B).

Mais l'identification des Kaisareia aux Sebastoi agônes soulève quelques difficultés : en effet, dans le premier texte, il n'est question que d'un seul agonothète des Sebastoi agônes, tandis que dans le second sont mentionnés plusieurs agonothètes des Kaisareia en charge.

On pourrait aussi faire l'hypothèse que les Sebastoi agônes furent créés antérieurement aux Kaisareia et qu'ils étaient confiés à un agonothète dont l'élection était déjà intégrée au calendrier de la cité au moment de la création des Kaisareia.

§ Autres concours. Un dernier cas doit être ici abordé : un catalogue agonistique fragmentaire (Evangelidis 1927, p. 28, n° 12) comprend une liste d'épreuves sportives et hippiques où Mithridate VI Eupatôr gagne les quatre épreuves de course de biges et de quadriges (plutôt à notre sens que de cheval monté) [26], entre son arrivée au pouvoir en 120 et la déportation des Chiotes en 86. On a pu avancer la date de 88, moment où Mithridate fait une tournée triomphale en Ionie. Cependant sa participation, pour des épreuves hippiques, n'impliquait pas sa présence. Peut-être le

26. La lacune autorise les deux restitutions, et c'est la seconde qui a été préférée par M. Segre, suivant un préjugé peu recevable (« notando che la vincitrice è una donna, ho preferito credere che essa abbia corso sul carro piuttosto che sul puledro κέλης), que L. Robert balaye par un argument du même acabit, mais plus proche de la réalité (selon lequel les femmes qui l'emportaient étaient « femmes fortunées qui entretenaient une écurie de course et non viragos qui s'exhibaient dans l'arène »). Si l'on revient au principal personnage de l'inscription, il paraît plus probable qu'après le bige vienne le quadrige, car Mithridate est connu pour ses exploits de conducteur de char : Plutarque raconte qu'il fit empoisonner Alcée de Sardes pour l'avoir vaincu en « poussant ses chevaux de course », (Plu., *Pomp.* 37 , ἵππους ἀγωνιστὰς ἐλαύνων), à la course de char, comme l'indique le verbe ἐλαύνω ; on trouve la même expression chez Plutarque, dans la *Vie de Thémistocle* (Plu., *Them.* 25), à propos de l'attelage envoyé à Olympie par Hiéron ; d'après Suétone, Néron aurait imité, après l'avoir critiqué, le roi du Pont, en se faisant aurige à maints endroits, allant jusqu'à concourir aux Olympia avec un char de dix chevaux (Suet. *Ner.* 24) ; selon Appien (App., *Mith.* 112), Mithridate aurait conduit jusqu'à seize chevaux à la fois.

concours commençait-il par des épreuves musicales évoquées dans la partie perdue de l'inscription [27].

En tous cas une monnaie en bronze (**fig. 11**), frappée dans la période qui suit la première défaite de Mithridate et précède l'avènement d'Auguste (84 et 27 av. J.-C.), avec un cavalier au galop sur l'avers et un thyrse orné de bandelettes dans une couronne de lierre au revers, semble se référer à un concours dionysiaque comprenant des épreuves hippiques, mais aussi de toute évidence musicales, et peut-être sportives (Mavrogordato 1917, p. 224, n° 79, pl. IX 14 ; Robert 1935, p. 465). Il faudrait donc supposer l'existence d'un autre concours, un concours « complet » évoqué par les deux faces de la monnaie, ou un concours hippique distinct de Dionysia dont le programme devait être exclusivement musical.

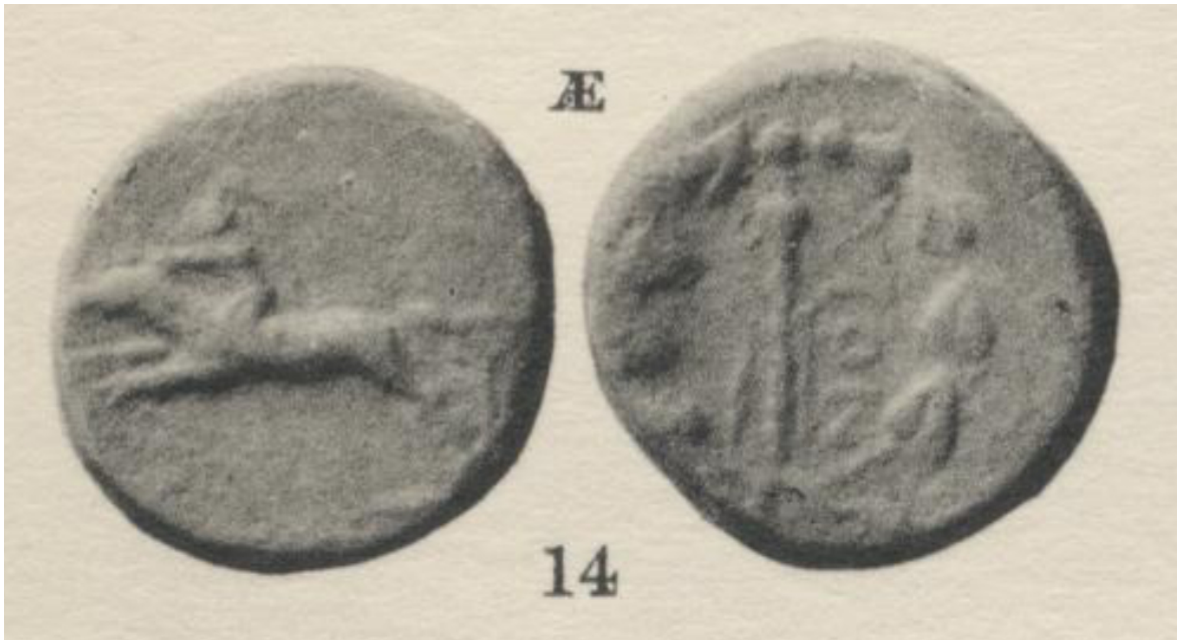


Figure 11 – Chios. Monnaie du Ier s. av. J.-C. commémorant un concours hippique et musical (Mavrogordato 1917, pl. IX 14).

Pour ce qui est du reste des concours connus célébrés par la cité, les **Theophania** en tant que tels, sans les Rhômaia qui leur furent associés, ainsi que les **Herakleia** et les **Hermeia** sont probablement des concours uniquement gymniques [28].

§ Omission de concours. Avec Milet (voir *infra*, p. 656), Chios, dénoncée sans doute par l'association des technites, se voit reprocher par Hadrien d'avoir omis d'organiser des concours pour affecter l'argent à d'autres dépenses. On ne sait de quels concours il s'agit, mais l'empereur ordonna à la cité de les rétablir [29].

27. L. Robert (Robert 1935, p. 460) les décrit sans raison comme « des concours gymniques et musicaux ».
28. Graf 1985, p. 21.
29. Petzl, Schwertheim 2006, *AE* 2006, 1403 : lettre 1, l. 18-19.

§ Artistes originaires de la cité.

Kynaithos. rhapsode, célèbre membre des Homeridai. VIe s. av. J.-C. Stefanis 1988, 1521.

Dion. Cithariste. Époque classique ? Le premier à avoir joué la pièce qui accompagne les libations à Dionysos selon Ménechme cité par Athénée [30]. Stefanis 1988, 792.

Chœur de cent jeunes gens envoyés à Delphes peu avant 493 (Hdt. VI 27). Ce n'est pas le nombre que Hérodote présente comme exceptionnel, mais plutôt ce prodige, annonciateur de désastre : seuls deux des jeunes gens réchappent de la peste.

Ion le tragique Célèbre auteur de tragédies de l'époque classique, considéré par le Canon alexandrin [31] comme l'un des cinq plus grands auteurs tragiques de l'Antiquité, et comparé (en sa défaveur) par le Pseudo-Longin à Sophocle (Longin. XXXIII 5). Il écrivit aussi des drames satyriques, des dithyrambes, des comédies, des élégies, des hymnes, des éloges, des péans et des épigrammes ainsi que diverses œuvres en prose. Il étudia et vécut à Athènes entre 469 et 464, où il fréquenta Cimon, Périclès, Socrate, mais aussi Eschyle et Sophocle. Lors des grandes Dionysies, il remporta la même année la victoire aux concours de tragédie et de dithyrambe. Très riche, il offrit à cette occasion du vin à tous les Athéniens. Dans les Ἐπιδημίες, il raconte les visites de personnes célèbres à Chios, dont celle de Sophocle, s'intéressant surtout aux stratagèmes amoureux du poète tragique (Ath. XIII 603-604) [32].

Démocrite. Musicien et poète. Époque classique. *Suid. s. v.*Χιάζειν.

Likymnios de Chios. Poète dithyrambique. Selon Aristote, ses textes étaient davantage faits pour être lus que chantés (Arist. *Rh.* III 9 1413 b, 14-16). Fin Ve s. av. J.-C.

-] [Aulète de trière dont le nom est perdu. Début du IVe s. av. J.-C. Stefanis 1988, 2953. l.40

Glaukè. Citharède, poétesse lyrique. Première moitié du IIIe s. av. J.-C. Amante de Ptolémée II Philadelphe. Stefanis 1988, 545.

Dioph[an]to[s]. Aulète (de tragédies). Deuxième quart du IIIe s. av. J.-C. Présent aux Sôteria de Delphes. Stefanis 1988, 785.

Amphiklos fils de Kallistratès. Poète épique. Milieu du IIIe s. av. J.-C. Stefanis 1988, 166.

Timokratès fils de T[...] Technite ? Deuxième moitié du IIIe s. av. J.-C. Hiéromnémon des Chiotes à Delphes. Stefanis 1988, 2421.

30. Δίωνα δὲ τὸν Χῖον τὸ τοῦ Διονύσου σπονδεῖον πρῶτον κιθαρίσαι Μέναιχμος, « Dion de Chios a le premier joué à la cithare le morceau musical qui accompagne les libations à Dionysos, selon Ménechme » (Ath. XIV 638a). Sous ce nom se cache peut-être Ion de Chios, selon la *RE* V (1903) 877 n° 22 (K. von Jan).

31. Pfeiffer 1968, p. 206-208.

32. *TrGF* n° 19, Sarikakis 1998, p. 142-143.

Hermoklès fils de Phainoménos. Auteur d'hymnes. Dernier quart du IIIe s. av. J.-C. Stefanis 1988, 904.

• Vainqueurs des épreuves musicales d'un concours organisé au gymnase (*Syll*³ 959, IIe s. av. J.-C.)

Agathokleus fils d'Agathokleus. Récitant.

Miltiadès fils de Dionysios. rhapsode. Stefanis 1988, 1708.

Xénôn fils de Timokleus. Cithariste vainqueur comme ψαλτής (à mains nues). Stefanis 1988, 1924.

Klé[oky]dès fils de Dionysios. Cithariste. Stefanis 1988, 1442.

Kastrianos fils de Kastrianos. Cithariste. Troisième quart du IIe s. apr. J.-C. Vainqueur aux Mouseia de Thespies sous l'archontat d'Abidios fils de Dèmètrios (vers 160). Stefanis 1988, 1382.

Sôzôn fils de Sôzôn. Instructeur de chœurs. Dernier quart du IIe s. apr. J.-C. A entraîné des jeunes gens à chanter des hymnes à Apollon à Claros sous la centième prytanie d'Apollon Clarien (184-185). Stefanis 1988, 2328. Ferrary 2014 no 246.

Autres usages

§ Déportation des habitants de Chios. App., *Mith.* 186. L'épisode se situe en 86 av. J.-C. au moment où, après la victoire de Sylla sur Archélaos à Chéronée, Mithridate s'en prend à ceux de ses sujets qu'il soupçonne de vouloir adopter le parti romain, dont les habitants de Chios, accusés d'avoir éperonné volontairement son navire lors du siège de Rhodes. Selon Appien, c'est Zénobios, lieutenant de Mithridate, qui agit en son nom. La déportation survient quand les habitants de Chios, obéissant à une lettre de Mithridate, ont réuni la somme de 2000 talents.

Ὡς δὲ καὶ ταῦτ' ἐπεπλήρωτο, αἰτιασάμενος τὸν σταθμὸν ἐνδεῖν ὁ Ζηνόβιος ἐς τὸ θέατρον αὐτοὺς συνεκάλει, καὶ τὴν στρατιὰν περιστήσας μετὰ γυμνῶν ξιφῶν ἀμφί τε τὸ θέατρον αὐτὸ καὶ τὰς ἀπ' αὐτοῦ μέχρι τῆς θαλάσσης ὁδοὺς ἦγε τοὺς Χίους, ἀνιστὰς ἕκαστον ἐκ τοῦ θεάτρου, καὶ ἐνετίθετο ἐς τὰς ναῦς, ἑτέρωθι μὲν τοὺς ἄνδρας, ἑτέρωθι δ' αὐτῶν τὰ γύναια καὶ τὰ παιδία, βαρβαρικῶς ὑπὸ τῶν ἀγόντων ὑρβιζόμενα. Ἀνάσπαστοι δ' ἐντεῦθεν ἐς Μιθριδάτην γενόμενοι διεπέμφθησαν ἐς τὸν Πόντον τὸν Εὔξεινον.

« Mais, quand ce total eut été atteint, Zénobios prétexta que le poids n'y était pas et les convoqua [33] au théâtre. Et il disposa des soldats, l'épée nue, autour du théâtre même et le long des chemins menant de là jusqu'à la mer. Puis il emmena les habitants de Chios, qu'il avait fait se lever un à un de leur place, et il les embarqua comme des marchandises sur ses navires, d'un côté les hommes, de l'autre, maltraités d'une façon barbare par ceux qui les conduisaient, les femmes et les enfants. De

33. P. Goukowsky traduit αὐτοὺς par « les citoyens », mais il s'agit plutôt de la population libre, comme il appert dans le reste du texte.

là, on les déporta auprès de Mithridate et ils furent envoyés dans le Pont » [d'après la trad. de P. Goukowsky].

Pour un commentaire de ce passage, voir *infra*, p. 1337 [34].

34. Dans un passage qui précède (App., *Mith.* 181-182), on peut se demander si l'assemblée des citoyens évoquée ne se déroulait pas elle aussi au théâtre, lieu habituel de réunion, ce qui expliquerait qu'on ne le mentionne pas. Ζηνόβιος στρατιὰν ἄγων ὡς ἐς τὴν Ἑλλάδα διαβαλῶν, τὰ τείχη τῶν Χίων, καὶ ὅσα ἄλλα ἐρυμνὰ χωρία, τῆς νυκτὸς κατέλαβε, καὶ ταῖς πύλαις φρουρὰν ἐπιστήσας ἐκήρυσσε τοὺς μὲν ξένους ἀτρεμεῖν, Χίους δὲ ἐς ἐκκλησίαν συνελθεῖν, ὡς διαλεξόμενος αὐτοῖς τι παρὰ τοῦ βασιλέως. Ἐπεὶ δὲ συνῆλθον, ἔλεξεν ὅτι βασιλεὺς ὕποπτον ἔχει τὴν πόλιν διὰ τοὺς ῥωμαΐζοντας, παύσεται δὲ ἐὰν τά τε ὅπλα παραδῶτε καὶ ὅμηρα τῶν παίδων τοὺς ἀρίστους. Οἱ μὲν δὴ κατειλημμένην σφῶν τὴν πόλιν ὁρῶντες ἔδοσαν ἄμφω, καὶ Ζηνόβιος αὐτὰ ἐς Ἐρυθρὰς ἐξέπεμψεν ὡς αὐτίκα τοῖς Χίοις γράψοντος τοῦ βασιλέως· « Zénobios (à la tête d'une armée qu'il était censé faire passer en Grèce) s'empara nuitamment des remparts de Chios et des autres points fortifiés. Après avoir posté des gardes aux portes, il fit proclamer par le héraut que les étrangers eussent à garder leur calme et les citoyens de Chios à se réunir en assemblée, car il allait leur communiquer un message du roi. Quand ils furent assemblés, Zénobios s'exprima en ces termes : "Le roi soupçonne la ville à cause des partisans de Rome. Ses soupçons cesseront si vous livrez vos armes et, comme otages, les enfants des meilleures familles". Et Zénobios envoya le tout à Érythrées, en disant que le roi allait écrire incessamment aux habitants de Chios » [trad. P. Goukowsky].

Clazomènes

On peut s'attendre à trouver un théâtre dans une cité de la dodécapole ionienne, qui, bien connue depuis l'époque archaïque, conserve aux époques hellénistique et romaine une certaine importance, malgré un repli à partir de l'époque classique. On a ainsi voulu identifier un théâtre sur l'actuelle île de Karantina (**fig. 12**), dans une zone de quarantaine aujourd'hui inaccessible sans autorisation [1]. C'est sur cette île que les Clazoméniens auraient déplacé leur cité à l'époque archaïque, afin de l'abriter des Perses, à une période que l'on date soit d'après 546 soit d'autour de 500-494 [2]. La cité fut intégrée à la ligue de Délos, pour laquelle elle paya un tribut qui augmenta de 1,5 à 15 talents. On sait qu'une rébellion et une tentative de réoccupation du continent furent contrées par Athènes en 412 et que s'ensuivit une longue période de *stasis* entre démocrates et oligarques réfugiés à Daphnous, ce qui dut freiner l'activité édilitaire tout au long du IVe s. av. J.-C. [3]

Figure 12 – Clazomènes. L'île aujourd'hui, avec ses deux collines vues du sud-ouest (2016).

En 386 av. J.-C., lors de la Paix du Roi, Clazomènes fait partie des îles concédées à la Perse, et elle resta probablement sous cette domination jusqu'à la libération de la cité par Alexandre le Grand, qui relia par une jetée l'île à la terre ferme [4]. À l'occasion de la paix d'Apamée en 188, les Romains récompensèrent la cité en lui accordant l'immunité et de nouvelles terres (comme l'île de Dryoussa) [5]. Plus tard, Clazomènes fut pillée lors de la première guerre mithridatique, vers 84 av. J.-C. [6]

1. Nous n'avons donc pu accéder qu'à la partie du site ouverte au public, les 20 août 2010, 24 juillet 2011 et 24 juillet 2016.
2. Paus. III 8, 9. Les vestiges les plus anciens remontent à la deuxième moitié du Ve s. av. J.-C. *cf.* Ersoy 2011.
3. Thc. VIII 14 ; 22 ; 31.
4. Paus. VII 3, 8.
5. Pol. XXI 45.
6. Bean 1989[2] (1966), p. 99-106 ; *PECS s. v.* Klazomenai ; Hansen, Nielsen 2004 *s. v.* Klazomenai, *BNP s. v.* Clazomenae.

Théâtre (?)

Urla (Urla/İzmir), Karantina.
38°22'35.36"N 26°47'19.62"E (emplacement hypothètique nord).

Histoire de la recherche

§ R. Chandler et les autres voyageurs. Déjà en 1764, le voyageur affirmait avoir vu les « vestiges d'un théâtre », sur une colline de l'île [7]. Ces « vestiges » se limitent sans doute à l'hypothétique empreinte d'un koilon, à distinguer des rares « structures » que R. Chandler décrit ensuite. Si l'on suppose que le voyageur décrit méthodiquement son « circuit » autour de l'île dans le sens des aiguilles d'une montre, le théâtre pourrait se situer au nord : il est mentionné après les traces d'une muraille et le « port » au nord-nord-ouest et précède des ruines, notamment celles d'une chambre voûtée, qu'on observe aujourd'hui encore sur la côte est. R. Chandler signale à côté d'un des arbres couvrant le « théâtre » une grotte de forme presque carrée, taillée dans la roche, renfermant une source et aménagée avec des piliers sculptés dans la même roche [8], qui pourrait être la grotte de la mère de Pyrrhus le berger dont parle Pausanias [9].

Soixante ans plus tard, en 1825, A. Prokesch von Osten arpente l'île sans retrouver le théâtre. Il indique au nord, là où la colline fait un abrupt, un bassin (« Badestelle ») creusé dans la roche avant de mentionner tout près du port, qu'il situe également au nord-nord-ouest, les « vestiges d'un monument ancien » [10] sans le décrire précisément.

En 1841, S. F. W. Hoffmann signale la même grotte que R. Chandler sur la côte ouest, face au port [11]. Il remarque à proximité immédiate, à un endroit où pousse un figuier, des murs récents construits sur d'autres murs plus anciens ainsi que des marches ruinées permettant d'accéder à la grotte proprement dite. Il ne parle pas du théâtre.

Pourtant Ph. Le Bas, qui visite le site lors de son voyage effectué entre 1842 et 1844, représente un théâtre orienté au nord sur la colline nord (**fig. 13**) [12]. Les trois demi-cercles évoquent un koilon divisé en deux par un diazôma, mais il pourrait s'agir là d'un simple symbole.

§ G. E. Bean. G. E. Bean dessine comme Ph. Le Bas le théâtre au nord de l'île (**fig. 13**), « sur la pente nord de la colline nord », mais à bonne distance de la grotte,

7. Chandler 1776, p. 87.
8. Ce qui est aussi le cas de la grotte du théâtre de Milet. *cf.* Niewöhner *et al.* 2016.
9. Paus. VII 5, 11.
10. Prokesch von Osten 1836–1837, p. 163.
11. Hoffmann 1841, p. 1688.
12. Le Bas 1847–1877, pl. 72.

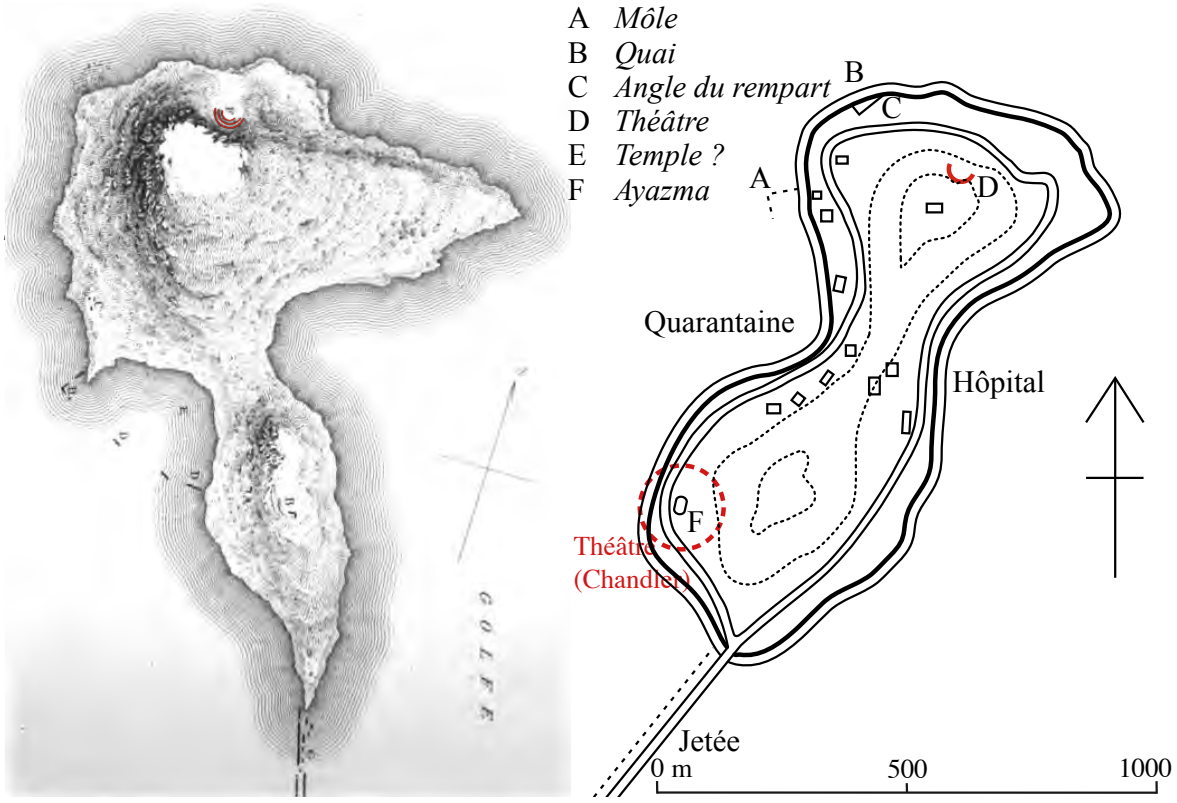


FIGURE 13 – Clazomènes. À gauche, plan du site par Ph. Le Bas, avec indication de l'emplacement du théâtre au nord. À droite, plan du site d'après G. E. Bean, avec emplacement du théâtre au nord et hypothèse de R. Chandler à proximité de la grotte.

fouillée trente-cinq années avant qu'il n'écrive, et qu'il place sur son plan [13] au sud-ouest, en fournissant pourtant une description équivalente à celles de R. Chandler et de S. F. W. Hoffmann (escaliers, source d'eau non potable, deux piliers à l'intérieur, niches, etc.) [14]. Il situe cependant la grotte assez près du port, qui ne se trouve plus indiqué au niveau du quai nord-nord-ouest, mais dans l'anse de la côte ouest. Il précise que le théâtre est de taille moyenne et qu'il n'en subsiste pratiquement rien au-delà de l'empreinte dans la colline. Lors de sa première visite en 1946, de nombreux blocs soigneusement équarris venaient d'être mis au jour ; ils avaient disparu lors de la suivante quelques années plus tard.

Si G. E. Bean situe bien la grotte, il faut donc comprendre que R. Chandler pense avoir vu le théâtre au sud-ouest de l'île (**fig. 13**), et non au nord comme Le Bas et Bean. On peut d'ailleurs noter, même si l'argument est loin d'être dirimant, que l'orientation des théâtres vers le sud-ouest est la plus fréquente, l'orientation vers le nord la plus rare [15].

13. BEAN 1989² (1966) fig. 25.
14. BEAN 1989² (1966), p. 104, *PECS*.
15. *Contra* ERSOY 2011, p. 3, qui oppose ouest et nord et explique l'implantation du théâtre au nord par la faiblesse de la pente de la colline sud et par un mur qui protègerait le site supposé du théâtre des vents du nord-ouest.

§ Y. E. Ersoy. C'est pourtant au nord que reviendra l'équipe turque dirigée par Y. E. Ersoy (Hitit Üniversitesi, Çorum). La reprise des fouilles sur l'île en 2011 fait suite à celles de G. Oikonomos en 1921 et de G. Bakır en 1989-1990, qui n'avaient pas repéré de théâtre. En 2011, le secteur du « complexe théâtral » est confié à F. Özbay (Université de Mersin) [16], et la presse divulgue rapidement la « découverte » d'un « théâtre » [17]. Le fouilleur invoque Chandler et Bean pour justifier les travaux sur une pente à l'extrémité nord-est de l'île, qui semble favorable à l'implantation d'un tel monument du fait de sa concavité, mais aussi, argument de peu de poids, du panorama qu'elle offre. Cette pente, telle qu'elle est photographiée par H. E. Ersoy, paraît particulièrement raide (**fig. 14**).

Figure 14 – Clazomènes. Emplacement supposé du théâtre au nord de la presque-île (Ersoy 2011).

Quatorze sondages furent réalisés pour trouver les gradins, qui se répartiraient en deux terrasses séparées par trois diazômas, ce qui semble faire beaucoup pour un seul théâtre : les vestiges dégagés furent interprétés comme des substructures composées de diverses couches de remblais et de chambres remplies de céramique. Le matériel des remblais est daté du dernier quart du IVe s. à la deuxième moitié

16. Ersoy *et al.* 2012, p. 201–202, Ersoy 2011, p. 2–5. *cf.* aussi l'interview approfondie de Y. E. Ersoy sur `sondakika.com`, datée du 8 octobre 2011, diffusée sur la page `http://tayproject.org/Haber.fm$Retrieve?ID=19085&html=haber_detail_tu.html&layout=web`, consultée le 23 avril 2016.

17. Voir *Akşam*, 2/9/2011.

du IIe s. av. J.-C. [18], moment où le théâtre aurait été construit. L'édifice aurait été détruit par un tremblement de terre dont témoigneraient les fissures de ce qui est interprété comme la fondation du mur de soutènement est et l'effondrement d'un mur de terrasse dans la partie supérieure du théâtre. Il aurait pu avoir été abandonné dès l'époque romaine, pour laquelle on n'a pas de vestiges.

La différence entre l'ouest du monument, où ne subsistent que les substructures, et l'est, où l'on aurait un mur arrière de diazôma surmonté de deux rangées de gradins auquel un escalier prenant appui contre le mur donnerait un accès frontal (**fig. 15**) — ce qui ne ressemble guère à un escalier de diazôma – pourrait indiquer que le monument n'aurait jamais été achevé. Aucun bloc architectural pouvant provenir d'un koilon ou d'un bâtiment de scène n'a été trouvé. En somme, rien ne semble prouver qu'il s'agisse bien là d'un seul monument, et qui plus est d'un théâtre : la fouille ne s'est d'ailleurs pas poursuivie et l'équipe turque utilise désormais la périphrase « la zone que l'on désigne comme emplacement du théâtre [19] », même si un mémoire soutenu en 2014 sur la céramique à vernis noir affirme que le matériel provient du théâtre [20].

Figure 15 – Clazomènes. Selon les fouilleurs, vestiges d'un diazôma avec escalier d'accès à deux rangées de gradins (Ersoy 2011).

Discussion

Il est difficile d'imaginer qu'une cité de l'ampleur de Clazomènes ait été dépourvue de théâtre : celui qui est mentionné en 206 av. J.-C. dans une inscription, où l'on organisait des Dionysia, constituait sans nul doute un monument en dur (voir

18. Ce matériel a fait l'objet d'un mémoire. *cf.* Egeci 2014, accessible en ligne à l'adresse `http://acikerisim.deu.edu.tr/xmlui/handle/12345/10464`, consultée le 24 avril 2016.
19. Ersoy 2015 p. 526, 527.
20. Egeci 2014.

ci-dessous). Mais tous les témoignages des voyageurs et des archéologues semblent donner aux mêmes vestiges (ou à l'absence de vestiges) des interprétations diverses : ils montrent que l'identification du théâtre est loin de s'imposer, comme elle le semble à la lecture des corpus d'édifices théâtraux [21], même si le nord de l'île offre de fait la pente la plus favorable à l'implantation d'un tel édifice. Il ne faut pas non plus exclure une implantation sur le continent, où dut se développer une ville nouvelle à l'époque hellénistique.

Quel qu'ait été l'emplacement du théâtre, il peut fort bien avoir été complètement détruit : Clazomènes fait partie avec Iasos et Cyzique de cités antiques facilement accessibles par la mer, qui ont fourni les matériaux de construction pour les chantiers de Constantinople et d'autres villes (Izmir ici) [22].

Sources textuelles

Concours musicaux

§ Dionysia. Existent en 206 av. J.-C. (*I.Magnesia* 53, l. 29-32 = *I.Erythrai* 504.).

- **Magistrats.** Organisés par un agonothète.
- **Proclamation des honneurs.**

⋆ **Par l'agonothète.** (τοῖς πρώτοις | Δ[ι]ονυσίοις ἐν τῶι θεάτρωι μετὰ τὰς σπονδάς, « lors des premières Dionysies, au théâtre, après les libations », pour le peuple et les envoyés des Magnètes).

- **Programme.** Libations initiales.

§ Concours indéterminés : Prophthaseia (fém.) Cette « panégyrie » célèbre littéralement la victoire des Clazoméniens sur les gens de Kymè lors de la course vers Leukai qui devait, selon l'oracle de Delphes, déterminer le nouveau maître de cette cité fondée vers 383/2 par l'officier perse Tachos après la mort de Glos [23]. On ne sait pas exactement en quoi consistait cette fête annuelle, instaurée peu après, qui comportait peut-être un concours avec des épreuves de course, voire des épreuves musicales (en l'honneur d'Apollon ?). Elle avait lieu à Leukai où Diodore mentionne un sanctuaire d'Apollon [24] ou à Clazomènes même.

21. *TGR*, Chase 2002, Sear 2006, p. 332. Voir aussi Stillwell 1961.
22. Bean 1989[2] (1966), p. 104–105, qui remarque aussi un four à chaux. Prokesch von Osten souligne déjà que le sol est couvert d'infimes débris de marbre. *cf.* Prokesch von Osten 1836–1837, p. 163. Y. E. Ersoy rappelle que le site a été pillé pour construire le port d'Izmir entre le xvie et le xviiie s. Voir sondakika.com, 8/10/2011. Pour Iasos, voir Berti *et al.* (éd.) 2010.
23. Diod. XV 18, 1-4 : « ἐπώνυμον ἑορτὴν ἄγειν κατ'ἐνιαυτὸν ἐνεστήσαντο, τὴν πανήγυριν ὀνομάσαντες προφθάσειαν » (« ils se mirent à célébrer une fête annuelle, donnant à ce rassemblement le nom de Prophthaseia »). Hansen, Nielsen 2004 *s. v.* Leukai.
24. Diod. XV 18, 2.

Colophon (Notion, Claros)

La cité de Colophon, membre de la confédération ionienne (Strab. XIV 1, 3-5 ; Paus. VII 3, 1-4), comporte deux centres urbains ainsi qu'un sanctuaire extra-urbain à Claros (**fig. 16**) [1].

Une première ville, Colophon même ou Colophon l'Ancienne, à l'intérieur des terres, fut le noyau de cette cité si prospère à l'**époque archaïque** (VIIe et VIe s. av. J.-C.) qu'elle demeura longtemps chez les auteurs antiques l'archétype du luxe oriental. Terre d'élevage de chevaux réputée, elle vit aussi grandir des poètes qui ne contribuèrent pas moins au prestige de la cité : le poète lyrique Mimnerme vers 600, le poète et philosophe Xénophane, qui s'exila et finit ses jours en Italie. Puissante, la cité essaima en Ionie même : ce sont des Colophoniens qui chassèrent vers l'Éolide les habitants de Smyrne pour s'installer dans cette cité (voir *infra*, p. 811).

À partir de l'**époque classique**, la cité connut une histoire mouvementée, ponctuée de guerres et de *staseis*. Les deux communautés contribuèrent séparément et modestement à la ligue de Délos, le montant chutant de 3 talents à 500 drachmes pour Colophon et de 2000 à 100 drachmes pour Notion lors de l'affrontement entre oligarques médisants et démocrates partisans d'Athènes en 428/7 ; la cité passa à plusieurs reprises de l'alliance athénienne au joug perse, sous lequel elle resta probablement de 404 av. J.-C. à l'arrivée d'Alexandre, date à partir de laquelle le régime démocratique semble l'avoir définitivement emporté sur le régime oligarchique [2]. À la fin du IVe s. av. J.-C., les Colophoniens entretenaient des liens forts avec Athènes : on sait qu'ils lui envoyèrent des offrandes, la reconnaissant comme leur métropole lors des Panathénées en 307 (voir *infra*, p. 144) ; d'autre part les Colophoniens félicitèrent les Athéniens de la chute de Démétrios de Phalère en 307 et les soutinrent dans leur lutte contre Cassandre [3].

Après le passage d'Alexandre, Colophon l'Ancienne fut largement rénovée : un décret de souscription pour la construction de remparts, daté entre 311 et 306, [4], prévoit la réunion par une fortification de l'ancien site de Colophon au site désigné comme actuel [5], qu'on identifie aux vestiges que nous connaissons de Colophon l'Ancienne, à distinguer d'un site encore plus ancien, qui remonterait au VIIe s. av. J.-C. Aux travaux de fortification s'ajoutent ceux de découpage [6] de la voirie et des îlots d'habitation, la construction d'une agora s'opposant à l'ancienne, d'ateliers et de

1. *PECS s. v.* Colophon, Hansen, Nielsen 2004 *s. v.* Kolophon *BNP s. v.* Colophon, https://sites.lsa.umich.edu/notionsurvey/history/.

2. Les inscriptions de la fin du IVe s. av. J.-C. attestent les réunions d'une assemblée et d'une boulè (Meritt 1935, n°s 1 et 6, Robert 1936a, p. 158-168).

3. *IG* II^2^ 470 qui rappelle le précédent décret. Sur les deux textes voir Robert, Robert 1989, p. 67.

4. Meritt 1935, n° 1, Robert 1936a, p. 158-164, Migeotte 1992, p. 217-223, n° 69.

5. L. 8, 11-12 τὴμ παλαιὰμ πόλιν σ[υ]ντειχίσαι […] πρὸς τὴν ὑπάρχουσαν.

6. L. 26 κατατμηθήσεταί.

toute la panoplie monumentale nécessaire : il est tentant de voir dans ce texte, au-delà du respect de bon aloi pour la ville et les dieux des ancêtres, le projet d'une véritable refondation selon un plan modulaire avec une enceinte.

Pourtant, Colophon périclita dès le début de l'**époque hellénistique** au profit de Notion, qui lui faisait office de port. Cette cité, qui lui était unie par sympolitie depuis l'époque classique au moins [7], devint la Nouvelle Colophon ou Colophon-sur-Mer (ἐπὶ θαλάσσῃ) à une vingtaine de kilomètres plus au sud sur la côte, sur un promontoire côtier, non loin du sanctuaire de Claros. Prépélaos, général de Lysimaque, se concilia les Colophoniens en 302 [8]. L'abandon de l'ancien site, lié sans doute à l'ensablement de son premier port, situé à l'intérieur des terres, à proximité de Claros, fut sans doute précipité par la déportation de sa population vers Éphèse refondée sous le nom d'Arsinoeia par Lysimaque en 294 [9]. C'est alors, en 294, que Colophon et Smyrne s'opposèrent à Lysimaque. Colophon fut vaincue et la cité supprimée. La construction du temple d'Apollon Clarien fut alors abandonnée et le demeura pour un siècle environ. Les traces les plus anciennes d'occupation sur le site fortifié et organisé en damier du promontoire de Notion ne sont cependant pas antérieures à la fin du IVe s. av. J.-C. [10] Comme la cité existait déjà plus d'un siècle plus tôt, on postule, de même que pour Colophon, l'existence d'un site plus ancien aujourd'hui disparu.

L'ancienne Colophon fut réoccupée après la mort de Lysimaque en 281 av. J.-C., voire plus tôt, grâce à une intervention de Prépélaos. Reconnaissant encore les Leukophryèna de Magnésie à la fin du siècle, au même titre que la nouvelle Colophon (*I.Magnesia* 53), elle ne retrouva jamais sa splendeur passée, tandis que le port de Notion poursuivit son développement dans l'ombre de celui d'Éphèse, qu'elle avait naguère servi à contrôler. Les deux cités furent unies par une sympolitie dans la première moitié du IIIe s. av. J.-C., jusque vers 250-230 [11].

Colophon dut être sous domination séleucide jusqu'en 246, puis passer sous le contrôle des Lagides, en tous cas pour Colophon-sur-Mer, conquise peut-être dès 246/245 et de façon durable par Ptolémée III Évergète [12] ou vers 223/222. Elle échut peut-être à Attale Ier quand il chassa Antiochos Hiérax d'Asie Mineure en 228/227. Dès l'avènement d'Antiochos III en 223, Achaios entreprit pour lui la reconquête de l'Asie Mineure sur les Attalides, notamment des cités côtières d'Ionie et d'Éolide et il est aussi possible qu'il s'empara de Colophon [13], qui se rendit à Attale en 218 (Pol. V 77). Antiochos III prit la ville en 204 ou 203, époque à laquelle il était présent à Téos,

7. Thc. III 34, Arist. *Pol.* 1303b.
8. Diod. XX 107, 5.
9. Paus. I 9, 7, Paus. VII 3, 4 .
10. Ratté *et al.* 2018, p. 11-12.
11. Sur Colophon à la haute époque hellénistique, Vacante 2015.
12. Robert, Robert 1989, p. 53, n. 267, Gauthier 2003c, p. 470-493 (décret en l'honneur de Sôsias, officier lagide, 240-220 av. J.-C.).
13. Selon P. Debord « toute reconstitution de l'histoire de Colophon à cette époque, fort agitée, est presque impossible » (Debord, Fröhlich 2018, p. 358), d'autant qu'il faut distinguer Colophon l'Ancienne de Colophon-sur-Mer, qui ont pu connaître des vicissitudes différentes. Sur les dominations des souverains hellénistiques sur la cité, et en particulier sur Antiochos III, voir Debord 2013.

de nouveau en 197. Ce n'est qu'au tournant des IIIe et IIe s. av. J.-C. que les travaux du temple de Claros reprennent, pour se poursuivre jusqu'à la fin de l'époque hellénistique. Antiochos III de nouveau assiégea Notion, qui s'était ralliée aux Romains lors de la guerre antiochique en 190, jusqu'à ce que le préteur Aemilius Regillus ne détruise sa flotte au large de Myonnèse. Après sa défaite finale à Magnésie du Sipyle, la paix d'Apamée en 188 assura à Notion l'exemption de tribut. Le sanctuaire de Claros fut pillé au Ier s. av. J.-C. par les pirates et Pompée, qui les anéantit entre 67 et 63, fait partie d'un certain nombre de personnages de la fin de la République romaine qui y furent honorés. Encore à l'époque impériale, il jouissait d'un grand prestige : Tibère aurait reçu un culte dans la partie nord du pronaos où l'on inscrivit son nom au génitif [14] et Germanicus consulta l'oracle en 18 (Tac. *An.* II 54, 2).

Notion se maintint tout au long de l'**époque impériale**, continuant de servir de port aux pèlerins venant consulter l'oracle de Claros, où les travaux reprirent, après une interruption des travaux au Ier s. apr. J.-C., grâce à Hadrien, qui fit construire et dédia le temple selon une inscription gravée sur l'entablement de la façade et faisant retour sur trois colonnes des longs côtés (Ferrary 2000 13).

La ville ne connut cependant pas le développement urbain d'autres cités ioniennes qui se dotèrent d'une parure monumentale marmoréenne et d'équipements balnéaires : les prospections sur le site n'ont pas recueilli de matériel postérieur au Ier s. apr. J.-C. Selon Chr. Ratté, il était largement ruiné, de même que la ville de Priène, sans qu'on cessât de l'occuper totalement : une ville basse s'était développée en contrebas de l'« acropole » en direction de Claros et la nécropole continuait de s'étendre, sans qu'on se soucie de mobiliser de grands moyens pour un site qui avait perdu son rôle stratégique sous la *Pax Romana*, à une époque où l'on ne craignait plus les pirates, et ne disposait pas d'un approvisionnement en eau suffisant pour s'adapter aux nouveaux modes de vie à la romaine. Il se peut aussi que le port ait été condamné par un ensablement [15].

Le site devint le siège d'un évêché à partir du début du Ve s. apr. J.-C. au moins et fut occupé jusqu'au Moyen-Âge. Mais une occupation sporadique est attestée à l'époque moderne : au XIXe s. et au début du XXe s. en tous cas, existaient encore quelques maisons dans l'enceinte [16] (voir *infra*, p. 129).

Théâtre de Colophon (?)

Değirmendere (Menderes/İzmir).
38°6'26.48"N 27°8'22.92"E (hypothèse).

Si toute cité digne de ce nom doit posséder un théâtre, on s'attendrait à en trouver un à Colophon. On pourrait avancer que, de même qu'on n'imagine pas

14. Robert 1989, p. 540, Ferrary 2000 12.
15. Robert, Robert 1989, Robert 1989, Gauthier 2003a, p. 74-87, Rousset 2014, Ratté *et al.* 2018, p. 13-15, Debord, Fröhlich 2018.
16. Demangel, Laumonier 1925, p. 325, 328, Atalay 1986, p. 71.

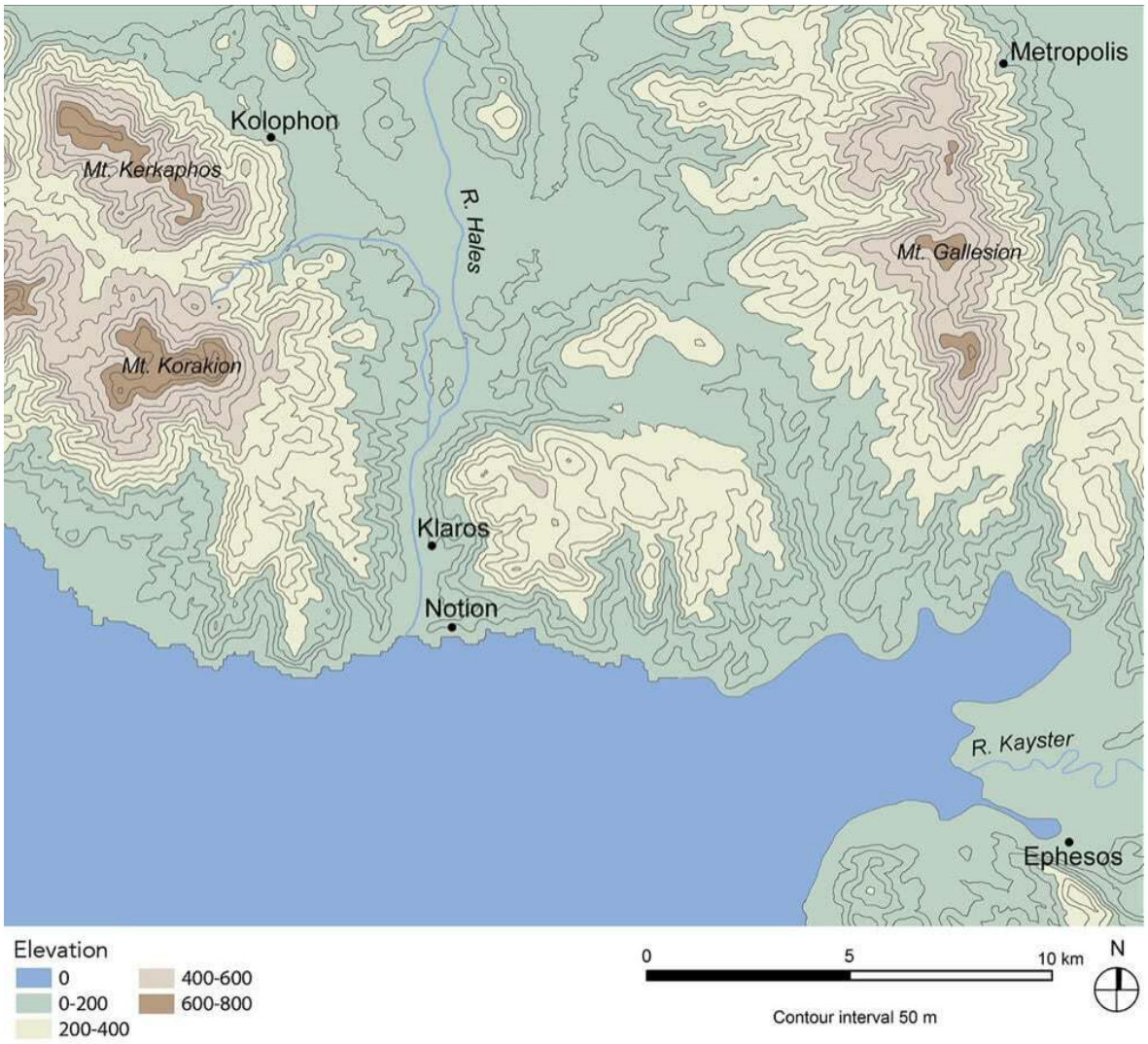


FIGURE 16 – Colophon. Carte de la région (https://sites.lsa.umich.edu/notionsurvey/wp-content/uploads/sites/345/2017/10/RegionalMapSlide02.jpg, consultée le 26/02/18).

pour Clazomènes un théâtre à Chytron ou dans la Clazomènes insulaire, mais bien plutôt dans la ville qui se développa à l'époque hellénistique, de même il n'y aurait pas eu de théâtre à Colophon dans l'intérieur des terres mais uniquement celui qu'on connaît à Notion son port. Dans une histoire aussi mouvementée, construire un théâtre en dur n'était sans doute pas la priorité [17].

On peut relever que le décret de souscription déjà mentionné (voir *supra*, p. 117) ne mentionne pas explicitement de théâtre, alors qu'il date d'une époque où ce type d'édifice commence à se diffuser en Ionie [18]. On pourra toujours se demander si la construction d'un théâtre n'entrait pas dans l'expression sommaire de la l.27 τὰ ἄλλα ὅσα δημόσια δείηι, qui semble avoir laissé ouverte la possibilité de définir une série

17. Aristote rapproche ces deux exemples pour illustrer l'éclatement de la *stasis* par manque d'unité entre deux centres urbains (Arist. *Pol.*, 1303b).

18. ROBERT 1936a, p. 166 qui cite notamment le dossier, daté de 306 environ, d'inscriptions en l'honneur de Malousios de Gargara, qui contribua au financement du théâtre.

de monuments publics nécessaires à la vie de la cité. Toujours est-il qu'il demeure improbable qu'un tel projet, qu'il ait vu le jour ou non, ait été effectivement mené à bien, puisque la cité déclina rapidement.

Un autre élément intéressant de ce texte est la mention d'une « assemblée principale »[19], qui devait se tenir sur l'ancien site, comme le suggère le fait que l'on prévoit d'exposer le décret dans le sanctuaire de Cybèle, « sur place »[20], cette dernière précision opposant une fois encore le site de Colophon que nous connaissons, avec son sanctuaire de Cybèle, et l'ancien site. La question du lieu précis de réunion de cette assemblée à Colophon l'Ancienne demeure ouverte.

Toujours à la même époque, à la fin du IVe s. av. J.-C., on sait que non seulement plusieurs concours étaient célébrés, mais qu'on y accordait la proédrie, ce qui implique un aménagement particulier de l'espace, sans qu'il soit nécessairement permanent ni qu'on puisse savoir où l'on organisait les concours à cette date. Les trônes qu'on décrira pour le théâtre de Notion sont en tous cas postérieurs (voir *infra*, p. 153).

Histoire de la recherche

Les voyageurs n'ont jamais observé de théâtre à Colophon, et pour cause : le site, placé sur une hauteur à l'intérieur des terres, ne fut identifié qu'en 1874 par C. Schuchhardt[21]. Le savant allemand écrit alors : « le théâtre se situait probablement dans la cuvette qui s'enfonce entre les deux contreforts de l'acropole ; certes, aucune trace n'en est visible, mais on aurait grand-peine à trouver un emplacement qui serait aussi approprié[22] ». Il faut comprendre que le théâtre se situerait au nord de l'acropole (**fig. 17**), et serait orienté au nord-nord-est, ce qui est rare mais pas sans exemple. En tous cas, Schuchhardt indique clairement qu'il ne s'agit que d'une hypothèse. On ne retrouve d'ailleurs pas le théâtre dans les inventaires de P. Ciancio Rossetto et de Fr. Sear.

Mais on rencontre çà et là, dans une littérature moins informée, la mention du « théâtre de Colophon ». Ainsi R. G. Chase, visiteur passionné des théâtres de la Méditerranée, se rend sur le site à la recherche du théâtre indiqué par le guide Baedeker. On trouve ainsi dans la traduction française de ce livre : « La porte principale, située dans le vallon du théâtre, faisait face au Değirmendere[23] ». Il ne s'agit là que d'une traduction sans nuances des propos de Schuchhardt, sans doute repris d'une encyclopédie[24], qui transforme des hypothèses en affirmations. On ne peut suivre R. G. Chase qui se fonde sur cette littérature de vulgarisation pour demander à un ouvrier turc travaillant à Colophon où se trouve le « théâtre », et croit voir, une fois arrivé à

19. L. 32 ἐν τῆι κυρίαι ἐκκλησίαι.
20. L. 35 ἐνθάδε.
21. W. M. Ramsay ou A. Fontrier y étaient passés, sans reconnaître de cité importante. Fontrier 1880.
22. Schuchhardt 1886, p. 407.
23. Baumgarten (éd.) 1992, p. 159.
24. *RE s. v.* Kolophon, EAA 1985 *s. v.* Colofone, *BNP s. v.* Colophon.

l'emplacement de ce qu'on lui désigne comme tel, un mur de soutènement, des fondations de gradins, un diazôma et un bâtiment de scène, tout en reconnaissant que cela n'y ressemble pas sur les photographies et que l'on peut demeurer sceptique [25]. Lors de nos visites [26] sur le site, nous n'avons rien vu qui ressemblât à un théâtre. Qui plus est, l'emplacement indiqué par Chase ne correspond pas à celui que décrit Schuchhardt.

Odéon de Colophon (?)

Değirmendere (Menderes/İzmir).
`38°6'42.58"N 27°8'32.16"E` (empreinte hypothétique).

À Colophon, où l'existence du théâtre est elle-même incertaine, L. B. Holland indique l'emplacement d'un possible odéon, à l'intérieur du triangle théorique formé par le circuit des remparts sur trois collines, immédiatement à l'est d'une butte toute proche du village de Değirmendere, à l'ouest de la route menant au village de Traça (actuelle Çamönü) [27]. Holland faisant en 1944 la synthèse d'une mission inachevée, limitée à deux campagnes en 1922 et 1925, précise que l'édifice « n'a pas été documenté assez précisément pour être situé sur [le plan général du site et de ses environs établi par Schuchhardt et amélioré par lui-même] [28] ». On peut toutefois déduire du plan que cette butte se situerait sur les premiers contreforts des collines de Colophon, au nord du site, non loin, peut-être en contrebas, de l'emplacement hypothétique du théâtre (**fig. 17**). Le savant anglais décrit un très grand édifice, avec « une dépression à l'intérieur de ses murs qui suggérait un odéon ». Il le date de l'époque romaine, sans expliquer pourquoi [29]. Peut-être est-ce dû à la présence de mortier, comme pour l'édifice remployant des blocs « grecs » situé un peu plus à l'ouest, sur la butte. On ne voit plus rien de tel aujourd'hui dans cette zone occupée par des propriétés privées ; le terrain en partie recouvert d'une végétation dense a été largement bouleversé par les constructions et les travaux agricoles et on n'a pu y observer qu'un bloc antique parmi les innombrables murets modernes.

25. Chase 2002, p. 151, 622.
26. En 2010, 2014 et 2016.
27. Holland 1944, p. 95.
28. Holland 1944, p. fig. 1.
29. C'est d'autant plus surprenant qu'on considère le site de Colophon comme pratiquement abandonné à cette époque. Voir par ex. Schuchhardt 1886, p. 415–419.

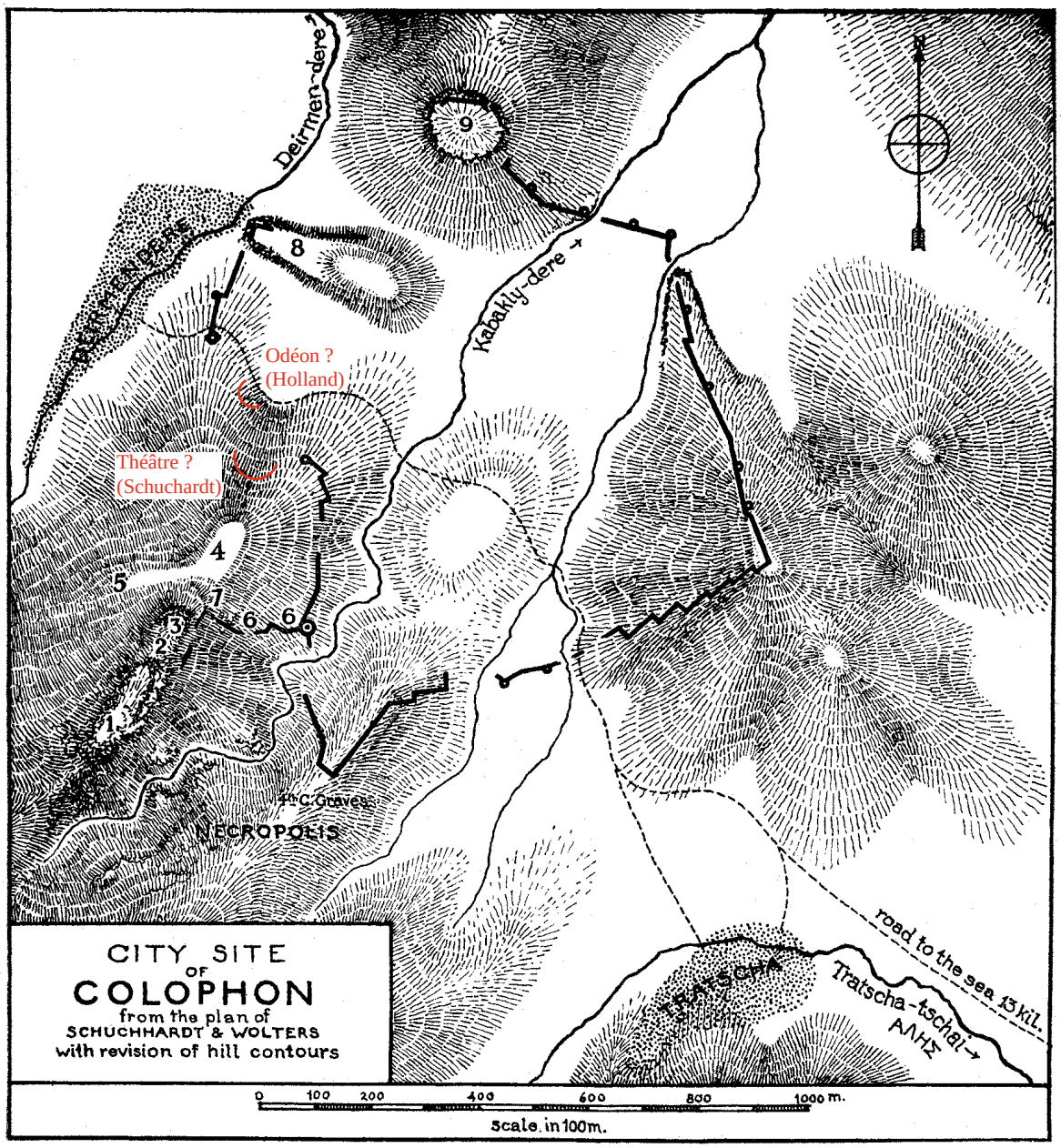


FIGURE 17 – Colophon l'Ancienne. Plan du site par Schuchhardt et Wolters, revu par Holland. Emplacements hypothétiques d'un théâtre et d'un odéon (reportés de façon indicative sur le plan d'après leurs descriptions).

Théâtre de Notion

Ahmetbeyli (Menderes/İzmir), Gâvur köy, kale, plaj.
37°59'36.86"N 27°12'2.44"E.

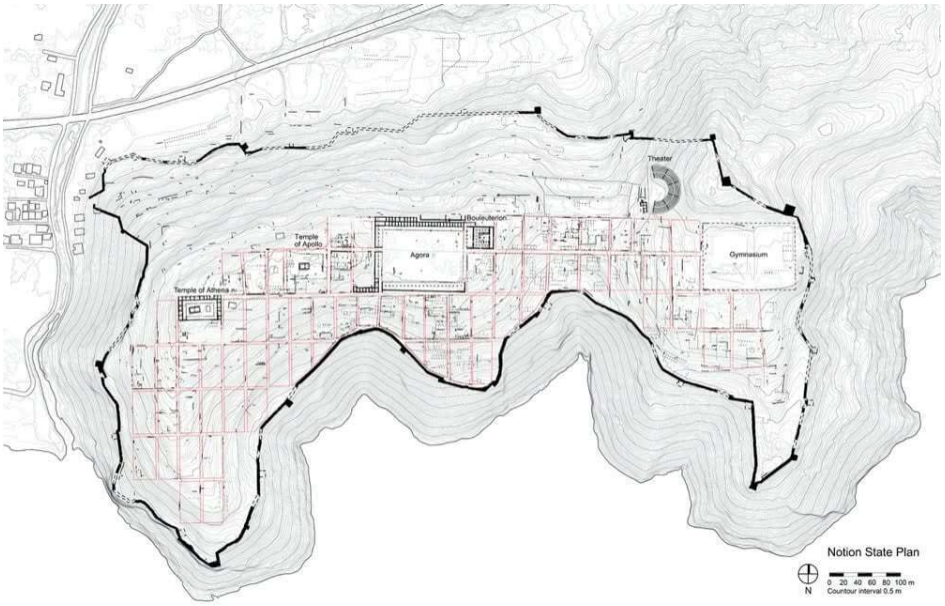


Figure 18 – Notion. Plan du site (Chr. Kurtze, P. Lebouteiller) en ligne sur https://sites.lsa.umich.edu/notionsurvey/current-projects/site-plan-and-architectural-documentation/.

Figure 19 – Notion, théâtre. Vue générale (2011).

Histoire de la recherche

Le théâtre de Notion a été décrit par les voyageurs dès le XVIIIe s. Le comte de Caylus, en 1716[30], R. Chandler dans les années 1760[31], J. Dallaway en 1794-1795[32], Ch. Texier dans les années 1830[33], C. Schuchhardt en 1886 constatent la conservation parfaite de ses gradins[34].

Certaines autorités locales hellénophones recueillirent des Antiquités, notamment des inscriptions, de la fin du XIXe au début du XXe, à une époque où l'on remployait les matériaux de l'église byzantine proche du théâtre et des ruines environnantes pour construire une nouvelle église[35].

La nécropole fut fouillée à partir de 1904 par Th. Macridy, des fouilles furent menées en 1913 par R. Demangel et A. Laumonier, puis reprises en 1921 au temple d'Athéna et un matériel considérable avait alors déjà été exhumé, en partie perdu pendant cette période troublée, en partie envoyé, notamment par Ch. Picard en 1921, au musée local ou à l'école évangélique de Smyrne[36]. Mais le dégagement du théâtre est beaucoup plus récent et il est demeuré partiel (**fig. 23**). E. Atalay de l'Ege Üniversitesi organisa un nettoyage sur trois semaines en 1985, et fouilla la partie basse du koilon en l'espace de six semaines en 1986[37].

Depuis 2014, la mission des Universités du Michigan et de Brown dirigée par Chr. Ratté a entrepris des prospections et une étude topographique et architecturale d'un site touché par les fouilles clandestines. L'équipe s'est aussitôt souciée de l'état du théâtre (**fig. 20**)[38], menacé par la pousse de pins entre les gradins, et a organisé le désherbage d'une partie du koilon en 2017, recueillant quelques données essentielles sur le plan général du monument[39].

Description

Les rapports d'E. Atalay se limitent à quelques lignes évoquant le dégagement partiel du monument et son état de dégradation, sans description architecturale. Les

30. Caylus 1767 *Éloge historique* V. Un exploit longuement développé dans l'éloge du Comte est d'avoir pris pour guides des brigands qui détournaient la plupart des voyageurs débarquant à Smyrne de s'aventurer au sud, en direction d'Éphèse.

31. Chandler 1776, p. 104-105. Il décrit le théâtre au moment de son arrivée à « Claros », mais la description correspond bien à Notion.

32. Dallaway 1797, p. 261-262.

33. Texier 1839–1849, p. 101. Dans Texier 1862, p. 360, il est surprenant de lire à la fin de la description du temple de Claros : « au sud du temple est l'emplacement d'un théâtre dépouillé de ses sièges, et de nombreux débris d'autres monuments ». On serait tenté d'y voir les vestiges d'un théâtre dans le sanctuaire mais il s'agit plus vraisemblablement d'une description résumée devenue inexacte du site de Notion, au sud de Claros, dans cette édition plus tardive du texte de Texier.

34. Schuchhardt 1886, p. 424.

35. `https://sites.lsa.umich.edu/notionsurvey/history/`, consulté le 25 février 2018 ; Macridy 1905 sur le remploi massif de matériaux antiques entre 1897 et 1904.

36. Macridy 1905, Macridy 1912 ; Demangel, Laumonier 1923, Demangel, Laumonier 1925 ; Julian 1921, p. 561-564.

37. Très brefs rapports : Atalay 1986, Atalay 1987a, ainsi qu'Atalay 1987b plus sommaire encore.

38. Vœu répété de pouvoir procéder à une coupe et appliquer des herbicides pour prévenir la repousse dans Ratté 2014, p. 6, Ratté 2015, p. 4, Ratté 2016, p. 3.

39. Ratté 2017, p. 2, fig. 7.

Figure 20 – Notion, théâtre. Vue depuis le sud après le nettoyage de 2017 (Ratté 2017 fig. 7).

photographies imprimées en basse qualité sont quasiment illisibles [40] et les relevés fournis utiles mais insuffisants, donnant un état de l'amoncellement des ruines sans distinguer les phases antiques ou proposer de restitution. Les mesures données sont parfois étranges, comme sur le pierre à pierre (**fig. 21**) approximatif (où la marge d'erreur indiquée est de plus ou moins 10%) qui comporte en annotation les circonférences extérieure et intérieure du koilon (« dış çevre » et « iç çevre ») plutôt que son diamètre et celui de l'orchestra. Sur le plan n'apparaît pas la distinction entre les maenianums et les kerkis et le nombre d'escaliers indiqué est celui des escaliers visibles et non restituables du maenianum inférieur uniquement. Les blocs de gradin et de couronnement du diazôma sont représentés sous forme de parallélépipèdes rectangles, sans la mouluration. Nous tâcherons donc de compléter ces données avec quelques observations et mesures faites sur le site [41], qui ne sauraient prétendre remplacer un travail précis de documentation après une fouille plus complète.

§ Situation. Le théâtre occupe un emplacement assez périphérique au nord-est de la ville, dicté par la topographie (**fig. 18**) : orienté à l'ouest, il est largement adossé à la colline sans doute partiellement retaillée [42] qui domine le promontoire 85 m au-dessus du niveau de la mer ; son orchestra met à profit un large rentrant dans ce relief, peut-être lui aussi ponctuellement aplani.

40. On se reportera utilement aux photographies (**fig. 22–23**) publiées par R. G. Chase, qui visita le site en 1987 (Chase 2002, p. 31).

41. Les 23 août 2010, 29 juillet 2011, 14 juillet 2014, 21 et 22 juillet 2016.

42. Comme le notent *TGR* et Isler 2017. Nous n'avons pu observer que de rares affleurements rocheux dans le koilon et en contrebas.

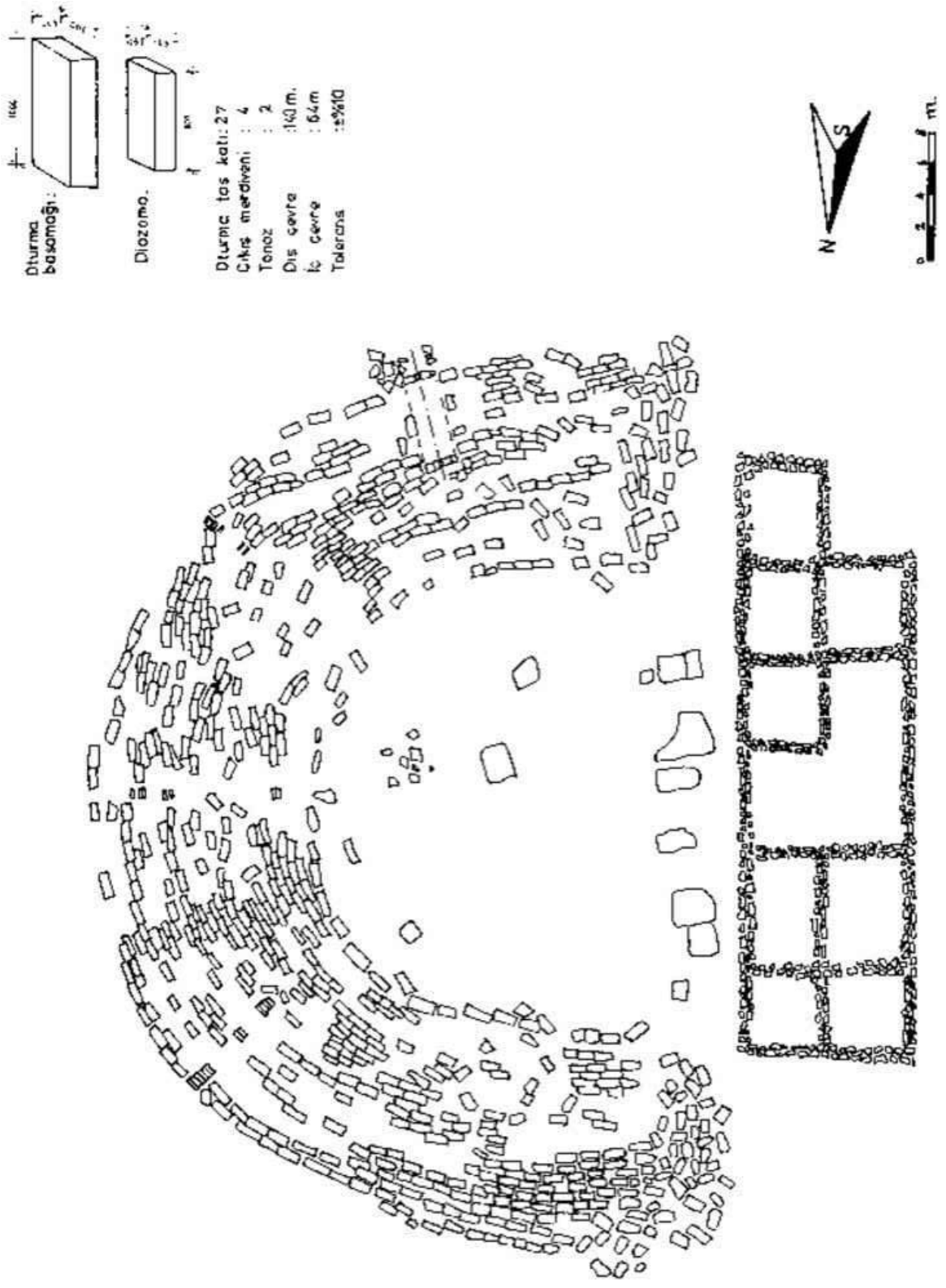


Figure 21 – Notion, théâtre. Pierre à pierre (Atalay 1986, p. 79, pl. 4).

Figure 22 – Notion, théâtre. Vue générale après les fouilles en 1987 (Chase 2002, p. 31).

Figure 23 – Notion, théâtre. Vue de la partie dégagée du koilon en 1987 (Chase 2002, p. 31).

L'édifice ne s'insère pas dans le plan hippodaméen tel qu'il est restitué par l'équipe américaine, tant par sa disposition par rapport aux îlots que par son orientation : son axe dévie légèrement de l'ouest vers le sud [43]. On n'a pas non plus cherché à le tourner vers la mer [44].

Son koilon fait face à celui du bouleutèrion, distant de 230 m environ, qui, tout en étant situé à l'extrémité de l'éminence de l'agora dont il occupe une partie du petit côté est, a une façade principale orientée vers l'extérieur. Un gymnase se situait peut-être à proximité immédiate du théâtre, au sud-est [45].

§ Matériaux. Le théâtre est construit avant tout, comme le bouleutèrion et les fondations des temples, en conglomérat, une roche composée essentiellement d'inclusions de marbre centimétriques ou décimétriques avec une matrice calcaire grisâtre à rougeâtre [46]. Mais on y trouve aussi du marbre et du calcaire.

Tous ces matériaux sont d'origine locale. Ils furent probablement extraits sur le promontoire lui-même, que ce soit de carrières ou à l'occasion des travaux de terrassement, à l'exception peut-être du conglomérat : soit les gisements présents sur le promontoire, aujourd'hui peu étendus, ont été épuisés, soit les carrières sont à situer un peu plus loin au nord ou à l'est pour ce matériau [47].

§ État de conservation. Le koilon du théâtre est relativement bien conservé : on peut encore observer en place les murs de soutènement latéraux, en particulier le mur nord et l'accès voûté sud, une partie des gradins, des escaliers, du diazôma. Toutefois de nombreuses dégradations sont survenues au fil du temps : quelques constructions modernes dans sa partie inférieure, l'effondrement des murs de soutènement antérieurs, le glissement de nombreux blocs arrachés par les racines des arbres. Ce dernier phénomène s'est considérablement aggravé entre les fouilles partielles turques, qui ont causé des problèmes de drainage [48], et le nettoyage américain (**fig.19**).

Du bâtiment de scène subsistent de rares blocs *in situ*, visibles au niveau du sol actuel : une partie des maçonneries, mais surtout de nombreux blocs spoliés qui furent remployés pour la construction de maisons modernes à son emplacement et

43. On se fiera davantage au travail des fouilleurs qu'au croquis de W. Hoepfner (Hoepfner 2011 fig. 71) qui plaque sur le site un système d'îlots un peu trop théorique, qu'il considère comme classiques par leurs dimensions, et imagine qu'il puisse être redevable à Hippodamos. De même, il avance que les vestiges les plus anciens du promontoire remonteraient à l'époque classique : ainsi le théâtre et le bouleutèrion seraient datables de la fin de l'époque classique ou du début de l'époque hellénistique : tout cela nous semble tirer artificiellement vers le haut la chronologie.

44. de Bernardi Ferrero 1974, p. 25 prenait déjà cet exemple pour montrer qu'on ne recherchait pas particulièrement une perspective sur la mer (« sfondo marino »).

45. Désigné comme gymnase sur le plan du site **fig. 18**, mais encore comme « East agora » (entre guillemets) dans Ratté *et al.* 2018, fig. 2.

46. Ratté *et al.* 2018, p. 8.

47. Ratté *et al.* 2016, p. 624, Ratté *et al.* 2018, p. 6.

48. Remarque très elliptique à ce sujet dans Chase 2002, p. 31.

un peu au-delà [49]. Ainsi le pierre à pierre ne prend pas seulement en compte le plan du bâtiment de scène antique, mais des murs modernes, que ce soit de maisons, d'enclos à bétail ou de terrasses agricoles.

§ Koilon. Le koilon est adossé à la pente dans sa partie centrale ; sur les côtés, il repose sur des fondations de blocs plus ou moins équarris contenus par de puissants **murs de soutènement** courbes en grand appareil régulier à double parement et blocage. La seule substruction creuse est le passage voûté côté sud, supportant une partie des gradins du maenianum supérieur. Ces murs de soutènement sont comme le reste du koilon largement constitués de conglomérat local, avec de rares blocs de marbre, à l'exception du parement du mur nord, où les blocs de marbre gris bleuté sont majoritaires [50]. Malgré son usure, on devine le soin relatif accordé au parement extérieur orné d'un bossage à l'austérité étudiée, dont la ciselure périmétrale, large de 1,5 cm, se distingue par endroits (**fig. 24**).

Figure 24 – Notion, théâtre. Le mur de soutènement périphérique nord vu de l'est et du nord-ouest (2014).

Le **plan** outrepassait légèrement le demi-cercle dont on peut estimer le diamètre à 70 m environ [51]. Les 27 rangées de gradins comptées par C. Schuchhardt et l'équipe d'E. Atalay constituent un minimum. Elles sont divisées en deux maenianums de 13 (au minimum) et 14 rangées [52] par un diazôma : un maenianum inférieur

49. Selon Atalay 1986, p. 71, qui a identifié de la porcelaine du XIXe s. lors des fouilles. Macridy mentionne une « hutte » où sont encastrés des matériaux antiques (Macridy 1905, p. 160). En 1921, Demangel voit encore une maison moderne à proximité du théâtre (Demangel, Laumonier 1925, p. 325).

50. Ratté *et al.* 2018, p. 6.

51. Ratté *et al.* 2018, p. 6. Le chiffre de 64 m donné par *TGR* et Isler 2017 est repris du pierre à pierre d'Atalay, où il est donné comme la circonférence intérieure. Sear 2006 calcule 58 m à partir de ce pierre à pierre, mais la marge d'erreur de 10% invite à se fier davantage aux études topographiques récentes.

52. Lors de la fouille de 1986, le sol de l'orchestra ne semble pas avoir été atteint ; en 2017, Chr. Ratté ne dénombrait que 23 rangs, 9 seulement sous le diazôma. Il est rare que le nombre de rangs du maenianum supérieur excède celui du maenianum inférieur : étant donné que le koilon n'a pas été

de cinq kerkis probablement séparées par 6 escaliers larges de 0,76 m [53] et un maenianum supérieur avec des escaliers intercalaires supplémentaires pour un total de 10 kerkides et 11 escaliers [54].

On compte deux marches hautes de 0,185 m pour un gradin haut de 0,37 m. Le profil des **gradins** (**fig. 25**) offre l'équivalent du fréquent cavet surmonté d'un bandeau traduit en plans rectilignes plus faciles à tailler dans cette pierre de mauvaise qualité : une verticale de 0,215 m, une horizontale de 0,07 m et une moulure supérieure haute de 0,155 m traitée en double chanfrein, similaire à celle du couronnement des gradins du théâtre de Priène, taillé dans un bloc séparé.

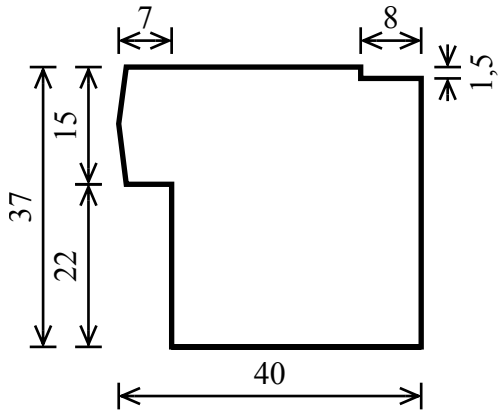


Figure 25 – Notion, théâtre. Profil des gradins (éch. 1:10).

Pour le repose-pieds, il faut distinguer deux cas (**fig. 26**) : les premiers rangs, où il est décaissé dans le même bloc, d'une profondeur plus importante (*ca* 0,60 m ?) ; les rangées supérieures, où la profondeur du gradin se limite à 0,40 m et où une feuillure haute de 0,015 m et profonde de 0,08 à 0,16 m à l'arrière du lit d'attente amorce la zone du repose-pieds qui devait être constitué de la roche naturelle éventuellement complétée par un remblai en cailloutis. Sur le siège de ces blocs sont visibles quelques mortaises pour agrafes en queue d'aronde qui servaient, de façon atypique, à liaisonner les sièges entre eux. À la place des traditionnelles pattes de lion en bordure d'escalier, on s'est contenté de blocs de gradin beaucoup moins longs, avec un panneau dressé pour l'assemblage des marches sur la face de joint. Cette économie peut s'expliquer encore par la nature de la roche (**fig. 26**).

fouillé tout à fait jusqu'à l'orchestra, il faudrait vérifier si les deux maenianums ne possèdent pas le même nombre de rangs (14), ce qui est plus courant.

53. E. Atalay n'en dénombre pas plus de quatre, mais la partie antérieure du koilon s'étant effondrée, il faut très probablement restituer des escaliers aux extrémités, comme sur le plan du site établi par l'Université du Michigan (**fig. 18**).

54. Ni E. Atalay ni Chr. Ratté ne le précisent, mais nous avons pu observer quatre escaliers envahis par la végétation au-dessus du diazôma, entre l'accès voûté et l'axe du théâtre, au-delà duquel il était impossible d'en voir davantage lors de notre passage. H. P. Isler (Isler 2017 *s. v.* Notion) dit avoir compté en 1985 9 kerkides et 10 escaliers, et restitue 11 kerkides et 12 escaliers, sans faire de différence entre les deux maenianums : s'il parle très certainement du maenianum supérieur, il faut rectifier le compte très légèrement pour obtenir un nombre pair en haut, double du nombre impair du bas, comme cela est récurrent dans les théâtres hellénistiques. *TGR* donne des chiffres fantaisistes : 9 kerkides en bas et 11 en haut.

Figure 26 – Notion, théâtre. Escalier dans le maenianum inférieur, 1987 (Chase 2002, p. 31) ; le même au centre, avec repose-pieds (2016) ; à droite, gradins dépourvus de repose-pieds (2011).

Le **diazôma** (**fig. 27**) est large de 1,23 m, avec un mur amont haut de 1 m environ composé d'une plinthe, d'une assise d'orthostates et d'un couronnement haut de 0,205 m similaire à celui des gradins, avec deux légères obliques suggérant une courbe convexe hautes de 0,09 et 0,115 m respectivement. Des piédroits reposant sur la plinthe flanquent les escaliers : le premier bloc de couronnement vient s'y encastrer. Le passage, dallé, est bordé à l'avant par une rangée de gradins de faible profondeur, sans repose-pieds (0,33 m), percés à l'arrière, à intervalles réguliers, d'encoches, qu'on trouve également sur d'autres blocs, mais du côté de l'orchestra (L. 0,17 m, prof. 0,03-0,13 m, ht. 0,25-0,38 min. m). Peut-être servaient-elles à loger des mâts pour un vélum ou aux poteaux d'une balustrade. Un seul « trou à corde » est visible sur les sièges des gradins (**fig. 26**).

Figure 27 – Notion, théâtre. Diazôma ; à droite, cavité d'encastrement (2016).

On gagnait le diazôma depuis l'extérieur par un unique **passage voûté** aménagé au sud, du côté où devaient arriver la plupart des spectateurs (**fig. 28**). De l'autre côté, une pente abrupte donnait sur le rempart. Large de 2 m, ce passage

est prolongé à l'intérieur du koilon par un mur sur son côté ouest au moins : comme cela arrive souvent, il n'était pas couvert dans l'espace qui séparait la rangée surmontant la couverture de la voûte et le diazôma [55]. La voûte en berceau, construite en grand appareil, prend appui sur une imposte couronnée d'une double baguette et d'un ovolo.

FIGURE 28 – Notion, théâtre. 1. Accès voûté vu du sud : extérieur (2010). 2. Intérieur (2016).

De même qu'au théâtre de Cibyra, il n'existe pas d'accès symétrique ; à Notion, côté nord, le mur de soutènement doit compenser bien davantage le défaut de pente [56]. On pouvait peut-être aussi accéder au koilon par son sommet, pour lequel on n'a conservé la trace d'aucun aménagement particulier au-dessus du dernier rang.

La **capacité** du théâtre peut être estimée à 4000 places, soit le double des 2000 citoyens attestés par un décret à l'époque hellénistique [57] : l'édifice suffisait donc amplement à la réunion d'assemblées politiques. La population totale de Notion, d'autre part, est évaluée à 10 000 personnes, population extra-urbaine comprise, et de 3500 à 8750 pour la population urbaine : le théâtre aurait pu accueillir entre la moitié et la totalité de la population locale, à une époque où elle était la plus nombreuse [58].

§ Parodos. En l'absence de données allant en ce sens, une couverture des parodos paraît très improbable, à moins qu'il ne faille lui attribuer un unique claveau en marbre, erratique, observable dans l'orchestra, ce qui paraît assez incertain (voir *infra* p. 137). Leur sol n'est pas visible. La parodos sud devait canaliser un flux plus important de spectateurs, venus du centre-ville.

55. Pour une série d'exemples, voir ISLER 2017, p. 120.

56. Dans les commentaires manuscrits du pierre à pierre (**fig. 21**), dans *TGR* et ISLER 2017 (pour qui ce passage s'est effondré) sont indiqués deux passages voûtés.

57. GAUTHIER 2003a, p. 84.

58. Chr. Ratté (RATTÉ 2017, p. 2) qui évalue la capacité à 3500, mais sur la base de 23 rangs. 6000 dans *TGR*.

§ Orchestra. Le diamètre de l'orchestra peut être estimé à 25 m environ, de façon approximative, car son sol est enseveli, rendant la transition avec le koilon invisible ; à cela s'ajoutent quelques constructions modernes [59].

Des trônes de **proédrie** bordaient probablement l'orchestra : Th. Macridy en décrit un (**fig. 29**) en marbre bleuâtre, orné de deux griffons aux ailes éployées sur la face antérieure et les faces latérales, conçu donc pour être indépendant et non pas inséré dans une banquette de proédrie, et dédié à Dionysos par l'ancien prytane Laïs fils d'Euphranôr (voir *infra*, p. 139). On le trouva remployé, comme un trône du théâtre de Délos devenu siège du rabbin dans la synagogue [60], à la place de la chaire de l'évêque dans l'église byzantine située entre le théâtre et le bouleutèrion. À ce trône s'ajoute une base trouvée au théâtre en 1891 [61], offerte par Nymphôn fils de Chromôn (voir *infra*, p. 139), ancien prytane également, provenant très probablement d'un second trône [62].

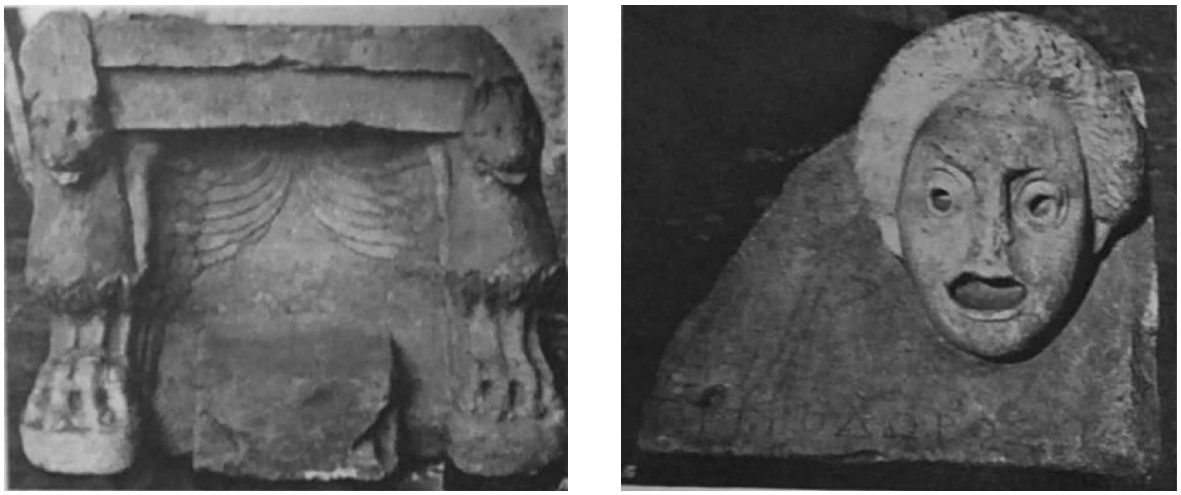


Figure 29 – Notion, théâtre. Trône de proédrie erratique (Macridy 1912 fig. 30) ; plaque inscrite trouvée dans le secteur (Macridy 1912 fig. 29).

Le nombre total de trônes était certainement supérieur à deux. Contrairement aux cinq pièces offertes aux théâtres de Priène et d'Oropos par le même évergète, la série semble avoir été dédiée par différents prytanes, magistrats éponymes de la cité en charge des Dionysia. La forme des lettres indique que les inscriptions ont été gravées à la même époque, si ce n'est par le même graveur ; le fait que le prytane soit désigné par un aoriste faisant référence à une charge passée laisse ouverte la possibilité de leur stricte contemporanéité.

§ Bâtiment de scène. Quelques vestiges du bâtiment de scène apparaissent à travers les constructions modernes. Il devait combiner divers matériaux : en place, on

59. Il pourrait bien être inférieur et être voisin de 20 m, ce qui serait plus cohérent avec une orchestra mesurée au maximum à 70 m, si l'on pense à d'autres théâtres comme ceux d'Assos (68 m - 20,54 m), de Limyra (68 m - 19 m), Iasos (68 m - 15 m) ou Alinda (69,7 m - 18 m).

60. Fraisse, Moretti 2007.

61. Chamonard, Legrand 1894, p. 216, n° 1.

62. Macridy 1905, p. 160, Macridy 1912, p. 58.

trouve du conglomérat et du calcaire, mais quelques blocs en marbre trouvés dans le secteur pourraient provenir de sa parure architecturale et sculptée, comme notamment certains éléments de colonne, architrave, arc de tête, corniche présentés ci-dessous (voir *infra*, p. 137).

FIGURE 30 – Notion, théâtre. Vestiges du bâtiment de scène, fondations du front de scène ; détail des piliers en conglomérat (2016).

Un premier alignement (**fig. 30**) doit correspondre aux massifs de fondation du front de scène. Leur éloignement du koilon, leur profondeur (1,30 m) et leur discontinuité ne peuvent correspondre à un proskènion, dont aucun vestige n'est visible aujourd'hui [63]. On peut dénombrer quatre massifs quadrangulaires, deux en calcaire aux extrémités, deux en conglomérat au centre, ces derniers étant composés de blocs étroitement liaisonnés : on observe au lit d'attente de petites agrafes en queue d'aronde à double embolion (L. 0,16 m, l. max. 0,03 m) tout à fait similaires à celles des fondations de la krépis du temple d'Apollon à l'ouest de l'agora [64]. L'un des scellements, en fer, est conservé avec son enveloppe de plomb (**fig. 31**). Chacun des blocs est percé d'une mortaise de goujon. Dans un groupe de quatre blocs ainsi liaisonnés, trois, en conglomérat, sont dressés à la pointe, tandis que le quatrième, en calcaire, présente une finition au ciseau grain d'orge. La face de parement ouest des deux blocs ouest est ornée d'une feuillure inférieure.

On a parfois décrit ces piliers comme les fondations d'un front de scène à cinq baies [65], à l'étage. Nous dénombrons trois ouvertures au minimum au rez-de-chaussée. On peut se demander par ailleurs si l'association du conglomérat et du calcaire n'est pas le signe d'une phase de réfection, voire d'extension du bâtiment de scène.

63. Même conclusion dans RATTÉ *et al.* 2018, p. 6.
64. Bien visibles le 22 juillet 2016, après un nettoyage.
65. *TGR*, ISLER 2017 : avec le terme « thyromata ».

Figure 31 – Notion, théâtre. Massif de fondation d'un des piliers vu du nord ; détail de la mortaise d'une agrafe (2016).

En s'éloignant de 5,10 m, on observe le parement ouest d'un mur en calcaire en appareil régulier, à la face de parement lisse, dont deux assises hautes de 0,48 et 0,45 m sont observables par endroits (**fig. 32**). Il pourrait s'agir du mur arrière de la skènè. Mais la diversité des matériaux et le manque d'uniformité technique montrent que ce mur a été largement reconstruit [66].

Figure 32 – Notion, théâtre. Deuxième alignement en calcaire : façade arrière du bâtiment de scène ? À gauche, de Bernardi Ferrero 1974 fig. 3 ; à droite, état en 2016.

5,70 m plus loin encore, affleure le parement ouest d'une assise de conglomérat qui s'étend sur une longueur de 2,10 m (4 blocs). Mais aucun scellement n'est visible, il pourrait s'agir d'un remploi, d'autant que supposer l'appartenance de ce mur au bâtiment de scène donnerait une profondeur d'une quinzaine de mètres pour la skènè seule, ce qui est très invraisemblable. Au-delà se trouvent des murets de terrassement modernes et toutes les structures visibles au sud-ouest du théâtre sont également récentes, probablement construites par des bergers (**fig. 33**).

66. Ce mur est également bien visible sur la photographie publiée dans de Bernardi Ferrero 1974, fig. 3, où un accès (central ?) se distingue nettement (**fig. 32**). On voit aussi dans l'orchestra des murets agricoles entourant des arbres. La fig. 21, similaire, est moins instructive. H. P. Isler n'a quant à lui pas pu observer de porte pour le mur arrière, qu'il place bien à 6,50 m du premier.

Figure 33 – Notion, théâtre. Vue du sud-ouest : au premier plan, alignement antique extérieur au monument recouvert de constructions récentes ; au second plan, mur arrière du bâtiment de scène largement remanié ; au-delà, massifs de la façade de la skènè (2011).

On pourrait donc estimer la profondeur totale du bâtiment de scène à 6,40 m sans le proskènion. Quant à la longueur de 25 m environ donnée par certains corpus [67], elle semble vouée à demeurer hypothétique, à moins de procéder à de nouvelles fouilles [68].

§ Blocs architecturaux erratiques. [69]

Un claveau. Dans l'orchestra. Isler 2017. Bloc en marbre blanc, haut d'une trentaine de centimètres, profond d'une cinquantaine. Bandeau d'anathyrose au ciseau grain d'orge ne se prolongeant pas sur l'arête postérieure, ce qui indique qu'il s'agit probablement d'un arc de tête et non de l'arc d'une porte de parodos semblable à celle d'Érythrées. Le bandeau du soffite n'est pas centré, mais légèrement décalé vers l'avant. Étant donné le matériau, il faudrait attribuer cet

67. *TGR*, Isler 2017. H. P. Isler s'appuie en outre sur un mur latéral nord qu'il suit sur toute sa longueur et qui ne comporterait pas de porte, que nous n'avons pas observé. Il montrerait que le bâtiment de scène était plus étroit que l'orchestra.

68. Pour R. G. Bean de passage dans les années 1960, il ne fait pas de doute que le secteur mérite d'être fouillé : « There are considerable remains of the stage-building, but they are now buried » (Bean 1989[2] (1966), p. 155).

69. Ces blocs étant peu nombreux, inédits et laissés à l'abandon, nous prenons la peine d'en dresser un inventaire succinct.

arc au bâtiment de scène, soit à l'extrémité d'un passage voûté traversant la skènè, soit à une niche arquée contre l'une de ses faces, si du moins il provient du théâtre. On pourrait aussi penser à l'arc de tête d'un arc d'entrée monumental comme à Milet, mais cela paraît improbable dans un théâtre aussi modeste.

Un bloc de contre-architrave Dans le diazôma. Marbre blanc. Face antérieure couronnée d'un chanfrein surmonté d'un bandeau lisse. Soffite à rainure axiale et mortaise de goujon quadrangulaire.

Fragment à grande mortaise quadrangulaire. Ce fragment pourrait être attribué, plutôt qu'à une corniche à denticules (vu remployé par H. P. Isler en 1985? Isler 2017), à la série des blocs à mortaise du diazôma : les surfaces sont trop irrégulières pour des denticules. Marbre gris.

Panneresse. Marbre gris. Anathyrose au ciseau grain d'orge.

Haut tambour de colonne. Dans le diazôma. Atalay 1986, pl. 1, sans commentaire.

Fragment de corniche à mutules. Dans le diazôma. Atalay 1986, pl. 1, sans commentaire.

§ Ornementation sculptée.

• Ronde-bosse.

Statuette masculine drapée. Trouvée au théâtre. Ht. cons. (sans la tête et les pieds) *ca* 0,60 m. Au dépôt de Gâvur Köy en 1912. Macridy 1912, p. 58, fig. 31. Voir **fig. 34**. Il pourrait s'agir de Dionysos portant la pardalide.

Statue de femme drapée. « Devant la maison moderne voisine du théâtre ». Ht. 1,11 m (sans la tête rapportée et le bas des jambes). Marbre gris-bleu local. Époque impériale? Inv. 16/1985. Conservée au musée d'archéologie d'Izmir. Demangel, Laumonier 1925, p. 326-327, n° 4, fig. 3. Atalay 1986, p. 75, n° 2, fig. 18. Voir **fig. 34**.

• Reliefs.

Trône de proédrie en marbre bleuâtre orné de griffons. Au dépôt de Gâvur Köy en 1912. **Fig. 29**, voir *infra*, p. 139 (inscription).

Plaque en marbre portant un masque tragique en haut relief. Au dépôt de Gâvur Köy en 1912. **Fig. 29**, voir *infra*, p. 140 (inscription).

Mis à part le cas du trône de proédrie, la provenance de tous ces objets demeure très incertaine, de même que celle d'une caryatide trouvée non au théâtre mais dans le secteur de l'agora : haute de 2,20 m et comparable aux caryatides de Mylasa que G. Mendel attribuait à un théâtre, elle peut faire penser au décor des fronts de scène d'époque impériale des théâtres voisins de Milet et de Tralles, ou encore de celui de Pergé; mais pour R. Demangel, elle aurait fait office de parastade d'une porte monumentale de l'agora, située à proximité immédiate [70].

70. Demangel, Laumonier 1925, p. 329-331, n° 8, pl. XVI. Retrouvée en 1986, la statue est alors laissée sur le site (Atalay 1986, p. 75).

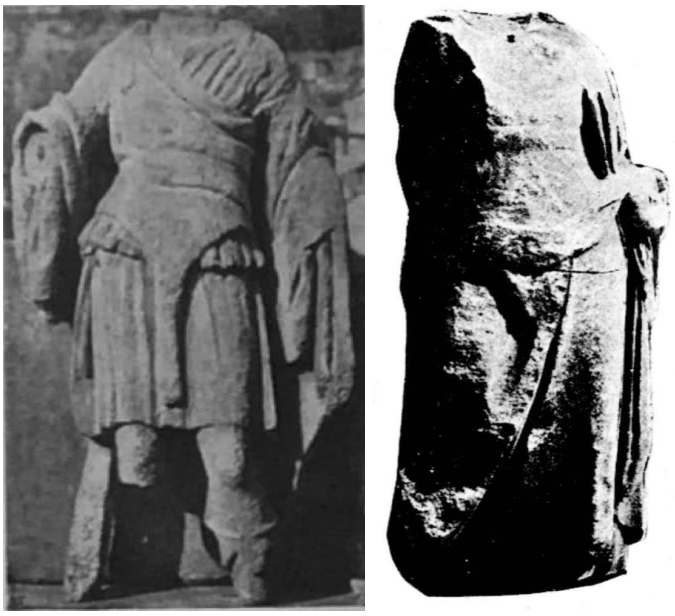


Figure 34 – Notion, théâtre. 1. Statuette trouvée dans le secteur (Macridy 1912, fig. 31). 2. Statue remployée à proximité (Demangel, Laumonier 1925, fig. 3) .

Sources textuelles

Inscriptions du théâtre

Siège en marbre bleuâtre muni d'un repose-pieds, au dossier brisé, trouvé remployé et vandalisé à la place de la chaire de l'église byzantine à proximité du théâtre. Orné de griffons. L. 0,63 m, ht. 0,50 m, prof. 0,76 m. Inscription sur une moulure en haut de la face antérieure. Lettres régulières, aussi larges que hautes, *alpha* à barre droite, lettres rondes petites et légèrement suspendues, *phi* en arbalète, légèrement aplati, *sigma* à barres tantôt droites, tantôt un peu divergentes, quelques empattements aux extrémités. Époque hell., IIIe s. av. J.-C. ?

Macridy 1905, p. 160 (estampage), Macridy 1912, p. 58, fig. 30. Voir **fig. 29.**

Λαὶς Εὐφράνορος

[πρ]υτανεύσας Διονύσωι

Base carrée portant une dédicace trouvée en 1891 au théâtre par J. Chamonard. Retrouvée brisée en deux morceaux, remployée dans une hutte à proximité du théâtre, par Th. Macridy. Forme des lettres similaire à celle de la précédente et contemporaine de cette dernière.

Fac-similé par J. Chamonard et E. Legrand (Chamonard, Legrand 1894, p. 216, no 1), copie et estampage par Benndorf, reprise dans Macridy 1905, p. 160.

Νύμφω[ν]

Χρόμωνος

πρυτανεύσ[α]ς Διονύσωι

N.C. L. 3 πρυτάνευς Chamonard, sans estampage.

Plaque de forme triangulaire (brisée ?) en marbre blanc trouvée au théâtre, ornée d'un masque de théâtre en très haut relief, tragique selon Macridy, comique selon Chamonard repris par Stephanis.

L. 0,36 m, ht. 0,48 m, prof. 0,08 m. *Omicron* plus petit et suspendu, *sigma* à barres divergentes. Époque hellénistique, contemporain des précédentes ?

Chamonard, Legrand 1894, p. 216, n° 2, Macridy 1912, p. 58, fig. 29, Stefanis 1988, 1699. **Fig. 29.**

Μητρόδωρος Τ…

Le bout du nez n'étant pas préservé ni les couleurs, il paraît difficile d'identifier ce relief à l'un des masques décrits par Pollux (Poll. IV 133-154) ; il s'approche d'exemplaires que L. Bernabò Brea identifie avec le type comique du *panchrestos*, le jeune homme parfait, ou encore de ceux dans lesquels le savant italien reconnaît le *parasitos* (**fig. 35**) [71] ; le *panchrestos* possède néanmoins un équivalent tragique.

Figure 35 – Lipari. Masques du musée Bernarbò Brea. 1-2. *Panchrestos* (Bernabò Brea 1998 fig. 5 et Bernabò Brea, Cavalier 2001 inv. 9730)
3-4. *Parasitos* (Bernabò Brea, Cavalier 2001 fig. 299-300).

Il nous semble par ailleurs audacieux de déduire du relief que le personnage soit un acteur local, comme le fait Stefanis qui lui-même présente avec prudence l'idée d'O'Connor selon laquelle notre personnage serait le père d'un artiste vainqueur aux Dionysia de Téos (voir *infra*, p. 356) : c'est en effet bien peu, un nom sans patronyme, pour faire de la généalogie.

Datation

Phase(s) hellénistique(s)

Par son mode d'implantation, ses dimensions, son plan, ses accès, ses caractéristiques techniques et ornementales, les inscriptions qui peuvent lui être rattachées, le théâtre de Notion est sans conteste attribuable à l'époque hellénistique.

71. Bernabò Brea 1998 fig. 5, Bernabò Brea, Cavalier 2001 fig. 299-300.

Seuls quelques corpus ont tenté d'en préciser le moment de construction, en faisant le choix non justifié d'une datation assez basse : IIe s. av. J.-C. ou 200-150 av. J.-C.[72] Ce choix est peut-être imputable à la tendance à ne pas faire remonter plus haut la date de construction de théâtres munis de passages voûtés de ce type comme ceux d'Alinda, d'Alabanda ou du Létôon.

Mais il ne semble pas impossible que le théâtre soit légèrement antérieur. En effet, si l'on suit la comparaison qu'établit Chr. Ratté entre la ville de Notion et celle de Priène[73] et sa thèse d'une refondation à la fin du IVe ou au IIIe s. av. J.-C. comme contexte pour la planification d'un maillage urbain régulier servant de cadre à la construction des principaux monuments, on peut être tenté de faire remonter à cette époque le projet de bâtir un théâtre.

Les inscriptions des trônes de proédrie, le profil des gradins qui rappelle celui de Priène, le bossage simple du mur de soutènement similaire à celui des remparts, l'exploitation probable de la même carrière de conglomérat que pour le bouleutèrion, les scellements proches de ceux du temple d'Apollon, pourraient être situés dans le courant du IIIe s. av. J.-C., au-delà duquel les pattes charnues des griffons du trône de proédrie ne permettent pas de remonter.

Par ailleurs, plusieurs phases hellénistiques ont pu se succéder ou plus simplement les travaux s'étendre dans le temps pour un édifice où l'on choisit des solutions économiques, sans apport financier d'un monarque providentiel. Ainsi la proédrie n'appartient pas nécessairement à la première phase, ni le maenianum supérieur avec son passage voûté, qui pourrait correspondre à l'agrandissement d'un premier koilon : on les situerait bien plutôt tous deux au IIe s. av. J.-C.

On ne saurait donc trancher entre une construction progressive à partir du IIIe s. et un début des travaux au IIe s. av. J.-C., et l'hésitation semble devoir être la même pour le bouleutèrion peut-être contemporain[74].

Phase impériale

Le premier à mentionner une phase impériale est C. Schuchhardt pour qui les murs périphériques du koilon[75] avec leur blocage lié à la chaux sont « romains ». Seulement, personne n'a depuis pu confirmer cette observation et l'*opus caementicium* est attesté sur le site presque uniquement dans certaines réparations des remparts[76]. Même en se fiant à l'observation de Schuchhardt, il semble difficile de considérer que l'ensemble du mur, dont les caractéristiques renvoient à l'époque hellénistique, aurait été construit à l'époque impériale.

72. *TGR* et Sear 2006, respectivement.
73. Ratté *et al.* 2018, p. 11-13.
74. Hésitation entre le IIIe et le IIe s. av. J.-C. dans McDonald 1943, p. 217-219 contre G. Leroux qui datait l'édifice du IIe s. av. J.-C.
75. « Frontmauern » au sens de façade à moins qu'il ne s'agisse uniquement des murs antérieurs aujourd'hui effondrés. Schuchhardt 1886, p. 424.
76. Ratté *et al.* 2018, p. 4, 13.

Plus tard, un visiteur comme R. G. Bean assure que le théâtre a été reconstruit à l'« époque romaine », sans argument[77]. Pour E. Atalay[78], la présence de remplois d'autres monuments dans le théâtre attesterait une réfection à l'époque impériale : il est regrettable que cette thèse reprise dans les corpus[79] ne soit pas étayée d'exemples[80].

Un autre argument nous semble résider dans la distribution des matériaux de construction : le schiste local semble totalement absent des murs de soutènement, alors qu'il est caractéristique, avec les reprises en *opus caementicium*, des réparations du rempart[81].

Mais il serait fort audacieux d'exclure l'existence d'une phase édilitaire d'époque impériale, qui au-delà de quelques réparations dans le koilon aurait pu toucher comme au théâtre de Priène l'étage du bâtiment de scène, alors même que cette partie du monument a presque totalement disparu et que les blocs architecturaux, mêmes erratiques, sont rarissimes. Quant aux rares statues d'époque impériale trouvées dans le secteur, on ne peut les attribuer avec certitude au théâtre.

Date d'abandon

La date d'abandon du théâtre ne peut être établie avec certitude, en l'absence de données stratigraphiques précises. Mais il est certain que ce théâtre n'a pas connu d'importantes transformations à l'époque antonine ou sévérienne.

D'autre part, l'histoire du site témoigne d'un repli de l'occupation après un apogée hellénistique et d'un abandon partiel de l'acropole dès la fin du Ier s. apr. J.-C. : cela ne prouve pas qu'on ait cessé d'utiliser un théâtre qu'on pouvait se contenter de maintenir en l'état.

Bouleutèrion de Notion

Ahmetbeyli (Menderes/İzmir), Gâvur köy, kale, plaj.
37°59'34.79"N 27°11'53.55"E.

Le bouleutèrion de Notion (**fig. 36**), observé par P. Wolters[82] mais enfoui au moment de la fouille du théâtre[83], fut dégagé en 1995. Il ne nous retiendra pas ici, car il peut difficilement être mis au nombre des monuments ayant pu assumer la

77. Bean 1989[2] (1966).
78. Atalay 1987a, p. 147, Atalay 1987b, p. 210.
79. *TGR*, Sear 2006, Isler 2017.
80. Sur le relevé du sondage du diazôma (Atalay 1987a , fig. 3), on voit par exemple un tambour de colonne et un fragment de corniche à mutules, mais ces blocs sont en position de chute sur le dallage. Leur présence à cet emplacement étonne, car aucun monument antique n'est situé au-dessus du théâtre et qu'on n'a aucun vestige d'un quelconque portique au sommet de la cavea.
81. Ratté *et al.* 2018, p. 8, fig. 6.
82. Schuchhardt 1886, p. 422-424.
83. Témoignage de Chase 2002, p. 31.

fonction d'un odéon : ses gradins droits s'inscrivent dans un rectangle de faibles dimensions (27 x 22,5 m) et sa capacité était limitée [84].

Ces gradins sont comme ceux du théâtre construits en conglomérat, mais on s'est efforcé d'y tailler l'arrondi d'un cavet surmonté d'un bandeau, et les proportions sont bien différentes (*ca* 1:2 contre *ca* 1:1 avec une hauteur moindre de 0,28 m contre 0,37 m et une profondeur supérieure de 0,62 m contre 0,40 m pour les gradins des rangs supérieurs du théâtre [85]).

Figure 36 – Notion, bouleutèrion. Vestiges (2016).

Théâtre ou odéon de Claros (?)

Ahmetbeyli (Menderes/İzmir).

Alors que, pour l'époque impériale, un théâtre a été découvert au Didymeion et un odéon à l'Artémision d'Éphèse, que pour l'époque classique une inscription mentionne un odéon à l'Héraion de Samos ou encore qu'un texte littéraire atteste un *theatron* à Olympie (X. *HG* VII 4, 31), que les théâtres des sanctuaires d'Épidaure ou de Pergame sont bien connus, on n'a nulle trace d'un tel édifice à Claros. Une monnaie frappée sous Trébonien Galle représentant les allégories des treize cités disposées en arc de cercle devant le temple de Claros peut stimuler l'imagination, mais ne prouve rien [86]. On peut se demander à bon droit si un édifice de spectacle permanent n'était pas requis pour la célébration sur place des Claria ou pour les chœurs d'enfants.

84. Quatre rangs seulement, visibles encore aujourd'hui, constituaient une volée surmontée des piliers supportant la toiture ; on pourrait faire l'hypothèse d'une volée supérieure qui n'aurait pu comporter davantage de rangs, ce que remarquait déjà Schuchhardt.

85. Schuchhardt 1886, p. 423.

86. Milne 1941, XVII 255b.

Sources textuelles

Participation aux fêtes agonistiques d'une autre cité

§ Offrandes à Athéna lors des Panathénées d'Athènes. Un décret athénien de Maimakterion (novembre-décembre) 307 nous apprend que les Colophoniens obtinrent que le héraut du concours gymnique des Panathénées fît la proclamation au [stade] de l'offrande à Athéna d'une couronne et d'une panoplie en guise d'*aristeion* (monument d'excellence), soit probablement lors du concours des grandes Panathénées d'Hékatombaion (juillet-août) 306[87]. Les Colophoniens apparaissent dans ce texte agir en tant qu'anciens colons athéniens (ἄποικοι, A. l. 7, B. l. 14), comme plus tôt les Pariens ou les Priéniens (voir *infra*, p. 769), ou encore plus tôt, les Érythréens (voir *infra*, p. 341). Voir *infra*, p. 1018.

Concours musicaux

§ Klaria. Concours en l'honneur d'Apollon clarien[88]. Attestés de la fin du IVe s. av. J.-C. (Robert 1936a, p. 166 et *IG* II^2 3138) à l'époque impériale (*SEG* 38.1220).

Concours **pentétérique** à une date ancienne[89].

Megala Klaria. La précision de *Megala* introduisait une distinction entre des grands Klaria pentétériques et des concours annuels[90]. Ph. Gauthier considérait les ***Megala Klaria*** comme attestés antérieurement à la réorganisation du concours à la fin du IIIe s. av. J.-C. à partir d'un décret d'Aigai, où la réponse des Colophoniens aux Aigaiens stipulait que la proclamation aurait lieu lors des *Megala Klaria* (l. 44-46 de l'édition Debord, Fröhlich 2018), tous les quatre ans donc, alors que la demande portait sur les Klaria sans précision (l. 14-15, l. 30-31). Mais la découverte d'une nouvelle partie de la stèle (Debord, Fröhlich 2018) rend caduque sa datation, qu'il avait lui-même revue à la baisse avec le temps[91] : l'inscription est désormais à placer sous le règne d'Attale Ier, dans la période 227-223 ou bien plutôt 218-197[92].

Les autres attestations s'étendent de la fin du IIIe à l'époque impériale (*I.Lampsakos* 33, l. 18-23[93], IIIe s. av. J.-C., probablement dernier tiers : τοῖς Κλαρίοις

87. *IG* II^2 456 A. l. 7-9 (ἐπειδὴ ἄποι]κοι ὄντες τοῦ δή[μου]||[τοῦ Ἀθηναίων Κολοφώνιοι διατ]ηροῦσιν τήν τε φ[ιλί]||[αν καὶ οἰκειότητα τὴν εἰς τὸν δ]ῆμ[ον] τὸν Ἀθηναί[ων), B. l. 3-4 (τὸν δὲ κή[ρυκα ἀνειπε]||ῖν Παναθηναίων τῶι γυμνικῶι ἀγῶνι ἐν τ[ῶι σταδίωι]). Voir Robert, Robert 1989, p. 67, Shear 2002, p. 191-192, qui, débattant du délai entre l'envoi de la délégation et la consécration des offrandes, évoque le contexte politique.

88. Sur ce concours, voir en dernier lieu Jones 2019.

89. L'inscription publiée dans Müller, Prost 2013, qui se réfère au concours tel qu'il était traditionnellement, avant d'être interrompu et réorganisé, le qualifie à plusieurs reprises de pentétérique (l. 4-5 : ἀγῶνας τῶι Ἀπόλλωνι τῶι Κλαρίωι κατὰ πενταετηρίδα ; l. 14-15 : τοὺς ἀγῶνας κατὰ πενταετηρίδα συντελεῖν ἐγ Κλάρωι κατὰ τὰ πάτρια, *cf.* l.19-21, l. 25-26).

90. Robert, Robert 1992, p. 283. Selon L. Robert (Robert, Robert 1989, p. 53), l'épithète μεγάλα « s'applique à la pentétérie du concours (ἱερός) ». *cf.* Gauthier 1999, p. 13.

91. Gauthier 1999, n° 1 (première moitié du IIIe s. av. J.-C.), Gauthier 2003a, p. 95 (vers 250).

92. L. Robert déjà proposait de situer l'inscription au IIIe s. av. J.-C., « peut-être dans sa dernière partie » (Robert, Robert 1989, p. 53, n. 265). Chr. Müller et Fr. Prost (Müller, Prost 2013, p. 107) situaient cette inscription comme « tous les documents mentionnant les grands Claria » « de préférence après 210, et au plus tôt à partir de 220 av. J.-C. ».

93. *BE* 1972, 360, Frisch 1974a, p. 112-116, *BE* 1974, 457.

[τοῖς με]γάλοις ; *SEG* 42.1065, l. 24-26 (IIe s. av. J.-C., plutôt première moitié [94]) ; *SEG* 39.1243-1244 (*ca* 130-110 av. J.-C. pour la première, *terminus post quem* en 120/119 pour la seconde) ; *SEG* 38.1220 (époque impériale).

Également restitué dans *I.Priene (2014)* 116, l. 5-6 : τοῖς δὲ Κλαρίοις τοῖ[ς μεγάλοις], dernier tiers du IIIe s. av. J.-C. [95] ; *I.Iasos* 80, l. 18 (tournant du IIIe et du IIe s. av. J.-C., 220-190 selon Müller, Prost 2013 [96]). Chr. Müller et Fr. Prost remarquent que la mention des grands Klaria se rencontre « exclusivement dans la clause de certains décrets honorifiques stipulant qu'il conviendra de proclamer les honneurs en question lors de leur célébration » (Müller, Prost 2013, p. 104). On relèvera qu'à l'inverse, on pouvait se passer de cette précision dans les prescriptions concernant la proclamation, par exemple dans le décret de Polémaios [97] : il y avait donc probablement deux options : peut-être avisait-on en fonction du calendrier, de la proximité de la célébration pentétérique et du prestige qu'on voulait donner à la proclamation.

Ces grands Klaria pentétériques semblent traduire l'accession du concours à un nouveau statut à la fin du IIIe s. av. J.-C., dans le dernier quart de ce siècle et autour de 200 probablement, moment où ils deviendraient, comme d'autres, sacrés et panhelléniques. Le paradoxe que développait Ph. Gauthier, selon lequel les grands Klaria attestés dans le décret d'Aigai vers 250 n'avaient pas encore ce statut, difficulté que signalaient encore Chr. Müller et Fr. Prost [98], n'a plus lieu d'être.

Les concours sont dits **sacrés** dans le décret de Polémaios dans le troisième tiers du IIe s. av. J.-C. par exemple [99] et ils le sont selon toute vraisemblance à l'époque augustéenne, où est attestée dans une inscription de Cos pour un coureur et pentathlète une catégorie d'enfants isthmiques au pentathlon [100]. Quant à savoir si le concours était stéphanite et à partir de quand, les textes ne nous le disent pas explicitement : la mention des vainqueurs de concours stéphanites dans une inscription de *ca* 200 ne doit pas être surinterprétée, puisqu'elle n'implique pas une victoire dans un ou plusieurs concours de la cité (Macridy 1905, p. 166, nº 1 – qui en déduit l'existence à Colophon d'un concours stéphanite –, Holleaux 1906, *ca* 200 av. J.-C.). Cela ne prouve pas que le concours, qui était assurément pentétérique, n'était pas déjà sacré ou stéphanite, mais simplement qu'à la fin du IIIe s. av. J.-C., on chercha à rehausser le prestige du concours en le réorganisant autant qu'en l'exaltant.

94. Robert, Robert 1992, p. 282.

95. Gauthier 1999, p. 13-15. P. Frisch (Frisch 1974a) proposait cette restitution d'après le décret de Colophon pour un juge de Lampsaque. Robert, Robert 1989, p. 52-53 le suit, mais Gauthier 1999, p. 14 remarque « Faute de photographie, L. et J. Robert préféraient suspendre leur jugement ».

96. Expression restituée également par Frisch 1974a d'après le décret de Colophon pour un juge de Lampsaque. Restitution suivie par Gauthier 1999, p. 14, n. 49 et Müller, Prost 2013, p. 105, n. 64.

97. Voir le commentaire à ce sujet de Robert, Robert 1989, p. 58.

98. Müller, Prost 2013, p. 105-106.

99. Ph. Gauthier remarque que dans les inscriptions relatives aux Megala Klaria, « la mention ἱερός ne figure plus » (Gauthier 1999, p. 15, n. 53). Mais il nous semble qu'elle n'a jamais figuré, et que son absence n'est pas significative.

100. Κλάρια ἐν Κολοφῶνι | [παῖδ]ας [ἰ]σθμικοὺς πένταθλον. L'alignement sur les Isthmia laisse supposer que les Colophoniens donnaient à leur concours un statut équivalant à celui du grand concours de la période. *IG* XII 4, 935, *cf.* Robert, Robert 1989, p. 52.

Ce tournant dans l'histoire du concours doit correspondre à la demande de reconnaissance de l'asylie du sanctuaire de Claros et du caractère sacré des concours pentétériques, gymniques et musicaux, que la cité de Colophon semble avoir adressée à une bonne partie de l'*oikoumènè* [101], selon des fragments encore inédits trouvés en 1951 et 1952, « gravés sur les murs du temple » selon L. Robert [102]. Dans ce dossier, que l'on peut dans la région rapprocher de ceux, à peu près contemporains, de Magnésie et de Téos, une inscription fragmentaire émanant d'une cité dorienne [103] semble indiquer que la demande de reconnaissance du concours fait suite à des épiphanies d'Apollon clarien, ce qui n'est pas sans rappeler l'épiphanie antérieure d'Artémis Leukophryènè à Magnésie, qui avait été précédée d'autres signes divins et avait mené à la consultation de l'oracle de Delphes en 221/220 (voir *infra*, p. 434). La demande de Colophon, elle-même antérieure à la lettre des Scipions de 190/189, dut se situer entre 210 et 195, probablement *ca* 200 selon M. Flashar [104].

Cela a depuis été confirmé par Müller, Prost 2013 [105], où il est explicitement question d'une apparition et d'un séjour du dieu à Claros, ainsi que de signes et d'oracles rendus aux Colophoniens les enjoignant de rétablir fête et concours [106]. L'inscription nous apprend de plus que la panégyrie et le concours ne s'étaient plus tenus pendant un certain laps de temps, en raison de guerres, probablement les guerres contre Antiochos : elle pourrait donc être placée après la période 204-197, et probablement après Apamée, ce que les auteurs hésitent à faire, « pour des raisons de graphie », mais que D. Rousset dans sa notice du *BE* retient comme probable.

101. Robert 1989, p. 538-539 (deux Scipions en 190/189, Thessaliens, Athamanes, Crétois), selon qui, dans une glose vulgarisatrice, l'asylie concernait à la fois l'inviolabilité du sanctuaire « et des édifices relatifs aux fêtes gymniques et musicales » ; Robert, Robert 1989, p. 6-7 (circonstances de la découverte) ; Rigsby 1996, p. 351-352, n°s 172 (décret d'une cité dorienne inconnue)-173 (lettre des Scipions) (après le siège de 190, d'après la reconnaissance des Scipions) ; Gauthier 1999, p. 15, n. 54 ; Flashar 1999 (avant 195, dans une période relativement calme, peut-être à la fin du IIIe s. av. J.-C.). Au dossier on a pu proposer de rattacher une lettre très fragmentaire de la reine Laodikè III, femme d'Antiochos III, rédigée vers 200 av. J.-C., par la seule coïncidence chronologique (Debord 2013, p. 14-17). Le texte est trop lacunaire pour qu'on se prononce à son sujet. On remarquera simplement, d'une part qu'Antiochos III étant très actif dans la région de Colophon à cette période, la lettre pouvait avoir d'autres motifs ; d'autre part que dans le dossier lui-même incomplet des Leukophryèna, on compte parmi les lettres royales une lettre d'Antiochos III et une autre de son fils et héritier, mais aucune lettre venant d'une reine.

102. Les blocs et les fragments proviendraient des murs de l'adyton ou de la cella selon les carnets de L. Robert : la plupart sont remployés ou erratiques, mais dans son carnet 3, à la date du 7 septembre 1952, il parle d'« un grand bloc dans le mur de la cella » (carnets 2 et 3 cités dans Ferrary 2014 n. 21). L'emplacement originel de ces inscriptions n'est pas assuré ; ce pourrait avoir été aussi le premier propylon.

103. Rigsby 1996 n° 172, l. 6, *SEG* 33.973.

104. Flashar 1999, p. 412-436.

105. Il faut pour cette inscription tenir compte des corrections du *BE* 2014, 409 (D. Rousset).

106. τοῦ θεοῦ ποιήσαντος τὴν ἐπι|[φάν]ειαν τὴν ἑαυτοῦ κ̣αὶ̣ τὴν ἐνδημίαν τὴν ἐγ Κλάρωι| [δι]ά τε σημείων κ[αὶ ο]ἰωνῶν [δεξι]ῶν, ἐξενεχθέντων δὲ| [Κο]λοφωνίοις καὶ χρησμῶν παρὰ τοῦ θεοῦ δι'ὧν ταὐ[τά]| τε δεδήλωται καὶ προστέταχεν Κολοφωνίοις τήν| τε πανήγυριν καὶ τοὺς ἀγῶνας κατὰ πενταετηρί|δα συντελεῖν ἐγ Κλάρωι κατὰ τὰ πάτρια : « le dieu étant apparu et ayant séjourné à Claros par des signes et des présages favorables ; puis des oracles ayant été délivrés aux Colophoniens de la part du dieu, oracles par lesquels les mêmes choses ont été montrées et par lesquels il a ordonné aux Colophoniens d'accomplir la panégyrie et les concours pentétériques à Claros selon les coutumes ancestrales » (trad. Müller, Prost 2013, p. 95).

Si l'on voulait réconcilier absolument tous les témoignages et situer la réorganisation du concours en un moment précis, on pourrait considérer que ce moment est antérieur à la mort d'Attale en 197, et, pour expliquer la mention de guerres, postérieur à 204. Il faudrait alors ne pas juger significative l'absence de mention des Antiocheia dans les concours où doit avoir lieu la proclamation du décret d'Aigai, comme l'ont fait Ph. Gauthier, Chr. Müller et Fr. Prost, car ce concours existait alors [107].

Cependant, l'on sait bien par exemple que la reconnaissance des Leukophryèna de Magnésie ne s'est pas faite en un jour, et il est possible que celle des Klaria se soit étendue sur une certaine durée au tournant du IIIe et du IIe s. av. J.-C., la procédure étant initiée avant la création des Antiocheia, « entre 220 et 205 », selon l'hypothèse de Chr. Müller et Fr. Prost, mais s'étendant bien au-delà, si l'on considère que Colophon connut une période mouvementée et que les guerres au pluriel doivent se référer aux événements qui se sont enchaînés entre 204 et 197 voire 188. Dans le décret de la cité dorienne reconnaissant l'asylie, il est question d'apparitions au pluriel, et dans celui qui fut publié en 2013, d'une série de signes, qui ont pu survenir à différents moments et réactiver le processus, de même qu'à Magnésie. Si l'on considère donc le dossier tel qu'il fut mis à jour en 2018, l'idée d'un relancement d'une procédure mal engagée paraît tout à fait sensée [108].

On remarquera encore que dans son analyse du décret de Polémaios, L. Robert considère vraisemblable une reprise des Klaria après une interruption, cette fois liée à la guerre contre Aristonicos [109].

Au tournant du IIIe et du IIe s. av. J.-C., alors qu'on reprenait le chantier du temple, on organisa donc une renaissance du concours sous une forme plus prestigieuse, légitimée par des prescriptions divines, qui ne se fit sans doute pas sans heurts, dans un contexte complexe. La ressemblance frappante avec la procédure de reconnaissance des Leukophryèna a déjà été soulignée : une ou plusieurs épiphanies, invocation d'un passé mythique, ambassades auprès de diverses entités politiques pour obtenir une reconnaissance officielle, institution d'une panégyrie et d'un concours pentétérique panhellénique et demande d'asylie pour le sanctuaire, sans oublier un important programme édilitaire contemporain [110]. Si les deux Colophon reconnurent bien les Leukophryèna, il y eut de toute évidence une émulation entre Colophon et Magnésie [111]. La consultation par Magnésie de l'oracle de Delphes en 221/220 (voir *infra*, p. 434) après une épiphanie de la sœur d'Apollon pythien

107. Gauthier 1999, p. 17, Müller, Prost 2013, p. 108. Ou peut-être faudrait-il envisager que les Antiocheia aient été suspendus en raison du conflit en cours avec Antiochos III.

108. « *Bis repetita placent* et les Colophoniens, qui n'avaient guère dû profiter de leurs fêtes rénovées à la toute fin du IIe, réitérèrent en quelque sorte la procédure pour relancer les célébrations. » Müller, Prost 2013.

109. Robert, Robert 1989, p. 52 : « Il y a donc un concours reconnu comme sacré et qui n'est point créé à ce moment avec toutes les démarches que cela suppose. C'est une reprise après interruption, une ἀνανέωσις après la période de trouble. » Sur l'impossibilité de la tenue d'un concours de cette ampleur et les difficultés de circulation dans la période difficile qui suivit la mort d'Attale III, voir p. 51.

110. Flashar 1999, *cf. SEG* 49.1501, Müller, Prost 2013, p. 107.

111. Déjà chez Flashar 1999, qui en fait un phénomène structurel dans le contexte de l'engagement massif d'Antiochos III en Asie Mineure entre 223 et 188.

n'était-elle pas une façon d'essayer de surpasser le prestige d'Apollon clarien, notamment par une panégyrie et un concours panhellénique ? Peut-être les Colophoniens y répondirent-ils par une épiphanie parallèle à celle d'Artémis, qui de plus avait pris selon eux la forme d'un séjour prolongé, et avait été complétée d'oracles rendus directement aux Colophoniens, montrant la supériorité du sanctuaire de Claros sur celui de Magnésie : les Colophoniens n'avaient pas eu à consulter d'anciens oracles d'Apollon, de faire le voyage à Delphes pour recevoir des prescriptions du dieu.

• **Magistrats.** Organisés par des agonothètes. Polémaios, hiéronice, « agonothète élu à main levée par un décret de la cité de la fin du IIe s. av. J.-C. « pour présider aux seuls concours sacrés » (l. 35-36, ἀγωνοθέτης χειροτονηθεὶς ὡς προσστησόμενος μόνον τῶν ἱερῶν ἀγώνων), dut être l'un deux [112] ; Ménippos probablement aussi, élu aussi à main levée (l. 24) l'année de sa prytanie, ce qui implique qu'il est agonothète des Dionysia aussi [113]. L'agonothète préside aux concours (*cf.* dans l'inscription de Polémaios προσστησόμενος l. 36 et προέστη l. 45, avec comme complément dans les deux cas τῶν ἱερῶν ἀγώνων) et il paraît être à la tête d'un comité d'organisation composé d'hommes désignés par la cité (l. 46-47 : μετὰ τῶν συνα|ποδεδειγμένων ἀνδρῶν). On le remercie d'avoir eu soin de sa charge, mais aussi de l'avoir exercée avec justice (avec zèle et δικαίως pour Polémaios, l. 46, ἐπιμελῶς |δὲ καὶ δικαίως pour Ménippos, l. 29-30), certainement parce qu'il était le garant du bon déroulement des concours, de la désignation du vainqueur et de l'éviction des tricheurs. Un bon agonothète ne regarde pas à la dépense et n'hésite pas à puiser généreusement dans ses propres deniers (l. 47-50 : ὑποσ|τὰς δὲ αὐτὸς μεγαλομερῶς |καὶ πάσῃ δαπάνῃ χρησάμε|νος ἀφιδῶς [114]). Ces dépenses pouvaient ne pas concerner directement les concours, mais leur cadre : ainsi de Ménippos qui promet de donner un talent pour le chantier du temple de l'Apollon poliade et offre encore plus [115]. Il se charge aussi d'inviter le public le plus large possible à assister au concours – l'invitation de Polémaios est universelle (συνεκάλεσε μὲν | πάντας ἀνθρώπους ἐπὶ τοὺς | συντελεσθησομένους ἀγῶ|νας). Il préside également aux sacrifices (l. 53).

• **Proclamation des honneurs.**

⋆ **Lors du concours gymnique par les agonothètes.** *I.Priene* (*2014*) 116, l. 5-6, cela signifie-t-il qu'il y avait aussi un concours musical, comme par exemple aux Panathénées d'Athènes où la proclamation se faisait lors du concours gymnique [116] ? Mais les Klaria étaient aussi gymniques.

112. Robert, Robert 1989, p. 51-55, Gauthier 1999, p. 14-15.
113. Robert, Robert 1989, p. 93-95. Müller, Prost 2013, p. 105.
114. « et s'en étant chargé [des concours] avec magnificence et faisant toute dépense sans compter » (trad. L. Robert).
115. χειροτονηθεὶς δὲ καὶ ἀγωνοθέτης | ἐπηγγείλατο μὲν ἀπὸ ἀργυρίου ταλάντου τὰ θύ|ρετρα τοῦ προνάου τῶι καθηγεμόνι τῆς πόλεως | Ἀπόλλωνι κατασκευάσειν· ὑπερθέμενος δὲ ἑ|-αυτὸν μείζονα τῆς ἐπαγγελίας | κατεσκεύακεν ἀπὸ πλείονος οὐκ ὀλίωι χρήματος : « élu agonothète, il a promis de faire construire, avec une somme d'un talent, les chambranles du pronaos pour Apollon dieu maître de la ville ; se surpassant lui-même, il les a construits plus grands que promis avec une somme d'argent plus forte de beaucoup » (trad. L. Robert).
116. Shear 2002, chap. V.

⋆ **Lors de la pyrrhique et des concours gymniques.** Décret pour Polémaios, V, l. 36-37 : ἐν ταῖς πυρίχαις καὶ τοῖς γυμνι| κοῖς ἀγῶσι διὰ παντός qu'il soit couronné et que les honneurs soient proclamés dans les pyrrhiques et les concours gymniques désormais. » (Trad. Robert) ; décret pour Ménippos, III l. 28 : ἐν τῆι πυρρίχηι καὶ τοῖς γυμνικοῖς ἀγῶσιν).

⋆ **Aux prochains concours organisés par la cité par les agonothètes.** [ὅταν]| [ἡ] πόλ[ι]ς πρῶτον τοὺς ἀγῶνας συντ[ελῆ]ι (*I.Lampsakos* 33, l. 19-20, 23).

⋆ **Par les agonothètes.** *I.Iasos* 80, l. 19.

⋆ **Par les agonothètes et le prytane à chaque fois que les autres couronnes sont annoncées.** τὴς [ἀναγγε]|λείαν ἀεὶ ποιουμένων τῶν ἀγωνο[θετῶν]| καὶ τοῦ πρυτάνεως ὅταν καὶ τοὺς ἄλλους ἀ|ναγγελῶσιν στεφάνους (*SEG* 42.1065, l. 26-29 ; on déduit des autres inscriptions que les agonothètes concernent les Klaria, le prytane les Dionysia).

• **Programme.** Procession, sacrifices à Apollon clarien et Artémis clarienne. Éloge d'évergètes, proédrie. Concours complet : épreuves gymniques, dont pyrrhique [117] et sans doute musicales : l'inscription fragmentaire sur l'asylie du sanctuaire et du concours semble indiquer que le concours institué comme pentétérique était à la fois gymnique et musical (l. 8-10, τὸν ἀγῶνά τε ἔθηκαν [γυμνικόν τε]|καὶ μ[ου]σικὸν ἐπὶ θυμέλας [...]|[π]ενταετηρίδα τῶι θεῶι). Épreuves hippiques (*IG* II^2 3138, col. II 5 : cheval monté, sans catégorie d'âge, fin du IVe s. av. J.-C.).

Le sens de l'expression ἐπὶ θυμέλας, au génitif singulier dorique, n'est pas évident [118]. Le sens d'estrade, auquel peut inviter la préposition ἐπί (sur, sans mouvement, voire à côté de) n'est pas bien attesté à l'époque hellénistique ; celui d'orchestra comme lieu des concours musicaux non dramatiques est attesté à l'époque hellénistique et fait songer aux chœurs, mais ne fonctionne pas bien avec la préposition. Enfin le sens d'autel, avec lequel la préposition fonctionnerait très bien, n'est pas à exclure dans le contexte du sanctuaire d'Apollon même si la traduction « à côté de l'autel » paraît moins facile. L'expression invite à se demander où l'on chantait les hymnes, où étaient organisés les concours musicaux. L'esplanade entre le temple et l'autel, qui offrait un espace suffisant pour une hécatombe, était assez vaste pour un chœur ; reste la question du public, sans doute nombreux.

Ce public, comme pour les autres grands concours organisés par Colophon, devait correspondre en partie aux consultants de l'oracle, que nous font abondamment connaître de nombreuses sources écrites, et en particulier les centaines de mémoriaux de délégation du IIe et de la première moitié du IIIe s. apr. J.-C. [119] ainsi que les monnaies sur le site [120]. Leur origine était diverse et internationale, depuis la Mer

117. Outre les attestations citées ci-dessus, voir Robert, Robert 1989, p. 58-59. Pentathlon avec catégorie d'enfants isthmiques (voir *supra*, p. 145).

118. Sur le sens de θυμέλη, voir Mauduit, Moretti 2009, p. 18-21.

119. Ferrary 2014 et, sur la distribution topographique, Ferrary 2014 cartes 1 à 5, la cinquième intégrant les sources textuelles autres que les mémoriaux de délégation.

120. Delrieux 2014 carte d'Asie Mineure fig. 15.

Noire jusqu'à l'intérieur de l'Anatolie et Antioche de Syrie en passant par la Carie profonde ; elle était rarement ionienne : seules Chios et Phocée sont représentées, avec entre 36 et 43 mémoriaux ou fragments de mémoriaux pour l'une, entre 25 et 35 pour l'autre [121].

Sur le public des concours en particulier, on sait que le koinon des Ioniens (Müller, Prost 2013) envoyait depuis une époque antérieure à la fin du IIIe s. av. J.-C. une délégation à la panégyrie pentétérique de leurs συγγενεῖς, et que cette délégation participait à la procession et aux sacrifices. Enfin les décrets déjà cités pour les agonothètes Polémaios et Ménippos montrent que le public de la panégyrie comprenait des Grecs mais aussi des barbares, l'agonothète invitant « tous les hommes » à participer à la fête (voir *supra*, p. 148). Les Klaria, qui avaient déjà au IIIe s. av. J.-C. au moins une importance régionale durent donc atteindre le rayonnement des grands concours panhelléniques à la faveur de leur réorganisation.

Le théâtre de Notion offrait une infrastructure particulièrement adaptée aux représentations musicales, y compris dramatiques, mais aurait-on utilisé l'expression ἐπὶ θυμέλας pour s'y référer ? Peut-être y avait-il un espace dévolu aux concours musicaux [122] dans l'enceinte même du sanctuaire, où l'on érigeait une estrade provisoire, portant le nom de θυμέλη. On pourrait aussi remarquer que l'inscription publiée dans Müller, Prost 2013 indique à deux reprises que la panégyrie et les concours ont lieu à Claros (ἐγ Κλάρωι, l. 4 et 15) : soit on omet de préciser que si la panégyrie – procession (au moins la fin), sacrifices, foire — se déroule à Claros, les concours ont lieu ailleurs ; soit il faut considérer que les concours avaient lieu à Claros même.

§ Dionysia. L'importance du culte de Dionysos à Claros a été soulignée de L. Robert à P. Debord et, en particulier pour les Dionysia, le fait que ce soit le prytane, magistrat éponyme, qui les présidait, ce qui rendait le concours d'autant plus vénérable, et assurait le culte de Dionysos [123]. Attestés de la fin du IVe (Robert 1936a, p. 166) à la fin du IIe s. av. J.-C. au moins (*SEG* 39.1244, *terminus post quem* 120/119 av. J.-C.) [124].

Stéphanites (plusieurs concours stéphanites attestés par Macridy 1905, p. 166, no 1, Holleaux 1906, *ca* 200 av. J.-C.) ?

121. Ferrary 2014, p. 134-141.

122. La directrice de la mission, N. Şahin, est ainsi convaincue qu'un théâtre demeure à découvrir.

123. Robert, Robert 1989, p. 95. *cf.* Robert, Robert 1989, p. 58 : « Le lien étroit de Dionysos avec la prytanie sera expliqué dans le commentaire d'une dédicace à Dionysos trouvée à Claros ». Ce projet semble faire partie de ceux que L. Robert n'a pas réalisés. À Délos aussi les prytanes étaient en charge des Dionysia, ainsi que dans plusieurs cités ioniennes (voir *infra*, p. 1069). Plus généralement sur l'importance du culte de Dionysos, l'épigraphiste s'appuyait en outre sur la dédicace de Bacchios fils de Dionysios à Dionysos ; l'hypothèse audacieuse selon laquelle l'autel à deux tables serait dédié à Dionysos ; et le fait que les Dionysia constituaient avec les Klaria les deux principaux concours de Claros (Robert 1977b). Cependant dans toutes les cités d'Ionie, les Dionysia constituaient des concours importants, et dans cette série c'est plutôt le concours de Téos, dédié à la divinité archégète, qui se distingue. En dernier lieu sur ce sujet Debord 2013, p. 8, n. 19-20, qui rassemble les diverses références.

124. Autres occurrences : Debord, Fröhlich 2018, no 1 (227-223 ou plutôt 218-197), *I.Iasos* 80 (tournant du IIIe et du IIe s. av. J.-C.), Robert, Robert 1992, p. 279-291 (*SEG* 42.1065, 200-150 av. J.-C.), *SEG* 39.1243 (*ca* 130-110 av. J.-C.).

• **Magistrats.** Organisés par un prytane (*SEG* 39.1244, *I.Priene (2014)* 116, Debord, Fröhlich 2018), des prytanes (*SEG* 39.1243), avec un pluriel pour les années successives : il s'agit bien du prytane éponyme. Ce prytane semble bien être, de l'avis assez général, distinct de l'agonothète qui préside les Klaria et les Antiocheia ; *contra* Chaniotis 2007a selon qui le prytane a l'honneur d'exercer quelques rituels sans être l'organisateur. On remarquera que Ménippos était prytane éponyme l'année de son agonothésie (*SEG* 39.1244, l. 33-34 : ἐν δὲ τῶι αὐτῶι ἐνιαυτῶι | καὶ τὸν πρυτανευτικὸν ἔχων στέφανον, « et dans la même année, ayant aussi la courone de prytane ») : cette année-là, c'était donc la même personne qui se chargeait de l'ensemble des concours. Le fait que Polémaios à la même époque soit non pas prytane, mais agonothète des seuls concours sacrés, peut laisser penser que les Dionysia n'étaient pas sacrés, mais ce peut-être aussi que les Toneia, voire les Antiocheia, normalement confiés au même agonothète, ne l'étaient pas, à condition que leur célébration ait coïncidé avec la charge de l'agonothète [125].

• **Proclamation des honneurs.**

⋆ **Lors du concours [musical ?] par le prytane.** τὸμ πρύτανιν ἐν τῶι ἀ[γῶ]|νι [τῶι μουσικῶι [126] ὅταν] ἡ πόλις πρῶτον τοὺς χοροὺς συντελῆι τῶι θεῶι (*I.Priene (2014)* 116, l. 4-5).

⋆ **Par le prytane, aux prochains concours organisés par la cité.** *I.Lampsakos* 33, l. 19-22, IIIe s. av. J.-C., probablement dernier tiers.

⋆ **Par le prytane pour les Dionysia, par les agonothètes pour les autres concours.** *I.Iasos* 80, l. 16-17.

⋆ **Par les agonothètes et le prytane à chaque fois que les autres couronnes sont annoncées.** τὴς [ἀναγγε]|λείαν ἀεὶ ποιουμένων τῶν ἀγωνο[θετῶν]| καὶ τοῦ πρυτάνεως ὅταν καὶ τοὺς ἄλλους ἀ|ναγγελῶσιν στεφάνους (*SEG* 42.1065, l. 26-29 ; on déduit des autres inscriptions que les agonothètes concernent les Klaria, le prytane les Dionysia).

• **Programme.** Éloge d'évergètes, proédrie, chœurs (*I.Priene (2014)* 116).

§ Autres concours musicaux ?

• **Toneia.** Peut-être pas sacrés (voir ci-dessus). Épreuves gymniques attestées comme une partie du concours, de même que pour les Claria. Épreuves musicales également ? IIIe s. av. J.-C.

⋆ **Magistrats.** Agonothètes. *I.Priene (2014)* 116.

• **Antiocheia.** Peut-être pas sacrés (voir ci-dessus). Non seulement gymniques, mais aussi musicaux ? Institués en l'honneur d'un Antiochos. Selon L. Robert, Antiochos Ier (qui est également honoré d'une fête à Érythrées) après son avènement en

125. Robert, Robert 1989, p. 51 : à ce propos Robert remarque simplement : « il semble donc que d'autres concours aient été célébrés en même temps, pas seulement la célébration pentétérique et panhellénique qui devait avoir lieu cette année-là ».

126. Nous restituons. Cela donnerait une ligne un peu longue de 76 lettres pour 72 par ex. l. 7, mais cela constituerait un symétrique vraisemblable à l'expression de la ligne suivante ἐν τῶι ἀγῶνι τῶι γυμνικῶι, la nature du concours se déduisant ici des chœurs.

281 puis Antiochos II[127] ; le concours aurait provisoirement cessé d'exister au passage à la domination lagide en 246. Il est ensuite attesté dans le troisième quart du IIIe s. av. J.-C. (*I.Priene (2014)* 116, l. 6) et au tournant du IIIe et du IIe s. av. J.-C. (*I.Iasos* 80). Une troisième attestation (*I.Lampsakos* 33) daterait du IIIe s. av. J.-C. ou plutôt de sa fin. Selon Ph. Gauthier, ce serait comme à Téos Antiochos III (223-187 av. J.-C.)[128] et le concours aurait disparu après 188 : on ne possède en effet aucune attestation antérieure au dernier quart du IIIe s. av. J.-C. Par ailleurs on sait que fut dédiée à l'angle sud-est du temple une statue érigée entre 209 et 193 en l'honneur du fils aîné d'Antiochos III[129], celui-là même qui reconnut avec son père l'asylie des concours de Magnésie du Méandre[130] : il ne s'agit pas cependant d'une dédicace de la cité, mais d'un dédicataire indépendant, Dioskouridès fils de Charès, officiel séleucide ou individu pro-séleucide. Le culte séleucide semble du reste antérieur à cette date, car une tribu du nom de Séleukis est attestée au IIIe s. av. J.-C., peut-être au deuxième ou au troisième quart de ce siècle. Chr. Müller et Fr. Prost suivent Ph. Gauthier, en proposant une datation vers 204/203[131]. Cela paraît d'autant plus convaincant si l'on considère comme significative l'absence de mention des Antiocheia dans le décret d'Aigai redaté au règne d'Attale Ier. Le décret en l'honneur de Ménophilos semble indiquer que le concours n'existait plus dans la première moitié du IIe s. av. J.-C.[132]

⋆ **Magistrats.** Agonothètes. Selon l'inscription de Priène (l. 5-6), les agonothètes y proclamaient les honneurs lors du concours gymnique, comme aux Klaria.

⋆ **Proclamation des honneurs.** Lors du concours gymnique par les agonothètes (*I.Priene (2014)* 116, l. 5-6) ; aux prochains concours organisés par la cité par les agonothètes (*I.Lampsakos* 33).

⋆ **Programme.** Sur l'éventualité d'un concours musical, voir *infra*, p. 1095.

Autres concours ?

Dans le cadre d'une fête organisée au gymnase, un concours pour les enfants, *neoi* et éphèbes du gymnase, sur *prographè* de ces deux dernières classes d'âge, fut organisé en l'honneur du prince Athénaios, le fils dernier né d'Attale I, dans les années 180-160, pour être célébré le jour de sa naissance[133]. Il était peut-être uniquement gymnique : il est question d'une course (διαδρομή l. 13) pour les *neoi* et les éphèbes organisée par le gymnasiarque dans l'Homereion, puis d'un concours des enfants encadré par le pédonome dans le même lieu (l. 14-15), l'économe faisant l'avance des frais au mois Kronion. La fête avait peut-être lieu le mois suivant, en tous cas

127. Robert, Robert 1989 , fasc. 1, p. 53, n. 267.
128. Gauthier 1999, p. 17.
129. Robert 1989, p. 13, Flashar 1999, p. 432-433, Ma 2000a, p. 362-363, nº 42.
130. Rigsby 1996, p. 196-197, nº 70.
131. Müller, Prost 2013, p. 103.
132. Robert, Robert 1992, p. 283.
133. Macridy 1905, p. 166, nº 1, Gauthier 1996, p. 21-22, Gauthier 2006 qui adopte la datation de Chr. Habicht.

en été. Comme la nature du concours des enfants n'est pas précisée, on peut supposer qu'il s'agit aussi d'une course. Le nom du lieu, Homereion, vient de ce que Colophon se présentait comme la patrie d'Homère, et n'implique pas nécessairement des épreuves musicales.

D'autres fêtes en l'honneur de Dionysos sont attestées. Dans le décret honorifique de Ménippos (voir *infra*, p. 154), il est question d'une katagôgè de Dionysos (ἐν τῆι τοῦ Διονύσου καταγωγῆι l. 35) dont l'agonothète se charge la même année que les concours et la panégyrie, qui émerveille Grecs et barbares. Cette katagôgè comprend des sacrifices accomplis au nom de la cité par l'agonothète chargé des concours. Elle rappelle les Katagôgia de Priène et les éventuels katapla de Smyrne (voir *infra*, p. 872). Aucun concours n'est cependant mentionné et la katagôgè semble avoir lieu à un autre moment de l'année.

Par ailleurs la célébration d'Anthestéries semble attestée archéologiquement à Claros, où le culte de Dionysos est bien présent (voir *supra*, p. 150) et où l'on a retrouvé environ 1200 *choes* miniatures associées à des figurines d'enfants assis et de *kourotrophoi* ; l'ensemble est daté du tournant du IVe et du IIIe s. av. J.-C.[134] Rien ne dit cependant que la fête ait été comme à Athènes associée à un concours musical. À ces Anthestéries devaient être liées en revanche les Aiora, rituel associé à la troisième journée de la fête, pour lequel, selon Pollux (Poll. IV 55), le poète Théodoros de Colophon avait composé un chant intitulé « Aletis ».

§ Célébrations cultuelles : chœurs d'enfants. Chœurs de jeunes gens ou de jeunes filles, parfois mixtes, encadrés par divers personnages (pédonome, hymnographe), qui accompagnaient les délégations pour chanter l'hymne à Apollon. Attestés par la série des mémoriaux de délégations du sanctuaire de Claros (IIe- premier tiers du IIIe s. apr. J.-C.) qui donnent l'origine de ces délégations, parfois le nom du poète qui composa l'hymne[135].

Proédrie

§ À Colophon pour des étrangers.

• Dans les concours, pour Anaxipolis et Hérakleidès fils de Pollios, Érythréens. Décret du conseil et du peuple provenant du sanctuaire de Cybèle, disparu. *Ca* fin IVe s. av. J.-C. Meritt 1935, p. 379-380, no 4, Robert 1936a, p. 166.

• Dans tous les concours, pour Ménophilos fils de Philétairos, chresmologue smyrnien. Décret du conseil et du peuple provenant de Claros. *Ca* 200-150 av. J.-C. Robert, Robert 1992, *SEG* 42.1065.

134. Pişkin-Ayvazoğlu 2014. L'A. signale rapidement les attestations d'un culte de Dionysos déjà évoquées ou encore ce cadran solaire dédié à Dionysos également par Athénagoras fils d'Apollas. Toutes les attestations de Dionysia ne sont pas réunies.

135. Déjà Chamonard, Legrand 1894, p. 220-221 ; présentation générale dans Robert 1989, p. 20-28. Voir désormais la publication des mémoriaux par Ferrary 2014.

§ À Colophon pour des Colophoniens.

• **Dans tous les concours, pour Polémaios fils de Pantagnotos Knemadès.** Décret du conseil et du peuple provenant de Claros. Le personnage a été entre autres agonothète des concours sacrés. *Ca* 130-110 av. J.-C. Robert, Robert 1989, p. 11-17, *SEG* 39.1243, Chaniotis 2007a.

• **Dans les concours, pour Ménippos fils d'Apollonidès.** Décret du conseil et du peuple sur un pilier se trouvant immédiatement à l'angle sud-est du temple. *Terminus post quem* : 120/119 av. J.-C. Robert, Robert 1989, p. 63-66, *SEG* 39.1244, Chaniotis 2007a.

§ Pour des Colophoniens dans une cité étrangère.

• **Dans tout concours gymnique ou musical de Mylasa, pour cinq juges colophoniens.** Décret du peuple de Mylasa (en Carie) provenant de Claros. *Ca* 250 av. J.-C. Gauthier 1999, n° 2.

Artistes

§ Artistes originaires de la cité.

Mimnerme. Aulète, poète. VIIe s. av. J.-C. Stefanis 1988, 1709.

Kleandros fils d'Apollophanès. Poète épique. Vers 245-225 av. J.-C. ? Honoré à Delphes. Stefanis 1988, 1415.

Nikandros fils d'Anaxagoras. Poète. Honoré à Delphes en 258/257 ou 254/253. Stefanis 1988, 1811.

§ Autres artistes s'étant produits dans la cité (dans le cadre de l'envoi de délégations à Apollon clarien) [136].

136. Nous sommes ici à la marge de notre sujet : les hymnes à Apollon n'avaient pas lieu dans le cadre de concours, mais lors de consultations oraculaires. Cependant, il s'agissait de performances musicales et l'on peut s'interroger sur leur cadre et leur public. Tous les textes sont réunis dans Ferrary 2014.

Koïntos Appatiôn de Périnthe ? Poète lyrique. Tournant des Ier et IIe s. apr. J.-C. Auteur d'un hymne à Apollon clarien chanté par une délégation de Périnthe vers 115 apr. J.-C. Stefanis 1988, 289. Ferrary 2014 nº 11.

[Dr]akôn fils de Kalopous de Hiérapytna. Directeur d'hymnes. Vers 180 apr. J.-C. Stefanis 1988, 801. Ferrary 2014 nº 239.

M. Pedoukaios Alexandros Crétois de Lappaia ? Cithariste (hymnodidaskalos et chorodidaskalos). Accompagne des hymnodes et un chœur d'enfants. Vers 184 apr. J.-C. Stefanis 1988, 104. Ferrary 2014 nos 248, 254.

M. Antônios Epaphras de Laodicée du Lycos. Hymnodidaskalos. Dirige des enfants hymnodes des deux sexes. IIe s. apr. J.-C. ? Stefanis 1988, 849. Ferrary 2014 nº 31.

Nèdymianos fils de Nèdymos de Laodicée du Lycos. Compositeur d'hymnes. IIe s. apr. J.-C. ? Dirige des enfants hymnodes des deux sexes. Hiéronice à vie. Stefanis 1988, 1801. Ferrary 2014 nº 40.

Permissos fils de Nothippos de Laodicée du Lycos. Compositeur d'hymnes et instructeur de chœurs. Dirige des enfants hymnodes des deux sexes, visite le sanctuaire de Claros à plusieurs reprises de même que son fils. Hiéronice. Milieu du IIe s. apr. J.-C. Stefanis 1988, 2051. Ferrary 2014 nos 34, 43, 50, 63, 96, 105, 107, 111, 134, 139, 139bis.

Permissos (fils de Permissos) fils de Nothippos de Laodicée du Lycos. Compositeur d'hymnes et instructeur de chœurs. Auteur d'hymnes. Fils du précédent. *Paradoxos* à vie. Seconde moitié du IIe s. apr. J.-C. Stefanis 1988, 2052. Ferrary 2014 nos 222-224.

T. Phl. Sôtas de Tavium. Instructeur de chœurs. Troisième quart du IIe s. apr. J.-C. A dirigé des chœurs d'enfants sous la quatre-vingtième prytanie d'Apollon clarien (156-157). Stefanis 1988, 2367. Ferrary 2014 nº 145.

Sôzôn fils de Sôzôn de Chios. Instructeur de chœurs. Dernier quart du IIe s. apr. J.-C. A entraîné des jeunes gens à chanter des hymnes à Apollon à Claros sous la centième prytanie d'Apollon clarien (184-185). Stefanis 1988, 2328. Ferrary 2014 nº 246.

Ti. Kl. Sôtèr d'Acmonia. Instructeur de chœurs. Dernier quart du IIe s. apr. J.-C. Fait partie d'une délégation envoyée par Acmonia sous la centième prytanie d'Apollon clarien (184-185). Stefanis 1988, 2369. Ferrary 2014 nos 196, 214, 227, 244, 245.

Phronti[k]os fils de Phrontinos fils de Phrontinos de Phocée. Chorodidaskalos. Fait partie d'une délégation envoyée par Acmonia sous la centième prytanie d'Apollon clarien (184-185). Stefanis 1988, 2582. Ferrary 2014 nº 249.

Éphèse

Stratégiquement sise à l'embouchure du Caystre, Éphèse se développa avec son port, à la jonction d'axes de circulation importants, notamment celui qui, au nord, passant dans la vallée de Métropolis, permettait de rejoindre Smyrne, tandis qu'au sud-est, de là où l'on construisit la porte de Magnésie, on pouvait passer un col de faible hauteur et rejoindre Magnésie et la vallée du Méandre. Les changements de la ligne côtière furent la cause de plusieurs déplacements du site. Occupée depuis la fin du chalcolithique (V^e^ millénaire, dans le secteur de la porte de Magnésie) et encore à l'âge du Bronze (colline d'Ayasoluk), Éphèse est sans doute le correspondant grec de l'Apaša des sources hittites, cette localité qui l'emportait sur tout l'*Arzawa*, région de l'Asie Mineure occidentale englobant l'Ionie. Éphèse comptait parmi les anciennes cités de la confédération du Panionion et revendiquait une antique suprématie : après la destruction d'un établissement carien au pied de la colline d'Ayasoluk, un premier site, à l'est du port de Koressos, qui fut comblé dès l'époque hellénistique, aurait été fondé par l'Athénien Androklos fils de Kodros guidé par un oracle. Il aurait trouvé la mort ensuite dans une guerre contre Priène. De là viendrait la prétention des Éphésiens à être rois des Ioniens, déjà mentionnée par Phérécyde et d'autres auteurs que cite Strabon, du temps duquel les supposés descendants de la lignée royale jouissaient de la proédrie (Strab. XIV 1, 3-4, voir *infra*, p. 274). D'autres légendes ancraient Éphèse dans un prestigieux passé mythique, la faisant remonter aux Amazones – qui fondèrent le sanctuaire d'Artémis selon Pindare démenti par Pausanias, ou s'y réfugièrent, fuyant Dionysos puis Héraklès selon la version du Périégète (Paus. VII 2, 8 [1]) –, Amazones que l'on retrouvera au théâtre. Selon Strabon encore, Milet et Éphèse étaient les deux cités les plus importantes d'Ionie ; c'est avec la tradition de la basse époque hellénistique qu'Éphèse semble prendre le pas sur Milet, donnée comme la plus ancienne des cités ioniennes par les sources classiques [2].

On peut retracer l'histoire d'Éphèse depuis l'époque archaïque et remonter à l'époque classique au moins pour ce qui est de ses concours, connus des Athéniens, notamment les Ephesea (voir *infra*, p. 277). Le prestige de la cité, ainsi que les revenus qu'il entraînait, venait de son sanctuaire d'Artémis Ephesia, qui assurait un certain compromis entre un ancien culte indigène et le panthéon grec : un culte est attesté depuis le premier millénaire au moins sur le site de l'Artémision ; dans la seconde moitié du VIIe s. av. J.-C. le tyran Pythagoras y fonda un temple, qui connut de multiples phases et dont Crésus, qui établit sa domination sur la cité et son sanctuaire

1. Sur le succès des Amazones en Orient, Devambez 1976, qui cite aussi le passage de l'*Hymne à Artémis* de Callimaque évoquant les Amazones.

2. Sur cette question de la fondation, qu'il ne nous revient ni d'approfondir ni de référencer de façon exhaustive, on se référera entre autres utilement à l'édition commentée à paraître du livre XIV de Strabon, que son auteur A. Skalli nous a gracieusement communiquée.

déjà riche de monnaies lydiennes et locales parmi les plus anciennes du monde grec, finança la reconstruction vers 560 (Hdt. I 92). À partir de l'époque hellénistique, le temple d'Artémis sera considéré comme une des sept merveilles du monde. On n'y connaît pas d'édifice de spectacle avant l'époque impériale.

Éphèse était riche de nombreuses carrières de marbre situées sur son territoire qui facilitèrent son développement monumental. Enfin, depuis une haute époque, la ville était réputée pour ses poètes et logographes : au VIIe s. av. J.-C. Callinos, considéré comme le premier poète élégiaque, y résidait. Dans la deuxième moitié du VIe s. av. J.-C., Hipponax passe pour avoir été le premier poète satirique ; Héraclite d'Éphèse vécut à la même époque. Dès l'époque classique, elle vit naître de grands musiciens qui se produisaient au théâtre et étaient bien connus des Athéniens, comme Ion le rhapsôde, du temps de Socrate, ou Batale l'aulète, contemporain de Démosthène.

La cité avait été réorganisée pour le compte de Crésus par un certain Aristarchos d'Athènes, qui instaura une démocratie éphémère. Mais en 546, Éphèse fut prise avec les cités ioniennes par Harpagos et passa sous le contrôle des Perses. En 480 Xerxès épargna, parmi les temples grecs d'Asie Mineure, le seul temple d'Artémis ; Éphèse semble être restée discrète pendant la révolte ionienne. En 466, après la paix de Cimon entre Athènes et les Perses, elle rejoignit la ligue de Délos, avant de rejoindre le camp des Lacédémoniens et des Perses contre Athènes dans la guerre du Péloponnèse. En 408, Lysandre s'y établit et y construisit un arsenal, ce qui selon Plutarque constituait les prémices de l'opulence dont jouissait la cité de son temps (Plu., *Lys.* III 2-3) ; après la paix d'Antalcidas, elle revint au pouvoir du Grand Roi.

Alexandre, de passage en 334, rétablit la démocratie et proposa aux Éphésiens de contribuer à la reconstruction du temple d'Artémis, qui avait été incendié en 356, ce que ces derniers, soucieux de leur indépendance, refusèrent respectueusement (Strab. XIV 1, 22). Éphèse connut à partir de l'**époque hellénistique** un régime essentiellement démocratique : son dernier tyran, Hégésias, fut assassiné en 323. À partir de 319, elle tomba aux mains d'Antigone et de Démétrios Poliorcète soutenus par les démocrates (Diod. XVIII 52) : plusieurs officiers de Démétrios reçurent la citoyenneté, et entre aux honneurs, la proédrie au théâtre d'Éphèse. En 302, Prépélaos gagna la ville pour Lysimaque (Diod. XX 106-111).

Nous nous intéresserons ici avant tout à la cité refondée par Lysimaque au début de l'**époque hellénistique**, probablement en 294[3], sous la contrainte du synœcisme avec Lébédos et Colophon. Le souverain choisit un nouveau site pour la ville et le port à l'abri des inondations et de l'ensablement, pensait-il ; l'Artémision devint un sanctuaire extra-urbain. Il entoura la nouvelle enceinte d'un rempart long de 9 kilomètres, organisa la ville selon un plan hippodaméen et lui donna l'éphémère

3. La datation de la refondation d'Éphèse par Lysimaque n'est pas assurée : on a aussi proposé des dates plus basses (274 av. J.-C., ce qui selon les connaissances actuelles est impossible, puisque le nom d'Arsinoeia disparaît à la mort de Lysimaque en 281). Pour une mise au point, qui tranche en faveur d'une datation haute, avec en tous cas un *terminus ante quem* en 287 ou 286 av. J.-C., voir Robert, Robert 1989, p. 78-80. *Status quaestionis* dans Franco 1993, p. 86-103.

nom d'Arsinoeia (Paus. I 9, 7, Paus. VII 3, 4). C'est uniquement dans cette nouvelle Éphèse, encore très partiellement fouillée, qu'on trouve un théâtre, dont la première phase monumentale serait d'un siècle postérieur à Lysimaque ; on ne connaît guère de vestiges monumentaux, outre ceux du sanctuaire, pour l'ancienne Éphèse, où un théâtre en dur eût été particulièrement précoce.

Figure 37 – Éphèse. Vue vers l'ouest, la *plateia* Arcadiane et le port depuis le second maenianum (2016). La mer a considérablement reculé depuis l'Antiquité.

À la mort de Lysimaque en 281, Éphèse passa sous le contrôle séleucide avant d'être prise par Ptolémée II Philadelphe vers 260. La cité fut encore disputée entre Séleucides et Lagides dans les décennies qui suivirent. Le fils de Ptolémée II, dit Ptolémée d'Éphèse, y prit le pouvoir avant d'y trouver la mort ; c'est encore à Éphèse qu'Antiochos II mourut en 246. En 191, le port constitua la base navale principale séleucide au cours de la guerre antiochique. Après la défaite d'Antiochos III, Scipion l'Asiatique prit en 188/187 ses quartiers à Éphèse, qui fut incorporée au royaume de Pergame comme un district militaire où circulaient les cistophores royaux. C'est dans ce contexte prospère que fut mis en chantier le théâtre que l'on voit aujourd'hui, mais aussi la rue du port, une importante résidence au-dessus du théâtre ; on aménagea encore le port pour éviter son ensablement.

En 133, la cité faisait partie du legs d'Attale III, et c'est la flotte d'Éphèse qui infligea à Aristonikos une défaite décisive ; Éphèse demeura libre dans la province romaine d'Asie dont elle devint la capitale. C'est peut-être dès cette époque qu'elle institua un culte de Rome et créa des Rhômaia. Supportant mal les pressions des publicains, elle prit le parti de Mithridate en 89/88. Le massacre des Italiens (les « Vêpres éphésiennes ») mit à mal l'amitié avec les Romains : en 84, Sylla fit un procès aux Éphésiens, leur retirant leur liberté.

Fr. Kirbihler a montré comment, dans la période allant de 70 av. J.-C. au début de l'époque flavienne, Éphèse, par un processus de double intégration, passa d'une domination subie à un ordre romain accepté, tandis que les Italiens trouvèrent leur place dans les structures civiques locales, assurant des liturgies puis des magistratures [4]. En 70, la cité bénéficia des mesures prises en faveur des Grecs d'Asie par le gouverneur L. Licinius Lucullus, qui organisa à Éphèse des spectacles d'un genre nouveau. Un concours, les Loukoulleia, fut institué en l'honneur de ce personnage dans plusieurs cités (voir *infra*, p. 281). Un peu plus tard, en 47/46, c'est le proconsul P. Servilius Vatia Isauricus qui reçut un culte héroïque.

Éphèse, de nouveau sur le devant de la scène politique, vit se succéder les *imperatores* et grands personnages romains tandis qu'elle consignait chaque année, sur un mur de scène à baies bien grec, les noms de ses agonothètes (voir *infra*, p. 191) : en 48, César, débarquant à Éphèse après l'avoir emporté sur Pompée à Pharsale, empêcha l'ancien proconsul T. Amplius Balbus de piller le temple d'Artémis et allégea les taxes : il fut honoré comme *Sôter* (*I.Ephesos* 205, milieu du IIe s. apr. J.-C.) ; en 44 Brutus et Cassius, ses meurtriers, s'y réfugièrent ; en 41 Antoine y fit une entrée triomphale en tant que nouveau Dionysos, profitant peut-être de la fête des Katagôgia [5] ; il était accompagné de Cléopâtre, qui fit mettre à mort sa sœur Arsinoè IV, réfugiée dans l'Artémision. Il augmenta de nouveau les taxes, y revint en 33, et en 32 Éphèse reçut brièvement les consuls et le Sénat fuyant Octave. Ce dernier, une fois vainqueur d'Antoine, réorganisa la province sénatoriale d'Asie autour d'Éphèse, qui en 29 devint la seule capitale et le siège permanent du gouverneur, à la place de Pergame. Le rayon de validité de l'asylie, qui pouvait faire ombrage à l'administration romaine, fut restreint à un stade. La cité reçut d'autres illustres visiteurs, comme Cicéron en 74 et 41, Strabon en 29.

Éphèse, qui s'était à l'époque hellénistique développée près du port, s'étendit largement à l'**époque augustéenne**, avec l'aménagement d'un nouveau centre administratif sous la forme de l'agora supérieure, dans un secteur utilisé depuis le IVe s. av. J.-C., que Timôn fils d'Artémidôros avait fait daller en 66 av. J.-C. (*I.Ephesos* 3004) ; Octave y autorisa en 29 la construction d'un temple à la Déesse Rome et au Divin Jule (D. C. LI 20, 6), qui prit le nom de Sebastèon (*cf. I.Ephesos* 1522). On accédait à la place par une rue hors plan hippodaméen, dite des Courètes (magistrats en charge du prytanée), qui ne sera dallée qu'à la fin du Ier s. apr. J.-C. Ébranlée par un séisme en 23 apr. J.-C., elle fut reconstruite avec l'aide impériale. Dans les années 50, elle reçut la visite de Paul et Luc, comme celle d'Apollonios de Tyane. Les prédicateurs

4. Kirbihler 2014. Précisons qu'il s'agissait de répondre aux limites d'un programme d'agrégation d'histoire (jusqu'en 73 apr. J.-C. exactement).

5. Le texte ne le dit pas explicitement, mais c'est une hypothèse vraisemblable et couramment acceptée (*cf.* Tassignon 2003, p. 81, n. 5). Les Katagôgia, fête du retour de Dionysos depuis la mer, sont attestés comme dans d'autres cités ioniennes à Éphèse où ils durent une journée : voir *I.Ephesos* 661 à propos du jour des Katagôgia dans un contexte gymnique : il est question de l'approvisionnement en huile. Peut-être un concours gymnique était-il associé à cette fête. Sur l'éventualité d'un concours musical, voir *infra*, p. 1074. Sur la procession voir *infra*, p. 1036. Sur les Katagôgia en Asie Mineure, Tassignon 2003.

chrétiens y connurent de sérieux revers, même si l'on se souvint ensuite d'Éphèse comme d'une communauté chrétienne particulièrement ancienne : Paul, après avoir fondé une école et séjourné quelque temps à Éphèse, fut jugé au théâtre et échappa de peu aux lions dans le stade (voir *infra*, p. 1329) ; le premier évêque d'Éphèse, Timothée, fut martyrisé sous Nerva pour avoir critiqué la fête dionysiaque des Katagôgia [6], à une époque où plusieurs tragédies intitulées *Inô* furent données à Éphèse (voir *infra*, p. 298).

Le cité connut un important développement monumental à l'**époque flavienne**, puis antonine. C'est à partir de cette époque que l'influence romaine se fit sentir dans l'architecture. En 82, à moins que ce ne soit dès 65 [7], elle reçut une première néocorie et l'on mit en chantier le temple de la dynastie flavienne, un pseudo-diptère sur une vaste terrasse artificielle en *opus caementicium* inspirée des podiums romains. Il fut reconsacré à Vespasien après la *damnatio memoriae* de Domitien en 96. Vespasien encore autorisa peut-être les Éphésiens à instituer un concours sacré en l'honneur d'un individu, les Balbilleia (voir *infra*, p. 283). C'est peut-être des Flaviens aussi que date la création à Éphèse d'un des trois principaux concours du Koinon d'Asie. Le nymphée de Laecanius Bassus, daté de 78/79, le nouveau front de scène du théâtre consacré en 85, comme l'agrandissement du koilon appartiendraient [8] à ce même élan édilitaire d'époque flavienne et surtout domitienne, à Éphèse et même en Asie Mineure, considéré par A. Öztürk comme sous-estimé : il est vrai que le faste de l'**époque antonine** a tendance à éclipser ce qui la précède.

Sous Trajan, en 105/106, la ville avait inauguré une riche bibliothèque parée d'une façade à deux niveaux de tabernacles. Elle renfermait le tombeau, en plein cœur de la ville, de Ti. Iulius Celsus Polemaeanus, proconsul de la province d'Asie en 105/106. L'édifice venait compléter le Mouseion, réputé en particulier pour son enseignement de médecine : s'y tenaient des concours en diverses spécialités. En 113-114, l'empereur se rendit dans une Éphèse où l'on portait régulièrement en grande pompe son effigie d'argent avec trente autres, prévues par la fondation de C. Vibius Salutaris en 104, dans un théâtre qui fut déclaré achevé et inauguré par Titus Flavius Montanus d'Akmonia entre 102 et 116, peut-être plutôt pour la visite de l'empereur qu'ensuite (voir *infra*, p. 207).

De Domitien à Hadrien, comme l'a montré P. Scherrer, programme édilitaire et néocories, fêtes et urbanisme furent inextricablement liés [9]. Au tournant du Ier et du IIe s. apr. J.-C., la ville avait commencé à se développer au nord-ouest du théâtre, sur un terrain marécageux qui fut remblayé de manière à construire les thermes du port et le second temple néocore, celui d'Hadrien assimilé à Zeus Olympios (l'Olympieion), à la suite de la seconde visite de l'empereur en 129/130 [10]. En son honneur

6. *Actes de Timothée* reproduits dans FiE I, p. 358, nº 272 ; voir Delehaye 1966, p. 408-415. Voir *infra*, p. 1036.
7. Burrell 2004. Ce n'est pas sans incidence sur la chronologie du théâtre.
8. Pour le débat sur la chronologie, voir *infra*, p. 197.
9. Scherrer 2008.
10. Sa première visite remontait à 124.

on institua comme dans d'autres cités des Hadrianeia et des Olympia (voir *infra*, p. 284). Éphèse se targua dorénavant dans sa titulature d'être « la première et plus grande métropole d'Asie, néocore de deux temples impériaux ». La ville était également équipée de plusieurs établissements thermaux monumentaux associés à des gymnases, dont l'un se situait à proximité immédiate du théâtre, dénommé aujourd'hui « thermes du théâtre ».

Au milieu du IIe s. apr. J.-C., la population cosmopolite d'Éphèse atteignait 350 000 habitants, nombre qui dans l'Orient romain n'était dépassé que par Alexandrie, Antioche sur l'Oronte et Athènes. C'est à cette époque qu'on construisit le Serapeion, dont on attend beaucoup de l'étude actuelle, fondée sur de nombreux blocs, contrairement à celles des temples néocores. Antonin le Pieux, qui avait résidé à Éphèse en tant que proconsul, continua d'administrer la ville pendant son règne, blâmant les Éphésiens pour leur obsession des titres honorifiques (140-144), leurs dépenses pour des spectacles éphémères, soutenant P. Vedius Antoninus dans ses projets de construction, notamment au bouleutèrion où il érigea un riche front de scène à la gloire des Antonins quelques années après d'importants travaux au théâtre (années 150). Les influents Vedii, propriétaires d'une famille de gladiateurs, qui combattait peut-être au théâtre (voir *infra*, p. 288), contribuèrent à l'extension urbaine, du côté de l'Artemision, notamment par la construction de thermes. Par ailleurs le portique du riche sophiste Ti. Flavios Damianos, qui était lié par alliance aux Vedii, permettait de traverser le terrain marécageux qui séparait la ville du sanctuaire : comme à Smyrne, les représentants de la seconde sophistique exercèrent une grande influence sur la vie de la cité, tel T. Klaudios Flavianos Dionysios, qui reçut le privilège d'une sépulture en bordure de l'agora.

Lucius Verus, intégré à la galerie de portraits des Antonins du bouleutèrion s'arrêta plusieurs fois à Éphèse (*I.Ephesos* 728, 3072), lors de sa campagne contre les Parthes en 162/163, puis à son retour en 166/167, moment où ses troupes apportèrent une peste qui toucha cette partie de l'Empire pendant près de 20 ans. Une troisième néocorie fut obtenue en 210/211 pour le temple de Caracalla et Gèta, que le premier annula après le meurtre de son cadet, puis une nouvelle en 219, peut-être à la suite d'une visite d'Héliogabale.

L'année 262 précipita le sort d'Éphèse : un tremblement de terre majeur ébranla la ville, touchant le théâtre et les maisons suspendues ; l'Artémision fut pillé et incendié par les Goths. La cité cessa de battre monnaie entre *ca* 280 et *ca* 340, et de perpétuer les néocories. Elle jouit encore au milieu du IVe s. apr. J.-C. d'un grand prestige culturel : le futur empereur Julien y suivit les enseignements du néoplatonicien thaumaturge Maxime d'Éphèse. Dans le troisième quart du IVe s. apr. J.-C., des tremblements de terre répétés secouèrent à nouveau la cité, et le proconsul Messalinos fit réparer le théâtre, sans doute pour la dernière fois (voir *infra*, p. 221). Éphèse était devenue en 350 une cité chrétienne, sous Constance II, siège d'un archevêché, lieu de réunion d'importants synodes et conciles ; le temple d'Artémis servit désormais de carrière et son xoanon fut brûlé en 406 par l'archevêque Jean Chrysostome. Au

début du ve s. apr. J.-C. également, le temple de Domitien fut rasé. Le prytanée et l'agora supérieure perdirent leur fonction. À la même époque toutefois, on rénova les thermes de Vedius et la rue Arcadiane, qui prit le nom de l'empereur Arcadius ; la vie urbaine gravitait désormais de ce côté de la ville, et avant tout autour de l'église Sainte-Marie près du port, que l'aménagement d'un canal permettait de maintenir en activité. Aux ve et vie s. le théâtre continuait de faire partie de la culture populaire, comme le montrent les graffiti de mimes tardifs du bâtiment de scène ou le petit matériel tardo-antique où l'on figure toujours des masques de théâtre.

Au ve s. apr. J.-C. encore, il fallut aménager un port avancé à Panormos, plus loin sur la côte actuelle, relié à un canal à l'ancien port, toujours utilisé pour les petites embarcations. La cité de Lysimaque, devenue avec Héraclius (610-641) capitale de district militaire (le *thema Thrakesion*), retranchée dans une fortification byzantine réduite qui intégrait le théâtre au-dessus duquel se trouvait la résidence du gouverneur, ne fut pas abandonnée avant le tournant du viie et du viiie s. apr. J.-C., alors qu'elle avait été ébranlée par les invasions arabes depuis le milieu du viie s. (premier raid de Muawiyah en 654/655) – on sait ainsi que les ruines de l'Olympieion étaient toujours occupées au viiie s. apr. J.-C. – ; le comblement de son port par les alluvions, la difficulté de naviguer sur le long et étroit canal sinueux, qui demeura toutefois en usage jusqu'au xiiie s., causa son inéluctable déclin, au profit de Kuşadası (Scala Nuova, fondée par les Génois) et de Smyrne. À partir du vie s., une nouvelle ville se développa autour de la basilique de Saint-Jean, où furent remployés les matériaux antiques, à quelque distance de l'ancienne Éphèse toujours plus marécageuse et malsaine : d'abord appelée Ayasoluk, elle prit son nom moderne de Selçuk avec l'arrivée des Aydınoğlu, tribu seldjoukide au xive s., comme capitale de la principauté d'Aydın. Quelques années après l'invasion de Tamerlan au début du xve s., elle devint ottomane, et conserva une certaine importance jusqu'à aujourd'hui, où elle est capitale de district [11].

Théâtre

Selçuk (Selçuk/İzmir), Panayırdağ (antique Mont Pion).
37°56'27.70"N 27°20'32.23"E.

Histoire de la recherche

L'imposant théâtre d'Éphèse ne fut jamais totalement enseveli et nombreux furent les voyageurs qu'il impressionna. On sait que Cyriaque d'Ancône passa à Éphèse en 1446 et 1447, recueillant des inscriptions, y compris sur le site du théâtre. Entre le xviie et le xixe s., les visites se multiplièrent et le théâtre partiellement enseveli

11. *RE* V (col. 2773-2822, E. Bürchner) et Suppl. XII (1970), *s. v.* « Ephesos B » (col. 1588-1703, W. Alzinger), Scherrer (éd.) 2000, Hansen, Nielsen 2004 *s. v.* Ephesos. Nous avons également pu entendre une présentation actualisée de l'histoire d'Éphèse par S. Ladstätter, alors directrice de la mission autrichienne, les 8, 15 et 22 novembre 2016. Depuis est paru Ladstätter, Magdalino (éd.) 2019.

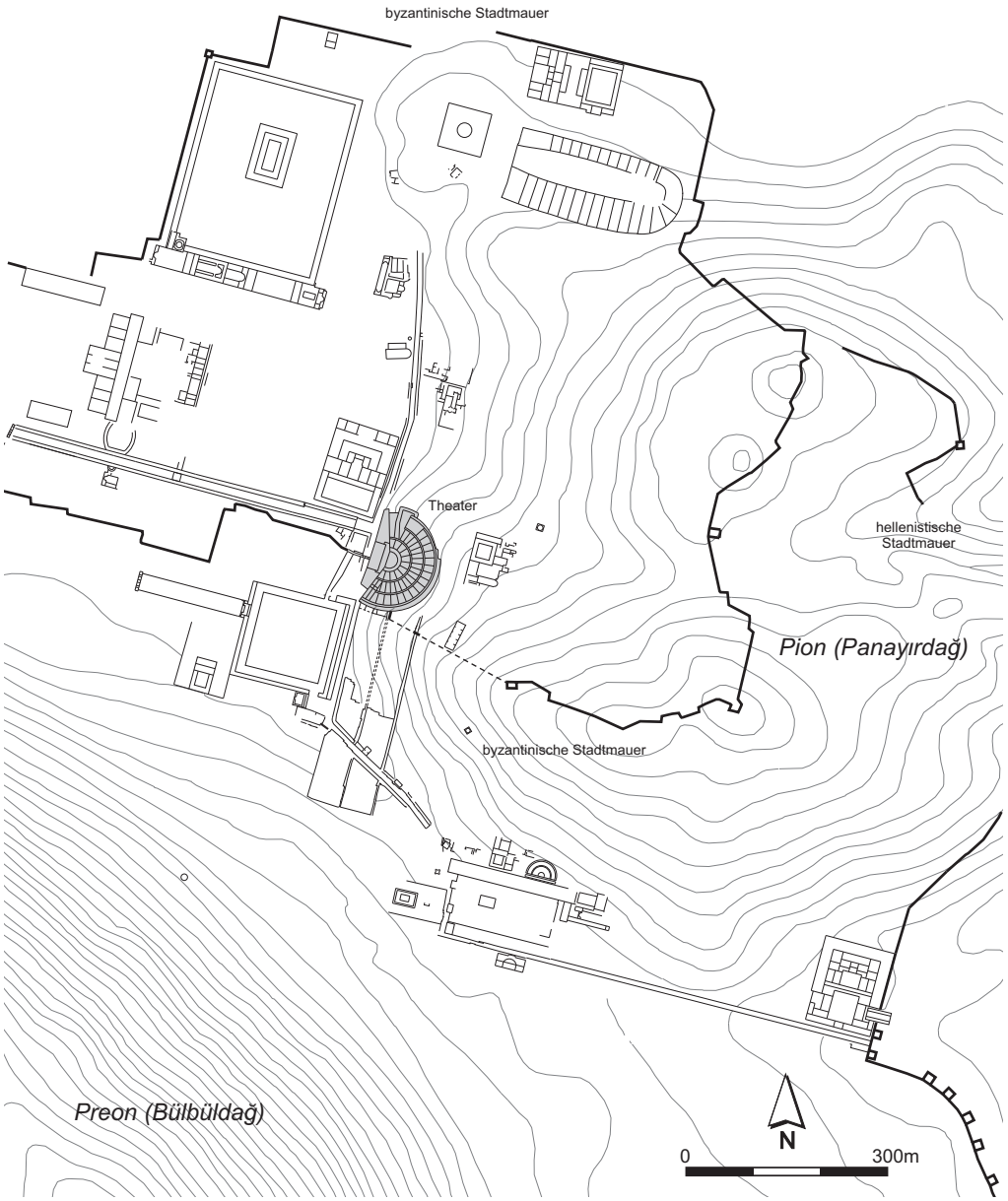


Figure 38 – Éphèse. Plan topographique de la ville (Krinzinger, Ruggendorfer 2017, fig. 1).

fut représenté sur de multiples panoramas du site. Une première planche de relevés d'une fiabilité douteuse fut consacrée au théâtre par R. Pococke après une visite en 1740 qui intégra aussi le théâtre à une planche comparative confrontant cinq théâtres d'Asie Mineure, Nicée, Alabanda, Samos, Éphèse, Magnésie (**fig. 425**) [12]. Dans sa vue du site, L. de Laborde dessina un théâtre idéalisé, déblayé par l'imagination, qui donne une image, sans doute en partie reconstituée, des abords du monument, notamment avec la porte de la rue des Thermes (Badgasse) au sud-est du koilon [13]. A.-M. Chenavard releva dès 1834 l'état du monument en plan et en coupe [14].

12. Pococke 1743–1745, pl. 47, 49.
13. de Laborde 1838, p. 90, pl. 43.
14. Chenavard 1858, pl. LXVII.

Exceptionnelles sont les reconstitutions d'E. Falkener sur des gravures lithographiées en 1859, dont l'une, orientée vers le couchant (**fig. 39**), donne au premier plan une image détaillée et largement fantaisiste du théâtre avant sa fouille et son étude : on y retrouve le « Theatermotiv » sur le mur périphérique couronné d'un portique à toit en terrasse servant de déambulatoire, un koilon à deux maenianums au lieu de trois, un front de scène à deux niveaux d'ordres également et des édicules superposés évocateurs quoique trop nombreux, une orchestra à riche dallage faux pour le médaillon central, mais qui montre que l'*opus sectile* périphérique, à bandes rayonnantes, devait être visible, des portes de parodos prenant la forme d'arcs de triomphe surmontés de quadriges ; équestres également sont les statues, représentées de façon frappante aux emplacements sur le mur de soutènement antérieur sud où l'on restitue aujourd'hui les statues de Montanus et de Lentulus (voir *infra*, p. 207). Falkener vit en tous cas encore le double escalier d'accès au centre du pulpitum, détruit lors de la fouille, qu'il place non dans l'orchestra, mais contre le front de scène. Dans la perspective, l'*horror vacui* va jusqu'à l'élimination du grand axe de l'Arcadiane [15]. Avant sa fouille, le théâtre était déjà une attraction connue de tous les voyageurs.

J. T. Wood le premier en fouilla les décombres entre 1866 et 1868 afin d'expédier des inscriptions et quelques œuvres sculptées au British Museum. Éphèse devint

15. Falkener 1862. On trouve dans Krinzinger, Ruggendorfer 2017, p. 5-8 des illustrations tirées de Pococke (sans la planche comparative que nous reproduisons ici), de Laborde et Falkener (en noir et blanc), mais pas davantage de voyageurs. L'article « Ephesos » de Bürchner dans la *RE* (V col. 2773-2822) en dénombre 40. Plus précisément sur le théâtre, nous avons relevé entre autres de Monconys 1665–1666, p. 428, qui évoque le stade (« cirque ») et le théâtre (« amphithéâtre »), « auxquels il reste quelques murailles de grosses pierres d'une fabrique antique » ; Smith 1678, p. 261, qui signale une porte près du théâtre occidental (par opposition au théâtre sud, soit le bouleutèrion), sans doute la porte de la rue des Thermes dessinée plus tard par de Laborde, ou encore McGarvey en 1881 (MacGarvey 1881, p. 576, avec une intéressante vue reproduite dans Styhler-Aydin 2013) ; Spon 1678, p. 195 (« nous allâmes ensuite chercher les masures du théâtre d'Ephèse, dont il ne reste presque rien ») ; Chandler 1769–1915, p. 128-129 (on entend les perdrix sur le site désolé du théâtre et du stade) ; Choiseul Gouffier 1782 [1842], p. 311 ; Dallaway 1797, p. 219 ; J.-N. Huyot vit en avril 1818 le théâtre entre autres monuments d'Éphèse et leva un plan de la ville et de divers édifices (Huyot 1821 ms. 664, fol. 325 v° cité dans Pinon 1994, p. 44 : « je reconnus toute l'enceinte des murailles, le port, l'emplacement du temple, l'agora, le théâtre, le stade et une infinité d'objets et de détails bien curieux. J'ai mesuré tout et rapporté sur les lieux mêmes un plan général et un plan particulier des édifices, des vues, des détails d'Ephèse, avec Strabon à la main » [ces planches sont conservées à la BNF]) ; Leake 1824, pour qui le théâtre d'Éphèse est le plus grand ; Prokesch von Osten 1829–1831, p. 284, 314, qui en avril 1825 remarque comme d'autres que la forteresse d'Ayasoluk contient des blocs de gradins « du stade et du théâtre », qui portent des lettres ou des groupes de lettres (A, B, Π, X, U, C, Ψ, AN, EPΩ) ; Cramer 1832 t. 1, p. 375, sur les pas de R. Chandler, frappé lui aussi par la taille de l'édifice ; Arundell 1828, p. 31-32 frappé par la longue durée d'utilisation du monument indiquée par les inscriptions qui le couvrent, qui observe aussi les gradins inscrits du château (p. 28) ; Hamilton 1842 vol. 1, p. 24 ; vol. 2, p. 22 le visite en 1835 mais n'en dit rien, et ne s'y arrête plus l'année suivante ; Fellows 1839, p. 274 pour qui le théâtre est « le plus grand qu'il ait jamais vu » et qui remarque que les gradins ont servi de carrière ; Texier 1839–1849, p. 275, davantage impressionné par d'autres théâtres micrasiatiques : « Le théâtre serait en Europe un monument remarquable par sa conservation ; mais en Asie il est écrasé par la multitude d'édifices de ce genre qui sont mieux conservés ou plus anciens » (Ch. Texier place le théâtre dans un ensemble d'édifices d'époque impériale, dont on ne voit plus les vestiges plus anciens qui ont pu exister) ; son second témoignage (Texier 1862, p. 315) est plus précis : il remarque que « la plupart des piédestaux [du portique in summa cavea, conforme aux préceptes de Vitruve] sont encore en place » ; Trémaux 1866, pl. 1, 3, 7 enfin qui prend l'agora tétragone pour une naumachie associée au théâtre.

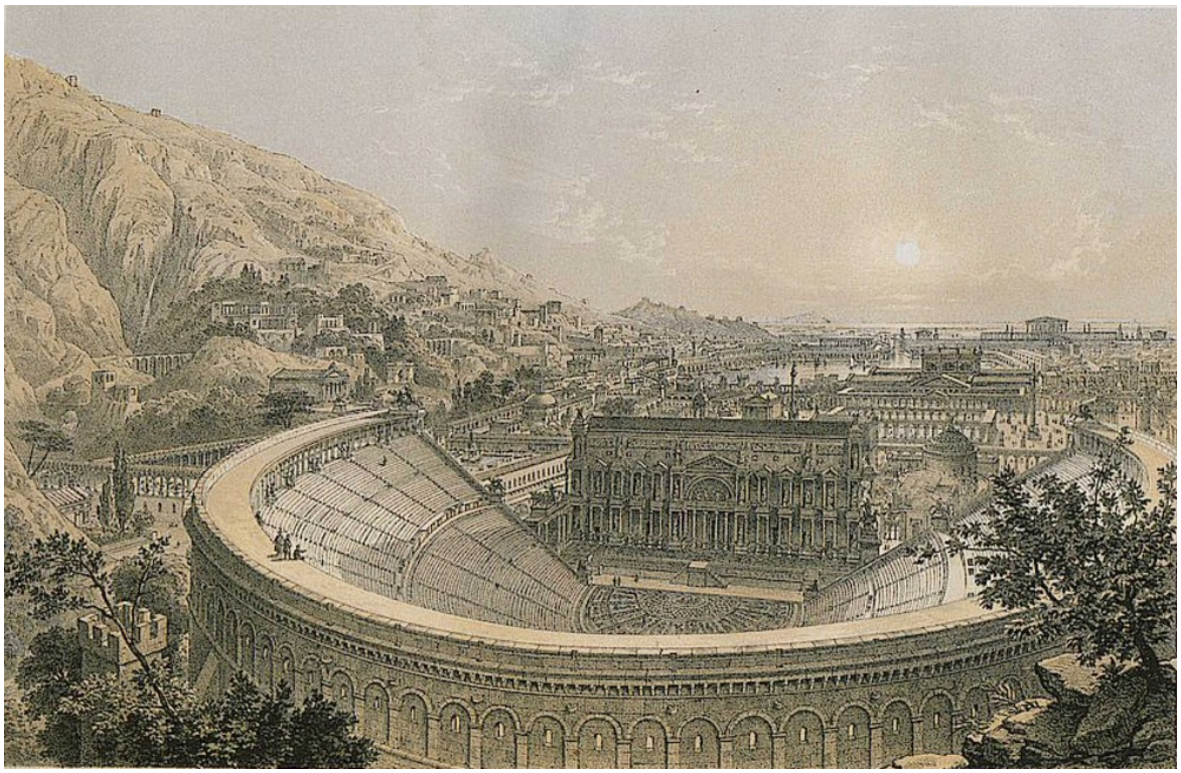


Figure 39 – Éphèse, théâtre. Vue de la ville avec au premier plan le théâtre (Falkener 1862, 5e planche non numérotée).

une mission autrichienne en 1895. Entre 1897 et 1904, R. Heberdey dirigea la fouille du monument, portant ses efforts sur le bâtiment de scène en particulier. En 1912 le théâtre fut le premier monument d'Éphèse à recevoir une monographie dans les *Forschungen in Ephesos*, sous le numéro deux [16]. L'ouvrage, qui fait toujours largement référence, et regorge de dessins architecturaux de grande qualité, œuvre de G. Niemann pour ce qui concerne le front de scène (**fig. 41–43**), contenait une histoire des fouilles par R. Heberdey, une description des phases hellénistiques et impériales du théâtre par R. Heberdey et W. Wilberg, auteur également de nombreux relevés, une reconstitution du front de scène impérial par G. Niemann, un corpus des inscriptions enfin par R. Heberdey, encore utile par sa grande attention au support architectural des inscriptions, dans le texte comme les facsimilés. Le sultan Abdul Hamit II, à qui fut dédié le premier volume des *Forschungen in Ephesos*, fit présent à l'empereur Franz Joseph I d'un certain nombre de trouvailles : quelques blocs d'architecture, de nombreux fragments sculptés qui furent ainsi restaurés à Vienne. H. Hörmann sans avoir jamais travaillé au théâtre lors de ses activités à Éphèse, revint une vingtaine d'années plus tard en détail sur la variante 2 de la restitution du front de scène d'époque impériale de G. Niemann [17].

16. Heberdey *et al.* 1912.
17. Hörmann 1923–1924.

La parution de cette monographie en 1912 fut prise en compte dans de nombreuses publications générales sur le théâtre grec parues dans les années qui suivirent [18]. Elle n'empêcha pas l'élaboration d'images fantaisistes : celle de Frickenhaus était déjà audacieuse (**fig. 44.1**), qui avançait, considérant que le cas d'Éphèse le démontrait, que la présence d'un nombre de baies supérieur à la norme de cinq impliquait qu'il fallait restituer des periaktos entre les trois « thyromata » centraux et les deux ouvertures « de parodos » (soit les baies 2 et 6) [19] ; par ailleurs on ne connaît pas de portes de parodos surmontées d'un fronton, qu'il restitue en outre séparées du proskènion par un curieux espace béant, comme dans le dernier état. Mais c'est surtout celle de Fensterbusch (**fig. 44.2**) qui choque aujourd'hui : ce dernier restitue deux colonnes dans chaque baie de la façade de la skènè, sans fondement ni parallèle, dessine une sorte de mur de podium parmi les premiers rangs et reprend les athlètes qu'A. von Gerkan restituait sur les piliers de tête des murs de soutènement du théâtre de Priène (voir *infra*, p. 719) [20].

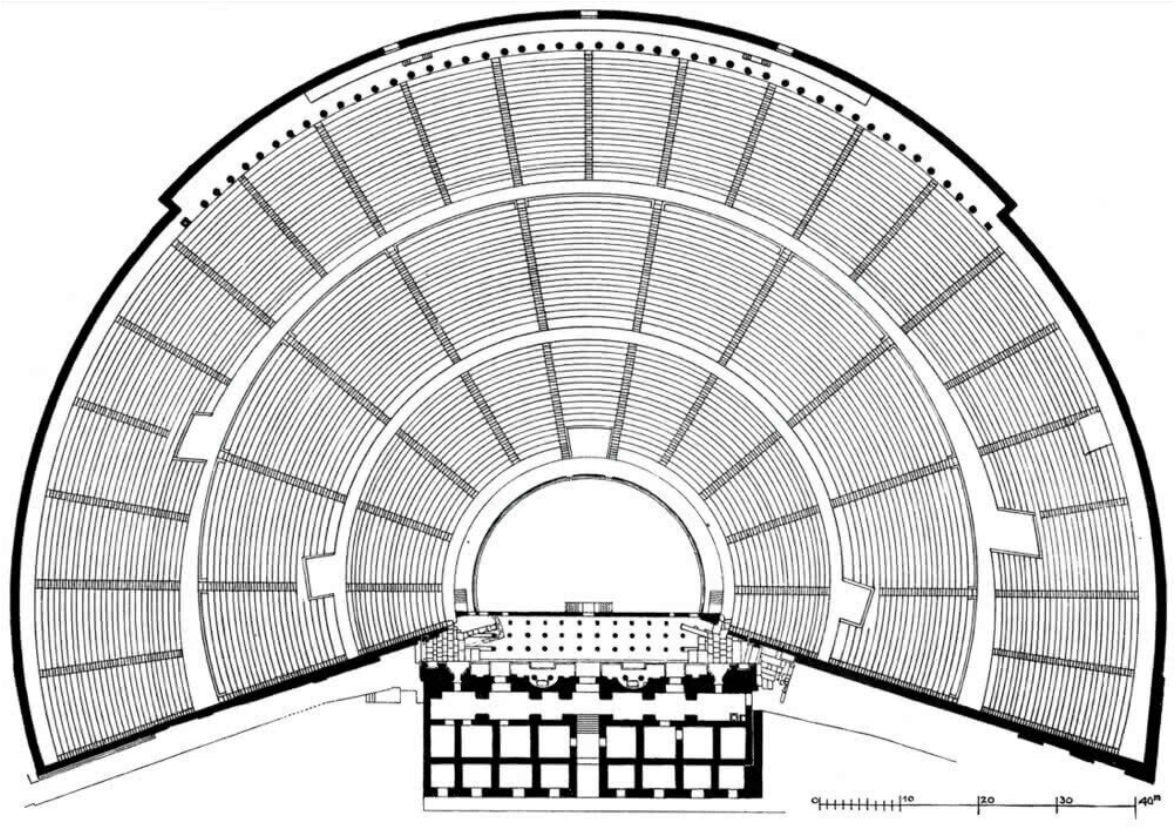


Figure 40 – Éphèse, théâtre. Plan d'ensemble au 1:1000 (Heberdey *et al.* 1912, p. 50, fig. 98, pl. I). Les kerkis du second maenianum, dessinées avant sa fouille, n'y sont pas dédoublées et la restitution du portique est mal fondée.

18. Dörpfeld 1913 [CR de la publication], Fiechter 1914, Frickenhaus 1917, Gerkan 1921a, Bulle 1928. Plus tard, mais avant la reprise des travaux au théâtre, Bieber 1961.
19. Frickenhaus 1917, p. 94, fig. 7, pl. I. *cf.* Jungmaier 1971, p. 35.
20. Fensterbusch 1934.

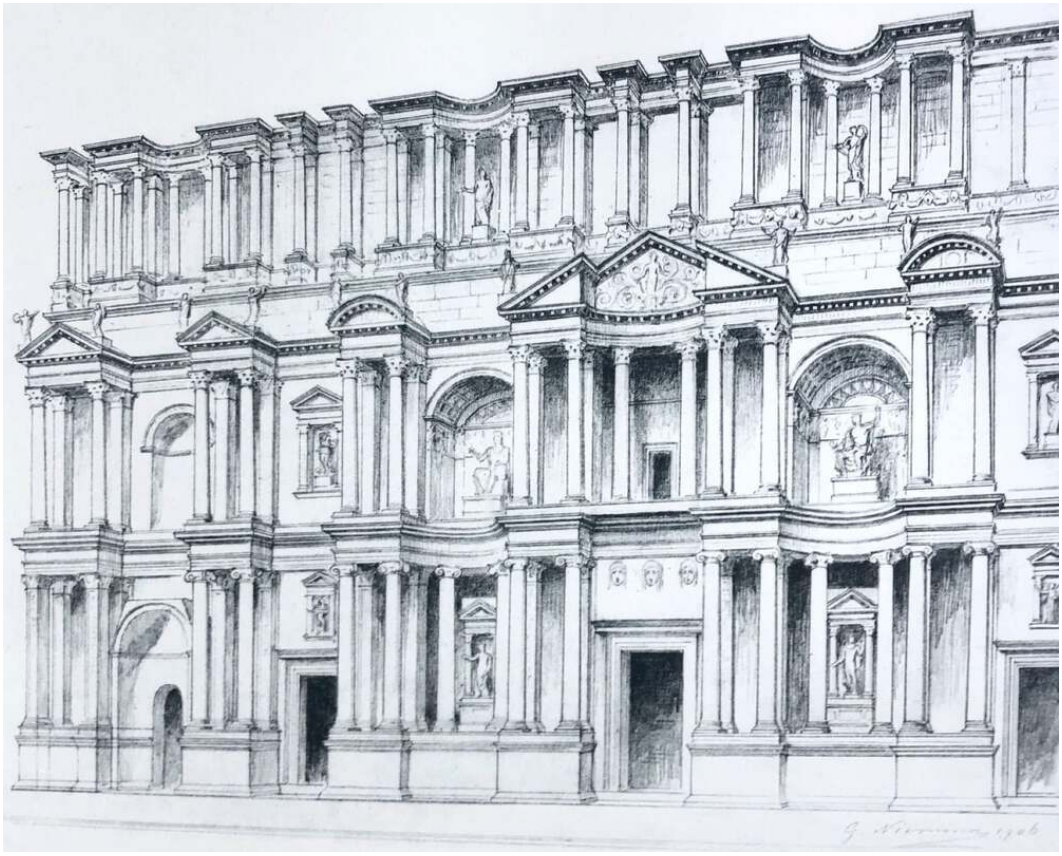
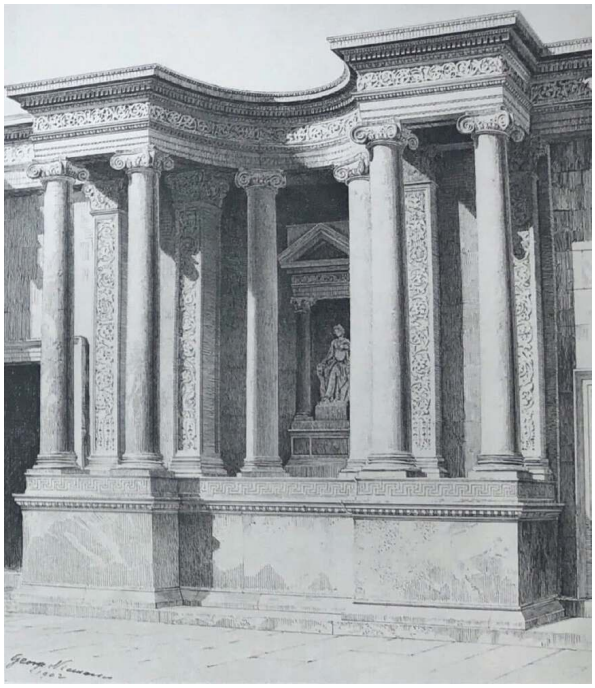


Figure 41 – Éphèse, théâtre. Étude de l'élévation du front de scène par G. Niemann (Heberdey *et al.* 1912 pl. IX).



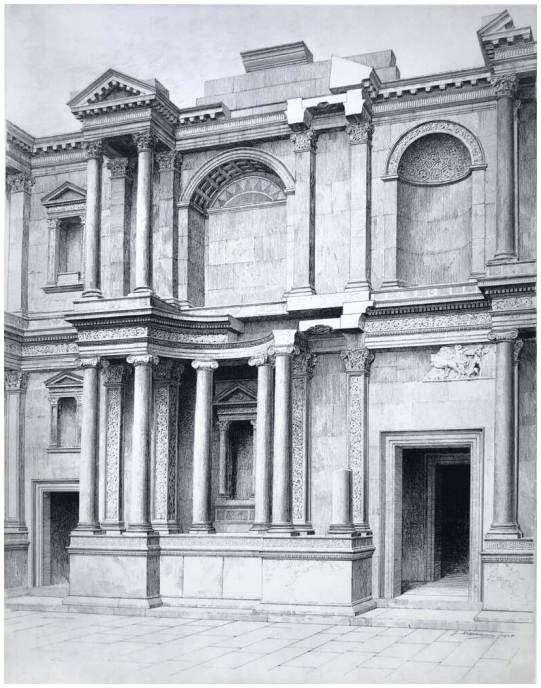


Figure 42 – Éphèse, théâtre. Études de détails de l'élévation du front de scène par G. Niemann : premier niveau entre les portes 3 et 4 ; deux niveaux entre les portes 4 et 5 (Heberdey *et al.* 1912 pl. IV et VII).

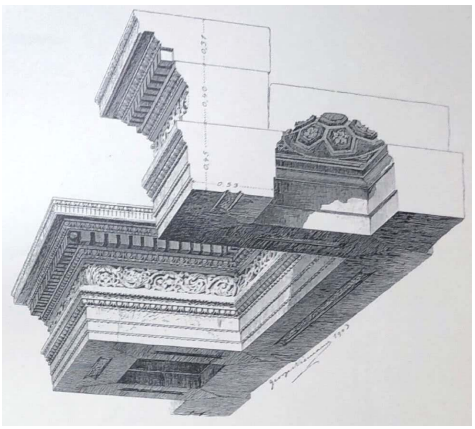


Figure 43 – Éphèse, théâtre. Dessin restitutif de l'entablement du front de scène par G. Niemann (Heberdey *et al.* 1912 fig. 110).

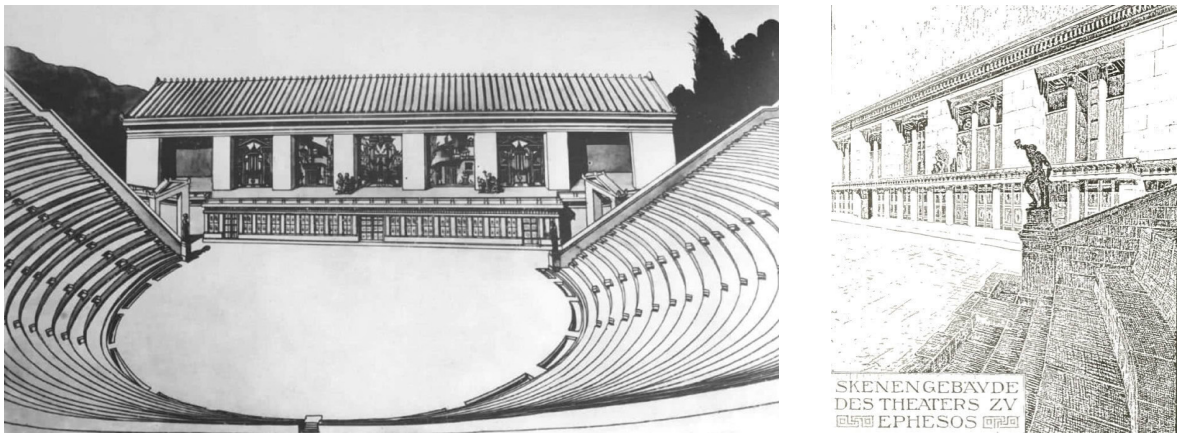


Figure 44 – 1. Éphèse, théâtre. Le monument de la basse époque hellénistique revisité par A. Frickenhaus, sans proédrie, avec periaktos derrière les baies 2 et 6 et des portes de parodos libres à fronton (Frickenhaus 1917 pl. 1). 2. Éphèse, théâtre. Vue reconstitutive largement fantaisiste, notamment pour la façade de la skènè et l'aspect des premiers rangs, par C. Fensterbusch (Fensterbusch 1934).

En 1953, après deux décennies d'interruption de la mission, J. Keil revint à Éphèse, inaugurant une période de grandes fouilles après la lettre. En 1959-1960, W. Alzinger ouvrit des sondages sous le bâtiment de scène impérial. À partir de la fin des années 1960, la volonté de faire du monument un lieu de spectacle moderne eut de lourdes conséquences. Dans les années 1970, on acheva le dégagement des gradins ; la restauration du musée de Selçuk transforma largement le bâtiment de scène, et le koilon, dont seules les fondations sont conservées, fut reconstruit en béton et en pierre, ce qui entraîna la perte ou la modification de l'état d'origine, sans documentation ; plus tard les entrées et l'accès au premier diazôma (ensuite partiellement reconstruit) furent aménagés et une couverture en bois installée sur certaines pièces du bâtiment de scène. C'est alors que ces travaux étaient en cours que D. de Bernardi Ferrero rédigea sa notice sur le théâtre, qui proposait notamment que

s'y soient tenus des spectacles aquatiques, comme dans une série de théâtres d'Asie Mineure (voir *infra*, p. 217) [21].

Entre 1993 et 1998, des travaux de restauration et de consolidation, notamment dans les murs de soutènement antérieurs, y eurent lieu sous la direction de S. Karwiese, en collaboration avec l'architecte I. Ataç qui prépara un modèle 3D du monument et publia trois articles sur sa restitution entre 1997 et 1999 [22] ; en 2003 M. Döring-Williams reprit la direction du projet. De la fin des années 1990 à 2011, un vaste programme de recherche réunissant diverses institutions autrichiennes fut consacré au théâtre, à l'ensemble de son architecture, de son ornementation et de son matériel. C'est ainsi notamment que, de 1997 à 1998, puis de 2000 à 2005, A. Öztürk se chargea d'une nouvelle étude architecturale du bâtiment de scène. 670 blocs du front de scène (dont ceux du British Museum et de l'Ephesos Museum) ont été inventoriés, relevés et rangés : c'est beaucoup, mais nettement moins que les plus de 2000 blocs étudiés par le même auteur pour le front de scène de Pergè. L'étude des blocs a été complétée par la réalisation de relevés en plan, en coupe et en élévation du bâtiment de scène au 1:20. A. Öztürk s'efforça de situer un maximum de composantes sur sa reconstitution de l'élévation du mur de scène dans le cadre d'un projet en vue d'une anastylose partielle des deux premiers niveaux, se concentrant sur la partie centrale (**fig. 54**) [23].

À l'équipe se joignit entre 2001 et 2009 M. Hofbauer, qui réalisa des sondages dans le bâtiment de scène et l'orchestra. En 2007, il soutint une thèse sur les travaux réalisés entre 2001 et 2006 [24]. Un plan d'ensemble du monument au laser 3D fut réalisé. Quant au koilon, S. Karwiese y effectua de nombreux sondages en 1997 et 1998, complétés par une tranchée au-dessus du portique in summa cavea par M. Tschanneri en 2009 [25] ; G. Styhler-Aydın enfin, responsable des travaux sur le terrain à partir de 2007 – après V. Capresi et H. A. Liebich, prépara une thèse sur cette partie du monument, qui sera publiée prochainement [26]. L'ensemble de l'édifice a fait l'objet d'une publication collective parue en 2017, qu'on ne saurait considérer comme une monographie définitive, car malgré la grande qualité de l'ouvrage, des divergences sur l'interprétation des vestiges et leur chronologie demeurent d'un rédacteur à l'autre. Il s'agit avant tout d'une compilation d'études spécialisées des divers genres

21. de Bernardi Ferrero 1970 *s. v.* Efeso, avec reprise des inscriptions architecturales dans l'appendice de M. Gallina concluant l'ouvrage de D. de Bernardi Ferrero (Gallina 1974). La liste est plus complète dans Moretti 2010, qui tient compte de la réédition des inscriptions du théâtre dans les *I.Ephesos*, ou encore de Barresi 2003, et propose systématiquement une traduction française du vocabulaire architectural sujet à débat.

22. Par ex. Ataç 1999 pl. 85.

23. Öztürk 2006. Présentation synthétique dans Öztürk 2012, avec comparaison avec le théâtre de Pergè : A. Öztürk avait le projet de présenter ces deux fronts de scène dans une monographie.

24. Hofbauer 2007. Il fournit un résumé de sa vision du phasage du théâtre dans Hofbauer 2012 et Hofbauer 2015.

25. Pour une histoire de la fouille du théâtre d'Éphèse de 1866 à 2001, voir Hofbauer 2002.

26. Styhler-Aydin 2013. Nous avons pu la consulter à la bibliothèque du DAI à Istanbul. En juin 2018, elle était « sous presse » selon son auteur, qui a eu l'amabilité de nous tenir au courant de ses travaux au théâtre d'Éphèse comme à celui d'Érythrées.

de mobilier (céramique, verre, objets en terre cuite et petit matériel, matériel archéozoologique, sculptures et inscriptions) et on y trouve, au-delà d'une abondante documentation photographique, très peu de relevés et de restitutions architecturaux.

Ces travaux ont amené à une révision de certaines conclusions de la première monographie. Ils ont permis de dater stratigraphiquement la construction de la première skènè en pierre. M. Hofbauer notamment est revenu sur le phasage du bâtiment de scène, distinguant non seulement deux phases hellénistiques et deux phases impériales, mais encore deux phases tardo-antiques et deux phases byzantines. Il a revu la restitution de l'étage de la skènè hellénistique, l'évolution de ses accès, ou encore le plan des supports du logeion dans les deux phases d'époque impériale. A. Öztürk a descendu la datation du front de scène et l'on conçoit aujourd'hui différemment les étapes de la transformation de la périphérie de l'orchestra, comme celles de l'agrandissement du koilon. Tous ces résultats ne sont pas pris en compte dans les inventaires de théâtres de référence, qui leur sont antérieurs [27].

Le processus de publication ne saurait être considéré comme achevé : en collaboration avec M. Hofbauer ainsi que M. Aurenhammer pour la sculpture et F. Öztürk pour les inscriptions, A. Öztürk préparait un nouveau volume des *FiE* sur le bâtiment de scène d'époque impériale, et en particulier le front de scène, dont la préparation fut brutalement interrompue par son décès prématuré au printemps 2016. G. Styhler-Aydın doit publier prochainement un nouveau volume dans la même série, intitulé, *Das Theater von Ephesos. Baubefund und architekturhistorische Analyse*, dont on attend des éclaircissements sur les phases du koilon, en particulier de son portique, et la question du *petasos*. M. Aurenhammer et G. A. Plattner préparent actuellement une monographie sur la frise d'amours et de satyres en collaboration avec le Kunsthistorisches Museum de Vienne, où se trouvent la plupart des centaines de fragments de ces reliefs (les autres étant conservés au British Museum) ; ce travail s'appuie sur une première reconstitution des plaques par R. Heberdey et F. Eichler [28].

Depuis 2015, le site est inscrit au patrimoine mondial de l'Unesco ; en Ionie seul le Pythagorion de Samos est également sur la liste. En 2020, la mission autrichienne d'Éphèse fêtait ses 125 ans, sous la direction de S. Ladstätter.

Description [29]

§ Situation. Le théâtre, orienté à l'ouest, profite largement de la pente du Mont Pion, actuel Panayırdağ (**fig. 46**). On le voyait de loin, d'autant plus que l'orchestra et le bâtiment de scène se situent sur une terrasse surélevée de 4,25 m par rapport au

27. Y compris le plus récent, Isler 2017.

28. En attendant la parution de cette monographie, on peut se référer au dense article préliminaire Aurenhammer, Plattner 2018. M. Aurenhammer a également présenté ses travaux lors de communications, par exemple des fragments de reliefs inédits à l'Institut autrichien d'Athènes en 2012.

29. Cette description se veut avant tout un résumé d'une très importante documentation sur le monument. Nous avons visité le théâtre comme le bouleutèrion en 1994, les 23 et 24 août 2010, le 29 juillet 2011, le 3 août 2015, le 29 juillet 2016. Nous utilisons la numérotation adoptée dans la publication de 2017 (**fig. 45**).

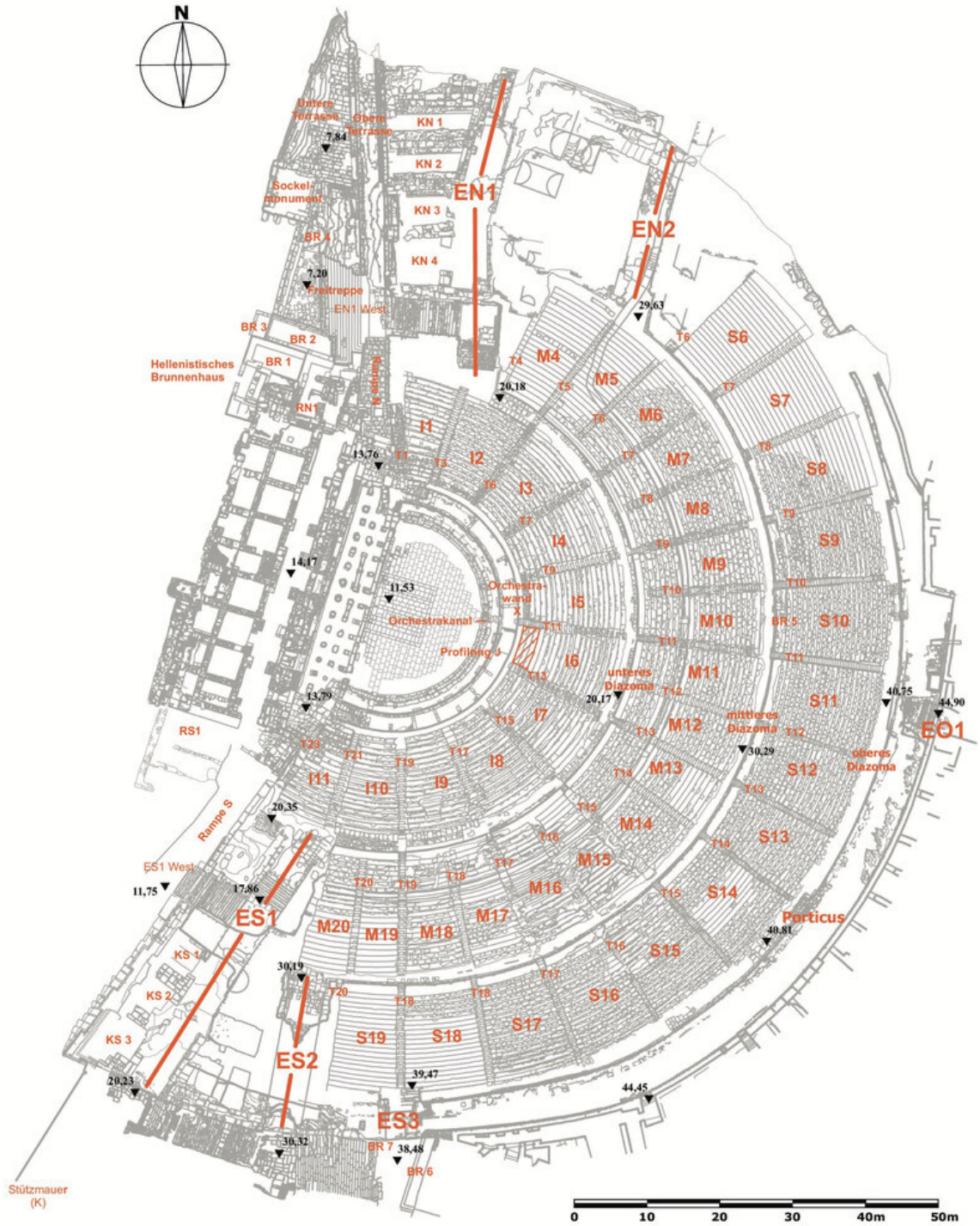


FIGURE 45 – Éphèse, théâtre. Pierre à pierre avec indication des abréviations usuelles (KRINZINGER, RUGGENDORFER 2017, fig. 2).

réseau viaire du plan hippodaméen, dans lequel il s'inscrivait, couvrant deux îlots. La grande rue Arcadiane, qui partait du port, le rejoignait au bout d'une longue ligne droite d'ouest en est (**fig.** 47) ; la baie du port étant alors beaucoup plus profonde, le théâtre était plus proche de la mer qu'il n'y paraît aujourd'hui. Vers le nord, on pouvait emprunter la voie sacrée, prolongation de la voie de marbre, qui menait au sanctuaire d'Artémis en passant devant le stade (**fig.** 48). Du côté sud, on longeait

Figure 46 – Éphèse, théâtre. Le monument vu depuis les maisons suspendues (Hanghäuser) au sud, et la grande rue de marbre (Marmorstrasse). D'après un cliché de J.-Ch. Moretti (2013).

par la même voie l'agora inférieure (ou tétragone) pour rejoindre l'esplanade de la bibliothèque de Celsus avant de tourner vers l'est dans la rue des Courètes (**fig. 49**). La rue des Thermes, à la périphérie est du théâtre, devait à l'origine limiter le koilon par le haut ; dans la dernière phase de ce dernier, elle était alignée sur le portique in summa cavea sans que l'on sache si elle communiquait avec lui : en tous cas le théâtre empiétait de toutes parts sur les rues du plan hippodaméen.

Figure 47 – Éphèse, théâtre. Vue d'ensemble vers l'est-sud-est depuis la rue Arcadiane (2016).

À l'époque impériale, on aménagea dans la partie sud du mur périphérique une entrée secondaire (ES3) dans l'axe de la rue de l'Académie, et un escalier en pente raide permettant d'y monter le long de ce mur, probablement depuis la voie de marbre. L'accès symétrique (EN2) était également dans le prolongement de la rue de l'Académie côté nord. Les abords nord et est du théâtre sont mal connus.

Figure 48 – Éphèse, théâtre. De gauche à droite, la rue de marbre longeant le théâtre vers le nord, la terrasse inférieure, la terrasse supérieure couverte d'un noyau d'*opus caementicum* et le mur de soutènement antérieur nord (cliché J.-Ch. Moretti).

Figure 49 – Éphèse, théâtre. Vue d'ensemble vers le sud-sud-ouest et l'agora tétragone depuis le premier diazôma. Au fond, le mont Prion (2016).

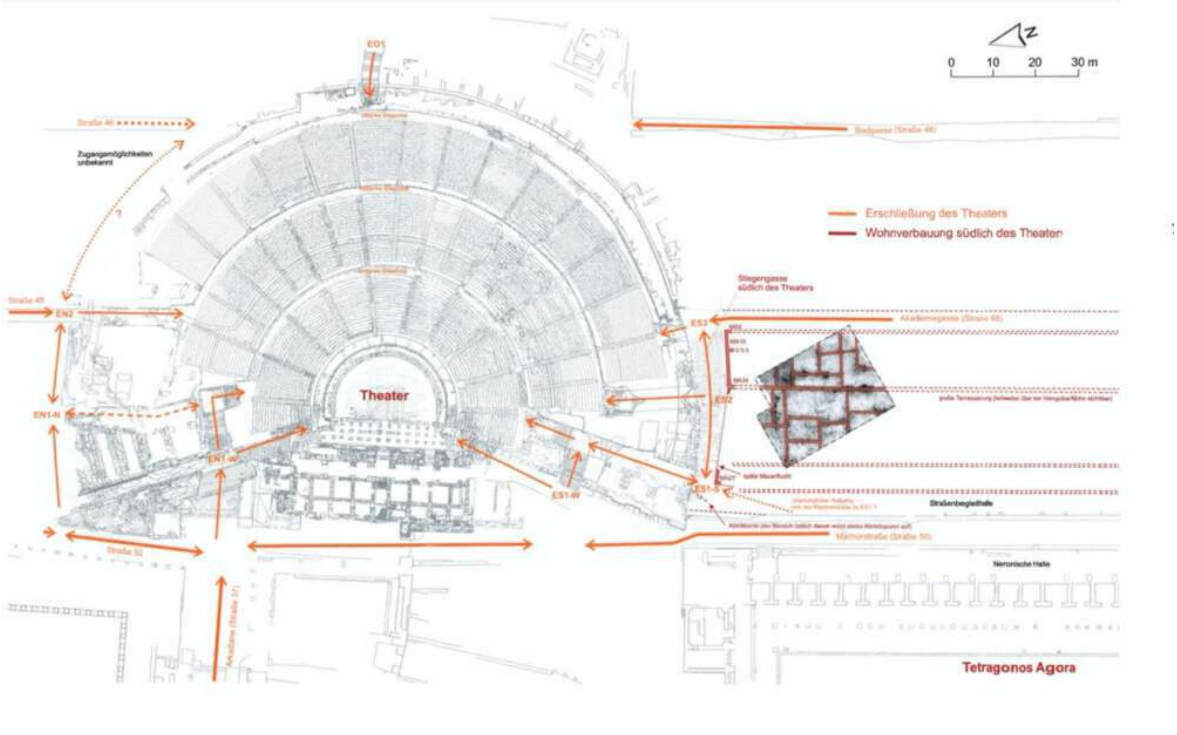


Figure 50 – Éphèse, théâtre. Le système des accès (d'après Krinzinger, Ruggendorfer 2017 pl. 17).

I. Ataç a remis en cause la thèse selon laquelle le Nemeseion dans lequel la cité, à l'aide du financement de Ioulia Potentilla, fit construire un pronaos sous le règne de Gordien III (*I.Ephesos* 2042) aurait couronné le théâtre [30] : on ne sait ni quand, ni où fut érigé ce Nemeseion, même si l'on peut supposer qu'il se situait à proximité du théâtre, peut-être comme à Smyrne, et qu'il était lié au lieu où se tenaient des combats de gladiateurs (voir *infra*, p. 288). La question demeure ouverte, puisque dans les années 2000, de nouvelles constructions hellénistiques précédant le portique ont été identifiées au sommet du koilon. Quant aux édifices plus tardifs adossés au mur arrière du portique, ils constitueraient plutôt des annexes du théâtre, dont un thermopolion. L'escalier très approximativement axial qui permettait de descendre dans le portique doit appartenir à une phase tardive (**fig. 86.2**).

Enfin (voir *infra*, p. 228) l'édifice constitua à l'époque byzantine un bastion à l'angle de l'enceinte, à proximité d'une porte urbaine située au niveau de la grande rue de marbre. Le théâtre constitua donc tout au long de son histoire un point nodal de la trame urbaine (**fig. 50**), mais aussi une station importante des processions entre la ville et l'Artémision, comme le montre la fondation de C. Vibius Salutaris (voir *infra*, p. 268).

30. Entre autres écrits de cet auteur, voir Ataç 1999. Quatre fragments de cette inscription ont été trouvés remployés dans un mur tardif proche de la parodos nord, qui prenait appui sur le bâtiment de scène. Heberdey rapprochait l'inscription d'une statue de Némésis trouvée dans les décombres du bâtiment de scène.

§ Matériaux. On trouve du calcaire gris, jaunâtre, poreux, de la brèche rouge et du calcaire coquillier dans la skènè ; de la brèche rouge ou du calcaire gris dans les substructions des gradins ; du calcaire encore dans la fondation U de l'orchestra hellénistique, dans certains murs du koilon, notamment dans les pièces de substruction et dans des parties peu ou pas visibles du mur périphérique.

Le marbre blanc à gris-clair, plus rarement veiné de bleu, à grain moyen ou gros, venant de carrières environnant Éphèse, nombreuses à être situées sur son territoire, a été largement employé dans l'architecture impériale et la sculpture : on le retrouve dans le parement des gradins, dans le front de scène à baies, dans le proskènion d'époque impériale, le mur de scène impérial ; dans les murs de soutènement, on distingue le marbre blanc employé à l'époque impériale de certains pans du mur de soutènement périphérique hellénistique, déjà en marbre, d'un ton plus gris ; dans la seconde phase hellénistique de la skènè, on employa aussi du marbre pour la façade, gris-bleu [31]. La frise de grande qualité ornée de reliefs figurant des amours chassant, en marbre de Thasos, au grain plus fin que le marbre local, constitue une exception. Les fûts des colonnes du front de scène enfin employaient divers marbres, blancs et de couleur, ainsi que du granit rouge (**fig. 51**). Dans le portique in summa cavea enfin, au moins certains fûts étaient en marbre de couleur ou granit rouge, et on a identifié plus de dix sortes de marbres différents dans les fragments de placage, notamment des marbres de couleur. Quant aux éléments de mobilier ou fragments de petite statuaire (dont les célèbres tritons) en marbres précieux (*pavonazzetto*, *bigio antico*, *greco scritto*, *alabastro fiorito*) retrouvés au théâtre, ils n'en proviennent pas nécessairement. Enfin, quand, à partir du IIe s. apr. J.-C., on installait sur leurs bases les statues prévues par la fondation de C. Vibius Salutaris, ce sont vingt-neuf points argentés et deux dorés qui brillaient au soleil dans le koilon de marbre blanc (voir *infra*, p. 268).

Figure 51 – 1. Éphèse, théâtre. Fûts de marbre de couleur (cliché J.-Ch. Moretti). 2. Éphèse, théâtre. Fûts en granit rouge au second plan (cliché J.-Ch. Moretti).

31. À propos d'une base de données élaborée récemment à partir de 244 échantillons prélevés dans 16 carrières et étudiés par analyse isotopique, spectroscopie RPE, étude de diverses propriétés pétrographiques et optiques, voir Yavuz *et al.* 2011. Sur l'utilisation du marbre des carrières d'Éphèse dans l'architecture et la sculpture, voir Prochaska 2012.

§ État de conservation. Le théâtre est aujourd'hui réputé être l'un des monuments les plus spectaculaires de Turquie, comme un fleuron d'un site très touristique. Il suffit de penser aux réactions plus mesurées des voyageurs ou de l'observer un peu mieux pour constater que cet aspect est tributaire des restaurations déjà évoquées (voir *supra*, p. 169), notamment dans le dallage – moderne – de l'orchestra et les gradins. Ainsi toute la surface du koilon est couverte de ciment moderne (**fig. 37**) : selon les secteurs, on observe le rocher naturel taillé en gradins dépouillé de ses marbres ; les substructions d'origine en blocs de calcaire local ou d'une brèche rouge plus dégradée ; des restaurations faites de blocs de roche naturelle avec un remplissage en béton ; des gradins restaurés en béton ; d'autres en moellons irréguliers : d'autres encore dont le placage a été reproduit en pierre artificielle [32]. Le koilon a souffert des tremblements de terre et des pillages : selon une estimation de G. Styhler-Aydın, il est préservé à 75 %, mais seuls 10 % de son revêtement de marbre ont survécu. Les kerkis au-dessus des murs de soutènement antérieurs et des vomitoires ont largement disparu avec leurs chambres de substruction. Le parement de marbre n'est conservé *in situ* que dans la partie basse des escaliers, où s'imbriquaient huit blocs de marbre par rangée (deux marches, flanquées d'autant de pattes de lions, de plaques supérieures et antérieures de gradins). Ces restaurations concernent aussi l'intérieur de la structure : ainsi les murs des pièces KN1 à KN3 sont actuellement dans une chape de béton protectrice (**fig. 45**).

Fr. Krinzinger dans un article très critique sur la réutilisation du lieu [33] souligne que les conditions auxquelles le théâtre fut rouvert au public de spectacles modernes à la fin des années 1990 – ne pas dépasser 6000 spectateurs et éviter l'utilisation de micros ou d'amplis – n'ont pas été respectées. Il ajoute que les conditions de ces représentations – l'éclairage pour un concert d'Elton John en 2001 ; l'espace de jeu rectangulaire couvrant l'orchestra et les trois premiers gradins, fermé d'une cloison sur les petits côtés, n'autorisant qu'une vision frontale du spectacle « Sultans of the Dance » la même année ; le décor d'une tragédie d'Euripide donnée en 2004, avec un paysage de ruines dans un cadre doré et des pierres artificielles dupliquant maladroitement la réalité –, donnaient une image dégradée du théâtre antique. Cette dégradation fut aussi matérielle : détérioration des sols antiques (**fig. 52**), vibrations des grosses caisses touchant les mortiers. Le bilan est sévère : la sécurité et le confort des visiteurs n'ont pas plus guidé les travaux que le respect du site et sa préservation. Ces critères devraient aussi être davantage pris en compte dans les circuits des visiteurs du jour, que G. Styhler-Aydın a proposé de repenser, soulignant par exemple que les restes de mortier hydraulique et d'*opus sectile* de l'orchestra, tout comme les vestiges de canalisations affleurant dans le diazôma inférieur sont exposés au passage de visiteurs dont la circulation par les étroits accès latéraux à l'orchestra manque de fluidité : une remise en usage, après sécurisation, des larges escaliers d'accès au premier diazôma permettrait d'équilibrer les flux de visiteurs [34].

32. Voir Styhler-Aydın 2013 fig. 54.
33. Krinzinger 2012.
34. Styhler 2012.

Figure 52 – Éphèse, théâtre. Les vestiges de l'*opus sectile* de la circulation périphérique de l'orchestra exposés au piétinement des visiteurs (2016).

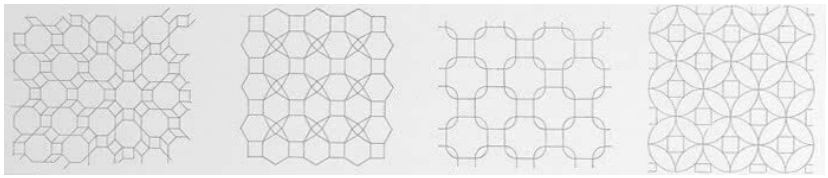


Figure 53 – Éphèse, théâtre. Représentation schématique des motifs d'*opus sectile* (Heberdey *et al.* 1912 fig. 87-90).

L'élévation conservée est cependant remarquable, que ce soit pour le koilon, des substructures à l'ossature du portique couronnant l'édifice (**fig. 84.2**) ou le bâtiment de scène, dont le rez-de-chaussée est bien conservé, ainsi que le proskènion à l'exception de l'estrade en pierre dont seules trois poutres reposent sur les chapiteaux. Du premier niveau du mur de scène subsiste l'ensemble du podium, ainsi qu'une partie des portes.

Les nombreux blocs provenant du bâtiment de scène (**fig. 37**) sont entreposés au nord-ouest, dans la palestre du gymnase du théâtre et au sud du bâtiment de scène, de l'autre côté de la grande rue de marbre. Pour les deux premiers niveaux A. Öztürk comptait la moitié des fûts environ, une grande partie des blocs d'entablement du premier niveau, et pratiquement la totalité de celui du second niveau, ainsi que tous les frontons ; enfin un tiers des chapiteaux pour le premier niveau, un quart pour le second. Dans la partie centrale, elle pouvait proposer une anastylose de 360 m^2 constituée pour les quatre cinquièmes de blocs originaux (**fig. 54**). D'autres blocs encore, provenant de la fouille de l'aile nord (1994-1998), sont entreposés au nord du théâtre[35].

Chronologie

Date de construction

§ Un *theatron* avant la refondation. Avant de débattre de la date de mise en chantier du théâtre actuel, il faut aborder un problème négligé : un *theatron* est attesté par des décrets octroyant la citoyenneté à des étrangers datés de la fin du IVe ou du

35. Pour davantage de détails sur l'état de conservation respectif de la skènè, du proskènion, de l'orchestra et du koilon, voir Krinzinger, Ruggendorfer 2017, p. 17-22.

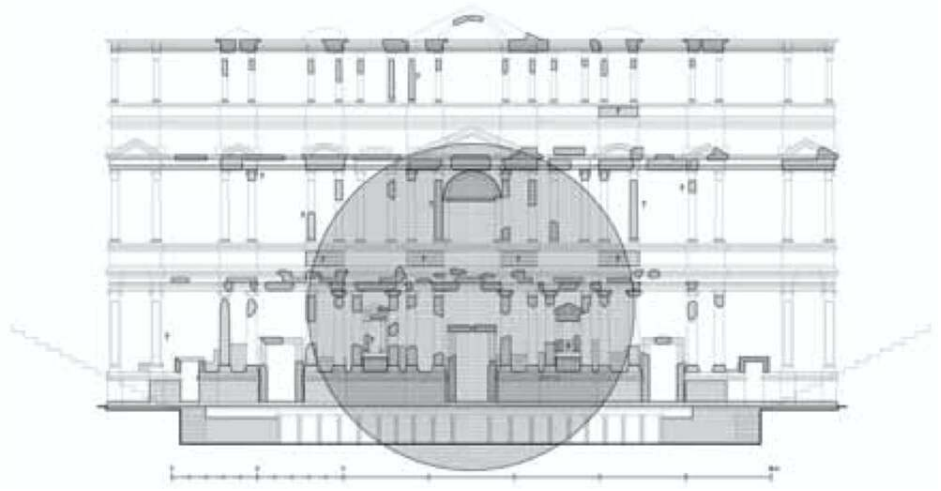


Figure 54 – Éphèse, théâtre. Reconstitution d'A. Öztürk en vue d'une anastylose partielle situant les blocs conservés (d'après Öztürk 2006 fig. 15).

début du IIIe s. av. J.-C., remployés pour certains dans le proskènion du théâtre : on – l'agonothète quand cela est précisé – y proclame les honneurs lors des Dionysia ou (une fois) des Epheseia [36]. Le privilège de la proédrie dans les concours, qui apparaît comme une option du formulaire, s'applique aussi probablement aux épreuves musicales organisées dans ce *theatron* (voir *infra*, p. 271).

Or ce *theatron* précède la refondation de la ville par Lysimaque : ces inscriptions ne nous fournissent pas une date à laquelle le théâtre de la nouvelle Éphèse existait, simplement un *terminus post quem* superfétatoire pour la construction du théâtre à proskènion, dans lequel elles sont remployées, qui est de toutes façons postérieur à la refondation. La question n'est donc pas de savoir si le théâtre d'Éphèse remonte aussi haut que le tournant du IVe et du IIIe s. av. J.-C., mais où dans l'ancienne Éphèse, pouvait se situer ce *theatron*, qui ne prenait pas nécessairement une forme monumentale et dont on n'a aucune trace. Un talus et une skènè en bois auraient pu suffire.

Le fait qu'on ait retrouvé ces inscriptions remployées au théâtre ne doit pas être surinterprété : en effet c'est un mur entier, du sanctuaire de l'Artémision probablement, qui fut démonté pour fournir des matériaux au proskènion ; le phénomène n'est pas isolé dans la nouvelle ville, et c'est tout un ensemble de décrets honorifiques, en large majorité d'octroi de la citoyenneté, et non des textes liés au théâtre, qui y ont été remployés [37]. Il n'est pas inintéressant de relever qu'on n'hésita pas à démonter et remployer des blocs qui octroyaient des honneurs perpétuels et héréditaires, à peine

36. *I.Ephesos* 1408, l. 11-12 (pour l'officier royal Mélanthios, tournant du IVe et du IIIe s. av. J.-C.) ; 1411, l. 6 (pour deux Milésiens, dont l'un est connu par ailleurs en 283/282) ; 1440, l. 9-10 (pour Sostratos, commandant de Samos sous Démétrios Poliorcète roi, 306-301 av. J.-C.) ; 1452, l. 3-4 (pour Archestratos, stratège de Démétrios Poliorcète roi à Clazomènes, 306-301, 302/301 selon Bengtson 1937, p. 191) ; 1453, l. 10 (pour Nikagoras de Rhodes, ambassadeur des rois Séleukos et Démétrios Poliorcète, 300 av. J.-C.) ; 1457, l. 3-4 (pour le Thébain Lysicon, haute époque hellénistique) ; 2003, l. 7-8 (pour Mélésippos de Platées sous Démétrios Poliorcète roi) ; *SE* 126.2, l. 7 (pour Mènokritos fils d'Artémidoros de Magnésie, tournant du IVe et du IIIe s. av. J.-C.).

37. *I.Ephesos* 1448-1476, *cf.* Heberdey *et al.* 1912, p. 96.

plus d'un siècle après leur affichage, dans le lieu même où ils devaient s'appliquer ; ce n'était certes pas le cas, sous les Attalides, des officiers antigonides sans doute morts depuis longtemps et dont les descendants n'étaient pas concernés, mais les héritiers du méritant thébain Lysikon, autrefois couronné au théâtre, étaient comme lui citoyens éphésiens et avaient en théorie accès à l'assemblée du peuple, qui, à l'époque impériale au moins, se réunissait au théâtre (voir *infra*, p. 302).

Il apparaît en tout cas qu'à tout considérer au prisme de la refondation lysimaquéenne, on a une vision déformée de la réalité : d'une part, les Éphésiens n'attendirent pas Lysimaque pour avoir un théâtre ; d'autre part le chantier du théâtre monumental ne prit son essor que bien après la mort du diadoque.

§ Le début des travaux sur le site du théâtre actuel. La datation de la première phase monumentale du théâtre d'Éphèse avait été replacée dans divers contextes historiques, avec une tendance générale à l'abaissement, depuis la refondation de la cité par Lysimaque probablement en 294 (voir *supra*, p. 158), selon les fouilleurs au début du xxe s., jusqu'entre 133 et 100 environ, dans le sillage de la création de la province d'Asie tout récemment [38].

Cette datation a été précisée par des sondages stratigraphiques réalisés au début des années 2000 : la terrasse du théâtre et le bâtiment de scène en pierre ne seraient pas antérieurs au deuxième quart du IIe s. av. J.-C. Il paraît néanmoins raisonnable de considérer avec l'équipe autrichienne actuelle que l'emplacement du théâtre, qui exploite le relief tout en s'insérant au cœur de la trame urbaine, a dû être défini avec le plan en damier de l'Arsinoeia lysimaquéenne : même si un léger décalage découle des contraintes topographiques, il en occupe deux îlots limités par de grands axes nord-sud. L'espace ainsi défini reçut peut-être un premier aménagement, en faveur duquel quelques éléments sont regroupés ci-dessous.

Phases hellénistiques

§ Traces d'une première phase hellénistique modeste : IIIe s. av. J.-C., après la refondation. Il est probable qu'il a existé, sans doute dès après la refondation, dans un secteur où l'on construisit vers 280 une fontaine alimentée par le Marnas contre laquelle vint s'adosser le bâtiment de scène (**fig. 55**), un premier terrassement et des installations provisoires au moins. L'association d'un théâtre et d'une fontaine n'est du reste pas sans parallèle (voir *infra*, p. 1392).

Les sondages de W. Alzinger, qui ont révélé quelques pans de murs antérieurs au théâtre mais d'interprétation difficile, ont du moins montré que des travaux de construction avaient eu lieu sous la partie nord-est de l'orchestra hellénistique, avant la première phase monumentale clairement identifiée. Il n'est par ailleurs pas exclu

38. Heberdey *et al.* 1912, p. 18, 52 : peu après la refondation ; Gerkan 1921a, p. 90 puis Bieber 1961, p. 228 : peu après la refondation, *ca* 274 ; de Bernardi Ferrero 1970, p. 50, 64 puis Sear 2006, p. 335 : *ca* 200 ; Hofbauer 2007, p. 17 : tournant du IIIe et du IIe s. av. J.-C. ; Ataç 1999, p. 3 et Karwiese 2000, p. 158 : *ca* 133 ; Scherrer (éd.) 2000, p. 158 : entre 133 et 100 av. J.-C. *cf.* Krinzinger, Ruggendorfer 2017, p. 28, n. 4-6, que nous complétons légèrement.

FIGURE 55 – Éphèse, théâtre. Intersection entre l'Arcadiane et la grande rue de marbre le long de la terrasse du bâtiment de scène avec la fontaine hellénistique à l'angle ; plus haut sur cette rue, la porte urbaine byzantine adossée au théâtre (cliché J.-Ch. Moretti, 2013).

que l'aménagement de l'orchestra et du koilon, qui n'ont pu être situés à un moment précis de l'époque hellénistique, soit antérieur à celui du bâtiment de scène, seul à être bien daté stratigraphiquement.

• **Orchestra.** Même si la question demeure débattue, il paraît indubitable qu'à l'origine, ou du moins dans une phase antérieure à la première phase monumentale décrite au paragraphe suivant, l'orchestra était entourée par la fondation (dénommée U) d'une balustrade en bois à poteaux de section quadrangulaire (**fig. 56**), ainsi qu'à l'extérieur de cette balustrade, d'un passage probablement dallé. Cette fondation se situe à l'intérieur du caniveau de l'orchestra hellénistique, à un niveau inférieur à ce dernier, mais bien sous le niveau de sol de la première phase monumentale hellénistique (**fig. 70, 81**) et délimite un cercle d'un diamètre de 22,21 m. On n'a pas trouvé de canal d'évacuation des eaux qui puisse lui-être associé. Peut-être fut-elle conçue comme un aménagement provisoire : en tout cas elle correspond à une phase où le centre géométrique du théâtre et sans doute son tracé directeur général était déjà fixé.

Nous ne voyons donc pas pourquoi il faudrait considérer que si une première orchestra avait existé, elle aurait disparu parce que son niveau était supérieur et qu'on l'aurait décaissée [39] : il existe bien des vestiges à un niveau inférieur. Pour ce qui est d'une forme primitive du koilon ou de la skènè en revanche, rien n'est assuré.

39. KRINZINGER, RUGGENDORFER 2017, p. 516. Les contradictions sur ce sujet reviennent à plusieurs reprises dans l'ouvrage.

Figure 56 – Éphèse, théâtre. La fondation U bordant l'orchestra, avec des mortaises et des encastrements pour une barrière en bois, vue depuis le sud (Krinzinger, Ruggendorfer 2017, fig. 180).

§ Seconde phase hellénistique et première phase monumentale (dite I) : à partir de *ca* 170.

• Bâtiment de scène.

C'est lors de cette phase, à partir du deuxième quart du IIe s. av. J.-C. (*ca* 170) d'après les données stratigraphiques, qu'on aurait aménagé la terrasse du théâtre, longue de 75 m et profonde de 20 m environ, et édifié sur cette dernière le premier bâtiment de scène en pierre. La fourchette est parfois donnée comme plus large, allant de la fin du IIIe et le milieu du IIe s. av. J.-C. Une datation après Apamée paraît cohérente.

La **skènè**, conservée par intégration dans les phases ultérieures, formait un espace rectangulaire de 41,70 m sur 10,74 m (**fig.** 57). Ses murs étaient construits en grand appareil régulier de calcaire aux tons rouges et ocres, aux parements soigneusement dressés (**fig.** 55).

Elle se composait d'une longue **galerie antérieure** aux dimensions internes de 40,14 m sur 4,20 m dont le couvrement était en bois. Elle ouvrait à l'avant par trois portes sur un proskènion intégralement restitué ; la porte centrale était bien plus large que les portes latérales (2,72 m contre 1,04 m). Des portes sur les petits côtés, contre le mur arrière de la galerie permettaient d'y accéder directement depuis l'extérieur : la porte sud, c', bien conservée, était large de 1,27 m et fut plus tard bouchée, son pendant c se laisse deviner (**fig.** 57).

À l'arrière de la galerie, la skènè proprement dite se composait de deux groupes de quatre pièces de part et d'autre d'un couloir transversal large de 2,80 m, d'une profondeur interne égale à celle de la galerie. À la différence des six pièces centrales, presque carrées, d'une largeur interne de 4,12 à 4,15 m, qui communiquaient avec ce couloir, et dont le mur arrière était percé d'une étroite fenêtre centrale en archère, les deux pièces des extrémités, plus étroites (3,15 m), ouvraient sur une terrasse profonde de 6 m, où W. Wilberg restituait un portique ionique : aucun vestige n'en

subsistant, on doute aujourd'hui de son existence. Les fouilles ont montré que ces pièces latérales (D1 et D8) servaient de cage à des escaliers permettant de monter depuis l'extérieur du bâtiment de scène à l'étage de la galerie. Les encastrements pour les poutres portant le plancher de l'étage des pièces de la skènè sont conservés, ainsi qu'une rainure pour y insérer ce plancher sur les petits côtés (**fig.** 58).

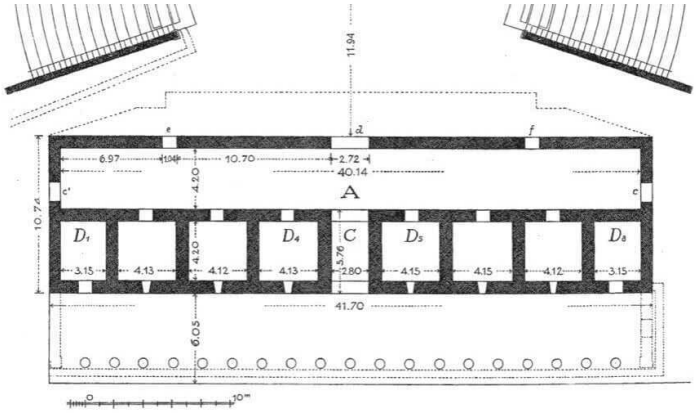


Figure 57 – Éphèse, théâtre. Plan restitué du rez-de-chaussée du bâtiment de scène à l'époque hellénistique (Heberdey *et al.* 1912, fig. 5).

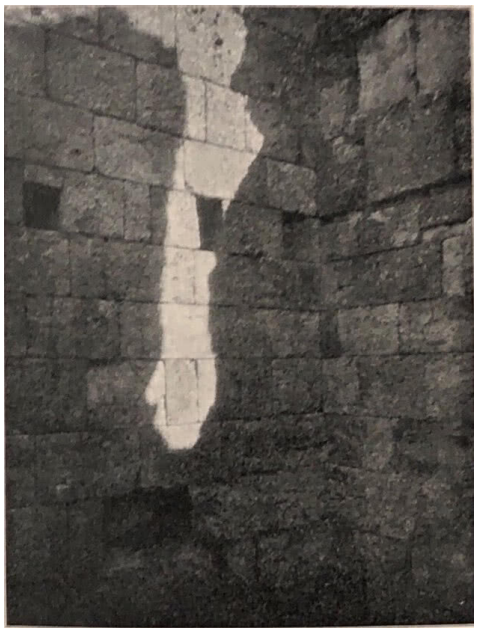


Figure 58 – Éphèse, théâtre. Encastrements pour les poutres et rainure latérale pour le plancher (Heberdey *et al.* 1912, fig. 12).

À l'**étage**, entre les escaliers, M. Hofbauer ne restitue plus que trois pièces barlongues à partir des vestiges du rez-de-chaussée : les murs de refend entre les pièces 2 et 3 et 6 et 7 de ce niveau sont dans l'axe d'une ouverture au niveau supérieur. Les trois pièces ouvraient chacune sur l'étage de la galerie par une large baie, à laquelle correspondait en outre, pour la pièce centrale, une grande fenêtre axiale, surmontée d'un arc, percée dans la façade arrière, ce qui permettait à la lumière de traverser

le bâtiment. Cela offrait-il une vue traversante aux spectateurs placés dans l'axe de cet alignement ? Dans cette phase, on suppose qu'il existait déjà sept baies à intervalles réguliers, mais légèrement décalées par rapport à celles dont on a conservé la trace pour la phase suivante : elles s'inscriraient ainsi bien dans le plan d'origine, les deuxième, quatrième et sixième baies se situant dans l'axe des trois pièces barlongues. L'hypothèse d'A. Frickenhaus voulant restituer des periaktos associées à cette façade paraît des plus fragiles (voir *supra*, p. 169).

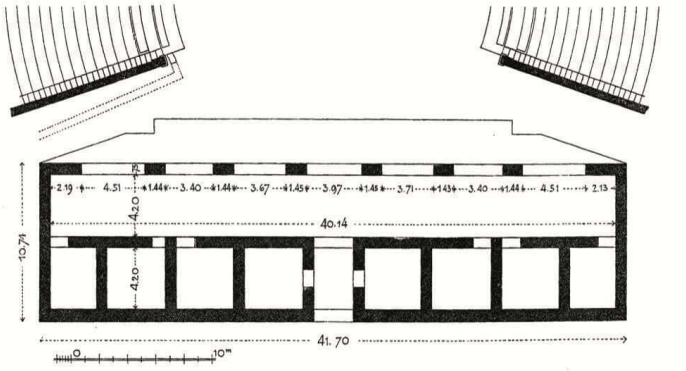


Figure 59 – Éphèse, théâtre. Plan restitué du premier étage du bâtiment de scène à l'époque hellénistique (Heberdey *et al.* 1912, fig. 30).

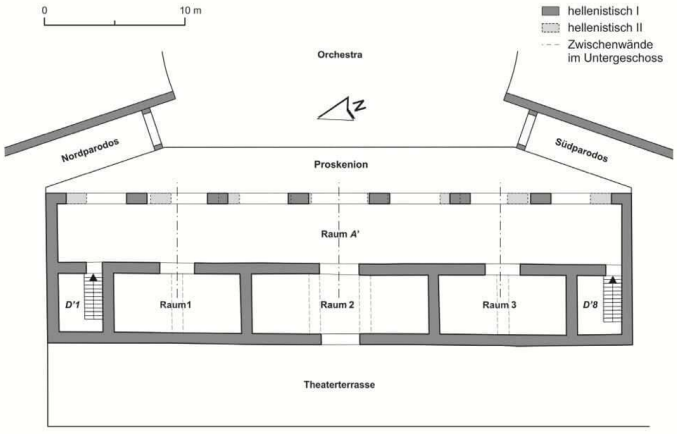


Figure 60 – Éphèse, théâtre. Nouveau plan restitué du premier étage du bâtiment de scène à l'époque hellénistique avec distinction de deux phases par Hofbauer en 2006 (Krinzinger, Ruggendorfer 2017, fig. 19).

À cette skènè devait être associé un **proskènion** dont on n'aurait retrouvé aucune fondation (*contra* voir *infra*, p. 214) : les vestiges en auraient été intégralement effacés par le massif supportant le mur de scène d'époque flavienne. On ne retient plus aujourd'hui la thèse de W. Wilberg, selon qui ce proskènion aurait connu une première phase en bois. On le restitue selon un plan trapézoïdal, à même de s'inscrire dans l'espace laissé libre par un koilon outrepassant le demi-cercle, avec un front aligné sur la base du carré inscrit dans le cercle de l'orchestra, d'après le schéma directeur vitruvien (**fig. 61**). La restitution de M. Hofbauer d'un trapèze simple, sans angle

rentrant, paraît plus vraisemblable (**fig. 60**) que celle de W. Wilberg (**fig. 59, 62**) [40]. Il est vrai que dans le dernier état, le proskènion forme en plan un angle rentrant qu'a reproduit le premier dessinateur pour cette phase antérieure : mais depuis les gradins, seul le front rectiligne était visible.

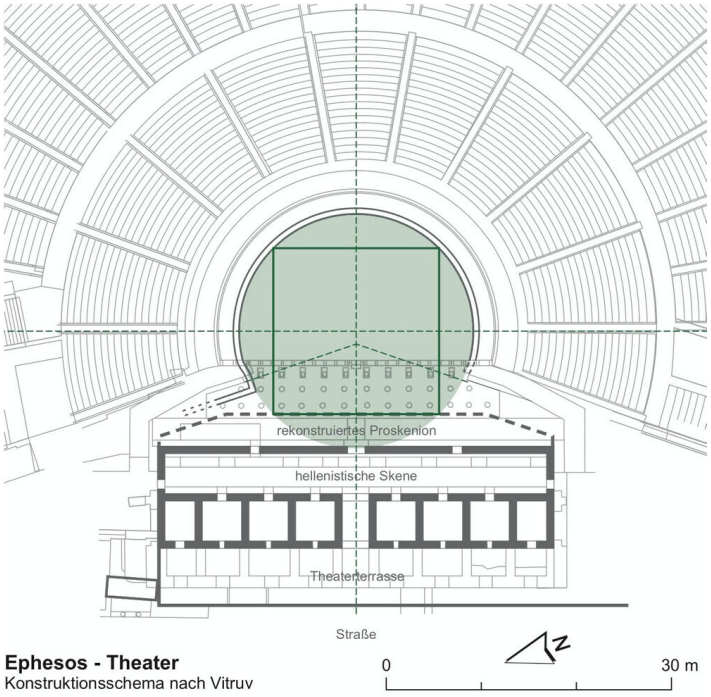


Figure 61 – Éphèse, théâtre. Schéma de construction du théâtre hellénistique d'après Vitruve (Krinzinger, Ruggendorfer 2017 fig. 759).

• **Parodos.** Avec un proskènion ainsi défini, on peut restituer en négatif des parodos découvertes larges de *ca* 3,5 m sans rétrécissement à leur débouché, les retours du front du proskènion étant très probablement parallèles aux murs de soutènement antérieurs, qui étaient alors plus avancés que dans leur situation finale : leurs extrémités, dites murs P et Q (**fig. 71–72**) sont conservées comme retour du dernier proskènion (**fig. 62.2**). Les données stratigraphiques permettent de situer la construction de ces murs entre le IIIe et le IIe s. av. J.-C., ce qui est cohérent avec la datation plus précise de la construction du bâtiment de scène et montre une fois de plus que la première phase monumentale du théâtre n'est pas aussi ancienne qu'on l'avait pensé. La porte de parodos aurait fermé l'espace entre le mur de soutènement et les angles obtus de la base antérieure du trapèze (**fig. 60**).

• **Orchestra.**

L'orchestra hellénistique avait un diamètre de 24,65 m à l'intérieur du **caniveau** en calcaire brun-jaune, de même centre que l'ex-fondation U, qui l'entourait. Le cercle qui la définissait était tangent à la façade de la skènè. La pente du caniveau permettait d'évacuer l'eau par la parodos nord : il contournait le pilier de tête pour

40. *Cf.* le plan du proskènion par W. Wilberg, Heberdey *et al.* 1912, p. 15, fig. 56.

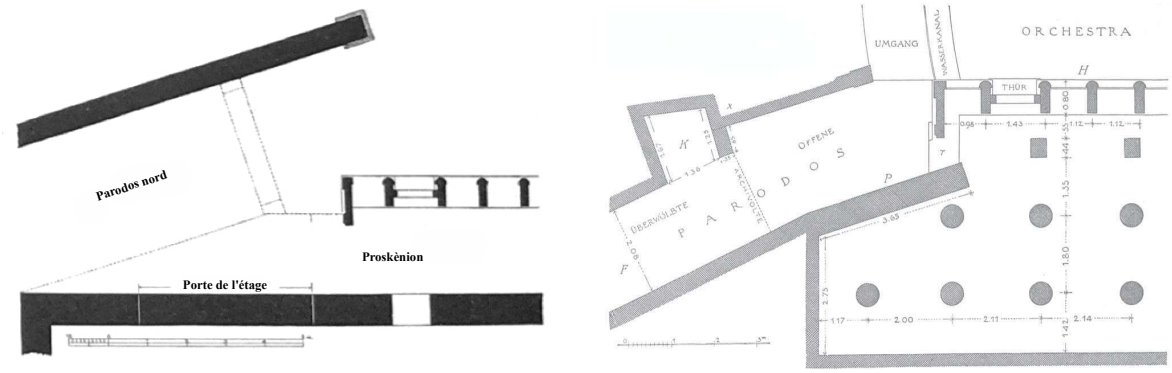


Figure 62 – 1. Éphèse, théâtre. Parodos nord à l'époque hellénistique (Heberdey *et al.* 1912 fig. 15). 2. Éphèse, théâtre. Parodos nord au début de l'époque impériale (Heberdey *et al.* 1912 fig. 59).

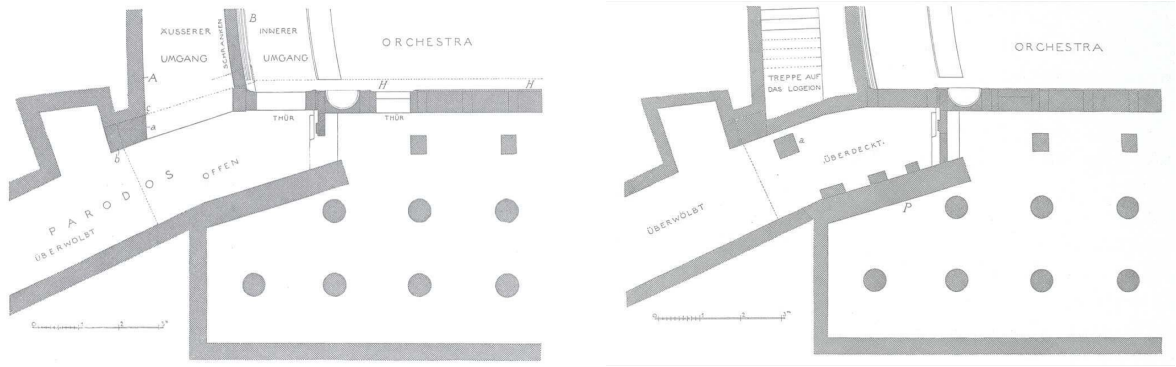


Figure 63 – 1. Éphèse, théâtre. Parodos nord à l'époque antonine avancée (Heberdey *et al.* 1912 fig. 94). 2. Éphèse, théâtre. Parodos nord à l'époque impériale avancée dite « spätrömisch » (Heberdey *et al.* 1912 fig. 99).

poursuivre son cours sous la parodos, où il était couvert (**fig. 61**) [41]. Dans l'axe des escaliers, des dalles faisaient office de passerelles au-dessus de la conduite dallée découverte (**fig. 64.1**).

Derrière le caniveau on restitue des sièges de **proédrie**, à partir d'un trône erratique conservé (**fig. 64**). Ce trône monolithe à dossier de plan semi-circulaire était orné sur les côtés de pattes de griffons charnues, avec figuration des veines, et de rinceaux, ce qui ne permet pas de considérer que les trônes de proédrie existaient dans une phase beaucoup plus ancienne. On restitue encore une circulation derrière les trônes de proédrie, avant la première rangée de gradins.

• **Koilon.**

Pour le koilon, la restitution est maximaliste : les gradins hellénistiques auraient déjà été répartis en trois maenianums. Il semble que le premier fut dès l'origine divisé en 11 kerkis limitées par douze escaliers : d'une part les dalles faisant office de passerelles au-dessus du caniveau hellénistique sont dans l'axe des escaliers ; d'autre part, si l'on augmente, sur le plan du dernier état, la largeur de chacune des kerkis des

41. Pour un relevé de détail côté nord : Heberdey *et al.* 1912, fig. 44.

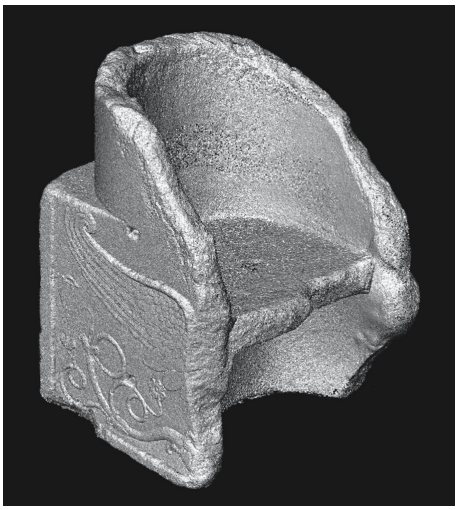


Figure 64 – 1. Éphèse, théâtre. Vue de la périphérie de l'orchestra, côté nord : de gauche à droite le mur de podium, la base limitant le passage périphérique, le caniveau hellénistique, le dallage restauré (cliché J.-Ch. Moretti). 2. Éphèse, théâtre. Scan 3D du trône de proédrie inv. I 851 (Krinzinger, Ruggendorfer 2017, fig. 761).

extrémités jusqu'à atteindre la limite du mur de soutènement originel, il en résulte un premier maenianum de onze kerkis de mêmes dimensions.

Les vestiges des **murs de soutènement antérieurs** se limitent pratiquement aux murs P et Q convergeant vers l'orchestra selon un angle de *ca* 18,5° (**fig. 72**) qui conservent, comme retours obliques du proskènion impérial (voir *supra*, p. 185), un court pan de fondations, quelques blocs d'élévation et la base du pilier de tête qui supportait très probablement une statue comme à Priène et Magnésie (**fig. 44.2**) – : sont en effet conservés, côté sud, la base et le fût du piédestal inscrit qui devait porter une statue sur son couronnement disparu (*I.Ephesos* 2058, *cf.* Heberdey *et al.* 1912 n° 58). On y avait gravé, chose rare à Éphèse et dans l'Orient grec [42], une inscription en latin émanant des Italiens faisant du négoce à Éphèse, qui dédièrent la statue à L. Agrius Publeianus, fils de Lucius. Il serait tentant de voir dans la *rasura* une trace des Vêpres éphésiennes, fatales aux Italiens venus s'enrichir à Éphèse, ou encore le moment, en 40/39 ou 39/38, où les prytanes remplacèrent brutalement les prêtres de Rome comme agonothètes des Dionysia, ce dont la liste du théâtre témoigne (voir *infra*, p. 276). Mais les progrès de la prosopographie, depuis la publication de 1912, ont permis d'identifier le personnage à un chevalier romain contemporain de Cicéron (témoin dans Cic. *Flac.* 31), nommé également dans une inscription d'Elaia en Éolide, qui le montre actif dans la province d'Asie en 61/60 av. J.-C.

Cette inscription offre un jalon de plus pour l'histoire du théâtre. Il paraît difficile d'en tirer argument pour dire que la tête de parapet ne fut construite qu'alors :

42. Ernst 2019, p. 7, n. 63. Sa hauteur totale devait avoisiner 1,20 m (0,20 m pour la base, 1,06 m pour le fût) ; le corps du piédestal était long de 0,62 m, ce qui donne en principe la largeur du parapet du mur de soutènement. Le texte, très cité des historiens (en dernier lieu Kirbihler 2016), n'a été mis en rapport avec l'architecture et la chronologie du théâtre qu'en trois lignes dans la publication de 2017.

on peut penser par exemple au théâtre de Magnésie, où devant l'un des piliers de tête d'Apollophanès, contemporains de l'achèvement d'une grande phase de travaux du koilon au début du IIe s. av. J.-C., on ajouta une statue en l'honneur d'Anaxènor, familier d'Antoine, sans doute un peu plus tard encore que notre inscription. À l'inverse, ce piédestal montre qu'on n'entreprit pas avant la fin de l'époque républicaine de reconstruire les murs de soutènement, travaux qu'on situe par cohérence avec la chronologie de l'extension du bâtiment de scène vers l'orchestra plutôt à l'époque flavienne (voir *infra*, p. 205) et pour lesquels on n'a pas de *terminus ante quem* ferme avant 104 (voir *infra*, p. 206).

La *rasura* imparfaite pourrait avoir été l'œuvre d'un simple individu hostile aux Italiens, après la rénovation du théâtre à l'époque flavienne, où l'on avait fait le choix, non de déplacer la statue pour l'installer sur la nouvelle tête de parapet, mais d'intégrer son piédestal à la maçonnerie, en laissant visible, dans le couloir couvert d'accès à l'orchestra, la dédicace à son emplacement d'origine, comme un monument du théâtre hellénistique, avec l'entablement de l'ancien proskènion à proximité immédiate.

On manque d'éléments en revanche pour préciser la limite extérieure des murs de soutènement antérieurs, leur appareil, la présence ou non de portes ouvrant sur un escalier d'accès au diazôma.

Figure 65 – Éphèse, théâtre. Angle nord-ouest du koilon ruiné, offrant un écorché des substructions creuses en opus caementicium. Au-delà de l'angle en grand appareil lisse, le mur périphérique présente un appareil à bossage (cliché J.-Ch. Moretti).

Une partie des **murs périphériques** du koilon, avec leur appareil à bossage composé d'assises à deux cours liés par des boutisses (**fig. 65**), s'approchant de celui du mur de terrasse du bâtiment de scène hellénistique (**fig. 94**), mais encore du mur périphérique d'autres théâtres micrasiatiques hellénistiques, sont clairement antérieurs aux extensions ajoutées aux extrémités sous Domitien et Trajan, là où la pente faisait davantage défaut, qui présentent un grand appareil lisse. On peut donc penser que des ailes construites existaient déjà dans la partie haute, mais qu'elles ne s'étendaient

pas jusqu'au mur de soutènement de la partie basse du koilon, comme à Alinda et Halicarnasse en Carie, ou encore à l'Asklépiéion d'Épidaure. À l'heure actuelle, on n'a cependant pu trancher entre phase originelle et transformation plus tardive, pouvant aller jusqu'à l'époque augustéenne, pour ces pans de mur périphérique.

Des fondations révélées par des sondages, ainsi que l'empreinte d'une précédente élévation, montrent que la circulation du **diazôma inférieur** était plus étroite (1,80 contre 2,30 m) et à un niveau moins élevé que dans les phases postérieures. Sa technique différente des deux autres, avec des panneresses en marbre lisse plutôt que des orthostates, rappelle celle d'autres théâtres hellénistiques [43]. Nous remarquerons qu'à l'heure actuelle on ne connaît pas de phase hellénistique pour le second diazôma et moins encore pour le troisième diazôma : cela pourrait suggérer que dans sa première phase monumentale hellénistique, le koilon, plus modeste, comptait non trois, mais deux maenianums. G. Styhler-Aydın, par une hypothèse *in absentia* et sans parallèles régionaux, situe les banquettes à siège incurvé et accoudoirs aux extrémités, trouvées lors des premières fouilles autrichiennes (**fig. 66.1**), au-dessus du mur de fond du second diazôma, dans sa partie centrale, comme au théâtre du sanctuaire d'Épidaure, tout en remarquant que la restitution n'est pas assurée : une hypothèse mieux fondée sur un corpus comparatif reviendrait à les placer au sommet du second maenianum, où l'un fut retrouvé *in situ*.

Figure 66 – 1. Éphèse, théâtre. Banquettes à dossier provenant du second diazôma (cliché J.-Ch. Moretti 2013). 2. Éphèse, théâtre. Inscription topique sur une plaque de gradin restaurée (2016).

Les substructions des **gradins**, couvertes ensuite de marbre, étaient soit taillées dans la roche naturelle, soit composées de rangées de blocs, soit constituées d'empilements de blocs massifs en pierre locale. Elles ne comportaient pas de mortier et pourraient être d'origine. Les gradins conservés étaient hauts de 35 cm en moyenne et profonds de 75 cm, 68 cm à l'aplomb du rang supérieur. Le placage de marbre consistait en une plaque antérieure haute de 23 cm et une dalle de couverture haute de 12 cm, sans distinction entre le siège et le repose-pieds et avec une mouluration antérieure composée d'un cavet haut de 7 cm et profond de 8 cm surmonté d'un bandeau de 5 cm (**fig. 67**).

43. Pour une présentation complète de cette étude, voir Liebich, Styhler 2009.

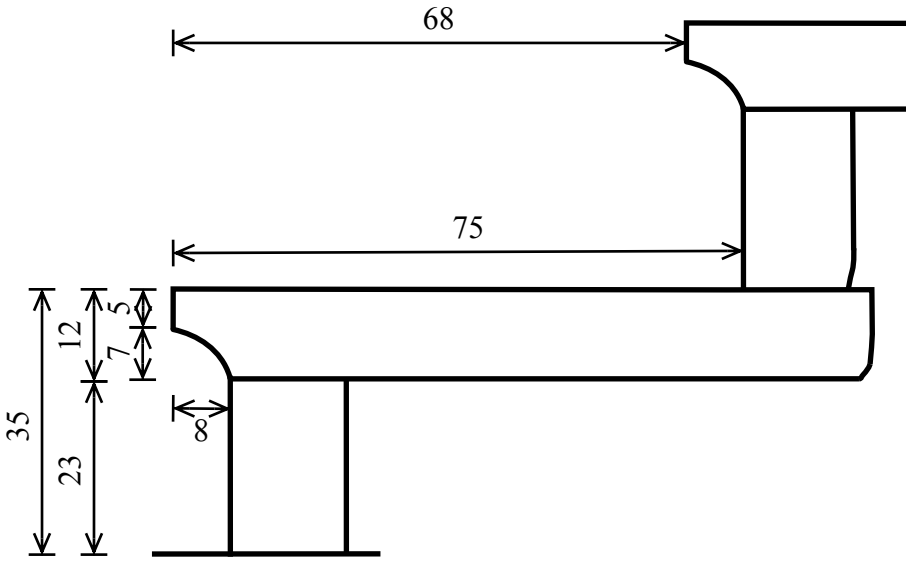
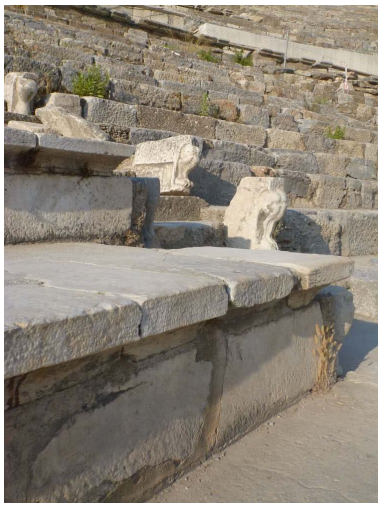


Figure 67 – Éphèse, théâtre. Profil des gradins au 1:10.

À l'extrémité des rangées, des plaques verticales en marbre avaient leur face antérieure taillée en pattes de lions charnues, avec représentation assez détaillée des veines et des griffes pour certaines, à peine dégrossies pour d'autres (**fig. 68**).

On lit parfois [44] que les gradins en marbre n'ont été mis en place qu'à l'époque impériale. Mais l'absence de vestiges de gradins de forme différente, que les substructions conservées interdisent de restituer, la simplicité technique et stylistique des plaques, le faible surplomb permettant d'augmenter la profondeur du repose-pieds, le parallèle avec le théâtre de Métropolis, celui, plus éloigné, avec le théâtre de Priène, invitent à considérer que ces gradins, jusqu'à preuve du contraire [45], étaient déjà présents à l'époque hellénistique.



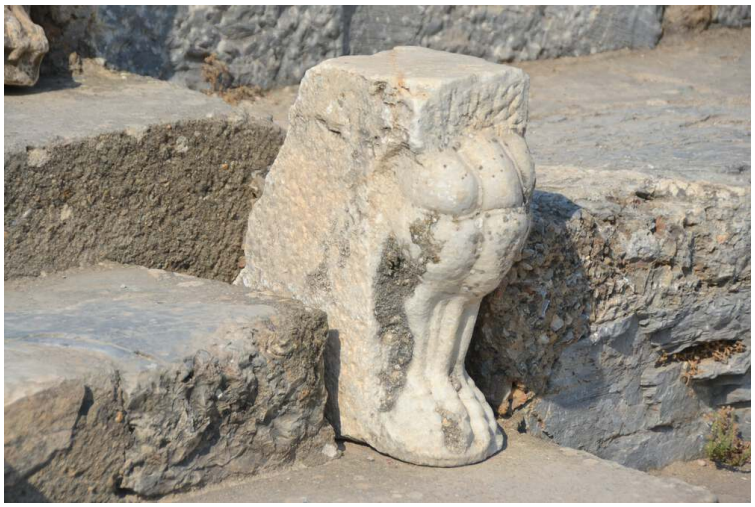


Figure 68 – 1. Éphèse, théâtre. Au premier plan, placage de marbre des gradins restauré ; au second, pattes de lion. Celle du haut est simplement ébauchée (2011). 2. Éphèse, théâtre. Détail d'une patte de lion achevée (cliché J.-Ch. Moretti).

44. Par exemple Isler 2017 *s. v.* Ephesos.

45. Nous envisagerons toutefois une hypothèse selon laquelle une inscription attesterait la construction ou la réparation de gradins en marbre dans le koilon au IIe s. apr. J.-C. (voir *infra*, p. 218).

§ Troisième phase hellénistique (dite II, *terminus ante quem* 51/50 av. J.-C.)

• **Koilon.** Comme signalé pour la phase précédente, la chronologie de l'agrandissement de la partie haute du koilon, au-delà de sa partie centrale adossée, est incertaine, mais il est vraisemblable qu'il fut progressif et que les travaux dans le koilon que nous avons évoqués se développèrent dans cette phase.

• **Bâtiment de scène.**

Huit piliers en marbre conservés dans le front de scène impérial, larges de 1,43 à 1,45 m et profonds de 0,75 m, devaient constituer un front de scène à sept baies correspondant à un remaniement en marbre du premier bâtiment de scène. Les dimensions de ces baies décroissaient à partir du centre : 3,97 m au centre, 3,67-3,71 m pour la troisième et cinquième, 3,40 pour la deuxième et sixième ; en revanche celles des extrémités atteignaient 4,51 m de large (**fig. 59**). La hauteur conservée de ces piliers est de 4,02 m au-dessus du niveau de la scène.

Aux extrémités de la façade, sur des murs larges de 2,13 et 2,19 m, fut gravée une liste continue des agonothètes des Dionysia de 51/50 à 17/16 av. J.-C. (*I.Ephesos* 9, *cf.* Heberdey *et al.* 1912 n° 30), d'abord côté sud de bas en haut, sur 2,80 m de hauteur, puis côté nord, toujours de bas en haut : une fois arrivé à la même hauteur que du côté sud, on poursuivit sur une colonne supplémentaire au même niveau, avant d'achever de graver les noms jusqu'à 4 m de hauteur, maximum conservé. Comme cependant il restait de l'espace libre sur le dernier bloc, R. Heberdey considère qu'on ne tint plus la liste, à cet endroit du moins. Ce texte fournit donc à la fois un *terminus ante quem* pour la construction de cette façade monumentale et une durée minimale pour son utilisation, jusqu'à l'époque augustéenne au moins.

Aucune console n'a été identifiée, propre à recevoir les linteaux des baies, mais cinq chapiteaux de pilastres hauts de 0,29 m, longs de 0,79 m, profonds de 0,73 m, sur leur face antérieure desquels était peinte, sur le bandeau inférieur, une frise de méandres rouges sur fond bleu, sur l'astragale intermédiaire, des perles et pirouettes et sur l'ovolo couronnant l'ensemble, les motifs du kymation ionique (**fig. 69.1**).

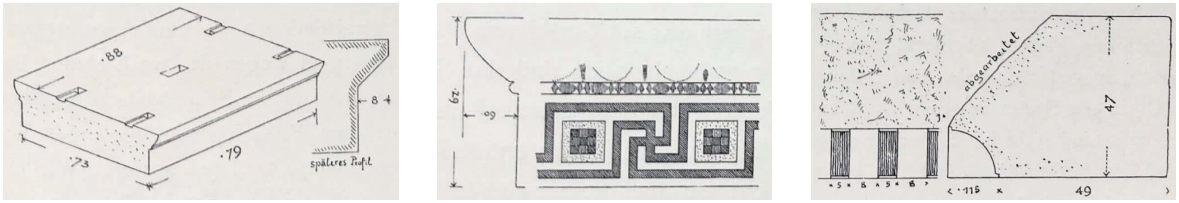


Figure 69 – Éphèse, théâtre. 1 et 2. Chapiteau de pilastre et son ornementation. 3. Fragment de corniche à denticules (Heberdey *et al.* 1912, fig. 34, 32, 35).

Quatre blocs de marbre blanc veiné de bleu portant une dédicace monumentale, aux lettres hautes de 10 cm (*I.Ephesos* 2031, *cf.* Heberdey *et al.* 1912 n° 31) proviendraient de la frise de l'étage, haute de 0,73 m : trouvés dans les décombres du front de scène, ils y auraient été remployés, après l'avoir déjà été peut-être dans la skènè hellénistique : l'un d'entre eux semble avoir constitué dans son premier état une base de statue. De ces bribes, on déduit qu'un personnage, sans doute agonothète

([ἀγωνοθ]ετήσ[ας]) acheva, peut-être (ἐτε[λείωσε]), une composante du théâtre, qui pourrait être le proskènion (τοῦ προ[σκηνίου]).

Replacer cette frise au dessus de la façade à baies suppose de restituer au-dessus de ces dernières, avec R. Heberdey et W. Wilberg, un entablement horizontal, haut d'1,70 m environ – la hauteur totale de l'étage serait ainsi portée à 6 mètres – pour lesquels on a très peu d'éléments, et aussi très peu de parallèles : aucun bloc d'architrave, et au-dessus de la frise, un fragment isolé de corniche à denticules, haut de 0,47 m (**fig. 69.3**), cité avec un bloc non pertinent. On comprend le scepticisme de D. de Bernardi Ferrero, d'autant que nombreux sont les blocs remployés de provenance inconnue qu'on trouve au théâtre.

P. Scherrer ou M. Hofbauer proposent de situer cette phase à la fin du IIe s. av. J.-C., après 133, ce qui paraît plausible, étant donnés les heurs et malheurs que connut la cité du temps des guerres mithridatiques et la chronologie d'autres monuments (voir *supra*, p. 159).

Phases impériales

§ Première phase : époque augustéenne ou début de l'époque impériale.

• **Koilon.** Pour le début de l'époque impériale, une certaine activité édilitaire est attestée au théâtre, sans avoir été caractérisée comme une phase importante de travaux. La fouille a montré que des secteurs du koilon comme les diazômas – le diazôma inférieur est élargi à 2,30 m et son niveau de sol surélevé – ou la galerie EN1 avaient été remaniés. C'est à cette époque encore que doit avoir été ajoutée la galerie voûtée ES3, qui traversait le mur périphérique pour donner accès au monument dans le prolongement de la rue de l'Académie. Sa construction fut financée sur ses propres fonds par Hiérôn Aristogitôn fils de Hiérôn, prytane sorti de charge, c'est-à-dire, entre autres, ancien agonothète des Dionysia. La dédicace de la galerie voûtée (ψαλίς) par cet évergète fut gravée sur les trois claveaux centraux de l'arc de tête intérieur, ce qui permet, d'après l'écriture et le formulaire, de dater la construction de l'époque augustéenne ou du début du règne de Tibère (*I.Ephesos* 2033). Tous ces éléments qui s'ajoutent à l'agrandissement général du koilon mal daté laissent penser que ce dernier était en pleine construction au début de l'époque impériale.

Il semble qu'à cette époque, sinon avant, certains pans des murs de soutènement antérieurs existaient déjà, et furent intégrés ensuite dans le remaniement. Ainsi la partie centrale du mur nord présente deux arcs aveugles, qui ne correspondraient pas à un bouchage d'accès supplémentaires au couloir EN1 comme le pensaient S. Karwiese et I. Ataç (**fig. 82**), mais plutôt, d'après les investigations les plus récentes, qui confirment l'idée initiale de R. Heberdey et W. Wilberg, à une section de mur ancienne soigneusement dressée à la gradine, sur lequel prendra appui l'*opus caementicium* de la terrasse supérieure dans la phase ultérieure (**fig. 48**) ; cela semble confirmé par le fait que sous l'arc le plus proche de l'escalier, on grava l'une des copies grecques de l'édit du proconsul Paullus Fabius Persicus sur la gestion des finances de l'Artémision et de la cité, qui fut promulgué en 44 apr. J.-C. (*I.Ephesos* 17). S'il ne s'agit pas d'une

regravure, il faut considérer que cette partie du mur est antérieure à cette date. Un de ces arcs au moins fit donc office de vaste cadre pour l'affichage. Peut-être avaient-ils aussi un rôle à la fois structurel et ornemental, comme l'arcade qui ornait le même mur au théâtre de Milet à l'époque impériale, mais à un niveau supérieur, inaccessible ; ils pouvaient également faire office d'arcs de décharge.

On pourrait se demander si ce pan de mur n'était pas déjà associé à une porte dans le mur de soutènement donnant sur un escalier d'accès au diazôma, comme celle qui dans la phase suivante au moins apparaissait au bout de l'axe de l'Arcadiane, au-dessus d'un escalier monument, comme si c'était le seul accès au théâtre. Un tel accès aurait même pu remonter à la phase du IIe s. av. J.-C., comme dans d'autres théâtres.

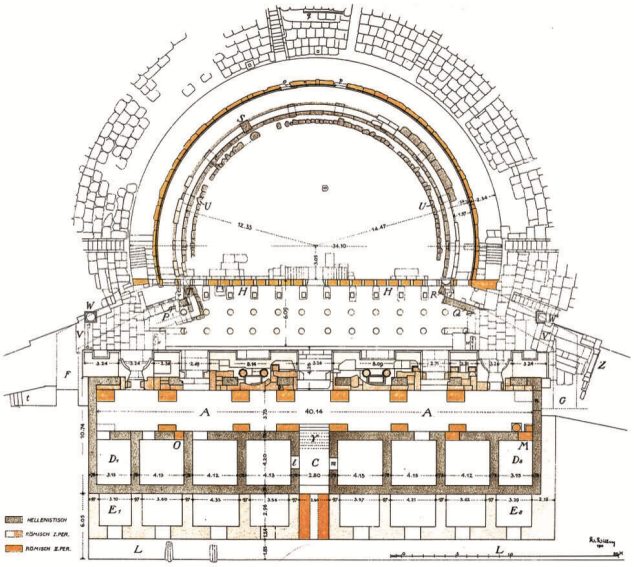


Figure 70 – Éphèse, théâtre. Phases du bâtiment de scène et de l'orchestra selon Wilberg (Heberdey *et al.* 1912, fig. 6).

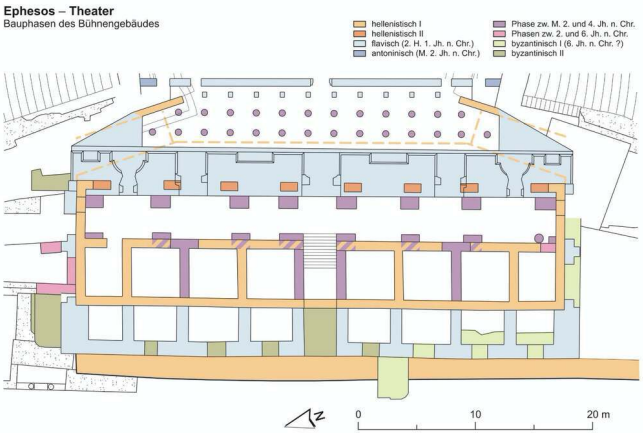


Figure 71 – Éphèse, théâtre. Phasage récent du bâtiment de scène par M. Hofbauer (Krinzinger, Ruggendorfer 2017, fig. 758). Il manque les portes hellénistiques c et c' et leur bouchage postérieur (**fig. 57**).

§ Deuxième phase d'époque impériale (époque flavienne et début de l'époque antonine).

• **Bâtiment de scène.** Au Ier s. apr. J.-C., le théâtre fut entièrement remodelé, peut-être dans la continuité d'un projet augustéen concernant le front de scène et le postscaenium, selon M. Hofbauer. La liste des agonothètes donne un *terminus post quem* en 17/16 av. J.-C. pour le début de la transformation de la façade de la skènè : il n'est pas rigoureusement impossible qu'on ait commencé les travaux dès cette date, un siècle avant la dédicace du nouveau front de scène à trois étages, et que pour cette raison, on ait abandonné la liste.

⋆ **Skènè.**

Dans la skènè, les longs côtés de la **galerie** furent doublés à l'intérieur de nouveaux murs. Du côté de la façade, des piles prenaient en outre appui sur le mur ainsi renforcé. Ce dispositif supportait une voûte en berceau surbaissé faite d'*opus caementicium*. La façade de la skènè fut englobée et largement détruite par la fondation beaucoup plus massive du front de scène, profonde de 4,28 m, présentant en façade un grand appareil régulier à bossage en coussin (**fig. 73**).

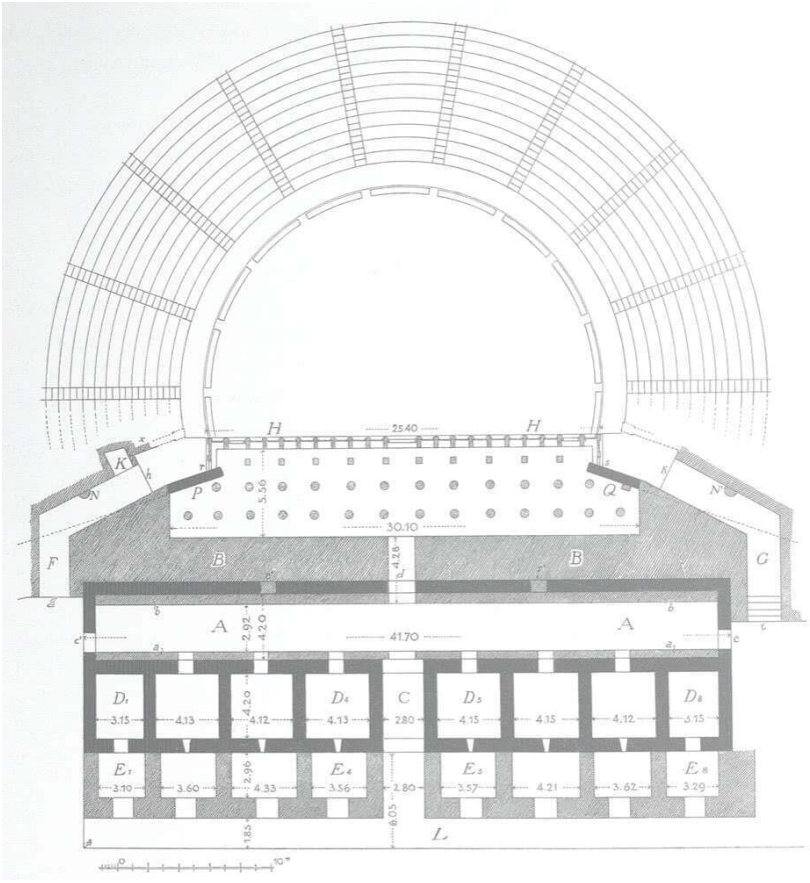


FIGURE 72 – Éphèse, théâtre. Plan restitué du bâtiment de scène et de l'orchestra au début de l'époque impériale (HEBERDEY *et al.* 1912, fig. 57).

La série de huit pièces de la skènè fut dédoublée à l'arrière par un **postscaenium** dans un appareil moins soigné. Le mur postérieur plus épais (1,24 m) ; les

huit nouvelles pièces avaient des dimensions plus inégales, approximativement symétriques, de 4,33 et 4,21 m pour les pièces 3 et 6 à 3,10 et 3,29 m pour les pièces 1 et 7. Elles devaient d'abord faire office de contrefort à la nouvelle construction (**fig.** 72).

Le système d'accès demeurait le même : le passage axial était prolongé, et l'on pouvait passer des pièces postérieures des extrémités aux cages d'escaliers latérales de la première skènè. En revanche, les six autres pièces du nouveau postscaenium étaient accessibles uniquement depuis l'arrière, par l'étroit espace restant disponible à l'extrémité de la terrasse, profond de 1,70 m. Par ces pièces, d'une hauteur restituée sensiblement supérieure à celles de la skènè hellénistique, on ne pouvait pas pénétrer plus avant dans le bâtiment de scène.

Figure 73 – Éphèse, théâtre. Vue du bâtiment de scène depuis le sud : de gauche à droite, vestiges de la galerie, du podium du premier niveau du front de scène et supports de l'estrade (2016).

⋆ **Front de scène.**

Le front de scène était étagé sur trois niveaux animés par des édicules sur podiums, renfermant pour certains des niches. La restitution qui fait foi actuellement est celle d'A. Öztürk (**fig.** 75). Cette restitution s'appuie en partie sur celle de G. Niemann dans la première publication du théâtre (**fig.** 41), qui se déclinaient en trois propositions principales que nous ne détaillerons pas ici. Les trois ordres étaient rigoureusement superposés, ce que l'on désigne parfois comme une façade à tabernacles. Aux trois niveaux, les colonnes reposaient par paires, avec comme répondants contre le mur des pilastres – à rinceaux peuplés d'oiseaux au premier niveau (**fig.** 42) –, sur des podiums formant des ressauts, simples aux extrémités et entre les portes

latérales, et doubles, avec trois paires de colonnes disposées en *pi* de part et d'autre de la porte centrale.

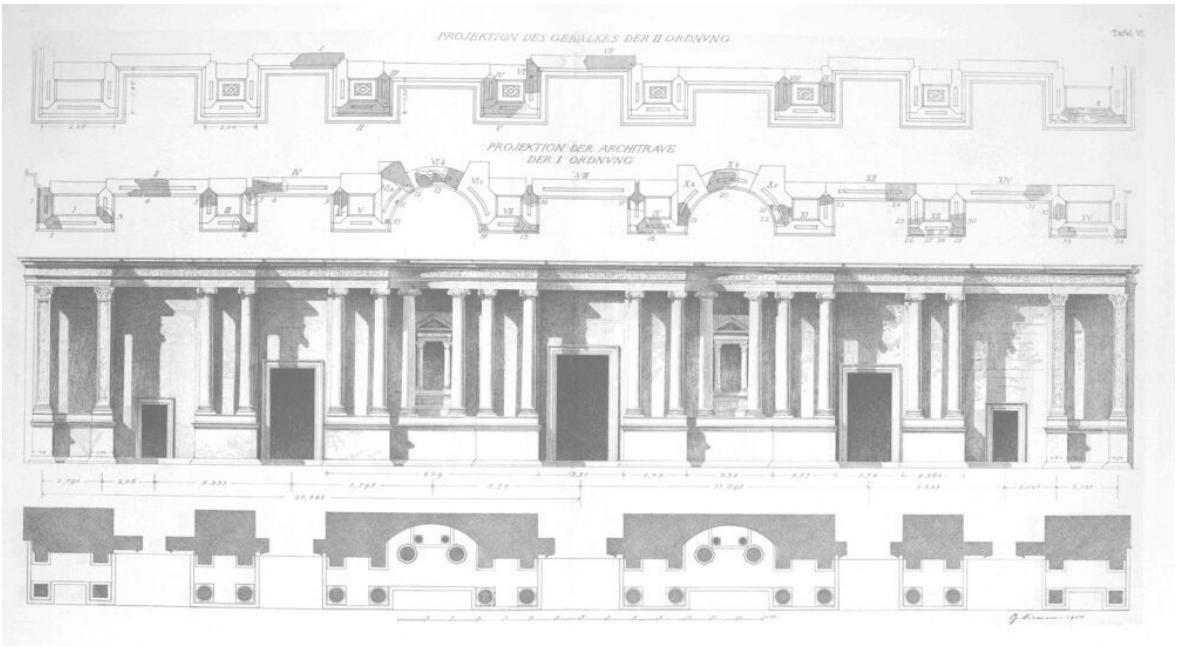


Figure 74 – Éphèse, théâtre. Plan du rez-de-chaussée du front de scène, restitution de l'élévation et du plan de l'entablement des deux premiers niveaux par G. Niemann (Heberdey *et al.* 1912, pl. VI).

Le premier des trois niveaux (**fig. 74**), ionique, avait son podium lisse couronné d'un bandeau à frise de méandres encore conservé (**fig. 73**). Ce podium était interrompu par cinq portes de taille décroissante permettant d'accéder à l'estrade. Le plan du mur de fond était rectiligne, avec deux exèdres arquées dans sa profondeur de part et d'autre de la porte axiale (**fig. 40**). A. Öztürk, dans ses derniers dessins, restituait non plus seulement deux niches couronnées de frontons dans les intervalles entre les trois portes centrales, mais quatre au total avec des niches dans les édicules des extrémités. L'entablement principalement rectiligne s'incurvait au-dessus des édicules complexes flanquant la porte centrale (**fig. 42**).

Le deuxième niveau, dont l'ordre au-dessus des bases attiques (ionien, corinthien, composite ?) n'est pas établi, avait un podium orné d'une frise continue d'amours et de satyres (voir *infra*, p. 231) ; ce niveau reprenait le rythme des quatre niches au fond d'édicules, qui auraient été cette fois architravées ; au centre se trouvait la seule ouverture, couronnée d'un arc. L'entablement rectiligne aurait été courbe sous des bases ornées de doubles volutes symétriques de part et d'autre de l'axe (**fig. 75, 100**). Au centre, un large fronton triangulaire à décrochements était entouré de deux frontons arqués et, au-delà de deux triangulaires plutôt que quatre, devant un attique surmonté d'une corniche.

Le troisième niveau, corinthien, peu soigné, s'élevait au-dessus de cet attique, légèrement en retrait par rapport aux deux premiers niveaux. On s'accorde sur le fait que son podium était orné d'une frise de masques entre guirlandes (**fig. 41**) et

que l'entablement comportait deux parties concaves symétriques à celles du premier niveau. Selon A. Öztürk, au centre se trouvait une niche à demi-coupole sous un fronton interrompu (« syrien »). Elle restituait encore quatre frontons correspondant à ceux de l'étage inférieur.

L'ornementation sculptée, particulièrement riche, se composait de multiples reliefs à motifs géométriques, végétaux et figuratifs, couvrant la façade, conçue comme une galerie d'images, dont les niches constituaient autant de riches écrins pour des statues (voir *infra*, p. 230).

Une inscription sur l'architrave du premier niveau (*I.Ephesos* 2034) donne la date de la **dédicace** du bâtiment de scène [46] : après R. Heberdey, on a considéré que c'était le nom de Néron qui avait été effacé et que la dédicace se situait en 66, date qui fut suivie jusque dans la littérature la plus récente. En réalité, R. Heberdey avait d'abord pensé à Domitien et J. Keil montré en 1919, quelques années après la monographie de 1912, qu'Éphèse n'avait obtenu la néocorie que sous Domitien et que le bâtiment de scène ne pouvait pas avoir été consacré sous Néron. Sa thèse rencontra peu d'écho : écartée par W. Alzinger dans la *RE*, elle fut prise en considération en 1980 seulement dans les *I.Ephesos*. En 1986, P. Herrmann, montrant que le bâtiment de scène du théâtre de Milet avait été dédié à Néron, tout en penchant pour Domitien dans le cas éphésien, n'excluait pas tout à fait Néron, séduit par l'idée d'une contemporanéité de ces grands chantiers voisins [47]. A. Öztürk comme d'autres [48] considère comme établi que la dédicace éphésienne était flavienne. Même si cette thèse n'est pas tout à fait acceptée dans la publication collective de 2017, car la néocorie pourrait éventuellement avoir été obtenue dès 65 [49], on tiendra pour vraisemblable que le front de scène ait été dédié, non à Néron, mais à Domitien, en 85 apr. J.-C., année où cet empereur fut *imperator* pour la onzième fois, ce qui paraît cohérent avec l'avancée des travaux dans le koilon.

R. Heberdey considérait que le dernier niveau avait été ajouté sous Septime Sévère [50] ; R. Hörmann était remonté au milieu du IIe s. apr. J.-C. [51] ; d'après des critères stylistiques, on le place désormais dans la même phase que les deux premiers. Il faut toutefois considérer que, même si l'on ne parle que de simples étapes de chantier, la réalisation du projet initial a toutes les chances de s'être étirée sur plusieurs décennies, avant, mais peut-être aussi après la dédicace, peut-être gravée avant l'achèvement des travaux, ou du moins de celui de l'ornementation et des finitions, exécutées en principe de bas en haut. Ainsi la frise ornant le second niveau est datée

46. L'objet de la dédicace est perdu, on restitue [τὴν σκηνὴν] μετ[ὰ τοῦ κόσμου] … par la cité d'Éphèse à Artémis Éphésienne et à un empereur, dont le nom fit l'objet d'une *damnatio memoriae*. Étant donné le caractère très fragmentaire de l'inscription à cet endroit, on pourrait se demander si la restitution de προσκήνιον au sens de front de scène ne serait pas aussi possible.

47. Herrmann, McCabe 1986, p. 183.

48. Halfmann 2001, Pellino 2005, mais pas Moretti 2010.

49. P. Sänger et H. Taeuber, citant Burrell 2004, annoncent une publication de R. Posamentir à ce sujet.

50. Heberdey *et al.* 1912, p. 52.

51. Hörmann 1923–1924, p. 282.

stylistiquement entre la fin de l'époque flavienne et le début de l'époque trajanienne, soit une à trois décennies après la dédicace. Nous proposerons enfin une datation intermédiaire pour l'achèvement des travaux, à partir de la réinterprétation d'une inscription (voir *infra*, p. 213).

Ce front de scène, dont le schéma est unique, avec le nymphée de Laecanius Bassus consacré quelques années plus tôt, seraient les premiers édifices de la cité à façade à édicules superposés sur trois étages : selon A. Öztürk, l'architecture du front de scène est expérimentale, tandis que celle du nymphée témoigne de changements de plans survenus au cours d'une construction hâtive. Tous deux s'inscrivent dans un important mouvement édilitaire (voir *supra*, p. 161).

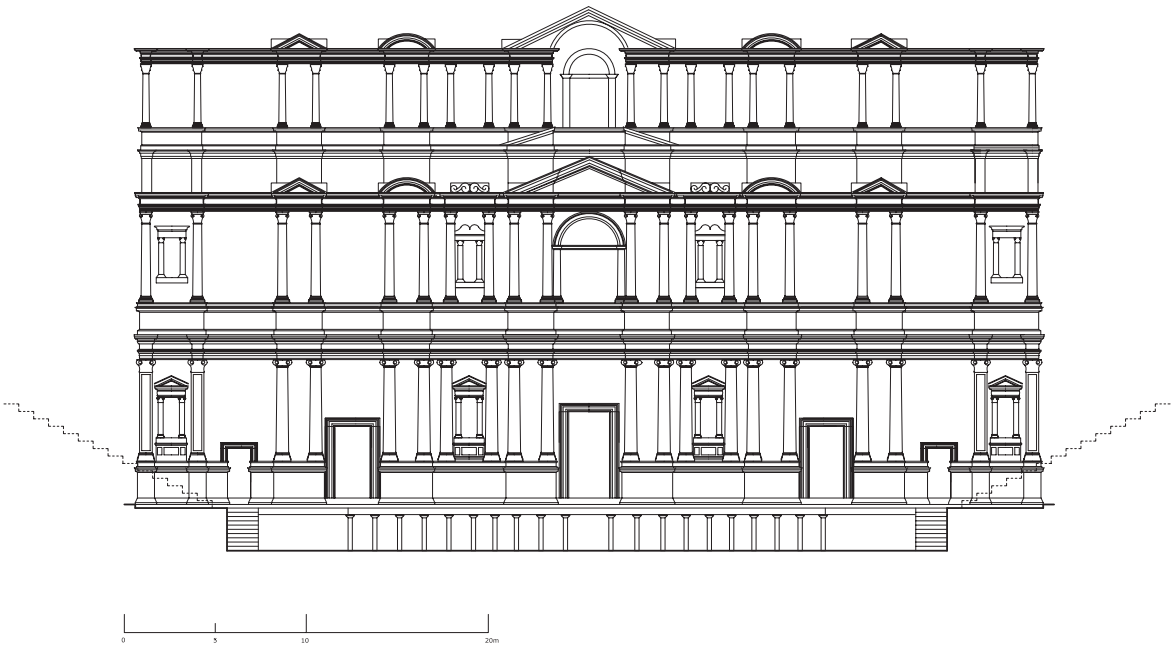


Figure 75 – Éphèse, théâtre. Reconstitution du front de scène par A. Öztürk (Krinzinger, Ruggendorfer 2017 fig15).

⋆ **Proskènion.** Le développement du bâtiment de scène vers l'avant rendit nécessaire la construction d'un nouveau proskènion s'avançant jusqu'à l'orchestra (**fig. 76**).

Le front du **proskènion**, tout en puisant dans le modèle des fronts de proskènion doriques hellénistiques, en accentuait le caractère ornemental. Son ordre dorique, qui s'étirait sur 25,40 m, était selon la tradition composé de demi-colonnes engagées dans des piliers, comme le montre le stylobate où subsistent les empreintes et les scellements des piliers (**fig. 77.1**), ainsi que des fragments de ces piliers qu'on avait noyés dans le mur de la phase suivante, en abattant à cette fin la demi-colonne antérieure. L'entablement était composé de deux assises, une de frise-architrave (ht. 30 cm), une de corniche à consoles (ht. 21 cm) avec des têtes de lion miniature sur la sima (**fig. 77, 95**). Dans les métopes, on avait sculpté des rosettes.

Figure 76 – Éphèse, théâtre. Vue du proskènion depuis l'angle sud-ouest du podium (cliché J.-Ch. Moretti, 2013).

Figure 77 – 1. Éphèse, théâtre. Empreinte et double mortaise de goujon perdu pour un pilier à demi-colonne engagée sur le lit d'attente du stylobate du proskènion hellénistique (cliché J.-Ch. Moretti, 2013). 2. Éphèse, théâtre. Détail de l'entablement dorique au sommet de l'ancienne tête du mur de soutènement P (2016).

Mais ces éléments canoniques de l'ordre étaient singulièrement resserrés, à la fois horizontalement et verticalement : on ne comptait pas moins de 20 piliers, d'une faible largeur (20 cm pour une profondeur totale de 65 cm), séparés par un faible entrecolonnement de 90 cm. Le fait qu'ils reposaient, en guise de stylobate, sur une base haute de 30 cm (prof. 78 cm) curieusement insérée au-dessus de l'assise haute de 18 cm qui était celle des trois seuils de la façade, en réduisait la hauteur, tandis

qu'on comptait pas moins de cinq triglyphes par entrecolonnement, et six au-dessus de la porte centrale (**fig. 78.1**).

La question de l'usage d'un tel proskènion se pose. Si la hauteur de l'ensemble permettait la circulation et que les trois portes étaient tout à fait praticables, on ne sait si l'on pouvait fermer les entrecolonnements par des pinax : en effet l'absence de feuillure ou de scellements sur le stylobate ne prouve rien, et la disparition des demi-colonnes ne permet pas de savoir si elles présentaient à l'arrière une feuillure pour y adosser des panneaux de bois. À l'avant de la face supérieure de la corniche ont été repérés des paires de goujons à canaux de coulée, distants du bord de 12 cm et séparées de 10 (**fig. 78.2**), qui rappellent les agrafes qu'on trouve au théâtre de Priène. R. Heberdey et W. Wilberg ne proposent pas d'interprétation : on pourrait y voir les fixations d'un décor à l'avant du proskènion.

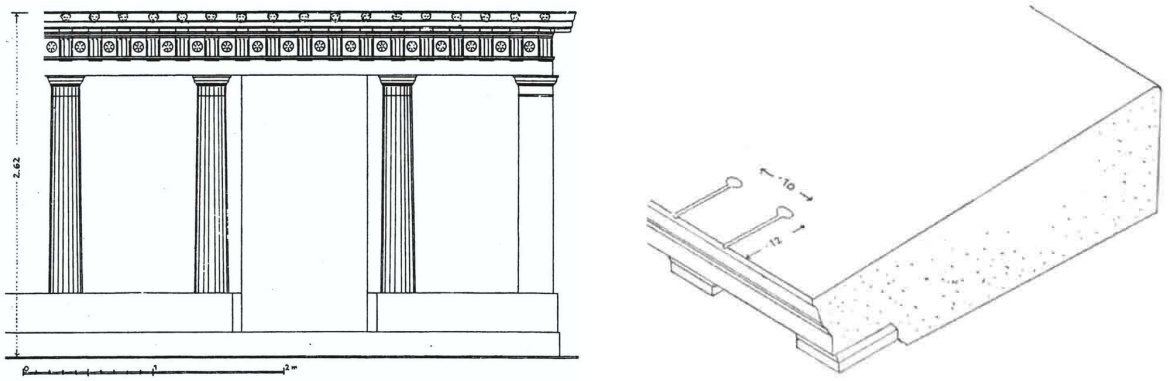


Figure 78 – 1. Éphèse, théâtre. Élévation du proskènion (Heberdey *et al.* 1912, fig. 49). 2. Éphèse, théâtre. Scellements à l'avant de la face antérieure de la corniche du front du proskènion (Heberdey *et al.* 1912, fig. 48).

Avec un front de proskènion ainsi placé, l'estrade atteignait une profondeur de 6,47 m. Reposant sur une façade haute de 2,44 m au-dessus de l'assise de seuil, elle était en légère pente vers l'orchestra (3,6 cm par mètre). M. Hofbauer n'attribue à cette phase que la rangée de piliers de section carrée à chapiteau dorique au profil simple et peu prononcé (**fig. 71**) sur une fondation continue en petit appareil profonde de 1,35 m semblable à celle de la façade du proskènion, si bien qu'on a pu supposer (par ex. D. de Bernardi Ferrero) que c'était là la fondation d'un précédent front de proskènion, dont l'estrade était profonde de 5 m seulement. Selon M. Hofbauer, les deux rangées de colonnes, dans la disposition que l'on observe aujourd'hui, seraient postérieures, contrairement à ce qu'on avait pu penser. La fouille a en effet révélé une troisième fondation continue, parallèle à celle des piliers et du front du proskènion, qui dévient toutes deux légèrement de l'axe de la skènè. Cette fondation aurait été celle d'une unique rangée de colonnes intermédiaires, en plus des piliers, divisant le local sous l'estrade en deux nefs profondes de 2,41 du côté de la skènè et de 2,54 m du côté de l'orchestra. La trame des supports (**fig. 79.1**) aurait été ainsi basée sur une unité approximativement carrée (2,24 x 2,47 m). Il n'est pas

assuré que des dalles de pierre, comme dans la phase suivante, reposaient sur les poutres, et non un plancher.

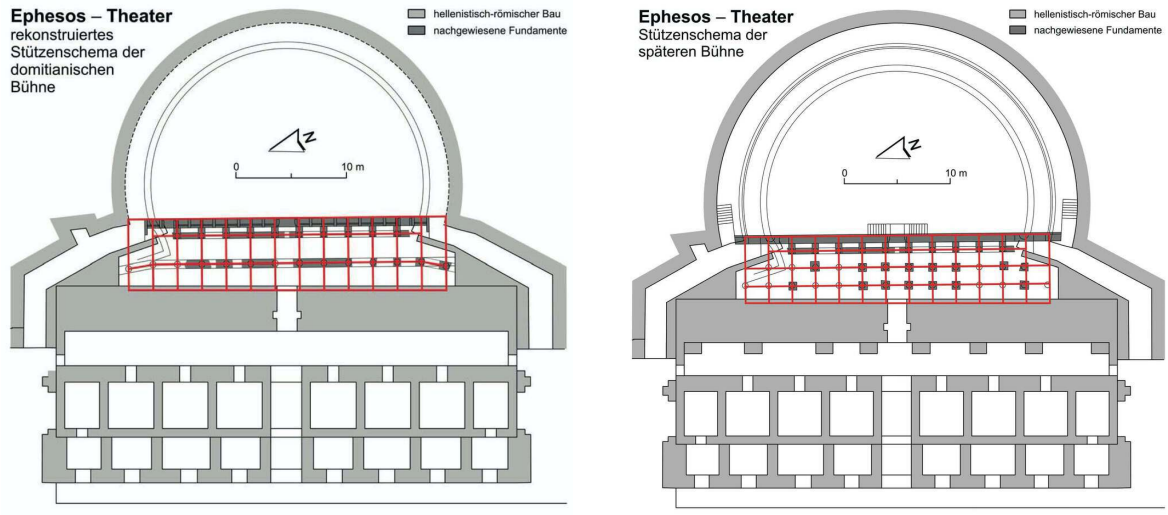


Figure 79 – 1. Éphèse, théâtre. Trame des supports de l'estrade d'époque flavienne selon M. Hofbauer (Krinzinger, Ruggendorfer 2017, fig. 153). 2. Éphèse, théâtre. Dernier état de la trame des supports (Krinzinger, Ruggendorfer 2017, fig. 154).

• **Parodos.** L'extension du bâtiment de scène vers l'orchestra fut fatale aux parodos ouvertes hellénistiques : les fondations du mur de scène et les supports de l'estrade remplissaient complètement l'espace qui leur avait été initialement réservé. On remplaça donc les parodos par des passages près de deux fois plus étroits (l. 2 m) en grand appareil de marbre couverts d'une voûte surbaissée en *opus caementicium*, que R. Heberdey et W. Wilberg dénomment « parodos couvertes ». Ils étaient décalés vers l'est par rapport à ces dernières, l'ancienne tête du mur de parodos faisant office de mur à l'extérieur du passage longeant les nouveaux murs de parodos, eux-mêmes décalés vers l'est après suppression de l'extrémité des gradins. Ils formaient un coude longeant les extrémités du nouveau proskènion (**fig. 80**), pour déboucher dans l'orchestra.

À l'entrée du passage sud, on construisit quelques marches pour ajuster le niveau (**fig. 72**). Au nord, une niche est contemporaine du couloir, sans que sa fonction, éventuellement cultuelle, soit élucidée. On pourra suggérer un hypothétique rapport au sanctuaire d'Héraklès fondé par Apollonios de Tyane au théâtre sous le règne de Néron et qui existait toujours au IIe s. apr. J.-C. (voir *infra*, p. 307).

Plus qu'une substitution, il y aurait eu dès lors un dédoublement des accès : au-dessus des passages couverts d'une voûte surbaissée, on pouvait toujours circuler à l'air libre, sur un palier que l'on gagnait par une rampe débutant comme au théâtre de Magnésie à la porte des murs de soutènement antérieurs, à laquelle on accédait côté nord après avoir emprunté l'escalier monumental dans l'axe de cette porte. Ces rampes menaient à une grande porte de parodos à linteau, de type hellénistique. On voit encore les montants moulurés de la porte Z (**fig. 70**) du côté sud, un

FIGURE 80 – Éphèse, théâtre. Accès coudé nord à l'orchestra, couvert d'une voûte surbaissée et consolidé dans une phase ultérieure par des fûts de colonnes ioniques remployés, vu vers la sortie (2016).

peu en amont du bâtiment de scène (**fig. 49**). Pour fermer l'intervalle entre l'angle de la skènè et le dallage de l'estrade, on avait encore les portes V et V'. Contre le mur de soutènement, elles prenaient appui sur les piédestaux servant de base à une colonne w et w' (**fig. 70**), qui reposaient eux-mêmes sur les massives colonnes N et N' du passage voûté au niveau inférieur (**fig. 72**). On a pensé que ces colonnes, plutôt que de former des retours du front de scène, portaient des statues. De ce palier on accédait directement à la circulation au sommet du podium qu'on construisit probablement dans cette phase (voir *infra*, p. 203), et qui permettait de monter dans les gradins ou sur l'estrade. Les escaliers descendant dans l'orchestra seraient postérieurs (voir *infra*, p. 224).

On ne pense plus comme R. Heberdey et W. Wilberg que la rampe fut élargie dans un second temps afin de permettre un accès latéral à la galerie antérieure du bâtiment de scène. Si la publication de 2017 ne manque pas de contradictions à ce sujet, il semble que le scénario qui tienne compte des dernières observations soit le suivant : il existait un accès latéral par les portes c et c' à l'époque hellénistique (**fig. 72**) ; ces portes furent bouchées à l'époque impériale ; on en perça d'autres plus avancées, contre le mur antérieur de la galerie, conçues avec les rampes qui s'étendaient jusque-là. Côté sud, la porte Z semble avoir été dédoublée vers l'extérieur par une autre porte, qui permettait peut-être de rejoindre l'entrée latérale dans la galerie du bâtiment de scène. Il subsiste de ce côté des vestiges d'une porte n, qui fut elle aussi bouchée dans la phase de fortification ; quant au nord, l'escalier t ne semble faire sens que s'il conduisait à une porte symétrique (**fig. 70**). S'il en fut bien ainsi, il nous paraît logique qu'on ait déplacé les portes pour ne pas avoir à élargir outre mesure la rampe. La pile de fondation de la skènè qui obstruait dans la galerie la porte

n semblait s'opposer à un tel scénario : mais contrairement aux autres, elle serait datable du règne de Gallien, et justifiée par un renforcement après un tremblement de terre : ce ne serait qu'alors qu'on aurait renoncé à l'accès latéral au bâtiment de scène.

Le mur de parodos à l'air libre servit à l'affichage : ainsi, à l'extrémité triangulaire du mur sud, le long du palier à l'intérieur de la porte de parodos V' (**fig. 122**), on grava en six colonnes et sur une longueur de 5 m, probablement dès 104, l'une des deux transcriptions (avec celle de l'Artémision) du long texte de la fondation de C. Vibius Salutaris, qui concernait directement le théâtre, puisqu'il s'agissait d'en faire l'étape centrale de processions pour y installer à certaines occasions une série statues liées à la répartition des spectateurs sur les gradins (*I.Ephesos* 27, voir *infra*, p. 268). Cet emplacement fut défini par le décret, où la clause finale précisait que ce devait être sur une partie en marbre du théâtre, à l'endroit du choix de l'intéressé semble-t-il : ἐν μὲν τῷ θεάτρῳ [ἐπὶ τῷ τῆς νοτίας πα]||[ρόδου τοίχῳ] αὐτοῦ μαρμαρίνῳ, ᾗ β[ούλεται αὐτός, ἐν δὲ]|| [τῷ Ἀρτεμ]ισίῳ ἐν τόπῳ ἐπιτηδείῳ (l. 123-125). La restitution du « mur de parodos » nous semble être un calque de la nomenclature moderne, et contradictoire avec le choix laissé à C. Vibius Salutaris. L'expression longue peut aussi faire allusion à la parure de marbre dont vient de se couvrir non seulement le bâtiment de scène, mais aussi le koilon (voir *infra*, p. 204) [52].

• **Orchestra.**

Pour compenser l'amputation de l'aire de l'orchestra du côté du bâtiment de scène, on supprima cinq ou six rangées de gradins – dès l'époque flavienne donc, et non seulement à l'époque antonine comme le soutenaient R. Heberdey et W. Wilberg – pour édifier un mur de podium plaqué de marbre (**fig. 81**), qui s'élevait 2,70 m au-dessus du niveau de l'orchestra hellénistique, au même niveau que l'estrade. Le diamètre était ainsi porté à 34,10 m jusqu'au mur de podium, soit neuf mètres supplémentaires, là où l'orchestra n'était pas barrée par le proskènion. La chronologie du parapet est incertaine : selon R. Heberdey et W. Wilberg, il était antérieur au podium : dès sa construction il aurait limité la surface utilisable à 28,94 m.

R. Heberdey et W. Wilberg considéraient que la proédrie avait été supprimée au moment de la construction du mur de podium, ce qui paraît logique. Mais dans cette phase intermédiaire, où l'orchestra n'était pas encore dallée, il n'est pas strictement impossible qu'on ait laissé les trônes à sa périphérie, surtout si l'on pense au theatron de Magnésie du Méandre, où les trônes furent installés à l'intérieur du mur

52. Toutes les inscriptions trouvées au théâtre n'ont pas été attribuées à l'édifice. On peut en signaler une qui, selon l'hypothèse de P. Barresi, a pu concerner des travaux dans le monument à l'époque flavienne, à un moment où « commençaient peut-être les travaux du koilon pour ajouter un troisième maenianum, en construisant un nouveau mur de soutènement semi-circulaire » (Barresi 2003, p. 404, *cf.* Moretti 2010 n° 72) : *I.Ephesos* 464, dédicace de travaux effectués par la cité sous le secrétaire Klaudios..., inscrite sur une architrave couronnant un mur trouvée dans les décombres d'une parodos du théâtre (le seul nom de Claudius n'interdit pas que l'inscription soit postérieure et certains comme H. P. Isler sont sceptiques quant à la relation entre cette inscription et le théâtre) ; une autre dédicace sur une architrave libre (ht. 0,41 m, L. 2,13 m, prof. 0,50 m) trouvée dans le remblai du côté sud du logeion : la cité consacre τὰ λείποντα τοῦ... sous le secrétaire Po. Routeillios Bassos, qui fut actif en 120 (*I.Ephesos* 2038, *cf.* Heberdey *et al.* 1912 n° 38 ; Moretti 2010 n° 75).

de podium, ainsi que peut-être au théâtre de Milet, deux théâtres dont la disposition montre qu'ils n'étaient pas incompatibles avec un podium. Quel que soit le moment exact de l'abandon de la proédrie, on remarquera qu'un trône de proédrie au moins fut récupéré : il fut retrouvé à l'intérieur du proskènion, où il servit de siège, sans qu'on puisse savoir quand on l'y installa ni si ce fut à un moment où le théâtre était encore utilisé comme tel.

Elle resta dans un premier temps au niveau de l'orchestra hellénistique, auquel correspond celui des seuils du proskènion flavien, ce qui permit de continuer à utiliser le canal hellénistique, qu'on maintint en usage et dont on enduisit les parois d'*opus signinum*. C'est alors qu'on l'aurait couvert de façon à pouvoir le traverser en tous points et non plus seulement dans l'axe des escaliers.

Il n'y aurait eu alors qu'un unique débouché de la parodos couverte dans le passage derrière le canal, comme le pensaient R. Heberdey et W. Wilberg, qui situaient cependant plus tard la construction du mur de podium ; si on la place plutôt, ce débouché aurait été large de 4 m environ (**fig. 62.2**). Ils considéraient également que la couverture de l'extrémité du passage n'était survenue que tardivement (**fig. 63.2**), mais elle fut sans doute réalisée dès la construction du mur de podium de façon à ce qu'on puisse au-dessus du passage accéder à ce dernier.

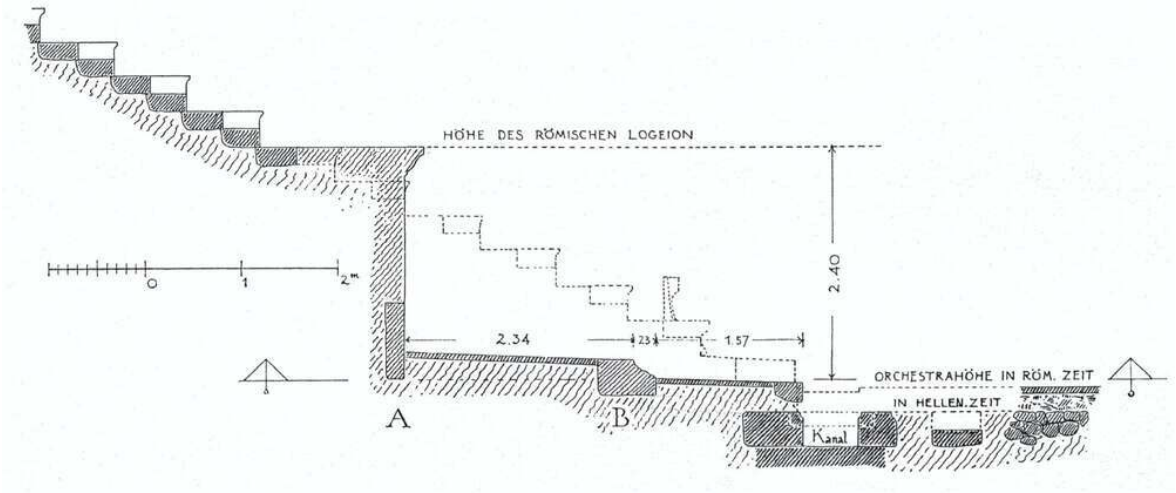


Figure 81 – Éphèse, théâtre. Coupe à travers le bas du koilon restituant les gradins supprimés pour édifier le mur de podium ; on considère désormais le niveau indiqué comme « romain » comme celui de l'époque antonine (Krinzinger, Ruggendorfer 2017 fig. 760 d'après Heberdey *et al.* 1912).

• **Koilon.**

Le koilon connut également d'importantes transformations : on en étendit encore les ailes, en ajoutant aux extrémités des deux maenianums supérieurs des gradins sur des caissons de substructions en *opus caementicium* (**fig. 65**). Pour ce faire, les murs de soutènement antérieurs et périphériques furent reconstruits : les premiers, décalés vers l'est en raison de l'avancée du bâtiment de scène, atteignaient 60 m de long environ et convergeaient encore un peu plus vers l'orchestra, étant inclinés de

19,5° chacun. Les chaperons que l'on conserve du parapet ont un profil simple, à double pente symétrique, sans mouluration.

D'après les inscriptions architecturales, on peut déduire que l'**aile nord** était encore en cours d'achèvement en 92 (*I.Ephesos* 2035), quand elle fut dédiée à Artémis Éphésienne et à Domitien, dont le nom disparut dans une *rasura*[53]. L'inscription, avec ses lettres monumentales hautes de 12 à 13 cm, qui s'étendait sur une douzaine de mètres, devait couvrir une assise du mur de soutènement et être lisible depuis la terrasse en contrebas, où l'on a retrouvé ses *membra disjecta* (**fig. 82**). Cette terrasse, au blocage en *opus caementicium*, fut peut-être achevée alors : liée à l'accès EN1 ouest, large de 2,90 à 3,30 m, elle permettait de longer le mur de soutènement jusqu'à l'angle extérieur du koilon, tout en contrefortant la nouvelle façade, qui s'élevait sur une hauteur de 35 m environ depuis le niveau de circulation de la terrasse jusqu'au sommet du portique.

Figure 82 – Éphèse, théâtre. Le mur de soutènement antérieur nord, au-dessus de deux terrasses en escalier, vu depuis de sud (cliché J.-Ch. Moretti, 2013).

Dans la partie nord du mur, on distingue des assises quasiment isodomes à bourrelets de protection dans la partie inférieure, et une alternance de deux assises basses et une assise haute dans le reste de l'élévation conservée : cette partie correspond au remplissage du mur, dont le parement a disparu. C'est sans doute de là

53. La restitution du peuple comme dédicant alors qu'il ne reste que l'article masculin ne nous paraît pas assurée. L'expression ἐκ τῶν ἰδίων, qui pourrait faire pencher pour un particulier, est certes bien employée un peu plus tard pour des travaux de rénovation du théâtre aux frais de la cité (*I.Ephesos* 2039). R. Heberdey tire argument du fait que le dédicant a procédé à la consécration ; mais il pourrait très bien s'agir d'un grand-prêtre par exemple, comme précisément Montanus dans l'inscription du mur sud (voir *infra*, p. 207).

que provient l'inscription, placée dans la zone consacrée : l'objet exact de la dédicace est très restauré ([τὸ πρὸ]ς [τῆι βορεινῆι πτέ]ρυγι [ἀνάλημμα]), d'autant que l'ordre des fragments dans cette partie de l'inscription n'est pas assuré , mais on peut au moins retenir qu'il est question de l'aile, πτέρυξ[54]. Dans la partie basse du mur du côté de l'orchestra, on trouve en revanche un appareil pseudo-isodome, signe que cette partie du mur de soutènement est plus ancienne, remontant aux premiers travaux de restructuration du bâtiment de scène.

Quant à l'**aile sud**, elle fut achevée un peu plus tard : l'étude architecturale et épigraphique permet de retracer les étapes de sa construction. Le début du mur de soutènement antérieur, considéré depuis l'orchestra, qui présente un appareil pseudo-isodome, doit comme son pendant remonter au début de la reconstruction du bâtiment de scène. Son parement de marbre était en tous cas achevé en 104 quand on y grava le texte de la fondation de C. Vibius Salutaris (*I.Ephesos* 27).

Le reste du mur de soutènement diffère du mur nord par sa technique. De ce côté-ci encore, les blocs étaient scellés horizontalement et verticalement et les bourrelets de protection ne furent jamais ravalés ; mais la conception du mur est tout autre : au-dessus de deux assises de soubassement en calcaire et d'une base en marbre à profil convexe demeuré inachevé, s'élève un appareil isodome régulier, renforcé par des contreforts prenant la forme de trois pilastres monumentaux (**fig. 83**).

Figure 83 – Éphèse, théâtre. Extrémité sud du mur de soutènement antérieur sud, le long de la grande rue de marbre (cliché J.-Ch. Moretti, 2013).

Le pilastre central reçut dans sa partie haute, dans une position assez symétrique à celle de l'inscription de l'aile nord, deux inscriptions honorifiques datées par la titulature impériale entre 102 et 116, qui devaient se situer sous deux statues

54. On trouve plus couramment le diminutif πτέρυγιον dans les inscriptions, mais il s'agit ici d'une construction d'une ampleur certaine.

placées au sommet du mur de soutènement. Elles honoraient en particulier Titus Flavius Montanus, grand personnage originaire d'Akmonia de Phrygie, qui fit sous Trajan une éminente carrière politique, en tant que *praefectus fabrum*, par deux fois, mais aussi grand-prêtre d'Asie, flamine d'Auguste (sebastophante) et agonothète à vie. Selon l'inscription, il avait rien moins qu'achevé le théâtre ou le koilon, l'avait consacré lors de sa grande-prêtrise (τ̣ελειώσαντα τὸ [θ]έᾳ̣τρον [κα]ὶ κα[θιερ]ώσαντα ἐν τῇ [ἀ]ρ̣χιεροσύνῃ, l. 8-9), et avait aussi offert des jeux à cette occasion (voir *infra*, p. 288). L'autre personnage, L. Vibius Lentulus, à la carrière militaire prestigieuse, évergète bâtisseur également, semble être intervenu au théâtre uniquement comme exécuteur testamentaire du premier, finançant sur ses propres fonds, d'après un texte lacunaire, l'érection de leurs deux statues (*I.Ephesos* 2061).

Une inscription identique fut trouvée au pied de l'angle sud du mur de soutènement : on l'interprète aussi comme le texte figurant sous une base de statue de Montanus au sommet du mur (*I.Ephesos* 2062).

Ces deux inscriptions devaient être complétées par la base moulurée, en marbre blanc, d'une statue (ht. 0,50 m, L. 0,76 m, prof. 0,70 m) qui portait le même texte suivi du nom d'un affranchi de Montanus, Philadelphos, dédiant l'effigie en bronze à son patron (*I.Ephesos* 2063) : le bloc fut trouvé au sud du bâtiment de scène, enduit de mortier montrant qu'il avait été remployé dans un mur tardif. Peut-être cette troisième statue se dressait-elle de ce côté-là, toujours sur le mur de soutènement, mais en aval, sur la tête de parapet aujourd'hui disparue : les trois statues de Montanus se seraient ainsi trouvées alignées sur le même mur, couronnant son œuvre.

L'achèvement de l'aile sud semble en effet au moins en partie redevable à Titus Flavius Montanus : entre 102 et 112, de son vivant, il fit graver une dédicace à Artémis Éphésienne et Trajan sur une série de claveaux de l'arc de tête extérieur de la galerie voûtée ES2, qui devait être l'objet de la dédicace, disparu dans une lacune (*I.Ephesos* 2037). Des fragments de placage de marbre provenant d'un mur de cette galerie portaient aussi une inscription à son nom (*I.Ephesos* 438) : peut-être y était-il question de composantes architecturales à l'ouest du monument ([δ]υτικαὶ). Un autre claveau enfin portant une dédicace de Montanus à l'empereur a été découvert récemment dans le secteur [55] ; il provient d'un autre arc que *I.Ephesos* 2037, peut-être l'arc de tête intérieur de la même galerie, ES2, ou bien plutôt un arc de la galerie ES1, en travaux à la même époque (voir ci-dessous).

À partir de ce dossier de six inscriptions, on peut distinguer le moment où le théâtre fut achevé et inauguré par Montanus de son vivant (102-112), de l'érection de statues un peu plus tard par son exécuteur testamentaire (102-116) : l'écart entre l'achèvement de l'aile nord et celui de l'aile sud peut être estimé à entre dix et vingt ans. On pourrait pencher pour une datation haute, resserrant le calendrier du chantier, et faisant éventuellement coïncider l'achèvement du théâtre avec le moment où on l'emplit en grande pompe des statues prévues en 104 par la fondation de Salutaris,

55. Krinzinger, Ruggendorfer 2017 IN1.

ce qui supposait qu'on puisse circuler facilement dans l'édifice. On pourrait aussi se demander si le théâtre ne fut pas achevé avant la visite de Trajan en 113-114.

Au cours du chantier, il fallut également prévoir le passage à travers le koilon de l'un des quatre aqueducs d'Éphèse, celui qui fut construit par Ti. Klaudius Aristion et qui, prenant sa source dans l'actuelle Şirince, finissait sa course de 210 stades (*ca* 40 km) à travers la vallée du Caystre au sud du théâtre, au nymphée de Trajan sur la rue des Courètes : il fut dédié par Aristion et sa femme Ioulia Lydia Laterane à Trajan, Artémis Ephesia et à la patrie, entre 102 et 114 (*I.Ephesos* 424), ce qui s'accorde bien avec les travaux de Montanus : le tronçon s'adaptait aux accès voûtés EN2 et ES1, qui durent être construits alors, comme la galerie ES2 ou largement reconstruits. Le chantier s'étendit aussi aux gradins sous lesquels passait l'aqueduc, qui épousait la courbe du koilon au premier tiers environ du second maenianum (**fig. 45**).

Ce n'est qu'alors, une fois les murs de soutènement repensés, que le système complexe des accès tel que nous l'observons aujourd'hui put être définitivement établi : du côté sud du mur périphérique, trois passages voûtés, précédés de paliers à l'extérieur du théâtre et aménagés dans les substructions creuses des gradins, menaient à chacun des trois diazômas. Une porte monumentale dans le mur de soutènement antérieur permettait de s'élever jusqu'au premier passage, avec lequel elle formait un angle droit. On connaît moins bien le côté nord, mais le dispositif semble avoir été approximativement symétrique, à ceci près que l'existence d'un accès au troisième diazôma – ce diazôma supérieur que les études récentes ont bien distingué du portique, situé 2,50 m plus haut sur un massif de fondation semi-circulaire continu – est incertaine et que la configuration du terrain demandait une intervention plus massive. Il existait probablement un escalier le long du mur périphérique comme au sud, dont les matériaux auraient été systématiquement spoliés.

Le nouveau koilon, qui atteignait un diamètre de 148 m, ne respectait plus le plan urbain en damier. Son développement déforma et ramifia le réseau viaire. Nous avions remarqué qu'à l'est l'ancien tracé de la rue des Thermes fut recouvert par le sommet du koilon, sans que nous sachions si la rue le contournait désormais. Du côté sud-ouest, le théâtre débordait sur l'une des rues les plus importantes de la ville, la voie de marbre (Marmorstraße), la rétrécissant ponctuellement. La rue en pente raide qui épousait son mur périphérique au sud déviait du quadrillage, établissant sans doute un lien entre la voie de marbre et la rue de l'Académie (Akademiegasse). Peut-être la construction de cet escalier était déjà engagée dans une précédente phase d'extension du koilon : les volées de marches inférieure et supérieure ne semblent pas contemporaines.

Trois **diazômas** séparaient sur une hauteur de *ca* 30 m les gradins en trois maenianums et 61 rangs de gradins : 18 au-dessus du mur de podium (23 à l'origine), 22 dans le second maenianum, 21 dans le troisième, qui avait une pente plus raide que les autres (30° contre 26/27°). Le mur de fond de ces diazômas, assez simple et de faible hauteur, était constitué de trois assises grossièrement dressées : des blocs de plinthe dont le bourrelet n'a pas été ravalé, des orthostates travaillés à la grosse

FIGURE 84 – 1. Éphèse, théâtre. Le second diazôma (2016). 2. Éphèse, théâtre. Trou à corde dans l'axe d'un escalier du second diazôma (2016).

pointe, des dalles de couronnement faisant office d'étroite circulation devant le premier rang (**fig. 84.1**). Le mur, à l'exception de la base, s'interrompait pour céder la place aux escaliers, plus raides à cet endroit. Dans le troisième diazôma ont été retrouvés un certain nombre de piédestaux (**fig. 86.1**). Au centre du premier, sous la kerkis M12 et l'aqueduc d'Aristion, on a récemment identifié une petite fontaine plaquée de marbre[56]. Contrairement à ce qui est représenté sur le plan de référence de 1912, faute de fouilles (**fig. 40**), le nombre de kerkis était dédoublé dès le second maenianum, pour rester identique dans le troisième.

FIGURE 85 – Éphèse, théâtre. Indication de l'emplacement des marques de maçons sur les gradins de la kerkis la plus septentrionale (d'après un cliché de J.-Ch. Moretti). 2. Éphèse, théâtre. Marques de maçon ou d'assemblage selon STYHLER-AYDIN 2013 fig. 93 a.

Les gradins, peut-être déjà à l'époque hellénistique, et de manière certaine à l'époque impériale, portaient des **inscriptions topiques**, dont on ne peut se faire une idée de la répartition, étant donné que très peu de gradins sont restés *in situ*. Nous les regroupons plus bas avec les informations sur la répartition des spectateurs dans le koilon que l'on peut tirer de la fondation de C. Vibius Salutaris (voir *infra*, p. 268). Les gradins servirent aussi de surface de dessin (**fig. 92**) mais moins qu'on

56. KRINZINGER, RUGGENDORFER 2017, p. 70-72.

l'a pensé car certains fragments donnés comme provenant de plaques de gradins ont une profondeur trop importante (voir *infra*, p. 225).

Aux deux extrémités d'une face antérieure de gradin, on observe ce qui est interprété par G. Styhler-Aydın comme des marques de maçon ou d'assemblage (**fig. 85**) : c'est une possibilité, même si l'on ne voit pas l'utilité d'une marque identique sur les deux joints latéraux d'un même bloc, sans marques apparentes sur les blocs jointifs ; la marque rappelle aussi le monogramme formé d'un alpha à barre brisée et d'un rhô que l'on trouve en grand nombre sur les gradins de Milet. Deux rangs plus haut, il semble qu'il y ait aussi un signe de ce genre.

Figure 86 – 1. Éphèse, théâtre. Bases dans le diazôma supérieur, sous le portique in summa cavea, dans lequel descend un escalier. 2. Éphèse, théâtre. État actuel du portique, dépouillé de ses marbres et restauré (clichés J.-Ch. Moretti, 2013).

Le monument fut couronné d'un **portique in summa cavea** profond de *ca* 5,40m (**fig. 86.2**), qui venait empiéter sur l'axe de la rue des Thermes. Les maigres vestiges qui en subsistent aujourd'hui – essentiellement le noyau de son mur de fond en petit appareil – rendent la restitution de son plan et de son élévation délicate : son extension au-delà du centre du koilon notamment est incertaine. C'est peut-être lors de la rénovation flavienne du théâtre qu'il fut conçu, comme autre élément de romanité avec le front de scène, peut-être même comme le répondant de ce dernier, atteignant une hauteur proche (c'est ainsi que certains ont pu comprendre l'ἀντίσκηνος qui fut plus tard réparé, voir *infra*, p. 215). Mais un tel aménagement, rare en Asie Mineure, serait à cette date particulièrement précoce, et l'argument de la « romanisation »[57] irait tout aussi bien lors des travaux de la phase suivante, sous P. Vedius Antoninus. Les fouilles ont montré qu'à l'arrière de ce portique, un thermopolion fut construit au tournant du Ier et du IIe s. apr. J.-C., qu'on a proposé de mettre en relation avec le portique comme promenade sommitale. Certains datent les reliefs de masques tragiques qui en ornaient le mur de fond de cette période également, qui coïnciderait avec celle de l'achèvement du koilon financé par Montanus. Peut-être le projet était-il déjà lancé. En revanche l'aspect du mur de fond, avec ses nombreux coups de sabre laisse deviner que l'histoire du portique fut longue et complexe.

57. Krinzinger, Ruggendorfer 2017, p. 465-466.

Les colonnes sont hautes à elles seules de 5,30 m environ, ce qui laisse préjuger pour l'ensemble d'une hauteur bien supérieure à celle que restituaient R. Heberdey et W. Wilberg. Elles se composaient de bases attiques, de fûts de divers marbres de couleur et de chapiteaux à une couronne d'acanthes et feuilles dressées pointues. Quelques éléments de l'entablement sont conservés, et ces membres architecturaux seraient datables par le style plutôt du milieu du IIe s. apr. J.-C., ce qui laisse penser que le portique ne fut achevé que dans la phase de construction suivante. Son mur de fond était plaqué de marbre : les pattes de fixation et des fragments de plaques moulurées sont conservés, qui portaient des inscriptions. Une série de bases ont également été retrouvées dans le portique. Les inscriptions de ce dernier, datées entre le IIe et la première moitié du IIIe s. apr. J.-C., donnent une indication sur sa période principale d'utilisation.

En ce qui concerne la **capacité** d'un théâtre aussi grand, la publication de 1912 proposait 23 000 places dès l'origine, mais cela paraît aujourd'hui très peu vraisemblable : même si l'on ne sait exactement comment ni quand, il est clair que le koilon s'est progressivement agrandi, que sa capacité s'est développée graduellement, dans une certaine mesure avec la cité ; la suppression de gradins impliquée par le recul des murs de soutènement antérieurs fut largement compensée par l'extension vers les ailes. La capacité finale du koilon a fait l'objet de diverses estimations, entre 20 000 et 25 000[58] places environ. La publication de 2017 retient 20 000, pour une largeur de place de 0,44 m. À des fins comparatives, nous la remontons à 22 000 places de 0,40 m, ce que notre propre calcul, portique compris, rejoint.

§ Transformations et réparations du courant du IIe s. apr. J.-C. à la première moitié du IIIe s. apr. J.-C. Dans les années 140 – alors que P. Vedius Antoninus, qui rénovera le bouleutèrion la décennie suivante, était *grammateus*[59] – la cité consacra au théâtre un certain nombre de composantes architecturales construites ou rénovées sur ses propres fonds. Maîtresse d'ouvrage, elle avait désigné comme maîtres d'œuvre Po(plios) Ailios Mènodotos Bereneikianos et Gaios fils d'Attalos et petit fils d'Attalos, φιλοσέβαστοι (*I.Ephesos* 2039)[60]. L'inscription fut gravée par deux fois le long de chacune des rampes d'accès au mur de podium, sur le mur de soutènement : au sud, on pouvait la lire avant de franchir la porte de parodos et de voir l'inscription de Vibius Salutaris. La première inscription, aux lettres de dimensions modestes (2,5-3,5 cm), qui n'était pas à la gloire d'un grand évergète, occupait un faible espace ; mais le texte placé à hauteur d'homme, il signalait pour qui voulait et pouvait le lire, une rénovation d'ensemble du théâtre. Les objets dédiés sont énumérés comme suit : [τὸ]ν πέτασον τοῦ θεάτρου | [κα]ὶ τὸ προσκήνιον καὶ τὸ πόδωμα| [κα]ὶ τοὺς σειφάρους καὶ τὴν λοιπὴν| [ξ]υλικὴν παρασκευὴν τῶν θεατρι|κῶν καὶ τὰς λειπούσας θύρας καὶ τὰ |ἐν τῷ θεάτρῳ λευκόλιθα.

58. Scherrer (éd.) 2000.

59. Le personnage fut deux fois *grammateus*, d'où les fluctuations encore tout récemment, et au sein même de la publication de 2017, dans la datation de la dédicace gravée au théâtre : entre 140 et 144 ou entre 145 et 150 ; une datation à la décennie près nous suffira ici.

60. Voir aussi Moretti 2010 nº 76.

Nul n'a cherché à faire la part entre ce qui avait été réparé et ce qui avait été construit. Pourtant le balancement qui suit l'énumération ci-dessus, ἃ μὲν ἐπεσκεύ|ασεν, ἃ δὲ καὶ κατεσκεύασεν, invite à diviser la liste en deux : il y eut réparation du théâtre précédemment « achevé » par Montanus d'une part, mais *aussi*, le texte le souligne, construction véritable. Or ces nouveaux éléments semblent mis en valeur dans la deuxième partie de l'énumération, où on trouve par deux fois l'adjectif λοιπός, indiquant ce qui reste à faire, donc à construire ; par ailleurs, on sait que le proskènion existait déjà. On pourrait donc considérer que le πέτασος, le προσκήνιον sans doute le πόδωμα et peut-être les σείφαροι, déjà existants, furent réparés ou remplacés, tandis que l'on mena à bien ce qui avait été projeté mais demeurait à réaliser : l'équipement scénique en bois, des portes, et des éléments de marbre.

Étant donné que ces travaux, d'une ampleur certaine, purent durer un certain nombre d'années avant la dédicace, il est vraisemblable que le chantier ne fut pas longtemps interrompu après l'« achèvement » du théâtre par Montanus dans les années 102-112 : la dédicace marque bien cette tension entre rupture et continuité, que nos phasages schématiques ont tendance à simplifier. On tâchera de comprendre, à l'aide de l'étude architecturale, de quels travaux il est question ici.

• Bâtiment de scène.

On a pu comprendre que le terme προσκήνιον faisait référence, quelques décennies après la rénovation du bâtiment de scène, au bouchage des entrecolonnements du proskènion par des murs de briques, ce qui conforterait l'idée que le terme pouvait désigner en grec ancien le front de ce que nous appelons proskènion. La façade, sans ses retours obliques, fut en effet couverte d'un placage de marbre auquel pourrait renvoyer, entre autres peut-être, λευκόλιθα : le terme est employé en ce sens au theatron de Magnésie du Méandre par exemple. Cette nouvelle façade était lisse, animée uniquement par deux niches semi-circulaires aux extrémités.

Le placage faisait disparaître l'architecture dorique dont les blocs d'entablement furent remployés au débouché de la parodos : on pouvait observer, au sommet des murs P et Q, vestiges des anciennes têtes des murs de soutènement, un remontage de blocs de frise-architrave et corniches dans leur agencement originel. Ces remplois bien ordonnés, dignes d'une anastylose de musée, se distinguent nettement des innombrables blocs réutilisés sans considération dans le théâtre depuis l'époque hellénistique (voir *infra*, p. 220) jusqu'à l'Antiquité tardive (voir *infra*, p. 220).

On considère depuis Heberdey citant Dörpfeld et Dittenberger que le πόδωμα, énuméré entre le proskènion et des éléments d'équipement scénique, est également un élément du bâtiment de scène. Si l'on suit cette hypothèse, on peut adopter la traduction de J.-Ch. Moretti par « estrade », qui rend bien l'idée que le πόδωμα se foule. Ce serait un synonyme, attesté aussi dans l'un des théâtres de Gerasa (*I.Gerasa* 51), de λογεῖον, employé à Aphrodisias et Patara [61]. Cependant il paraît faire double emploi avec προσκήνιον compris comme proskènion. Une alternative en théorie envisageable

61. Mauduit, Moretti 2015.

nous paraît être le podium, qui offrait lui aussi un espace de circulation plan : c'est ainsi qu'E. Csapo et W. Slater envisagent de lire l'inscription (« ? front wall of the seating ») [62]. Mais le podium était en principe achevé et s'insérerait moins bien dans la liste.

Cependant, il apparaît bien plus probable que προσκήνιον ait désigné, comme cela semble être généralement le cas à l'époque impériale (voir *supra*, p. 84) sans qu'on n'en ait toujours tiré les conséquences, le front de scène. Dans ce cas πόδωμα désignerait bien le proskènion et l'estrade le couvrant, comme un équivalent de λογεῖον : le nouveau phasage proposé par M. Hofbauer, fort d'une stratigraphie qui confirme des travaux à cette date dans le proskènion. En effet selon lui, on aurait reconstruit l'estrade en réorganisant les supports ; la fondation continue médiane aurait été abandonnée, et on aurait placé les colonnes sur des dalles de fondation, sans doute déjà selon leur ordonnancement actuel : trois rangées de supports définissaient une trame divisant en quatre parties inégales, ce qui témoigne d'un certain bricolage, une portée de 5,56 m, destinée à supporter les poutres en pierre de l'estrade. D'ouest en est, on avait deux rangées de 14 et 12 colonnes, monolithes ou à deux ou trois tambours, moulurées en bas, reposant sur des dalles de fondation, et une de 10 piliers de section carrée, toujours sur fondation continue. Les colonnes étaient surmontées de chapiteaux doriques à consoles sur les quatre côtés (**fig. 76**) dont on a pu souligner la parenté avec des modèles hellénistiques (D. de Bernardi Ferrero), mais qui seraient donc relativement tardifs dans l'histoire du théâtre. L'estrade s'élevait toujours à une hauteur de *ca* 2,60 m (ht. des colonnes du dernier état avec chapiteau : 2,09 m ; des poutres : 0,29 m ; des dalles de revêtement : 0,22 m), mais sa pente vers l'orchestra était plus faible, la dénivellation passant de 23 à 13 cm. La répartition des supports n'est cependant pas tout à fait assurée puisque l'étude a montré que les colonnes avaient été descellées, déplacées et réinstallées sur les dalles encore ultérieurement.

La relecture du texte nous amène en outre à reprendre la chronologie du front de scène : il faudrait désormais admettre que les travaux du front de scène furent achevés dans les années 140, ce qui donne raison à H. Hörmann, qui proposait peut-être un juste milieu entre la datation globale haute d'A. Öztürk et la chronologie très étagée, descendant jusqu'à l'époque sévérienne de R. Heberdey. On pourrait donc considérer que les deux premiers niveaux consacrés sous Domitien, reçurent leur dernière finition à la fin de l'époque flavienne ou au début de l'époque trajanienne, selon l'étude récente de la frise d'amours chasseurs, et que le troisième peut-être fut érigé ensuite, pour être achevé quelques décennies plus tard, dans les années 140.

J.-Ch. Moretti traduit σείφαροι par « tentures », ce qui correspondrait bien au latin *siparia*, désignant plutôt des tentures libres servant à escamoter décor et personnages de façon ponctuelle, qu'un rideau de scène [63]. Son étude sur les rideaux de scène dans les théâtres romains ne retient pas le cas éphésien, qui n'a pas livré les vestiges d'un système à puits ou à fosses, aucune maçonnerie, pas de candidat

62. Csapo, Slater 1994 n° 120.
63. Moretti, Fincker 2010, p. 323, 325-326.

à la chambre des machines. Pourtant R. Heberdey et W. Wilberg avaient avancé quelques éléments en faveur d'un rideau de scène [64]. Avant donc d'écarter ce cas, il faudrait expliquer pourquoi un interstice fut laissé entre le front du proskènion et l'estrade, pourquoi la rangée antérieure de supports se distingue des autres par sa forme, sa fondation et sa proximité d'avec la façade du proskènion, caractéristiques qui remonteraient à la phase flavienne. On pourrait se demander si l'espace entre ces piliers et ce mur reposant tous deux sur une fondation continue et profonde, étanchéifiant un espace étroit d'une quarantaine de centimètres, et décaissé d'une trentaine de centimètres par rapport au local sous l'estrade, n'a pas pu constituer l'équivalent d'une fosse continue pour un rideau, dont l'installation aurait demandé de remodeler le proskènion et sa façade. Cependant le mécanisme demeurerait à inventer. Dans tous les cas, les deux fondations continues parallèles associées à celle du front du proskènion flavien (voir *supra*, p. 200) semblent démesurées par rapport aux supports qu'elles auraient porté dans cette phase, et l'on peut aussi se demander s'il ne faut pas y voir les fondations du front d'anciennes phases du proskènion : la première donne *ca* 2,50 m de profondeur (**fig. 79.1**), et elle aurait comporté des retours obliques évoquant bien un proskènion trapézoïdal, la seconde *ca* 5 m.

L'expression ἡ λοιπὴ [ξ]υλικὴ παρασκευὴ τῶν θεατρικῶν, que l'on peut traduire de façon prudente, avec J.-Ch. Moretti, par « le reste de l'équipement scénique en bois », qui ne peut désigner l'estrade, qui était en pierre, pourrait très éventuellement, si l'on poursuit l'hypothèse fragile du rideau de scène, comprendre certains éléments de cette machine, comme des mâts (on pourrait même envisager, tout aussi hypothétiquement, de lire τὴν λοιπὴν| [ξ]υλικὴν παρασκευὴν τῶν θεατρι|κῶν καὶ τὰς λειπούσας θύρας comme ce qui complèterait τοὺς σειφάρους mentionnées juste avant, mais il faudrait alors élucider le lien entre les portes et les rideaux). Pour l'équipement en bois en tous cas, comme il n'existait plus d'entrecolonnements ou de baies à fermer d'une cloison, que ce soit dans le proskènion ou le front de scène, on pensera plutôt à des éléments de décor mobile ou à des machines [65].

L'élément suivant de l'énumération a également été rapporté au bâtiment de scène par R. Heberdey et W. Wilberg, qui y voyaient des portes latérales à la galerie antérieure de la skènè, rendues accessibles par un élargissement des rampes de parodos ; ils jugeaient l'escalier t, qui fut en partie démonté, tardif (**fig. 70**). Mais dans le phasage actuel, on considère que ces portes furent installées avec la rampe, probablement en remplacement des portes de l'édifice hellénistique, qui se situaient plus à l'ouest (voir *supra*, p. 202). On pourrait cependant penser qu'elles furent conçues certes avec la rampe et le remaniement flavien du bâtiment de scène, mais qu'elles restaient à achever, n'étant pas prioritaires par rapport à celles qui donnaient accès à l'orchestra ou à l'estrade par exemple, ce que rendrait bien la formulation du texte ; cela permettrait aussi de tenir compte de l'observation de R. Heberdey et W. Wilberg,

64. Heberdey *et al.* 1912, p. 33.
65. Déjà R. Heberdey « Theatermaschinen, Versatzstücke u. dgl. »

qui voyaient deux étapes dans la construction de la rampe : si ce n'est plus vérifiable aujourd'hui, on peut toutefois envisager cette possibilité.

On ne peut cependant pas exclure qu'il se soit agi d'autres portes, par exemple celles qui donnaient dans la circulation intérieure de l'orchestra de part et d'autre du proskènion (**fig. 63.1**), plutôt peut-être que les portes de parodos, qu'on aurait plutôt désignées comme θυρώματα comme à Oropos ou par le terme πυλών comme à Halicarnasse (voir *supra*, p. 81) ; cependant il ne s'agit pas de véritables portes de parodos, puisqu'elles donnaient accès à l'estrade et non à l'orchestra (voir *infra*, p. 1207). Enfin, on suppose que les portes du front du proskènion et du front de scène étaient achevées.

Des réparations ultérieures dans le bâtiment de scène pourraient avoir été celles qui concernaient τὴν ἀντίσκηνον (*I.Ephesos* 2041), dont J.-Ch. Moretti et Chr. Mauduit proposent que ce soit un équivalent de postscaenium [66] : le terme pourrait bien fournir en effet un antonyme à προσκήνιον. Cette *antiskenos* fut d'abord interprétée comme le portique in summa cavea faisant face à la skènè, de R. Heberdey aux éditeurs des *I.Ephesos* : à ce sujet, on remarquera que le décrochement au centre du plan du portique, qui dans le plan d'origine se développait de façon symétrique, face à la scène, avec une extension supérieure toutefois, n'est pas confirmé côté sud dans l'actuel plan, où le mur suit un cours semi-circulaire simple. Des constructions semblent se concentrer à l'arrière du portique, dans sa partie centrale, mais leur interprétation est difficile. L'interprétation du terme dans les deux cas était influencée par ce que les auteurs entendaient par πέτασος (voir *infra*, p. 218).

• **Orchestra.** Le niveau de l'orchestra fut surélevé de 30 cm et le canal hellénistique couvert remplacé par un **caniveau** peu profond enduit de mortier hydraulique à un niveau plus élevé, dont on a très peu de vestiges : le podium se situait désormais 2,40 m au-dessus du niveau de l'orchestra. C'était moins que dans la phase précédente, mais sans grande conséquence, puisqu'il ne constituait plus la limite de l'arène.

En effet, 1,57 m à l'extérieur du caniveau, on peut restituer sur la base moulurée conservée un **parapet** en marbre qui protégeait une circulation large de 2,34 m, inclinée vers le centre de l'orchestra. Ce parapet, dont ne connaît pas la hauteur, réduisait le diamètre de l'orchestra proprement dite à 28,94 m, ce qui demeurait plus vaste que l'orchestra hellénistique.

R. Heberdey et W. Wilberg le plaçaient dans une phase antérieure au mur de podium et le restituaient à l'origine percé d'autant de portes que les escaliers (**fig. 72**). De même, encore un passage de la publication de 2017 (p. 64) propose que la base moulurée ait déjà été en place dans la phase précédente ; pourtant elle correspond bien plutôt au niveau de l'orchestra surélevée.

Dans cette phase antonine s'inscrit bien aussi le **dallage**, composé de zones rayonnantes en *opus sectile* séparées par des bandes en dalles de marbre (**fig. 52–53**)

66. Mauduit, Moretti 2015, p. 126.

dans un lit de mortier. Quant à la zone à l'intérieur du parapet, elle était différente : le revêtement était composé de files de dalles rectangulaires sur un lit de mortier, orientées du nord vers le sud, entourant une zone centrale contre le front du proskènion, de forme rectangulaire (L. *ca* 8,5 m) dallée de bandes orientées d'ouest en est à l'intérieur d'une bordure (**fig. 45**) : on pourrait se demander si ce dallage ne pouvait pas servir de repère pour disposer le chœur en files à certains moments. Par ailleurs, d'après le corpus comparatif, on pourrait aussi réfléchir à la distinction de deux phases, une phase flavienne pour la partie centrale, une phase antonine pour la périphérique [67]. Le terme λευκόλιθα pourrait bien renvoyer à l'opération de dallage du sol : il y aurait bien ajout de quelque chose de nouveau, qui parachèverait l'ensemble, couvrant le sol comme la façade du proskènion, ce qui justifierait la place du terme à la fin de la liste.

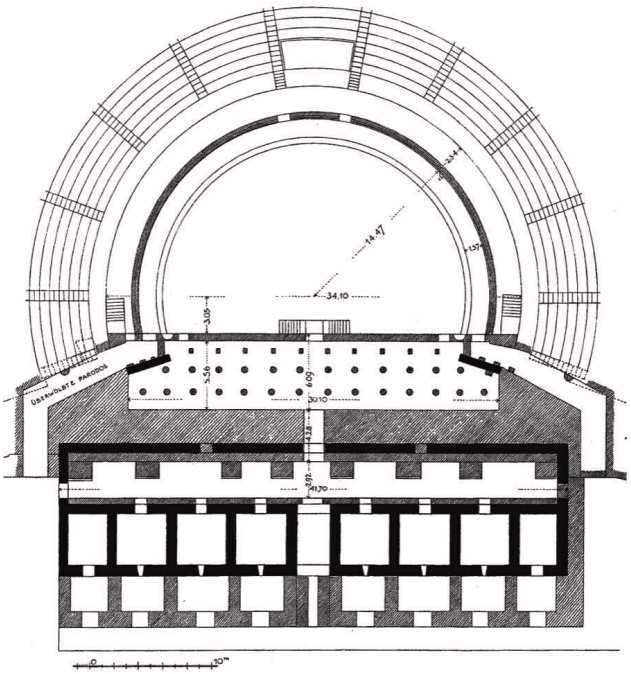


Figure 87 – Éphèse, théâtre. Plan restitué du bâtiment de scène et de l'orchestra après le règne de Trajan (Heberdey *et al.* 1912, fig. 95).

À partir du moment où ce parapet fut en place, l'accès couvert à l'orchestra comprit deux débouchés (**fig. 63.1**) : le passage ouvrait d'abord sur la circulation périphérique extérieure, entre le parapet et le mur du podium, mais au-delà, une porte donnait accès à une circulation périphérique interne, entre nouveau caniveau et parapet, également en pente (**fig. 81**).

Deux portes interrompaient le parapet dans l'axe des deux escaliers limitant la kerkis centrale, seuls à traverser le podium (aujourd'hui c'est le cas pour le seul escalier 6). Elles seraient liées à une loge ou tribune que restituaient R. Heberdey et W. Wilberg aux cinq premiers rangs de la kerkis centrale, à partir des restes du dallage g conservé à hauteur du cinquième rang uniquement, et disparu aujourd'hui

67. di Napoli, Vitti 2013, p. 341, qui donne le dallage éphésien comme flavien.

(**fig. 70**), ainsi que d'encastrements pour des poteaux, qu'ils interprétaient comme un baldaquin, dont il faudra cependant discuter de l'étendue (voir *infra*, p. 218).

Dans cette phase, qu'on ne juge plus aussi tardive qu'autrefois [68], l'accès à l'orchestra semble avoir été réservé aux utilisateurs de l'arène et aux personnages importants, soit qu'on leur ménage des entrées et des sorties spectaculaires, soit qu'ils interviennent à certains moments dans l'orchestra. Les escaliers adossés à son mur aux deux extrémités de la circulation périphérique seraient postérieurs (voir *infra*, p. 224).

• **Bassin ?**

D. de Bernardi Ferrero avait proposé que l'orchestra du théâtre d'Éphèse ait été utilisée comme bassin pour des jeux aquatiques : le mur de podium entourant l'orchestra comme le revêtement de marbre du front du proskènion auraient autorisé un tel usage. Cette théorie fut adoptée par C. Courtois, mais rejetée catégoriquement par H. P. Isler [69]. Aujourd'hui, même si M. Hofbauer par exemple retient l'hypothèse comme une possibilité, on est sceptique sur l'idée que le front du proskènion était suffisamment isolé, même si l'on dispose de nouveaux éléments, datables de la phase du milieu du IIe s. apr. J.-C. ou d'une époque ultérieure, dont D. de Bernardi Ferrero aurait pu faire feu : d'une part deux canalisations d'un diamètre interne de 22,5 cm descendaient de l'aqueduc d'Aristion vers l'orchestra ; elles se poursuivaient peut-être sous les escaliers T11 et T13 – et auraient pu remplir un bassin en quelques heures ; d'autre part on évacuait l'eau du théâtre non seulement vers le nord par le caniveau bordant l'orchestra, mais aussi vers l'ouest par une canalisation traversant le bâtiment de scène (voir , p. 217).

Il paraît sage de s'en tenir à la prudence de la thèse d'A. Berlan-Bajard sur le sujet, selon laquelle pour les cas micrasiatiques, « l'insuffisance de la documentation empêche souvent de conclure » [70]. Dans le cas d'Éphèse, en tenant compte des éléments fournis par les fouilles les plus récentes, nous dirions plus précisément qu'il faudrait mieux connaître l'hypothétique raccord entre l'aqueduc d'Aristion et l'orchestra, puisque les canalisations descendant de ce dernier se perdent dans le premier maenianum et qu'il n'est pas assuré qu'elles se poursuivaient sous les escaliers T11 et T13 ; savoir si un tel bassin se serait arrêté au parapet derrière le canal, ou vraiment au mur de podium, auquel cas il aurait fallu aussi que les portes au débouché de la parodos pussent être hermétiquement fermées ; pouvoir estimer plus précisément le volume d'eau nécessaire et les débits d'alimentation et d'évacuation ; trouver des éléments discriminants comme un enduit hydraulique ou des vestiges d'un système de vannes. Devant ces incertitudes, la publication de 2017 penche pour d'autres interprétations : l'eau aurait servi à la désaltération de ceux qui fréquentaient l'orchestra, ou plus encore à son nettoyage.

68. Après le milieu du IIIe s. apr. J.-C. dit encore Isler, après Heberdey et Wilberg ou Ataç, pour le parapet nécessaire à l'utilisation comme arène. Or l'utilisation comme arène est de toute évidence de plus d'un siècle antérieure au moins (voir *infra*, p. 288).

69. de Bernardi Ferrero 1970, p. 63, Berlan-Bajard 2006, p. 548-549.

70. Berlan-Bajard 2006, p. 547.

• **Koilon.** Aucuns travaux ne sont connus pour le koilon, qui semblait bien achevé, dans cette phase. La traduction de J.-Ch. Moretti du terme λευκόλιθα, très vague, par « gradins de marbre », est incertaine. Dans ce cas, la précision τοῦ θεάτρου pourrait renvoyer au koilon, après les éléments qui concernent le bâtiment de scène ; mais elle peut aussi élargir à l'ensemble de l'édifice. L'hypothèse des gradins n'est cependant pas incompatible avec l'idée que λευκόλιθα désigne la parure de marbre (placages, parements) : les gradins étaient couverts de plaques de marbre, qu'on considère parfois comme d'un second état, sans qu'on ait aucun élément suggérant l'existence de gradins hellénistiques d'une autre forme.

On rejettera en revanche l'idée de R. Heberdey et des éditeurs des *I.Ephesos*, qui cherchaient derrière ce mot des statues exposées dans le théâtre qu'on aurait réparées : pourquoi aurait-on décrit ces statues comme des pierres, alors qu'on disposait d'autres termes plus adéquats ?

• **πέτασος.** Lors de cette phase fut également installé, réparé ou renouvelé un *petasos* (*I.Ephesos* 2039, *ca* 140-150) : selon notre lecture, il s'agirait plutôt d'une restauration. En tous cas cet élément dut être réparé régulièrement et devait représenter un coût certain : en *ca* 200-210 (*I.Ephesos* 2040), il fut restauré par la cité, avec l'aide financière du proconsul Q. Tineius Sacerdos entre autres, et sous Gordien III, entre 238 et 244, par la cité, sur les revenus fournis par Ioulia Potentilla (*I.Ephesos* 2041). Il semble impossible qu'il se soit agi de *vela* à la romaine comme a pu le proposer R. Heberdey, cherchant une alternative à l'idée encore improbable de Dittenberger, qui y voyait un toit : l'épigraphiste pensait à des voiles tendues selon les besoins entre le mur de soutènement périphérique du koilon et le bâtiment de scène [71].

On peut admettre avec J.-Ch. Moretti que le terme grec ne correspondait pas aux velums romains, impraticables dans un théâtre de tradition grecque ne formant pas un tout unitaire qu'on puisse entourer de consoles pour des mâts à intervalles réguliers et à même hauteur ; le terme πέτασος, attesté aux théâtres d'Éphèse et de Sparte, ne semblait pas correspondre à quelques velums que ce soit, alors qu'en Asie Mineure, où les dispositifs légers de voiles montées sur des mâts étaient répandus, on recourut à celui de βῆλα (à Patara et Aphrodisias) ; J.-Ch. Moretti enfin avait proposé une alternative séduisante à partir d'une nouvelle lecture des textes : que *petasos* ait désigné le toit en appentis à l'avant du mur de scène dont on a conservé l'empreinte aux théâtres d'Aspendos ou d'Orange [72]. Seulement, dans le cas d'Éphèse, l'absence de retours du front de scène sur les petits côtés de l'estrade nous semble rendre difficile la restitution d'une telle couverture.

71. Heberdey *et al.* 1912 n° 39.

72. Moretti 1993a, p. 137-140 (cas d'Éphèse), article qui répondait notamment à Graefe 1979. Encore Moretti 2010, p. 151, n. 8, n°s 76-78 (Éphèse).

On ne peut donc pas tout à fait exclure que le rare terme de *petasos* ait pu aussi être employé pour désigner des velums micrasiatiques. C'est en tous cas à cette hypothèse qu'en demeure G. Styhler-Aydın, dans sa thèse inédite qui reprend toute la documentation sur le koilon, y compris les résultats les plus récents[73].

Plus que de prendre position dans un débat ouvert sur le vocabulaire antique, il nous semble important de faire un sort aux vestiges. À propos des encastrements pour des poteaux au sommet du mur de podium, identifiés dans l'axe des kerkis 5 et 6 (**fig. 70**), J.-Ch. Moretti observait, d'après les relevés publiés en 1912 ; qu'il n'y avait pas de tels encastrements partout (plus précisément dans les kerkis 1, 2, 8, 9 et 11), ce qui exclurait un système de mâts sur toute la périphérie du podium. Un compromis raisonnable nous paraît être qu'on se contenta d'ombrager la partie centrale du koilon, des kerkis 5 à 7, soit peut-être davantage que le baldaquin au-dessus des premiers rangs de la kerkis centrale restitué par R. Heberdey et W. Wilberg (**fig. 87**) : à partir de la fondation de C. Vibius Salutaris au moins, les trois kerkis centrales recevaient en effet des groupes de spectateurs privilégiés (voir *infra*, p. 268). Ainsi, le troisième encastrement que R. Heberdey, W. Wilberg et R Graefe situaient vaguement « oberhalb der Estrade » et « weiter oben », sans illustration, doit correspondre à celui que nous avons pu observer dans le diazôma inférieur, au sommet de la kerkis 6, en bordure de l'escalier le limitant au nord (**fig. 88**) – emplacement qui rappelle d'autres dispositifs à mâts mieux conservés : là encore on pourrait y voir un mât pour des voiles couvrant davantage que la seule loge centrale. À cela s'ajoute l'encastrement repéré par J.-Ch. Moretti (0,18 x 0,18 m, prof. 0,10 m), restauré à la face antérieure d'un gradin et qui n'est donc pas à son emplacement d'origine.

Figure 88 – Éphèse, théâtre. Encastrement pour un poteau sur le siège du dernier rang de la kerkis 6, en bordure de l'escalier 6 (2016).

73. Styhler-Aydın 2013, p. 129-131 (velarium).

Nous remarquerons enfin que certains éléments encore observables n'avaient pas été pris en compte dans les précédentes recherches : dans le second diazôma par exemple, on observe un trou à corde percé dans la base, exactement dans l'axe de l'escalier, à trois reprises au moins (**fig. 84.2**). De tels trous sont souvent rejetés comme non pertinents. Il est pourtant évident qu'il ne s'agit pas de fixer un coussin en bas d'un escalier, ni de tordre l'encolure d'un cheval en l'attachant au ras du sol, mais qu'on a affaire à un dispositif conçu de façon systématique. Y voir des trous pour des tendeurs dans une circulation est problématique. Cependant, dans la publication de 2017, on en signale encore de semblables dans la corniche du portique in summa cavea, au centre de l'arête supérieure antérieure de certains blocs de corniche, qui sont attribués hypothétiquement à des « vela » [74]. Là encore, on les distinguera bien de consoles à mâts de velums latins, mais on ne peut les ignorer, et cela invite à se demander si des voiles n'abritaient pas les spectateurs des parties supérieures (centrales uniquement ?) du théâtre également, à moins que ce ne soient les espaces de déambulation voire les étals qu'on pouvait y installer, qui aient été protégés.

Le peu de vestiges doit en fin de compte être rapporté au piètre état de conservation du koilon, et des des gradins en particulier : bien d'autres encastrements pour des mâts ont pu disparaître. Il reviendra à G. Styhler-Aydın de présenter ses conclusions sur ce débat, que la publication de 2017 annonce étayés par de nouveaux éléments, provenant précisément du diazôma inférieur.

• **Monument de *munerarius* ?** C'est sans doute à la même époque, entre le milieu du IIe s. et le IIIe s. apr. J.-C., qu'on érigea une balustrade en pierre dont les piliers représentaient chacun un gladiateur nommé (voir *infra*, p. 289). Elle devait se situer à la périphérie du théâtre, peut-être dans le secteur du portique, qui s'était progressivement défini comme une « galerie honorifique », selon le mot de G. Styhler-Aydın : les stèles de gladiateurs y côtoyaient des bases de statue et des bases portant sur la face antérieure des couronnes de victoires, pour certaines inachevées. Il serait intéressant de comprendre plus précisément l'équilibre qui s'établit entre le portique et le diazôma supérieur (**fig. 86**), ces espaces de circulation qui peuvent sembler redondants et hébergèrent l'un comme l'autre toujours davantage de monuments honorifiques.

§ Réparations successives aux tremblements de terre des IIIe et IVe s. apr. J.-C.

• **Deuxième moitié du IIIe s. apr. J.-C.** On ne sait pas exactement dans quelle mesure le théâtre fut atteint par le tremblement de terre qui ébranla la cité sous Gallien dans les années 260, mais il semble que le haut du koilon en particulier fut touché. La rue en pente le long du côté sud du mur de soutènement périphérique ne fut pas totalement déblayée, entre les accès ES2 et ES3, des décombres de l'îlot d'habitation immédiatement au sud de l'escalier, sévèrement touché par le séisme. Dans l'aile nord du théâtre ont été identifiés des travaux de stabilisation de la couverture de

74. Voir la publication de 2017, p. 464, fig. 22, p. 466.

l'accès EN1, qui pourraient s'inscrire dans ce contexte, tout comme peut-être aussi un certain nombre d'interventions dans le bâtiment de scène : des réparations de certains membres architecturaux du front de scène, comme les plaques du podium où seront gravés les graffiti de mimes, un renforcement des piles de sa fondation, certaines étant déplacées, d'autres venant condamner les portes latérales de la skènè, une réinstallation de la « forêt » de supports du proskènion, selon le mot de M. Hofbauer, l'apport de colonnes ioniques d'un tout autre calibre que celles du théâtre, pour étayer la voûte des accès latéraux à l'orchestra (**fig. 80**) ou d' autres remplois encore : une architrave dorique faisant office de piédroit pour la porte d'accès à la circulation périphérique de l'orchestra, au débouché de l'accès couvert nord, est peut-être à placer aussi dans cette phase (**fig. 95**).

• Fin du IVe s. apr. J.-C.

Deux épigrammes de la fin du IVe s. apr. J.-C. (*I.Ephesos* 2043-2044[75]) louent le proconsul Messalinos, à qui la boulè dédia par ailleurs une statue (*I.Ephesos* 1307), pour la reconstruction du théâtre. Ces inscriptions laissent deviner d'importants travaux dans l'aile nord du koilon, impliquant le bouchage de l'accès EN2 : l'une d'elles est mise en œuvre dans le mur barrant l'entrée, l'autre dans un des murs-boutants qui furent alors édifiés de part et d'autre de cette dernière. La priorité allait de toute évidence au renforcement et à la stabilisation de la structure : cette rénovation, qui dut répondre à une série de secousses sismiques entre 359 et 366, allait de pair avec une réduction des circulations. Étant donnée leur position, ces inscriptions ont pu être prises pour des remplois (Merkelbach). Il n'en est rien, elles sont placées bien en vue, au cœur même de l'œuvre de Messalinos, bouchage dégradant l'original aux yeux du moderne, mais qui n'était pas sans rappeler l'inscription du proconsul Persicus dans la zone fermée d'un des arcs aveugles du mur de soutènement antérieur nord. Nous les reproduisons en rétablissant le découpage des hexamètres, pour en donner une traduction littérale.

τέρπεο καὶ σκηνῆς πολυγηθέος ἔκτοθι μίμνων
Μεσσαλινοῦ κλεινοῖς ἔργμασιν[76] ἡδόμενος,
οἷς θεάτρου κύκλου[77] περιώσιον ἐξεσάωσεν·
πανδαμάτωρ δὲ χρόνος εἶξεν ἀρηγοσύνῃ·.
εὐτυχῶς.

« Réjouis-toi, même si hors de la scène pleine de joie tu demeures,
charmé par les clôtures fameuses de Messalinos,
par lesquelles il sauva du péril l'immense cercle du théâtre :
le temps qui tout dompte a cédé à son action secourable.
À la bonne fortune. »

75. Voir aussi Merkelbach, Stauber (éd.) 1998, p. 3.2.15 et 3.2.16, Robert 1948, p. 87-89.

76. Nous adoptons la correction de L. Robert, qui lit non les actions, avec un esprit doux, mais les clôtures, avec un esprit rude, un exemple contemporain de Laodicée du Lycos à l'appui.

77. Il faut sans doute corriger par κύκλον comme Heberdey.

τὴν βριαρὴν ἀψῖδα, τὸ καρτερὸν ἔρμα θεάτρου,
δέρκεο καὶ θαύμαζε τὸν ἄξιον οἰκιστῆρα
τηλεφανοῦς Ἐφέσου, προφερέστερον Ἀνδρόκλοιο,
Μεσσαλῖνον, μεγάλης Ἀσίης μέγαν ἰθυντῆρα.

« La robuste voûte, le puissant étai du théâtre,
regarde-la ; et admire le digne fondateur
d'Éphèse à la vaste renommée ; il surpasse Androklos,
c'est Messalinos, de la grande Asie le grand recteur[78]. ».

Ces épigrammes, tout en recourant à des topos bien connus sur le passage du temps et la refondation, jouent avec les paradoxes. Le mètre épique magnifie ce qui n'est qu'une réparation et une consolidation. L'assimilation de l'évergète a un fondateur va jusqu'à le placer au-dessus du premier fondateur, à l'œciste Androklos d'Éphèse des temps héroïques, alors que son œuvre consiste à sauvegarder le monument préexistant, non à créer : l'agencement des vers de la deuxième épigramme est particulièrement insistant, faisant suivre le nom d'Androklos de celui de Messalinos à la coupe trihémimère, le second effaçant le premier, encadré par des titres symétriques aux syllabes finales identiques, occupant le deuxième hémistiche des vers 2 et 4.

Dans le premier texte, le spectateur est d'emblée invité à être charmé par ce qui l'empêche d'accéder aux plaisirs de la scène : sur la porte close un texte l'invite à admirer les hauts faits de Messalinos, ou encore, selon qu'on lit le mot ΕΡΓΜΑ avec une aspiration initiale ou pas, la façon dont son accès est enclos, défendu. On aimerait savoir si le pluriel est poétique ou s'il ne faut pas attribuer à Messalinos davantage de bouchages. L'inscription ne prouve pas que le théâtre fut fermé temporairement pendant les travaux ; il s'agit plutôt ici d'admettre la condamnation de certains accès.

Le texte invite à admirer le quantitatif : les épithètes περιώσιον dans le premier, βριαρήν et καρτερόν, μεγάλης et μέγαν dans le second, insistent sur la puissance et la grandeur. Mais ce n'est pas la taille immense du koilon ou de son mur de soutènement périphérique (θεάτρου κύκλον περιώσιον) qu'on admire en soi, mais comme mesure de la façon prodigieuse dont ils ont été sauvés du péril (ce sur quoi le préverbe de ἐκσῴζω insiste) ; ce n'est pas non plus la prouesse technique que représente la voûte de substruction, mais la façon dont le bouchage la renforce, en fait une βριαρὴν ἀψῖδα, et le καρτερὸν ἔρμα θεάτρου doit faire référence non au mur de soutènement originel, mais à la façon dont ce mur est contreforté par des murs additionnels, d'une taille en réalité sans comparaison. Ces travaux préparent déjà d'une certaine manière la fortification de la phase suivante : le théâtre apparaît avant tout comme une immense enceinte à défendre des atteintes du temps.

Cet exploit narré par l'épigramme, cette victoire arrachée non sans pertes, quoi qu'en dise l'inscription, à un adversaire qui dompte toutes choses, le temps, devait entrer en résonance avec les stèles de gladiateurs exposées à proximité, qui, assimilés

78. L. Robert a longuement commenté le terme ἰθυντήρ, littéralement celui qui donne la direction, qui peut renvoyer au gouverneur de province en tant que *rector provinciae* (Robert 1948, p. 84-90). Nous reprenons sa traduction de ἔρμα par « étai », qui va bien après la mention concrète de la voûte, mais qu'on peut aussi comprendre de façon moins technique comme « soutien ».

eux aussi à d'illustres héros, ne laissaient pas, après avoir terrassé de puissants adversaires, d'être finalement eux-mêmes domptés par le temps (voir *infra*, p. 288).

Ces textes trahissent sans doute à la fin du IVe s. apr. J.-C., une conscience plus aiguë que jamais du passage du temps et de la renommée, devant la détérioration de théâtres vieux de plusieurs siècles, qui paraissaient peut-être démesurés par rapport au nombre d'usagers qu'ils hébergeaient, et qu'on n'avait pas toujours les moyens d'entretenir et de réparer : le paradoxe du temps invincible que l'on repousse cache mal un certain sens de la fatalité. La situation apparaît en tous cas bien différente de celle où un Aristide pouvait déplorer la catastrophe et obtenir l'aide impériale pour une reconstruction conforme à l'original, voire le surpassant ; dans la capitale de la province d'Asie à la fin du IVe s. apr. J.-C., même l'intervention d'un proconsul ne pouvait faire davantage que de colmater les brèches d'un monstrueux monument croulant de toutes parts, et la gravure d'une inscription vantant sur l'édifice même une solidité aux fondements enracinés dans les origines mythiques de la cité avait peut-être aussi vocation à rassurer les usagers, tout comme à conjurer de nouveaux effondrements : εὐτυχῶς, jugea-t-on bon d'ajouter après l'une des épigrammes ; sur l'autre une croix fut gravée, que l'on juge postérieure : pourtant la cité était chrétienne depuis 350, et peut-être même mettait-on en scène au théâtre l'histoire biblique de Tobias. De là à dire qu'on a pu se signer en y entrant, il n'y a qu'un pas.

Les contemporains des événements pouvaient faire la comparaison entre les dédicaces sur trois arcs des galeries de l'autre côté du koilon (voir *supra*, p. 192, 207), financés par de puissants particuliers proches du pouvoir romain, avec l'éloge pompeux du remplissage de la galerie EN2, muré dans le remplissage lui-même, au nom du proconsul : l'objet de la dédicace, τὴν ψαλίδα et, quatre siècles plus tard, son synonyme, τὴν ἀψίδα n'était le même qu'en apparence [79].

La consolidation de l'accès EN2 ne fut sans doute pas la seule intervention post-sismique. La réfection des pièces à l'arrière du mur de soutènement nord (KN1 à KN3) dont on renforça les murs et que l'on couvrit de nouvelles voûtes en briques, correspondait peut-être aussi à des travaux de mise en sécurité ; la galerie EN1 fut aussi partiellement bouchée (**fig. 89**). Quelques années après, au tournant du IVe et du Ve s. apr. J.-C. l'empereur Arcadius, qui fit rénover la rue qui prit le nom d'Arcadiane, n'entreprit pas de remettre en service l'ensemble des accès du théâtre, ce qui aurait demandé une reconstruction de grande ampleur. On peut remarquer aussi que dès les IVe-5 s., une partie du portique in summa cavea était déjà à l'abandon : peut-être n'utilisait-on plus les parties hautes du théâtre.

§ Transformations aux Ve et VIe s. apr. J.-C. et intégration à la fortification byzantine.

• Travaux dans l'aile nord : aménagement d'une citerne.

Vers le milieu du Ve s. apr. J.-C., on transforma une partie du vomitoire EN1 en une citerne d'une capacité de 350 m^3 : sans doute alimentée par l'aqueduc d'Aristion,

79. Il n'est pas certain qu'il faille voir ici une évolution du vocabulaire : le second terme est certes bien attesté dans l'Antiquité tardive, mais il était couramment usité à l'époque hellénistique.

Figure 89 – Éphèse, théâtre. Bouchage de l'arc permettant de rejoindre le palier supérieur de l'escalier traversant les substructions nord du koilon depuis l'accès EN1 (2016).

elle resta en usage jusqu'au dernier quart du vi^e^ s. apr. J.-C. d'après les dépôts sédimentaires. Le remplissage des pièces attenantes KN1 à 3 précèderait, et préparerait peut-être, cet aménagement (400-450). La partie centrale de l'escalier du même accès fut peut-être rénovée au même moment ou plus tard (400-550). Cette citerne venait sans doute répondre aux nouveaux besoins de la cité retranchée derrière l'enceinte byzantine, à moins qu'il ne faille la mettre en relation avec l'aménagement d'un bassin, qui demeure hypothétique.

• **Travaux du côté sud du théâtre : intégration à la fortification.** Dans l'aile sud, on barra également les accès ES1, ES2 et ES3 (ce dernier peut-être à un autre moment). Ce bouchage devait être lié à l'intégration du théâtre dans l'enceinte réduite byzantine : un pan de la fortification fut construit sur un mur hellénistique à l'est de l'accès ES3, en remployant des marches de la rue en pente longeant le koilon, à la fin du ve ou au vi^e^ s. apr. J.-C. La portion de l'aqueduc d'Aristion allant du théâtre au nymphée de Trajan fut dès lors hors d'usage.

La face sud du bâtiment de scène fut également renforcée par un épais mur prenant appui sur le mur hellénistique (**fig. 71**). La muraille byzantine venait s'adosser perpendiculairement au mur arrière, dans l'axe entre les pièces 5 et 6 (**fig. 94**). Par conséquent, il fallut boucher les accès aux portes 6 à 8, qui se trouvaient en dehors de la nouvelle enceinte et renforcer les murs postérieurs des pièces 7 et 8. Une porte urbaine fut aménagée immédiatement à l'ouest du théâtre.

À partir de ce moment le quartier d'habitation au sud et au sud-est du théâtre dut être laissé à l'abandon ; on laissa l'aqueduc d'Aristion s'encombrer de cadavres d'animaux sauvages, dont les ossements nous sont parvenus.

• **Aménagement de l'accès à l'estrade.** Les études les plus récentes ont fourni un *terminus post quem* au ve s. apr. J.-C. pour les escaliers qui, adossés aux extrémités du mur de podium, permettaient de monter sur les côtés de l'estrade : cette datation est fournie par des fragments de sculpture contenus dans leur remplissage [80]. On remarquera que R. Heberdey et W. Wilberg dataient également d'une époque tardive le bouchage des portes du proskènion et l'ajout d'un double escalier d'accès à l'estrade adossé contre la porte centrale murée. Il est regrettable que cet escalier ait été détruit comme tardif, sans étude plus poussée. La seule chose assurée est que bouchages et escaliers sont postérieurs à la rénovation du front du proskènion au milieu du IIe s. apr. J.-C. ; étant d'une autre nature que les remplissages des entrecolonnements de cette phase, on dut à l'époque antonine maintenir en usage les trois portes du proskènion, pour ne les abandonner que dans une phase ultérieure. Le plus probable reste que les trois bouchages soient contemporains et associés à la construction du double escalier central, substitut de circulation entre bâtiment de scène et orchestra, de même qu'au théâtre de Magnésie du Méandre où l'escalier est similaire ; par ailleurs on pourrait peut-être situer cet ensemble dans la même phase tardive que les escaliers sur les côtés de l'estrade. L'aménagement marque en tous cas un changement important dans l'organisation de l'espace scénique : on renonçait à un accès frontal à l'orchestra pour privilégier la circulation entre cette dernière et la scène haute, sans prendre la peine, comme aux théâtres de Nysa et d'Aphrodisias, de construire un escalier de part et d'autre de la porte centrale.

• **Graffiti à sujet dramatique.**

Des graffiti représentant des acteurs ou des scènes de théâtre, que Ch. Roueché a étudiés à la lumière de ceux de l'odéon d'Aphrodisias [81] , sont datés, éventuellement du IVe, mais plutôt du ve ou du VIe s. apr. J.-C. par leur support (des plaques remployées venant restaurer le front de scène), la forme des lettres, la langue, le costume des acteurs (deux claves du *collobium*, *orbiculi*, *strictoria*, *skaramangion* et riches étoffes coptes), le parallèle avec Aphrodisias où apparaît l'orbe crucigère. Tout cela semble bien attester l'organisation de représentations dramatiques au théâtre encore à cette époque (**fig. 90–92**), a priori plutôt des mimes. Trois personnages effectuant des mouvements, chacun sur une forme carrée doivent représenter, sur le seuil de la porte centrale du mur de scène des danseurs ou acrobates sur une estrade (*SEG* 52.1137) : il n'y a pas lieu de douter qu'ils se soient produits comme les autres au théâtre.

L'essentiel fut gravé sur le front de scène, sur le seuil de sa porte centrale, mais aussi de part et d'autre de cette porte ou au-delà sur le podium, par des personnes qui avaient accès à l'estrade. Les lacunes laissent penser que l'ensemble était plus riche encore. Déjà Ch. Roueché remarquait que *I.Ephesos* 2091 semblait davantage

80. Krinzinger, Ruggendorfer 2017, p. 371.

81. Roueché 2002 et Roueché 2009. Je remercie Ch. Roueché de m'avoir communiqué son texte et ses photographies. Voir aussi Dunbabin 2016.

Figure 90 – 1. Éphèse, théâtre. Graffiti sur une plaque en marbre blanc trouvée dans les décombres de l'orchestra (*I.Ephesos* 2093) : Pélée et deux chiens. 2. Éphèse, théâtre. Graffiti de mimes sur une plaque en marbre blanc retrouvée près de la porte centrale du bâtiment de scène (*I.Ephesos* 2091) : Héraklès, Thétis, Pélée, Héraklès, Thétis.

provenir du placage du front de scène que d'une plaque de gradin comme cela figure dans le lemme ; nous ajouterons que le fragment provient justement de la porte centrale du front de scène, où fut gravée une série de dessins et surtout que les dimensions ne correspondent pas à celles des plaques de gradins (ht. 0,19 m, L. 1,20 m, prof. 0,44 m), de même que pour *I.Ephesos* 2093 (Ht. 0,12 m, L. 0,90 m, prof. 0,66 m). Sur la première (**fig. 90.2**), il nous semble comme à Ch. Roueché (n° 5) que sont répétés deux fois de part et d'autre du nom de Pélée, ceux d'Héraklès et de Thétis, et qu'il ne faut pas vouloir lire Héphaïstos la seconde fois, comme dans le corpus éphésien qui consacre deux pages de commentaire à raconter le mythe de la naissance du dieu forgeron, sans même nommer le couple pourtant évident de Thétis et de Pélée. Nous remarquerons en outre que la présence d'Héraklès n'est pas incongrue, puisque Pélée l'aurait aidé à ravir la ceinture de la reine des Amazones et qu'une légende racontait que les Amazones fuyant Héraklès se seraient réfugiées à l'Artémision ; il y avait par ailleurs un sanctuaire d'Héraklès au théâtre (voir *infra*, p. 307). On peut rapprocher ce dessin d'une autre plaque représentant de nouveau Pélée (Roueché n° 8), accompagné de deux chiens, qui pourrait bien avoir été à proximité de la première, même si le personnage est deux fois plus grand. Si on la replace à gauche de la première, on aurait deux fois la même succession Pélée, Héraklès, Thétis avec d'abord Pélée et Héraklès semblant tous deux lancer l'assaut vers la droite.

D'autres dessins représentent des séries de figures et de scènes, pas forcément liées, avec des personnages de taille très différentes. Sont encore nommés Sophronia, sans doute un personnage, et Alektor, peut-être un personnage mythologique ou nom de scène, tandis qu'une série de noms échappent au déchiffrement. La didascalie λάσανον, qui revient à deux reprises, signifierait pot de chambre ou, selon Ch. Roueché, lieu d'aisance privé (plutôt que placenta) ; sur la table elle voit deux récipients, qui pourraient aussi être des bourses, objet à double sens répandu dans la comédie (**fig. 91**). Un couple enlacé sur un banc, à côté d'un lit, se rapprocherait de la scène d'adultère de la mosaïque tardive de Noheda.

Figure 91 – Éphèse, théâtre. Graffiti sur le podium du front de scène. Didascalie : ΛACANON (Scherrer (éd.) 2000, p. 161, fig. 2). Un autre fragment complète la scène du couple enlacé.

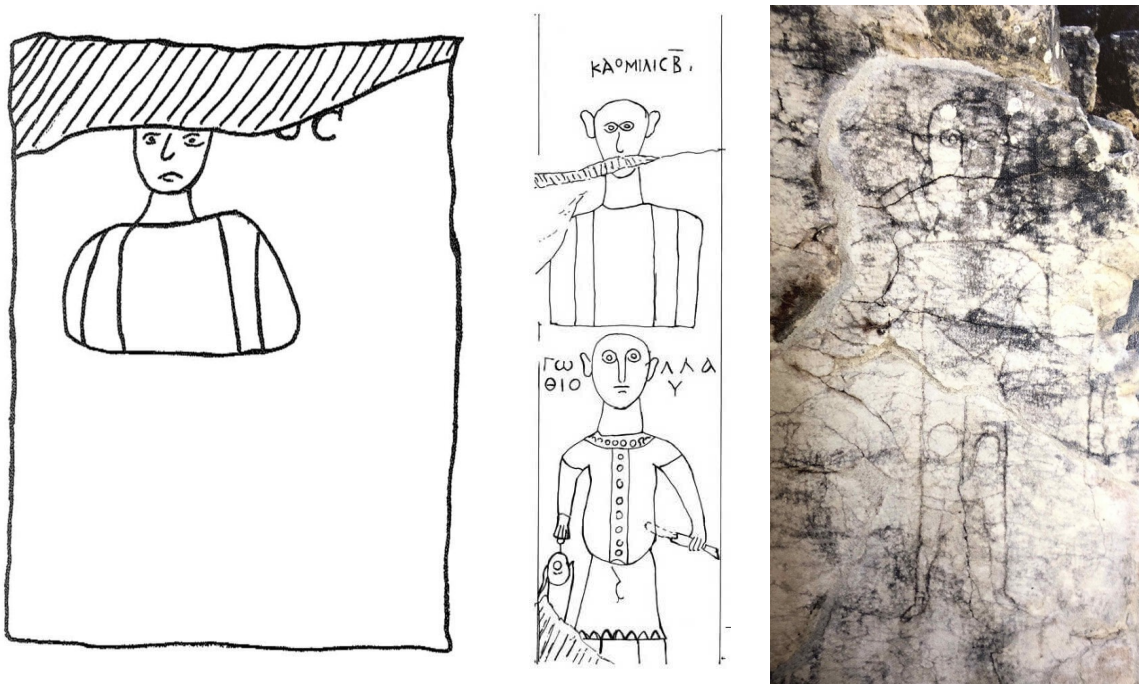


Figure 92 – 1. Éphèse, théâtre. Graffiti sur le placage en marbre blanc du podium du front de scène (*I.Ephesos* 2092, Roueché n° 6) : un acteur dont le nom a disparu dans la cassure. 2. Éphèse, théâtre. Graffiti sur la porte centrale du bâtiment de scène (*I.Ephesos* 2092b) : les acteurs Karmilis II et Gôllathios (?), au poisson et au couteau. 3. Éphèse, théâtre. Graffiti de mime sur le mur de scène (*SEG* 52.1137, photographie dans Dunbabin 2016 fig. 5.5).

Une autre série de dessins représentent les acteurs eux-mêmes que l'on voit portraiturés (par eux-mêmes ?) de face, en pied ou en buste, sur les dessins : plusieurs sont ainsi nommés sur la porte dite regia et le podium du premier niveau du front de scène : …os, Karmilis II (n° 7), que Ch. Roueché rapproche d'un Karmilianos d'Aphrodisias et Gôllathios, dont le nom au génitif laisse penser qu'associé à Karmilis, il désigne son grand-père, lui aussi acteur. On retrouve les mêmes yeux globuleux,

grandes oreilles – convention peut-être pour indiquer l'absence de masques – tête ronde qui semble chauve.

Certains acteurs semblent représentés dans un rôle-titre. Un acteur est figuré non seulement costumé, mais aussi avec des accessoires, un poisson et un couteau : Ch. Roueché y a vu un Tobias. Si rien ne prouvera jamais qu'il ne s'agissait pas d'un vulgaire poissonnier de comédie, l'étude très documentée, montrant qu'on pouvait puiser des histoires à toutes les sources, y compris chrétiennes, pour les mettre en scène, est séduisante. Ch. Roueché n'inclue pas au corpus des scènes théâtrales une représentation de cavalier, comme on en trouve aussi à l'odéon d'Aphrodisias. On serait tenté de maintenir le doute, puisque l'on sait que dès le début du IIe s. apr. J.-C., on introduisit des animaux au théâtre pour des chasses (voir *infra*, p. 289).

D'une autre nature sont sans doute les graffiti représentant des animaux, d'autant qu'on peut désormais considérer qu'ils sont les seuls à provenir des gradins (**fig. 92**) ; celui qui figure un paon notamment n'a pas de didascalie et est tout à fait similaire à l'un de ceux qui sont représentés sur des colonnes de la rue du stade[82]. Un autre graffiti, erratique, mais dont les dimensions concordent avec celles d'une plaque de gradin (ht. 0,34 m, L. 0,30 m, prof. 0,13 m) semble simplement nommer ce qu'il représente, une perdrix. On ne peut établir avec certitude un référent dramatique pour ces dessins, qui peuvent être le simple fruit d'une imagination distraite.

Figure 93 – 1. Éphèse, théâtre. Graffiti sur un fragment de bloc ou de plaque en marbre blanc trouvé dans la parodos nord (*I.Ephesos* 2094) : perdrix (πέρδ̣[ιξ]) et poussin. 2. Éphèse, théâtre. Dessin de paon sur une plaque de siège (cliché J.-Ch. Moretti).

Fortification du théâtre au VIe ou au début du VIIe s. apr. J.-C.

Dans une phase ultérieure à l'intégration à l'enceinte byzantine, le bâtiment de scène fut transformé en bastion retranché dans un angle de l'enceinte, à proximité de la porte urbaine : on constate que les entrées situées à l'intérieur de l'enceinte furent également bouchées. C'est le cas des portes postérieures restantes de la skènè, mais aussi du débouché de l'accès ouest à l'orchestra (**fig. 63.2**). On ajouta en outre de

82. Roueché 2011 nos 6-7.

puissants contreforts au mur nord du bâtiment de scène. Une tour fut probablement construite sur le postscaenium au-dessus du couloir d'accès entre les pièces E4 et E5, réduit à un étroit passage par le doublement de ses parois internes (**fig. 94**). Elle se situait à proximité de la porte urbaine (**fig. 71**) : à l'étage, on combla l'intervalle avec un épais remplissage en *opus caementicium*. Les accès bouchés dans le secteur du portique pourraient se rapporter à cette phase. On ne peut pas considérer que l'une ou l'autre de ces transformations aient scellé la fin de l'utilisation du théâtre : les travaux financés par le proconsul Messalinos sont un cas où la réduction des accès va de pair avec une stabilisation de l'édifice de spectacle pour en perpétuer l'usage ; la tour occupant le postscaenium n'empêchait pas à strictement parler qu'on organise des spectacles sur l'estrade ou dans l'orchestra : c'était de ce côté revenir à une configuration similaire à celle du premier théâtre de Milet, où une modeste skènè s'adossait à la muraille hellénistique. Cependant force est de constater que les accès s'étaient considérablement réduits : on ne voit plus guère que l'accès à l'air libre de la parodos ouest, et peut-être encore l'accès sommital.

Figure 94 – Éphèse, théâtre. L'édifice vu depuis l'ouest, avec les vestiges de sa transformation en bastion à l'époque proto-byzantine : muraille byzantine adossée au bâtiment de scène, bouchage des accès, vestiges d'une tour au-dessus du passage axial (cliché J.-Ch. Moretti, 2013).

Date d'abandon

On ne sait combien de temps on maintint le monument en usage. Les graffiti de mimes indiquent qu'on y donnait encore des représentations aux ve-vi^e^. On trouve dans les rues environnant le monument des inscriptions d'acclamations impériales allant jusqu'au règne d'Héraclius (610-641). On peut penser qu'on se réunissait encore au théâtre au début du viie s. : le matériel trouvé par les fouilleurs ne dépasse pas le viie s. apr. J.-C. et le règne d'Héraclius pour les monnaies : le théâtre semble avoir

été détruit, peut-être par des tremblements de terre, puis définitivement abandonné à cette époque.

Une fois abandonné comme lieu de représentations, le théâtre servit de carrière. On reconnaît dans les environs notamment les plaques des gradins et l'on remarque que tous les scellements métalliques facilement accessibles furent prélevés (**fig. 48–83**).

FIGURE 95 – Éphèse, théâtre. Vue sur le débouché du couloir de parodos nord, depuis l'extrémité du mur de podium avec remontage de l'entablement du proskènion hellénistique. En surimpression, la situation des lignes incisées.

Épures ?

Comme on connaît des épures d'une part à Éphèse, d'autre part dans les théâtres d'Ionie [83], il nous a paru légitime d'en chercher au théâtre d'Éphèse. Malgré un temps réduit et un accès limité à celui des touristes, nous avons repéré des tracés orthogonaux très finement incisés tels ceux qui sont employés pour des épures (**fig. 95**). Cependant, le fait que ces lignes se trouvent sur un bloc remployé ne permettent pas d'assurer qu'elles ont un rapport avec le chantier du théâtre. Par ailleurs, la succession de trois lignes en escalier jusqu'aux limites du bloc peut faire penser à des marques de prédécoupage qui n'auraient finalement pas été suivies ; la hauteur des degrés ainsi constitués paraît trop haute pour avoir correspondu à des marches d'escalier. Quoi qu'il en soit de ces quelques tracés de chantier, il vaudrait la peine d'obtenir l'autorisation de scruter à loisir l'ensemble des parements lisses du théâtre, ceux du moins qui offraient une certaine superficie et étaient situés à une hauteur commode pour d'éventuels dessinateurs antiques, y compris dans les secteurs interdits au public.

83. Se reporter à l'inventaire dans CAPELLE 2017a.

Ornementation sculptée

La richesse de l'ornementation sculptée du théâtre, née d'accumulations mais aussi de déplacements, de remplois et de substitutions, s'étendant entre le IIIe s. av. J.-C. peut-être et le VIe s. apr. J.-C., mais aussi le nombre des publications afférentes, nous invitent à tâcher de dresser un tableau synthétique des différentes zones où s'accumulèrent les images, sans présenter un catalogue exhaustif ni séparer la ronde-bosse de la sculpture en relief, ce que nous avons fait pour les autres notices.

Un aperçu des sculptures exposées au théâtre se trouve dans Özren 1996. V. di Napoli est récemment revenue sur le décor en relief en particulier, abordant aussi l'ensemble de l'ornementation sculptée [84]. Le matériel découvert entre 1993 et 2012, qui ne faisait pas nécessairement partie de l'ornementation du monument, est présenté et inventorié dans un chapitre de Krinzinger, Ruggendorfer 2017 signé M. Aurenhammer, qui prépare également la publication de la frise d'amours [85]. Nous ne connaissons pas à ce jour de synthèse développée sur le sujet.

Nous nous concentrerons ici sur l'époque impériale. En effet, pour l'époque hellénistique, on ne connaît l'emplacement d'une statue, celle de L. Agrius Publeianus, que pour la tête de parapet du mur de soutènement antérieur sud, que nous avons étudiée (voir *supra*, p. 187). Du côté nord, mais remployée tardivement comme support du proskènion, on trouve la base de la statue du questeur Cn. Domitius Corbulo, père du célèbre Corbulon, offerte par le Conseil et le Peuple, qui pourrait bien être contemporaine de celle de la précédente et avoir été érigée à l'emplacement symétrique.

Elle laisse penser que les *epiphanestatoi topoi* du théâtre hellénistique étaient mis à profit ; on ne saurait rien en revanche de statues qui auraient pu être exposées dans les parodos ou devant le proskènion. La base de statue de Iomèdè fils de Klytios, datée du IIIe s. av. J.-C., doit être prise avec circonspection : elle est antérieure à la première phase monumentale du théâtre et fut retaillée en corniche à denticules. Selon R. Heberdey et W. Wilberg, la façade de la skènè en marbre hellénistique se serait caractérisée par un entablement ornementé, dont la restitution n'est pas assurée et qui a été battue en brèche par ce que H. Bulle a baptisé « glatte Wand » (voir *supra*, p. 191).

§ Théâtre d'époque impériale.

- **Front de scène.**

  ⋆ **Les reliefs des podiums.**

Les trois niveaux de podiums reçurent une frise continue qui parcourait toute la façade et ses ressauts. Entre une frise géométrique, de méandres, au premier niveau et une, inanimée également, à guirlandes et masques (**fig. 99.1**), au troisième, ce fut la frise du second niveau qui reçut le plus d'attention, et fut sans doute confiée à une équipe de sculpteurs spécialisés dans le travail du marbre de Thasos.

84. Di Napoli 2015b.

85. Aurenhammer, Plattner 2018. Nous la résumons ci-dessous, les rapprochements iconographiques sont siens.

Avant de la décrire, on remarquera que les zones laissées lisses des podiums, en particulier ceux du premier niveau, facilement accessibles depuis l'estrade, ont pu faire office de tableau à dessiner, du moins dans l'Antiquité tardive, sur les plaques de restauration, où elles reçurent des graffiti (voir *supra*, p. 191).

⋆ **Frise continue des podiums du second niveau du front de scène.** La frise est composée principalement d'amours chassant et buvant, membres du komos dionysiaque, mais aussi de satyres isolés en position allongée, probablement représentés en façade des huit ressauts du podium. La frise porte des traces de peinture – tons ocre variés et céruse qui devait accentuer la blancheur du fond. Cela suggère une riche polychromie pour l'ensemble de la façade. Le thème des amours chassant est bien représenté dans les théâtres d'Asie Mineure : en Ionie, on peut la rapprocher de la frise du théâtre de Milet et des blocs erratiques de Métropolis, provenant éventuellement du théâtre ; ces frises sont cependant plus tardives et de moindre qualité [86]. La frise, qui recourt à des types figuratifs remontant à la haute époque hellénistique et se retrouvant dans les scènes de chasse et de guerre aux époques hellénistique et impériale, comme le sanglier surgissant d'une grotte, typique de certaines représentations de la chasse au sanglier de Calydon, le transport du gibier ou les amours buvant, est remarquable par sa qualité et sa créativité. Armés de lances et de pierres, à pied ou montés sur des chars, les amours aux coiffures diverses poursuivent des lions (chasse au lion, mais aussi lionne prise dans un piège), sangliers, cerfs, chevreuils, lièvres, devant un paysage suggéré par des rochers et des chênes en particulier. Deux fragments figurant un autel, un temple et une effigie divine sur un rocher témoignent également d'une scène dans un sanctuaire extra-urbain.

Figure 96 – Éphèse, théâtre. Amours chassant un lion (Aurenhammer, Plattner 2018, fig. 1).

86. Pour une première synthèse sur les reliefs dans les théâtres d'Asie Mineure, voir Di Napoli 2015b avec quelques remarques dans notre compte rendu sur *Theatra*.

La frise peut être rapprochée des reliefs du temple de Vénus Genetrix à Rome (rénové sous Trajan *ca* 113), des sculptures de la « Fontaine de Domitien » à Éphèse (92/93), ce qui la situe stylistiquement entre la fin de l'époque flavienne, à laquelle V. M. Strocka attribue également un type particulier de coiffure, et le début de l'époque antonine : elle constitue donc un exemple précoce dans le corpus des frises à amours, sans doute contemporaine de celle de l'Heroon II de Milet (après le théâtre hellénistique de Pergame, et les blocs erratiques datés du tournant de notre ère de Métropolis), qui se concentre au IIe et au IIIe s. (théâtres de Milet, Aizanoi, Pergé, Hiérapolis, et blocs remployés dans les remparts d'Aphrodisias). On pourrait ajouter avec V. di Napoli que la frise est tout aussi précoce par sa thématique que par son emplacement sur un podium de front de scène.

Quant aux satyres (**fig. 97**), personnages de la suite dionysiaque dont on connaît des exemplaires en ronde-bosse dans les théâtres hellénistiques et sous forme de reliefs à l'époque impériale, notamment dans l'ornementation des frons pulpiti, ils reprennent des types hellénistiques comme celui du Faune Barberini. Les plaques, sciées, d'une profondeur de 3 à 5 cm seulement, ont été mises en place devant le mur porteur achevé, ce qui laisse ouverte leur datation, de la fin de l'époque flavienne au début de l'époque trajanienne. La frise ne comporte pas d'allusion claire aux *venationes*, mais on peut remarquer qu'elle précède de peu, voire de très peu, la célébration de l'achèvement des travaux au théâtre par Montanus par des chasses et des combats de gladiateurs (voir *infra*, p. 288) [87].

Figure 97 – Éphèse, théâtre. Satyre couché (Aurenhammer, Plattner 2018, fig. 6).

87. Aurenhammer, Plattner 2018.

⋆ **Autres reliefs sur les membres architecturaux du front de scène.**

Pilastres. Le front de scène était chargé de reliefs en tous genres, jouant sur les effets de *varietas*. Ainsi des oiseaux peuplaient les rinceaux d'acanthe des pilastres répondant aux colonnes du podium (**fig. 98**).

Figure 98 – 1. Éphèse, théâtre. Pilastre du front de scène orné de reliefs à rinceaux peuplés d'oiseaux ; au second plan, caissons ornés de fleurons (cliché J.-Ch. Moretti). 2. Éphèse, théâtre. Fragments de pilastres à motifs variés (cliché J.-Ch. Moretti).

Soffites. Les soffites de dalles de caisson, de couverture des niches, les faces inférieures des corniches, présentaient un décor saturé de rinceaux d'acanthe, de méandres peuplés de fleurs, de motifs géométrique imbriqués. Les caissons de soffite présentaient, outre leur mouluration à base de kymation ionique, des motifs géométriques complétés par des fleurons ou figurés (**fig. 98.1**). On y retrouve peut-être (**fig. 99.2**) le motif du masque présent par ailleurs sur le podium du troisième niveau, le mur de fond du portique in summa cavea, et sans doute ailleurs dans le front de scène.

Masques. Des masques en relief d'assez grandes dimensions, exposés au musée de Selçuk, que G. Niemann restituait au-dessus de la porte médiane du premier niveau (**fig. 41**), H. Hörmann au-dessus de plusieurs portes du même niveau, proviennent probablement du front de scène[88]. Le masque SK106 présenté

88. Moretti 1993a, p. 210, n. 13.

dans la publication de 2017 se trouvait dans les remblais du front de scène, d'où il pourrait provenir ; mais ce serait plutôt un masque agrafé que dégagé d'un volume.

FIGURE 99 – 1. Éphèse, théâtre. Masque de la frise à guirlandes du troisième niveau du front de scène (cliché J.-Ch. Moretti). 2. Éphèse, théâtre. Masque (?) dans l'entre-modillons d'une corniche corinthienne (cliché J.-Ch. Moretti). 3. Éphèse, théâtre. Masque tragique provenant du portique in summa cavea (KRINZINGER, RUGGENDORFER 2017, fig. 660, SK64).

Autres. Signalons encore un bloc semi-circulaire à l'original décor radié à sa périphérie, à base de triangles en relief sans doute peints, qui devait constituer le fond d'une niche (**fig. 41**) ou les panneresses à double volute à motifs végétaux très ouvragés qu'A. Öztürk restitue au-dessus de l'entablement du second niveau (**fig. 100.2**).

FIGURE 100 – 1. Éphèse, théâtre. Soffite orné de méandres d'une demi-coupole couvrant une niche ; au second plan, sommet du fond d'une niche à décor radié (cliché J.-Ch. Moretti). 2. Éphèse, théâtre. Panneresse à double volute ornée de motifs végétaux (cliché J.-Ch. Moretti).

⋆**Statues exposées dans le front de scène.** De nombreux fragments de statues ont été retrouvés au théâtre, dans les secteurs du bâtiment de scène, de l'orchestra, des parodos. Leur appartenance au front de scène n'est pas toujours aisée à établir et encore moins l'emplacement qu'ils ont pu occuper dans la galerie d'images sur trois niveaux.

Plusieurs statues impériales ont été identifiées : déjà J. T. Wood avait découvert une statue à la cuirasse ornée d'une gorgone et de deux griffons. Une statue de Domitien devait prendre place dans un édicule du front de scène portant une inscription sur une architrave qui reposait sur des supports d'oblong (*I.Ephesos* 2047) ; par ailleurs, le fût du piédestal d'une statue de Domitien a été retrouvé dans l'orchestra (*I.Ephesos* 2048, ht. 0,46 m, L. 0,55 m, prof. 0,56 m). Dans les deux cas, le nom de Domitien fut effacé, pour être remplacé dans le second par celui de Vespasien. Le placage d'un piédestal en l'honneur de Septime Sévère, Iulia Domna et leurs enfants semble avoir été remployé dans le dallage de l'estrade, et pourrait à l'origine s'être trouvé dans le front de scène associé à un groupe statuaire en l'honneur de la famille impériale.

Parmi les statues divines on compte plusieurs Apollons dont une statue colossale d'Apollon Musagète dont la tête fut trouvée dans la parodos nord ; un Apollon du type Palazzo Vecchio ; un autre aux multiples étais (tronc d'arbre pour la jambe gauche, pilier pour la jambe droite, patte de marbre pour le cou), une branche d'olivier à la main, conservé à Istanbul [89]. Dionysos également était représenté, outre la frise du second niveau à caractère dionysiaque, ainsi que des personnages de sa suite : un satyre du type praxitélien, des ménades (deux têtes).

D'autres divinités encore ont été reconnues : une Athéna porte-égide, un Hermès acéphale. Une statue de Némésis aurait été ajoutée à l'époque sévérienne ; cependant on est revenu sur la datation du troisième ordre à cette époque. Certaines statues constituent des allégories, comme une du Dèmos [90], à laquelle correspondrait peut-être la base *I.Ephesos* 2052 ; une allégorie en argent du Dèmos se trouvait aussi dans le diazôma (voir *infra*, p. 237). Une autre allégorie serait celle de la Fortune.

Certaines encore étaient engagées dans des piliers, comme celle qui fut d'abord identifiée comme une amazone et dans laquelle K. J. Hartswick reconnut une personnification de la cité d'Éphèse représentée en amazone [91]. Des reliefs provenant du théâtre représenteraient par ailleurs des amazones [92].

Du théâtre proviennent encore des portraits divers, allant de la fin de l'époque républicaine – ceux que l'on a attribués au théâtre hellénistique – au règne de Gallien. On citera ainsi ceux de Vedius Antoninus, le bâtisseur sous le secrétariat duquel fut rénové le théâtre, et celui de sa première femme Valeria Lepida (*I.Ephesos* 2064-2066), qui auraient pu être exposés dans une parodos ou dans le front de scène : la même question se pose pour le bouleutèrion avec les hypothétiques portraits du même évergète et de sa seconde femme, Flavia Papiane, qui pourraient avoir pris place dans le front de scène financé par l'évergète . On remarquera qu'on n'hésita pas à remployer (dans le mur de soutènement des gradins au-dessus du dallage de l'estrade, côté nord) la base d'une des statues de Vedius Antoninus, restaurateur du théâtre, pour restaurer le théâtre. Le premier couple consacra peut-être aussi dans le monument la

89. Mendel 1914, p. 1371.
90. Mendel 1914, p. 1371.
91. Eichler 1958, Hartswick 1986.
92. Beck *et al.* 1990, p. 578-580, n°s 99 a-c.

statue d'un agonothète, [M.] Ulpius Damas [Catullinus] (*I.Ephesos* 2067). Outre les grands magistrats (voir encore un *legatus Asiae* et un asiarque, *I.Ephesos* 2068 et 2069), on exposa aussi probablement au théâtre des portraits d'artistes, comme le célébrissime pantomime Tib. Ioulios Apolaustos (*I.Ephesos* 2070-2071, voir *infra*, p. 301), dont la base fut remployée tardivement dans le bâtiment de scène ; un pentathlète, dont la base fut également remployée (*I.Ephesos* 2072) ; un vainqueur aux Pythia Marianeia, pour lequel Wood n'a pas donné la provenance exacte du bloc envoyé au British Museum (*I.Ephesos* 2073) ; un hymnode et héraut sacré, membre de la boulè gerousia des chrysophoroi, couronné deux fois sur trois participations, dont la base de statue fut retrouvée au théâtre (*I.Ephesos* 1604, 517e pentétérie = *ca* 170).

Furent découvertes aussi dès les premières fouilles des statues de petites dimensions qui ne proviennent peut-être pas du théâtre, tel un Sérapis, une Vénus pudique et des tritons.

• **Koilon.**

⋆ **Des statues sur le parapet des murs de soutènement antérieurs.** Deux statues de Montanus, peut-être trois, se dressaient sur le mur de soutènement antérieur sud (voir *supra*, p. 207) : celle qui proviendrait de l'angle supérieur ; une seconde, qui, accompagnée de l'effigie de Vibius Lentulus, surmontait un pilastre à hauteur du troisième maenianum ; une autre qui pourrait avoir été érigée sur la tête de parapet, non par la cité mais par un affranchi, en remplacement peut-être de celle qui avait été offerte autrefois par une association d'étrangers résidents. En tous cas, si l'identité des personnages couronnant la tête de parapet des murs de soutènement est incertaine, on remarquera que les piliers de tête n'étaient pas les seuls « visual chokepoints » au théâtre, tels que J. Ma les a caractérisés [93]. À ce titre la vue largement imaginaire de Falkener (**fig. 39**), qui représente une succession de piliers venant interrompre la pente du parapet où culminaient les statues, visibles de l'intérieur comme de l'extérieur du théâtre, est évocatrice.

⋆ **Des statues dans le premier diazôma : de singuliers compléments à l'ornementation sculptée permanente.** Le texte de la fondation de C. Vibius Salutaris prévoyait l'installation de trente-et-une – pour ce qui est du moins du chiffre initialement prévu – statues en argent ou plaquées d'or au théâtre, à certaines occasions (voir *infra*, p. 268).

À part peut-être les statues en argent de Trajan et de Plotine que nous proposons ci-dessous (voir *infra*, p. 239) de placer dans la kerkis centrale, toutes devaient prendre place d'après le texte sur des bases dans le diazôma, au-dessus des kerkis. Certaines de ces bases ont été retrouvées (*I.Ephesos* 28-35, 36 A-D). Leurs faces latérales montrent qu'elles servaient de piliers à une balustrade : on les restituera donc à l'avant du diazôma, de façon à laisser une circulation confortable de 2 m de large environ ; cette balustrade rendait inutiles des banquettes à dossiers comme celles qui sont attestées dans le second diazôma : peut-être y en avait-il à l'origine dans le

93. Ma 2013, p. 91.

premier. En revanche, si on les imagine tournées vers l'orchestra, en spectatrices, il faut supposer qu'en circulant dans le passage, on voyait une statue de dos, une face postérieure non lisse, avec une très brève inscription topique (ht. moyenne 5,5 cm) concernant la kerkis de l'autre côté de la base. Nous nous demandons donc s'il ne serait pas plus raisonnable de placer les statues dans l'autre sens, de sorte que la face antérieure destinée à être visible ait été facilement lisible du plus grand nombre, et que l'inscription topique se soit située véritablement au-dessus de la kerkis – ce qui cependant les auraient rendues peu utiles pour orienter les spectateurs qui descendaient du premier diazôma dans les rangées inférieures.

Artémis était omniprésente, sous la forme de neuf ἀπεικονίσματα, ce qu'Oliver avait compris comme des statues conformes à des types statuaires officiels, au centre des neuf kerkis centrales, et particulièrement dans la kerkis axiale, où son effigie était d'or et flanquée de deux cerfs dorés à la feuille d'or. Sept des autres statues représentaient Artémis à la torche, qu'E. R. Gebhardt, considérant qu'il s'agissait de reproductions d'œuvres éphésiennes connues, propose de rapprocher de l'Artémis de l'exèdre des éphèbes [94]. La huitième portait une phiale outre la torche.

Dominaient donc l'ensemble à la fois l'empereur et Artémis Ephesia, programme déjà bien marqué par la dédicace du front de scène entre autres. Seules deux autres déesses traditionnelles furent représentées, par addition, dans les kerkis les moins prestigieuses et sous la forme de simples εἰκόνες : Athéna Pammousos avec en vis-à-vis, une déesse romaine, Sebaste Homonoia, c'est-à-dire la Concorde Auguste.

L'ensemble de la fondation entend présenter un harmonieux cosmos gréco-romain associant d'antiques légendes de fondation locales aux représentants des rapports de forces du temps, ceux de la cité au sein de l'Empire : ainsi après Artémis, sans doute aussi centrale que le couple impérial, venaient les allégories des institutions politiques des Romains et des Éphésiens soigneusement articulées : Sénat et boulè dans la kerkis centrale, puis de part et d'autre le peuple romain associé à la gerousia, l'ordre équestre (dont faisait partie Salutaris) associé à l'éphébie.

Au-delà des trois kerkis centrales, on trouvait dans deux fois trois kerkis, d'abord les allégories des six tribus éphésiennes associées à Auguste d'une part, au peuple éphésien d'autre part (kerkis 4 et 8), puis des héros renvoyant cette fois exclusivement au passé mythique d'Éphèse [95] : Androklos le fondateur et Lysimaque le refondateur (kerkis 3 et 9), Euonymos, héros éponyme d'une tribu éphésienne et Pion qui donnait son nom à un mont emblématique de la topographie éphésienne (kerkis 2 et 10).

Le texte des bases conservées nous apprend que quelques années plus tard à peine (107/108 ou 109/110), on avait détourné le capital dévolu aux statues des tribus pour ériger d'autres statues divines ; pourtant on remarquera qu'une partie des bases des tribus sont conservées et il est inimaginable que certaines aient eu leur secteur

94. Gebhard 1996, p. 121-123.
95. *cf.* Fontani 2002.

réservé, d'autres non ; on en conclura qu'on ajouta des statues, de même qu'on dora à la feuille d'or (l.15-16) des effigies originellement prévues en argent.

Ces images étaient apportées lors de processions bien décrites par Rogers, qui, venues de l'Artémision, quittaient la grande rue de marbre pour accéder au premier diazôma par l'accès EN1. Le héraut sacré procédait à la proclamation, lors des assemblées, du nom des dieux honorés au théâtre, ce dont témoigne l'inscription qui fut gravée sur chacune des bases de statue divines concernées (36 A-D, l. 13-15) : dans cette longue litanie, le nom d'Artémis devait revenir inlassablement. N'était-ce pas une réponse institutionnalisée, cinquante après, aux clameurs des Éphésiens face à Paul, et n'y avait-il pas une certaine ironie dans ces statues en métaux précieux, peut-être spectatrices, qui apparaissent comme une réponse aux propos que Paul aurait tenus au théâtre même : « D'ailleurs, vos dieux sont des idoles vides. Ils sont faits de pierre et de <bois>. Ils sont incapables de manger, de <voir>, d'entendre, de se tenir debout. » (voir *infra*, p. 304) ? En réalité, le comportement des Éphésiens s'expliquait aussi par la pratique courante de la proclamation dans les concours, où le public ne se tenait certainement pas coi.

⋆ **Des statues aux premiers rangs ?** Dans la liste donnée par la fondation, les groupes associés à chaque kerkis se distinguent nettement : à part une divinité unique dans les deux kerkis des extrémités pourvues par annexe à la fondation uniquement, il s'agissait d'Artémis, d'une allégorie ou d'un héros, et de l'allégorie du groupe occupant la kerkis. Les statues de Trajan et de Plotine semblent à part : se détachant en tête de liste, elles ne sont consacrées à personne d'autre qu'aux souverains dont elles étaient l'effigie.

Étant donné que les onze kerkis nous semblent bien remplies, notamment la centrale avec ses cinq statues au lieu de trois, l'hypothèse la plus plausible est que l'on plaçait les statues du couple impérial parmi les gradins, au sein même de la kerkis centrale, là où R. Heberdey et W. Wilberg restituaient une loge à baldaquin (voir *supra*, p. 216) : le fragment de dallage qu'ils ont identifié et qu'ils décrivent comme les vestiges d'une terrasse pourrait être interprété comme une plateforme monumentale pour les statues de Trajan et de Plotine, qui n'étaient pas les patrones de tel ou tel groupe de spectateurs, mais incarnaient l'empereur et son épouse, seules divinités bien vivantes de la série, du moins au moment de la fondation. Il faudrait supposer que cette terrasse fut aménagée dès lors, avant la phase du milieu de l'époque antonine, ce qui n'empêche pas qu'on ait plus tard édifié dans l'orchestra une balustrade percée de deux portes permettant d'accéder à cet emplacement, qui a pu également servir de place honorifique pour le ou le(s) représentant(s) du pouvoir impérial. Une loge avant le milieu du IIe s. apr. J.-C. aurait pu aussi servir à Hadrien, quand il écouta l'hymne chanté en son honneur par les éphèbes.

Pour revenir à la question de savoir si les statues marquaient de leur présence le koilon et faisaient partie du public, tournées comme lui vers la scène, on pourrait remarquer que celles qui se situaient dans le diazôma étaient d'abord les divinités protectrices de chacun des groupes, dont elles se distinguaient et auxquelles elles

étaient consacrées, ainsi qu'à Artémis, tandis que Trajan et Plotine étaient là pour eux-mêmes, et donc pour tous à la fois, répondant par leur unité centrale aux Artémis démultipliées rayonnant dans les kerkis qui les surplombaient peut-être. L'Artémis de la kerkis centrale, si l'on ne saurait démontrer qu'elle était effectivement située plus haut, était bien représentée en dominatrice, maîtresse des animaux flanquée de deux cerfs, et surpassait visuellement le couple impérial par un métal plus précieux encore.

⋆ **Des statues dans le troisième diazôma.**

On a pu avancer que dans le diazôma supérieur, en contrebas du portique, auraient été exposées six bases offertes par les six tribus éphésiennes, avec la même dédicace à Antonin le Pieux : leur vingt-cinq fragments ont été retrouvés épars dans le théâtre (*I.Ephesos* 2050).

⋆ **Monument de *munerarius* formant une balustrade pour le troisième diazôma ?** Voir *infra*, p. 289.

⋆ **Des statues et des reliefs dans le portique in summa cavea.**

À l'occasion de l'octroi de l'éphémère troisième néocorie en 211, une série de statues fut peut-être dédiée dans la partie centrale du portique in summa cavea où la dernière seulement a été retrouvée, tandis que les autres ont été retrouvées au pied du mur de soutènement antérieur nord. Il s'agit de personnifications de cités : Carthage, Cnide, Cos et Nicée (*I.Ephesos* 2053-2056). D'après l'inscription de Cos, on comprend que ces cités ont participé à une fête éphésienne, peut-être à l'occasion de la troisième néocorie. On sait par ailleurs que peu auparavant, quand Septime Sévère avait autorisé les Carthaginois à célébrer un concours pythique, les Éphésiens leur avaient envoyé une ambassade .

Le mur de fond du portique était par ailleurs orné de reliefs, dont une série de masques, trouvés lors des fouilles du musée de Selçuk entre 1966 et 1972, mais encore au cours des dernières fouilles (SK64).

Bouleutèrion

37°56'12.41"N 27°20'41.36"E.

Histoire de la recherche

Le monument retint l'attention de nombreux voyageurs [96].

Les premières fouilles remontent à la mission de J. T. Wood, qui envoya des inscriptions et des sculptures au British Museum [97]. Les Autrichiens les reprirent en 1908 et et en 1961, quand W. Alzinger fit des sondages dans l'orchestra à la recherche des niveaux hellénistiques, détruisant le dallage impérial. En 1967, E. Fossel ouvrit le débat terminologique en critiquant l'appellation d'odéon, et mettant en avant la

96. Par exemple Smith 1678, p. 261, Pococke 1743–1745, p. 48, Choiseul Gouffier 1782 [1842], p. 311, Arundell 1828, p. 33, Gottlieb Welcker 1865, p. 148.

97. Wood 1877.

destination politique de l'édifice [98]. En 1970 fut encore ouverte une tranchée dans le pulpitum. Une série d'inscriptions et une partie des statues ont été publiées avant la parution de la monographie sur l'édifice [99] ; cette dernière fait également suite à d'importantes restaurations en béton en 1970 et 1990. Les sculptures provenant du bouleutèrion sont aujourd'hui conservées au British Museum, aux Musées archéologiques d'Istanbul, à Selçuk et à Syros.

Le monument est entré dans les catalogues tant comme édifice politique que comme petit théâtre [100]. À partir de 1990, l'attention s'est focalisée sur le programme ornemental du front de scène du IIe s. apr. J.-C. [101] et l'édifice a été pris en compte dans de nombreuses publications sur l'architecture micrasiatique [102].

Depuis 2011, on dispose d'une monographie posthume de L. Bier sur le monument, publiée dans la série des *Forschungen in Ephesos* [103]. Dans une étude de cas récente, P. Gros est revenu sur le réaménagement du monument à l'époque de la seconde sophistique ainsi que sur sa polyvalence, au-delà de sa destination politique [104].

Description [105]

§ Situation. L'édifice, situé à côté du prytanée, donnait sur l'agora supérieure, dite aussi politique, qui fut aménagée à l'époque augustéenne en plus de l'agora inférieure ou commerciale. Il ouvrait plus précisément sur le portique nord édifié par C. Sextilius Pollio (*basilica stoa*), « énorme basilique qui », selon P. Gros, « formait dès le début du Principat un diaphragme entre la place elle-même et les institutions municipales, prytanée et bouleutèrion, et où les statues colossales d'Auguste et de Livie allaient bientôt dominer l'espace interne, [dont la présence] manifestait clairement la subordination de l'autonomie poliade à l'autorité centrale qui se voulait sacralisée » [106] ; sa dédicace était bilingue (**fig. 102**). Il était séparé de la stoa basilikè par un couloir large de 2 m, dont le dallage couvrait un profond égout provenant du gymnase supérieur. Dans le mur de fond de ce portique, cinq portes, probablement couvertes de voûtes en briques, se situaient en exacte correspondance avec les

98. Fossel 1967 (« sogenannte », repris entre autres par D. de Bernardi de Ferrero, qui traduit par « cosidetto »).

99. Notamment les trois lettres d'Antonin le Pieux : *I.Ephesos* 1491-1493. À leur sujet, voir Kokkinia 2003.

100. Comme odéon dans Meinel 1980, p. 125-129, bouleutèrion dans Balty 1991, théâtre couvert dans Izenour 1992. On le trouve également dans les catalogues de théâtres (*TGR*, Sear 2006, Isler 2017 (odéon).

101. Galli 2002.

102. Par ex. Pont 2010.

103. Bier 2011. Le travail d'édition mise à jour du manuscrit de L. Bier, décédé en 2004 alors qu'il travaillait à cette publication, a été mené à son terme par M. Aurenhammer, U. Quatember et H. Thür, qui ont contribué à l'ouvrage, ainsi que Th. Opper et H. Taeuber. U. Quatember est l'auteur du chapitre sur l'ornementation architecturale, M. Aurenhammer et Th. Opper de la synthèse sur l'ornementation sculptée, H. Taueber de la présentation des inscriptions en relation avec l'histoire de l'édifice.

104. Gros 2016, p. 339-343.

105. En l'existence d'une monographie sur l'édifice, cette description se veut avant tout synthétique et s'intéresse essentiellement au monument comme petit théâtre, plutôt qu'à sa destination première d'édifice politique.

106. Gros 1996.

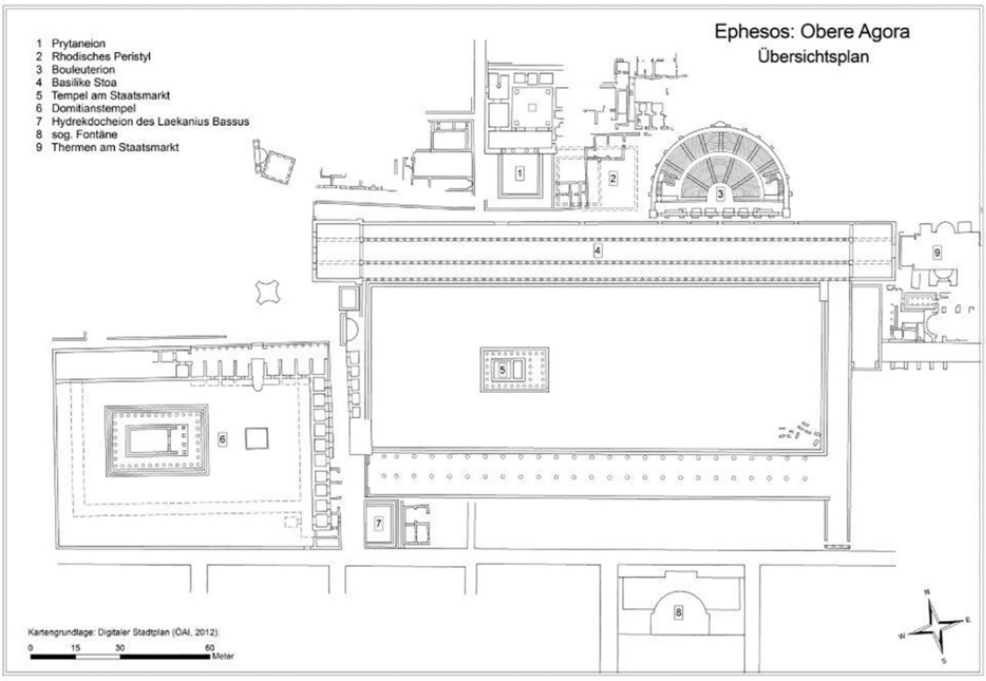


Figure 101 – Éphèse. Plan de l'agora supérieure (Kirbihler 2014 fig. 2, © DAI 2012).

cinq portes de la façade du bouleutèrion dans son premier état (portes 1, 2, 4, 6, 7). Au-dessus, la colline ne présente pas de vestiges.

§ État de conservation. Le bouleutèrion est relativement bien conservé. Outre la toiture, le marbre des rangées supérieures de gradin ont disparu, et le mur de scène était conservé sur une hauteur maximale de 3 m. Les gradins qui surmontaient les parodos se sont effondrés. Certaines parties du monument ont aussi été restaurées, en particulier les zones de circulation des visiteurs, qui posaient des problèmes de sécurité : ainsi la circulation supérieure du koilon et ses ailes du koilon avec leurs accès intégrés, notamment la couverture de leur débouché voûté dans le diazôma, et les gradins supérieurs furent cimentés (**fig. 103**), tout comme l'estrade et l'arc de la porte latérale ouest.

§ Matériaux. Le monument faisait un assez large recours à un marbre blanc provenant probablement de carrières situées sur le territoire d'Éphèse, ainsi que le marbre gris-bleu extrait directement du Panayırdağ, dans les gradins, les murs de soutènement, le front de scène, les portes, les dallages. Les parties non apparentes et périphériques utilisaient un calcaire local et l'on trouvait de l'*opus caementicium* en abondance dans les substructions. On rechercha une certaine polychromie : les pilastres du mur de fond du passage couronnant l'édifice étaient en granit rose. Dans une phase tardive, on recourut à la brique pour élever une arcade aveugle devant la façade sud de l'édifice [107].

107. Bier 2011, p. 75.

Figure 102 – Éphèse, bouleutèrion. Vue générale depuis le sud, avec la stoa basilica devant l'édifice (2016)

Figure 103 – Éphèse, bouleutèrion. Vue depuis le nord-ouest en direction de l'agora politique (2016).

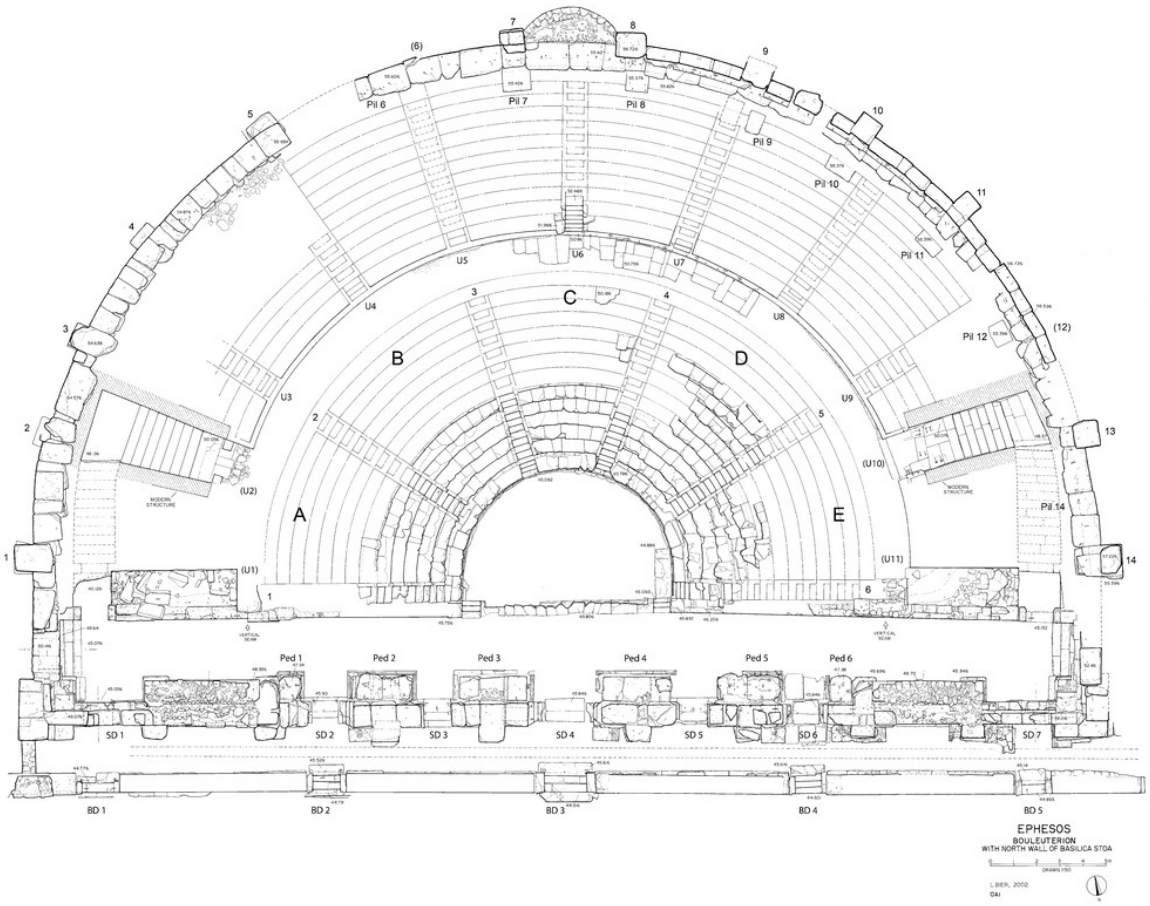


Figure 104 – Éphèse, bouleutèrion. Plan (Bier 2011 plan 1).

§ Koilon. Le koilon, orienté au sud-sud-ouest, adossé au flanc sud du Panayırdağ, présente un plan outrepassant légèrement un demi-cercle – de 2° à l'est – d'un diamètre de 47,5 m. Il est divisé par un diazôma couvert de dalles irrégulières desservant deux maeniaenums de respectivement cinq et dix kerkis limitées par six et onze escaliers larges de 0,68 m. Le premier comportait à l'origine 15 rangées auxquelles s'ajoutait une rangée de sièges à dossier, le second 10 rangées. Le mur de fond du diazôma était plaqué de marbre, sa plinthe lisse. On édifia encore une circulation sommitale avec un mur de fond animé de pilastres corinthiens.

Les murs de soutènement longeant les parodos, d'une épaisseur de *ca* 0,62 m, sont construits en grand appareil alternant dans leur partie basse, au-dessus d'une plinthe, un appareil pseudo-isodome constitué de panneresses et orthostates dressés à la gradine (**fig. 106**). Quant au mur périphérique, il présentait un appareil à bossage.

Les gradins reposent sur un remplissage d'*opus caementicium*, sauf dans les kerkis des extrémités du maenianum supérieur, où des substructions creuses furent nécessaires, voûtes en berceau des accès au diazôma et substructions voûtées derrière les murs de soutènement antérieurs. Les gradins (**fig. 107**), hauts de 0,37 m en moyenne (avec des variations centimériques), étaient constitués d'un placage de marbre composé d'une plaque antérieure lisse (ht. 0,24 m, prof. 0,14 m) et d'une

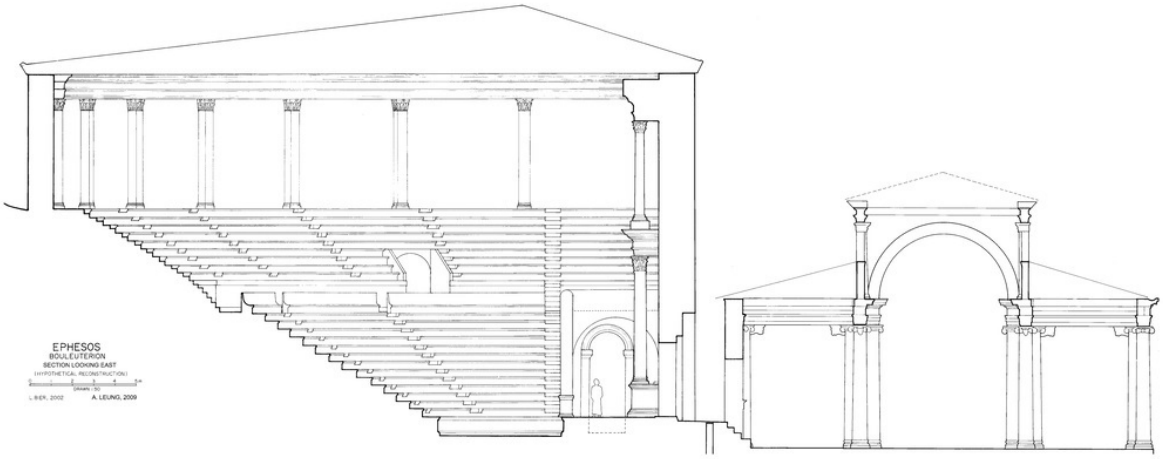


FIGURE 105 – Éphèse, bouleutèrion. Plan (BIER 2011 plan 7).

FIGURE 106 – Éphèse, bouleutèrion. Le mur de soutènement antérieur est depuis l'entrée de la parodos est (2016).

plaque de couronnement à cavet surmonté d'un bandeau (ht. 0,14 m) surplombant le siège du gradin inférieur de 0,10 m ; le siège et le repose-pieds se partageaient une profondeur de 0,65 m, sans distinction, et la plaque de couronnement s'engageait sous la plaque antérieure de la rangée supérieure. Au bord des escaliers les rangées se terminaient par des plaques au profil formant une patte de lion détaillée et bombée dans sa partie supérieure. Les plaques des gradins comportaient des remplois, ainsi une plaque gardant la trace d'un demi-lit d'attente circulaire avec trois mortaises à goujon au septième rang de la kerkis D.

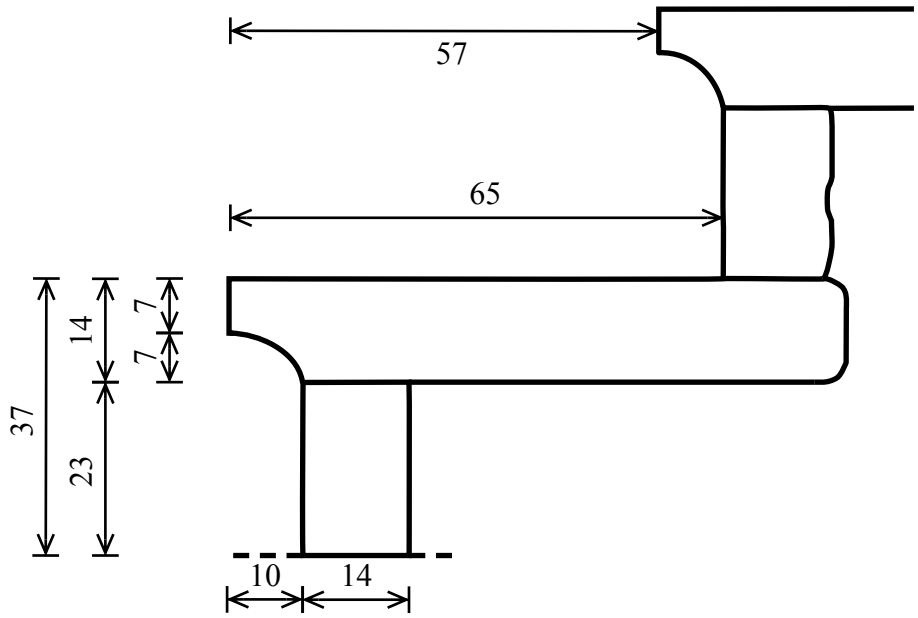


Figure 107 – Éphèse, bouleutèrion. Profil des gradins au 1:10.

Des portes ouvrant dans les murs de soutènement, pas tout à fait dans l'axe de la porte d'accès depuis l'agora (**fig. 108.2**) donnaient dans un couloir ouvrant du côté de l'orchestra par une porte sur des pièces aux parois en petit appareil irrégulier couvertes d'une voûte en opus caementicium derrière les murs de soutènement, aujourd'hui bouchées, et par une autre plus au nord, sur un escalier d'accès au diazôma le long du mur de soutènement périphérique, qui obliquait après un premier palier vers l'orchestra : l'escalier suivait alors une direction approximativement rayonnante, et était encore interrompu par un palier.

§ Parodos. Les accès latéraux à l'orchestra (**fig. 106**) étaient à l'air libre, avant d'être couverts d'une voûte supportant des gradins supplémentaires. Le sol, aujourd'hui restauré, devait être dallé de marbre. Dans la seconde phase il montait en faible pente pour atteindre le niveau de l'estrade. On pouvait les rejoindre depuis la stoa basilikè par des portes percées aux extrémités de la façade (**fig. 108.2**), mais aussi par des portes latérales, dans l'axe du couloir de parodos (**fig. 108.1**). La porte ouest, couronnée d'un arc, donnait sur le « péristyle rhodien » – peut-être en réalité un temenos

dédié au culte impérial, à Artémis et Auguste selon l'hypothèse de Miltner et Scherrer – et le prytanée. La porte est semble ne jamais avoir été achevée, mais transformée en niche, peut-être pour une statue.

Figure 108 – 1. Éphèse, bouleutèrion. Porte ouvrant sur la parodos dans le petit côté ouest (2016). 2. Éphèse, bouleutèrion. La porte frontale est vue depuis celle du mur de fond du de la stoa basilikè. Au-delà de la parodos, escalier ménagé dans les substructions du koilon (2016).

§ Orchestra. L'orchestra, d'un diamètre de 9,2 m dans son dernier état, est décaissée par rapport au niveau de l'agora, étant entourée d'un mur de podium surmonté d'une circulation. Le podium était constitué d'une plinthe moulurée haute de *ca* 17,5 cm, d'orthostates hauts de 50 à 55 cm que couvraient les dalles de la circulation profonde de *ca* 80 cm à l'aplomb du siège, elles-mêmes hautes de 20,4 cm et terminées par une mouluration. La hauteur totale du mur de podium était de 90,6 cm, 78 cm au-dessus du niveau de l'orchestra, ce qui correspond environ à deux rangées. Dans cet état, son plan est un demi-cercle prolongé par un rectangle profond de 2 m pour rejoindre l'estrade. Les deux escaliers centraux permettaient de gagner les gradins depuis l'orchestra. Par deux autres, on y descendait depuis les extrémités de l'estrade. Dans une phase plus tardive, quelques marches furent ajoutées pour permettre de rejoindre le premier escalier du koilon dans l'angle sud-est de l'orchestra et de prendre pied sur le mur de podium sans traverser cette dernière, comme au théâtre de Milet. Le sol était couvert de dalles de marbre rectangulaires disposées en files approximativement parallèles, dans l'axe longitudinal du théâtre, avec quelques décrochements dans les joints.

§ Bâtiment de scène. Le bouleutèrion d'Éphèse n'était pas doté à proprement parler de bâtiment de scène, en ceci que sa façade n'ouvrait pas sur un espace clos limité sur les petits côtés. Cependant le couloir qui permettait de circuler entre le mur de scène et la stoa basilikè s'apparentait à un postscaenium, plus propice aux

déplacements et à l'escamotage qu'au stationnement prolongé et au stockage. Plus tard des murs de refend séparèrent l'espace allongé derrière le front de scène des accès latéraux aux parodos, ce qui l'approchait davantage d'un postscaenium. Outre les accès aux parodos, par les extrémités de la façade, trois portes puis cinq dans une seconde phase permettaient de traverser le mur de scène. Ce mur, renforcé par des contreforts et orné de colonnes, avait une fonction statique importante. Mais avec le temps son rôle ornemental s'affirma, offrant au regard des personnes assises sur les gradins l'image illusoire d'un mur de scène à trois portes de petit théâtre. Le décaissement de l'orchestra donnait à l'espace devant le front de scène l'aspect d'une petite estrade haute de 0,90 cm au-dessus du niveau de l'orchestra et profonde de 3,5 m.

§ Couverture. Le mur périphérique comme la façade antérieure présentaient des supports sur leurs deux faces, qui permettent de restituer la charpente : on observe encore des contreforts et des piliers angulaires à l'extérieur de l'édifice, sur tout son périmètre ; sur la face interne du mur périphérique, on voit les traces (empreintes et scellements) de pilastres engagés dans le mur dont un fragment permet de restituer la mouluration de base : [plinthe + tore] + listel + scotie + tore ; les supports du premier front de scène enfin ne servaient pas uniquement à en rythmer la face, mais aussi à porter la couverture de l'édifice. La hauteur restituée des piliers est de 4,80 m environ, et la hauteur totale sous plafond de 6 m au-dessus de la circulation sommitale. La charpente comportait des poutres parallèles espacées de 4,70 à 5,15 m, et 6,30 m dans la partie centrale, dont la longueur variable s'adaptait au demi-cercle du koilon limité par des contreforts plus développés (1 et 14). La portée de la ferme triangulée atteignait 31 m au centre et 23,5 m sur les côtés. La hauteur totale de l'édifice devait être de 20 à 21 m, avec 3 à 4 m pour la toiture.

§ Épures ? Nous avons le projet, à l'invitation de S. Ladstätter, de consulter le manuscrit de W. Alzinger sur les épures de la stoa basilikè de l'agora supérieure, dont l'empreinte subsiste dans un enduit du mur de fond du portique, à proximité du bouleutèrion et qui demeurent inédites. De rapides observations sur le terrain nous ont permis d'observer en particulier un fronton triangulaire, dont nous avons estimé très approximativement, de derrière les barrières qui protègent le dessin, la longueur à 6 m. Il serait intéressant d'éprouver l'hypothèse d'un rapport entre ce dessin et le mur de scène du monument le plus proche, d'autant qu'une épure de fronton de frons pulpiti est connue au théâtre de Milet, d'autant que le fronton central du bouleutèrion mesurait *ca* 5,25 m de long. Mais en l'absence de données plus précises, il serait imprudent de s'avancer davantage.

Chronologie

§ Phase hellénistique. Les sondages menés dans l'orchestra, qui ont livré un peu de matériel hellénistique, et mis au jour des canalisations et d'anciennes fondations, n'ont pas permis de mettre en évidence avec certitude une phase hellénistique du

monument à cet emplacement : la reconstitution de W. Alzinger, pour qui un premier bouleutèrion de plan carré aurait occupé la moitié ouest du monument actuel devant un portique plus ancien (**fig. 109**), n'emporte pas l'adhésion.

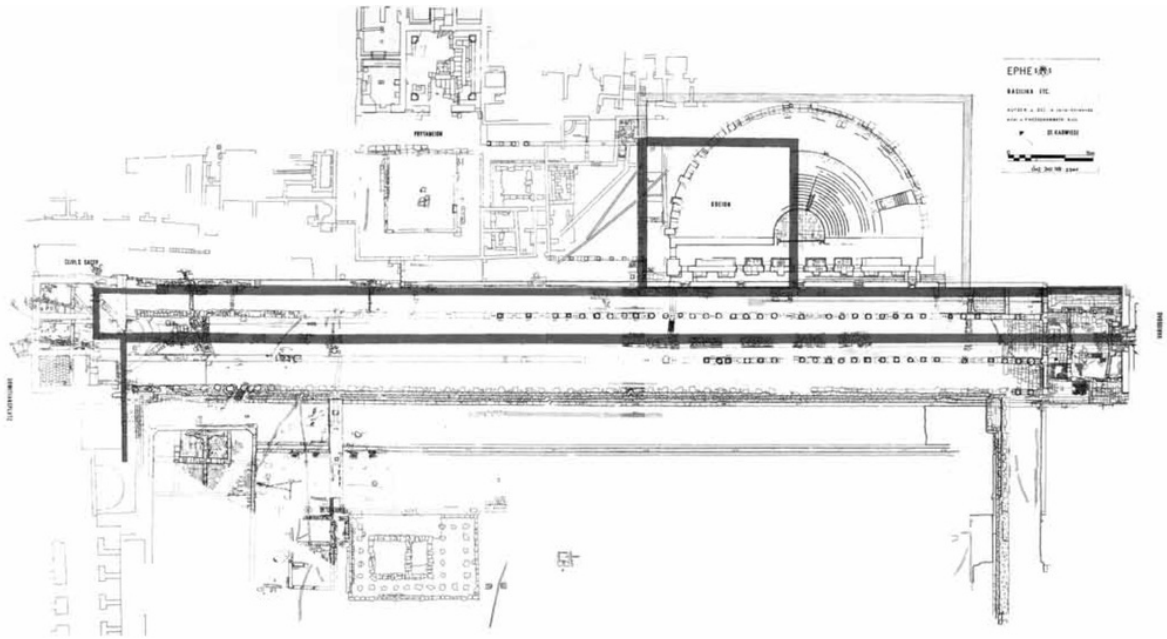


FIGURE 109 – Éphèse, bouleutèrion. Reconstitution de l'emplacement du bouleutèrion hellénistique et de la stoa adjacente par W. Alzinger (BIER 2011 pl. 44.2).

Il n'est donc pas absolument certain que le bouleutèrion hellénistique attesté par une inscription se soit situé à cet emplacement : même si le secteur semble avoir été utilisé depuis le IVe s. av. J.-C. au moins, l'agora politique comme le prytanée s'inscrivent dans un vaste remaniement augustéen, si bien qu'on n'a pas de trace non plus d'un prytanée hellénistique.

§ Phases impériales.

• Première phase impériale (tournant du Ier et du IIe s. apr. J.-C.)

Le plan général paraît d'origine : les deux maenianums semblent avoir été construits en une seule fois à l'époque impériale, comme l'emploi d'*opus caementicium* et l'absence de discontinuité dans les murs de soutènement le montre bien. Les panneresses dressées superposées faisant double coup de sabre au milieu du mur, au niveau du diazôma, indiquant un allongement de ce dernier dans une phase ultérieure selon E. Fossel et L. Bier, correspondraient plutôt à un changement de projet en cours de construction.

La capacité du koilon dans sa première phase a été estimée à 1600 places, avec des gradins descendant jusqu'au niveau de l'orchestra. Nous atteignons plutôt un total de 2300 places larges de 40 cm avec une cavea de 47,50 m de diamètre outrepassant le demi-cercle de 2°, 17 + 10 rangs profonds de 0,57 m (sans le chevauchement des gradins), une orchestra plus réduite (8,6 m de diamètre), 6 et 11 escaliers larges de 0,68 m et deux passages semi-circulaires profonds de 1,9 m.

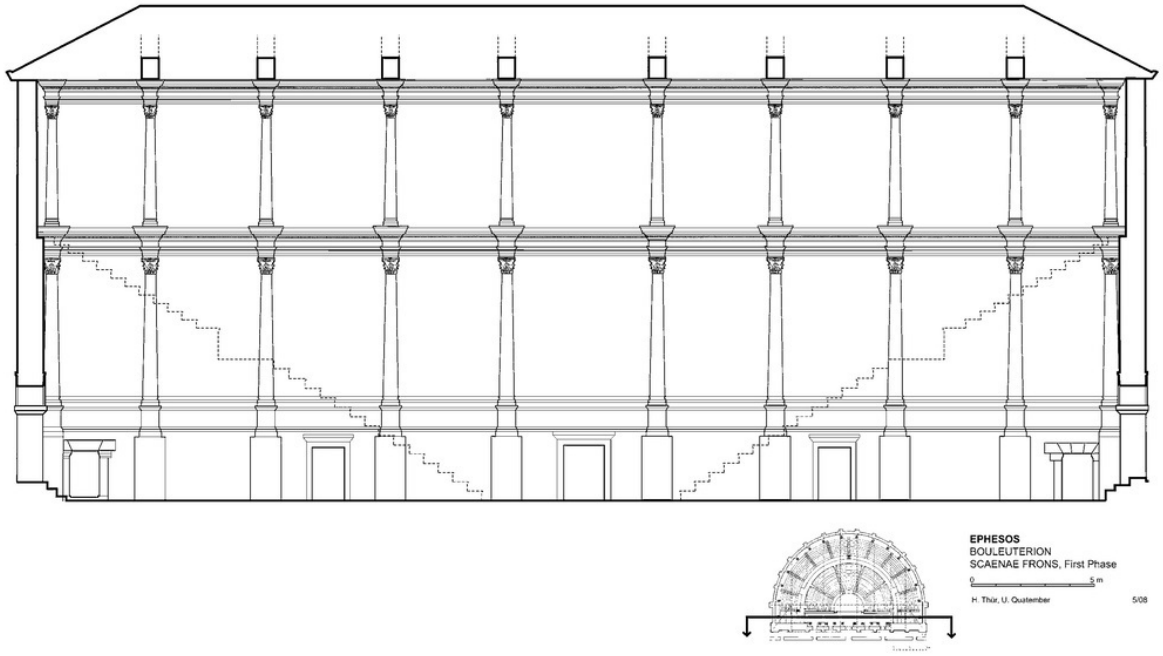


Figure 110 – Éphèse, bouleutèrion. Reconstitution du premier mur de scène (Bier 2011 pl. 45).

L'étude architecturale des parties latérales du mur de scène et les quatre piédestaux centraux originaux, conservés comme noyaux de ceux plus larges de la phase ultérieure – de la même façon que les piliers de la façade à baies du théâtre hellénistique furent intégrés au mur de scène –, permet de restituer un mur de scène à deux ordres rectilignes, comportant huit colonnes flanquées de pilastres terminaux, reposant tous sur des piliers larges de 1,10 m, faisant une saillie d'1,25 m devant le mur (**fig. 110**). Ces piliers correspondaient aux contreforts de la façade extérieure et à ceux du mur de soutènement du koilon : ils devaient contribuer à supporter la charpente. Dans sa partie haute, le mur portait des inscriptions et il était peut-être orné de niches garnies de statues, ce qui demeure à ce jour une pure hypothèse. La façade était percée de cinq portes, les trois centrales menant à l'orchestra, les deux latérales aux parodos.

Une lettre d'Hadrien datée de 128/129 gravée sur le front de scène fournit un *terminus ante quem* pour cette phase, que l'on date par ailleurs du tournant du Ier et du IIe s. apr. J.-C. sur des critères stylistiques, à partir notamment de l'appareil des murs de soutènement : le monument s'inscrirait dans l'important programme édilitaire qui remodela la cité à l'époque flavienne.

• **Rénovation d'ensemble au milieu du IIe s. apr. J.-C.** L'agrandissement du koilon et de l'orchestra tout comme l'érection d'un front de scène semblent avoir été menés à bien dans une phase unique, visant à faire du monument un prestigieux écrin unitaire pour un usage spectaculaire.

⋆ **Embellissement : construction du front de scène.**

Dans les années 150, P. Vedius Antoninus, évergète proéminent qui donna son nom à un gymnase d'Éphèse, après avoir présidé à la rénovation du théâtre la

décennie précédente, dédia avec sa seconde femme Fl. Papiane un front de scène à Artémis Ephesia, l'empereur Antonin le Pieux et sa famille, ainsi qu'à Éphèse, métropole d'Asie. La façade, à deux niveaux d'édicules d'ordre corinthien, était percée de cinq portes. Les édicules s'élevaient sur six podiums à base et couronnement moulurés en alternance avec les portes, les quatre centraux, plus larges, supportant deux colonnes, les deux latéraux, une seule. Au second niveau les entablements devaient être disposés en alternance avec ceux du premier. C'était reprendre le modèle de la façade dite « à tabernacles », et plus précisément à tabernacles décalés qui, d'abord apparue dans le front de scène néronien du théâtre de Milet, avait connu un certain succès à Éphèse, avec la fontaine de Trajan et la bibliothèque de Celsus construite à la fin de l'époque trajanienne. Ce développement s'inscrivait dans celui plus large de la façade à édicules superposés – parfois aussi appelée « à tabernacles » –, au théâtre depuis Domitien, et le nymphée de Laecanius Bassus achevé en 78/79 et la « fontaine de la rue » (Straßenbrunnen) de la porte de Magnésie, consacrée, comme la fontaine de Trajan par Ti. Claudius Aristion et sa femme Iulia Laterane entre 102 et 114. Des frontons devaient surmonter le second ordre. Le décor architectural présente des similitudes avec la « Kaisersaal » du Gymnase de Vedius ainsi qu'avec une tombe monoptère identifiée comme celle des Vedii. La dédicace courait sur l'architrave des deux niveaux ainsi que sur la frise du premier.

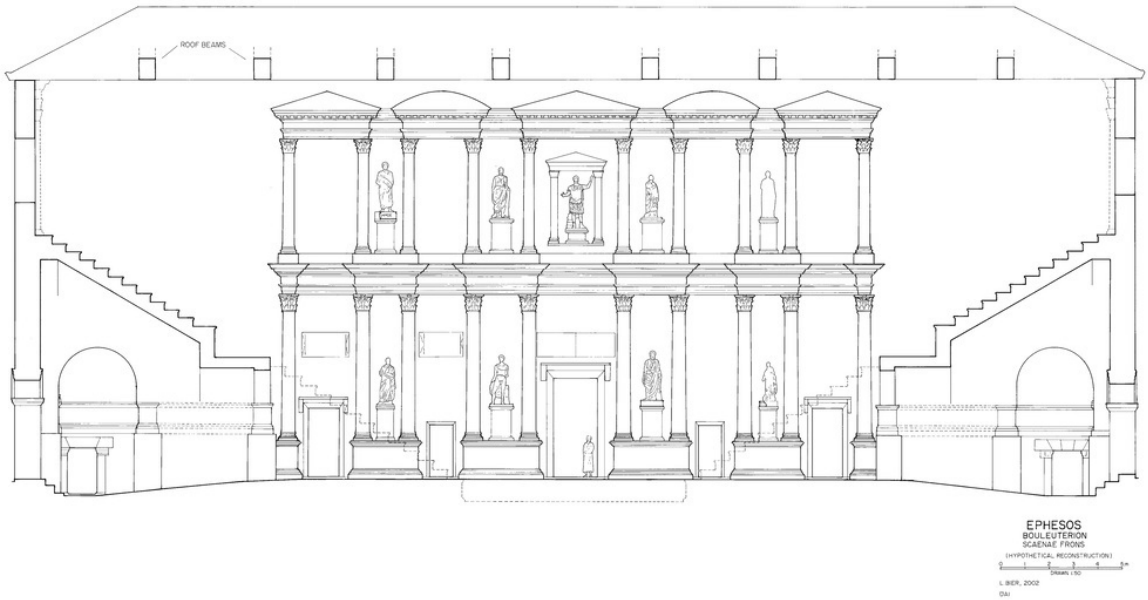


Figure 111 – Éphèse, bouleutèrion. Reconstitution du front de scène d'époque antonine (Bier 2011 plan 6)

Le front de scène était orné de statues dont on a conservé quelques bases : celle de Lucius Verus, qu'on peut rapprocher d'un torse suivant le type de l'Arès Borghèse (**fig. 112.1**) ; celle de Marc Aurèle (perdue depuis le croquis de J. T. Wood) et de la

première fille de ce dernier, Annia Aurelia Galeria Faustina, qu'on pourrait rapprocher d'un portrait de jeune fille (**fig. 112.2**). On peut supposer qu'étaient aussi représentés Antonin le Pieux et sa femme Faustine l'Ancienne, mais aussi Faustine la Jeune, femme de Marc Aurèle, ainsi que Lucilla, seconde fille de Marc Aurèle. L'appartenance de cette série à un programme ornemental cohérent est prouvée par le formulaire de la dédicace de Vedius à Antonin le Pieux. Celles de Lucius Verus et d'Anna Faustina auraient été érigées vers la fin des années 150 : peut-être complétat-on la galerie de portraits à mesure que la famille impériale s'agrandissait.

Dans sa reconstitution du front de scène (**fig. 111**), L. Bier distinguait huit emplacements pour des statues, dans chacun des édicules à deux colonnes, comme au bouleutèrion d'Aphrodisias, outre peut-être une niche au centre du second niveau. Selon lui, il pouvait y en avoir eu quatre supplémentaires au-dessus des portes, excepté la porte centrale : mais des statues à un tel emplacement, comme on en restitue parfois, sans couverture, et sur le fragile plafond des édicules du premier niveau, paraissent improbables ; en revanche il demeure possible d'imaginer une série de niches à ce niveau.

L. Bier, fort d'une série de parallèles comme celui du gerontikon de Nysa, plaçait de part et d'autre de la porte centrale du premier ordre Marc Aurèle et Lucius Vérus, et sur les côtés Fautine la Jeune à l'est, et sa fille Faustine à l'ouest. Antonin le Pieux aurait occupé la niche centrale du second niveau, encadré par les statues d'Hadrien et de Sabine. Il plaçait également les allégories de Dèmos et de Boulè sur les côtés. La base d'une allégorie de Dèmos fut en effet découverte devant la scène et se situerait bien aussi au IIe s. apr. J.-C. : elle pourrait avoir eu comme pendant une allégorie de Boulè. Mais ces deux statues auraient tout aussi bien pu été placées devant l'estrade, à ses deux extrémités, où deux bases ont été repérées. Par ailleurs des portraits des évergètes ont pu être exposés dans l'édifice : on peut en rapprocher un portrait masculin et deux statues féminines, tous trois trouvés lors de la fouille du XIXe et dont on a conservé la trace dans les seules lettres de J. T. Wood.

La fouille a également livré deux statues de Muses – Terpsichore ou Erato, conservée au musée de Syros (**fig. 112.4**), et Melpomène, évoquée dans une lettre de J. T. Wood – et un torse de silène (**fig. 112.3**), qui auraient été ajoutées plus tard, à l'ensemble original, pour mettre en avant les fonctions du monument. Mais il n'existe pas d'argument dirimant pour ne pas les placer dans l'ensemble offert par Vedius, car il ne faut pas attendre l'époque impériale avancée pour trouver des statues de muses dans les bouleutèrions. Il faudrait en tous cas supposer plus de neuf emplacements pour des statues dans le front de scène.

Le mur de scène était par ailleurs couvert d'inscriptions, notamment les trois lettres d'Antonin le Pieux aux Éphésiens (années 150), dans lesquelles l'empereur soutenait le programme édilitaire de Vedius, qui avait rencontré de l'opposition parmi les Éphésiens. L'ensemble des inscriptions laisse penser que ce front de scène fut rapidement achevé, dans les années 150, du vivant de Celsus et d'Antonin le Pieux, et qu'on se contenta de compléter la galerie de portraits.

Figure 112 – 1. Éphèse, bouleutèrion. Statue de Lucius Verus (Bier 2011 pl. 66). 2. Éphèse, bouleutèrion. Portrait d'une jeune fille, identifiée à Annia Aurelia Galeria Faustina (Bier 2011 pl. 69). 3. Éphèse, bouleutèrion. Torse de silène (Bier 2011 pl. 70.3). 4. Statue de Muse (Bier 2011 pl. 71).

Des chapiteaux remodelés montrent que c'est alors qu'on édifia une estrade haute de 1,35 m (0,90 m au-dessus du niveau de l'orchestra) à laquelle on accédait par des rampes. Le front de ce pulpitum, entre de petits parapets flanquant les escaliers d'accès à l'orchestra des extrémités, était plaqué d'orthostates en marbre de 12 cm d'épaisseur au-dessus d'une plinthe en marbre moulurée ; le couronnement est restitué. Devant, à chacune des extrémités, se trouvait une statue, dont on a retrouvé chacune des bases.

⋆ **Agrandissement du koilon et de l'orchestra.** C'est sans doute encore dans cette phase qu'on agrandit l'orchestra en retirant deux rangées de gradins que l'on remplaça par un mur de podium.

De ces travaux serait contemporaine la couverture des parodos par des voûtes reposant sur des murs de remplissage au noyau en petit appareil de part et d'autre des piédestaux des extrémités (Ped 1 et 6) du mur de scène (**fig. 104**) : elle permit d'étendre jusqu'à la façade les gradins du maenianum supérieur, décrits comme « *tribunalia* » [108] remplis de places honorifiques, qui renforçaient l'unité architectonique du monument. Cependant ces places ne constituaient pas des loges isolées avec un accès particulier, et l'on peut douter que cela ait représenté un honneur de s'y installer La capacité devant alors dépasser les 2500 places.

• **Derniers réaménagements.**

À une époque ultérieure, deux portes intermédiaires furent ajoutées dans le mur de scène.

C'est peut-être après la phase antonine aussi que l'on remodela le couronnement du koilon, en animant le mur de fond de la circulation supérieure de pilastres corinthiens, ce qui ne constituerait pas à proprement parler un portique, composante

108. Selon nos conventions, il ne faudrait écrire ni *tribunalia* ni tribunaux mais tribunals.

que l'on trouve dans les théâtres découverts. L. Bier situait cet aménagement dans une quatrième phase, après une troisième consistant en la construction des « *tribunalia* », qu'on place plutôt maintenant avec la seconde phase impériale ; il hésitait par ailleurs à considérer comme contemporaines ses troisième et quatrième phases, ce qui reviendrait aujourd'hui à remonter le remodelage de la circulation supérieure à l'époque antonine.

On perça également le mur de podium de l'orchestra d'un nouvel escalier longeant le front du pulpitum et permettant de rejoindre l'escalier le plus à l'est du koilon.

Dans une phase tardive, des murs en petit appareil lié au mortier vinrent barrer l'accès au couloir de part et d'autre du passage entre les portes latérales de la façade et leurs répondants dans le mur de fond du portique, ce qui revenait à créer une sorte de postscaenium. Les couloirs ainsi formés sur les flancs de ce dernier furent couverts d'une voûte en brique dont l'imposte reposait sur une maçonnerie en *opus caementicium* doublant la face interne des murs.

• Inachèvement et condamnation des accès.

Comme on l'a noté, la porte latérale est, qui aurait dû donner accès au gymnase supérieur, ne fut jamais achevée, mais semble avoir fait office de niche. Les travaux dans le secteur au-delà de cette porte, où l'on relève des substructions peut-être conçues en relation avec le bouleutèrion ou son bâtiment de scène, furent peut-être également abandonnés.

Dans une phase tardive, la porte latérale ouest fut bouchée par un mur en petit appareil lié au mortier comprenant des assises de briques. La porte ouest d'accès au diazôma fut bouchée par un énorme bloc surmonté d'assises approximatives de petits blocs.

Les pilastres se dégageant de la face interne de la circulation périphérique furent ravalés dans une phase tardive, que l'on date et explique mal.

La maçonnerie au-dessus de la porte est de la façade a été reprise, et une croix gravée sur son linteau (**fig. 108.2**) comme sur beaucoup de monuments d'Éphèse et de l'Asie Mineure romaine : cela attesterait plutôt la neutralisation d'un monument païen qu'une reconversion. Ainsi il n'est pas certain que l'abside au centre du sommet de la cavea mérite son nom de *synthronon*. Peut-être voûtée en cul-de-four, elle fut érigée sur un niveau de sol largement supérieur à celui des phases principales de l'odéon. Postérieure à l'effondrement de la toiture et à la dégradation d'une partie du mur périphérique, elle montre en tout cas que l'édifice partiellement ruiné resta en usage.

§ Abandon. La fouille a montré qu'au ve s. le prytanée et ses statues furent laissés dans un total abandon ; à cette époque, l'ensemble de l'agora supérieure devait avoir perdu ses fonctions politiques et administratives et l'on peut penser que le bouleutèrion aussi. Le pillage des marbres du monument commença dès l'époque protobyzantine.

§ Évolution des usages. La destination première de l'édifice a été débattue, et pour cause : son dernier état est celui d'un véritable petit théâtre, ou d'un odéon parmi les plus grands d'Asie Mineure. C'est ainsi qu'on en a d'abord fait un petit théâtre ou un odéon. Th. Smith décrivait le théâtre et l'odéon d'Éphèse comme « deux très vastes théâtres ». R. Pococke suggérait qu'il s'agisse d'un « odéon ou d'un théâtre pour la musique ». Choiseul Gouffier le désignait comme un autre théâtre, après avoir exalté l'amphithéâtre [le théâtre] et le stade trois fois plus grand que le Colisée : selon ses propres mots, « les théâtres » d'Éphèse « attendaient toute la Grèce ». Lord Arundell explique à ses lecteurs qu'en partant du théâtre on trouve l'odéon à main gauche, ce qui serait un précepte de Vitruve ; Cramer aussi parle des vestiges d'un odéon [109], et encore au début du xxe s., F. Sartiaux [110].

J.-Ch. Balty, s'intéressant à des édifices politiques, reconnaissait que par son architecture, ses dimensions, le monument excédait, comme le bouleutèrion d'Aphrodisias, largement le cahier des charges du local de réunion d'une assemblée restreinte. À l'inverse, G. Meinel, étudiant les odéons, considérait que l'édifice s'était dépouillé de sa fonction politique en revêtant sa parure marmoréenne. Aujourd'hui, on s'accorde pour parler de bouleutèrion après E. Fossel, qui critiqua l'appellation d'odéon, comme un nom s'accordant avec la destination première de l'édifice, et à toute sa période d'utilisation. Un argument morphologique important est l'absence d'un post-scaenium ou de tout autre local relié à l'estrade, du moins jusqu'au IIe s. apr. J.-C. La situation en bordure de l'agora dite politique, à côté du prytanée, n'est certainement pas anodine, et l'on peut remarquer qu'encore à l'époque impériale, on choisit ce lieu pour graver deux versions de la lettre d'Hadrien recommandant l'entrée à la boulè de deux personnages de sa flotte (*I.Ephesos* 1487, 1489).

On admet par ailleurs qu'avec le temps les usages de ce bouleutèrion se sont diversifiés, pour faire de l'édifice un théâtre secondaire couvert : à l'époque impériale, et notamment avec sa rénovation du milieu du IIe s. apr. J.-C. et l'ajout d'une estrade et d'un front de scène, le bouleutèrion d'Éphèse est devenu aussi un véritable odéon, utilisable pour les réunions à huis-clos d'une élite (les *pepaideumenoi*), dont témoignent Philostrate et Aristide, autour de spectacles divers et variés : « lectures, déclamations, concours oratoires, plaidoyers réels ou fictifs, *recitationes* (récitations), *acroamata* (récitals) ou *epideixeis* (représentations) » [111]. On se demandera tout de même si l'accès à cet odéon, parmi les plus grands d'Asie Mineure, dont on prit soin d'accroître la capacité en étendant les gradins au-dessus des parodos, fut réellement sélectif ou s'il n'était pas tout juste proportionné au nombre de spectateurs potentiels de représentations qui n'attiraient pas la même foule que celles du théâtre, mais un public qui demeurait relativement large et varié.

109. Cramer 1832, p. 375.
110. Sartiaux 1911, p. 94-95.
111. Gros 2016.

Odéon de l'Artémision

37°56'57.49"N 27°21'40.15"E.

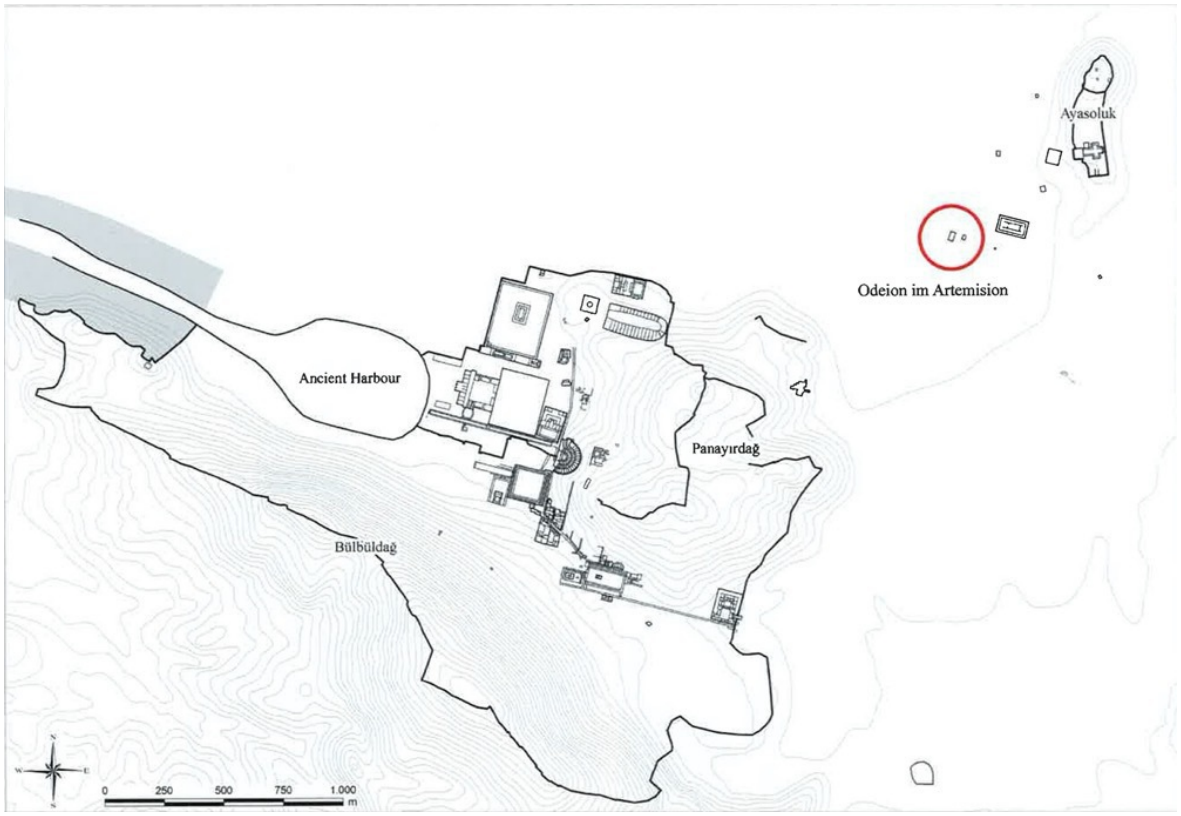


Figure 113 – Éphèse. Le site et l'odéon de l'Artémision (Zabrana *et al.* 2018, pl. 6).

Histoire de la recherche

Le célèbre temple d'Artémis, recherché par les voyageurs depuis le xvie s. au moins, fut redécouvert par J. T. Wood vers 1870. À cette occasion, une partie du sanctuaire fut fouillée et plusieurs monuments dégagés, au nombre desquels figure l'odéon, représenté sur plusieurs plans (par Curtius en 1872, Wood en 1877, Schindler en 1896/1897[112]), mais jamais identifié comme tel (**fig. 113**). La correspondance de Wood et l'encadrement d'une montre à gousset trouvé dans un remblai de fouille sont les seuls témoignages de sondages réalisés dans le secteur au xixe s. C'est après-guerre qu'A. Bammer décrivit le monument comme une tribune pour les spectateurs qui auraient assisté au départ pour Éphèse des processions par la « via sacra » étudiée par D. Kniebe à partir de 1991 : un nettoyage grossier en 1992 permit de montrer que la « sogenannte Tribüne » avait la forme d'un petit théâtre.

Il fallut attendre 2009 pour qu'un projet s'intéresse aux nombreuses constructions qui témoignent de l'utilisation du sanctuaire à l'époque impériale. L'identification de la « tribune » comme odéon fut assurée en 2011[113]. L'étude des vestiges

112. Voir Zabrana *et al.* 2018, pl. 1-5.
113. Zabrana 2011, Zabrana 2012.

visibles fut accompagnée de travaux de consolidation [114] et complétée par une fouille très partielle : parmi les dix sondages réalisés entre 2009 et 2011 (**fig. 114**), qui se concentrèrent dans le quart sud-est du monument et devant la face arrière, laissant sa moitié sud largement inconnue, un secteur ouvert au centre de l'orchestra avait permis d'atteindre la partie centrale de la façade de l'estrade ; mais les travaux s'interrompirent faute d'un accord avec le propriétaire du terrain et seul un relevé géophysique fournit quelques informations supplémentaires sur le plan du bâtiment de scène.

Figure 114 – 1. Éphèse, odéon de l'Artémision. Plan des vestiges avec indication des sondages ; en vert, murs édifiés au Moyen-Âge (Zabrana *et al.* 2018, plan 1). 2. Éphèse, odéon de l'Artémision. Vue du sondage 1/2011, réalisé au sud-est du koilon (Zabrana *et al.* 2018, pl. 9, fig. 2).

La synthèse de ces résultats partiels fut publiée en 2018 sous la forme d'une monographie en 254 pages de texte, 105 planches et 25 de relevés et reconstitutions, dans un volume de la série des *Forschungen in Ephesos*. Comme l'explique elle-même L. Zabrana, qui dirigea l'ouvrage, cette monographie lacunaire ne saurait être considérée comme définitive.

Description

Nous nous appuyons ici sur les différentes publications de L. Zabrana, avant tout sa récente monographie [115].

§ Situation. Le monument se trouve 175 m au sud-ouest du temple d'Artémis dont il suit l'axe avec une légère déviation (**fig. 115**). Les plans des constructions dégagées

114. Voir Zabrana *et al.* 2018, pl. 225-227.

115. Nous avons pu nous rendre plusieurs fois à l'Artémision et nous approcher du monument, sans jamais le visiter, car il se situe sur un terrain privé.

par J. T. Wood à la fin du XVIe siècle, aujourd'hui invisibles, laissent penser qu'au sud du temple étaient concentrés des monuments publics, dont l'odéon, à proximité de thermes, tandis qu'au nord et au nord-est se trouvaient des bâtiments destinés à héberger le personnel du culte et les demandeurs d'asile (**fig. 115**).

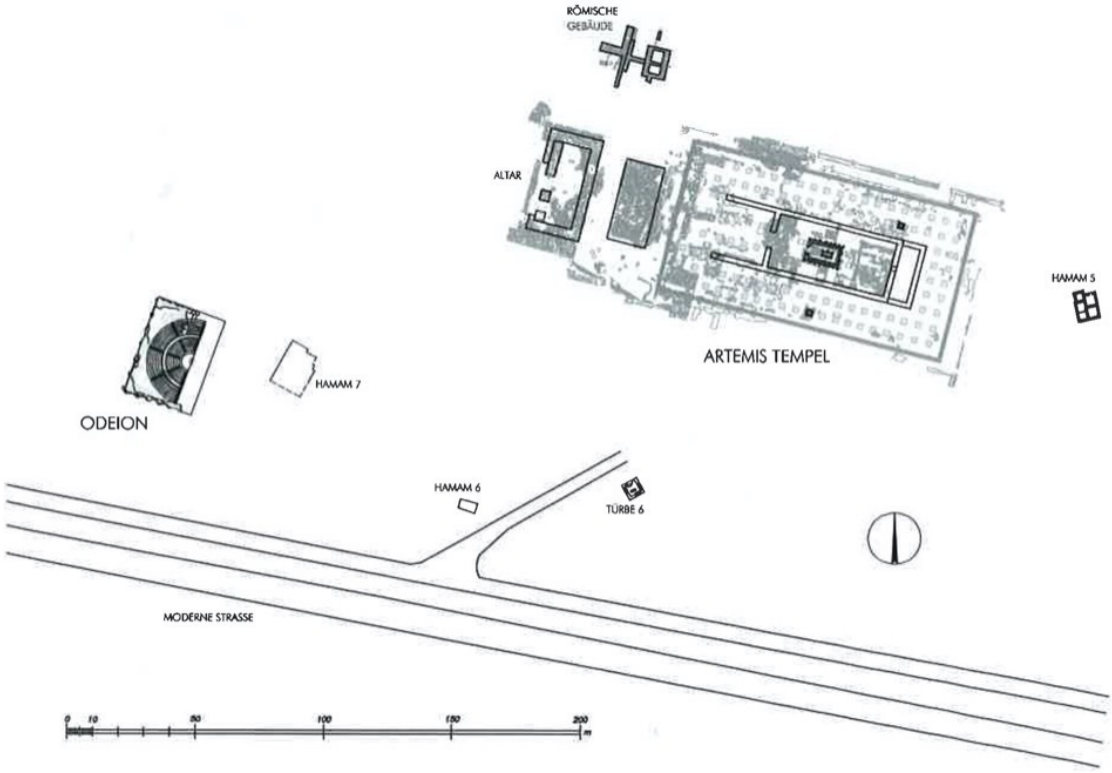


FIGURE 115 – Éphèse, odéon de l'Artémision. Plan de situation de l'odéon dans le sanctuaire (ZABRANA *et al.* 2018, pl. 7, fig. 2).

§ État de conservation. Le monument, qui s'effondra et brûla, n'est que très partiellement conservé. Rien ne subsiste de l'étage ; les éléments en marbre (plaquage de la scène et plaques des gradins) furent largement pillés ; les voûtes de substruction sont en partie effondrés. Par ailleurs son état de conservation n'est que partiellement connu, étant donné l'absence de fouille dans une partie du koilon et la quasi totalité du bâtiment de scène, dont la prospection géophysique a cependant montré qu'il en subsiste au moins des vestiges arasés.

§ Matériaux. Outre les composantes diverses des substructions et des murs en *opus caementicum* et *opus vittatumopus vittatum*, on relève une assise de corniche en calcaire couronnant le rez-de-chaussée sur ses quatre faces externes.

Des marbres blancs et de couleur étaient employés dans les plaques composant les gradins, l'*opus sectile* de l'orchestra, le plaquage du front de l'estrade et divers éléments du bâtiment de scène.

Les études de provenance présentées par W. Prochaska dans la monographie ont permis de montrer que les marbres de couleur sont en grande majorité locaux et

régionaux ; l'origine des marbres blancs est plus variée, allant de Thasos à Dokimeion et Aphrodisias en passant par les carrières locales.

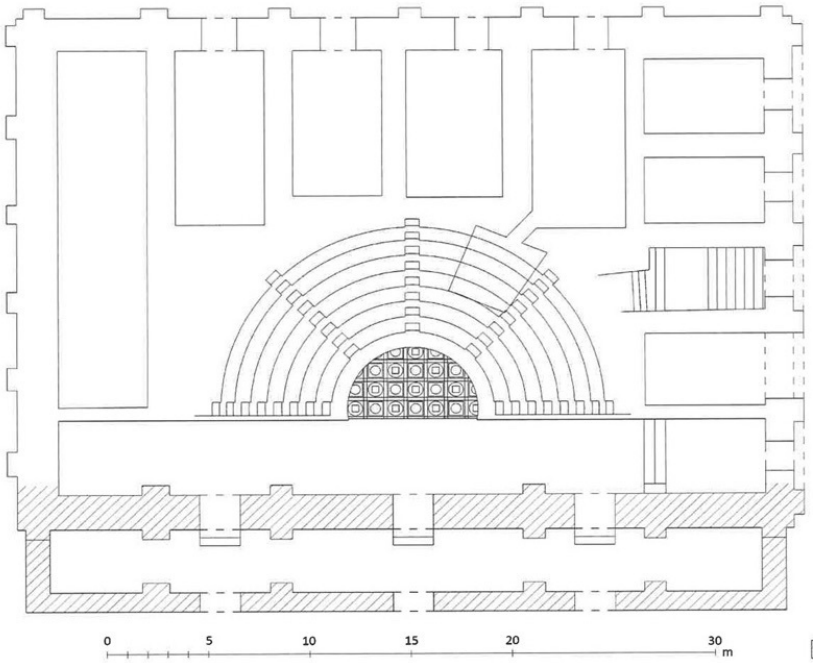


Figure 116 – Éphèse, odéon de l'Artémision. Plan restitué ; la reconstitution hachurée du bâtiment de scène est hypothétique (Zabrana *et al.* 2018, pl. 20.

§ Koilon. Le koilon ouvrait sur le sud-est ; pour les commodités de la description, une orientation simplifiée à l'est est adoptée.

Le monument, largement effondré, suit un plan rectangulaire de 40 x 24 m environ (**fig. 116**). Des pilastres s'élevant sur la hauteur des deux niveaux rythmaient les quatre **faces** du monument (**fig. 117**), tandis que le petit côté nord, donnant sur l'espace à l'ouest de l'autel d'Artémis, reçut au rez-de-chaussée un décor d'arcs aveugles, dont les claveaux furent hissés à l'aide d'une louve.

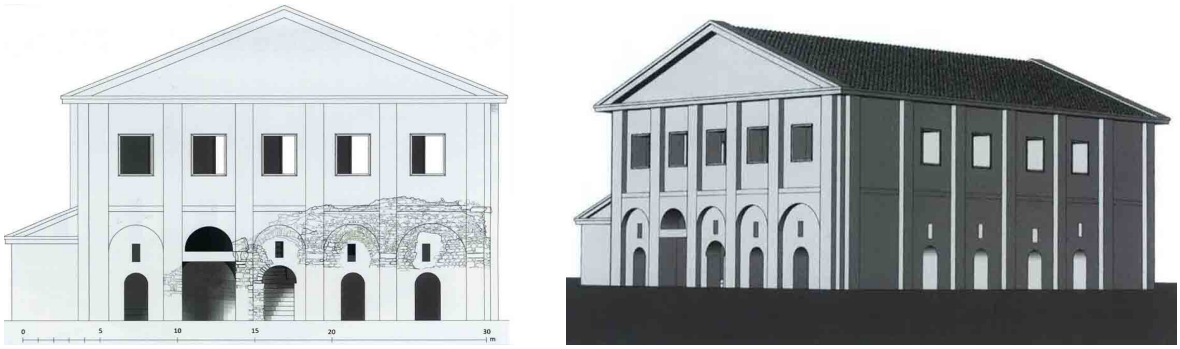


Figure 117 – 1. Restitution de l'élévation de la façade nord (Zabrana *et al.* 2018, plan 23). 2. Reconstitution tridimensionnelle des faces nord et ouest (Zabrana *et al.* 2018, pl. 9, fig. 2).

L'**élévation de l'étage** au-dessus de l'assise de la corniche en calcaire couronnant le rez-de-chaussée demeure hypothétique : des fenêtres assuraient probablement l'éclairage et la ventilation de l'édifice. D'après la disposition des murs on peut restituer en **couverture** sept fermes triangulées réparties tous les 6 m et couvrant une portée de 23 m environ (**fig. 118**).

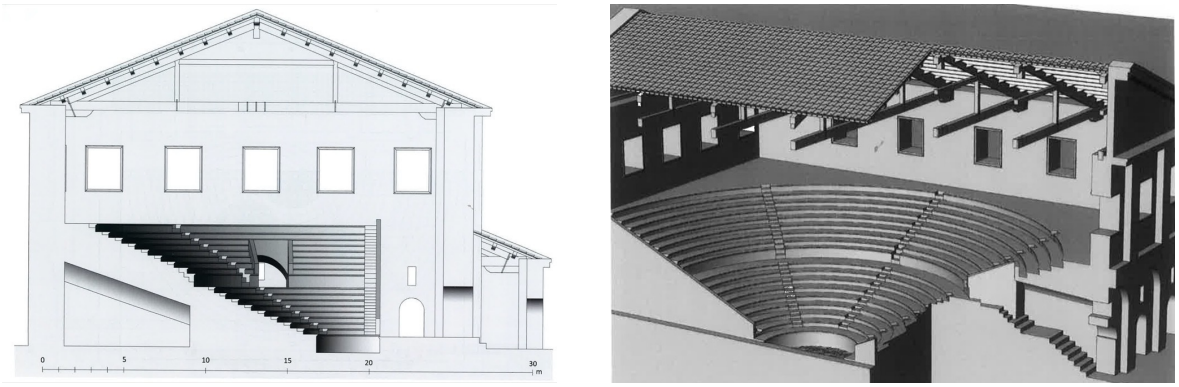


Figure 118 – 1. Éphèse, odéon de l'Artémision. Coupe transversale restituée (Zabrana *et al.* 2018, plan 22). 2. Éphèse, odéon de l'Artémision. Reconstitution tridimensionnelle, coupe longitudinale (Zabrana *et al.* 2018, pl. 98, fig. 1).

Les **substructions**, à noyau en *opus caementicium* et parement en *opus vittatum* se composent de neuf caissons voûtés (Kammer 1 à 9), dont six constituaient des pièces accessibles (**fig. 116**). Ils ne se répartissent pas complètement symétriquement : sur le petit côté nord, quatre chambres (6 à 9) suivent l'axe longitudinal (**fig. 119.2**) ; les autres sont orientées selon l'axe transversal, avec une chambre (1) s'étendant sur toute la profondeur du monument côté sud (**fig. 119.1**) et quatre chambres correspondant au centre de la partie arrière du koilon (2 et 3 étant restituées symétriquement à 4 et 5). Les voûtes étaient inclinées là où l'exigeait l'étagement des gradins, qui, divisés en deux volées par un **diazôma** large de 1,25 m, probablement délimité à l'arrière par un mur, reposaient sous cette circulation sur des caissons de substruction rayonnants et tronconiques.

Figure 119 – 1. Éphèse, odéon de l'Artémision. Caisson de substruction K1 (Zabrana *et al.* 2018, pl. 8, fig. 1). 2. Éphèse, odéon de l'Artémision. Pièce de substruction K6 avec nouvel accès percé à un niveau de sol plus élevé aux XIVe-XVe s. (Zabrana *et al.* 2018, pl. 8, fig. 2).

14 rangées de **gradins** sont restituées. Ces gradins (**fig. 120**), hauts de 0,36 m et profonds de 0,70 m étaient composés d'un assemblage de plaques de marbre : une panneresse profonde de 0,10 m et haute de 0,22 m recevant une dalle haute de 0,14m avec une mouluration antérieure, composée d'un cavet surmonté d'un bandeau, débordant de 0,08 m au-dessus du rang inférieur. Ces dalles étaient dressées à la pointe et dépourvues de repose-pieds.

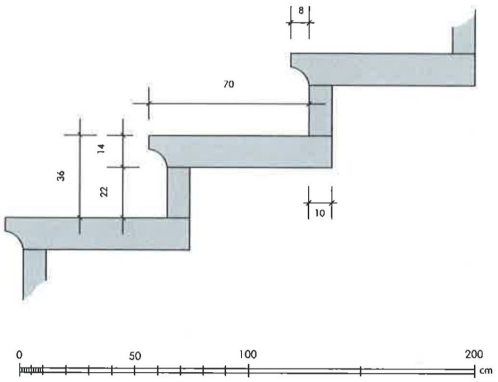


Figure 120 – 1. Éphèse, odéon de l'Artémision. Restitution du profil des gradins (Zabrana *et al.* 2018, pl. 10, fig. 3)
2. Éphèse, odéon de l'Artémision. Vue de dessus des plaques de gradin en marbre *in situ* (Zabrana *et al.* 2018, pl. 10, fig. 5)

Cinq **escaliers** rayonnants délimitaient quatre kerkis. Un escalier aménagé dans l'espace (Kammer) 8 permettait d'accéder depuis l'un des arcs du petit côté nord, par un vomitoire, au diazôma (**fig. 116**).

La **capacité** de l'édifice a été estimée à 1000 places environ, à partir de données qui demeurent partielles.

§ Parodos. D'un accès latéral aux premiers rangs, on ne sait rien, mais s'il existait, il devait passer par l'estrade qui fermait l'orchestra.

§ Orchestra. L'orchestra semi-circulaire, dont les dimensions exactes comme l'organisation périphérique demeurent inconnues, était couverte d'un pavement en *opus sectile* composé d'un quadrillage à base de cercles inscrits dans des carrés, où sont parfois inscrits d'autres carrés encore.

§ Bâtiment de scène. Une estrade haute de 0,80 m bordait l'orchestra à l'est. Sa façade était plaquée de marbre. La prospection géophysique menée par S. Seren en 2010 permet de conclure que la profondeur totale du bâtiment de scène était de 10 m, 6 pour la scène et 4 pour le corps de bâtiment environ, et qu'une construction rectangulaire s'y adossait à son extrémité orientale au moins : c'est sur ces données et le corpus comparatif des théâtres et odéons que L. Zabrana se fonde pour restituer un portique à un niveau, à toit en appentis, en façade de l'odéon (**fig. 118**).

Les éléments d'architecture (42 blocs et fragments inventoriés, photographiés et relevés) et de sculpture (14 fragments étudiés par M. Aurenhammer et W. Prochaska) invitent à restituer un riche front de scène à tabernacles, même si les auteurs conviennent que beaucoup de ces blocs sont erratiques et qu'aucun ne peut être attribué avec certitude à l'édifice.

Chronologie

La chronologie se fonde essentiellement sur l'étude des contextes de céramique par J. Struber İlhan, abondamment illustrée (42 planches, dont un dessin pour chacun des 461 numéros du catalogue ainsi que quelques photographies), complétée par celle du petit matériel (verre, métal et os) par J. Dorner, par huit fragments d'inscriptions étudiés par H. Taeuber (en partie, sinon en totalité, erratiques), huit monnaies isolées inventoriées par U. Schachinger ainsi que le matériel archéozoologique présenté par G. Forstenpointer et G. E. Weissengruber.

§ Date de construction. Le matériel trouvé dans les fondations de l'odéon permet d'en situer la construction dans la seconde moitié du Ier s. apr. J.-C. Le monument s'inscrit dans le développement général du type monumental de l'odéon (voir les planches 99-101, avec un corpus comparatif de 11 monuments représentés en plan, et en coupe pour celui d'Aoste uniquement), bien installé en Asie Mineure dans la seconde moitié du Ier s. de notre ère et au bouleutèrion d'Éphèse au tournant du Ier et du IIe s. apr. J.-C., qui serait donc légèrement postérieur. Le koilon semi-circulaire encore inscrit dans un plan rectangulaire correspond bien à la typologie des odéons du début de l'époque impériale : le plan en demi-cercle indépendant apparaît à Sagalassos à la fin du Ier s., pour devenir le plan standard des petits théâtres couverts au IIe s.

§ Autres phases impériales. On aménagea des latrines dans la chambre (*Kammer*) 5a dans une deuxième phase, entre le IIe et le début du IIIe, au cours de laquelle fut peut-être également pavée l'orchestra dont l'*opus sectile* est similaire à celui des maisons en terrasses (*Hanghaüser*), daté du milieu du IIe s. Divers fragments d'enduit peint, d'architecture et de sculpture mis au jour au pied de la scène témoignent d'une succession de phases pour le bâtiment de scène et son front de scène.

§ Abandon. L'abandon est daté des Ve-VIe s. d'après les couches de destruction riches en tuiles et en poches de cendres qui couvrent l'orchestra, témoignant d'un effondrement de la toiture. Le remblai homogène couvrant ces couches de démolition, daté des mêmes siècles, contient des restes alimentaires (porc notamment) témoignant d'une fréquentation occasionnelle des ruines.

Peu après son abandon, le monument servit de carrière : le prélèvement massif des plaques en marbre de la scène est antérieur à un remblai daté du XIVe-XVe s. (ht. max 1,30 m). Ce remblai témoigne encore d'une utilisation secondaire du monument comme dépotoir.

À l'époque médio-byzantine (VIIe-XIe s.), les ruines du monument ne semblent plus avoir été fréquentées. Le monument fut réutilisé à la fin de l'époque byzantine, aux XIIIe-XIVe s. quand l'accès à l'espace 8 fut muré et qu'un dallage en terre cuite fut posé devant. À cette époque furent retirées les plaques des gradins qui n'étaient pas enfouies sous les quelques mètres de remblai qui couvraient le niveau de sol antique.

Aux XIVe-XVe s., de nouveaux accès aux chambres de substruction furent percés, pour remplacer ceux qui avaient été enfouis et les rendre utilisables, avec un niveau de sol plus élevé (**fig. 119.2**). Le long de la façade ouest on construisit en plusieurs phases des murs en petit appareil, liés à l'utilisation des pièces (**fig. 114**). Plusieurs murs similaires furent édifiés dans les décombres du koilon. Une partie du matériel pourrait être liée à l'invasion de Tamerlan au début du XVe s. ou à l'occupation d'Éphèse par les Ottomans en 1424.

Identification et usages du monument

L'identification comme odéon paraît assurée : l'édifice est couvert et se distingue d'un bouleutèrion en ce qu'il est équipé d'une scène. Le diazôma alimenté par un escalier d'accès par les substructions permettait de hiérarchiser les flux des spectateurs. Parmi le matériel en revanche, l'identification d'une rondelle de plomb d'un diamètre de 1,6-1,8 cm et une épaisseur de 0,15 m, trouvée isolément et hors contexte, comme une tessère d'entrée datant de la première phase du monument au Ier s. apr. J.-C. paraît plus que fragile [116].

L'organisation d'épreuves musicales dans le cadre de concours sacrés en l'honneur de l'Artémis d'Éphèse est attestée à l'époque impériale par les inscriptions commémorant les victoires d'un auteur d'éloges en vers, d'un rhéteur, d'un choraulète, de trois acteurs comiques ainsi que d'un citharôde [117]. L'identification de l'odéon vient confirmer l'hypothèse de H. Engelmann, selon qui la partie musicale des Artemisia avait lieu au sein du sanctuaire.

Mais l'édifice dut assumer de multiples fonctions dans un sanctuaire doté d'une administration propre et d'une justice indépendante : il dut faire également office de lieu d'assemblée pour les réunions ordinaires de divers organes du sanctuaire comme le collège des prêtres. Les odéons intégrés à des sanctuaires sont rares ; on les trouve plus souvent en bordure de places urbaines (Troie, Anemourion, Sagalassos, Arycanda [118]) ; auxquels il faudrait ajouter toutefois les théâtres et theatrons de sanctuaires (voir *supra*, p. 143). Avec ce monument l'Artemision était doté d'une infrastructure exceptionnelle témoignant de la richesse et de l'autonomie du sanctuaire.

La présence d'un tel monument infirme la thèse selon laquelle les Artemisia auraient décliné au Ier s. au profit de la course à l'obtention de la néocorie et de concours

116. Étude du petit matériel (« Kleine Funde ») par J. Dorner, Zabrana *et al.* 2018, p. 184, KF 1, pl. 93.
117. Zabrana *et al.* 2018, p. 15-20, not. 19.
118. Zabrana *et al.* 2018 pl. 102-103.

impériaux : selon L. Zabrana, les Artemisia étaient bien plutôt enracinés dans une ancienne tradition cultuelle qui s'enrichit dans un second temps de concours, tandis que les multiples concours impériaux se nourrissaient de compétitions organisées à grande échelle, seules à même de fédérer les masses autour du culte impérial.

Stade

Le stade d'Éphèse, dont l'étude commença en 1993, demeure largement à fouiller ; il n'existe pas non plus à ce jour de monographie sur le monument.

Situé au pied du flanc nord-ouest du Panayırdağ, orienté d'ouest en est, il remonte à l'époque hellénistique, voire à l'époque de Lysimaque, pour sa première phase monumentale. À l'origine les gradins ne devaient occuper que la pente du long côté sud. La piste était longue de 180 m environ, le sol en terre battue (**fig. 121**).

Une dédicace atteste la rénovation du stade sous Néron, à laquelle contribuèrent des évergètes privés, comme l'affranchi C. Stertinius Orpex, son épouse et sa fille (*I.Ephesos* 411, *I.Ephesos* 2113). C'est alors qu'on édifia des gradins sur le long côté nord, au moyen d'importantes substructions voûtées et que l'on construisit, si nous lisons bien ces inscriptions (voir *infra*, p. 862), un mur de podium en marbre blanc au pied des gradins. Les orthostates de ce mur de podium portaient des reliefs, comme au stade de Magnésie.

Au tout début du règne de Néron en 54, Paul y aurait été jeté aux lions, ce qui soulève la question de savoir si les travaux d'adaptation étaient alors achevés : en tous cas, il était alors possible d'y lancer un grand nombre de bêtes sur le condamné.

On aménagea aussi la façade monumentale ouest, qui donnait accès au stade et aux circulations sous les gradins par des portes couvertes d'arcs, dans l'une desquelles était mise en œuvre l'inscription *I.Ephesos* 2113, ainsi que celle plus tardive, probablement postérieure à 212, en l'honneur d'un grand-prêtre qui fit construire une « place dorée » (devant le stade ?) (*I.Ephesos* 626). Un aqueduc passait sous le long côté sud. Aristodimou envisage qu'il ait servi à alimenter le stade pour des jeux aquatiques.

À l'époque impériale, le stade se trouvait à l'est du gymnase de Vedius. Dans les courtes synthèses sur le monument il n'est pas mentionné qu'à l'époque antonine il était toujours en pleine construction. Pourtant *ca* 140-150 le prytane sorti de charge Dionysios fils de Neikèphoros avait promis deux kerkis (σαλίδας δύο, *I.Ephesos* 661).

Le séisme de 262 y causa d'importantes destructions, l'édifice fut alors reconstruit en remployant ses anciens matériaux, à l'exception de sa façade nord. Il sera encore ébranlé par la série de séismes entre 359 et 366.

À l'extrémité est de la piste, dans la sphendonè, on aménagea une arène de 50 x 40 m. Sur les côtés de cette arène se trouvaient des pièces qu'on pouvait fermer, peut-être pour les bêtes sauvages. C'est sans doute à cette époque qu'on perça les gradins au nord-est du monument pour créer un accès direct à l'arène : il ne semble pas que ce fût l'entrée des notables et des officiels aussi bien que des gladiateurs et

des bêtes, mais bien une entrée liée à l'arène, ajoutée au moment de sa construction. Cet aménagement est sans nul doute tardif, mais on n'a pu le dater précisément.

On sait simplement qu'au ve s. apr. J.-C. on érigea une église à l'extrémité est du corridor nord, autour de laquelle se développa un cimetière, ce qui constitue un *terminus ante quem* pour la fin de l'utilisation comme stade : on remblaya la piste, qui ne pouvait plus servir aux athlètes mais dut être transformée en terrain agricole. Le stade fut ruiné et pillé avec Éphèse au VIIe s. et l'on remploya ses gradins dans la forteresse byzantine et dans la mosquée selon Ch. Texier.

Dire que les de gladiateurs avaient lieu dans l'arène elliptique tardive masque le problème de chronologie [119] : où avaient lieu ces spectacles avant l'aménagement de l'arène ? Selon J. Keil, le stade lui-même pouvait aussi servir d'arène et d'hippodrome. Cette dernière idée est ancienne : ainsi Ch. Texier y reconnaissait (« peut-être ») des « *stabula* où les chevaux de course étaient déposés » et écrivait encore « L'intérieur du stade ne présente pas de dispositions différentes des autres hippodromes (*sic*) ; l'arène est encombrée de débris ; on ne voit aucune trace de la *spina*. » ; il parle encore de « l'extrémité [...] où se trouvaient les *carceres* » [120]. Cette idée ne repose sur aucun vestige précis ; on sait simplement que les Artemisia et les Epheseia au moins comportaient des épreuves hippiques, attestées avant même la refondation de la cité par Lysimaque et la construction du stade. Même si l'on suppose un usage du stade comme arène, on verra que le théâtre aussi fit de toute évidence office de petite arène (voir *infra*, p. 288) [121].

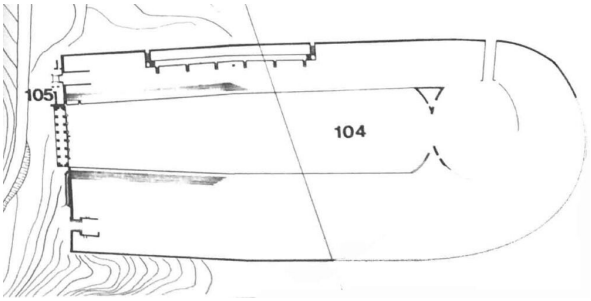


Figure 121 – Éphèse. Plan du stade dans le guide d'Éphèse, orienté au nord (Scherrer (éd.) 2000, p. 169).

Sources textuelles

Inscriptions du théâtre

La longue liste des inscriptions du théâtre a été dressée tout récemment, nous nous contenterons d'une bibliographie d'orientation.

119. Scherrer (éd.) 2000, p. 27.
120. Texier 1862, p. 315.
121. Scherrer (éd.) 2000, p. 167, n° 104 avec renvoi à tous les numéros des *ÖJh* pertinents. Voir aussi la notice Aristodemou 2008.

§ Inscriptions commémorant des travaux au théâtre. Nous les avons discutées dans l'exposé des phases du théâtre. Elles comprennent :

— 13 inscriptions liées à la construction du théâtre découvertes avant 1995, qu'on trouvera inventoriées dans l'ordre chronologique avec les références à jour, une courte description du support, le texte grec, la traduction allemande, voire un bref commentaire prosopographique dans Krinzinger, Ruggendorfer 2017, p. 391-401, 8.6.1.

— 1 ou 2 parmi les 42 inscriptions trouvées au théâtre après 1995 et éditées pour la première fois dans Krinzinger, Ruggendorfer 2017, p. 375-376 (8.1, IN1-2).

§ Inscriptions trouvées au théâtre. Il faut distinguer :

— Les inscriptions découvertes au théâtre avant 1995. On en trouvera la liste donnant la référence et le numéro d'inventaire s'ils existent, le lieu de découverte et un mot-clé dans Krinzinger, Ruggendorfer 2017, p. 401-415.

  — 302 sont publiées dans les *I.Ephesos*, dont les 13 inscriptions liées à la construction du théâtre mentionnées ci-dessus (Krinzinger, Ruggendorfer 2017, p. 401-412).

  — 2 inscriptions répertoriées dans le *SEG* 50 (1161 et 1166, *cf.* Krinzinger, Ruggendorfer 2017, p. 412.)

  — 100 inscriptions inventoriées mais non publiées : on y compte deux briques estampillées et bon nombre d'inscriptions fragmentaires, parfois remployées ou encore effacées Krinzinger, Ruggendorfer 2017, p. 412-415.

— 40 découvertes au cours des derniers travaux, éditées par catégorie dans Krinzinger, Ruggendorfer 2017, p. 375-390 : des décrets honorifiques exposés au théâtre (8.2, IN3-11), des inscriptions remployées au théâtre (8.3, IN12-16), des fragments et des pièces erratiques (8.4, IN17-42).

§ Inscriptions topiques. Assez peu nombreuses sont les inscriptions topiques qu'on peut rattacher avec quelque certitude au monument.

C'est le cas des inscriptions sur les membres architecturaux du théâtre, même si la plupart sont erratiques. Un groupe est constitué par celles qui étaient gravées à l'arrière des piédestaux des statues (voir *supra*, p. 237) de la **fondation de Salutaris** (*I.Ephesos* 2083 a-g), au-dessus de la kerkis qu'elles réservaient. Sont conservées les inscriptions topiques, selon la lecture que nous adoptons (voir *infra*, p. 269), des kerkis 1 (ou 11), 3, 4 (ou 8), 5, 7, 9. À propos de la question de savoir si elles indiquaient où descendre depuis le diazôma, où si on les apercevait en montant les escaliers depuis l'orchestra (voir *supra*, p. 237), on remarquera qu'il existait une autre série d'inscriptions topiques, que pouvaient lire ceux qui circulaient dans le diazôma, sur

le bandeau inférieur lisse du couronnement du mur de fond : on trouve des inscriptions topiques individuelles à un tel emplacement aux théâtres de Milet, Halicarnasse, ou Larissa en Thessalie. Celles d'Éphèse concernent des groupes et semblent de toute évidence liées à la fondation de Salutaris : l'une est une réservation au nom de la boulè (K6), une autre au nom de la gerousia (K5 plutôt que 7), tandis que trois autres ne conservent que quelques lettres (*I.Ephesos* 2086-2087) : soit il faut imaginer une extension de la réservation à la kerkis du maenianum supérieur, ce qui ne semble pas prévu dans le texte de la fondation, soit l'on peut considérer que ceux qui accédaient au premier maenianum par le premier diazôma pouvaient lire les réservations en amont de la circulation tout comme ceux qui montaient depuis l'orchestra les déchiffraient en amont des gradins.

Il semble par ailleurs qu'on ajouta d'autres inscriptions topiques, peut-être pour améliorer la signalisation : ainsi outre la base pour la tribu des Bembenaioi, on conserve aussi deux blocs remployés portant le nom de la tribu au génitif, en lettres hautes de 4 cm, datées du IIIe s. apr. J.-C., soit au moins un siècle après la fondation. On ne sait où ils étaient situés à l'origine, mais leurs dimensions interdisent que ce soient des gradins (*I.Ephesos* 2084-2085). Il nous semble qu'un bloc de marbre blanc au nom de la tribu des Karènaioi, remployé à l'envers à l'angle nord-est de la citadelle, pourrait faire partie de la même série (*I.Ephesos* 534). Enfin il peut être tentant de voir dans une inscription topique pour les chrysophoroi porteurs d'images (εἰκονοφόρων), remployée dans la citerne d'une maison tardo-antique au nord de la ville, une réservation de place au théâtre en lien avec les processions qui apportaient les statues de Salutaris, sachant que les chrysophoroi avaient effectivement leur kerkis réservée (*I.Ephesos* 546).

Seules quelques inscriptions topiques conservées sur des plaques de siège restaurées attestent l'existence au théâtre de réservations sur **gradins**, réservations individuelles qui dans le premier maenianum auraient fait concurrence aux réservations groupées de la fondation de Salutaris : si elles ne sont pas antérieures, peut-être furent-elles gravées dans les rangées supérieures. Dans sa thèse, G. Styhler-Aydın fournit la photographie de deux inscriptions de ce type [122]. Il s'agit de réservations individuelles gravées de main inexperte : l'une inscrite en diagonale, avec des lettres allant de 0,7 à 1, 7 cm, ne couvre le siège que sur 18 cm de longueur, réservant une place au nom de Μανδρύλος au nominatif. Ce nom est par ailleurs bien attesté à Éphèse, en particulier au tournant de notre ère (*I.Ephesos* 9, 945, 993, 3004, *SE* 241). Une autre, plus soignée (**fig. 66.2**) , avec une *hedera distinguens* mais des lettres tenant de l'écriture manuscrite pourrait réserver une place pour untel (restes de trois lettres en bordure de cassure) fils de Υ...(υἱοῦ Υ), qui s'étendait sans doute davantage (L. min 20 cm) ; la lecture est cependant incertaine : mais on pourrait plutôt lire la séquence ΛΛΟΙΑ, en respectant le sens de l'*hedera* et des lettres de l'autre ligne.

Enfin, furent trouvées au théâtre d'autres inscriptions topiques dont l'attribution au monument n'est pas assurée, car on trouve de telles inscriptions dans toute la

122. Styhler-Aydin 2013 fig. 90-91.

ville et leur support a pu être déplacé. Ainsi la réservation de place pour Akakios le muletier (βουριχάς, *I.Ephesos* 551), sur une colonne (ht. 1,20 m cons., diamètre 0,48 m), peut très bien avoir été gravée à un moment où la colonne se trouvait ailleurs ; autrement il faut supposer que l'orchestra fut utilisée comme lieu de vente dans une phase tardive [123]. Une réservation au nom de Timônax fils d'Onasos et des administrateurs des fonds sacrés a été trouvée au théâtre (*I.Ephesos* 541). Celle des nauklères d'Éphèse fut dégagée des décombres devant le monument (*I.Ephesos* 542). Le nom de Koïntos Arelios (Arillnio) Antiochos, gravé au nominatif en latin et en grec, trouvé dans la maison suspendue I viendrait peut-être du théâtre (*I.Ephesos* 544). Mais on manque d'informations sur le support de ces inscriptions.

Un autre groupe est constitué par les inscriptions topiques sur **gradins remployés** ailleurs, si bien qu'elles pourraient provenir aussi du stade. Une série se trouve au fort byzantin d'Ayasoluk : les inscriptions ont été repérées par les voyageurs (voir *supra*, p. 165), et on les observe encore aujourd'hui, notamment autour de l'entrée des visiteurs [124]. Dans la citadelle a également été trouvée une inscription topique complète, outre celle que nous proposons d'attribuer à la fondation de Salutaris ci-dessus, au nom de Prosodos, le *grammateus*. On manque là encore d'informations, ne serait-ce que dimensionnelles, pour savoir si le bloc pouvait provenir du théâtre (*I.Ephesos* 544).

Cinq blocs de gradins ont été depuis retrouvés en remploi dans la rue de marbre, entre le stade et le théâtre, si bien que leur provenance est incertaine : [les emplacements] d'un dénommé Skaptias (Knibbe, İplikçioğlu 1982, p. 146, n° 161) [125], et deux réservations semblables, l'une sur le siège, l'une sur le front, au nom des gens de Kéramos, auxquels la place avait été concédée par Oulpios Aristokratès, grand-prêtre d'Asie originaire de Keramos, qui fut agonothète lors de la deuxième édition des Hadrianeia (*I.Ephesos* 618). On ajoutera encore une inscription topique provenant du théâtre ou du stade portant au génitif deux noms d'individus, et datée de la première moitié du IIIe s. apr. J.-C. : Π(οπλίου) Φλ̣(λαουίου) Φαυστεινιανοῦ et [.]Φλ̣(λαουίου) Σεβηριανοῦ πατροβούλων̣ [126].

Pour le **bouleutèrion**, on ne connaît pas de réservation de place assurée comme il y en avait dans celui d'Aphrodisias. On signalera simplement la présence sur le mur de fond de la stoa basilikè, à l'ouest de l'entrée ouest au bouleutèrion, un bloc portant une rosace et l'inscription κατέχεται, qui marque la réservation d'un emplacement (*I.Ephesos* 598) [127].

123. *cf.* Moretti 1992a, chronique qui recense aussi les inscriptions postérieures aux *I.Ephesos* mentionnées ci-dessous.

124. Nous en avons fait quelques photographies et croquis, que nous n'exploiterons pas ici.

125. La tournure au datif, [οὗτοι οἱ τόποι] εἰσὶν Σκαπτίᾳ ; nous semble pour le moins atypique pour une inscription topique.

126. Taeuber 2014.

127. Le bloc porte aussi une rosace complexe finement incisée, qui n'est pas signalée dans la publication.

§ La fondation de C. Vibius Salutaris (*I.Ephesos* 27, 104 apr. J.-C.) et la répartition des spectateurs dans le koilon. Un sort particulier doit être accordé à la fondation de C. Vibius Salutaris, gravée en six colonnes sur une longueur de cinq mètres sur le mur de la parodos sud (**fig. 122**), qui constitue un document unique nous livrant foule d'informations sur l'usage du théâtre lors des processions, les statues qui ornaient son koilon, la répartition des spectateurs sur les gradins, le système de réservation du théâtre. Au dossier il faut ajouter une série de bases de statues liées à la fondation, trouvées au théâtre, dont certaines attestent un amendement aux dépenses liées aux statues (voir *supra*, p. 237).

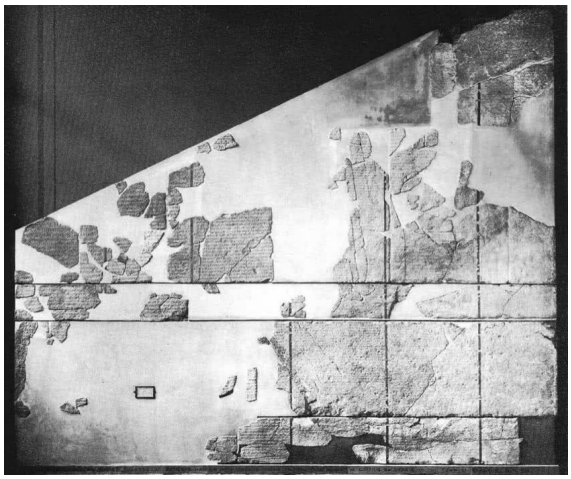


Figure 122 – Éphèse, théâtre. Remontage des fragments d'inscription de C. Vibius Salutaris au musée de Vienne, tels qu'ils étaient affichés sur le mur de parodos sud (d'après *I.Ephesos* pl.35, n° 27).

Ici encore il convient de recenser une très riche bibliographie. L'inscription principale fut découverte par J. T. Wood en 1866, intégralement publiée dans Heberdey *et al.* 1912, p. 127-147 n° 27, puis traduite en anglais et commentée dans Oliver 1941, p. 55-85. L'édition à laquelle on se réfère généralement est celles des *I.Ephesos* (n° 27, 1979), mais le texte grec a depuis été révisé par Merkelbach et Nollé dans l'édition commentée Rogers 1991. G. M. Rogers est revenu sur la question de l'assemblée dans Rogers 1992. Parmi les commentaires récents, on retient notamment Gebhard 1996, p. 121-123, Graf 1999, Kolb 1999, Sokolicek 2011, Kokkinia 2018.

Nous nous intéresserons surtout à ce qui concerne la répartition des spectateurs dans le koilon. L'inscription dit explicitement qu'une kerkis (σελίς, voir, pour le sens du mot, voir *infra*, p. 862) était réservée aux bouleutes, une autre aux paides, une enfin aux hiéronices, ces deux dernières étant ajoutées à la fondation par une annexe. Par ailleurs les lignes 204-206 indiquent que les neuf bases consacrées à la boulè, à la gerousia, aux éphèbes et aux six tribus, qui faisaient partie de séries de trois bases de statues – cinq pour la boulè, dont une en or et deux dorées à la feuille d'or – devaient être réparties dans les kerkis. Avec les deux qui furent ajoutées a posteriori et qui étaient dédiées l'une aux enfants, l'autre aux hiéronices associés aux chrysophoroi, nous atteignons le nombre de onze, ce qui correspond, et cela ne nous semble pas

avoir été clairement souligné, aux onze kerkis du maenianum inférieur. Les bases de statue nous enseignent par ailleurs que les réservations évoluèrent, puisqu'on ajouta la tribu Hadriana, et sans doute la tribu Antoneiana

On peut donc déduire avec une certaine assurance la répartition des spectateurs sur les gradins, puisque dans trois cas il apparaît explicitement que le dédicataire des statues placées au-dessus des kerkis, dans le diazôma inférieur donc, correspond au groupe auquel la kerkis était réservée.

Dans la kerkis centrale devaient prendre place les membres de la boulè, cités en premier, qui étaient au moins 450 à cette époque selon Rogers, ce qui semble excéder la capacité du secteur ; de part et d'autre, si l'on suit la liste, prenaient place la gerousia et les éphèbes, dont on sait qu'ils étaient 250 à se joindre à la procession, ce qui correspond bien à la capacité d'une kerkis (peut-être, dirions-nous, respectivement dans les kerkis I5 et I7, la base des éphèbes ayant été retrouvée du côté sud de l'orchestra) .

On aurait donc eu au centre du maenianum inférieur trois entités politiques essentielles pour la cité, correspondant à une succession de trois classes d'âge. Or on a pu faire l'hypothèse, d'après les vestiges archéologiques, que le système de voiles fixées à des mâts protégeant les spectateurs se limitait aux trois kerkis centrales du premier maenianum, ce qui aurait constitué un privilège réservé à ces groupes centraux (voir *supra*, p. 218).

Venaient ensuite les six tribus existant sous Trajan – les cinq tribus hellénistiques et la Sébastè, créée sous Auguste et nommée en premier –, que l'on pouvait répartir de façon équitable des kerkis 2 à 4 et 8 à 10 : peut-être Euonymoi (I2), Karinéens (I3) et Sébastè (I4) d'une part, et tribu des Éphésiens (I8), des Téiens (I9) et des Bembinéens d'autre part (I10). Aux kerkis des extrémités on n'ajouta qu'ensuite les enfants et les hiéronices. La base conservée pour la tribu Sébastè indique que le secteur qu'elle occupait était aussi réservée à trois synèdres : ceux des néopes, des chrysophoroi, des courètes. On déplaça donc les chrysophoroi. Par ailleurs une des bases retrouvées montre qu'on ajouta sous le règne d'Hadrien la tribu Hadrianè, et l'on peut supposer qu'il en alla de même sous celui d'Antonin pour la tribu Antoneinianè : on dut placer ces deux nouvelles tribus éphésiennes dans les kerkis 1 et 11, l'une prenant la place des chrysophoroi [128].

On peut proposer plusieurs explications : d'une part que les kerkis latérales n'aient pas été attribuées immédiatement, car elles se trouvaient encore en travaux ; mais le texte de la fondation fut bien gravé sur le mur de soutènement de la kerkis 11. On avait pu les écarter d'autre part, parce qu'elles n'offraient pas une bonne visibilité et que leur capacité était moindre, ce qui aurait rompu l'égalité spatiale parfaite entre les groupes ; mais l'on voit que cela ne porta pas à conséquence dans l'ajout ultérieur des deux tribus supplémentaires. On remarquera surtout qu'une fois concédé à toutes les tribus et aux grands groupes politiques de la cité un secteur, il pouvait y avoir débat sur l'attribution des deux derniers. On fit le choix des *paides*, avenir de la

128. Sur les tribus éphésiennes, Marre 2018, p. 26-41.

cité, futurs éphèbes, ce qui rappelle les places réservées aux neoteroi aux théâtres de Milet (sur le côté aussi, mais pas à l'extrémité) et d'Aphrodisias. Les *paides* doivent représenter ici les enfants au sens large de mineurs n'ayant pas encore accédé à l'éphébie. On peut rapprocher cette réservation de la célèbre loi par laquelle, selon Suétone (Suet. *Aug.* XLIV), Auguste assigna à ceux qui, dans le public des spectacles, étaient revêtus de la toge prétexte son propre *cuneus* (*assignavit …praetextatis cuneum suum*).

Quant aux hiéronices, face aux *paides*, ils étaient l'image d'un passé glorieux, et qu'ils jouissent de la proédrie ou du moins d'une place de choix dans les concours, en tant qu'anciens vainqueurs dans les plus prestigieux, comme c'est attesté pour les Ephesèa (voir *infra*, p. 277), paraissait logique. On imagine la brigue que mena chacun des synèdres pour accéder aux premiers rangs : être réuni en association permettait de se faire groupe de pression d'une part, et de montrer qu'on constituait un groupe social de premier plan dans la cité. Les courètes pouvaient mettre en avant leur place au sommet de la société éphésienne, leur statut de gardiens du prytanées célébrant les mystères d'Artémis à Ortygia, mais aussi la présence de nombreux musiciens dans leurs rangs ; les chrysophoroi, qui faisaient partie du groupe restreint chargé de porter les statues – et peut-être constituaient-ils les porteurs véritables au centre du cortège, puisqu'on les appela en outre εἰκονοφόροι, étaient amis des empereurs [129] et comptaient aussi des artistes, dont l'un par exemple avait sa statue au théâtre (voir *supra*, p. 237) ; les néopes en tant qu'administrateurs de l'Artémision jouaient un rôle important dans les processions, dont celles de la fondation, puisqu'on sait que deux d'entres eux participaient au convoi des statues.

L'inscription insiste en tous cas à maintes reprises sur l'interdiction de changer l'ordonnancement des statues ou leur dédicace : c'est d'autant plus compréhensible si l'on considère que ce serait revenu à bouleverser l'ordre de la cité organisée au théâtre ; pourtant on a pu remarquer que cette interdiction fut aussitôt contournée (voir *supra*, p. 239).

Il paraît en tous cas évident ici que cet ordonnancement était celui des spectacles et non de l'assemblée politique (voir *infra*, p. 1243). Reste à se demander où étaient placés les évergètes qui obtenaient le droit de proédrie : subsistait-il des sièges individuels de proédrie dans l'orchestra quand le spectacle n'était pas dangereux ? Ou le premier rang pouvait-il faire l'objet de réservations individuelles exceptionnelles qui l'emportaient sur la réservation de groupe ? On remarquera qu'on ne dispose pour Éphèse d'aucune attestation de proédrie à l'époque impériale (voir , p. 271).

À l'inverse, les deux maenianums supérieurs demeuraient sans réservation de groupe : c'est peut-être de là que proviennent les inscriptions topiques qui semblent gravées par de simples particuliers et peut-être le placement était-il libre dans ces rangs. Le premier maenianum était réservé non seulement aux citoyens, auxquels il suffisait en théorie, mais aussi aux futurs citoyens, ainsi qu'aux éminents citoyens d'autres cités, comme les hiéronices. Pas de non libres, de simples résidents, de femmes, pas d'esclaves de toute évidence aux premiers rangs, même si la question

129. Voir par ex. *I.Ephesos* 276), où ils honorent Hadrien.

de l'accompagnement des *paides* demeure ouverte. On remarquera enfin que certains citoyens inscrits dans une tribu et exerçant d'autres fonctions bénéficiaient d'une double réservation : la plus prestigieuse devait l'emporter.

Proédrie

Les attestations de proédrie sont peu nombreuses à Éphèse, comme Chr. Habicht l'a constaté dans une étude sur la proxénie tenant compte de cent décrets éphésiens de la haute époque hellénistique où la proxénie, l'ἔγκτησις, une statue honorifique, la proédrie et l'atélie sont particulièrement rares et pratiquement exclusivement réservés au personnel royal[130]. Pour cette haute époque nous avons soulevé la question du lieu d'exposition d'origine de ces décrets, qui sont antérieurs à la refondation de la ville par Lysimaque, et de leurs éventuels sélection, déplacement, remploi (voir *supra*, p. 179). Ainsi les conclusions sur la rareté de l'octroi de tel ou tel privilège à cette époque, pour laquelle il est déjà remarquable que nous ayons conservé des témoignages, nous semblent devoir être considérées avec la plus grande circonspection.

Cependant ce constat se confirme pour les époques ultérieures, pour lesquelles notre documentation est plus abondante. Durant la période où le théâtre hellénistique était en usage, seul le témoignage de Strabon donne des bénéficiaires de la proédrie : ceux que l'on tenait comme de la souche royale d'Androklos. Est-ce à dire que nul autre ne prenait place sur les trônes du théâtre ? Il serait bien imprudent de l'avancer.

L'absence totale d'octroi de la proédrie à Éphèse à l'époque impériale, que ce soit dans les inscriptions locales ou dans celles d'autres cités, alors même qu'un Éphésien fut encore honoré de la proédrie à Delphes, est moins étonnante : elle s'inscrit bien dans le tableau général (voir *infra*, p. 1415).

§ À Éphèse pour des étrangers.

• Pour un Cyrénéen et ses descendants.

Décret honorifique du conseil et du peuple d'Ephèse pour un Cyrénéen, trouvé à l'Artémision.

Probablement encore au IVe s. av. J.-C. d'après les formes ioniennes.

I.Ephesos 1389, l. 7-13.

[Ἐφέσι]οι ἔδωκαν (l. 7) [κ]αὶ προεδρίην ἐν τοῖς ἀγῶσιν (l. 10).

« Les Éphésiens ont octroyé » (la proxénie, d'autres privilèges) et la proédrie dans les concours ».

J. et L. Robert (*BE* 1974, 500) ont déduit d'un relief fragmentaire au-dessus de l'inscription où apparaissent « une roue de char et deux pieds de chevaux » que le Cyrénéen « avait fait courir dans les concours d'Éphèse, aux Artémisia ».

130. Habicht 2002, p. 27-29.

• Pour Apollo[nides], officier du roi Démétrios (Poliorcète).

Décret honorifique du conseil et du peuple d'Éphèse remployé dans le proskènion du théâtre.

306-301 av. J.-C.

I.Ephesos 1448, l. 16-19.

δ[ο]ῦναι δὲ αὐτῶι (l. 16) καὶ προεδρίαν ἐν τοῖς] ἀγῶσι (l. 18-19) [131].

« de lui octroyer (la citoyenneté, d'autres privilèges) et la proédrie dans les concours ».

• Pour Archestratos fils de Nikôn, Macédonien, stratège à Clazomènes pour Démétrios Poliorcète.

Décret honorifique du conseil et du peuple d'Éphèse remployé dans le proskènion du théâtre.

302/301 av. J.-C.

I.Ephesos 1452, l. 4.

εἶναι δὲ αὐτῶι καὶ προεδρίαν ἐν τοῖς ἀγῶσι

« qu'il ait aussi la proédrie dans les concours »

• Pour Nikagoras, fils d'Aristarchos de Rhodes, ambassadeur des rois Démétrios Poliorcète et Séleukos.

Décret honorifique du conseil et du peuple d'Éphèse remployé dans le proskènion du théâtre.

300 av. J.-C.

I.Ephesos 1453, l. 11-12.

ὑπάρχειν δὲ αὐτῶι|[προεδρί]αν ἐν τοῖς ἀγῶσιν

« qu'il jouisse aussi de la proédrie dans les concours ».

• Pour Mélésippos fils de Bacchios de Platées.

Décret honorifique du conseil et du peuple d'Éphèse.

306-301 av. J.-C.

I.Ephesos 2003, l. 11-12.

ὑ̣[πά]ρχειν δὲ αὐ̣τῶι καὶ προεδρίαν ἐν τοῖς|[ἀγῶσι –]

« qu'il jouisse aussi de la proédrie dans les concours ».

Mélésippos faisait partie de l'entourage de Phila, épouse de Démétrios Poliorcète.

• Pour Mènokritos fils d'Artémidoros de Magnésie et ses descendants.

Décret honorifique du peuple d'Éphèse.

Tournant du IVe et du IIIe s. av. J.-C.

SE 126.2, l. 8-10.

δεδόσθαι δὲ καὶ πολιτεία αὐτῶι καὶ ἐκγόνοις (l. 8) καὶ (*vac.*) | προεδρίαν ἐμ πᾶσι τοῖς ἀγῶσι, οἷς ἡ πόλις ἄγει (l. 9-10)

« que lui soit donnée la citoyenneté, à lui et à ses descendants » (d'autres privilèges) « et la proédrie dans tous les concours que la cité célèbre ».

131. À la l. 15 de cette inscription, il faudrait restituer ἀγωνοθέτην et non οἰκονόμον comme magistrat chargé de la couronne.

§ À Éphèse pour des Éphésiens.

• Pour les descendants des rois.

Strab. XIV 1, 3.

Ἄρξαι δέ φασιν Ἄνδροκλον τῆς τῶν Ἰώνων ἀποικίας, ὕστερον τῆς Αἰολικῆς, υἱὸν γνήσιον Κόδρου τοῦ Ἀθηνῶν βασιλέως, γενέσθαι δὲ τοῦτον Ἐφέσου κτίστην. Διόπερ τὸ βασίλειον τῶν Ἰώνων ἐκεῖ συστῆναί φασι· καὶ ἔτι νῦν οἱ ἐκ τοῦ γένους ὀνομάζονται βασιλεῖς ἔχοντές τινας τιμάς, προεδρίαν τε ἐν ἀγῶσι καὶ πορφύραν ἐπίσημον τοῦ βασιλικοῦ γένους, σκίπωνα ἀντὶ σκήπτρου, καὶ τὰ ἱερὰ τῆς Ἐλευσινίας Δήμητρος.

« On dit aussi qu'Androklos inaugura le mouvement de colonisation des Ioniens, après celui des Éoliens, fils légitime de Kodros, le roi d'Athènes, et que ce fut lui qui fonda Éphèse. C'est pourquoi l'on dit que la lignée royale des Ioniens s'est formée et implantée là ; et aujourd'hui encore ceux qui descendent de cette lignée sont appelés rois, et ils jouissent pour ce motif de certains honneurs : la proédrie dans les concours et la pourpre, signe de leur naissance royale, un bâton en guise de sceptre, et la présidence des cultes de Déméter Éleusinienne ».

On a pu se demander si le passage renvoyait bien au temps de Strabon, ou s'il fallait y voir la suite du fragment de Phérécyde. L'opposition forte καὶ ἔτι νῦν nous semble bien montrer que le géographe confronte son expérience avec la tradition. Il n'est d'ailleurs pas certain que le passage qui précède immédiatement soit encore attribuable à Phérécide, car le manuscrit F porte φασιν au pluriel, et non φησιν, ce qui interdirait que le καὶ ἔτι νῦν vienne du discours rapporté directement d'une unique source [132].

Par ailleurs l'octroi de la proédrie n'est pas attesté avant la fin de l'époque classique, et au début de l'époque hellénistique à Éphèse : cette mention irait bien mieux du temps de Strabon que de celui de ses sources archaïques. Il faut donc penser qu'au tournant de notre ère encore, et ce depuis une époque ancienne, certains Éphésiens réputés descendre d'Androklos occupaient une place de choix lors des concours, notamment au théâtre, où ils arboraient un vêtement de pourpre et un bâton de pouvoir.

§ Pour des Éphésiens dans une cité étrangère.

• Pour x et Aristonikos fils de ...achos et leurs descendants.

Décret du peuple de Délos.

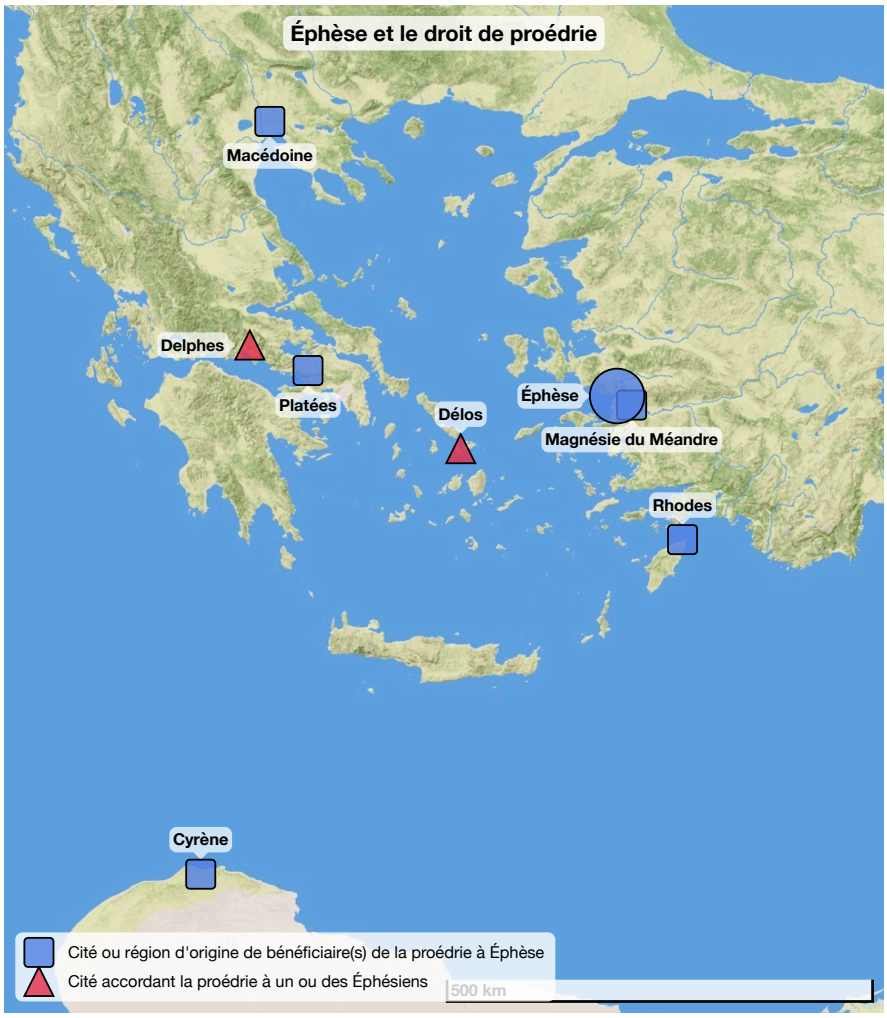
Milieu du IIIe s. av. J.-C.

IG XI 4, 653, l. 7-9.

ὑπάρχειν δὲ αὐτοῖς καὶ ἐκγό|[νοις ἐν] Δήλωι ἀτέλ[ε]ιαμ πάντων καὶ |[προεδρί]αν ἐν το[ῖς ἀγ]ῶσιγ

« qu'ils jouissent, ainsi que leurs descendants l'atélie totale à Délos et la proédrie dans les concours ».

132. Les leçons et références afférentes sont rassemblées dans l'édition d'A. Skalli (voir *supra*, p. 157).



• Pour Athénagoras fils de Diphilos et ses descendants.
Décret des Delphiens.
268/267 av. J.-C. ?
FD III 4 416, l. 1-3.
Δελφοὶ ἔδωκαν προξενίαν, θεωροδοκίαν, |προμαντείαν, προεδρίαν
« Les Delphiens ont donné la proxénie, la théorodochie, la promancie, la proédrie » (et d'autres privilèges rendus aux proxènes et aux évergètes).

• Pour Dunatos et Argeios fils de Themistos.
Décret des Delphiens.
Vers 240 av. J.-C.
FD III 1 121, l. 5-6.
ἔδωκα[ν] αὐτοῖς καὶ ἐκγόνοις προμαν|τείαν, προεδρίαν
« (les Delphiens) lui ont donné ainsi qu'à ses descendants la promancie, la proédrie » (entre autres privilèges, dans le cadre d'un renouvellement de proxénie).

• Pour Alkidamas fils de ...ios fils de Pelasgos et ses descendants.
Décret des Delphiens.
Vers 225 av. J.-C.

FD III 1 54, l. 3-5.

Δελφοὶ ἔδωκαν Ἀλκιδάμαντι |…ίου τοῦ Πελάσγου Ἐφεσίωι αὐτῶ[ι]|καὶ ἐκγόνοις προξενίαν, προμαντεί|αν, προεδρίαν

« les Delphiens ont donné à Alkidamas fils de ...ios fils de Pelasgos et à ses descendants la proxénie, la promancie, la proédrie » (et d'autres privilèges.)

• **Pour Dexilaos fils de Menephron et ses descendants.** Éphésien, entre autres personnes de diverses citoyennetés.

Décret des Delphiens.

Vers 220-200 av. J.-C.

SGDI II 2609, l.2-6.

Δελφοὶ ἔδωκαν (l. 2) προξενίαν, προμαντείαν, προ|εδρίαν

« Les Delphiens ont octroyé » ...« la proxénie, la promancie, la proédrie » (et d'autres privilèges)

• **Pour Klaudios Sekoundos.**

Décret des Delphiens.

Vers 50-100 apr. J.-C.

FD III 4 117, l. 2-5.

[Δ]ε[λ]φοὶ ἔδωκαν [Κλαυ]|δίῳ Σεκούνδῳ Ἐφε[σίῳ] | πολειτείαν, προμαντ[είαν], | προξενίαν, προεδρία[ν

« les Delphiens ont donné à Klaudios Sekoundos d'Éphèse la citoyenneté, la promancie, la proxénie, la proédrie » (et d'autres privilèges.)

Concours musicaux et spectacles [133]

Concours musicaux

§ Dionysia. Attestés depuis le tournant du IVe et du IIIe s. av. J.-C. (voir *supra*, p. 179, sauf no 1453). Annuels (au Ier s. av. J.-C., *I.Ephesos* 9). On n'en connaît plus d'attestation après l'année 17/16 av. J.-C., fin de la liste des agonothètes donnée ci-dessous.

• **Magistrats.** Une liste des agonothètes des Dionysia de 51/50 à 17/16 av. J.-C. fut gravée sur le mur de scène du théâtre (*I.Ephesos* 9). On peut en déduire que jusqu'en 40/39 ou 39/38, c'était le prêtre de Rome qui exerçait l'agonothésie, et qu'à partir de cette date la charge incomba au prytane [134]. Un dénommé Eubios fils de Presbôn exerça la prytanie des Dionysia sur ses propres fonds alors qu'il était prêtre d'Apollon Pythien et d'Asklèpios (b 21-23).

133. Ce vaste sujet a fait l'objet, pour l'époque impériale, mais avec une copieuse introduction sur les époques antérieures, d'une thèse soutenue en 2005 à l'Université de Münich : Lehner 2005. Nous nous contenterons ici de présenter de façon synthétique les concours par ordre chronologique, selon les rubriques que nous avons définies, de façon à donner un aperçu d'ensemble du calendrier agonistique et de son évolution, de l'organisation des concours, des épreuves qui pouvaient être disputées au théâtre.

134. *cf.* Kirbihler 2014 n. 35.

• **Proclamation des honneurs.**

ἐν τῶι θεάτρωι. *I.Ephesos* 2003, 306-301 av. J.-C.

ἐν τῶι θεάτρωι, par l'agonothète. *I.Ephesos* 1452, 302/301av. J.-C.

aux Dionysies, sans précision. *SE* 126.3, tournant du IVe et du IIIe s. av. J.-C.

§ Éphésèa, Épheseia. La fête existait déjà à l'époque classique : Thucydide la mentionne à l'occasion de son récit de la purification de Délos au cours de la guerre du Péloponnèse, en 426, comme une grande fête où les Ioniens affluent avec femmes et enfants, de son temps, comme autrefois aux Delia, dans le cadre desquels se tenait un concours gymnique et musical (Thc. III 104). L'origine du concours demeure obscure, mais les sources laissent penser qu'il fut un concours panionien avant de devenir éphésien. Nous ne reviendrons pas sur la question de savoir si la fête fut d'abord célébrée au Mycale, puis si elle y revint tandis que les Éphésiens conservaient des Éphésèa, si elle était à l'origine dédiée à Poséidon. L'important pour notre sujet est que les Éphésèa étaient déjà à l'époque classique une fête célébrée à Éphèse en l'honneur de l'Artémis d'Éphèse, qui comportait peut-être un concours comprenant des épreuves musicales. Le concours est attesté épigraphiquement au tournant du IVe et du IIIe s. av. J.-C. (*IG* II^2 3138), puis au Ier s. av. J.-C., et surtout à l'époque impériale (*I.Napoli* I 50, *ca* 90 av. J.-C.). Stéphanite, il était pentétérique déjà chez Thucydide. Une inscription du début de l'époque impériale atteste par ailleurs l'existence d'une édition annuelle plus modeste (*I.Ephesos* 859a). On ne sait à quelle période de l'année le concours se déroulait. Il prit le nom de **Megala Sebasta Ephesèa** à l'époque augustéenne (*I.Ephesos* 14, l. 24-27). À partir de cette époque au moins, les vainqueurs du concours portèrent le titre de hiéronices ; sans doute le concours était-il déjà auparavant considéré comme sacré. Le défaut de sources semble témoigner d'un certain déclin du concours au début de l'époque impériale. Dans la seconde moitié du IIe s. apr. J.-C., dans le cadre de la rivalité avec Smyrne, le concours fut particulièrement exalté, après la 513e pentétérie, et en particulier entre la 516e et 518e pentétéries (*I.Ephesos* 1105, 1105a, 1106, 1130, 1605) [135]. La mention de *prôta Epheseia* indique peut-être qu'on remit le compteur à 0, pour marquer une véritable refondation (*I.Magnesia* 192, sous Antonin le Pieux). En tous cas, un tel décompte de pentétéries impliquait que le concours avait plus de 2000 ans, ce qui revenait à en faire le concours le plus ancien du monde grec, largement antérieur aux Olympia, dont la date de 776, reposant sur des computs postérieurs est déjà plus que suspecte. L. Robert situait la 517e pentétérie de *ca* 170, ce qui situerait la fondation du concours en 1894 av. J.-C., près d'un millénaire avant la colonisation ionienne. Faire remonter les Éphésèa aussi haut revenait à en accroître le prestige, à une époque où l'on construisait les origines mythiques de la cité de façon à l'emporter sur Smyrne, qui pouvait défendre son ancienneté face à la capitale d'Asie. M. Lehner souligne qu'Androklos apparaît pour la première fois sur les monnaies comme héros fondateur ionien dans les années 30 du

135. Lehner 2005, p. 130.

IIe s. apr. J.-C., et l'on pourrait rappeler qu'il avait été mis en avant un peu plus tôt dans la fondation de C. Vibius Salutaris. M. Lehner suppose que dans le troisième quart du IIe s. apr. J.-C., le concours bénéficia de la fondation de Ti. Ioulios Rhegeinos, ancien asiarque et agonothète pour l'éternité : mais on sait simplement qu'il fit de la déesse son héritière (*I.Ephesos* 692, l. 14-15). Les technites dionysiaques, d'après une inscription datée du règne d'Antonin le Pieux, semblent y avoir été directement impliqués, participant peut-être à son organisation (*I.Ephesos* 22, l. 35-43).

Les Éphésèa sont donnés comme *megala*, *hiera*, isélastiques, *ca* 166 au plus tard (*I.Ephesos* 1106) ; hiera et isélastiques en 174 (*I.Ephesos* 1130, 518[2] pentétérie d'Éphèse) ; œcuméniques (*I.Ephesos* 3072, après 162 apr. J.-C., *SNG* Aulock 1905, 218-222 apr. J.-C.). Ils sont attestés, toujours comme *megala*, jusqu'au début du IIIe s. apr. J.-C. au moins (*I.Ephesos* 1123 et 1132 ou *FD* III 1 550, début IIIe s. apr. J.-C.) par les inscriptions, et jusqu'aux années 250-260 par les monnaies (*SNG* München nº 232 sous Herennia Etruscilla, *ca* 250 et nº 260 sous Gallien, 253-268). Le concours était si prestigieux qu'y vaincre donnait droit au titre d'Éphesèonice (*I.Ephesos* 2072, l. 23, 25, seconde moitié du IIe s. apr. J.-C.).

• **Magistrats et financement.** Un **panégyriarque** présidait le προαγῶν et sans doute plus généralement la fête. Vers le milieu du IIe s. apr. J.-C., ce fut P. Vedius Antoninus, dont le père avait exercé également, avec l'asiarchie et d'autres charges prestigieuses, la panégyrie des Éphésèa (*I.Ephesos* 728, l. 8-10, 15-16). Un peu plus tard, peu avant 165/166, le sophiste Flavios Damianos, allié par son mariage aux *Vedii*, exerça aussi cette charge (*I.Ephesos* 672, l. 10-12). Dans la seconde moitié du IIe s. apr. J.-C., ce privilège fut accordé à un ancien Ephesèonice, ce qui était sans précédent (*I.Ephesos* 2072, seconde moitié du IIe s. apr. J.-C., l. 23, 25).

Un εἰσαγωγός des grands Éphésèa est également connu en la personne de L. Verrios Terentios Flavianos, nommé également comme héraut sacré d'Artémis (*I.Ephesos* 1152, l. 3-6) : le personnage fit probablement office de présentateur du concours, d'introducteur (voir *infra*, p. 1079). On sait qu'il existait par ailleurs des concours de hérauts et de trompettes, et la possibilité demeure que la personne ait été non désignée à l'avance pour le concours mais qu'elle soit le vainqueur de l'épreuve des hérauts.

L'organisation du concours à proprement parler était confiée à un **agonothète**, comme [M.] Ulpios Damas [Katullinos] vers 150, Ti. Claudios Ailios Crispos (*I.Ephesos* 637) ou M. Aur. Mindios Mattidianos Pollio, agonothète des Megala Ephesèa entre 180 et 192 (*I.Ephesos* 627, l. 17, *cf. I.Ephesos* 3056). Ces trois personnages étaient également asiarques ou grands-prêtres d'Asie. Contemporain du second, ou de peu antérieur, était un autre représentant des *Vedii*, Antonius Vedius Salvius, dont on se souvint comme secrétaire du peuple et agonothète des Megala Éphesèa œcuméniques (*I.Ephesos* 3072). Dans l'intervalle entre leurs magistratures, on peut placer Tib. Ioulios Rhègeinos, deux fois asiarque, qui porta le titre d'agonothète pour l'éternité pendant six pentétéries consécutives au moins (δι᾽ αἰῶνος, *I.Ephesos* 1105b, 1106a, 1605, 1611). J. Keil dans le corpus et après lui M. Lehner considèrent que le personnage est mort jeune : pourtant l'expression est courante pour désigner une charge à

vie, synonyme de διὰ βίου ; on retrouve les deux à propos de Zotichos, agonothète et athlotète (voir *infra*, p. 285) ; on pourra encore citer Tib. Kl. Nysios, agonothète δι' αἰῶνος des Olympia (*I.Ephesos* 1114, l. 4-6 ; 1115, l. 4-5 ; 1116, l. 5-7 ; 1117, l. 5-6 ; 1118, l. 3-6 ; 1120, l. 3-4). Si M. Lehner remarque que Rhègeinos est le seul agonothète à vie attesté pour le concours, on peut faire l'hypothèse que c'était un honneur exceptionnel accordé à un vivant particulièrement généreux, et qu'à sa mort, les agonothètes se succédèrent de nouveau annuellement, en l'absence de preuve du contraire. Quant à la fondation de Rhègeinos, quel qu'ait été son objet, elle peut très bien avoir été instituée de son vivant [136].

À la fin du Ier s. av. J.-C., la cité prélevait une taxe de 60 drachmes sur les vainqueurs pour la proclamation, dont les hiéronices des Éphésèa furent exemptés, ce qui impliquait un coût supplémentaire (*I.Ephesos* 14, l. 25. L'affranchi d'Auguste Gaios Ioulios Nikephoros contribua peut-être, outre à celui des Rhômaia, au financement des Éphesèa annuels à une époque où ils étaient liés à Auguste (*I.Ephesos* 859a, inscription trouvée sur l'agora supérieure, où se trouvait un sanctuaire d'Auguste).

• **Proclamation des honneurs.**

ἐν τῶι θεάτρωι *I.Ephesos* 1453, 300 av. J.-C.

διὰ πάντων *SEG* 4, 418.

• **Programme.** Concours gymnique (voir par ex. le palmarès de Titus Flavius Artemidôros d'Adana, *I.Napoli* I 50, *ca* 90 ou *I.Ephesos* 1130, 174 apr. J.-C. : stade), hippique (*IG* II^2 3138, tournant-4) et musical. Le concours débutait par un προαγών. Hérauts (*I.Ephesos* 1604), trompettes (*I.Tralles* 135, décennies 180-190) [137]. Citharôdes (*I.Ephesos* 1106, *ca* 166, *I.Smyrna* 659, l. 14, palmarès gravé vers 192-200). Aulètes pythiques (*FD* III 1 550, époque sévérienne). Choraules (*FD* III 4, 476, 175-225). Rhéteurs (*I.Ephesos* 4114, milieu du IIe s. apr. J.-C.). Pantomimes (*I.Magnesia* 192, 161-169 apr. J.-C.) [138]. .

Catégories d'âge dans les épreuves sportives (*I.Ephesos* 1130, 174 apr. J.-C. : enfants).

§ Artémisia. Les Artémisia constituaient un autre concours dédié à Artémis, non l'Artémis Éphésienne, celle de la cité, mais celle du sanctuaire. Attestés jusqu'à 175-225 (*FD* III 4, 476).

Concours sacré, qui obtint le statut d'isélastique (*I.Ephesos* 4114, milieu du IIe s. apr. J.-C.). On les connaît aussi comme *megala* et sacrés.

• **Magistrats.** Panégyriarque (*I.Ephesos* 1618, IIe s. apr. J.-C.?) : un panégyriarque devait être en charge de la fête dans son entier, mais la charge est mentionnée entre l'offre de prix pour les musiciens et athlètes vainqueurs et l'agonothésie des Megala Pythia.

136. Pour un autre agonothète, dont le nom est perdu, *I.Ephesos* 1552.

137. De Lehner 2005, p. 137, n. 587, par ailleurs très utile, on biffera donc « Ein Wettkampf der Trompeter läßt sich nicht eindeutig belegen, dürfte aber als wahrscheinlich gelten. »

138. Robert 1936b, Robert 1969a, p. 665-666.

• **Programme.** Concours musical. Choraules (*FD* III 4, 476, 175-225). Poètes comiques (*I.Didyma* 183, IIe s. apr. J.-C.). Rhéteurs (*I.Ephesos* 4114, milieu du IIe s. apr. J.-C.). Probablement hippiques aussi (voir *supra*, p. 272).

On a pu supposer qu'à l'époque impériale le concours musical avait lieu à l'odéon de l'Artemision voir *supra*, p. 263.

§ Artémisia Kommodeia. Attestés sous le règne de Caracalla (*TAM* II 587, l. 10 complété par Reitzenstein 2014, p. 571-576, no 6). *Cf.* Miranda 1993, p. 74.

§ Rhômaia. Ce concours en l'honneur de Rome n'est pas attesté avant le Ier s. av. J.-C. dans une inscription d'origine ionienne, peut-être samienne, conservée au musée d'Ankara (Robert 1950, p. 73-77, l. 11-14 : Ῥωμ|αῖα | τὰ ἐν Ἐ|φέσῳ). À Éphèse, il n'est attesté que par une inscription du début de l'époque augustéenne (*I.Ephesos* 859a) [139]. Il est encore attesté dans une inscription d'époque impériale de Thyatire (*TAM* V 2, 1005.) Le culte de Rome était toujours célébré au IIe s. apr. J.-C., comme ancienne charge du prytane T. Peducaeus Canax (*I.Ephesos* 702) ; la fondation de C. Vibius Salutaris prévoyait une statue en argent de la déesse (*I.Ephesos* 35, l. 17-19).

Il fut probablement créé dès le IIe s. av. J.-C., comme d'autres concours du même nom, après Apamée, ou peut-être seulement après 133 et le legs de l'empire attalide à Rome (voir *infra*, p. 1101) [140].

• **Magistrats et financement.** Ils furent peut-être associés aux Dionysia déjà existants comme pourrait l'indiquer le lien avec ces derniers du prêtre de Rome, dont l'existence n'est pas attestée avant *ca* 40 av. J.-C. [141] M. Lehner fait l'hypothèse qu'à partir de cette date, où le prytane remplace le prêtre de Rome pour les Dionysia, les Rhômaia se soient fondus dans le culte héroïque du proconsul Publius Servilius Isauricus fondé quelques années auparavant. L'affranchi d'Auguste Gaius Ioulios Nikephoros contribua au financement du concours, sans doute pour marquer sa reconnaissance envers Auguste (*I.Ephesos* 859a).

• **Programme.** Le concours était au moins gymnique (Robert 1950, p. 73-77, *dolichos* ; *TAM* V 2, 1005, *diaulos*, avec catégories d'âge) ; le synode (des athlètes) semble y être impliqué (*I.Ephesos* 859a).

§ *Sôteria kai Moukieia*. Ce concours fut institué par le koinon d'Asie en l'honneur de Quintus Mucius Scaevola, gouverneur de la province d'Asie en 98/87 plutôt que celle de 94/93 av. J.-C., dans les années 90 av. J.-C. [142] Le proconsul était apprécié des cités pour les avoir défendues des rapines des publicains. Le concours aurait eu lieu

139. Lehner 2005, p. 156 la tient pour le seul témoignage sur le concours, mais il faut ajouter au moins les deux attestations émanant d'autres cités que nous signalons ici.
140. Mellor 1975, p. 57.
141. Lehner 2005, p. 156-157.
142. Rigsby 1988, qui relève que la première date a la préférence de B. A. Marshall. C'est aussi celle qu'adopte J.-L. Ferrary (Ferrary 2001).

à tour de rôle dans diverses cités d'Asie, probablement les chefs-lieux de *conventus*, et en particulier la capitale Éphèse. Sa création est commémorée sur une inscription pergaménienne comprenant probablement un décret du koinon et une lettre du gouverneur (*I.Pergamon* 268, *cf.* *SEG* 38.1267). Il est aussi connu par la base d'une statue érigée à Olympie à l'occasion de sa première célébration (*IvO* 327 = *I.Ephesos* 7[143]), et celle d'une autre élevée à Éphèse pour un évergète, simultanément ou peu après (*I.Ephesos* 205). Selon l'inscription pergaménienne, il fut pentétérique dès son institution, ce qui lui conférait une certaine importance. Le concours était connu de Cicéron (Cic. *Verr.* II 2, 51, Asc. *Verr.* 202, 262) qui souligne que c'était conférer à un homme des honneurs divins, ce qui était tout à fait exceptionnel à l'époque, après le précédent des souverains hellénistiques, dont la divinisation s'inscrivait dans l'héritage de celle d'Alexandre après son père Philippe. Scaevola est qualifé de Sôtèr dans l'inscription d'Olympie, titre qui avant lui avait été porté par les souverains hellénistiques et qui sera plus tard employé pour les empereurs et les gouverneurs. Il constituerait également un précédent en tant que premiers concours provinciaux du monde romain. Pour Rigsby, la cinquième édition des Εὐεργέσια célébrée à Pergame correspondrait à ce concours renommé sous un nom plus consensuel, qui s'expliquerait par les mauvaises relations entre technites attalistes prospérant à Téos sous Antiochos et Romains ; cela paraît d'autant plus spéculatif que Cicéron parle encore de *Mucia*.

• **Organisation.** L'organisation du concours était confiée à l'association des technites dionysiaques.

• **Programme.** D'après la restitution de K. J. Rigsby, il s'agirait de concours « thyméliques et [scéniques] » et non « thyméliques et [gymniques] » (*IvO* 327 = *I.Ephesos* 7), formule qui paraît invraisemblable à l'époque hellénistique[144].

§ Loukoulleia. Après 71/70 av. J.-C., date de la campagne de Lucullus en Asie. Pour célébrer les victoires de Lucullus en Asie, sur Mithridate selon Plutarque (Plu., *Luc.* 23, 1) : Λούκουλλος δὲ τὴν Ἀσίαν πολλῆς μὲν εὐνομίας, πολλῆς δ' εἰρήνης ἐμπεπληκώς οὐδὲ τῶν πρὸς ἡδονὴν καὶ χάριν ἠμέλησεν, ἀλλὰ πομπαῖς καὶ πανηγύρεσιν ἐπινικίοις καὶ ἀγῶσιν ἀθλητῶν καὶ μονομάχων ἐν Ἐφέσῳ καθήμενος ἐδημαγώγει τὰς πόλεις, αἱ δ' ἀμειβόμεναι Λουκούλλειά τε ἦγον ἐπὶ τιμῇ τοῦ ἀνδρός, καὶ τῆς τιμῆς ἡδίονα τὴν ἀληθινὴν εὔνοιαν αὐτῷ παρεῖχον. « Lucullus, après avoir pleinement rétabli la paix et l'ordre en Asie, ne négligea pas non plus ce qui a rapport au plaisir et à la joie, mais durant son séjour à Éphèse il se rendit populaire auprès des cités par des processions, des fêtes de victoire, des concours athlétiques et des combats de gladiateurs. Et les cités y répondirent en célébrant des Loukoulleia pour honorer l'homme et lui procurer ce qui réjouit plus que l'honneur : l'assurance d'un dévouement sincère. » Dans ce texte bien connu, nous voudrions surtout souligner que s'opposent et se répondent, à travers le grec de Plutarque, les pratiques latines et la tradition grecque. Ainsi l'épithète

143. Voir aussi Mellor 1975, p. 115.
144. Cette restitution est suivie par Thériault 2012, p. 378-379.

ἐπινικίος qui vient préciser de quel type de *pompai* et de panégyries il s'agit réellement nous oriente vers la coutume du cortège et de la célébration triomphale romaine qui s'adapte aux festivités grecques ; l'expression ἀγῶσιν ἀθλητῶν καὶ μονομάχων est trompeuse : il ne s'agit pas de concours à la grecque, on dirait plutôt γυμνικοῖς ἀγῶσιν et il n'existe pas de concours de gladiateurs. En revanche, on retrouve l'association d'athlètes et de gladiateurs dans les inscriptions latines d'époque julio-claudienne de Pompéi, annonçant des spectacles qui se déroulaient dans l'amphithéâtre construit la même décennie que celle où Lucullus offre ce genre de spectacles (*CIL* IV 1177, 7989 a, c, 7993, 9970 ; *CIL* X 1074 d). Il ne s'agit pas ici de concours, mais de combats, qui cependant durent se couler dans le moule grec et se dérouler là où les véritables concours gymniques avaient lieu, au stade, d'autant que le monument était celui qui ressemblait le plus, par ses dimensions, à un cirque ou un amphithéâtre, où avaient à Rome lieu les *munera*. L'opération est réussie, puisque Lucullus, avec des pratiques propres à séduire la plèbe, rentre aussi dans le système évergésique grec et se voit accorder des bienfaits en retour des siens par les cités soucieuses de montrer leur reconnaissance et leur dévouement à un puissant bienveillant. L'instauration de véritables concours, les Loukoulleia, achève la mise à l'heure grecque des festivités. Le texte de Plutarque ne dit pas explicitement que des Loukoulleia sont institués à Éphèse en particulier : cela paraît probable, mais pas assuré ; une possibilité est que le sujet pluriel de Plutarque implique une réponse collective, une décision collégiale des cités du koinon. Si l'on considère que la gloire du général romain fut éphémère, on pourrait penser que les autres cités rivalisèrent avec ce qui s'était produit à Éphèse, tandis qu'il ne parut pas forcément opportun d'organiser un concours l'année même des célébrations qui venaient de marquer les esprits.

• **Programme.** Peut-être un concours gymnique, ce qui correspondrait le mieux à ce qu'avait offert Lucullus, ou gymnique et musical ; on peut raisonnablement hésiter à supposer l'intégration de *munera* au programme : ces combats rompraient avec la tradition des concours et la pratique de l'offre de tels spectacles par de puissants magistrats, et non la cité.

§ Sôteria. La mention de Sôteria dans le texte de la fondation de C. Vibius Salutaris (voir *supra*, p. 268), comme occasion prestigieuse pour l'exposition d'une série de statues au théâtre, laisse perplexe. On n'a en effet pas d'autre attestation d'un concours de ce nom, à part les Sôteria et Moukieia pentétériques organisés par les cités d'Asie : le concours en l'honneur du gouverneur républicain aurait-il survécu jusqu'à l'époque impériale ? Un autre Sôter est Jules César, désigné comme *Sôter* dans *I.Ephesos* 251, l. 7. Si Rogers, dans son commentaire prend acte de Sôteria pentétériques en l'honneur de César qui auraient été célébrés à Éphèse et perduré jusqu'à l'époque trajanienne [145], M. Lehner ne relève pas de Sôteria dans sa thèse sur les concours éphésiens d'époque impériale [146].

145. Rogers 1991, p. 83, n. 19.
146. Lehner 2005.

§ Sebasteia ? Comme pour les Sôteria, la mention de Sebasteia dans le texte de la fondation de C. Vibius Salutaris (voir *supra*, p. 268) est curieuse : elle ne trouve à Éphèse aucun parallèle, si bien qu'on a pu penser qu'il s'agissait d'une épithète des Éphéseia [147].

§ Koina Asias (ta megala) d'Éphèse. Avec les koina de Smyrne et de Pergame, c'étaient les seuls Koina à être qualifiés de μεγάλα : stéphanites pentétériques, ils étaient les derniers de la série de ces trois concours qui s'enchaînaient l'année pythique, après les Panathénées. Comme les deux autres ils duraient quarante jours et se tenaient cent-un jours après la fin des Panathénées, soit à la fin de l'automne (voir *infra*, p. 873). Ils existaient déjà peu après 86 apr. J.-C. (*I.Iasos* 108).

On trouvait aussi au singulier κοινὸν Ἀσίας ἐν Ἐφέσῳ (*I.Ephesos* 1123, début IIIe s. apr. J.-C.), où le palmarès, organisé selon un ordre hiérarchique, le nomme avant même les Grands Ephesèa, ce qui donne une idée de son importance.

• **Magistrats.** Organisés par un agonothète. Ti. Flavius Montanus *ca* 103-116 (*I.Ephesos* 2061 II, l. 16-17). Teimaios, fils d'Attalos, grand-prêtre d'Asie, *ca* 170-188/189 (*I.Ephesos* 721, l. 8-9).

• **Programme.** Concours gymnique (par ex. *I.Iasos* 108) et musical. Le programme se concluait par une course en armes de même que dans les autres grands Koina Asias.

Très probablement hérauts, tragédies, comédies et διὰ πάντων (Vollgraff 1919, p. 258-260, nº 26, G. Ioulios Bassos, sous Trajan et Hadrien) [148].

Probablement aussi des mimes : Fl. Alexandros Oxeidas, βιολόγος, est connu comme Ἀσιονείκης (*I.Tralles* 110, tournant du IIe et du IIIe s. apr. J.-C.) ; ou encore des concours de rhétorique : Aurèlios d'Athènes, Tyane et Éphèse rhéteur, est vainqueur de koina Asias (*I.Ephesos* 4114, milieu du IIe s. apr. J.-C.). Les palmarès indiquent une victoire vraisemblablement dans au moins un des trois grands concours du koinon d'Asie, qui devaient avoir un programme proche sinon identique.

§ Balbilleia, Barbilleia [149]. Stéphanites pentétériques. Selon Dion Cassius (D. C. LXVI 9, 2), ce serait Vespasien qui aurait sur le conseil du célèbre astrologue Balbillus accordé à la seule cité d'Éphèse un concours sacré, ce qui n'est pas sans poser problème, puisqu'il semble acquis aujourd'hui qu'il existait aussi des Balbilleia à Smyrne et à Pergame [150]. Selon une lettre d'Hadrien, ils avaient lieu vers le mois

147. Lehner 2005, p. 46.

148. Le personnage, qui pratiquait les trois spécialités, est connu pour avoir remporté au total 24 victoires dans les trois concours des Megala Koina d'Asie, victoires au διὰ πάντων comprises, probablement dans l'une des deux disciplines dramatiques (Strasser 2006, p. 303, n. 38).

149. Sur ce seul concours existe un mémoire, Boutet-Lanouette 2007, consultable en ligne sur le site de l'Université de Laval.

150. τούς τε ἀστρολόγους ἐκ τῆς Ῥώμης ἐξώρισε, καίτοι πᾶσι τοῖς ἀρίστοις αὐτῶν χρώμενος οὕτως, ὥστε καὶ διὰ Βάρβιλλόν τινα ἄνδρα τοιουτότροπον ἀγῶνα τοῖς Ἐφεσίοις ἱερὸν ἄγειν συγχωρῆσαι· ὅπερ οὐδεμιᾷ ἄλλῃ πόλει ἔνειμεν. « Il bannit aussi de Rome les astrologues, bien qu'étant lui-même en rapport avec les plus

d'avril, du moins en 137 et succédaient aux Olympia ; leur succédaient les Panhellènia [151]. Ils sont attestés encore en 261 apr. J.-C. (*IG* II² 3169/3170, *cf.* *IvO* 243) [152]

• **Programme.** Concours gymnique et musical. Hérauts (par ex. *IvO* 237, *ca* 140). Pour les épreuves sportives, voire par ex. le palmarès du pancratiaste Titus Flavius Artemidôros d'Adana (*I.Napoli* I 50, *ca* 90), de l'athlète M. Aur. Epaphroditos (*TAM* II 587, l. 10 complété par Reitzenstein 2014, p. 571-576, n° 6, règne de Caracalla). Pythaules (*FD* III 1 550, l. 26, IIIe s. apr. J.-C.). et choraules (les deux dans *FD* III 4, 476).). Citharôdes (*I.Smyrna* 659, l. 14, palmarès gravé vers 192-200, *IGR* IV 1432, palmarès du tournant des IIe et IIIe s. apr. J.-C.). Rhéteurs (*I.Ephesos* 4114, milieu du IIe s. apr. J.-C.).

Catégories enfants et adultes chez les athlètes (*I.Napoli* I 50, *ca* 90, *IGUR* I 253, 150-200 apr. J.-C.), mais aussi jeunes (*ageneioi*) et adultes (*I.Aphr.* 12.920) : trois catégories au moins devaient exister. Des *pythikoi* sont aussi attestés, peut-être une sous-catégories d'enfants précédant les *ageneioi* [153]. Les concurrents y confluèrent de toute l'Asie Mineure, mais aussi d'au-delà, comme de Rhodes (*IG* XII 1,82, *ca* 75-85) et d'Alexandrie (*I.Napoli* I 51, *ca* 110).

§ Hadriania ou Hadrianeia. Stéphanites, œcuméniques (*SNG* Aulock 1905, 218-222 apr. J.-C.). Créés sous le règne d'Hadrien [154]. Distincts des Olympia (*IGUR* I 240, *ca* 180). Attestés encore en 261 ou peu après (*IG* II² 3169/3170, *cf.* *IvO* 243), et toujours distincts des Olympia.

• **Magistrats.** Agonothètes. Oulpios Aristokratès, grand-prêtre d'Asie originaire de Keramos, lors de la deuxième édition des Hadrianeia (*I.Ephesos* 618). Il concéda des places au stade ou au théâtre à ses compatriotes (voir *supra*, p. 268).

• **Programme.** Concours gymnique et musical. Hérauts (par ex. *IvO* 237, *ca* 140). Sur le concours gymnique, voir par ex. *I.Ephesos* 2072, seconde moitié du IIe s. apr. J.-C. Citharôdes (*I.Smyrna* 659, l. 14, palmarès gravé vers 192-200, *IGR* IV 1432, palmarès du tournant des IIe et IIIe s. apr. J.-C.). Rhéteurs (*I.Ephesos* 4114, milieu du IIe s. apr. J.-C.).

célèbres d'entre eux, au point de concéder aux Éphésiens un concours sacré, à la recommandation de Barbillus, qui faisait profession de cette science, ce qu'il ne permit à aucune autre ville. » (d'après la trad. Gros (éd.) 1867 – nous hellénisons simplement l'expression « des jeux sacrés »). Le personnage exerça aussi une forte influence sur Néron, qui mit à mort de hauts personnages sur son conseil (Suet. *Ner.* 36, 1).

151. Petzl, Schwertheim 2006, *AE* 2006, 1403, Strasser 2010.

152. Autres attestations : sous le règne de Caracalla (*TAM* II 587, l. 10 complété par Reitzenstein 2014, p. 571-576, n° 6) ; *IGUR* I 240 : victoire dans la décennie 180 ; *IGUR* I 256 : victoire au tournant du IIe et du IIIe s. apr. J.-C.

153. Sur les catégories d'âge, voir Strasser 2010, p. 13 qui remet en cause la doxa fondée sur le livre de Th. Klee (Klee 1918, p. 43-51).

154. Sur ce concours et les Olympia, Lämmer 1967.

§ Hadrianeia Komodeia. Orthographiés parfois avec un seul *mu* (les deux orthographes sont aussi courantes). Institués sous le règne de Commode (*I.Tralles* 135, décennies 180-190, immédiatement à la suite de la première célébration des Deia Komodeia de Laodicée du Lycos). Encore attestés dans la première moitié du IIIe s. apr. J.-C. (*I.Anazarbos* 25, l. 6-7). Les occurrences sont rassemblées dans Miranda 1993, p. 74-75.

• **Programme.** Trompettes (*I.Tralles* 135, décennies 180-190). Concours gymnique au moins (*I.Anazarbos* 25, l. 6-7).

§ Epinikia. La célébration de diverses victoires des empereurs prit la forme de fêtes à la grecque, célébrées de façon ponctuelle à l'initiative des cités. On distinguera ces Epinikia des *panègyria epinikia* organisées par Lucullus pour célébrer sa propre victoire à Éphèse à l'époque républicaine, auxquelles les cités répondent par la création de véritables concours nommés Loukoulleia (voir *supra*, p. 281).

On organisa des Epinikia, en recourant au substantif cette fois, en l'honneur de Lucius Verus *ca* 170 pour sa victoire parthique (*I.Ephesos* 721 : des Megala Epinikia (*I.Ephesos* 1107), l'épithète ici n'indiquant sans doute pas une célébration pentétérique), de Maximin le Thrace (235-238) ou de Sévère Alexandre (222-235).

• **Magistrats.** Les Epinikia étaient comme les autres concours organisés par un agonothète : ainsi Teimaios, fils d'Attalos, grand-prêtre d'Asie, pour les Megala Epinikia en l'honneur de Lucius Verus. Un haut personnage pouvait également faire office d'εἰσαγωγεύς : il introduisait, littéralement, le concours (*I.Ephesos* 3071, milieu du IIIe s. apr. J.-C.).

§ Concours des chrysophoroi ? L'association des *chrysophoroi*, des porteurs de l'or de la déesse Artémis apparaît puissante et importante à Éphèse, jouant un rôle de premier plan dans les processions de C. Vibius Salutaris et occupant une place de choix au théâtre. L'attestation d'une agonothésie des *chrysophoroi*, probablement au IIe s. apr. J.-C., semble impliquer l'existence d'un concours, dont on ne sait rien par ailleurs. Dans sa thèse M. Lehner rejette l'identification de W. C. West des *chrysophoroi* comme un synode d'athlètes comme forcée [155].

§ Pythia (Mariana), Mariana Isthmia, Mariana. Concours mineurs de dénominations diverses, célébrés dans les décennies 220-230 d'après deux proconsuls, pour lesquels le même athlotète est nommé, ce qui laisse penser qu'ils étaient liés (par ex. *I.Ephesos* 1112, années 220). Les Pythia devaient être organisés en l'honneur d'Apollon, frère de la déesse archégète et les Megala Pythia pourraient remonter à la première moitié du IIe s. apr. J.-C. au moins, si l'on considère que l'inscription qui les mentionne, ainsi que leur agonothète, fait référence à un concours éphésien, ce qui n'est pas assuré (*I.Ephesos* 1618, IIe s. apr. J.-C. ?). On trouve l'adjectif *megala*, tant pour

155. Lehner 2005.

les Pythia que les Pythia Mariana et les Mariana Isthmia, et sur une monnaie, les P(ythia) sont qualifiés d'œcuméniques (*SNG* Aulock 1905, 218-222 apr. J.-C.).

Une émission monétaire du règne d'Héliogabale (218-222) commémorant la quatrième néocorie par une série de quatre concours (*SNG* Aulock 1905, 218-222) pourrait fournir le contexte de création des Pythia ; le concours y apparaîtrait sous la forme de son initiale, avec les Olympia, les Ephesèa, les Ha(drianeia) : les Olympia pour la première néocorie accordée par Domitien, les Hadrianeia pour la deuxième octroyée par Hadrien, les Ephesèa pour la troisième concédée par Caracalla et Geta, et les Pythia pour la quatrième, assurée par Héliogabale et occasion de création d'un nouveau concours. À partir d'inscriptions mentionnant une cinquième et une sixième pythiade μετὰ τὴν ἀνανέωσιν, M. Lehner propose de placer la date de la fondation (*Ananeosis*) en 220 [156], faisant le rapprochement entre Apollon et *Sol*, devenu divinité principale de l'Empire romain en 220, qu'une monnaie éphésienne représente dans l'acte de couronner l'empereur (BMC *Ionia* 309). Il paraît vraisemblable que le concours ait alors été sacré et stéphanite. Après la mort d'Héliogabale en 222 et la *damnatio memoriae* le frappant, le concours aurait été perpétué pendant au moins vingt ans à ses propres frais par un individu, Marios Septimios Mariôn, peut-être affranchi de Septime Sévère et refondé sous le nom des (nouveaux) Mariana Isthmia sur le modèle des concours isthmiques, selon un cycle triétérique donc (*I.Ephesos* 1111, 1113, 1159 ; τῶν Μαριανῶν νέων Ἰσθμίων : l. 4-5 (megala) et 10-11 (*I.Ephesos* 1112, années 220). Le concours des grands Mariana doit leur être équivalent (*I.Ephesos* 1109, 1110). Mariôn, personnage influent, fut non seulement agonothète à vie, mais aussi secrétaire du peuple. Le concours portant son nom dont il finançait les prix était de tout évidence chrématique. Il dut s'interrompre avec sa mort après 240.

• **Magistrats.**

⋆ **Proconsul.** Célébrés dans les années 220 par le proconsul d'Asie Q. Hedius Lollianus Plautius Avitus, qui avait été consul suffect vers 208-209 (*I.Ephesos* 1112, *ca* 220/230) [157].

⋆ **ἀγω]νοθέτης διὰ αἰῶνος et ἀθλοθέτης διὰ βίου.** Dans les années 220-230, Marios Septimios Mariôn fut agonothète à vie, mais aussi plus explicitement ἀθλοθέτης διὰ βίου τῶν μεγάλων Μαριανῶν Ἰσθμίων. Dans une inscription c'est à ce titre qu'il érigeait une statue à un vainqueur des grands Mariana Isthmia, sans doute dans le cadre de sa fonction qui devait consister à financer et décerner les prix aux vainqueurs du concours, ce qui devait permettre de perpétuer à ses frais et non ceux de la cité un concours qui portait son nom [158]

• **Programme.** Concours gymnique (sans catégories d'âge attestées) et musical. L'assimilation aux Isthmia et surtout aux Pythia laisse penser qu'il existait un

156. *I.Ephesos* 1147, 1147 a (1), 1147 a (2), 1107.
157. Voir Strasser 2000, p. 268 n. 11, Lehner 2005, p. 212-220.
158. Voir *I.Ephesos* 1618, IIe s. apr. J.-C. ? où un panégyriarque et multiple agonothète est aussi honoré pour avoir donné sur ses ses propres fonds les prix aux musiciens et aux athlètes (l'occasion de distribution des prix est perdue).

concours musical. De plus, un fragment (*I.Ephesos* 1147 donne la victoire de l'acteur comique (κωμῳδὸς) Ioulios Tryphônianos lors de la sixième pythiade après l'*ananeôsis*.

Spectacles

§ Hymnes aux empereurs. La pratique des hymnes chantés par de jeunes gens aux empereurs semble avoir été instituée à Éphèse par Claude (*I.Ephesos* 17-19).

Lors du séjour d'Hadrien à Éphèse, les éphèbes chantèrent un hymne en l'honneur de l'empereur, en sa présence, au théâtre, ce qui fut commémoré par une exèdre sur la rue du port (*I.Ephesos* 1145).

§ Spectacles (θέας) de la fête anniversaire d'Antonin le Pieux. Un décret de la boulè et du dèmos d'Éphèse [159] approuvé dans une lettre par le proconsul Venuleius Apronianus [160], daté de 138, première année du règne d'Antonin le Pieux, la célébration de l'anniversaire du nouvel empereur chaque année, par cinq jours de spectacles sur fonds publics associés à des sacrifices et une distribution d'un denier par citoyen et par jour, qui pourraient bien avoir eu lieu au théâtre comme c'était le cas ailleurs (voir *infra*, p. 1251). On a compris que ces spectacles indéterminés correspondaient à des chasses [161] ou des combats de gladiateurs. Tataki en fait la seule annonce de spectacle de ce genre connue pour l'Asie Mineure [162]. Il nous semble pourtant que le décret laisse ouvert le contenu de ces spectacles, et que leur nom pourrait être rapproché de celui des θεωρίαι, ci-dessous, qui assez probablement correspondaient à des *ludi scaenici* donnés au théâtre. Son emplacement, sur un pilier de la porte nord d'accès au premier diazôma indique avec vraisemblance qu'ils se déroulaient au théâtre, de même que le fait qu'il s'agisse de θέας, spectacles à voir.

§ Spectacles (θεωρίαι). Un certain nombre d'inscriptions commémorent l'organisation de θεωρίαι par des magistrats. Comme L. Robert l'a noté, il ne s'agit pas d'ambassades mais de spectacles financés par des évergètes, comme on en rencontre fréquemment à l'époque impériale. Parmi ces magistrats on compte un grand-prêtre d'Asie, Ti. Klaudios Menandros qui au IIe s. apr. J.-C. (*I.Ephesos* 4354, si la restitution de θε[ωρίας] est juste, en avait donné en plus des *munera* qui incombaient généralement à sa charge (voir *infra*, p. 1262) : ces spectacles auraient constitué un complément rehaussant la générosité du personnage.

159. *I.Ephesos* 21 I, l. 25-32 : δεδόχθαι κ[ατ' ἔτος ἕκαστον]|ἑορτάζειν τὴν γενέθλιον αὐ[τοῦ καὶ πᾶσιν]|ἀνθρώποις αἰτίαν ἀγαθῶν ἡμέ[ραν· τὸν δὲ ἑκάσ]|τοτε ἀποδεδειγμένον γρα[μματέα τοῦ δήμου]|διανέμειν τοῖς πολείταις [πᾶσιν εἰς πέντε]|ἡμέρας ἐκ τῶν δημοσίων τ[ῶν εἰς τὰς θυσίας καθ']|ἑκάστην ἑκάστῳ δηνάριο[ν ἓν καὶ θέας ἐπὶ]|πέντε ἄγειν ἡμέρας· .

160. *I.Ephesos* 21 II, l. 7-12 : νῦν ψηφισά[μενοι ἐν]| τ̣[αῖς εὐτυχε]στάταις ἡμεῖν καί αἰῶν[ι παντὶ]| αὐτοῦ γ[εν]εθλίαις ἡμέραις καὶ θέας ἡ[μερῶν]| πέντε ἐπιτελεῖν καὶ διανομὴν τοῖς |πολείταις ἐκ τῶν καλουμένων εἰς τὰς |θυσίας ἑκάστῳ δηνάριον διδόναι·.

161. Robert 1940 [1971], p. 311, n. 4, qui les rapproche des θέαι θηρίων d'une loi de Justinien et les assimile aux θεατροκυνήγια (ou θεατροκυνηγέσια) attestés à Milet (voir *infra*, p. 660), Oinoanda et Gortyne, dans lesquels « il y a des bêtes égorgées, mais pas de lutte entre bêtes et homme ».

162. Tataki 2009, p. 640-641.

On apprend aussi qu'un prytane avait reçu de l'argent pour organiser des θε[ωρίαι], mais qu'il avait utilisé ces fonds pour diverses constructions, comme il l'avait promis (*I.Ephesos* 462 ; L. Robert signale une autre inscription éphésienne de la haute époque impériale où le prytane C. Likinios Maximos Ioulianos avait versé 10 000 deniers au titre des spectacles (δόντα καὶ τὰ ὑπὲρ τῶν θεωρι[ῶν] τῆς πρυτανείας * μ(ύρια) , *I.Ephesos* 3066, l. 12-13. Sans doute le prytane, qui organisait les Dionysia au théâtre, gérait en outre des fonds pour des spectacles complémentaires, hors concours, qui se déroulaient peut-être au théâtre également, comme leur nom le suggère : il évoque un spectacle visuel, et on peut rapprocher le terme des θεωρητήρια d'Aphrodisias, qui désignaient les gradins du théâtre pour les construction desquels le dénommé M. Ulpius Carminius Claudianus versa 10 000 deniers [163]. Le personnage Gavios Men[...], qui fut honoré pour avoir organisé cinq jours de θεωρίαι fut probablement gymnasiarque et agonothète d'un concours, mais aussi panégyriarque et prytane. Les spectacles qu'il offrit entre autres largesses (banquet public, peut-être distributions) pourraient s'inscrire encore dans le cadre de sa prytanie (*SE* 1568.3). Enfin, un agoranome, Aulos Ioulios Amyntianos fut célébré pour avoir organisé deux jours de θεωρίαι [164]

Là encore, on peut hésiter sur la nature de ces spectacles. Le fait qu'ils datent tous de l'époque impériale et soient offerts par des magistrats en complément de leur charge, les formulaires donnant le nombre de jours, entre deux et cinq, rappelle très fortement l'édition de chasses et de combats de gladiateurs traitée ci-dessous, d'autant que plusieurs fois ils sont associés à des combats de gladiateurs. Ces spectacles sont donc bien distincts des *munera*, et l'on pourrait pencher en faveur d'autres *ludi*, des *ludi scaenici* organisés au théâtre hors concours [165] étant donné leur nom et leur organisation par des prytanes, comme les très populaires mimes ou pantomimes.

§ Chasses et combats de gladiateurs. Filmer, comme dans un documentaire récent, le théâtre avec en voix off un commentaire expliquant que dans « l'amphithéâtre d'Éphèse » eurent lieu maints combats de gladiateurs qui furent enterrés dans le cimetière qui leur était réservé à proximité est trompeur [166]. Le cimetière, dont tous ne s'accordent pas avec F. Kanz et J. Grossschmidt, spécialistes viennois de médecine légale, qu'il était réservé à des gladiateurs [167], se situait entre le théâtre et le stade, monument où l'on sait, par son aménagement tardif en arène, qu'il servit aussi aux chasses et aux combats de gladiateurs.

Ce que l'on peut dire, c'est que le théâtre fut adapté à ce genre de spectacles, dits de l'amphithéâtre. Cette adaptation consistait avant tout en la suppression des

163. *I.Aphr.* 12.1111 l. 19, Moretti 2010 nº 63.
164. *I.Ephesos* 930 col. 1, l. 5-6 .
165. cf *I.Ephesos* 930, p. 229, n. 6 : « Darbietungen im Theater, Schaustellungen ; ohne Wettbewerb ».
166. Documentaire de la BBC produit et réalisé par P. Elston en 2007.
167. Erdemgil, Krinzinger (éd.) 2002 (chapitres sur les découvertes archéologiques, anthropologiques et traumatologiques), Kanz, Grossschmidt 2005, Kanz, Grossschmidt 2009. S. Ladstätter par exemple demeure prudente.

premières rangées de gradins et en l'érection du mur de podium à l'époque flavienne (voir *supra*, p. 203).

Les premiers combats singuliers de gladiateurs, offerts à Éphèse par Lucullus à la fin de l'époque républicaine (voir *supra*, p. 281) sont largement antérieurs à ce réaménagement du théâtre ; mais à cette époque, le stade, rénové sous Néron, ne devait pas davantage comporter un mur de podium permanent (voir *supra*, p. 264) : l'usage dut précéder la forme monumentale idoine, et pour une première, on dut recourir à des aménagements provisoires. Il semble qu'on organisait déjà couramment des chasses impliquant des « bêtes libyennes », c'est-à-dire des fauves importés d'Afrique, en 54, quand on jeta Paul aux bêtes au stade (voir *infra*, p. 1329), alors qu'il était en travaux, ou qu'on achevait à peine de le rénover.

L'une des inscriptions en l'honneur de Ti. Flavius Montanus, gravée au théâtre, atteste l'organisation de combats de gladiateurs et de chasses entre 103 et 116, de toute évidence pour inaugurer le théâtre achevé par ce haut personnage qui consacra le monument sous sa grande-prêtrise d'Asie (*I.Ephesos* 2061 II, voir *supra*, p. 207). Montanus était agonothète à vie quand il donna ces spectacles, qui s'ajoutaient aux concours traditionnels dans le même lieu. La frise d'amours chassant, antérieure de peu, voire de très peu, à cet événement, pourrait évoquer indirectement l'organisation de chasses au théâtre (voir *supra*, p. 231). Dans le programme ornemental, la découverte d'une statue de Némésis dans les décombres du bâtiment de scène et la présence d'un Nemeseion à proximité du théâtre pourrait aussi être liée à l'utilisation du lieu comme arène (sur le cas de Smyrne voir *infra*, p. 881). Par ailleurs des graffiti sur le bâtiment de scène témoigneraient de l'organisation de *munera* au théâtre.

Enfin, une série de piliers (**fig. 123**), datés entre le milieu du IIe et le IIIe s. apr. J.-C., ornés chacun de reliefs et d'inscriptions en l'honneur d'un gladiateur en particulier, ont été découverts lors des fouilles récentes du théâtre, en périphérie du koilon, dans les décombres des entrées EN1 (piliers de Pardos et d'Achilleus, SK 55 et 56) et ES3 (piliers de Stephanos et d'Aithales, SK 85 et 86). Ces deux derniers, qui sont conçus de façon symétrique, et celui de Prestor, trouvé en 1926 dans le même secteur[168] présentent des encastrements sur les faces de joint pour une balustrade, constituée de plaques en pierre, dont on a retrouvé des fragments à proximité (SK 87-88).

Tous ces piliers, de dimensions variables, prennent la forme d'un petit autel mouluré couronné d'acrotères qu'on peut rapprocher d'un ensemble de piliers éphésiens dont certains sont taillés pour recevoir une plaque de balustrade : trois piliers provenant de la grande rue de marbre, devant le théâtre (ceux de Rhodios d'Égypte l'Hoplomaque, du *secutor* Asbolas[169], et celui d'un rétiaire qui n'aurait pas été publié avant Krinzinger, Ruggendorfer 2017, p. 343) et d'autres de provenance mal connue dont trois seulement sont publiés (ceux d'Hippolytos, de Polydoxos et d'un

168. Robert 1940 [1971] no 212, *I.Ephesos* 1174. Dans l'édition des cinq reliefs regroupés sous *I.Ephesos* 1174, il était déjà question de les attribuer à un même monument commémoratif, élevé par un asiarque à l'issue de combats de gladiateurs organisés par lui.

169. Robert 1940 [1971] nos 214 et 215, *I.Ephesos* 1177 et 1181.

secutor) [170]. Ce dernier, d'après ses dimensions et ses caractéristiques stylistiques pourrait avoir fait partie de la même balustrade que les trois trouvés dans le secteur ES3, que l'on date de la première moitié du IIIe s. apr. J.-C.

On a considéré que cette balustrade pourrait avoir été située à l'origine dans le portique in summa cavea ; nous proposerions d'envisager, très hypothétiquement, une restitution comme balustrade du troisième diazôma, puisqu'on n'y a pas retrouvé de banquettes à dossier. Le dispositif aurait été comparable à celui du premier diazôma, où se trouvait la balustrade de Salutaris.

Ceux de l'accès EN1, qui dateraient plutôt de la seconde moitié du IIe s. apr. J.-C. diffèrent, mais l'un au moins présente un encastrement à l'arrière. Parmi les autres piliers éphésiens, certains étaient engagés dans un mur. Tous ne font pas partie de la même série, mais on peut penser qu'un certain nombre étaient exposés au théâtre et qu'on érigea dans sa partie sommitale un ou plusieurs monument(s) en l'honneur d'un *munerarius* ou de plusieurs *munerarii*. Ainsi l'inscription de Pardos la Panthère raconte son dernier combat avec Polémon et la façon dont ils s'entretuèrent, faisant allusion au grand-prêtre qui organisa les jeux, sans le nommer [171]. Il semble très probable que le combat commémoré dans un ensemble exposé à la périphérie du théâtre y ait eu lieu, et cet exemple de plus montre, comme l'affirmait L. Robert, que l'expression ἐν σταδίοις était métaphorique, désignant les arènes que le gladiateur a foulées au cours de sa carrière.

Dans la rue de marbre devant l'aile nord du théâtre furent également retrouvées des inscriptions relatives à des gladiateurs (*I.Ephesos* 1171 pour des *monomachoi* et 1173 pour une *familia* de *monomachoi*) [172]. L. Robert remarquait à propos de ce genre d'inscriptions qu'elles étaient souvent les « *disjecta membra* d'ensembles monumentaux » commémorant un *munus* pour la gloire de son *editor*, ce qui pouvait se faire à proximité de l'herôon familial, comme peut-être celui des *Vedii* à Éphèse (voir *infra*, p. 294) ou au théâtre même à Iasos : « On peut conjecturer que c'est le plus souvent au lieu même - ou proche - où s'était donné le spectacle, amphithéâtre, théâtre ou stade, que le *munerarius* en perpétuait le souvenir. » Il nous semble qu'après le théâtre d'Iasos, le théâtre d'Éphèse pourrait constituer un deuxième cas s'inscrivant dans le même phénomène [173].

Enfin, de façon très hypothétique, un relief pourrait attester l'organisation d'**exécutions capitales** lors de chasses au théâtre (**fig. 124**). Il provient de Marathesion (actuelle Kuşadası), sur le territoire d'Éphèse à l'époque impériale, où il fut remployé comme épitaphe d'une tombe arménienne : l'inscription, gravée en arménien, est secondaire. Sa lecture [174] permet de dater le remploi de l'année 1237 de l'ère

170. *I.Ephesos* 1174, 4 et 5 (Robert 1940 [1971] nos 211 et 213), Erdemgil, Krinzinger (éd.) 2002, p. 82.
171. Krinzinger, Ruggendorfer 2017, p. 376-377.
172. Robert 1940 [1971] nos 206 et 207.
173. Robert 1940 [1971], p. 58-64.
174. Merci infiniment à Agnès Ouzounian (INALCO/ELCOA), qui s'est prêtée au jeu de retranscrire, translittérer, traduire et commenter très précisément le texte.

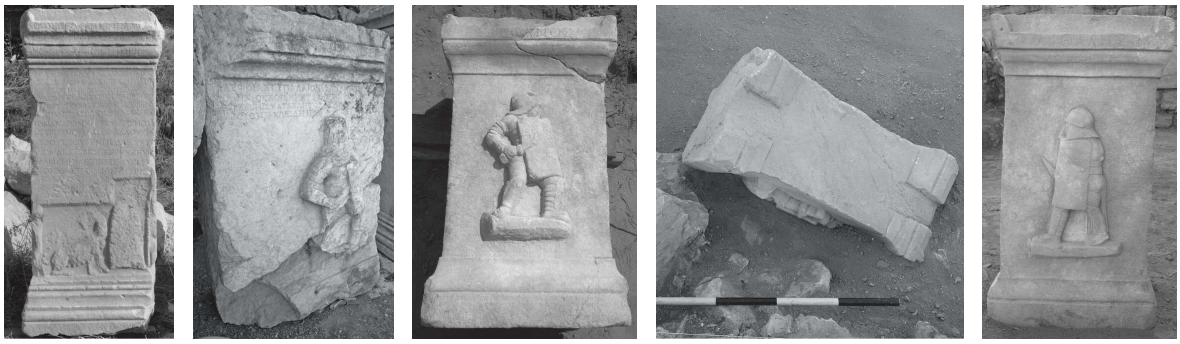


Figure 123 – Quatre piliers ornés de reliefs figurant un gladiateur trouvés à la périphérie du koilon (SK55, SK56, SK85 avec vue de la face de joint où s'encastrait la plaque de la balustrade, SK86).

arménienne, soit 1788, dans la Scala Nuova génoise. Le relief antique représente une femme, nue selon J. Keil et L. Robert – peut-être porte-t-elle un pagne ou équivalent, comme c'est le cas dans ce genre de représentations, à Smyrne [175] ou à Zliten –, les poings liés dans le dos ; un homme plutôt qu'il ne la défend (Keil) ou reste passif (Robert) la pousse, l'empoignant par les cheveux, face à un quadrupède déjà en train de bondir – un lion vu la queue –, si bien que la victime se trouve cambrée, prise au piège entre la bête et l'homme, comme on peut le voir par exemple dans la célèbre mosaïque de Zliten en Libye.

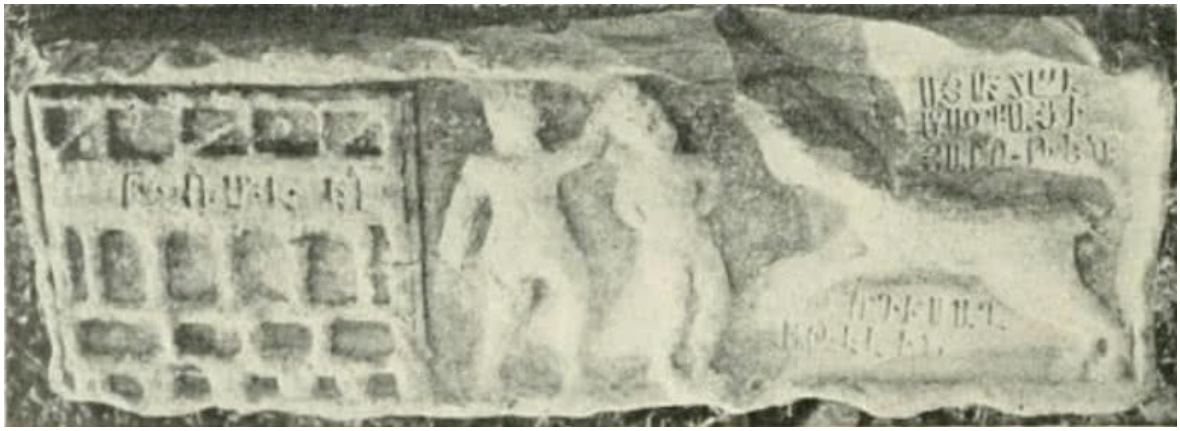


Figure 124 – Éphèse, Marathesion. Relief figurant une exécution capitale, peut-être au théâtre ou au stade (Keil 1908).

J. Keil a proposé de reconnaître derrière l'homme un monument fixant le cadre de l'exécution, un front de scène : il est vrai qu'on dénombre quatre niveaux, de même que le théâtre d'Éphèse possédait un proskènion de moindre hauteur que les trois niveaux du front de scène qui s'élevaient au-dessus de sa couverture ; mais ces trois niveaux devraient être figurés selon une taille décroissant, ou du moins similaire, ce qui est loin d'être le cas [176]. L. Robert propose qu'il s'agisse de « l'amphithéâtre », ce

175. Robert 1940 [1971] n° 235.
176. Keil 1908, p. 148, fig. 100, Robert 1940 [1971] n° 222.

qui paraît très improbable dans une région où l'on n'en connaît pas, même si les demi-arcs sur les côtés et l'absence d'ouverture axiale dans les trois niveaux inférieurs, au-delà du respect de la symétrie, pourraient évoquer maladroitement une façade courbe. Un front de scène évoquant le théâtre demeure une possibilité, et l'on pourra penser à la condamnation à mort de Paul dans ce monument (voir *infra*, p. 304), même si l'apôtre aurait été jeté aux fauves plutôt dans le stade ; une autre option nous paraît être précisément la façade monumentale à arcade (7 arcs cependant) fermant ce monument à l'ouest (**fig. 121**), que l'on construisit à l'époque impériale, peut-être déjà sous Néron, ou plus tard (voir *supra*, p. 264) : la représentation pourrait évoquer une architecture triomphale, avec peut-être un attique, là où l'on grava des siècles plus tard la date de l'épitaphe.

Signalons ici un autre relief conservé au musée de Selçuk représentant des bêtes dans des cages dans un cadre architectural comprenant une balustrade à croisillons, qui soulève la question d'un éventuel référent matériel (**fig. 125**) [177].

Figure 125 – Éphèse, musée de Selçuk. Relief représentant des fauves et des animaux en cage (© K. Weeks, source : www.theatrum.de).

D'autres sources témoignent de l'organisation de combats de gladiateurs et de chasses, sans en préciser le lieu, mais à l'époque où les piliers commémoratifs furent érigés au théâtre, entre le milieu du IIe et le milieu du IIIe s. apr. J.-C. Ces spectacles étaient offerts par de hauts personnages à la longue carrière. Leur financement

177. Erdemgil, Krinzinger (éd.) 2002, p. 86.

semble avoir été attendu en particulier des grands-prêtres d'Asie, comme déjà Ti. Flavius Montanus, et des asiarques, qui rivalisaient de générosité en organisant de tels spectacles à Éphèse, si bien qu'on en a tiré argument pour avancer que les deux charges étaient confondues [178].

C'est le cas de M. Aur. Mindios Mattidianos Pollio, grand-prêtre d'Asie qui offrit, entre 180 et 192, cinq jours de spectacle dans lesquels il fit périr notamment vingt-cinq « bêtes libyennes » : on remarquera que dans l'inscription vient ensuite son agonothésie des Megala Ephesèa (*I.Ephesos* 627, l. 14-17, *cf. I.Ephesos* 3056), mais ce serait, selon M. Carter, plus vraisemblablement en tant que grand-prêtre éphémère pour cinq jours qu'il offrit la *venatio* ; peut-être même n'obtint-il cette charge qu'à cette fin [179] ; de l'asiarque [M. Aur. Daphnos], dans la première moitié du IIIe s. apr. J.-C., qui offrit en treize jours trente-neuf paires de combattants pour un combat à mort et fit égorger aussi des bêtes libyennes, et qui fut par ailleurs hymnode et agonothète de nombreuses fois (*I.Ephesos* 3070, l. 11-13) ; d'un asiarque M. Aur. […], sans doute au milieu du IIIe s. apr. J.-C., qui offrit tous les jours des paires de gladiateurs, au nombre de trente-et-une, pour un combat à mort, qui fit égorger aussi des bêtes libyennes (*I.Ephesos* 3071, l. 1-3), et qui fut par ailleurs trois fois agonothète [180] ; on ajoutera encore un grand-prêtre d'Asie du IIe s. apr. J.-C., Ti. Klaudios Menandros, qui fit combattre seize paires de gladiateurs, et donna peut-être aussi (restitution d'après des parallèles) plusieurs jours de spectacles à l'occasion (très restituée) de la fondation de la statue de Tiberios Klaudios (*I.Ephesos* 4354, l. 3-4 : ἐν δὲ τῇ πατρίδι κατὰ τὴν]| [τοῦ ἀνδριάν]τ[ος Τι(βερίου) Κ̣λ̣ά̣[υδίου ἴδ]ρυσιν μονομαχίαν ποιήσαντα ζευγῶν ις̄, ἅμα δὲ καὶ θε[ωρίας ἐπὶ ἡμέρας …) ; un probable asiarque, descendant de grands-prêtres et d'asiarques d'époque impériale, qui offrit quatre jours de combats de gladiateurs à armes effilées et qui fut maintes fois agonothète (*I.Ephesos* 810, l. 3-4) ; un grand-prêtre d'Asie, Teimaios fils d'Attalos, qui, *ca* 170-188/189 dépensa 70 000 deniers pour les chasses (*I.Ephesos* 721, l. 6-7 : [ὑπὲ]ρ τῶν | κυνηγεσίων).

Le second personnage était honoré par οἱ ἐπὶ τῷ τόπῳ φιλοβήδιοι φίλοπλοι| τὸν ἑαυτῶν εὐεργέτην , de même qu'un autre asiarque au tournant du IIe et du IIIe s. apr. J.-C. (*I.Ephesos* 3055, l. 12-13) : il s'agirait selon l'hypothèse de J. Keil, plutôt que d'une troupe de gladiateurs, d'une association d'amateurs de *munera* créée dans le sillage de la grande famille éphésienne des *Vedii*, qui possédait peut-être sa *familia* de

178. Carter 2004. *cf.* Campanile 2006 (mise à jour des listes de grands-prêtres et d'asiarques), Kirbihler 2008 : « Il existe un tel faisceau de présomptions que l'on peut postuler avec un fort degré de certitude l'identité des fonctions de grand-prêtre et d'asiarque. Peut-être l'asiarque était-il celui des grands-prêtres qui avait présidé le koinon lorsqu'il s'était réuni dans la cité où il officiait, ce qui expliquerait certains choix de termes dans les inscriptions. » Pour L. Robert, qui remarque par exemple que l'asiarque plutôt que le grand-prêtre pouvait présider les chasses (Robert 1994, p. 101-102), les deux charges étaient distinctes.

179. Carter 2004, p. 54-60 fait le rapprochement avec la grande-prêtrise de M. Fulvius Publicianus Nikephoros (*I.Ephesos* 44, 445, 632, 679, 679a, 739, 1080, 1087a, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2082, 3049, 3063, 3086), qui dura quatre jours mais pour lequel aucun spectacle n'est mentionné.

180. Robert 1940 [1971] nos 198-201.

gladiateurs [181]. L. Robert n'est sans doute pas loin du compte quand il écrit qu'« ils devaient former, pour ainsi dire, la claque des *Vedii* à l'amphithéâtre (*sic*) ».

La rhétorique épidictique souligne que ces asiarques et grands-prêtres étaient honorés pour le caractère exceptionnel des spectacles qu'ils donnaient : M. Carter remarque qu'il est impossible de savoir s'il s'agissait d'un devoir qu'on rivalisait à remplir avec plus de munificence que les autres ou si c'était un bienfait qui dépassait les attentes minimales de la charge ; mais en matière de ce que l'on appelait justement φιλοτιμίαι on pourrait considérer que ce n'était pas une affaire d'obligation légale, mais bien plutôt de devoir tacitement consenti [182]. On sait par ailleurs que certains asiarques au moins entretenaient une *familia* de gladiateurs, et ce dès l'époque de Trajan où eurent lieu des *munera* au théâtre (Ti. Kl. Tatianos Ioulianos dans *I.Ephesos* 1620, sans doute à l'époque de Trajan , *cf. I.Ephesos* 1182 ; Tib. Ioulios Rhègeinos dans *I.Ephesos* 1621, vers 170 apr. J.-C., Loukios Auphidios Euphèmos dans *I.Ephesos* 1171, trouvée devant l'aile nord du théâtre à l'époque de Septime Sévère) [183] ; on y ajoutera Tib. Klaudios Pankratidès Attikos dans *I.Ephesos* 4346, *ca* 133-200, Klaudios Kleoboulos dans *SE* 1892.1).

On remarquera que si l'on rapporte, lorsqu'on a les deux informations, le nombre de paires ou de bêtes au nombre de jours, il donne un chiffre quotidien très limité : ce sont cinq bêtes, ou trois paires de gladiateurs par jour [184]. Pour un si petit nombre, qui permettait de faire durer le spectacle à moindre coût, le théâtre était parfaitement adapté : on pouvait y donner des combats singuliers, des corps à corps avec une ou quelques bêtes, l'un après l'autre.

Plus généralement encore, les fouilles d'Éphèse révèlent la place non négligeable des gladiateurs dans la société éphésienne : ossements portant peut-être des lésions du cimetière de gladiateurs, reliefs de gladiateurs et de *venarii*, dont ceux découverts depuis l'étude de L. Robert, petit matériel, lampes à huile, figurines en terre cuite à leur effigie [185].

Mais un texte nous semble mieux que tous ces vestiges montrer le degré d'intégration des gladiateurs dans la culture éphésienne par cette forme de théâtralisation que représentait l'assimilation de l'arène à l'orchestra. Le gladiateur Achille, qui prend la parole dans une épigramme gravée sur un pilier exposé en son honneur à

181. Conjecture d'après un relief de gladiateurs et une inscription de famille de gladiateurs (*I.Ephesos* 1172) exhumées à proximité du tombeau des *Vedii* (Robert 1940 [1971] n°s 203 et 208). On retrouve cette probable association dans *I.Ephesos* 223 et probablement sur le fragment *I.Ephesos* 2905.

182. Carter 2004, p. 61.

183. Robert 1940 [1971] n°s 204-206.

184. Nous ne rentrerons pas dans des spéculations sur la remobilisation des éventuels survivants : l'ordre de grandeur seul importe ici.

185. Outre les reliefs déjà évoqués, voir Robert 1940 [1971] n°s 209-210, 218. Le catalogue d'exposition Erdemgil, Krinzinger (éd.) 2002 offre une précieuse mise à jour avec des chapitres répartis entre divers spécialistes, en attendant une monographie, publiant l'ensemble des monuments de gladiateurs éphésiens, encore désirée en 2017 dans la publication du théâtre : A. Zülkadiroğlu et C. İçten pour les reliefs de gladiateurs, avec une contribution de M. Büyükkolancı sur les nouveaux reliefs de gladiateurs et de *venarii* du musée d'Éphèse, P. Büyükkolancı à propos du petit matériel, S. Ladstätter des lampes, Cl. Lang-Auinger des figurines en terre cuite.

l'entrée du théâtre, clame fièrement que sa patrie est l'antique cité de Télèphe (Pergame), que maints spectateurs l'ont admiré et qu'il n'a fait rougir ni l'Héraklide (Télèphe) ni l'Éacide, son homonyme [186] : ce nouvel Achille se donnait en spectacle comme un héros prenant racine dans l'histoire mythique de sa patrie d'origine et plus largement dans une mythologie panhellénique. On comprend qu'au théâtre les gladiateurs pouvaient faire concurrence aux acteurs et susciter l'engouement comme d'autres incarnations des personnages mythologiques, sans auteur interposé, non par le truchement du verbe et derrière un masque, non dans l'imitation du geste, mais dans le feu de l'action [187].

En dernier lieu, on pourra rappeler qu'en 129, un édit d'Hadrien dont une copie fut trouvée sur le territoire de Priène, réglait entre autres le transit de prisonniers et de bêtes, à destination de chasses voire d'exécutions capitales, qui avaient toutes les chances d'être au moins partiellement destinés à la capitale de la province d'Asie (voir *infra*, p. 777).

De cette documentation, qui, quoique lacunaire, peut être jugée foisonnante, on pourrait tirer le scénario suivant : les combats de gladiateurs firent à Éphèse une apparition précoce et sensationnelle à l'époque de Lucullus, où les combattants luttèrent avec les athlètes. C'est sans doute le stade d'abord qu'on utilisa comme substitut de cirque ou d'amphithéâtre. Les chasses durent suivre, car elles étaient bien ancrées dans les mœurs quand les Éphésiens demandèrent au gouverneur romain de jeter Paul aux bêtes en 54. Sous Néron déjà, on achevait d'adapter le stade aux nouveaux spectacles, créant une arène délimitée par un mur de podium.

Sous Trajan, le grand-prêtre d'Asie Ti. Flavius Montanus pouvait se targuer d'avoir achevé le théâtre, lui qui consacra un édifice dont l'orchestra était devenue une arène et l'inaugura par l'organisation de *munera* et de *venationes* qui pour la première fois pouvaient se tenir dans ce nouvel amphithéâtre miniature. Aux IIe et IIIe s. apr. J.-C. les indices sont nombreux pour avancer, comme le fait actuellement la directrice de la mission S. Ladstätter, qu'on privilégia le théâtre pour les chasses et les combats de gladiateurs, sinon qu'on l'utilisa exclusivement à cette fin. Demeure l'importante question de l'accès pour les bêtes : le plus simple serait les parodos couvertes, à partir du moment où deux portes ouvraient sur la circulation à l'extérieur de la balustrade d'une part, sur l'orchestra à l'intérieur de la balustrade d'autre part. On aurait pu fermer la première porte et pousser les bêtes dans le couloir jusqu'à la seconde.

186. Krinzinger, Ruggendorfer 2017, p. 378-379 : Τηλέφου ἄστυ παλαιὸν ἐμοὶ πατρὶς ο[ὔνο]μὰ Ἀχίλλευς | ὅσσοι δ' ἡμετέρην εἴσιδο[ν ἠν]ορέ[ην] | [πά]ντες ὅμως ἀγάσαντο καὶ οὐκ [ἤ]σχ[υ]ν[ον ἐκείνο]υς, | οὔθ' Ἡρακλείδην οὔτε τὸ[ν] Αἰ[ακίδην] (L'antique cité de Télèphe (Pergame) est ma patrie, j'ai nom Achille| et tous ceux qui ont vu ma bravoure | tous l'ont également admirée et je n'ai pas fait honte à ces héros,| ni à l'Héraclide ni à l'Éacide.).

187. L. Robert a montré la prédilection des gladiateurs pour les noms de héros de la mythologie et de l'épopée (Robert 1940 [1971], p. 298-299). À Ephèse par exemple on a mentionné un Asteropaios, du nom d'un héros de l'Iliade, tué par Achille au chant XXI (*I.Ephesos* 1174.1). On trouve ailleurs des gladiateurs prénommés Achille : à Smyrne, à Prusas ad Olympum, à Xanthos.

L'aménagement tardif d'une arène dans le stade succèderait à cette période, peut-être à un moment où ne subsistaient plus guère que des chasses qui demandaient un espace plus important (50 x 40 m contre 30 x 18 m).

§ Concours non musicaux.

• **Olympeia, Olympia.** Ce concours prestigieux, stéphanite pentétérique, et œcuménique sous Héliogabale (*SNG* Aulock 1905, 218-222 apr. J.-C.) dont l'histoire demeure à écrire [188], était comme les Olympia de Pise, mais à la différence des Olympia de Smyrne, essentiellement gymnique et non musical : il comportait un concours de hérauts et de trompettes (voir la lettre d'Hadrien mentionnée ci-dessous) puis des épreuves gymniques (*I.Iasos* 108, *ca* 86 apr. J.-C.) subdivisées en plusieurs catégories (*IGUR* I 253). On ne sait s'il était antérieur au règne de Domitien ni quand il devint isélastique. Il nous intéresse en ce qu'il occupait une place importante dans le calendrier agonistique de la cité, de la province d'Asie et de l'oikoumènè. Selon une lettre d'Hadrien, il avait lieu en février-mars, du moins en 137, durant cinquante-deux jours, Balbilleia compris, et succédait aux Hadrianeia de Smyrne [189]. Le concours est encore attesté en 261 apr. J.-C. ou peu après (*IG* II^2 3169/3170, *cf. IvO* 243).

On sait par ailleurs que le concours était financé au plus tard à partir du règne d'Hadrien sur la fondation testamentaire de Tib. Klaudios Nysios, célébré comme agonothète perpétuel jusqu'au début du IIIe s. apr. J.-C., dont Hadrien dans sa lettre demande qu'elle soit utilisée pour financer sur ses fonds les statues des hérauts et trompettes vainqueurs, et non aux frais de ces derniers, qui devraient souffrir de leur moindre réputation. On connaît l'un des hérauts qui dut bénéficier de cette mesure, P. Aelius Artemas de Laodicée qui l'emporta aux Olympia de Pise l'année de la lettre d'Hadrien et qui à la même période fut vainqueur deux fois d'affilée aux Olympia d'Éphèse. On ne peut cependant établir qui finança la statue dont la base récapitulait tout son palmarès dans le sanctuaire d'Olympie (*IvO* 237) [190].

Il n'y a pas à supposer que ces fonds servaient aussi à financer les statues d'autres concours [191] ; en revanche cela signifie que ce concours sans nul doute onéreux bénéficiait d'un financement propre, qui n'entrait pas en concurrence avec celui des autres. Comme à Smyrne, le concours était présidé par un πρωτελληνοδίκης (voir *infra*, p. 878), sur le modèle des Hellanodices des Olympia de Pise. On trouvait encore comme à Olympie des femmes théores, que l'on choisissait dans les plus grandes familles, au nombre d'une par concours, et qui avaient le privilège d'assister au concours [192]. Il fut également nommé Hadriana ou Hadrianeia Olympia en l'honneur de cet empereur.

188. Strasser 2010, p. 602-604 fait une synthèse utile avec bibliographie antérieure. *cf.* Lämmer 1967.

189. Petzl, Schwertheim 2006, *AE* 2006, 1403, Strasser 2010 : lettre 2.

190. Pour un autre trompette qui l'emporta dans ce concours, voir *infra*, p. 300. *IG* II^2 3169/3170 et *IvO* 243 sont deux bases en l'honneur d'un même héraut, érigées à Olympie et Athènes.

191. Petzl, Schwertheim 2006, p. 53.

192. Robert 1974.

Artistes

§ Artistes originaires de la cité.

Ion. Rhapsôde. Fin ve s. av. J.-C. Il donne son nom à un dialogue de Platon. Il rencontre Socrate (avant 412 ?[193]) alors qu'il vient de remporter l'épreuve de rhapsôdie aux Asklèpieia d'Épidaure et s'apprête à se présenter aux Panathénées (Pl. *Ion* 530a-b). *TrGF* 19, Stefanis 1988, 1305.

Bat(t)alos. Aulète. Nombreuses sont les sources qui mentionnent un aulète dénommé Batalos. Elles recouvrent peut-être plusieurs personnages, mais ce serait un Batalos d'Éphèse, aulète efféminé, qui aurait inspiré un surnom de Démosthène, selon Plutarque dans sa *Vie de Démosthène*, ou Libanios selon qui ce Batalos fut le premier à monter sur scène avec des chaussures de femme. Selon Fr. Salviat, ce serait le même Batalos dont le nom serait inscrit sur la base du Nykterinos du sanctuaire de Dionysos à Thasos, comme l'aulète qui se serait produit dans ce genre peu connu. ive s. av. J.-C. *IG* XII Suppl. 400. Salviat, Bernard 1959, Bélis 1988b, Grandjean, Salviat (éd.) 2000. Stefanis 1988, 519 (rassemble les sources).

Thyrsos fils de Kritôn. Instructeur de chœur, choreute comique. Actif aux Sôteria amphictyoniques de Delphes. *ca* 259-252. Stefanis 1988, 1238.

[...] Cithariste. Vainqueur aux Sôtèria étoliennes de Delphes. Vers le troisième quart du iiie s. av. J.-C. Stefanis 1988, 2922.

Glaukôn fils de Glaukôn. Poète de tragédie nouvelle aux Rhômaia de Magnésie du Méandre (voir *infra*, p. 442). 167-100 av. J.-C. *TrGF* DID A 13, 2 a, no 135.

Apollonios fils de Menedèmos, d'Éphèse ?. Aède du monde des cieux (ἀοιδὸς οὐρανίου κόσμου). Il devait s'agir d'un aède qui chantait des poèmes astronomiques, comme l'indique la stèle érigée en son honneur, où sont représentés la lune et le soleil. L'épigramme qu'elle porte le fait naître à la fois près du Caystre et du sanctuaire d'Apollon, d'où une hésitation sur son origine entre Colophon, cité du sanctuaire de Claros, et Éphèse, hypothèse défendue par Robert (avec l'alternative selon laquelle ce serait un Caystryanien). Basse époque hellénistique. *I.Délos* 2551. Robert 1973, p. 472-477. Stefanis 1988, 282.

Polemaios fils de Diodôros. Poète tragique et satyrique. ier s. av. J.-C. ? L'emporte aux Rhômaia de Magnésie (voir *infra*, p. 442) avec la tragédie *Clytemnestre* et le protagoniste Artemidôros fils d'Artemidôros le fils de Dioskouridès puis le drame satyrique *Ajax*. *TrGF* DID A 13, 3 a-b.

Périklès fils d'Hèrakleidès, et par la naissance de Charopinos, Charopinos. Technite ou athlète dans une liste de prêtres. *ca* 27/26 av. J.-C. *I.Ephesos*, 902. Stefanis 1988, 2050.

Alexandros. Spondaule dans une liste de courètes. Règne de Tibère. *I.Ephesos* 1001 . Stefanis 1988, 103.

193. D'après Jean-François Pradeau dans Nancy *et al.* (éd.) 2001, p. 9.

Diogenès fils de Dionysios. Trompette honoré à Olympie pour l'avoir emporté plusieurs fois dans tous les concours de la nouvelle période et quatre-vingt fois dans d'autres concours stéphanites et sacrés. Ier s. apr. J.-C. *IvO*, 232. Stefanis 1988, 680.

[...]n fils de Pythiôn. Vainqueur aux Eleutheria de Larisa. Ier s. apr. J.-C. *IG* IX 2, 528, l. 11. Stefanis 1988, 2730.

Mètras. Spondaule sur des listes de courètes du règne de Claude ou de Néron. Milieu du Ier s. apr. J.-C. *I.Ephesos*, 1003-1008. Stefanis 1988, 1687.

Theogenès fils de Theogenès. Trompette. Vainqueur aux Ptôia d'Akraiphia. Troisième quart du Ier s. apr. J.-C. *IG*, VII 4147 . Stefanis 1988, 1138.

Parrasios. Spondaule dans une liste de courètes. Avant 92 apr. J.-C. *I.Ephesos*, 1010, l. 7. Stefanis 1988, 2013.

Trophimos. Spondaule dans des listes de courètes. Actif entre 92 et 112. *I.Ephesos*, 1011-1029. Stefanis 1988, 2434.

Euripidès. Poète tragique. 81-96 apr. J.-C. Auteur d'une *Inô*. Philostr. *VA* VII 5 *TrGF* DID a, p. 21.

Euripidès. Poète tragique. Début du IIe s. apr. J.-C. Auteur d'une *Inô*. Plu., *Moralia* 556 A, 998 E *TrGF* DID a, p. 21.

Parasios. Trompette sacré dans des listes de courètes. *ca* 112. *I.Ephesos*, 1029, l. 25 ; 1030, l. 16 ; 1033, l. 24. Stefanis 1988, 2003.

Trophimos fils de Trophimos. Spondaule sacré dans une liste de courète, peut-être fils du précédent. *ca* 140. *I.Ephesos*, 1045, l. 14. Stefanis 1988, 2435.

L. Kosinnios Gaianos. Trompette sacré dans plusieurs listes de courètes, olympionice. *ca* 130-140. *I.Ephesos*, 1034-1037, 1039. Stefanis 1988, 537.

Mètrodôros. Spondaule sacré. *ca* 130-140. *I.Ephesos*, 1031-1044. Stefanis 1988, 1693.

[Agr]ippa Trompette sacré dans une liste de courètes. *ca* 140. *I.Ephesos* 1045, l. 17. Stefanis 1988, 48.

Annianos fils d'Annianos. *Μεσόχορος* (nom d'époque impériale du coryphée désignant « un chanteur qui, placé au milieu du chœur, le dirige » Robert 1938, p. 96-97). Honoré à Delphes où il reçoit la citoyenneté. IIe s. apr. J.-C. *FD* III 1 219 . Stefanis 1988, 191.

[...] Makedôn. Trompette sacré. IIe s. apr. J.-C. ? *I.Ephesos*, 1076, l.2. Stefanis 1988, 1599.

Po. Ail. Symphoros. Trompette sacré dans des listes de courètes du milieu du IIe s. apr. J.-C. Olympionice. Milieu du IIe s. apr. J.-C. *I.Ephesos*, 1041-1044. Stefanis 1988, 2323.

P. Ailios Agathèmeros d'Éphèse. Citharôde, poète lyrique, maître de chant. Tournant du IIe et du IIIe s. apr. J.-C. Hiéronice. Secrétaire de l'association des technites sous Septime Sévère et Caracalla (198-209). Maître de chant de G. Ant.

Septimos Poplios de Pergame (voir *infra*, p. 888). Également citoyen de Smyrne (voir , p. 298) et de Pergame. *IGR* IV 468, 1432. Stefanis 1988, 15.

M. Aur. Glykônianos. Aulète cyclique. Vainqueur aux Pythia, aux Aktia, pleistonice, paradoxos. Honoré par les technites dionysiaques sur une inscription de Pessinonte. Tournant du IIe et du IIIe s. apr. J.-C. Stefanis 1988, 555.

Markellos. Trompette. Olympionice. Sur le catalogue des membres d'une association cultuelle d'Éphèse. Tournant+2. *I.Ephesos*, 974, l. 25. Stefanis 1988, 1609.

Aur. Ancharènos Phaidros. Acteur comique. Périodonice, vainqueur aux Kapetôlia. Chef du synode des technites de Dionysos Kathègemôn sous Septime Sévère et Caracalla. Tournant du IIe et du IIIe s. apr. J.-C. Stefanis 1988, 2453.

P. Ail. Aur. Serapiôn. Trompette. Également citoyen d'Alexandrie et d'Athènes. Vainqueur de la période. Il est possible que plusieurs musiciens se cachent sous ce nom. Après 212. Stefanis 1988, 2252 et 2253.

Porphyrios. Mime connu comme Saint Porphyre par les actes de saints. Actif à Césarée de Cappadoce sous Aurélien. *ca* 275. Stefanis 1988, 2124.

T. Kl. Euprepès, d'Éphèse ? Spo[ndaule]. IIIe s. apr. J.-C. ? *I.Ephesos*, 974, l. 27. Stefanis 1988, 979.

Mènodô[ros ?] fils de Ouipsanios fils d'Euty[chian]os. Auteur d'éloges. Après une victoire aux Grands Artemisia on lui décerna une statue. Époque impériale. *I.Ephesos*, 1104 A. Stefanis 1988, 1681.

Rhodopianos. Poète. Honoré en tant que tel par Paul le boularque. Époque impériale. *I.Ephesos*, 1136. Stefanis 1988, 2193.

Sophistes. Les sophistes, qu'ils soient originaires de la cité ou non, étaient nombreux à Éphèse, notamment aux temps de la seconde sophistique. Ils étaient réputés pour rivaliser avec ceux de Smyrne en pratiquant une éloquence asianiste, qui contrastait vivement de l'atticisme démosthénien de l'autre grande métropole d'Ionie. Si les déclamations d'Aristide telles qu'il les décrit lui-même n'avaient rien d'austère et qu'on peut juger dans une certaine mesure sa prestation de théâtrale, les Asianistes pouvaient a fortiori être comparés à des acteurs, eux qui « modul[aient leurs] paroles et [avaient] un jeu de scène assez peu différent de celui des acteurs de tragédie, sinon des récitants de pantomime [194] ».

§ Autres artistes s'étant produits dans la cité.

T. Phl. M[ètro]dôros. Également éphésien. Artiste. Ier-IIe s. apr. J.-C. *I.Ephesos* 676. Stefanis 1988, 1694.

G. Ioul. Achilleus Magnète du Sipyle. Choraulète. Également citoyen de Cyzique, de Smyrne, d'Éphèse, de Cyzique et de Pergame. A remporté les Olympia de Smyrne les Epheseia d'Éphèse, les Olympia de Cyzique, le concours du koinon

194. Quet 2003, p. 434.

d'Asie à Smyrne, les Augousteia et les Traianèa de Pergame, et 124 concours thématiques. IIe s. apr. J.-C. Stefanis 1988, 501.

P. Ailios [Ae?]lianus Pythaule de Chypre, probablement de Salamine, qui emporta de nombreuses victoires (outre les grands concours, 163 concours *talantiaioi*, et non 166 selon Bourguet), y compris à Éphèse et à Smyrne. Carrière au moins en partie sous Hadrien, honneurs postérieurs. *FD* III 1, 547, Strasser 2002, p. 109, Stefanis 1988, 82.

T. Ailios Aurèlianos Theodotos fils de Rouphos [= Rufus] Philadelphos de Nicomédie. Aulète (pyth)ique et (cyc)lique (choraulète). Également citoyen de Thèbes, d'Athènes, de Smyrne, d'Éphèse, de Pergame et d'Antioche Épidaphnè. Son palmarès compte plus de vingt victoires stéphanites en Italie (Rome, Pouzzoles, Naples), en Grèce (Athènes, Argos, Némée, Corinthe, Nicopolis, Delphes) et en Asie Mineure (dans sa patrie, en Ionie à Smyrne les Komodeia et Olympia), sans compter les victoires thématites. Milieu du IIe s. apr. J.-C. *FD* III 6, 143. Stefanis 1988, 1147.

[Tiberios] Klaudios Épigonos d'[Aph]rodisias. Citharôde. Également citoyen d'Éphèse, d'Athènes, de Smyrne (voir *infra*, p. 888) et de Pergame. A remporté les Megala Ephesèa, ainsi que dans la même pentétérie deux fois les Ephesèa et une fois les Pythia. *Ca* 166 apr. J.-C. *I.Ephesos* 1106. Stefanis 1988, 856.

G. Ioulios Bassos père. Voir *infra*, p. 662. Héraut, acteur tragique, acteur comique. Première moitié du IIe s. apr. J.-C. *I.Didyma* 183. Stefanis 1988, 518.

Tib. Kl. Philologos Thèseus d'Athènes. βιολόγος (mime). Également citoyen d'Éphèse et de Magnésie du Méandre. Multiple vainqueur. IIe s. apr. J.-C. *I.Ephesos*, 1135. Stefanis 1988, 1219.

Aur. Athènaios de Tyane et d'Éphèse. L'a emporté dans de nombreux concours, à commencer par les grands concours sacrés d'Éphèse (Artémisia, Ephesèa, Balbillèa, Hadrianeia) mais aussi à Pergame, Rhodes, dans des koina Asias indéterminés et encore dans des concours chrématites. Le fait qu'on lui donne le titre de périodonice alors qu'aucun concours de la période ne figure à son palmarès laisse penser qu'il y avait une période asiatique.Milieu du IIe s. apr. J.-C. *I.Ephesos* 4114. Stefanis 1988, 66.

T. Flavius Philagros de Laodicée et de Tralles Trompette vainqueur entre autres aux Olympia de Smyrne, aux Epheseia, aux Hadrianeia Komodeia et aux Olympia d'Éphèse. Actif dans les années 180-190apr. J.-C. (honoré d'une statue à Tralles lors de la 62e Olympiade). *I.Tralles* 135, Stefanis 1988, 2479.

[Bassos? Ioulios] fils de Bassos de Milet. Héraut, acteur tragique, cinq fois périodonice. Mais aussi citharôde, acteur comique. Vainqueur aux Megala Didymeia au concours de tragédie et de citharodie, aux Nea Sebasta au concours de tragédie, aux Artemisia d'Éphèse au concours de comédie. IIe-IIIe s. apr. J.-C. *I.Didyma* 183. Stefanis 1988, 2820. Sur la filiation, Robert 1938, p. 92-93. Voir *infra*, p. 662.

G. Ant. Septimos Poplios de Pergame. Citharôde. Tournant des IIe et IIIe s. apr. J.-C. Également citoyen de Smyrne. Élève du précédent. Détenteur d'un long palmarès, célébré comme unique pour sa génération, à la fois italien (Rome, Pouzzoles, Naples), grec (Nicopolis, Argos, Némée) et micrasiatique, en particulier ionien (vainqueur à Smyrne des sixième et dixième éditions des Olympia et des Hadriania, du concours du koinon d'Asie, aux Hadrianeia et aux Balbillèa d'Éphèse, aux Didymeia de Milet). *IGR* IV 1432. Stefanis 1988, 2121.

M. Aurèlios O[-]lôn d'Ancyre. Pythaule, choraule. Tournant des IIe et IIIe s. apr. J.-C. (175-225). *Ca* 180 (Strasser 2002, p. 129, n. 75). Également citoyen de Smyrne et d'Éphèse, entre autres cités. Honoré par les citoyens d'Ancyre d'une statue à Delphes dont la base portait son palmarès détaillé. Il comporte une quarantaine de victoires comprenant les concours les plus célèbres (en Italie, Rome, Pouzzoles, Naples ; en Grèce Nicopolis, Argos, Némée, Corinthe etc.). En Ionie, il fut comme pythaule trois fois vainqueur à Smyrne et une fois aux Olympia, deux fois aux Balbilleia d'Éphèse et une fois aux Hadrianeia (de Smyrne ?[195]), une fois aux Didymeia Kommodeia de Milet ; comme choraule, quatre fois à Smyrne, quatre fois aux Balbilleia d'Éphèse, une fois aux Epheseia, une fois aux Artemisia d'Éphèse et une fois aux Didymeia Kommodeia. *FD* III 4, 476. Stefanis 1988, 480, Jacquemin *et al.* 2012, 298.

Tib. Ioulios Apolaustos. Pantomime (τ[ραγικῆς ἐν]ρύθμου κινήσεως, ὑποκριτή[ν) périodonice, hiéronice, sans doute l'un des plus célèbres d'Asie Mineure. Sa carrière internationale éclipse dans nos sources son origine, qui demeure inconnue : Apolaustos fut honoré dans de nombreuses cités d'Asie Mineure et de Grèce où il dut de se produire : en ce qui concerne l'Ionie, il fut fait bouleute de Magnésie du Méandre et de Milet, citoyen d'Éphèse et de Smyrne et reçut une statue à Éphèse, Magnésie et Milet. Tournant du IIe et du IIIe s. apr. J.-C. *FD* III 1, 551 ; *I.Ephesos* 236. Stefanis 1988, 236.

T. Phl. Sarpedôn d'Akmonia. Acteur comique. Également citoyen d'Éphèse où il fut l'objet d'un décret honorifique pour ses talents artistiques. Vainqueur dans la catégorie enfants aux Grands Artemisia. Tournant du IIe et du IIIe s. apr. J.-C. (cité deux fois néocore). *I.Ephesos*, 1606. Stefanis 1988, 2224.

Oualerios Eklektos de Sinope. Héraut. Actif de 245 à 261 au moins. Il fut fait bouleute de cinq cités, outre la sienne, dont Smyrne. Dans son riche palmarès, ses victoires ioniennes sont les suivantes : à Éphèse, deux aux Olympia, quatre aux Balbillèa, une aux Hadrianeia ; à Smyrne, deux aux Olympia, deux aux Hadriana Olympia, une au Koina Asias. *IG* II^{2} 3169/3170 (253-257), *cf.* *IvO* 243 (261 ou peu après). Stefanis 1988, 825.

Loukios Sertôrios Daldianos. Poète. Également citoyen d'Éphèse. Périodonice, pleistonice. Présenté comme le plus grand des auteurs [d'hymnes ?] grec et romain de son temps. IIIe s. apr. J.-C. *I.Ephesos*, 1149. Stefanis 1988, 2263.

195. Selon J. et L. Robert, *BE* 1977, 226.

Tit. Ail. Aur. Bèryllos d'Aizanoi. Aulète pythique. Sur une base et un catalogue agonistique d'Éphèse. Périodonice. IIIe s. apr. J.-C. *I.Ephesos*, 1137 et 1149. Stefanis 1988, 521.

Ioul. Tryphônianos de Kaisareia-Tralles. Acteur comique. Également citoyen d'Éphèse. Vainqueur à Éphèse, honoré au théâtre. IIIe s. apr. J.-C., dans les années 230, lors de la septième Pythiade après l'ananeôsis (des Mariana Isthmia). *I.Ephesos*, 1147. Stefanis 1988, 2439.

Autres usages

§ Le théâtre comme lieu d'assemblée politique et judiciaire populaire. L'existence d'une assemblée du peuple à Éphèse précède la construction du théâtre dans la ville refondée par Lysimaque. Après avoir connu divers régimes, y compris démocratique, depuis la fin de l'époque archaïque, la cité se dota définitivement d'une constitution démocratique en 323 av. J.-C. À partir du moment où le théâtre de la nouvelle Éphèse fut disponible, il est hautement probable que l'assemblée politique s'y réunissait. On considère généralement cela comme acquis pour l'époque impériale au moins, à partir des textes concernant Paul qui narrent une assemblée irrégulière réunie au théâtre en 54, suivie – épisode moins connu – d'un procès devant le peuple et le gouverneur, toujours au théâtre, mais aussi de la fondation de C. Vibius Salutaris, datée de 104, sur laquelle nous reviendrons.

• Paul à Éphèse : une assemblée spontanée au théâtre (54 apr. J.-C.)

A. Apôtres 23-40. Paul arrive à Éphèse au chapitre 19 des *Actes*, en septembre 52. Il ne prêche pas au théâtre, mais dans la synagogue pendant trois mois, avant que l'hostilité d'une partie de l'auditoire ne le conduise à se retrancher dans l'école d'un certain Tyrannos où il dispense ses enseignements pendant deux ans. L'épisode de l'émeute au théâtre survient durant l'été 54, à un moment où Paul prépare son départ vers la Macédoine et l'Achaïe.

23. Ἐγένετο δὲ κατὰ τὸν καιρὸν ἐκεῖνον τάραχος οὐκ ὀλίγος περὶ τῆς ὁδοῦ. 24. Δημήτριος γάρ τις ὀνόματι, ἀργυροκόπος, ποιῶν ναοὺς ἀργυροῦς Ἀρτέμιδος παρείχετο τοῖς τεχνίταις οὐκ ὀλίγην ἐργασίαν, 25. οὓς συναθροίσας καὶ τοὺς περὶ τὰ τοιαῦτα ἐργάτας εἶπεν· Ἄνδρες, ἐπίστασθε ὅτι ἐκ ταύτης τῆς ἐργασίας ἡ εὐπορία ἡμῖν ἐστιν, 26. καὶ θεωρεῖτε καὶ ἀκούετε ὅτι οὐ μόνον Ἐφέσου ἀλλὰ σχεδὸν πάσης τῆς Ἀσίας ὁ Παῦλος οὗτος πείσας μετέστησεν ἱκανὸν ὄχλον, λέγων ὅτι οὐκ εἰσὶν θεοὶ οἱ διὰ χειρῶν γινόμενοι. 27. οὐ μόνον δὲ τοῦτο κινδυνεύει ἡμῖν τὸ μέρος εἰς ἀπελεγμὸν ἐλθεῖν, ἀλλὰ καὶ τὸ τῆς μεγάλης θεᾶς Ἀρτέμιδος ἱερὸν εἰς οὐθὲν λογισθῆναι, μέλλειν τε καὶ καθαιρεῖσθαι τῆς μεγαλειότητος αὐτῆς, ἣν ὅλη ἡ Ἀσία καὶ ἡ οἰκουμένη σέβεται.

28. Ἀκούσαντες δὲ καὶ γενόμενοι πλήρεις θυμοῦ ἔκραζον λέγοντες· Μεγάλη ἡ Ἄρτεμις Ἐφεσίων. 29. καὶ ἐπλήσθη ἡ πόλις τῆς συγχύσεως, ὥρμησάν τε ὁμοθυμαδὸν εἰς τὸ θέατρον συναρπάσαντες Γάϊον καὶ Ἀρίσταρχον Μακεδόνας, συνεκδήμους Παύλου. 30. Παύλου δὲ βουλομένου εἰσελθεῖν εἰς τὸν δῆμον οὐκ εἴων αὐτὸν οἱ μαθηταί· 31. τινὲς δὲ καὶ τῶν Ἀσιαρχῶν, ὄντες αὐτῷ φίλοι, πέμψαντες πρὸς αὐτὸν παρεκάλουν μὴ δοῦναι ἑαυτὸν εἰς τὸ θέατρον. 32. ἄλλοι μὲν οὖν ἄλλο τι ἔκραζον, ἦν γὰρ ἡ ἐκκλησία συγκεχυμένη, καὶ

οἱ πλείους οὐκ ᾔδεισαν τίνος ἕνεκα συνεληλύθεισαν. 33. ἐκ δὲ τοῦ ὄχλου συνεβίβασαν Ἀλέξανδρον προβαλόντων αὐτὸν τῶν Ἰουδαίων, ὁ δὲ Ἀλέξανδρος κατασείσας τὴν χεῖρα ἤθελεν ἀπολογεῖσθαι τῷ δήμῳ. 34. ἐπιγνόντες δὲ ὅτι Ἰουδαῖός ἐστιν φωνὴ ἐγένετο μία ἐκ πάντων ὡς ἐπὶ ὥρας δύο κραζόντων· Μεγάλη ἡ Ἄρτεμις Ἐφεσίων. 35. καταστείλας δὲ ὁ γραμματεὺς τὸν ὄχλον φησίν· Ἄνδρες Ἐφέσιοι, τίς γάρ ἐστιν ἀνθρώπων ὃς οὐ γινώσκει τὴν Ἐφεσίων πόλιν νεωκόρον οὖσαν τῆς μεγάλης Ἀρτέμιδος καὶ τοῦ διοπετοῦς; 36. ἀναντιρρήτων οὖν ὄντων τούτων δέον ἐστὶν ὑμᾶς κατεσταλμένους ὑπάρχειν καὶ μηδὲν προπετὲς πράσσειν. 37. ἠγάγετε γὰρ τοὺς ἄνδρας τούτους οὔτε ἱεροσύλους οὔτε βλασφημοῦντας τὴν θεὸν ἡμῶν. 38. εἰ μὲν οὖν Δημήτριος καὶ οἱ σὺν αὐτῷ τεχνῖται ἔχουσιν πρός τινα λόγον, ἀγοραῖοι ἄγονται καὶ ἀνθύπατοί εἰσιν, ἐγκαλείτωσαν ἀλλήλοις. 39. εἰ δέ τι περαιτέρω ἐπιζητεῖτε, ἐν τῇ ἐννόμῳ ἐκκλησίᾳ ἐπιλυθήσεται. 40. καὶ γὰρ κινδυνεύομεν ἐγκαλεῖσθαι στάσεως περὶ τῆς σήμερον μηδενὸς αἰτίου ὑπάρχοντος περὶ οὗ οὐ δυνησόμεθα ἀποδοῦναι λόγον περὶ τῆς συστροφῆς ταύτης. καὶ ταῦτα εἰπὼν ἀπέλυσεν τὴν ἐκκλησίαν.

« 23. Il survint, à cette époque, un grand trouble au sujet de la voie du Seigneur. 24. Un nommé Démétrios, orfèvre, fabriquait des temples d'Artémis en argent, et procurait à ses ouvriers un gain considérable. 25. Il les rassembla, avec ceux du même métier, et dit : Ô hommes, vous savez que notre bien-être dépend de cette industrie ; 26. et vous voyez et entendez que, non seulement à Éphèse, mais dans presque toute l'Asie, ce Paul a persuadé et détourné une foule de gens, en disant que les dieux faits de main d'homme ne sont pas des dieux. 27. Le danger qui en résulte, ce n'est pas seulement que notre industrie ne tombe en discrédit ; c'est encore que le temple de la grande déesse Artémis ne soit tenu pour rien, et même que la majesté de celle qui est révérée dans toute l'Asie et dans le monde entier ne soit réduite à néant. 28. Ces paroles les ayant remplis de colère, ils se mirent à crier : Grande est l'Artémis des Éphésiens ! 29. Toute la ville fut dans la confusion. Ils se précipitèrent tous ensemble au théâtre, entraînant avec eux Gaïus et Aristarque, Macédoniens, compagnons de voyage de Paul. 30. Paul voulait se présenter devant le peuple, mais les disciples l'en empêchèrent ; 31. quelques-uns même des Asiarques, qui étaient ses amis, envoyèrent quelqu'un vers lui, pour l'engager à ne pas se rendre au théâtre. 32. Les uns criaient d'une manière, les autres d'une autre, car le désordre régnait dans l'assemblée, et la plupart ne savaient pas pourquoi ils s'étaient réunis. 33. Alors on fit sortir de la foule Alexandre, que les Juifs poussaient en avant ; et Alexandre, faisant signe de la main, voulait parler au peuple. 34. Mais quand ils reconnurent qu'il était Juif, tous d'une seule voix crièrent pendant près de deux heures : Grande est l'Artémis des Éphésiens ! 35. Cependant le secrétaire, ayant apaisé la foule, dit : Hommes Éphésiens, quel est celui qui ignore que la ville d'Éphèse est la gardienne du temple de la grande Artémis et de son simulacre tombé du ciel ? 36. Cela étant incontestable, vous devez vous calmer, et ne rien faire avec précipitation. 37. Car vous avez amené ces hommes, qui ne sont coupables ni de sacrilège, ni de blasphème envers notre déesse. 38. Si donc Démétrios et ses ouvriers ont à se plaindre de quelqu'un, il y a des jours d'audience et des proconsuls ; qu'ils s'appellent en justice les uns les autres. 39. Et si vous avez en vue d'autres objets, ils se régleront dans une assemblée légale.

40. Nous risquons, en effet, d'être accusés de sédition pour ce qui s'est passé aujourd'hui, puisqu'il n'existe aucun motif qui nous permette de justifier cet attroupement. Après ces paroles, il congédia l'assemblée. [196] »

Pour le commentaire, voir *infra*, p. 1242.

• Paul à Éphèse : un jugement improvisé au théâtre.

Acta Pauli IX 11-24. Traduction par P. Kasser du papyrus copte inédit Bodmer 41 (Bovon *et al.* 1997). Nous coupons entre parenthèses quelques passages qui ne nous intéressent pas directement ; les lacunes du texte sont indiquées entre crochets [197].

11. Alors que Paul parlait ainsi, une grande foule fut gagnée à la foi, ce qui suscitait une réaction de jalousie et l'archonte de toute l'Asie se mit à combattre Paul pour le faire mourir. (…) La couronne du Christ s'accrut au point de susciter la <jalousie> et une rumeur croissante dans la ville : « Cet homme [+++] a aboli les dieux, disant ceci "Vous les verrez tous brûlés par le feu !" » 12. Paul cependant, était sorti pour aller vers un lieu de [+++]. Les habitants de la ville, avec les prytanes, l'enlevèrent ; ils l'amenèrent au théâtre, dans l'intention d'inciter le gouverneur à s'y rendre aussi. Quand ce dernier y vint, alors il interrogea Paul : « Pourquoi exposes-tu et enseignes-tu des doctrines que les rois ont condamnées et que le monde a rejetées ? D'ailleurs nous non plus, nous ne les acceptons pas. En effet, tu as vanté ton dieu, comme ces gens-ci ont pu l'entendre, et en conséquence ils ont aboli les dieux des Romains et des indigènes. Redis donc ce que tu dis d'ailleurs, quand tu endoctrines la foule ! » 13. Alors, Paul répondit : « Proconsul, fais-moi, oui, ce que tu veux : en effet, l'unique autorité que tu as, c'est celle qui te permet de détruire mon corps ; mais tu n'as pas le pouvoir de faire mourir mon âme. Qu'il m'écoute maintenant, celui qui voudra bien recevoir mes paroles en son cœur ! Le Créateur du ciel et la terre (…) D'ailleurs, vos dieux sont des idoles vides. Ils sont faits de pierre et de <bois>. Ils sont incapables de manger, de <voir>, d'entendre, de se tenir debout. Vous, choisissez donc l'intelligence positive, et soyez <sauvés> ! […] de peur que le Seigneur ne s'irrite et qu'il ne vous brûle dans un feu inextinguible, détruisant jusqu'à votre souvenir. » 14. Lorsque le gouverneur, avec la foule, entendit cela dans le théâtre, il dit : « Éphésiens, que cet homme est éloquent, cela, nous le savons bien sûr ; mais nous savons aussi qu'aujourd'hui n'est pas le moment pour nous d'apprendre ce que nous avons à faire. Décidez donc vous-mêmes ce que vous voulez faire. » Là-dessus, les uns se mirent à vociférer : « Celui-là, brûlez-le devant le temple ! » Mais les orfèvres, eux, disaient :

196. D'après la traduction de Segond 2019, avec noms grecs non romanisés.

197. Le texte des *Actes de Paul* est reconstitué à partir des quelques fragments conservés sur le papyrus grec de Hambourg publié en 1936 (Schubart 1936), de nombreux manuscrits grecs, mais encore de divers papyrus coptes, seuls à avoir conservé certains passages. Certaines traductions compilent en outre des sources secondaires. Pour le livre IX, qui concerne la visite de Paul à Éphèse, on dispose de sources secondaires (« Hippolyte », *Commentaire sur Daniel*, *Actes de Titus*, Commodien, *Carmen apologeticum*, Jérôme, Nicéphore Calliste, Lettre de Pélagie) qui nourrissent la traduction de Pervo 2014, p. 21-28. Nous nous référons ici et dans les chapitres concernés à la traduction de l'édition de la Pléiade (Bovon *et al.* 1997) : celle du papyrus copte inédit Bodmer 41 par R. Kasser (chapitres 1-14, et *passim*, chapitres 22, 23 et 27) mais aussi celle du papyrus grec de Hambourg par W. Rordorf (chapitres 15 et suivants). Le papyrus de Hambourg donne aussi un texte grec lacunaire des chapitres 13 et 14.

« Jetez-le aux bêtes ! ». Un grand <tumulte> s'étant produit, Jérôme condamna Paul aux bêtes, après l'avoir fait flageller. »

Pour le commentaire, voir *infra*, p. 1255, 1329

• **La fondation de C. Vibius Salutaris, le théâtre et les célébrations de fêtes et de concours non musicaux (104 apr. J.-C.)** La fondation de C. Vibius Salutaris donne comme occasions de l'installation des statues au théâtre, outre les assemblées, la fête du sacrifice du nouvel an, et les concours gymniques. Soit il faut comprendre qu'on laissait les statues former le public clairsemé et silencieux d'un spectacle invisible, à moins que le théâtre ne soit resté ouvert comme lieu de promenade, soit il faut en déduire qu'une partie des festivités se déroulaient au théâtre : présentation des concurrents, prestations de serment, couronnement des vainqueurs par exemple, comme autant de moments d'assemblée, ou qu'au moins lors de ces fêtes, on faisait au théâtre une station prolongée lors des processions, occasion peut-être de discours et de rites d'inauguration ou de clôture. Pour les autres concours, tant paraphrasés et si peu commentés, nous préciserons : que les Epheseia sont une restitution pour un concours pentérérique perdu dans la lacune ; que des Sôteria ne sont pas clairement attestés par ailleurs à Éphèse (voir *supra*, p. 282), malgré d'innombrables inscriptions agonistiques, pas plus que des Sebasteia (voir *supra*, p. 283), si ce n'est comme épithète des Epheseia : de quoi s'agissait-il, et ces concours étaient-ils seulement musicaux ? Par ailleurs, si les Sôteria renvoient à César, les Sebasteia aux Epheseia en l'honneur d'Auguste, pourquoi aurait-on encore cité les Epheseia ? Le texte est très lacunaire, et s'il n'est pas certain que les Rhômaia et les Loukoulleia aient perduré jusque-là, on pourrait penser aussi aux Artemisia, aux Koina Asias ou aux Balbilleia.

§ Un prodige au théâtre : Apollonios de Tyane débarrasse les Éphésiens de la peste au théâtre où il fonde un lieu de culte (règne de Néron). Philostr. *VA* IV 10. L'épisode se déroule lors du passage d'Apollonios en Ionie, sous Néron (54-68), peu après celui de Paul. Philostrate (*ca* 170- *ca* 245) commença la rédaction de cette biographie romancée sous l'impératrice Julia Domna (après 193) et l'acheva entre la mort de cette dernière (217) et la sienne (245). L'ouvrage, tout en faisant la part belle au surnaturel se veut avant tout historique et puise dans la correspondance du sophiste ainsi qu'une chronique d'un de ses proches, Damis [198].

[…] ἐπεὶ δὲ ἡ νόσος τοῖς Ἐφεσίοις ἐνέπεσε καὶ οὐδὲν ἦν πρὸς αὐτὴν αὔταρκες, ἐπρεσβεύοντο παρὰ τὸν Ἀπολλώνιον, ἰατρὸν ποιούμενοι αὐτὸν τοῦ πάθους, ὁ δὲ οὐκ ᾤετο δεῖν ἀναβάλλεσθαι τὴν ὁδόν, ἀλλ' εἰπὼν "ἴωμεν" ἦν ἐν Ἐφέσῳ, τοῦ Πυθαγόρου, οἶμαι, ἐκεῖνο πράττων τὸ ἐν Θουρίοις ὁμοῦ καὶ Μεταποντίοις εἶναι. ξυναγαγὼν οὖν τοὺς Ἐφεσίους "θαρσεῖτε," ἔφη "τήμερον γὰρ παύσω τὴν νόσον," καὶ εἰπὼν ἦγεν ἡλικίαν πᾶσαν ἐπὶ τὸ θέατρον, οὗ τὸ τοῦ Ἀποτροπαίου ἵδρυται. πτωχεύειν δέ τις ἐνταῦθα ἐδόκει γέρων ἐπιμύων τοὺς ὀφθαλμοὺς τέχνῃ, καὶ πήραν ἔφερε καὶ ἄρτου ἐν αὐτῇ τρύφος, ῥάκεσί τε ἠμφίεστο καὶ αὐχμηρῶς εἶχε τοῦ προσώπου. περιστήσας οὖν τοὺς Ἐφεσίους αὐτῷ "βάλλετε τὸν θεοῖς

198. Grimal (éd.) 1958, p. 1027-1029.

ἐχθρὸν" εἶπε "ξυλλεξάμενοι τῶν λίθων ὡς πλείστους". θαυμαζόντων δὲ τῶν Ἐφεσίων, ὅ τι λέγοι, καὶ δεινὸν ἡγουμένων, εἰ ξένον ἀποκτενοῦσιν ἀθλίως οὕτω πράττοντα, καὶ γὰρ ἱκέτευε καὶ πολλὰ ἐπὶ ἐλέῳ ἔλεγεν, ἐνέκειτο παρακελευόμενος τοῖς Ἐφεσίοις ἐρείδειν τε καὶ μὴ ἀνιέναι. ὡς δὲ ἀκροβολισμῷ τινες ἐπ'αὐτῷ ἐχρήσαντο καὶ (ὁ) καταμύειν δοκῶν ἀνέβλεψεν ἀθρόον πυρός τε μεστοὺς τοὺς ὀφθαλμοὺς ἔδειξε, ξυνῆκαν οἱ Ἐφέσιοι τοῦ δαίμονος καὶ κατελίθωσαν οὕτως αὐτόν, ὡς κολωνὸν λίθων περὶ αὐτὸν χώσασθαι. διαλιπὼν δὲ ὀλίγον ἐκέλευσεν ἀφελεῖν τοὺς λίθους, καὶ τὸ θηρίον, ὃ ἀπεκτόνασι, γνῶναι. γυμνωθέντος οὖν τοῦ βεβλῆσθαι δοκοῦντος ὁ μὲν ἠφάνιστο, κύων δὲ τὸ μὲν εἶδος ὅμοιος τῷ ἐκ Μολοττῶν, μέγεθος δὲ κατὰ τὸν μέγιστον λέοντα ξυντετριμμένος ὤφθη ὑπὸ τῶν λίθων καὶ παραπτύων ἀφρόν, ὥσπερ οἱ λυττῶντες. τὸ μὲν δὴ τοῦ Ἀποτροπαίου ἕδος, ἔστι δὲ Ἡρακλῆς, ἵδρυται περὶ τὸ χωρίον, ἐν ᾧ τὸ φάσμα ἐβλήθη. […]

Philostr. *VA* VIII 7h. θεωρεῖν δ΄ ἔξεστιν, ὃ λέγω, καὶ ἀπ΄ ἄλλων μέν, οὐχ ἥκιστα δὲ κἀκ τῶν ἐν Ἐφέσῳ περὶ τὴν νόσον ἐκείνην πραχθέντων· τὸ γὰρ τοῦ λοιμοῦ εἶδος, πτωχῷ δὲ γέροντι εἴκαστο, καὶ εἶδον καὶ ἰδὼν εἶλον, οὐ παύσας νόσον, ἀλλ΄ ἐξελών, ὅτῳ δ΄ εὐξάμενος, δηλοῖ τὸ ἱερόν, ὃ ἐν Ἐφέσῳ ὑπὲρ τούτου ἱδρυσάμην, Ἡρακλέους μὲν γὰρ Ἀποτροπαίου ἐστί, ξυνεργὸν δ΄ αὐτὸν εἰλόμην, ἐπειδὴ σοφός τε καὶ ἀνδρεῖος ὢν ἐκάθηρέ ποτε λοιμοῦ τὴν Ἦλιν τὰς ἀναθυμιάσεις ἀποκλύσας, ἃς παρεῖχεν ἡ γῆ κατ΄ Αὐγέαν τυραννεύοντα.

« […] lorsque l'épidémie fondit sur Éphèse et que rien ne suffisait à l'arrêter, les Éphésiens envoyèrent une députation à Apollonios, dont ils voulaient faire le médecin de leur mal. Et lui jugea qu'il ne fallait pas différer le voyage, mais, dès qu'il eut dit : " Allons ! ", il était dans Éphèse, renouvelant, je pense, l'exploit de Pythagore qui se trouva à la fois à *Thourioi* et à Métaponte. Il rassembla donc les Éphésiens et leur dit : " Courage, aujourd'hui je mettrai fin à la maladie ", sur quoi il emmena la population entière au théâtre, à l'endroit où a été élevée une statue au dieu du Bon Secours (*Apotropaios*). Là se trouvait un vieillard, l'air d'un mendiant, clignant des yeux hypocritement comme un aveugle, et qui portait une besace contenant une croûte de pain ; il était vêtu de haillons et son visage était tout parcheminé. Appolonios groupa les Éphésiens autour de lui et dit : " Lapidez cet ennemi des dieux, prenez autant de pierres que vous pourrez. " Et comme les Éphésiens s'étonnaient, et étaient scandalisés à l'idée de tuer un étranger aussi misérable – car il les suppliait et tentait, par ses paroles, de leur inspirer de la pitié – Apollonios n'en continua pas moins à inviter les Éphésiens à frapper le vieillard et à ne pas le laisser partir. Et lorsque quelques-uns eurent commencé à lui lancer des pierres, alors le mendiant, qui avait jusque-là les yeux fermés, jeta sur eux soudain ses regards et l'on vit que ses yeux étaient pleins de feu. Les Éphésiens comprirent que c'était un démon et ils le lapidèrent de telle sorte qu'il y eut bientôt sur lui un monticule de pierres. Après quelques instants, Apollonios leur dit d'enlever les pierres et de constater quel monstre ils avaient tué. Et, une fois découvert l'être qu'ils avaient cru frapper, ils s'aperçurent que celui-ci avait disparu ; ce qu'ils virent, ce fut un chien dont l'aspect ressemblait à celui d'un molosse, mais dont la taille était celle d'un très gros lion, et qu'il était réduit en bouillie par les pierres et crachait de l'écume comme font les chiens enragés. La statue du Bon Secours – il s'agit d'Héraclès – se dresse à l'endroit où fut tué le démon. […]

« [Apollonios raconte :]« Tu peux vérifier ce que je dis [ses pouvoirs divinatoires] à plusieurs indices, mais surtout en te référant à ce qui se produisit à Éphèse à propos de cette maladie : j'ai vu le démon de cette peste, qui avait pris la forme d'un vieux mendiant et, après l'avoir vu, je l'ai fait prisonnier ; j'ai moins mis fin à la maladie que je ne l'ai extirpée : à quel dieu j'avais adressé mes prières, c'est ce que montre le sanctuaire que j'ai fait élever à Éphèse à la suite de cet événement, et qui est consacré à Héraclès Chasse-Fléaux (*Apotropaios*) ; c'est à son aide que j'ai eu recours, car il est sage et courageux, et parce qu'il a autrefois délivré de la peste la ville d'Élis, en la purifiant des miasmes qui émanaient de la terre sous la tyrannie d'Augias [199]. »

En quoi consiste ce sanctuaire ? Il ne faut bien sûr pas chercher un péribole avec un temple et un autel monumental au théâtre d'Éphèse. Le texte atteste simplement l'existence d'un espace sacré, qui pouvait être très circonscrit : le verbe ἱδρύω fait référence à la fondation d'un culte, pas à une activité de construction précise. La statue d'Héraklès serait donc plus qu'une simple statue votive, une statue de culte. On n'imagine guère une installation pérenne dans l'orchestra où il paraît naturel que les Éphésiens se soient amassés pour lancer des pierres sur leur cible. Dans les publications sur le théâtre personne n'a cherché à identifier sur le site le sanctuaire dont il est question dans ce texte.

Pourtant, on pourrait songer que dans la parodos nord se trouvait une niche dont on a imaginé qu'elle pouvait être cultuelle. Par ailleurs, dans les décombres devant la parodos sud, J. T. Wood avait trouvé un petit autel offert en ex-voto à Héraklès par l'esclave Épérastos, comme l'indique la dédicace latine (*Eperastus Ti. Iuli Lup*[*i*] *ser. Herculi vot. sol. I.Ephesos* 860). Ne s'agissait-il pas là de rendre grâce à l'Héraklès qui détourne les maux ? On sait encore qu'Héraklès fut l'un des protagonistes d'une pièce, peut-être un mime, donnée au théâtre d'Éphèse (voir *supra*, p. 225). Un espace consacré dans la parodos, lieu de passage, paraît d'autant plus vraisemblable qu'au théâtre de Magnésie du Méandre, c'est le mot ἱερόν qui est gravé sur le mur de parodos ; par ailleurs on connaît un lieu de culte dans chacune des parodos du théâtre d'Argos [200], ainsi qu'une niche cultuelle dans une parodos du théâtre de Lesbos [201]. Quant à la chronologie exacte, on pourra bien sûr se demander si la niche de la parodos existait déjà du temps de Néron : on sait qu'elle est liée à la phase de réaménagement du bâtiment de scène, qui sera consacré sous Domitien ; mais cela ne change guère le problème, car un espace de culte dans la parodos à l'air libre peut très bien avoir été monumentalisé ensuite : en tous cas la niche existait bien du temps de Philostrate.

199. Grimal (éd.) 1958, p. 1145, 1312.
200. Moretti 2009.
201. Kourtzellis 2018.

Érythrées

Érythrées[1], la « rouge »[2], cité membre de la confédération ionienne, était florissante à l'**époque archaïque**. Munie d'un port logé au fond d'une vaste baie et abrité par quatre îles, isolée par des montagnes de ses voisines continentales, Clazomènes et Téos, elle constituait une puissance maritime, parfois alliée de Milet et de Samos, souvent rivale de Chios, dont elle n'était séparée que par un mince bras de mer. Deux sanctuaires, celui d'Athéna et l'Hérakleion, sont connus dès cette période par les textes, ainsi que des vestiges situés respectivement sur l'acropole et au nord de la ville, en bord de mer[3]. Les fouilles de l'acropole ont montré qu'au milieu du VIe s. av. J.-C., alors que la cité était passée sous domination lydienne durant le règne de Crésus, elle fut détruite par les Perses avant d'être annexée à l'empire de Cyrus en 545.

À l'**époque classique**, s'étant soulevée en 499 avec les autres cités ioniennes, elle fournit seulement huit navires à la bataille de Ladè en 494 (Hdt. VI 8) ; mais quelques années plus tard, c'est elle qui versa le plus fort tribut (de 7 à 12 talents le plus souvent, entre 450/449 et 415/414) à la ligue de Délos, qu'elle rejoignit à sa fondation en 478. Vers 454-450, elle fut également tenue d'envoyer des offrandes aux grandes Panathénées d'Athènes (voir *infra*, p. 341). En 413, elle se rebella avec Chios contre l'hégémonie athénienne et s'allia aux Spartiates à qui elle servit de base l'année suivante (Thc. VIII 14, 2). Elle repassa dans le camp athénien en 394 après la victoire de Cnide remportée par Conon, qu'elle couvrit d'honneurs[4], sans doute jusqu'à la Paix du Roi en 386, où elle revint à la Perse. Vers le milieu du IVe s. av. J.-C., elle entretenait des relations cordiales avec les philhellènes Hécatomnides et signa un traité avec Hermias, tyran d'Assos et d'Atarneus[5], résistant ainsi au pouvoir central perse. Tout au long de cette période, la cité semble avoir vécu majoritairement sous un régime oligarchique, même si un décret attique y institue une constitution démocratique, probablement en 453/452 après une tentative de défection[6], qui fut suivie d'épisodes de *staseis*.

1. *RE*, 6, 1, 575-590, suppl. 12, 363-364, Bean 1989[2] (1966), p. 122-127, Akurgal 1969 [2007], p. 231-233, *PECS s. v.* Erythrai (citant copieusement E. Akurgal), *BNP s. v.* Erythrai, Hansen, Nielsen 2004 *s. v.* Erythrai.

2. Nom explicable par la couleur rougeâtre de la trachyte locale, mais que la tradition rattache aussi à un héros fondateur, Érythros, fils du Crétois Rhadamante : Paus. VII 3, 7.

3. Paus. VII 5, 4-9 . L'Hérakleion a été localisé en 2009. Voir Akalin 2010, C., qui reprend l'hypothèse formulée en 1901 dans Weber 1901, p. 112-113, pl. 7.

4. Diod. XIV 84, 3 ; Paus. VI 3, 16 ; *I.Erythrai* 6. Voir *infra*, p. 343.

5. *I.Erythrai* 8 (décret honorifique pour Mausole en 375-355), Varinlioğlu 1981 1 (décret honorifique pour Idrieus en 351-344), *I.Erythrai* 9 (traité avec Hermias entre 350 et 344-342).

6. *IG* I[3] 14, *I.Erythrai* 4.

Alexandre le Grand accorda l'autonomie et l'exemption de tribut à la cité, où le régime démocratique dut s'imposer [7], et il projeta de creuser un canal à travers la péninsule pour relier la baie de Téos au golfe de Smyrne [8]. On hésite à dater ces événements de son passage en Ionie en 334 ou de 332 après la bataille d'Issos, si l'on suppose qu'Érythrées était restée jusque-là, comme Chios, aux mains de la flotte perse. On suppose parfois qu'il stimula l'activité édilitaire de la cité, sans plus de preuves. Les inscriptions attestent que le mur d'enceinte, long de plus de 4 km et délimitant une superficie de 130 ha, fut construit peu après [9]. Des *Alexandreia* mentionnés dans les inscriptions d'Érythrées furent célébrés par le koinon des Ioniens dans un bois sacré au-dessus de Chalcidées, à la frontière des territoires d'Érythrées, Clazomènes et Téos, voire plutôt à Téos, à l'époque de Strabon du moins [10].

Durant l'**époque hellénistique**, la cité demeura libre et exempte de tribut jusqu'à la mort d'Antigone le Borgne en 301 [11], avant de subir maintes fois, comme de nombreuses cités d'Ionie, les influences lagide, séleucide et attalide au cours de péripéties dont il semble illusoire de vouloir restituer la chronologie exacte. Soumise en 286 par Lysimaque, elle fut libérée avec les cités d'Ionie par Séleucos Ier Nicator, vainqueur à la bataille de Couroupedion au début de 281 où le roi de Thrace perdit la vie. C'est sans doute entre cette victoire et la mort de Séleucos en automne de la même année, que furent instituées les Seleukeia (voir *infra*, p. 342). Prise en 276 par les Lagides, Érythrées se libéra à la même époque des Galates de Léonorios grâce — selon les décrets honorifiques [12] — à ses neuf stratèges et au riche Polycritos, avec le soutien d'Antiochos Ier successeur de Séleucos sous lequel elle retrouva une autonomie qu'elle dut conserver sous Antiochos II (261-246). C'est probablement en l'honneur du premier de ces souverains que fut créée par la confédération ionienne la fête des Antiocheia (voir *infra*, p. 342). En 201, Érythrées accueillit Attale Ier allié aux Rhodiens et poursuivi par Philippe V lors de la bataille de Chios, et en 191, elle

7. Alors qu'il n'y avait pas d'assemblée démocratique au milieu du IVe s. av. J.-C., dans *I.Erythrai* 8, c'est le cas peu après 323, dans *I.Erythrai* 21. La datation de cette inscription, récemment révisée (voir *SEG* 40.1012, Varinlioğlu *et al.* 1990, p. 77-78 contre *I.Erythrai* p. 82-83) s'appuie sur la monnaie indiquant la valeur d'une couronne d'or – cinquante statères de Philippe, émis en Asie Mineure après la mort d'Alexandre seulement – et l'écriture : encore en stoichedon mais déjà en dialecte attique.

8. Plin. V 116 ; Paus. II 1, 5.

9. La destruction des remparts de l'acropole après 323 suite à l'installation d'une garnison dans la cité, attestée par *I.Erythrai* 21 pourrait avoir constitué le pendant de ces travaux. Selon la nouvelle datation de l'inscription en effet (voir n. 7), on ne considère plus aujourd'hui que l'aide financière de Phanès a permis de renvoyer une garnison perse, mais que la décision de raser [les murs de] l'acropole est postérieure à la mort d'Alexandre. On peut considérer que les nouvelles fortifications étaient en place lorsque Séleucos et Prépélaos tentèrent en vain de prendre la ville en 315 et 302 (Diod. XIX 60, 4 ; XX 107, 5). *I.Erythrai* 23, datée de la fin du IVe s. av. J.-C., est une liste des préposés à l'étanchéité (ἀντιπλάδη) des murs, ce qui semble constituer une phase ultérieure des travaux. Le décret de souscription lacunaire *I.Erythrai* 22 est cependant daté de 300 environ pour des raisons prosopographiques, et a été relié aux travaux du rempart en raison de la quantité des contributions (plus de 4700 drachmes, 2860 esclaves, 500 maçons et 60 attelages). Mais il existait probablement d'autres chantiers à cette époque.

10. Strab. XIV 1, 31, voir *infra*, p. 682.

11. *I.Erythrai* 31.

12. *I.Erythrai* 24 (277-275 av. J.-C., voir décret de proédrie *infra* p. 344) et 28.

était alliée aux Romains, fournissant des navires à la flotte rhodienne et un port à la flotte romaine contre Antiochos III [13]. Avec la paix d'Apamée, Érythrées reçut des Romains la liberté et l'indépendance [14]. Après l'intégration du royaume de Pergame dans l'Empire romain, elle demeura probablement libre et autonome pendant un certain temps. Elle l'était en tous cas encore en 129 au moment de la création de la province d'Asie [15].

À l'**époque impériale**, Érythrées était célèbre pour le vin qu'elle exportait et l'antre de la Sibylle Hérophilè dont on a perdu aujourd'hui la trace [16]. Les « villas » ornées de mosaïques, qui succèdent à des demeures hellénistiques décorées de mosaïques en galets, témoignent d'une certaine richesse. La visite de l'empereur Hadrien en 123/124 [17] eut sans doute des retombées édilitaires, peut-être au théâtre et à l'hérôon voisin. D'autres empereurs seront plus tard honorés par la cité, comme Antonin le Pieux, Marc Aurèle, Lucius Vérus pour sa visite en 162, Caracalla, Sévère Alexandre, Honorius et Théodose [18].

Le site fut réoccupé à l'époque byzantine, où l'on construisit un aqueduc et un château sur l'acropole, en remployant de nombreux blocs, notamment les gradins du théâtre [19]. Il ne fut abandonné qu'à la fin du Moyen-Âge. Certains blocs, parfois inscrits, furent transportés à Chios [20] et les ruines connurent au XIXe s. un pillage systématique, dont le but était de remployer les matériaux dans les constructions environnantes.

Théâtre

Ildırı, ancienn. Rithri, Lythri, Litri (Çeşme/İzmir).
38°22'58.26"N 26°28'50.88"E.

Histoire de la recherche

Le théâtre a été visité par un certain nombre de voyageurs à partir du XVIIIe s., dont le premier serait Chandler vers 1764-1766, suivi de Hamilton en 1835-1836, de Ch. Texier entre 1834 et 1842, de Ph. Le Bas entre 1842 et 1844 [21]. Envoyé à l'été 1900 explorer les sites d'Érythrées et de Téos par l'institut archéologique allemand, G. Weber

13. Pol. XVI 6, 5-7 ; Liv. XXXVII 11, 14 ; 12, 10.
14. Liv. XXXVII 55-56.
15. App., *BC* V 4.
16. La grotte avait été pourtant localisée en 1891 au pied est de l'acropole (Buresch 1892, *I.Erythrai* 224-228).
17. Cette visite est à placer probablement à l'occasion du premier voyage d'Hadrien en Asie Mineure, en 123/124 et non lors du second en 129-131. *I.Erythrai* p. 155.
18. *I.Erythrai* 132 (Marc Aurèle et Lucius Verus), 133 (Marc Aurèle), 134 (Marc Aurèle ou Lucius Verus), 135 (Septime Sévère), Varinlioğlu 1980 n° 3 (Caracalla, 198-211), Varinlioğlu 1981 n° 3 (Sévère Alexandre (222-235), *I.Erythrai* 141 (Honorius et Théodose, statues érigées entre 408 et 423) .
19. Hamilton 1842, vol. II, p. 8-9, Texier 1862, p. 369.
20. Comme le remarque déjà Chandler au XVIIIe s. (Chandler 1776, p. 92).
21. Chandler 1776, p. 91, Hamilton 1842, vol. II p. 8-9, Texier 1862, p. 369, Le Bas 1888, pl. 70.

précisa la topographie du site et le bilan de ses prédécesseurs, consacrant quelques lignes à la description du théâtre [22].

Le musée d'Izmir dirigé par H. Gültekin organisa une première fouille du koilon en 1963, le bâtiment de scène restant enseveli [23]. En 1975, C. Bayburtluoğlu relève l'état de délabrement du monument [24]. De 1979 à 1982, lors des quatre dernières campagnes d'une mission dirigée entre 1964 et 1982 par E. Akurgal en collaboration avec H. Gültekin et C. Bayburtluoğlu, Ü. Serdaroğlu, également fouilleur à la même époque des théâtres de Caunos (1967-1984) et d'Halicarnasse (1974-1985), fut chargé de rapides investigations au théâtre, qu'il nettoya, fouilla et restaura partiellement [25]. La fouille, dont subsistent des rails traversant le koilon et un wagonnet rouillé (**fig. 126**), n'a pas donné lieu à une publication ; un inventaire indiquant la provenance des blocs architecturaux rassemblés dans l'orchestra fait défaut [26] et E. Akurgal, Ü. Serdaroğlu et C. Bayburtluoğlu sont décédés en 2002, 2005 et 2013. C'est peu après ces travaux, en 1985, que H. P. Isler, auteur de la description du monument la plus complète à ce jour, visita le site [27].

Figure 126 – Érythrées, théâtre. Vue aérienne (source : `http://www.egepostasi.com/haber/cesme-de-antik-kentte-eski-festival/113427`, consultée le 24/04/18).

Plus récemment, en 2006, A. G. Akalın de l'Université d'Ankara, succédant à son collègue C. Özgünel qui avait mené quelques campagnes de prospection, reprit

22. Weber 1901, p. 111-112, pl. 7 (plan du site).
23. Bean 1989[2] (1966), p. 126.
24. Bayburtluoğlu 1975, p. 79-80, fig. 7.
25. Akurgal 1980. Voir également les chroniques Mellink 1980, p. 513, Mellink 1981, p. 473, Mellink 1982, p. 569, Akalin 2007, p. 302 et Bayram (éd.) 2008 ainsi que l'allusion de Ö. Özyiğit à des sondages dans le bâtiment de scène en 1982 (Özyiğit 1992, p. 7-8).
26. Akalin 2007, p. 302.
27. Isler 2017, *s. v.* Erythrai.

la fouille du site et se préoccupa immédiatement de l'état de dégradation du monument. Elle organisa un levé topographique du théâtre ainsi qu'un nettoyage à la tronçonneuse qui dura quinze jours : malgré quelques désherbages entrepris depuis la fouille, des racines menaçant les vestiges demandaient en effet une intervention plus radicale [28]. Son souhait était alors de ne pas céder aux pressions des institutions et des sponsors privés pour une restauration et une réutilisation du monument, mais d'engager une étude approfondie, comprenant des travaux d'inventaire et de relevé architectural ainsi qu'une expertise en vue d'une restauration pérenne et respectueuse des vestiges. Ce projet ne fut initié qu'avec la mise en place en 2012 d'une collaboration avec G. Styhler-Aydın de l'Université technique de Vienne, auteur d'une thèse sur le koilon du théâtre d'Éphèse. Il s'agit non seulement d'inventorier les blocs erratiques, mais aussi de réaliser un modèle numérique complet du monument à l'aide d'un scan au laser 3D, à raison de campagnes de quatre semaines par an. Le projet, en cours, a permis l'élaboration d'une documentation encore inédite : relevés en plan, coupe et élévation du bâtiment de scène, avec mise en évidence d'un phasage. Des apports sur le mur de soutènement périphérique, la restitution de la partie sommitale du koilon ainsi que des phases hellénistiques de la skènè, du proskènion et de l'orchestra doivent être prochainement publiés [29]. En revanche une autorisation de fouille du bâtiment de scène n'a pu être obtenue.

Description

En l'absence de publications autres que des notices issues des inventaires de théâtres antiques [30] et des rapports laconiques, nous nous appuierons essentiellement sur quelques observations faites lors de nos visites [31].

§ Emplacement dans le site. Le théâtre est situé au cœur de l'espace urbain fortifié (**fig. 127–128**), au pied de la colline de trachyte rougeâtre de l'acropole culminant à 88 m, où se trouvait depuis l'époque archaïque un temple d'Athéna. Son orientation, vers le nord-nord-ouest, fait partie des exceptions qui se trouvent suivre les préconisations vitruviennes. Mais la place de l'édifice se justifie, bien davantage que par un souci d'épargner aux spectateurs les miasmes qui circuleraient dans un édifice exposé aux vents du sud, par l'exploitation de la pente la plus appropriée [32]. Son bâtiment de scène se situe à proximité immédiate de l'agora aménagée sur une terrasse plane dominant la mer. Un heroon se trouvait entre le théâtre et l'agora.

28. Akalin 2007, p. 301-302.

29. Des dizaines de blocs erratiques ont été ainsi numérotés (ERT-TH-0..). Description du projet dans Styhler-Aydin 2017. La publication a été retardée par une impossibilité de travailler sur le terrain en 2017.

30. *TGR*, Sear 2006 et surtout Isler 2017. Quelques remarques et des photographies du koilon et des gradins antérieures à la mission d'Akurgal dans Bean 1989² (1966), fig. 29 et de Bernardi Ferrero 1974, fig. 114-116.

31. Les 19 août 2010, 24 juillet 2011 et 25 juillet 2016.

32. Vitr. V 3.Thèse déjà défendue dans Bean 1989² (1966), p. 126.

FIGURE 127 – Érythrées. Vue aérienne du site depuis le sud (http://ankusam.ankara.edu.tr/erythrai/, consultée le 4/04/18).

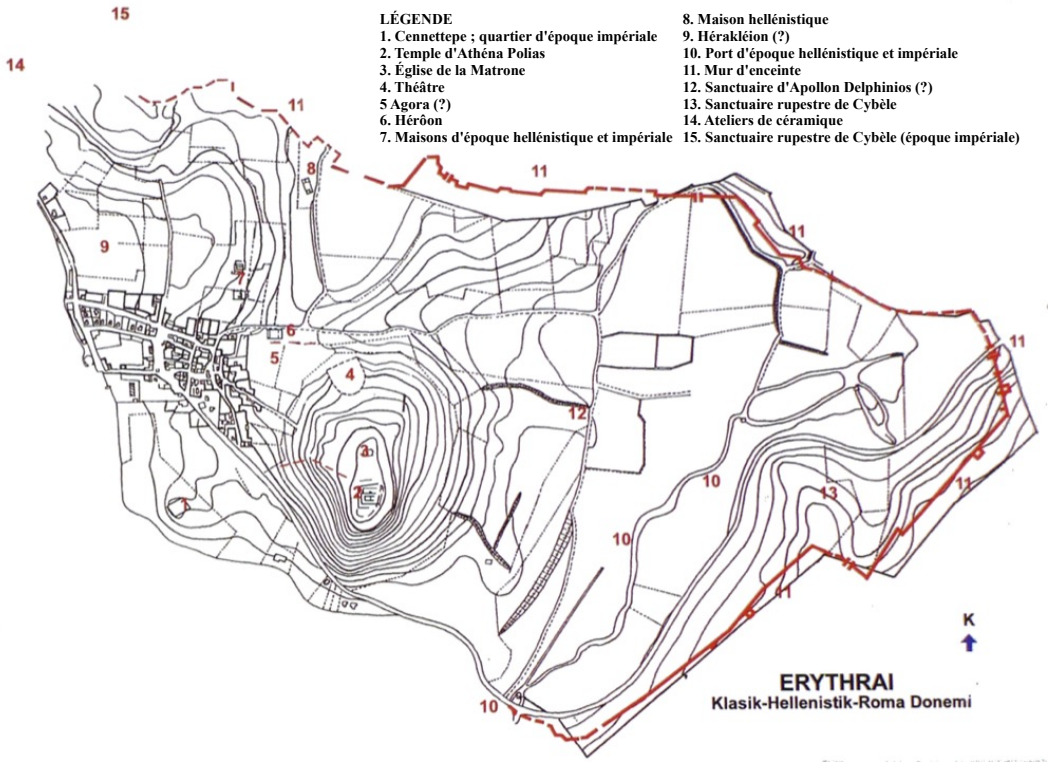


FIGURE 128 – Érythrées. Plan du site (d'après celui affiché sur le site par l'Université d'Ankara).

Pour Hamilton, il ne faisait pas de doute que le bâtiment de scène était intégré à une enceinte retranchée entourant le pied de l'acropole. Sous cet aspect, le théâtre aurait connu un développement parallèle à celui de Milet. Mais cette théorie paraît difficilement défendable d'un point de vue chronologique : l'acropole semble avoir perdu son rôle de forteresse à la fin du IVe s. av. J.-C., et il est probable que le théâtre a été construit en contrebas de l'ancienne citadelle ; selon G. Weber, des fortifications d'époque hellénistique de même aspect que l'enceinte urbaine couraient à son niveau sans l'englober ; enfin les fortifications qui sont aujourd'hui observables à l'arrière du bâtiment de scène sont tardo-antiques, comme une série de constructions byzantines employant des matériaux antiques à proximité immédiate du bâtiment de scène et sur les flancs est et ouest de l'acropole [33]. Comme à Milet, le théâtre a pu servir de retranchement à une époque tardive, après son abandon, sans que cela prouve ici que la fortification soit l'héritière d'un rempart plus ancien.

§ État de conservation. Les blocs du théâtre ont été largement pillés (**fig. 126**), notamment à l'époque byzantine lors de la construction du château sur l'acropole et au XIXe s. Des gradins subsistent uniquement, dans la partie centrale du koilon, ceux qui flanquaient les escaliers [34], plus solidement assemblés que les autres au moyen de scellements verticaux.

Mais le koilon actuel est très restauré : la partie centrale du diazôma supérieur a été reconstruite en plaques de béton autour d'un noyau en cailloutis lié au ciment ; de part et d'autre le mur de soutènement à la crête cimentée au niveau du dernier rang sous le passage du diazôma est largement moderne ; une partie des cinq rangées sous-jacentes sont faites de blocs de béton également, de plan carré, sans repose-pieds et évidés sous le siège ; sont aussi modernes certaines marches de l'escalier menant à la partie restaurée du diazôma, qui est flanqué de blocs antiques remontés sans grand soin en intégrant au besoin des gradins sans patte de lion, à une place qui n'était pas la leur à l'origine (**fig. 134, 136**). Ces restaurations bétonnées de la première fouille menacent les fondations qu'elles recouvrent et la végétation qui avait proliféré dans le monument entre les deux principales campagnes de fouilles a accéléré la dégradation du koilon. La photographie générale prise par G. E. Bean après la toute première fouille est édifiante : on distinguait alors nettement le tracé des rangées de gradins dont les blocs avaient disparu, alors qu'aujourd'hui la pente est régulière (**fig. 133**).

Par ailleurs, le théâtre n'est que partiellement fouillé : une épaisse couche de terre végétale couvre le quart est du bâtiment de scène ainsi que la parodos et le mur de soutènement est. Le sol de l'orchestra comme sa transition avec le koilon sont aujourd'hui très peu lisibles. Du passage souterrain seule l'entrée a été fouillée. Une fouille complète ou du moins des sondages pourraient sans nul doute faire avancer la connaissance du monument.

33. Hamilton 1842, vol. II, p. 9 Weber 1901, p. 109 (pour qui le mur de 2 m de haut et de large qui s'étend sur les ailes du théâtre n'est pas tardo-antique mais moderne), Styhler-Aydin 2017. *I.Erythrai* 21 atteste les travaux de destruction de l'acropole (κατασκαφὴ τῆς ἀκροπόλεως), après 323 (voir n. 7).

34. Observations déjà faites en 1836 par Hamilton 1842, vol. II, p. 8-9, qui a peut-être pu voir encore l'ensemble des escaliers.

§ Koilon. Le koilon, adossé en son centre à la pente, outrepasse en plan un demi-cercle d'un peu plus de 70 m de diamètre, soit une taille moyenne [35]. Les gradins en trachyte reposaient tantôt sur des fondations de blocs rapportés en calcaire tendre et blanc local observables dans la partie supérieure, tantôt directement sur le substrat rocheux (**fig. 141**). Les ailes étaient constituées d'importants remblais contenus par des murs de soutènement.

Le **mur de soutènement** antérieur ouest, en grand appareil régulier à deux cours de carreaux liés par des boutisses à intervalles irréguliers (**fig. 129**), est conservé sur une hauteur s'élevant jusqu'à cinq assises dans sa partie ouest, correspondant à celles du mur de soutènement périphérique, le lien étant assuré par la troisième assise, seule à être constituée de panneresses en parpaings avec un bloc angulaire de plan polygonal inséré dans le second mur, dont le parement se distingue par sa finition avec une pointe plus grossière (**fig. 130**). Ce mur conserve par ailleurs une sixième assise de carreaux : on n'y retrouve donc que partiellement le leitmotiv hellénistique de deux assises hautes pour une assise basse.

Figure 129 – Érythrées, théâtre. Vue du sud-ouest avec les vestiges d'un arc dans la parodos ouest (2010).

Aucun des chaperons qui couronnaient ce mur n'est conservé *in situ*, mais on en dénombre une douzaine, en trachyte, rassemblés dans l'orchestra, et quelques autres dans les décombres du théâtre. Ils étaient fixés au mur par quatre goujons. Sous leur lit supérieur à double pente, leur profil asymétrique se composait, de bas en haut,

35. En l'absence de mesure publiée, nous tirons cette estimation d'une image satellite.

Figure 130 – Érythrées, théâtre. Angle nord-ouest du mur périphérique (G. Styhler-Aydın, en ligne sur https://baugeschichte.tuwien.ac.at/website/bauforschung-am-antiken-theater-von-erythrai-tuerkei/, consultée le 4/04/18). Le bloc de couronnement au sol pourrait provenir du parapet.

d'un côté, d'un cavet, d'un bandeau entre deux filets ; de l'autre côté, le dévers était moins prononcé, avec un bandeau et une doucine à la place du cavet (**fig. 131**).

Figure 131 – Érythrées, théâtre. Chaperons des murs de soutènement (2016).

Le mur antérieur, relativement soigné, semble avoir été remonté ou du moins fait de remplois : les intervalles entre les boutisses de sa partie sommitale sont remplis d'un blocage de petits blocs irréguliers. Alors que la face supérieure des orthostates ne présente pas de trous de pince, comme on peut en voir plus bas, on y observe des mortaises de goujon et les boutisses portent au lit de pose les scellements (agrafes en fer) d'un premier état (**fig. 132**). La transition entre le mur de soutènement semi-circulaire et le mur de soutènement antérieur forme un angle obtus masqué par un

Figure 132 – Érythrées, théâtre. Mur de soutènement antérieur ouest vu du dessus depuis l'est. Vestige d'agrafe sur la première boutisse (2016).

pilastre angulaire à base moulurée reposant sur une plinthe et composée d'un haut tore surmonté d'un listel et d'un congé. Le dispositif semble attester un raccord entre deux phases : il est probable qu'on ait voulu accroître la capacité du koilon au cours de son histoire, en l'élargissant par un apport de remblais à ses extrémités.

Le koilon était divisé en deux **maenianums** et subdivisé dans le maenianum inférieur en 7 kerkis, comme l'a vu encore Hamilton et comme l'on peut aujourd'hui le restituer ; à ces kerkis correspondent donc 8 escaliers ; leur nombre devait être dédoublé dans le deuxième maenianum, en 14 kerkis pour 15 escaliers, soit une trame assez dense au vu des dimensions du théâtre.

Deux **diazômas** assuraient la circulation des spectateurs entre les maenianums et leur répartition dans les escaliers larges de 0,77 m, à raison de deux marches par gradin. Le premier diazôma ne subsiste aujourd'hui que sous la forme de la limite disparue déterminant le dédoublement des kerkis[36]. Il paraît difficile qu'un troisième maenianum se soit étendu au-dessus du deuxième, qui comporte déjà le faible nombre de rangées fréquent pour un dernier maenianum : le diazôma supérieur devait constituer une circulation au sommet du théâtre auquel on pouvait peut-être accéder depuis l'acropole. Le haut du koilon est cependant perturbé par une série de murs de terrasse en partie modernes (**fig. 133**), et l'hypothèse d'Isler, pour qui la présence d'une grande surface décaissée et inclinée sur la partie postérieure du lit supérieur de la corniche du second diazôma (**fig. 134**) correspondrait au repose-pieds de la première d'un petit nombre de rangées s'étendant sur la partie centrale du théâtre uniquement, est vraisemblable[37]. Reste également ouverte la question de savoir si le théâtre a pu servir d'escalier monumental assurant la transition vers le sanctuaire d'Athéna.

36. G. Weber observe deux longs murs de soutènement à deux niveaux du koilon (Weber 1901, p. 111). Sa note restituant 9 escaliers pour 7 kerkis n'est pas logique.

37. *TGR*, Isler 2017.

Figure 133 – Érythrées, théâtre. Vue du koilon après la première fouille, dans les années 1960 (Bean 1989[2] (1966), fig. 28).

Figure 134 – Érythrées, théâtre. Diazôma restauré, vu depuis l'ouest (2016).

Le mur de fond du diazôma supérieur a été restauré sur une profondeur de 1,34 m et une hauteur de 0,96 m, avec des blocs d'orthostates en béton supportant quelques blocs de couronnement originaux (**fig. 134**). Le dernier rang a lui-même été reconstitué sans repose-pieds, avec le mur antérieur du diazôma en guise de dossier, au sommet d'une série de rangées de gradins creux en béton. L'ensemble ne respecte sans doute pas la configuration originelle.

On dénombre 18 rangées de **gradins** au minimum dans le maenianum inférieur et 12 dans le maenianum supérieur. Mais dans une phase ultérieure, les premiers rangs furent supprimés afin d'aménager un mur de podium entourant l'orchestra : le total d'origine devait donc être supérieur à 30 rangées (de 33 à 35, voir *infra* p. 325). Les gradins en trachyte ont une faible hauteur : 0,365 m. Leur profondeur de 0,94 m se répartit entre le siège (0,38 m) et le repose-pieds décaissé (0,56 m). Certains blocs erratiques, moins profonds, sont dépourvus de repose-pieds sans qu'on puisse préjuger de la répartition des deux types [38].

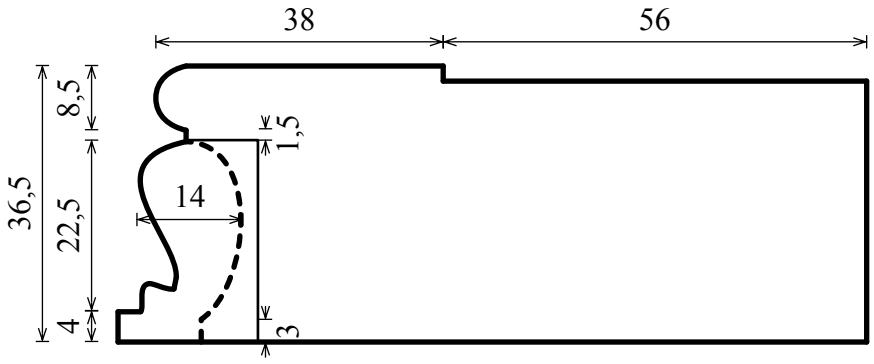


Figure 135 – Érythrées, théâtre. Profil des gradins à patte de lion en bordure d'escalier au 1:10.

Leur profil (**fig. 135**) est composé d'une gorge entre deux listels, surmontée d'un boudin. Il a été comparé à ceux de Phocée, où le profil est toutefois surmonté d'un ovolo et non d'un boudin, et de Temnos (**fig. 619**), site voisin de Carie, où les gradins sont plus proches par leur profil mais aussi la représentation schématique des pattes de lion émergeant d'un panneau démaigri [39]. Ces gradins sont munis de pattes de lion stylisées de part et d'autre des escaliers (**fig. 136**). Les blocs de gradins flanquant les escaliers, de plan trapézoïdal, se distinguent également par les deux mortaises à goujon au lit d'attente qui servaient à les liaisonner entre eux. Nous avons pu observer un « trou à corde » traversant le boudin du côté de l'escalier (**fig. 137**).

38. Selon H. P. Isler, les gradins qui ne flanquent pas les escaliers semblent faits de deux pièces, un siège profilé et un bloc carré plus bas constituant le repose-pieds ; mais sont conservés aussi des sièges à repose-pieds, sans patte de lion.

39. Pour Phocée, Özyiğit 1992, p. 7, fig. 1, pour Temnos, Özyiğit 2003 ; Yilmaz 2010.

Figure 136 – Érythrées, théâtre. Escalier restauré bordé de gradins à patte de lion (2011).

Figure 137 – Érythrées, théâtre. Goujons sur le lit d'attente des gradins flanquant les escaliers (2016).

§ Parodos. Une seule des deux parodos, au nord-ouest, a été fouillée. Son **sol** était dallé de marbre blanc (**fig. 138**). On y a retrouvé le bas des piles en marbre blanc en place et neuf claveaux en trachyte, en position de chute, appartenant à une porte couverte d'un **arc** aménagée lors d'une phase intermédiaire dans un souci de monumentalisation de l'accès (**fig. 129**). Le mur a été retaillé pour permettre un léger encastrement de la pile sud de l'arc.

Figure 138 – Érythrées, théâtre. Fondation et dallage dans la parodos ouest (G. Styhler-Aydın, en ligne sur https://baugeschichte.tuwien.ac.at/website/bauforschung-am-antiken-theater-von-erythrai-tuerkei/, consultée le 24/04/18).

Une grande **fondation** trapézoïdale (**fig. 138**), s'alignant à la fois sur le mur de soutènement et le bâtiment de scène, longue de 3,60 m au nord, large de 1,90 m à l'ouest et de 2,36 m à l'est, s'étend au pied du mur à son débouché dans l'orchestra. Mais la façon dont elle obstrue la majeure partie de l'accès est singulière (**fig. 142**). Plutôt que d'une base [40] honorifique particulièrement encombrante, il pourrait s'agir de la fondation d'un escalier coudé menant au sommet du mur de podium, remployant une série de blocs à décrochement (**fig. 139**), à moins que ces derniers ne soient liés à un dispositif en bois. Les mortaises à goujon ne sont présentes qu'à l'angle nord-est et pourraient avoir servi à délimiter la bordure (socle mouluré ?) de l'escalier. Un sondage pour rechercher un éventuel symétrique de cette fondation dans la parodos est serait bienvenu. On remarque que par ailleurs l'accès à l'orchestra ne semble pas avoir jamais été complètement barré : si l'on fait l'hypothèse de son usage comme arène, il faut supposer un dispositif de fermeture amovible au débouché de la parodos.

40. Ce que propose H. P. Isler avec un point d'interrogation.

Figure 139 – Érythrées, théâtre. Fondation dans la parodos ouest, vue de dessus depuis le sud (2016).

§ Orchestra. Le diamètre de l'orchestra peut être estimé entre 20 et 25 m [41]. Ce diamètre était moins important quand les rangées de gradins descendaient jusqu'au sol de l'orchestra. Ce sol n'est pas visible, alors que son niveau originel était dégagé au sud de l'orchestra, au niveau de l'autel, en 1985 : H. P. Isler signale une portion de **caniveau** taillée dans la roche naturelle. Le sol fut probablement dallé en même temps que les parodoi. La partie du **passage souterrain** qui traversait l'orchestra n'est pas fouillée.

Un **autel** cylindrique à bucranes (voir *infra*, p. 338) était situé au pied des gradins dans l'axe du théâtre. Aucune proédrie n'a été à ce jour repérée [42].

Du **mur de podium**, un pan seulement est conservé. Sa hauteur minimale (visible) est de 0,75 m. Mais les côtés, constitués de deux panneresses dressées, d'une niche large de 0,77 m et profonde de 0,55 m ont une hauteur visible de 0,86 m (**fig. 141**), à laquelle il faut très probablement ajouter celles d'une base et d'un couronnement. Au-delà de la niche, l'extrémité nord-ouest du mur se laisse deviner ; elle semble avoir été partiellement remontée à l'époque moderne pour servir de muret

41. 22 m environ dans son état actuel, de même que Weber 1901, p. 111-112 donne une profondeur de 19 m et une longueur de 22 m, entre les murs agricoles (« Feldmauer ») modernes.

42. Il faudrait une fouille pour vérifier l'idée énoncée dans Moretti 2009, p. 45, selon laquelle l'autel se serait situé devant la proédrie.

Figure 140 – Érythrées, théâtre. Autel cylindrique à bucranes de l'orchestra (Varinlioğlu 1981, pl. V) ; état en 2010.

agricole. On a donc dû démonter trois rangées de gradins au minimum (d'une hauteur cumulée de 1,09 m), quatre au maximum (soit une hauteur de 1,46 m) si l'on considère que l'autel est resté en place, au moment où l'on a transformé l'orchestra en arène [43]. L'aménagement reste donc relativement modeste. La présence d'un escalier dans l'axe de la niche montre que cet escalier ne descendait pas jusqu'à l'orchestra. À moins de considérer que ce n'était le cas que d'un escalier sur deux, il faut donc restituer une circulation au sommet du mur de podium, avec un accès par les extrémités, soit depuis l'orchestra, soit peut-être depuis la parodos comme la fondation conservée nous invite à le penser.

§ Bâtiment de scène. Les vestiges que l'on peut attribuer avec certitude au bâtiment de scène mesurent approximativement 25 m de long sur 12 m de profondeur (**fig. 142**). Dans son prolongement ouest, au niveau de la parodos, on peut être tenté de voir les restes d'un paraskènion : en effet, deux assises de trachyte, soigneusement ajustées et dressées, l'une rougeâtre, l'autre grise, sont superposées à l'avant de ce qui pourrait avoir été un avant-corps, avec le même jeu sur les couleurs que celui du noyau conservé de la skènè et de l'enceinte urbaine de la fin du IVe s. av. J.-C. [44] Pour H. P. Isler, ce secteur correspondrait à l'extrémité du proskènion : le chercheur

43. Trois ou quatre selon H. P. Isler (*TGR*, Isler 2017).

44. Pour un aperçu des couleurs de ce dernier, remarquées par maints visiteurs, voir par ex. Bean 1989[2] (1966), fig. 27, où la troisième et la septième assises sont rouges, les autres grises.

Figure 141 – Érythrées, théâtre. À gauche, niche du mur de podium dans l'axe d'un escalier (2016) ; à droite, prolongement au nord du mur, en partie moderne.

voit dans l'arc de la parodos la moitié d'une double entrée, dont le pendant serait constitué de deux marches au sud donnant accès au proskènion (**fig. 129**) : si ces blocs présentent bien l'usure de marches, un escalier perpendiculaire au petit côté d'un proskènion bien plus étendu que la skènè serait des plus surprenants, à moins qu'il ne faille voir là un aménagement tardif. En effet les profonds remaniements qu'a connus ce secteur jusqu'à une époque récente, invitent à la plus grande prudence : des murs en appareil irrégulier, constitués de blocs remployés et de moellons en matériaux divers liés au mortier de chaux, prenaient appui sur les assises plus anciennes et un sol en béton (**fig. 142**), coulé à un niveau relativement élevé, dut être détruit pour atteindre les niveaux antiques.

Le **proskènion** est de plan rectangulaire dans sa phase finale ; l'espace interne est profond de 3 m environ. Sa façade était percée de cinq portes de taille décroissante [45], les portes latérales s'ouvrant contre les petits côtés du bâtiment de scène par un seuil sans feuillure légèrement en retrait. Les autres seuils présentent un pas étroit et une large feuillure intérieure indiquant que les portes s'ouvraient vers le proskènion. Tous ces seuils, en calcaire gris, ne sont probablement pas d'origine, et d'un stylobate originel, rien ne semble conservé *in situ* [46]. Mis à part divers fragments de fûts en trachyte aux cannelures très usées [47], on n'a pas repéré de fragments pouvant provenir d'un proskènion hellénistique à demi-colonnes engagées. Quelques tambours à cannelures à méplats appartiennent à des fûts ioniques ou corinthiens de petit calibre (**fig. 144**) [48]. On dispose aussi de deux blocs en marbre avec chapiteaux de pilastre d'angle (**fig. 143**). Ces chapiteaux sont d'une hauteur faible (de l'ordre de 10-15 cm) pouvant correspondre à celle des chapiteaux doriques d'un proskènion.

45. Le principe de symétrie implique d'en restituer deux à l'est, dans la partie non fouillée.
46. L'étude approfondie de G. Styhler-Aydın le confirme (Styhler-Aydın 2017).
47. Au moins trois : parmi les blocs erratiques de l'orchestra, sur le mur arrière du bâtiment de scène et à l'arrière de ce même mur.
48. Les fragments de fûts en calcaire de pilier(s) à doubles colonnes, sur le même mur arrière du bâtiment de scène, d'un calibre bien trop important pour un proskènion, laissent sceptique : il pourrait s'agir de remplois provenant d'un autre monument.

Figure 142 – Érythrées, théâtre. Vue du bâtiment de scène depuis le mur de soutènement ouest (2016).

Figure 143 – Érythrées, théâtre. Deux blocs avec chapiteaux de pilastres d'angle (2016).

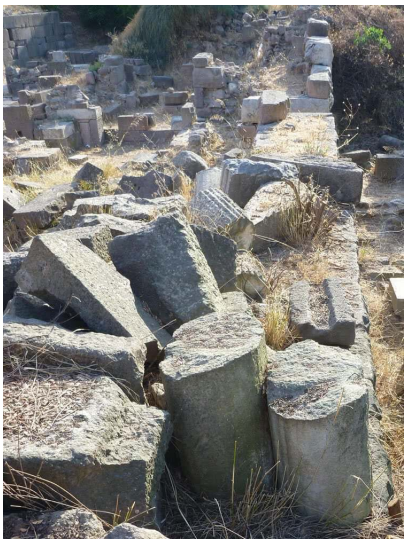


FIGURE 144 – Érythrées, théâtre. Mur arrière du bâtiment de scène depuis l'est (2011).

De plus, quelques éléments d'entablement dorique de petit calibre pourraient appartenir à l'élévation d'un proskènion hellénistique. Deux blocs au moins proviennent d'une frise dorique en marbre, haute de 0,26 m et profonde de 0,34 à 0,35 m (**fig. 145**). Au centre du lit d'attente de l'un d'eux figure la marque de maçon *bêta* indiquant sans doute le deuxième bloc d'une série. Ce bloc était lié à son voisin par une agrafe en queue d'aronde et fixé à la corniche par deux goujons, l'un perdu, l'autre à sec. Deux autres au moins comportent une frise surmontée d'une corniche dorique (**fig. 146**), pour une hauteur totale de 0,34 m, dont une frise de hauteur équivalente à celle de la première série. Ces blocs étaient agrafés entre eux et goujonnés à l'architrave. Les mutules de la corniche comportent des séries de 3 rangs de 6 gouttes.

FIGURE 145 – Érythrées, théâtre. Bloc de frise dorique en marbre (2016).

La question de la couverture de ce proskènion reste ouverte : d'un côté, l'absence de bases pour des supports intermédiaires visibles et les nombreux blocs munis d'encastrements plaident pour une couverture en bois ; mais de l'autre, quelques très longs blocs en trachyte à la surface irrégulière en remploi dans le bâtiment de scène (**fig. 147**[49]) pourraient être les vestiges de poutres en pierre.

49. Notamment deux blocs dans le mur de fond de la skènè, celui de gauche présentant une surface démaigrie peut-être destinée à reposer sur un pilier.

Figure 146 – Érythrées, théâtre. Blocs de frise et corniche dorique en marbre (2016 et 2011).

Figure 147 – Érythrées, théâtre. À gauche, porte de la pièce 2 de la skènè ; à droite, pièce 2 vue du nord (2011).

Depuis l'intérieur du proskènion, on accédait à un **passage souterrain** coudé (**fig. 148**) par un escalier de 7 marches permettant d'atteindre une profondeur de 1,45 m avant d'obliquer vers l'axe de l'orchestra dans un couloir large de 0,82 m, couvert de dalles, où il était donc possible de circuler courbé.

Le front du proskènion fut remplacé par une **frons pulpiti**, construite essentiellement dans un petit appareil plus ou moins assisé et lié au mortier, conservé notamment dans le parement arrière (**fig. 147–148**) et sous les niches. Sa façade comportait dix niches (**fig. 149**) aux côtés constitués d'un assemblage sans scellements de panneresses dressées, enduites d'un épais mortier de chaux et plaquées de marbre polychrome : on peut restituer trois niches de part et d'autre de la porte centrale, deux dans les intervalles latéraux. Celles que l'on observe aujourd'hui sont de plan rectangulaire. Les niches étaient séparées par des compartiments à blocage en *opus caementicium*. La façade apparaît avoir été limitée entre les portes extérieures par une faible ante.

FIGURE 148 – Érythrées, théâtre. Accès au passage souterrain (2010).

FIGURE 149 – Érythrées, théâtre. À gauche, frons pulpiti vue depuis le sud-ouest. À droite, niche la plus à l'ouest de la frons pulpiti avec dallage de la parodos prenant appui sur le placage de marbre (2016).

De la **façade de la skènè**, deux assises de trachyte sont visibles. Un sondage récent a permis de dégager dessous un pan du toichobate reposant sur une assise de fondation en calcaire blanc (**fig. 150**). Le mur est à double parement lié par des boutisses. Les blocs sont scellés verticalement par des goujons perdus très réguliers et rapprochés et horizontalement par des agrafes en queue d'aronde. Le parement de façade est finement dressé à la pointe et les boutisses conservent quelques tenons de

bardage. À la troisième assise appartient peut-être un parpaing qui pourrait n'avoir que légèrement pivoté. Côté ouest la façade est liée à un mur de forme, de matériau et de technique identiques, à ceci près que le léger bossage du parement est peut-être le signe qu'il donnait sur l'extérieur à l'origine.

FIGURE 150 – Érythrées, théâtre. Vue de la skènè (G. Styhler-Aydın, en ligne sur https://baugeschichte.tuwien.ac.at/website/bauforschung-am-antiken-theater-von-erythrai-tuerkei/, consultée le 24/04/18).

De l'hyposkènion, on pouvait accéder au rez-de-chaussée des quatre pièces de la **skènè**, que nous numéroterons de un à quatre depuis l'ouest. Profondes de 4 m environ, ces pièces étaient ouvertes en façade seulement par une porte axiale, pour les pièces centrales, et décalée, sur le côté intérieur, pour les pièces latérales. Au centre, un large couloir dans l'axe de la porte centrale du proskènion traversait le bâtiment de scène jusqu'à la porte arrière, du moins dans le dernier état. Les seuils sont de nature diverse. Un seul, donnant accès à la pièce 3, est en marbre et semble d'origine (**fig. 148, 151**) : il ne comporte pas de feuillure intérieure, et le pas usé présente sur le côté des surfaces ravalées au ciseau grain d'orge, flanquées de cales en marbre également et percées de mortaises carrées à goujons perdus pour le scellement de la plinthe du piédroit, dont l'emplacement est fixé par une fine ligne incisée. Un côté conserve une crapaudine creusée dans un bloc de trachyte pour un battant s'ouvrant vers l'intérieur. Un piédroit à trois fasces indique un encadrement d'ordre ionique. On retrouve de telles plinthes de piédroit en marbre sur le seuil ouvrant sur la pièce 2 (**fig. 147–148**). Le seuil est cette fois en calcaire, constitué de trois blocs non liés, et muni d'une feuillure intérieure de profondeur presque égale à celle du pas. Mais

le fait que les plinthes des piédroits soient soigneusement encastrées dans le mur hellénistique, et que le seuil de la pièce 1, qui ne conserve pas de piédroit, soit monolithe et engagé dans ce même mur, pourvu également d'un encastrement, mais sous la forme d'une rainure et non d'une feuillure, sur deux assises et non une, indique peut-être que toutes ces formules doivent remonter à la période hellénistique, au cours de laquelle il faudrait sans doute distinguer des phases.

Figure 151 – Érythrées, théâtre. Détail du seuil en marbre de la pièce 3 de la skènè (2016).

Ces pièces ont fait l'objet de nombreux réaménagements jusqu'à l'époque impériale : dans leur tiers antérieur, les murs existants ont été complétés par un blocage en *opus caementicium* de façon à constituer la fondation discontinue d'un front de scène de plan rectiligne à podiums. De plus, une grande partie des murs ont été remontés, mêlant blocs en trachyte hellénistiques et moellons de matériaux divers, liés au mortier de chaux. La pièce 1 fut grossièrement dédoublée dans son axe longitudinal, dans une phase sans doute tardive voire postérieure à l'abandon : on ne sait si une subdivision symétrique eut lieu dans la pièce 4, pour porter le nombre total de pièces à six.

Figure 152 – Érythrées, théâtre. Blocs d'entablement dorique en trachyte (2016).

L'**élévation de la skènè** n'est pas conservée, mais elle comportait sans doute un étage dorique auquel on pourrait attribuer une série [50] de blocs d'entablement de

50. Selon H. P. Isler, les blocs en sont nombreux ; on peut en voir deux côte à côte devant une niche de la frons pulpiti.

Figure 153 – Érythrées, théâtre. Deux dalles porte-colonne : celle de gauche est remployée dans la frons pulpiti, celle de droite se trouve probablement en position de chute dans la frons pulpiti (2016).

Figure 154 – Érythrées, théâtre. Fragments d'un ou plusieurs fûts monolithes en marbre de couleur (2011 et 2016).

cet ordre en trachyte, sans corniche, d'une hauteur totale de 0,40 m et profonds de 0,36 m (**fig. 152**). L'architrave comporte six gouttes sous les *regulae*. Outre des éléments d'entablement, on dispose de dalles porte-colonne, dont deux au moins sont remployées dans la frons pulpiti (**fig. 147, 153**) [51]. Elles ont des mortaises à goujon circulaires, deux avec canal de coulée.

Du **front de scène** proviennent sans doute quelques fragments de fûts en marbre rose (**fig. 154**) : le haut d'un fût dans le proskènion, le bas dans l'orchestra, avec une mortaise à goujon circulaire, et au moins trois autres éclats de fûts du même type. Ce marbre est probablement d'origine régionale [52]. On peut peut-être attribuer au second niveau une série de blocs (quatre au moins) provenant d'une

51. L'encastrement que porte l'une d'elle semble lié à son deuxième état (dans la deuxième porte depuis l'ouest) puisque le bloc qui lui fait face présente une entaille similaire.

52. On trouvait de nombreux marbres brèche roses dans les cités voisines : le Portasanta de Chios, le « marbre africain » de Téos et la variété brèchée du marbre de Iasos.

corniche ionique à denticules et gouttière, en marbre, haute de 0,31 m, dont la profondeur n'est pas conservée (**fig. 155**). L'un deux semble avoir été retaillé à partir d'un autre bloc, peut-être d'une phase précédente du bâtiment de scène : en effet la face antérieure du larmier conserve un bandeau d'anathyrose qui n'est d'aucune utilité dans ce second état. Un autre présente deux goujons au lit de pose.

FIGURE 155 – Érythrées, théâtre. Blocs de corniche ionique en marbre (2016).

Derrière la skènè s'étendait sans doute un long couloir profond de 3 m, constituant un **postscaenium**, auquel on pouvait accéder par le couloir axial, ou de l'extérieur par une porte au centre de la façade arrière. Mais cet espace, qui comporte des pans de murs peut-être hellénistiques est d'une lecture difficile : le mur arrière des pièces et la façade arrière du théâtre servirent de parement à un blocage en *opus caementicium* à blocs et moellons non équarris, de façon à constituer une puissante fortification de 3 m de profondeur (**fig. 150, 156**). La partie ouest du parement nord de ce mur (**fig. 157**) apparaît considérablement remaniée, avec un apport de blocs en calcaire blanc absent des phases anciennes du théâtre. Du côté est, dans un ensemble cette fois majoritairement en trachyte, un décrochement indique le raccord entre différentes phases, tandis qu'une semelle de fondation régulière, surmontée de deux assises terminées par une feuillure d'angle le long de la porte, indique une phase antérieure plus soignée, sans doute liée au bâtiment de scène.

Mais les blocs originaux du parement extérieur ont, comme dans la skènè, été complétés par des moellons en calcaire blanc et trachyte liés au mortier, ce qui témoigne ici encore d'une phase de remontage ou de reprise du mur, peut-être antérieure à sa transformation en fortification. De même, les innombrables remplois observables dans l'ensemble du bâtiment de scène, comme les blocs à ciselure périmétrale ornée de stries obliques parallèles ou de chevrons (**fig. 147, 148, 157**), sont les indices d'un certain nombre de remaniements de l'édifice antérieurs à l'abandon du théâtre, tandis que d'autres modifications encore doivent être postérieures à ce dernier : à l'arrière du bâtiment de scène et sur son côté ouest abondent les murs et les vestiges de réoccupations tardo-antiques ou plus récentes [53].

53. Il n'y a pas lieu de les détailler ici, pas plus que de spéculer sur la nature d'un mur en grand appareil régulier, oblique par rapport à l'axe du théâtre, qui vient buter contre la skènè à l'ouest.

Figure 156 – Érythrées, théâtre. Espace interne de la skènè depuis l'est (2011).

Figure 157 – Érythrées, théâtre. Façade arrière du bâtiment de scène, parement nord, partie est (à gauche) et parement nord, partie ouest (à droite) (2016).

Chronologie

Date de construction

Le théâtre d'Érythrées est comme d'autres décrit comme l'un des plus anciens de Turquie, remontant au IVe s. av. J.-C., sans que cette thèse repose sur des éléments précis. Tout au plus suppose-t-on, comme sur la page web de présentation de la mission de fouille, que le théâtre comme le mur d'enceinte ont été très probablement construits avec le soutien financier d'Alexandre le Grand, thèse d'autant plus fragile que la datation de la construction de ce mur a été récemment abaissée à une période suivant de peu la mort du conquérant [54].

54. Pour la datation de *I.Erythrai* 21, voir n. 7. http://ankusam.ankara.edu.tr/erythrai/, consultée le 4/04/18. En introduction ; plus bas, le monument est plus prudemment attribué à la

Une position plus prudente consiste à considérer que le monument existait dans le premier quart du IIIe s. av. J.-C., inscriptions à l'appui. En effet, un théâtre est nommé pour la première fois dans deux textes datés des environs de 280 et de 277-275 av. J.-C.[55] Ces occurrences, qui interviennent certes plus tard qu'une mention du prytanée dans une inscription située peu après 323, ou de l'agora dans des textes datés du IVe s. av. J.-C. et de 340[56], ne fournissent cependant qu'un *terminus ante quem* pour la construction du monument, si tant est que la mention d'un théâtre implique l'existence d'un édifice en dur. Tout au plus peut-on dire qu'à l'époque un lieu était réservé dans la cité de façon permanente pour les concours musicaux.

De même, les textes attestant l'organisation de Dionysies au moins peu après 323, et de concours indéterminés comprenant sans doute des Dionysies, plus tôt au IVe s. av. J.-C., l'octroi de la proédrie dès 394 à l'Athénien Conon et de la proédrie dans les concours dès 352-344 à des membres de la dynastie hecatomnide, n'impliquent pas que ces événements aient été organisés dans un théâtre en dur, équipé de trônes de proédrie. Ils indiquent cependant qu'on célébrait des concours et qu'on y octroyait la proédrie bien avant l'arrivée d'Alexandre, car le plus vraisemblable est que la proédrie conférée à Conon s'applique aux concours, de même qu'à Athènes à la même époque[57]. Certains sont allés plus loin, considérant qu'Érythrées était équipée d'un théâtre à l'époque de Conon[58], d'autres reconnaissant qu'il s'agirait alors d'une phase antérieure aux vestiges visibles, sans doute largement en bois[59]. Il est vrai que la découverte, lors des sondages réalisés dans le bâtiment de scène en 1982, d'encastrements taillés dans la roche plaide en faveur d'une première skènè démontable en bois, antérieure aux vestiges conservés.

En l'absence de textes explicites et d'une stratigraphie publiée, il ne reste qu'à essayer de dater selon des critères techniques et stylistiques la plus ancienne phase visible du théâtre. Les gradins, ornés de pattes de lion stylisées similaires à celles de la proédrie du théâtre de Délos (en construction en 276 av. J.-C.), pourraient remonter au début du IIIe s. av. J.-C. au moins[60] ; les glyphes à extrémité arrondie de l'entablement dorique sont compatibles avec la haute époque hellénistique[61]. Mais l'observation des vestiges ne peut pas permettre de démontrer que le théâtre remonte au IVe s. av. J.-C.

---

première moitié du IIIe s. av. J.-C. Voir aussi Mellink 1980, le *TGR*, Hansen, Nielsen 2004, Sear 2006 où il est affirmé que le théâtre date du IVe s. av. J.-C. ou du dernier quart de ce siècle.

55. *I.Erythrai* 119, l. 32 (décret pour un Rhodien, qui reçoit la proédrie ἐν τῶι θεάτρωι) et 24, l. 4-5 (décret pour un collège de neuf stratèges avec annonce des honneurs [ἐν τῶι] θεάτρωι). Voir ces textes p. 343.

56. *I.Erythrai* 21, 8, 10, 151. Ces textes sont énumérés dans Hansen, Nielsen 2004, mais il faut rectifier la datation du premier, ainsi que le caractère péremptoire de celle du théâtre qui aurait été construit dans le dernier quart du IVe s. av. J.-C. et toujours en construction en 277-275 : c'est une hypothèse intéressante mais nullement prouvée.

57. *IG* II^2, 20, proédrie accordée par les Athéniens dans les concours tragiques à Évagoras, roi de Chypre, en 393/392.

58. Rhodes, Osborne 2003 II 45.

59. Csapo, Wilson 2020, p. 758.

60. Fraisse, Moretti 2007, p. 95, 234, fig. 259, 274.

61. Les blocs sont trop usés pour se faire une idée des « oreilles » des triglyphes.

Phase(s) hellénistique(s)

Que le théâtre ait été construit à la fin du IVe ou au début du IIIe s. av. J.-C., il connut plusieurs phases : les nombreux remplois attestent des remaniements dont les chronologies absolue et relative demeurent dans une large mesure incertaines. On peut dénombrer plusieurs phases dès l'époque hellénistique, ne serait-ce que dans l'ajout d'un autel cylindrique dans l'orchestra vers le IIe s. av. J.-C., peut-être aussi dans les variantes que présentent les seuils de la skènè. Les matériaux employés sont avant tout la trachyte locale, mais aussi du calcaire blanc tendre local pour les fondations du koilon et un marbre blanc pour l'ornementation du proskènion et des portes de la skènè. Les vestiges ne permettent pas d'affirmer que le bâtiment de scène à skènè et proskènion connut plusieurs phases ni que l'agrandissement du koilon, qui doit précéder la construction de la porte couverte d'un arc dans la parodos ouest, ce dernier entaillant le mur de soutènement du koilon, remonte à l'époque hellénistique. La chronologie des portes de parodos couvertes d'un arc ne nous paraît pas assurée car un tel dispositif nous est rarement parvenu : on ne pense guère qu'au cas du théâtre de Néa Pleuron, qui fut construit en Grèce continentale au IIIe s. av. J.-C. et dont les *membra disjecta* ne sont pas rattachés à une phase en particulier.

H. P. Isler considère que la fondation au pied du mur de la parodos ouest est « encore d'époque grecque » sans en donner de raison.

Phase(s) impériale(s)

Le théâtre subit un certain nombre de modifications à l'époque impériale, qu'on s'accorde pour situer au IIe s. apr. J.-C. et mettre en relation avec la visite de l'empereur Hadrien, probablement en 124 [62]. S'il n'est pas sûr qu'on ait alors, comme souvent, accru la capacité du monument [63], on a sans nul doute cherché à le monumentaliser et à l'embellir. La construction d'un arc et probablement d'une base dans la parodos ouest indique une matérialisation et un certain contrôle des accès. On remania le bâtiment de scène sans pour autant détruire le noyau d'origine ni remettre en cause fondamentalement le plan. On construisit une frons pulpiti aux niches nombreuses avançant dans l'orchestra, étendit le bâtiment de scène sur les côtés, et transforma le rez-de-chaussée de la skènè en fondation d'un front de scène à podiums, de plan rectiligne. Ce remaniement se caractérise par un recours général au mortier (blocage en *opus caementicium*, liaisonnement des assises) et par son aspect hétérogène : petit appareil dans la frons pulpiti, remontage des murs avec cales ou assises de moellons en calcaire blanc et en trachyte entre les blocs d'origine dans la skènè ; apport enfin d'autres blocs de provenance diverse dans tout le proskènion, la skènè et le postscaenium. La parenté des matériaux et des techniques, des types de blocs remployés, l'utilisation de dalles porte-colonne provenant probablement de la façade de la skènè hellénistique semble étayer l'idée d'une réfection globale à l'époque impériale touchant à la fois le proskènion, la skènè et peut-être aussi la façade arrière du bâtiment de scène.

62. de Bernardi Ferrero 1974, p. 142.
63. C'est ce qui est supposé dans Styhler-Aydin 2017.

Le monument se para dans une certaine mesure de marbre blanc et de couleur, notamment rose, tant le sol des parodos et probablement de l'orchestra que les façades du bâtiment de scène, avec le placage des niches de la frons pulpiti et l'emploi de fûts de marbre polychrome dans le front de scène. Le dallage de la parodos prend appui sur le placage de marbre de la frons pulpiti, ce qui ne permet cependant pas de dire s'il s'agit de deux étapes de chantier successives ou de deux phases. Mais l'édifice demeura modeste et on fit un usage modéré de ce marbre, réservé aux éléments les plus visibles de l'ornementation architecturale – ainsi les claveaux de l'arc de la parodos ouest demeurent en trachyte au-dessus de piles en marbre, d'une qualité plutôt médiocre, qui devait provenir des environs.

On a tendance à placer dans une phase ultérieure la transformation de l'orchestra [64]. Or rien n'empêche que le mur de podium peu élevé, équipé de niches de facture similaire à celles de la frons pulpiti ait été construit dès l'époque antonine et soit contemporain de la base et du dallage de la parodos.

Abandon

L'abandon du théâtre doit être postérieur au IIIe s. apr. J.-C., où l'on organisait encore des Dionysia (voir *infra*, p. 341), et antérieur au remploi de ses blocs dans le château construit sur l'acropole à l'époque byzantine (voir *supra*, p. 311). Le contexte de la fortification du monument et de ses réoccupations est malheureusement inconnu.

Sources textuelles

Inscriptions du théâtre

La plupart des inscriptions d'Érythrées étant de provenance inconnue, il est difficile de savoir lesquelles, notamment les bases de statue, étaient exposées au théâtre. Outre un autel en place, une seule autre inscription a comme lieu de découverte le théâtre [65].

Autel cylindrique en marbre orné de guirlandes et de bucranes. Trouvé *in situ* sur une plinthe dans l'orchestra, en position centrale devant le premier rang. Quelques cassures depuis la publication. Ht. 1,00 m, diam. 0,72 m, ht. lettres 0,026 m. Inscription au-dessus de la guirlande, tournée vers l'orchestra. Dialecte attique, *alpha* à barre droite, *mu* et *sigma* à barres légèrement divergentes, *iota* adscrit. Entre basse époque hellénistique (IIe s. av. J.-C. ?) et époque augustéenne.

64. Notamment Isler 2017.

65. Nous n'y ajouterons pas une inscription agonistique trouvée à proximité immédiate du théâtre – « beim Theater » – (*I.Erythrai* 64) ni une dédicace du Ier s. apr. J.-C. à un empereur divinisé (Auguste selon la restitution de la titulature) sur une plaque de marbre trouvée au-dessus du théâtre et provenant peut-être d'un autel (*I.Erythrai* 131).

Varinlioğlu 1981 nº 2, Moretti 2009, p. 45. **Fig. 140**.

Σύμμαχος Ζηνοδότου
ἀγων[οθετ]ήσας τὸν βῶμον
Διονύσωι καὶ τῶι Δήμωι.

« Symmachos fils de Zènodotos, après avoir assumé l'agonothésie [a consacré] l'autel à Dionysos et au peuple. »

Si le père du personnage, Zénodotos, était l'agonothète de *I.Erythrai* 21, on pourrait situer la dédicace vers le début du IIIe s. av. J.-C., ce qui semble précoce pour le motif des bucranes, lequel apparaîtrait à Samothrace vers 280, tandis que si l'on identifie le personnage au gymnasiarque Symmachos fils de Zénodotos [66], son activité serait à placer à la basse époque hellénistique, en raison des *alpha* à barre brisée de la dédicace qu'adressent à son père les *neoi*. Mais la parenté de cet autel avec les autels cylindriques à bucranes de Rhodes et de Cos, datés du IIe s. av. J.-C. [67], ainsi que les différences dans la forme des lettres entre les deux inscriptions [68], pourraient indiquer qu'il s'agit d'une autre génération de la même famille, du grand-père peut-être. Il faut en tous cas rester prudent : on connaît une dizaine de Zénodotos à Érythrées [69]. Par ailleurs la comparaison avec les autels de Métropolis pourrait plaider pour une datation augustéenne, qui est assurée pour ces derniers (voir *infra*, p. 467).

Base pour Publius Modiarius Taurus. Trouvée en 1836 au théâtre. Pas nécessairement *in situ* car le sol de l'orchestra devait être au moins partiellement enfoui. En 1978, le bloc est de nouveau mis au jour dans le koilon et une inscription sur la face arrière repérée. Multiples cassures, notamment au lit d'attente. L. 0,61 m, ht. 0,65 m, prof. 0,55 m, ht. lettres 0,02 m (face avant), 0,05 m (face arrière). Inscription de la face arrière soignée : *mu* à barres divergentes, *sigma* à barres droites, *alpha* à barre brisée, *rhô* à petite boucle, *omicron* légèrement suspendu. Ier s. apr. J.-C. ?

Hamilton 1842, vol. II, nº 232, Varinlioğlu 1980 nº 4.

ὁ δῆμος
Πόπλιον Μοδιάριον
Ποπλίου υἱὸν Ταῦρον
ἀρετῆς ἕνεκεν καὶ
εὐνοίας τῆς εἰς ἑαυτόν

66. *I.Erythrai* 82, pl. XVIII.
67. Merci à Cassandre Mbonyo-Kiefer, auteur d'un mémoire sur le motif du bucrane à l'Université de Bordeaux III, pour ses indications.
68. Non seulement entre les *alpha*, mais aussi les *mu* et les *sigma* qui n'ont pas de barres divergentes dans *I.Erythrai* 82. Pour E. Varınlıoğlu, l'identification du premier personnage au second ne fait pourtant pas de doute.
69. *LGPN* V A.

Face arrière

Κ̣α̣ί̣σαρος
Ὑγί̣η̣α

Ce Romain pourrait être un *negotiator* en l'honneur duquel le peuple aurait érigé une statue ; quant à l'inscription de la face arrière, qui s'inscrit dans la catégorie des acclamations impériales, elle est peut-être postérieure.

Participation aux fêtes agonistiques d'une autre cité

§ Envoi de bovins aux Panathénées d'Athènes. Une inscription atteste l'envoi de blé (?) à Athènes pour les Panathénées, vers 454-450 (entre 464 et 457 selon *I.Erythrai* 4 ; vers 454-450 ? selon *IG* I^3 14). La restitution du blé est discutée car on connaît surtout l'envoi de bovins et de panoplies (voir *infra*, p. 1018).

Concours musicaux

§ Dionysia. Attestés de la fin du ive s. av. J.-C., après 323 (*I.Erythrai* 21 (voir n. 7), l. 14) au iiie s. apr. J.-C. (*I.Erythrai* 64) [70]. À mettre sans doute au nombre des concours anonymes attestés depuis le milieu voire le début du ive s. av. J.-C. [71] : on pourrait même considérer qu'ils constituent le seul concours concerné, car on ne connaît pas de concours qu'on puisse faire remonter aussi haut et le pluriel peut correspondre aux seuls Dionysia.

• **Magistrats.** Organisés par un agonothète [72].

• **Proclamation des honneurs.** *I.Erythrai* 21, l. 11-14 (décret pour Phanès) ; 35, l. 13-14 (décret pour Néoptolémos l'Étolien) ; 36, l. 12-13 (décret pour Timokratès, Érythréen des Thermopyles) ; 111, l. 29-32 (décret pour Nikandros juge de Priène, ἐν τῶι θεάτρωι) ; 112, l. 3-5 (décret pour des juges de Cos, ἐν τῶι θεάτρωι) ; 115, l. 10-12 (décret pour des épistates, ἐν τῶι θεάτρωι) ; 119, l. 4-5 (décret pour un Rhodien, ἐν τῶι θεάτρωι) ; probablement *I.Erythrai* 24, l. 31-32 (décret pour un collège de neuf stratèges, [ἐν τῶι] θεάτρωι) ; 113 (iie-ier s. av. J.-C., décret lacunaire pour des juges de Ténos, proclamation des honneurs accordés par Érythrées dans les concours de Ténos, proclamation à Érythrées même, très probablement, dans la partie perdue), 114 (décret lacunaire pour le juge Kallikratès : proclamation de sa couronne à Érythrées dans la lacune ?).

70. Autres attestations : *I.Erythrai* 13, l. 5 (ive-iiie s. av. J.-C.) ; 119 (= *IG* XII 1, 6), l. 3 (vers 280 av. J.-C.) ; 35, l. 13 (mi iiie s. av. J.-C.) ; 36, l. 13 (mi iiie s. av. J.-C.) ; 111, l. 32 (vers 160 av. J.-C.) ; 112, l. 4-5 (première moitié du iie s. av. J.-C.) ; 115, l. 11 (époque hellénistique). Restitués comme l'un des deux concours dans *I.Erythrai* 24, l. 31 (277-275 av. J.-C.), *I.Erythrai* 27, l. 22 (vers 274 av. J.-C.).

71. Voir les inscriptions de proédrie p. 343, proédrie sans précision en 394 et surtout proédrie dans les concours, au pluriel, en 351-344.

72. *I.Erythrai* 21, l. 15-16 (Zénodotos) ; 115, l. 12 (A[pe]llas) ; 64 l. 8, 19-20 (T. Fl. Aur. Alexandros fils d'agonothète et quatre fois agonothète) ; 13, l. 8 ; 35, l. 13 ; 36, l. 13 ; 111, l. 32 (= *I.Priene* (2014) 114, ἀγωνοθέτης τῶν Διονυσίων) ; 119, l. 3. Agonothètes sans précision du concours : *I.Erythrai* 65, l. 5 (M. Aur. Chrysippos), Varinlioğlu 1981 n° 2 (Symmachos fils de Zénodotos).

§ Dionysia et Seleukeia. En l'honneur de Séleukos I Nicator. Probablement créés entre la victoire de Séleucos à Couroupèdion au début de 281 et sa mort à la fin de l'été de la même année. Attestés jusqu'au IIe s. av. J.-C. [73]

• **Magistrats.** Organisés par un agonothète [74].

• **Proclamation des honneurs.** *I.Erythrai* 35, l. 13-14 (décret pour l'Étolien Néoptolémos) ; 36, l. 12-13 (décret pour Timokratès d'Érythrées des Thermopyles) ; 112, l. 3-5 (décret pour des juges de Cos, ἐν τῶι θεάτρωι) ; 119, l. 4-5 (décret pour un Rhodien, ἐν τῶι θεάτρωι) ; probablement *I.Erythrai* 24, l. 31. L'une des occurrences les plus anciennes (*I.Erythrai* 119, l. 3-4, vers 280 av. J.-C.) nomme le concours τὰ Διονύσια καὶ Σελεύκεια, ce qui, avec l'existence d'un agonothète commun, corrobore l'idée que ces deux concours accolés formaient dans une certaine mesure un nouveau tout, avant que les Dionysia ne soient de nouveau célébrés seuls au IIe s. av. J.-C. [75]

• **Programme.** C'est sans doute pour cette fête qu'on ajouta aux hymnes d'Apollon et d'Asklépios (*I.Erythrai* 205, 380-360) [76] une strophe finale pour chanter Séleukos, présenté comme le fils du dieu de la musique (L. 75-77 : ὑμνεῖτ<ε> ἐπὶ σπονδαῖς Ἀπόλλωνος κυανοπλοκάμου|παῖδα Σέλευκον, ὃν αὐτὸς γείνατο χρυ[σ]ολύρας| […7…]νεῖτε μὴ διαθέσθε [—] : « chantez en versant des libations Séleukos, le fils d'Apollon à la blonde chevelure, que le dieu à la lyre d'or a lui-même engendré… »), en 281 ou peu après. On peut rapprocher ce péan de celui qui était chanté, également en versant des libations, à Aigai en l'honneur de Séleukos et Antiochos Sôteres, connu par un décret de 281 av. J.-C., au lendemain de leur victoire sur Lysimaque à Kouroupedion, peut-être dans un concours homonyme (l. 33-34 : τοῖς [Διον]υσίοις καὶ τοῖς|[…]). Le péan doit être chanté par les vainqueurs du concours musical (l. 49-51 : ἄιδειν δὲ καὶ παιᾶνα ἐ-|πὶ σπονδαῖς ὃς ἂν νικήσηι ἐν τῶι ἀγῶνι τῆς μο-|υσικῆς) [77]. L'étroite association du concours aux Dionysia rend dans tous les cas probable l'existence d'un concours musical.

§ Antiocheia ? Selon une inscription trouvée à Clazomènes (*I.Erythrai* 504) [78], une fête est créée par la confédération ionienne en l'honneur d'Antiochos Ier Sôter, associé à Alexandre (le décret mentionne aussi les Alexandreia l. 25), de son fils et de la reine Stratonicée entre 268 et 262. Cette fête célébrée le jour de l'anniversaire

73. *I.Erythrai* 112, l. 4-5 (première moitié du IIe s. av. J.-C.). Autres attestations : *I.Erythrai* 119, l. 3-4 (vers 280 av. J.-C.) ; 35, l. 13 (mi IIIe s. av. J.-C.) ; 36, l. 13 (mi IIIe s. av. J.-C.). Restitués comme l'un des deux concours dans *I.Erythrai* 24, l. 31 (277-275 av. J.-C.) ; *I.Erythrai* 27, l. 22 (vers 274 av. J.-C.). Sur la perpétuation du concours Robert, Robert 1954, p. 287.

74. *I.Erythrai* 35, l. 13 ; 36, l. 13 ; 119, l. 3.

75. *cf.* Buraselis 2012, p. 250-251 dans un article sur les « concours accolés (appended festivals) ».

76. Ce règlement cultuel fragmentaire mentionnant des sacrifices, hymnes et péans ne précise pas dans quel cadre festif avaient lieu ces rites.

77. C'est aussi l'avis des premiers éditeurs (Ricl, Malay 2009). En revanche P. Hamon (*BE* 2010, 522) pense qu'il s'agit d'un concours en l'honneur d'Apollon. Le texte est traduit et commenté dans Carbon *et al.* (éd.) 2015– 137. *SEG* 59.1406.

78. Reprise dans les IK depuis les commentaires de Robert, Robert 1954, p. 287, n. 3-4, Habicht 1970, p. 93-99.

du roi (l. 3, = le quatrième jour du mois, [τε]τράδι ἱσταμένου ?) devait être annuelle. Mais le texte très lacunaire n'implique pas nécessairement l'existence d'un agôn [79] : il n'est question que d'une panégyrie, d'un sacrifice en l'honneur de tous les dieux et déesses, des deux rois et de la reine et de sacrifices dans tous les sanctuaires. Des inscriptions commémorant des honneurs accordés au roi (*I.Erythrai* 30-31) ne mentionnent pas non plus de concours : la lettre royale, conservée en intégralité, ne mentionne qu'une couronne, tandis que la demande de la cité, fragmentaire, ne semble évoquer que les Alexandreia. La cité continue d'organiser des sacrifices en l'honneur d'Antiochos Ier au IIe s. av. J.-C. (*I.Erythrai* 61) [80].

§ Hadrianeia Épibatèria. En l'honneur d'Hadrien dont on célèbre le débarquement, ce qui l'assimilait au Dionysos des Katagôgia et autres fêtes de ce type en Ionie (voir *infra*, p. 1074). Probablement créés à l'occasion de sa première visite en 123/124 [81]. Megala [82]. Organisés par un ou une agonothète [83]. Les technites dionysiaques (ἡ ἱερὰ θυμελικὴ σύνοδος) y participent [84].

Proédrie

§ À Érythrées pour des étrangers.

• **« Proédrie (προε[δρί]ην) à Érythrées » pour le stratège Conon et ses descendants** [85]. Décret du conseil et du peuple remployé dans une église au sud du village moderne. 394 av. J.-C. La spécification de la proédrie, qui s'ajoute entre autres honneurs à la citoyenneté, la proxénie et une statue de bronze, est très vague : s'agit-il déjà de concours, ou plus généralement de toute célébration, comme les fêtes en l'honneur d'Asclépios et d'Apollon où l'on chante le péan, attestées un peu plus tard [86] ? Les cités d'Ionie libérées des harmostes spartiates rivalisèrent pour flatter le vainqueur : on érigea aussi des statues de bronze à Samos et Éphèse, qui devaient également être accompagnées d'une liste d'honneurs, comprenant éventuellement la proédrie [87].

• **« Proédrie » pour Mausole fils d'Hécatomnos de Mylasa et ses descendants** [88]. Décret du conseil trouvé sur l'acropole, provenant du sanctuaire d'Athéna. 357-355 av. J.-C.

79. Chr. Habicht va un peu vite quand il évoque « die Einrichtung eines bündischen Heiligtums und jährlicher Spiele für den König ». Il est bien question d'un *temenos* probablement consacré au roi l. 22, et d'un autel des rois l. 41 (ὁ βωμὸς τῶν βασιλέων) mais rien ne nous dit que cette fête anniversaire ait comporté un concours.

80. Price 1984 remarque qu'on honore simultanément à Érythrées Alexandre, Antiochos, peut-être le souverain attalide et Rome.

81. *I.Erythrai* 60, l. 6-8 (124 apr. J.-C.).

82. *I.Erythrai* 60, l. 6-8.

83. *I.Erythrai* 60, l. 4-6 (Antonia Tyrannis Ioulianè).

84. Ils sont avec la cité les dédicants de la base de statue à l'agonothète Antonia Tyrannis Ioulianè.

85. *I.Erythrai* 6, l. 4-5, 11-13.

86. *I.Erythrai* 205 (380-360).

87. Paus. VI 3, 16.

88. *I.Erythrai* 8, l. 10.

• **« Proédrie dans les concours » pour Idrieus fils d'Hécatomnos de Mylasa et ses descendants**[89]. Décret du conseil. 351-344 av. J.-C.

• **« Proédrie » pour un groupe d'étrangers**[90]. Fragment d'un décret honorifique. IVe s. av. J.-C. (probablement avant 340).

• **Proédrie (?) pour un groupe d'étrangers**[91]. Fragment d'un décret honorifique. Sa très forte similitude avec les inscriptions *I.Erythrai* 8 et 12 amène à restituer la proédrie dans la liste lacunaire des honneurs de cette inscription. Seconde moitié du IVe s. av. J.-C.

• **Proédrie (?) pour un ou plusieurs étrangers**[92]. Fragment d'un décret honorifique. Sa très forte similitude avec les inscriptions *I.Erythrai* 8 et 12 amène à restituer la proédrie dans la liste lacunaire des honneurs de cette inscription, qui comprend aussi une proclamation dans plusieurs concours. IVe-IIIe s. av. J.-C.

• **« Proédrie dans les concours » d'Érythrées pour Kléandros, juge étranger de Priène, son secrétaire Moagetès et leurs descendants.** Décret du conseil et du peuple d'Érythrées trouvé devant le sanctuaire d'Athéna à Priène.

Vers 160 av. J.-C.

I.Erythrai 111, l. 26-27 = *I.Priene (2014)* 114.

δεδόσθαι δὲ αὐτοῖς προεδρίαν ἐν τοῖς ἀγῶσιν οἷς ἄν ἡ πόλις συντελῆι

« qu'on leur donne la proédrie dans les concours que la cité accomplit »

Le même personnage consacra les deux statues des piliers formant la tête des murs de soutènement du théâtre de Priène.

§ À Érythrées pour des Érythréens.

• **[Proédrie dans tous les concours] pour un collège de neuf stratèges**[93]. Décret du peuple. 277-275 av. J.-C. (premier quadrimestre de l'année du hiérope Apatourios).

• **Proédrie dans les concours pour Hécatas fils de Gnôtos, [agora]nome**[94]. Décret du conseil et du peuple. Vers 274 av. J.-C.[95]

• **[Proédrie ?] pour Polycritos.** Il est fort probable que le proposant du décret *I.Erythrai* 24, le riche évergète Polycritos fils de Iatroklès, ait reçu la proédrie quelques années auparavant : vers 275 av. J.-C., il est honoré d'un long décret pour son aide

89. Varinlioğlu 1981 nº 1.
90. *I.Erythrai* 12, l. 7.
91. *I.Erythrai* 11.
92. *I.Erythrai* 13.
93. *I.Erythrai* 24, l. 29-30.
94. *I.Erythrai* 27, l. 14-15.
95. Entre autres recoupements prosopographiques, le personnage est identifié à l'un des neuf stratèges à qui est décernée la proédrie dans *I.Erythrai* 24 et à l'un des garants de l'inscription sur la vente des prêtrises *I.Erythrai* 201 (300-260) où l'on retrouve également le proposant du décret de proédrie et un autre stratège, Simos, fils d'Apollonias.

contre les Galates, reçoit une couronne d'or et une statue, honneurs dont doivent se charger les agonothètes dans une fin de texte corrompue, à afficher sur une stèle honorifique à côté d'une première dont la liste contenait peut-être, avec le titre d'évergète, déjà la proédrie [96].

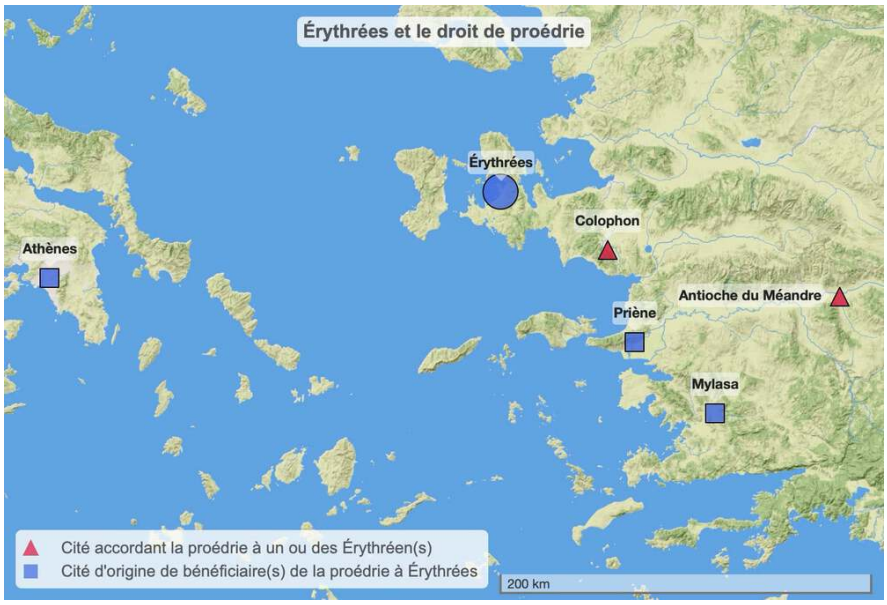
• **« Proédrie dans tous les concours » pour un collège de neuf stratèges** [97]. Décret du peuple. Vers 270-260 (second quadrimestre de l'année du hiérope Apollodôros) av. J.-C. [98]

• **« Proédrie » pour neuf (?) épistates** [99]. Décret lacunaire. Époque hellénistique.

§ Pour des Érythréens dans une cité étrangère.

• **Dans les concours de Colophon, pour Anaxipolis et Hérakleidès fils de Pollios, Érythréens** [100]. Décret du conseil et du peuple provenant du sanctuaire de Cybèle, disparu. Vers fin IVe s. av. J.-C.

• **« Proédrie dans les concours » d'Antioche du Méandre pour trois juges érythréens** [101]. Décret du peuple. Proclamation et couronnement lors des Dionysia à Antioche, proclamation prévue à Érythrées. Vers 200 av. J.-C. ou un peu après.



Usage judiciaire

Décret honorifique [de la boulè et du peuple] de Priène pour Kratès. Gravé sur le mur de la stoa nord de l'agora de Priène, sur 22 blocs dont 13 sont conservés. Entre 102 et 91/90 av. J.-C. ou peu après.

I.Priene (2014) 67. Sur l'arbitrage interétatique, voir Ager 1996 nº 171, p. 503-509, Heller 2006, p. 28-34, Camia 2009 nº 12, p. 139-147.

96. *I.Erythrai* 28, l. 33-34, l. 53-54.
97. *I.Erythrai* 29, l. 19-20.
98. D'après des rapprochements prosopographiques et numismatiques.
99. *I.Erythrai* 115, l. 12.
100. Meritt 1935, p. 379-380, nº 4, Robert 1936a, p. 166.
101. *I.Erythrai* 117, l. 16-17.

…ἐπὶ δὲ στεφανηφόρου Σωσικράτου [σ]υν[- *ca* 33 -]λ̣η̣[-]
σ[*ca* 2]ε̣, περὶ ὧν ἐδογμάτισεν ἡ σύγκλητος τῶν τε πάγ̣[των? - *ca* 22 -] χρό̣νον, ἀ[πο]-
δεδειγμένος καὶ αὐτὸς ἔκδικος, καὶ συνεσκεύα̣[σεν - *ca* 21 - ἀποδημ]ήσας εἰς
Ἐρυθρὰς εἰσηνέγκατο τὴν πᾶσαν ἐπιμέλειαν κα[ὶ - *ca* 29 - δικαιο]λ̣ο-
γήσας ὑπὲρ τῆς πόλεως ἐν τῶι θεάτρωι τῶι Ἐρυθραίων κ-[*ca* 2]σ̣[- *ca* 12 -]ν [ἀ]νδ̣ρ̣ῶν, [συ]νπα-
ρόντος καὶ ἄ<λ>λ̣ου πλήθους ἱκανοῦ καὶ τὸ μάλιστα νη[- *ca* 16 - τὸ ἀμφισβήτημ]α τὸ κατὰ [τὸ]ν
εἴσπλουν συνκατ[ώ]ρθωσεν μετὰ τῶν συνεκδίκων [- *ca* 20 - συ]νη[σ]θ̣έν[τες τοῖς]
γεγονόσιν εὐημερήμασιν ἑαυτοῖς ἐκ τῆς κ̣ρ̣ίσεω[ς —]μ̣ειᾳ̣[*ca* 3 τ]ὰ̣ ὅ[λα ἐτή]-
ρησεν τῆς πόλεως δίκαια· …
…

ἀποδε[ι]χθεὶς καὶ [αὐτὸς ἔκδικος ἀπεδ]ήμησεν [μ]ε[τὰ τῶν συν]-
[κ]εχειροτονημένων, καὶ τῆς μὲν ἡμετέρας πόλεως βο̣υ̣λο[μένης κρίνεσθ]α̣<ι> π̣ερ̣[ὶ] ὧν ἦν
[ἡ διαφορά,]
περὶ δὲ ὧν ἦμεν προκεκριμ̣ένο[ι ὑπ'] Ἐρυθραίων καὶ γε[ν]ικήκ[αμ]ε[ν τὸ ζήτημα τὸ κατ]ὰ̣ τὸν
εἴσπλουν [-*ca*7-]
[τ]οις ἐπικοινωνούντων…

N. C. l. 146. Thonemann 2011 : μέτα τῶν τούτ|οις.

Pendant la stéphanéphorie de Sôsikratès …, l'affaire sur laquelle le Sénat avait rendu un sénatus-consulte …, désigné lui aussi comme avocat (ἔκδικος), et il fit ses préparatifs …(et) ayant fait le voyage à Érythrées, il apporta tous ses soins et …ayant plaidé pour le compte de la cité dans le théâtre d'Érythrées …, en présence en outre d'une foule considérable et surtout …le litige à propos du droit de débarquement, il le résolut avec succès en compagnie de ses co-avocats …ils se réjouirent ensemble de l'heureuse issue du procès … il parvint à préserver en totalité les droits de la cité …

[Sous la stéphanéphorie d'Akrisios] désigné lui aussi comme avocat, il fit le voyage avec ceux qui avaient été élus en même temps que lui, et notre cité voulant qu'il y ait un jugement portant sur le sujet du différend, mais sur l'affaire dans laquelle nous avions obtenu précédemment un jugement d'Érythrées et étions sortis vainqueurs de l'examen de la question relative au droit de débarquement …

Dans la première moitié de ce long décret (l. 1-166) sont détaillées les activités diplomatiques et judiciaires du personnage, comme πρεσβευτής auprès des Romains, notamment le gouverneur Caius Lucius César (le père de César) puis son probable successeur Lucius Lucilius, et comme ἔκδικος, avant l'énumération de ses mérites en tant qu'agonothète, évergète et stéphanéphore (l. 167-246), qui doivent couvrir un certain nombre d'années au tout début du r^er^ s. av. J.-C.

Lors d'un litige au sujet de salines qui les opposait aux publicains et probablement déjà aux Milésiens, le peuple de Priène, pour qui ce territoire était la propriété d'Athéna Polias, s'en était remis au Sénat romain par l'intercession de Kratès auprès d'un proconsul anonyme. Rome délégua, comme pour d'autres affaires entre cités grecques, l'arbitrage à une cité tierce, Érythrées, et c'est au

théâtre qu'eut lieu l'audience κατὰ τὸν εἰσπλοῦν, c'est-à-dire au sujet précis du droit des Priéniens de débarquer sur un territoire étranger, probablement celui des Milésiens, peut-être pour accéder aux salines. Le litige traité au théâtre semble être celui qui oppose Priéniens et Milésiens et non plus celui avec les publicains au sujet des salines évoqué plus haut dans le texte [102].

Kratès défendit donc la cause de sa cité, Priène, en tant qu'avocat (ἔκδικος) au côté de quelques-uns de ses concitoyens (dont l'un est sans doute la personne honorée dans *I.Priene* (2014) 75 pour son rôle d'ἔκδικος auprès de cités tierces dans de multiples litiges avec d'autres cités), au théâtre d'Érythrées, devant le peuple d'Érythrées assemblé. Il ne s'agit pas là de l'invitation de quelques juges étrangers dans une cité, mais de l'envoi d'une délégation d'avocats d'une cité dans une autre pour que le peuple de cette dernière rende un jugement, procédure plus ancienne qui tend à être supplantée à l'époque hellénistique par la première (voir *infra*, p. 1254).

L'affaire servira, peut-être l'année suivante, de précédent dans un nouveau litige au sujet du même territoire entre Priène et Milet (l. 146), mais la sentence rendue par les Érythréens ne semble pas avoir fait jurisprudence, puisque l'arbitrage sera renvoyé par le Sénat devant la cité de Sardes (*I.Priene* (2014) 74, 75) sans plus de succès : les Milésiens se seraient dérobés au procès une seconde fois (*I.Priene* (2014) 74, l. 23, δὶς πεφυγοδικ[ηκότων]), la première faisant peut-être référence au procès d'Érythrées.

Milet n'aurait donc pas envoyé d'avocats pour plaider contre ceux de Priène au théâtre d'Érythrées, et la procédure se serait limitée à l'audition des Priéniens suivie d'un vote des Érythréens assemblés. L'indication l. 127-128 selon laquelle les avocats ont parlé en présence d'un « nombre suffisant » (par rapport au *quorum* requis de juges dans l'assemblée populaire ?) vise peut-être à insister sur la légitimité de la procédure malgré la défection des Milésiens, plus encore que sur le côté spectaculaire de la prestation d'un Kratès assimilé à un acteur [103]. De même on a pu tenir à préciser que le procès avait bien eu lieu devant une assemblée au théâtre alors que d'ordinaire on pouvait juger superflu de le faire. Les hommes dont le nom est perdu dans la lacune correspondent sans doute aux collègues de Kratès, dont on devait souligner la compétence ou la probité [104]. En tous cas, la mention de cette affaire dans des décrets honorifiques de Priène indique qu'elle tourna finalement en faveur de cette dernière.

102. Heller 2006, p. 30 contre Ager 1996, p. 10.

103. Cette dernière thèse est celle de A. Chaniotis (Chaniotis 2007a, p. 66). Les phrases « Krates had defended his city not only in front of judges, but in front of a large audience. The presence of an audience in the theatre made Krates' achievement more important » sont ambiguës ; elles ne doivent pas faire oublier l'identité entre les juges et le « public » de la plaidoirie.

104. Une autre interprétation est celle de P. Thonemann (Thonemann 2011, p. 332-333, n. 96, voir sa restitution pour la l. 146, qui semble longue) selon qui les avocats d'autres cités en litige avec Milet au même sujet auraient plaidé.

Lébédos

Les légendes rattachaient Lébédos à la dodécapole ionienne, qu'on la considérât comme fondée, ainsi que les autres cités ioniennes, par Neileus, fils de Kodros [1], par Andraimon, fils de Kodros également, qui pour s'établir aurait chassé des Cariens(Paus. VII 3, 5), ou encore par Andrapompos qu'on dut apparenter également à Kodros (Strab. XIV 1, 3 [2]). Lébédos a livré lors de prospections du matériel céramique remontant à l'**époque géométrique**, en quantités nettement moindres que celui de l'**époque archaïque**; en 2017, un fragment à cercles concentriques tracés au peigne fut interprété comme le témoin d'une implantation grecque dès l'époque proto-géométrique, et non postérieure à celle qu'ont connue les autres cités d'Ionie et qu'on situait vers le VIIe s. av. J.-C. [3] Ce matériel semble indiquer que la ville se développa d'abord sur l'acropole (Kısık tepe), qui culmine à 45 m au-dessus d'une plaine côtière constituée d'alluvions récentes. Connue comme l'une des cités les moins prospères de la dodécapole ionienne, Lébédos ne fournit aucun bateau pour la bataille de Ladè. On suppose que son port s'abritait des vents dominants dans la petite baie au sud-est de la presque'île, ce qui implique des dimensions très modestes. La modestie de la cité apparaît aussi à l'**époque classique**, dans sa contribution à la ligue de Délos de trois talents au départ, qui furent vite réduits à un. La cité s'émancipa de la tutelle athénienne à la faveur des troubles de 411 av. J.-C.

D'après les prospections, la ville semble avoir connu une extension maximale, vraisemblablement à l'**époque hellénistique**, de 18,5 ha au maximum, ce qui, avec une densité de 200 habitants par hectare, donnerait une population de 3700 personnes : des fortifications, conservées par pans au nord de la ville antique, englobaient l'acropole (Kısık tepe) et l'isthme qui la reliait à la presqu'île (Adacık tepe). Dans ce secteur devaient se trouver un certain nombre de monuments publics; au sommet de l'acropole N. Tuna reconnut un temenos (65 x 65 m), qui pourrait être celui d'Athéna, divinité représentée sur de nombreuses monnaies de la cité. La ville se développa également sur la colline, haute de 14 m, de la presqu'île (tepe) et sur l'isthme les reliant. Les terrassements indiquent l'existence d'un plan d'urbanisme de type hippodaméen développé sur Kısık tepe et l'isthme au moins. De l'autre côté de la route moderne reliant Seferihisar à Kuşadası (Ürkmez Caddesi) se développait un secteur de nécropole. La forte urbanisation de ce secteur où G. E. Bean identifia une inscription relative à un gymnase ne permet cependant pas de déterminer clairement les limites de la ville.

1. Tradition reprise par *IG* XII 5, 444, B27 (chronique de Paros, début du IIIe s. av. J.-C.) ou retenue bien plus tard par *Suid. s. v.* Ἰωνία .
2. Sur une possible parenté légendaire entre Andrapompos et Kodros, voir Curty 1995, p. 247.
3. Sur les prospections, se reporter à Tuna 1985, Coşkun 2018.

En 303, Antigone le Borgne voulut organiser par décret le synœcisme de la cité avec celle de Téos où les habitants de Lébédos devaient être déplacés (*SEG* 344, 24-26, Welles, *RC*, n°s 3-4), sans qu'il soit assuré, comme on l'affirme parfois, que la mesure réponde à un séisme qui aurait touché l'Ionie en 304/303 selon la chronique de Paros (*IG* XII 5, 444, B24)[4]. L'observation, dans les murs du temenos ou de la fortification, d'une phase en appareil polygonal au parement laissé brut, remplacé par endroits, dans une ou plusieurs phases ultérieures, par un appareil régulier à bossage de type hellénistique, pourrait indiquer une reconstruction à la suite d'une destruction violente sans que la chronologie soit fermement déterminée. Ce pourrait être le signe que la disposition du dynaste ne fut pas appliquée, comme semble l'indiquer aussi la mesure d'ingérence royale qui la suivit quelques années après : en 295/294, Lysimaque décida de transférer la population de Téos et de Lébédos dans sa nouvelle Éphèse, baptisée Arsinoeia. Cette initiative ne signa pas davantage la fin de Lébédos, qui fut refondée vers 266 av. J.-C., par Ptolémée II, sous le nom éphémère de Ptolémaïs attesté par les monnaies les plus anciennes que l'on connaisse pour la cité et usité une soixantaine d'années, probablement jusqu'en 203, après la mort de Ptolémée IV. Ce serait de cette époque que dateraient selon N. Tuna les fortifications de la presque'île, d'une épaisseur atteignant 2,50 m. Strabon la décrit touchée par l'oligandrie à la fin du IIe s. av. J.-C., au moment où les technites dionysiaques s'y installèrent, après leurs résidences successives à Téos, Éphèse et Myonnèse[5].

Selon Horace, Lébédos aurait été à l'époque augustéenne un village désert[6]. Les analyses quantitatives du matériel recueilli lors des prospections indiquent une présence nettement moins importante au sommet de l'acropole à l'**époque impériale**, mais aussi une intensification de l'occupation plus bas sur ses pentes et dans la plaine. Mais la cité comme entité politique autonome ne disparut pas pour autant, battant encore monnaie de Tibère à Géta. Un type représentant Dionysos apparaît au revers de certaines monnaies aussi bien à l'époque hellénistique qu'à l'époque impériale, sous Vespasien : le dieu, figuré debout, tourné vers la gauche et vêtu d'un chiton court, porte un canthare dans la main droite et s'appuie de l'autre sur son thyrse[7]. Le matériel des prospections indique une occupation des parties basses du site encore à l'époque byzantine.

4. Après Welles, *RC*, p. 25, Billows 1997, p. 213-215. *Contra* Landucci Gattinoni 1994, p. 181-182.
5. Strab. XIV 1, 29.
6. Hor. *Epist.* I 11, 6 : *Gabiis desertior atque Fidenis vicus* (« un bourg plus désert que Gabies ou que Fidènes »).
7. Sur les monnaies se référer à Head 1911, p. 580-581 (à partir du IIIe s. av. J.-C.), BMC *Ionia* p. 154-156 (après 190 av. J.-C.). Sur l'histoire du site en général voir *PECS s. v.* Lebedos, Bean 1989^2^ (1966), p. 118-122, Hansen, Nielsen 2004 , *s. v.* Lebedos, *BNP*, *s. v.* Lebedus.

Théâtre (?)

Ürkmez (Seferihisar/İzmir), Kısık tepe.
38°4'34.60"N 26°57'54.27"E (empreinte hypothétique sud).

Histoire de la recherche

Aucun théâtre n'a été identifié avec certitude sur le site, mais quelques hypothèses d'empreintes attribuables à un monument de ce type ont été avancées.

En 1904, G. Weber raconte avoir cherché en vain des traces du théâtre sur la presqu'île. Il affirme qu'une colline à proximité, haute de 60 mètres, présente plusieurs cuvettes qu'il juge adaptées sur sa pente est, sans qu'aucun vestige n'apparaisse [8].

Selon G. E. Bean, plusieurs dépressions de la même colline (l'acropole) peuvent être envisagées, en particulier deux qu'il indique sur son plan, au nord-ouest et au sud (**fig. 158**).

En 1984 eut lieu à Lébédos une première campagne de prospection systématique, dirigée par N. Tuna de l'Université Dokuz Eylül (du 9 septembre) d'Izmir, qui suppose à nouveau qu'un théâtre devait se situer au cœur de la ville, sans en préciser l'emplacement dans le texte ni sur le plan d'ensemble (**fig. 159**). Mais une coupe de l'acropole indique un théâtre sur son flanc sud, entre le téménos et une hypothétique agora dans la plaine (**fig. 160**) [9].

W. Hœpfner n'en tint pas compte, remontant à G. Weber pour proposer une localisation du théâtre au nord de l'acropole [10], coïncidant avec la première hypothèse de G. E. Bean.

Mais de récentes prospections menées sur le site conduisent à développer, après N. Tuna, la seconde hypothèse, celle d'une implantation au sud de l'acropole. Ainsi le rapport de la campagne 2017, dirigée par G. Coşkun de l'Université de Dumlupınar (Kütahya), délimitant un emplacement pour le théâtre au sud de l'acropole (**fig. 161**) [11].

Plusieurs arguments sont avancés : au nord la pente de la colline est trop abrupte, et l'emplacement indiqué par G. E. Bean est traversé par le mur d'enceinte de la cité. Au sud, la topographie est plus adaptée, formant une cuvette moins pentue. En outre, dans la partie supérieure du secteur identifié comme koilon, plusieurs alignements de moellons irréguliers à des niveaux qui coïncident pourraient correspondre aux fondations de gradins.

8. Weber 1904, p. 230.
9. Tuna 1985, p. 211-212, 220, fig. 4.
10. Hoepfner 2011, p. 130-131, fig. 74.
11. Coşkun 2018, p. 93-94, fig. 2, N15, 015 sur le carroyage.

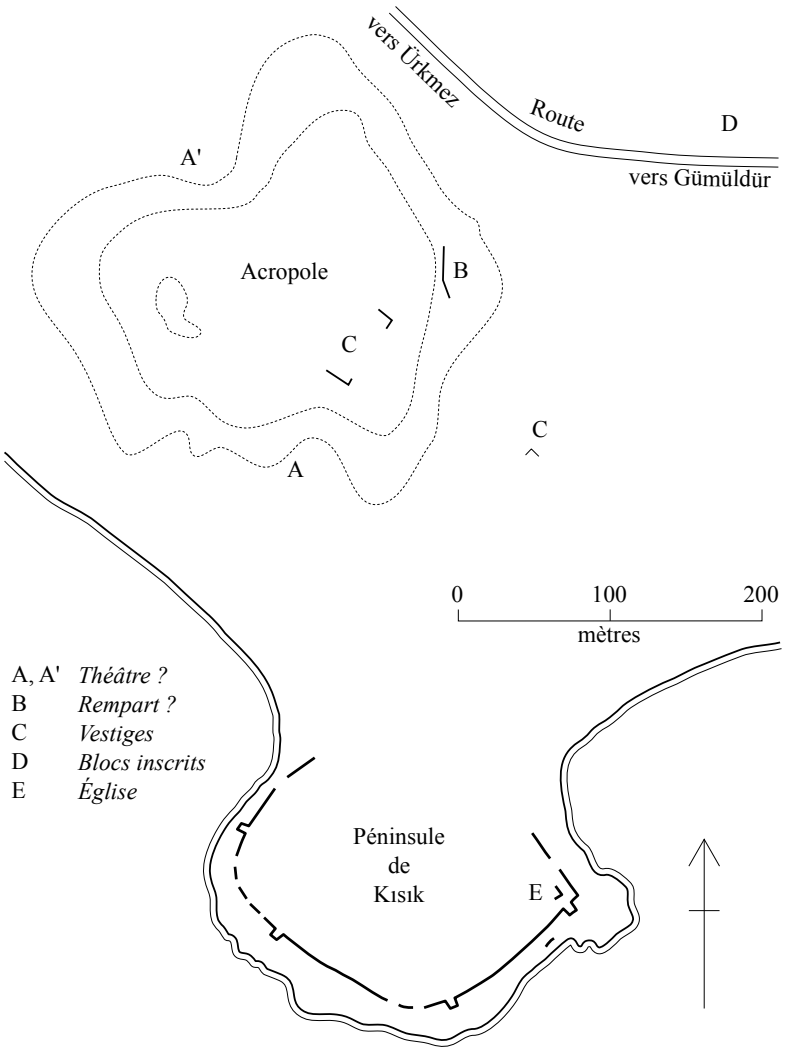


Figure 158 – Lébédos. Deux hypothèses pour l'emplacement d'un théâtre. D'après Bean 1989[2] (1966), fig. 30 (redessiné au 1:5 000).

Figure 159 – Lébédos. Plan des vestiges après la prospection de 1984. D'après Tuna 1985, fig. 3.

Figure 160 – Lébédos. Coupe de l'acropole restituant un théâtre en contrebas du téménos. Traduit du turc d'après Tuna 1985, fig. 4.

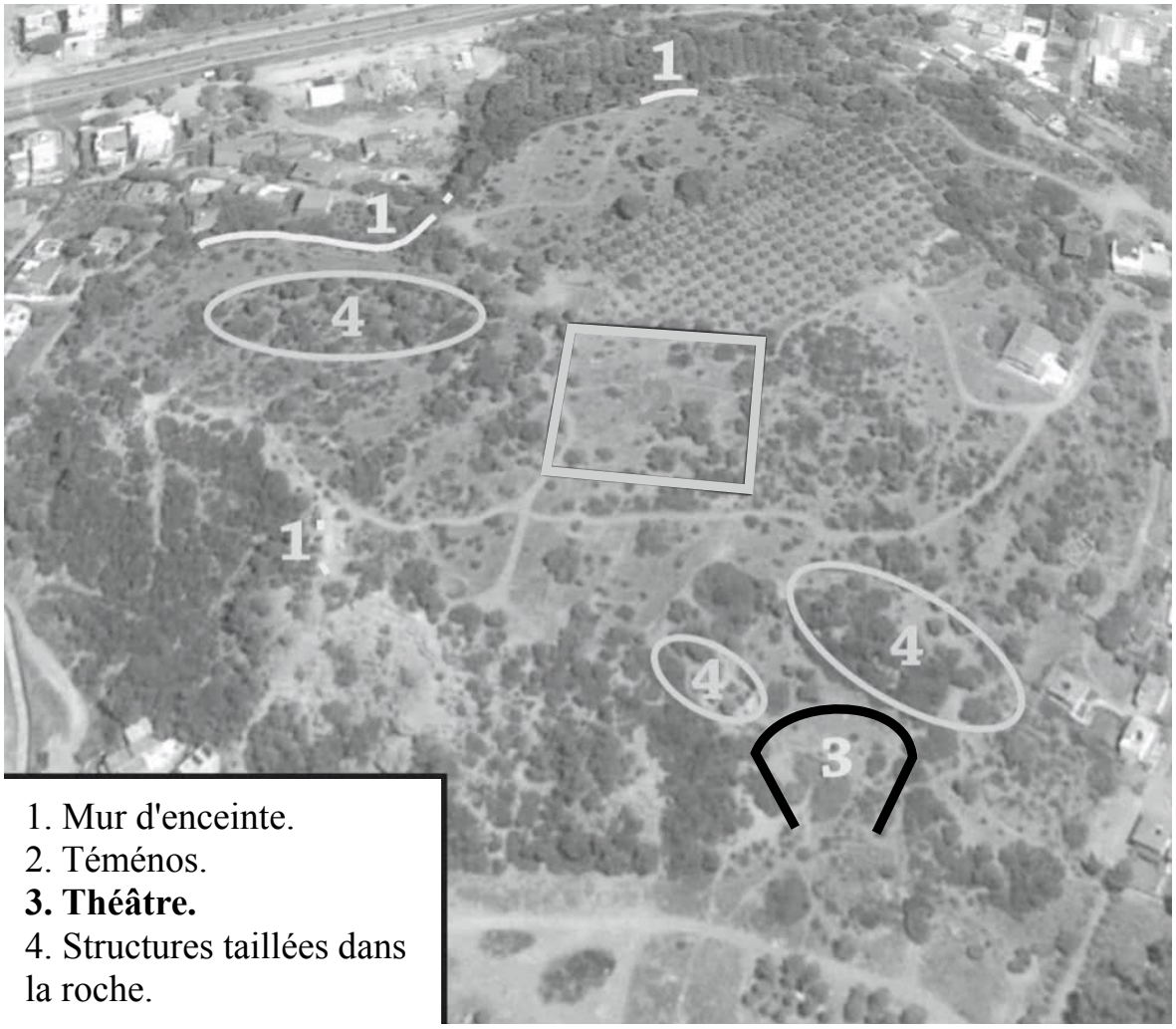


Figure 161 – Lébédos. Emplacement du théâtre (**3**) sur l'acropole selon les prospections de 2017. D'après Coşkun 2018, p. 93-94, fig. 2 (traduit).

Discussion

Aujourd'hui la seconde hypothèse d'un emplacement au sud de l'acropole paraît plus convaincante : elle correspond à une cuvette assez arrondie, orientée vers le sud, la mer, et le reste du site (**fig. 162.1**). En 2016, nous avions également observé dans la partie supérieure de la pente un bloc en conglomérat formant deux marches, qui pourrait avoir été taillé pour recevoir des gradins (**fig. 162.2**) : les observations des prospecteurs turcs l'année suivante apportent des éléments similaires, qui laissent penser que les fondations des gradins étaient en partie construites, en partie excavées dans le substrat rocheux. On peut supposer qu'un tel théâtre associait marbre et conglomérat, matériaux employés dans les autres monuments connus : par exemple les prospecteurs ont identifié dans le secteur de l'isthme deux chapiteaux doriques en marbre dont on aimerait connaître les dimensions.

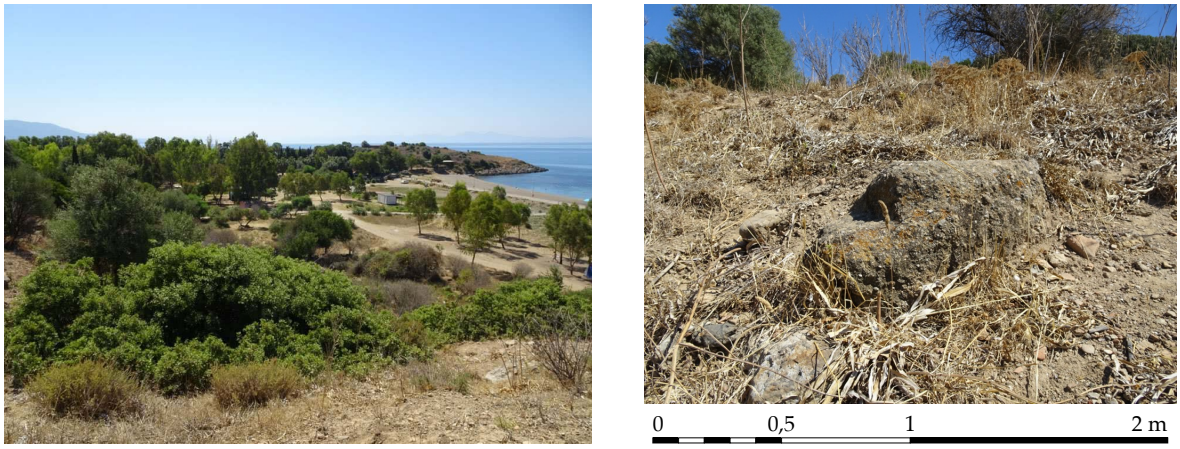


Figure 162 – Lébédos. 1. Cuvette sud depuis le nord-ouest. Au fond, la presqu'île (2016). 2. Vestige du socle rocheux taillé en gradin : vestige d'un théâtre ? (2016).

Au nord, il faut évaluer les arguments avec prudence. Ainsi le paysage a été largement transformé : il s'étage en terrasses abruptes, couvertes d'habitations, et l'on peut douter de la configuration exacte du terrain à l'époque hellénistique. Ensuite, l'argument selon lequel le circuit du mur d'enceinte interdirait l'implantation d'un théâtre à cet emplacement n'est pas absolument dirimant, si l'on pense qu'il pourrait se situer en contrebas du mur de l'acropole, ce qui n'est pas aberrant, si l'on pense par exemple au théâtre de Dionysos à Athènes ou à celui de Pergame. Dans le cas de la modeste cité de Lébédos, il faudrait avant tout pouvoir établir précisément ce qui était dans la ville et ce qui ne l'était pas. Mais au-delà de ces réserves, on peut se demander pourquoi on aurait construit un théâtre à l'écart de la cité, si une pente plus favorable [12] et mieux située était disponible. Sans être absolument démontrable, l'emplacement sud nous paraît donc de loin le plus probable.

12. Le site sud ne nous a pas paru exposé à l'*imbat*, vent du sud-ouest venu de la mer connu dans la région d'Izmir pour ses violentes rafales et redouté des voyageurs d'hier et d'aujourd'hui.

Sources textuelles

Les auteurs des corpus [13] déduisent des textes l'existence d'un théâtre à Lébédos. Selon Strabon (Strab. XIV 1, 29), les technites dionysiaques, installés à Myonnèse sous Attale II ou III (entre 145, après la mort de Kraton, technite qui vécut à Téos, et 138 ou entre 138 et 133 [14]), en furent éloignés par les Romains, à la demande de la cité de Téos qui jugeait cette proximité dangereuse, et installés à Lébédos [15].

Le séjour des technites à Lébédos fut sans doute plus long que leurs courtes étapes à Éphèse et Myonnèse après qu'ils eurent quitté Téos, puisqu'ils s'y trouvaient encore au moment du récit de Strabon [16] et qu'ils y célébraient probablement des Dionysia annuels cités par le géographe.

Concours musicaux

Dionysia Concours annuel (au Ier s. av. J.-C.) en l'honneur de Dionysos, fin du IIe (arrivée des technites dionysiaques) - fin du Ier s. av. J.-C. (témoignage de Strabon) au moins.

Strab. 14, 1, 29, ἐν ᾗ πανήγυρίς τε καὶ ἀγῶνες κατ᾽ἔτος συντελοῦνται τῷ Διονύσῳ. (« et c'est [à Lébédos] qu'une panégyrie et des concours sont célébrés chaque année en l'honneur de Dionysos »). Le texte n'implique pas que les Dionysia n'aient pas existé avant l'arrivée des technites.

Artistes

§ Artistes originaires de la cité.

[...] fils de Mètrodôros. Poète ou acteur ? Vainqueur aux Dionysia de Téos. IIe s. av. J.-C. ? *CIG* 3089, Stefanis 1988, 2836.

13. Sear 2006, p. 345.

14. Voir le décret d'arbitrage émanant du roi attalide *I.Pergamon* 163, Welles, *RC* 53, Le Guen 2001 TE47, Aneziri 2003 D12, D14, B6-D15.

15. Le Guen 2001 TL 13, Aneziri 2003, p. 80-84, 124. Voir aussi Bussières 2010, p. 24.

16. Un passage de Plutarque, qui ne fait pas l'unanimité, indiquerait qu'ils seraient passés à Priène. Plu., *Ant.* 57, 1. Voir Le Guen 2001 TL 15.

Magnésie du Méandre

Située dans la vallée du Méandre, à mi-chemin entre Tralles et Priène, peu distante d'Éphèse (120 stades, soit un peu plus de 20 km, selon Diod. XIV 36) dont elle était séparée par le massif du Thorax, Magnésie occupait une place singulière : Hérodote mentionne les Magnètes aux côtés des Ioniens et des Éoliens, comme un groupe à part (Hdt. III 90, 1) ; selon la tradition, ils auraient été apparentés aux Delphiens ou aux Magnètes de Thessalie et seraient venus, guidés par l'oracle de Delphes (Strab. XIV 1, 40). Dès l'**époque archaïque**, les Magnètes eurent pour divinité archégète Artémis Leukophryènè dont le sanctuaire se trouvait probablement déjà à l'emplacement de la nouvelle Magnésie, dont nous possédons les vestiges. Magnésie n'était pas une cité membre de la confédération ionienne. Assujettie à la Perse en 547/546, elle le resta au début de l'**époque classique**, ne participant pas à la ligue de Délos. L'emplacement du premier site de la ville, celui où fut inhumé, *ca* 459, Thémistocle, qui aurait selon Possis introduit à Magnésie les Panathénées et la fête des Conges (Possis *apud* Ath. XII 533c), demeure incertain : il devait se situer à quelques kilomètres du second, à proximité du golfe de Milet. La ville fut une première fois déplacée sur les contreforts du Thorax par le Spartiate Thibron qui craignait qu'elle ne fût reprise par les Perses, étant alors dépourvue de fortifications (Diod. XVI 36). Le site actuel, en contrebas du Thorax, au bord d'un des affluents du Méandre, le Léthé, correspond à la nouvelle Magnésie, qui fut probablement refondée à côté du sanctuaire, selon un plan hippodaméen orienté au nord, contrairement à ce dernier. On situe aujourd'hui cette refondation après 392, voire la paix d'Antalcidas en 386 av. J.-C. [1] Au début de l'**époque hellénistique**, la cité connut une période troublée, passant de la coupe des Antigonides à celle des Séleucides. Vers 279, elle fut admise à siéger à l'amphictyonie pyléo-delphique sous contrôle étolien. Ce serait dans la seconde moitié du IIIe et au IIe s. av. J.-C. qu'elle semble avoir trouvé les ressources d'un aménagement urbain de grande ampleur, comme le montrent la monumentalisation de l'agora et la construction d'un nouveau temple d'Artémis – remployant dans ses fondations des éléments de colonnes du temple archaïque – confiée au célèbre architecte Hermogénès selon Vitruve (Vitr. VII *praef.* 12). Hermogénès pourrait aussi avoir été l'architecte du petit temple eustyle de Zeus Sosipolis sur l'agora. C'est aussi au IIe s. av. J.-C. que fut fondé un (nouveau ?) culte de Dionysos et construit un temple dédié à ce dieu selon des inscriptions d'époque impériale qui en renouvelleraient de plus anciennes (*I.Magnesia* 117, 215), à situer peut-être dans la partie ouest de la ville, au nord du stade, loin du théâtre (**fig. 163**). D'autres sanctuaires encore, d'Athéna (*I.Magnesia* 216), des Dioscures (*I.Magnesia* 229), de Sérapis (*I.Magnesia* 99), remonteraient à l'époque hellénistique.

1. Bingöl 2007, p. 30-31.

Au-delà de son développement urbanistique, la cité chercha à s'assurer un rayonnement panhellénique. Dans les dernières années du IIIe s. av. J.-C. – sans doute un peu avant la construction du temple – elle fit reconnaître par l'ensemble du monde grec son territoire comme sacré et asyle ainsi que le concours des Leukophryèna comme stéphanite et isopythique (voir *infra*, p. 434), invoquant un oracle de Delphes rendu à la suite d'une épiphanie de la déesse en 221/220 : l'obtention de ce statut demanda quelques années d'efforts diplomatiques. Cela ne prémunit pas Magnésie de la guerre. Au début du IIIe s. av. J.-C., elle s'opposa sans succès à Priène (voir *infra*, p. 702). En 201, Philippe V en guerre contre les Milésiens demanda des provisions aux Magnètes, qui n'ayant pas de blé lui fournirent des figues dont ils étaient riches, en échange desquelles le roi leur offrit Myonte (Pol. XVI 24, 6-9). Dans les années 180, une guerre opposa encore Magnésie à Milet (*Milet* I 3 148, *cf. I.Priene (2014)* T3 [2]). L'asylie fut aussi reconnue par L. Cornelius Scipio pour les Romains en 189 (Tac. *An.* III 62), quand Magnésie se rapprocha de ces derniers après la défaite d'Antiochos III. Ses bons rapports avec les Romains favorisèrent son développement : elle devint l'une des cités où l'armée romaine prenait ses quartiers d'hiver (Liv. XXXVII 45) ; la cité institua des Rhômaia et les noms de citoyens romains, de passage ou Magnètes, sont nombreux dans les inscriptions dès la fin de l'époque hellénistique. La cité s'étant opposée à Mithridate, accueillant les citoyens romains qui avaient fui Éphèse, Sylla reconnut sa liberté et confirma l'inviolabilité de la cité (Tac. *An.* III 62, App., *Mith.* 61 *cf.* . 21, Liv., *Epit.* 81).

C'est encore Artémis qui à l'**époque impériale** valut à la cité une néocorie, au bout cependant d'une activité diplomatique sans nul doute longue et intense : sous Tibère, la candidature de Magnésie fut rejetée comme celle d'une cité de rang inférieur par rapport à Éphèse, Milet et surtout Smyrne (Tac. *An.* IV 55-56) ; il fallut attendre Sévère Alexandre pour que les Magnètes deviennent néocores d'Artémis.

Après le séisme de 17 – Magnésie fut selon Tacite (Tac. *An.* II 47) l'une des cités les plus touchées, avec Sardes –, l'activité édilitaire se poursuivit, avec la construction de propylées entre le téménos d'Artémis et l'agora, mais aussi du theatron au Ier s. apr. J.-C., de latrines au riche décor de marbre polychrome dans le portique nord du péribole de l'Artémision, d'une basilique du marché derrière l'extrémité sud du portique est de l'agora au IIe s. apr. J.-C., d'un temple sur podium au nord du Léthé, ou encore et surtout de deux complexes monumentaux de thermes-gymnases et de la rénovation du stade dont les 25 kerkis et le portique *in summa cavea* notamment mobilisèrent d'importantes quantités de marbre blanc. Plus tard fut encore construite au sud de l'Artémision une maison à péristyle et système d'hypocauste. Les monnaies de bronze représentant Artémis accompagnée de deux aigles et des nikès résument le lien étroit entre la cité et sa déesse et le culte impérial d'une part, un rayonnement agonistique international d'autre part.

2. Sur le traité de paix, Errington 1989.

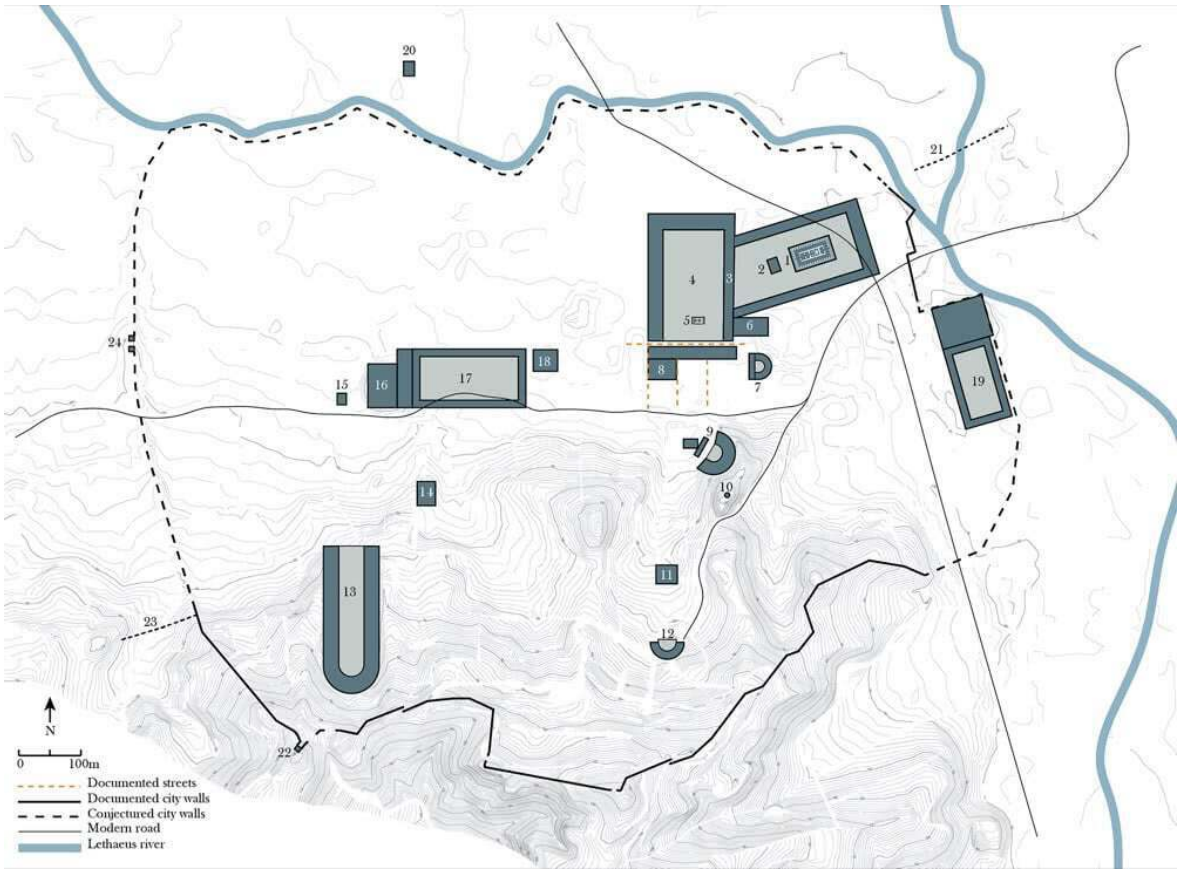


FIGURE 163 – Magnésie. Plan actuel du site. 1. Temple d'Artémis Leukophryènè. 2. Autel d'Artémis. 3. Propylées. 4. Agora. 5. Temple de Zeus Sosipolis. 6. Basilique du marché. 7. Odéon. 8. Prytanée. 9. Théâtre. 10. Temple d'Athéna. 11. Sanctuaire des Dioscures. 12. Theatron. 13. Stade. 14. Sérapieion. 15. Temple de Dionysos. 16. Thermes-gymnase. 17. Palestre. 18. Édifice d'époque impériale. 19. Gymnase du Léthé. 20. Temple romain. 21. Pont. 22. Tour. 23. Aqueduc. 24. Porte ouest ? (http://proceduralmagnesia.com/city-plan.html).

La cité survécut au passage des Goths : on en connaît huit évêques de 347 à 879 et ce n'est qu'après les invasions arabes entre le IXe et le XIIe siècle que le site fut abandonné [3].

Grand théâtre

Tekin (Germencik/Aydın), ancienn. İnek bazar.
37°51'1.40"N 27°31'31.57"E.

Histoire de la recherche

Le théâtre que R. Pococke décrit et dessine (**fig. 425**) comme celui de Magnésie vers 1740 est en réalité celui de Tralles. On trouvait déjà une telle confusion au

3. BINGÖL 2007 après HUMANN *et al.* 1904. Ensemble des *testimonia* réunis dans *I.Magnesia* XVIII. Voir aussi DE BERNARDI FERRERO 1970, p. 99, HANSEN, NIELSEN 2004 *s. v.* Magnesia.

siècle précédent chez Smith, en 1714 chez P. Lucas et elle se retrouve encore avec R. Chandler ; on prenait alors les ruines de Magnésie pour celles d'Héraclée du Latmos. Confuse est encore la description du théâtre par W. Leake : après avoir visité le site en 1800, il l'intègre à tort, de même que celui de Pergame, dans la série des théâtres accolés à un stade, outre les cas de Tralles et de Sardes [4]. William Richard Hamilton fut le premier à identifier le site en 1803, comme le rapporte son fils William John Hamilton dans son propre récit de voyage [5] et la Società dei Dilettanti fit en 1811-1812 quelques fouilles et relevés sur le site de l'Artémision.

Un certain nombre de savants français furent actifs à Magnésie au XIXe siècle, s'intéressant essentiellement au temple d'Artémis. L'architecte J.-N. Huyot, lors de son voyage de l'Asie Mineure, accompagné de P.-A. Dedreux alors pensionnaire de l'Académie de France à Rome s'y arrêta deux fois en 1820 et dessina une vue panoramique publiée par L. de Laborde qui y voyait deux théâtres, le grand théâtre et celui qu'on appela odéon (**fig. 209**). Le koilon du théâtre, qui doit être largement imaginaire, est représenté par trois maenianums séparés par deux diazômas, avec un curieux mur périphérique (voir *infra*, p. 370) ; au niveau du bâtiment de scène apparaissent des colonnes qui doivent être celles de l'hyposkènion dégagées par les fouilles, qui n'étaient plus visibles cinquante ans plus tard selon O. Rayet [6]. Peu de temps après, F. V. J. Arundell ne fait que passer au théâtre, dont il ne semble voir qu'une empreinte (« the site of a theatre »), sans pouvoir y revenir [7]. Dans une lettre de 1830, où J.-J.-Fr. Poujoulat raconte à J.-Fr. Michaud ce qu'il croit être la découverte de Magnésie, l'édifice décrit comme un amphithéâtre, théâtre et cirque à la fois, aux gradins couverts d'inscriptions topiques et qui aurait hébergé la statue d'Anaxènôr (*sic*) n'est autre que le stade [8]. D. Raoul-Rochette, qui visita le site en 1838, se concentra sur le temple [9]. F. G. Welcker signale dans le journal de son voyage effectué entre 1841 et 1843 une portion de six rangées au théâtre [10].

Ch. Texier inaugura les fouilles en 1842-1843, ignorant le théâtre pour se consacrer avec l'architecte J.-J. Clerget au temple d'Artémis dont le ministère de l'intérieur l'avait chargé de « recueillir les débris les plus précieux » « dignes d'être déposés à l'École des Beaux-Arts » : c'est ainsi qu'il envoya une grande partie de la frise sculptée au musée du Louvre [11]. Dans son album inachevé contenant les photographies

4. Leake 1824, p. 244, note.
5. Hamilton 1842.
6. Le dessin est reproduit partiellement par de Laborde 1838, p. 90, pl. XLII, fig. 88 ; entièrement, mais avec des modifications par Rayet, Thomas 1877, pl. III bis. Sur Huyot et l'Orient voir Pinon 1994. La plupart des 300 dessins d'Asie Mineure de Huyot, conservés à la BNF, demeurent inédits.
7. Arundell 1828, p. 59.
8. Michaud, Poujoulat 1833–1834, lettre LXXIV..
9. Raoul-Rochette 1845.
10. Gottlieb Welcker 1865, p. 156. Sur la date du voyage, voir Espagne 2011, §7. Mais ne pourrait-il pas s'agir plutôt du theatron, ce qui expliquerait que le voyageur fasse reposer l'identification sur les seuls gradins, en l'absence d'une implantation naturelle remarquable ?
11. Texier 1839–1849, p. 33-46, 83-112. Les dessins du fonds Clerget conservés à l'École nationale des Beaux-Arts, largement inédits, représentent les monuments de Magnésie à l'exception du théâtre.

précoces de son exploration en Asie Mineure en 1853 et 1854, l'architecte P. Trémaux ne publie qu'un plan général du site, où figurent théâtre et « odéon » (**fig. 207**) [12].

Après lui, en 1872-1873, O. Rayet et A. Thomas, explorateurs de Milet et du golfe latmique, s'intéressèrent à l'architecture du temple, à la géographie et à l'histoire de Magnésie, et consacrèrent une demi-page à son théâtre : les dimensions qu'ils donnent du koilon dont ils considèrent les gradins ensevelis comme ceux du stade – seuls ceux de ce dernier monument ont été découverts depuis –, sont bien moindres que celles mesurées plus tard par les fouilleurs (41 x 24 m environ) [13].

Déjà à cette époque des fouilles sauvages dans le secteur du théâtre détruisirent des parties du koilon et mirent au jour la partie haute de la double rangée de colonnes de l'hyposkènion. Le pillage du site n'était pas nouveau. En 1842, interrogé par Ch. Texier, Méhémet-Aïdinji témoignait : « Depuis un temps immémorial, de père en fils, nous venons chercher du marbre en ce lieu, pour l'employer dans la ville d'Aïdin », le chef-lieu de la province [14].

C'est dans ce contexte que M. D. Baltazzi réalisa quelques sondages au théâtre où il copia des inscriptions et trouva une série de fragments sculptés [15] Une série de bases inscrites furent également publiées d'après des facsimilés réunis par A. E. Condoléon en 1890 [16] ou par V. Bérard en 1891 [17]. Ce dernier fut le témoin du pillage du théâtre : « Magnésie était alors exploitée (avril 1889) comme carrière de marbre, par les entrepreneurs du chemin de fer d'Aïdin à Tchinar. On commençait à démolir les murs du théâtre : la gare de Balatzik (Balatçık) était encombrée de ces marbres, que l'on sciait pour construire les ponts de la nouvelle ligne. Sur nos plaintes, le moutessarif d'Aïdin fit cesser les fouilles [18] ».

Enfin l'institut archéologique impérial allemand confia à C. Humann une fouille de grande ampleur à Magnésie, dont l'objet initial était le temple d'Artémis, mais qui s'intéressa aussi à l'agora et à l'ensemble du site. Les travaux se déroulèrent de la fin de 1890 à 1893. Le théâtre récemment pillé, dont W. Dörpfeld supposait les parties basses du bâtiment de scène bien conservées, attira aussitôt l'attention et Fr. Hiller von Gärtringen se chargea de dégager rapidement le bâtiment de scène, les parodos, une grande partie de l'orchestra, les murs de soutènement antérieurs du koilon et une petite section des gradins, comme une fouille secondaire, sur ses propres fonds, pour l'essentiel durant l'hiver 1890, puis jusqu'en juillet 1891. Comme un peu plus tard au théâtre de Priène, on jugea qu'un dégagement intégral du koilon ne valait pas la peine. La publication des résultats de ces travaux fut également rapide :

12. Trémaux 1866. P. Trémaux avait annoncé la publication de 215 planches : son album n'en contient pas la moitié.
13. Rayet, Thomas 1877, p. 131.
14. Texier 1839–1849, p. 85.
15. Reinach 1890, p. 260. Voir *infra*, p. 381.
16. Ἀνέκδοτοι Μικρασιαναὶ ἐπιγραφαί τεῦχος α'.
17. Bérard 1891.
18. Bérard 1891, p. 539.

après un rapport préliminaire où W. Dörpfeld consacra une page au théâtre [19], le baron dirigea un copieux rapport d'activités en 1894 présentant les vestiges du théâtre et les inscriptions s'y rapportant [20]. Il collabora avec C. Humann, qui le conseilla et dressa le plan d'ensemble du théâtre (**fig. 170**) ; avec O. Kern, qui dirigea les ouvriers et se chargea d'une partie des inscriptions ; avec W. Dörpfeld, venu trois fois en visite depuis Athènes, où il s'occupait du théâtre de Dionysos, pour retracer l'histoire architecturale de celui de Magnésie ; en fin de campagne, avec l'architecte R. Heyne qui se chargea des coupes du monument (**fig. 177**) et de relevés de détail. Par ailleurs W. Dörpfeld intégra le monument en 1896 dans un livre portant sur le théâtre de Dionysos et l'histoire du théâtre grec en général, où la description devient plus dogmatique et les plans sont largement restitués [21], au point que dans le volume dirigé par C. Humann publié en 1904 [22], il est précisé que les ruines ne fournissent pas d'éléments suffisants pour étayer les restitutions de W. Dörpfeld ; on peut en dire autant de celle d'O. Puchstein [23] dans son ouvrage sur la scène grecque. Le volume en question comprend une présentation des monuments dont le théâtre par J. Kohte, moins développée que celle de 1894, mais avec quelques précisions et corrections, et un catalogue général des sculptures par C. Watzingers enfin. En 1900, O. Kern publia les *testimonia* et le corpus des inscriptions du site [24]. Les sculptures et certains membres architecturaux furent envoyés au Pergamon Museum et au musée archéologique d'Istanbul ; d'autres sont au musée archéologique d'Izmir. G. Mendel décrit dans son catalogue les membres architecturaux et les sculptures conservées au musée d'Istanbul, L. Shoe Meritt a intégré à son corpus quelques-uns des blocs moulurés [25] (voir *infra*, p. 388).

Ce théâtre a depuis été intégré au corpus des théâtres antiques [26] et c'est un cas souvent repris, parfois discuté, dans les synthèses sur le théâtre hellénistique. En effet, l'exemple de Magnésie n'est pas sans soulever quelques problèmes. Déjà O. Puchstein critiquait vivement la reconstitution audacieuse de W. Dörpfeld, influencée par sa conception de l'évolution des espaces techniques et sa tendance à reproduire l'exemple athénien en Asie Mineure ainsi que sa distinction de phases sans

19. Dörpfeld 1891, p. 265-266.
20. Dörpfeld *et al.* 1894.
21. Dörpfeld, Reisch 1896.
22. Humann *et al.* 1904, p. 23, n. 1.
23. Puchstein 1901, p. 59-65.
24. *I.Magnesia*.
25. Mendel 1912 ; Shoe Meritt 1936.
26. *TGR*, Sear 2006, *s. v.* Magnesia-ad-Maeandrum. La notice d'H. P. Isler (Isler 2017, *s. v.* Magnesia am Maeander), qui constitue une synthèse plus développée que dans tout autre corpus, mérite quelques remarques. Abondamment référencée, sans toutefois faire le tri entre sources pertinentes et littérature secondaire, elle comporte quelques approximations, difficilement évitables dans un ouvrage d'une telle ampleur : en particulier, contrairement à ce qui est dit, R. Pococke ne représente pas le théâtre de Magnésie ; L. de Laborde reproduit une esquisse qui doit être largement imaginaire ; il y a bien des vestiges de portes de parodos hellénistiques ; il n'y a pas de contradiction entre J. Kohte et W. Dörpfeld sur le débouché du passage souterrain (accessible à un homme dans sa première phase, pas dans la seconde) ; un siège erratique ne prouve en rien qu'il existait au théâtre une proédrie à un trône. Les objections au phasage de W. Dörpfeld rejoignent largement celles déjà formulées par A. von Gerkan.

critères discriminants[27]. Un peu plus tard, E. Fiechter proposait sa propre version de la chronologie du théâtre[28]. A. von Gerkan, critique lui aussi, soulignait en outre que la dégradation accélérée de ce monument « difficile » condamnait tout progrès de sa connaissance, et que des conclusions susceptibles d'être infirmées par les progrès de la recherche ne valaient pas une publication complète du monument à l'issue de la fouille, susceptible de constituer une référence pérenne[29]. Le cas de Magnésie est encore discuté par C. Anti, qui en fait un exemple de koilon trapézoïdal, par A. Dilke dans son étude des gradins, M. Bieber dans son histoire du théâtre, D. de Bernardi Ferrero qui lui consacre, dans son étude des théâtres d'Asie Mineure, une notice synthétique, constituée pour moitié de paragraphes tirés du rapport allemand, R. Frederiksen qui l'intègre dans sa typologie théâtrale[30].

La mission turque dirigée par O. Bingöl de l'Université d'Ankara, qui explore le site depuis 1984, ne s'est pas intéressée au secteur du théâtre, mais plutôt au dégagement de nouveaux secteurs, comme certaines parties de l'agora, le stade et le theatron (voir *infra*, p. 401).

Le plan du site dressé en 1904 sert encore de référence : il est reproduit dans le guide de Magnésie[31]. M. Saldaña (University of California, Los Angeles), dans le cadre de recherches doctorales et post-doctorales sur la topographie de Magnésie entre 2010 et 2018, a repris la documentation et produit de nombreuses images à partir d'un SIG ainsi qu'en trois dimensions (**fig. 165**), pour réfléchir à l'évolution du plan urbain et à son articulation au paysage[32]. Sa restitution du plan hippodaméen demeure hypothétique (**fig. 168**) et n'est pas strictement identique à celle que propose O. Bingöl[33].

Description

Cette description est tributaire des publications qui ont suivi la mission allemande. Nous avons également consulté les archives photographiques inédites conservées à l'Institut archéologique allemand d'Istanbul (DAI)[34]. La publication des données étant imparfaite, il est difficile de faire la part de la description et des théories dörpfeldiennes. Pour clarifier l'exposé, nous tâcherons d'envisager les alternatives proposées par d'autres auteurs dans la chronologie, dans la mesure où ces alternatives sont souvent liées à une autre vision des phases du monument. Nous réunissons ici les divers plans restitués proposés par W. Dörpfeld, dont les variantes sont éloquentes, ainsi que ceux qui furent publiés par d'autres, quand ils proposent

27. Puchstein 1901, p. 59-65.
28. Fiechter 1914, p. 21, fig. 25.
29. Gerkan 1921a, p. 96.
30. Anti 1948, Dilke 1948, Bieber 1961, de Bernardi Ferrero 1970, p. 99-106, Frederiksen 2000.
31. Bingöl 2007.
32. `proceduralmagnesia.com`, dernière consultation le 6 août 2019.
33. Bingöl 2007.
34. Certaines photographies sont consultables sur `https://arachne.uni-koeln.de` (page consultée le 10 août 2019). Celles dont nous reproduisons dans ce manuscrit une version dégradée sont soumises à achat pour une publication.

des restitutions originales. Nous situons les différentes composantes du monument par rapport à une orientation conventionnelle à l'ouest, parlant par exemple de parodos nord et sud, sans rebaptiser toutefois le « bâtiment nord-ouest » (situé à l'ouest selon notre orientation théorique).

§ Situation. Le théâtre se situait au sud du centre urbain aménagé dans la plaine (**fig. 165**). Il était implanté dans une cuvette du flanc nord-ouest d'une colline abrupte, au sommet de laquelle fut construit (au sud-est du théâtre) à l'époque hellénistique le « monument rond grec » des anciens plans (**fig. 164**), d'où provient sans doute la dédicace sur une architrave ionique courbe trouvée (en position de chute ?) dans l'orchestra du théâtre, le désignant comme une θόλος d'Athéna [Poliouch]os (ou [Nikèphor]os) (Dörpfeld *et al.* 1894, 49 ; *I.Magnesia* 216). L'édifice était de petites dimensions (*ca* 3,38 m de diamètre). Selon une version d'époque impériale de la légende de l'introduction du culte de Dionysos à Magnésie, sur consultation de l'oracle de Delphes, l'une des trois ménades envoyées de Thèbes aux Magnètes, Thettalè, aurait été enterrée à côté du théâtre (*I.Magnesia* 215, l. 40-41, πρὸς τῷ θεάτρῳ milieu du r^er^ s. apr. J.-C.).

Une inscription bornant un sanctuaire sur le mur de soutènement antérieur sud du koilon (voir *infra*, p. 421) invite par ailleurs à se demander si un sanctuaire ne jouxtait pas le théâtre (pas forcément celui d'Athéna comme le suppose W. Dörpfeld, peut-être un sanctuaire de Thettalè ou un autre immédiatement au sud du théâtre), à moins que le monument lui-même n'ait été considéré comme un sanctuaire de Dionysos [35]. J.-N. Huyot dessine un mur perpendiculaire au côté sud du mur périphérique du théâtre, qui aurait peut-être séparé le téménos d'Athéna du théâtre ; mais l'existence de ce mur, qu'on serait bien en peine de dater n'a pas été confirmée depuis (**fig. 209**).

À l'ouest du bâtiment de scène se trouvaient deux édifices alignés sur le plan hippodaméen, qui seraient antérieurs au postscaenium. L'un, dont seul l'angle sud-est a été fouillé, s'inscrit dans le retour nord de la façade arrière ; un possible stylobate semble coupé par l'angle nord-ouest du couloir nord. L'autre, baptisé « bâtiment nord-ouest », forme un angle dans la baie la plus méridionale de cette façade et ne semble pas à première vue pouvoir avoir coexisté avec le monument. Pourtant, d'une part sa première phase, avec une cour semblable à un atrium, serait plus ancienne que le théâtre : la façade du postscaenium aurait été construite en intégrant cet angle préexistant dans une de ses baies et non l'inverse ; d'autre part, cet édifice fut aussi largement remanié, à l'époque impériale avancée, en un édifice à cour allongée donnant sur une petite pièce tandis que plusieurs pièces donnaient sur l'extérieur : c'est ce qu'indiquent les nombreux remplois parmi les colonnes bordant la cour. L'édifice a donc probablement été contemporain de la dernière phase du théâtre (**fig. 166**).

35. O. Kern (*I.Magnesia* 233), qui considère que ce même texte gravé en trois points de l'agora (*I.Magnesia* 230-232) désigne cette dernière aussi comme un espace sacré. Il est suivi par D. de Bernardi Ferrero (« evidentemente »).

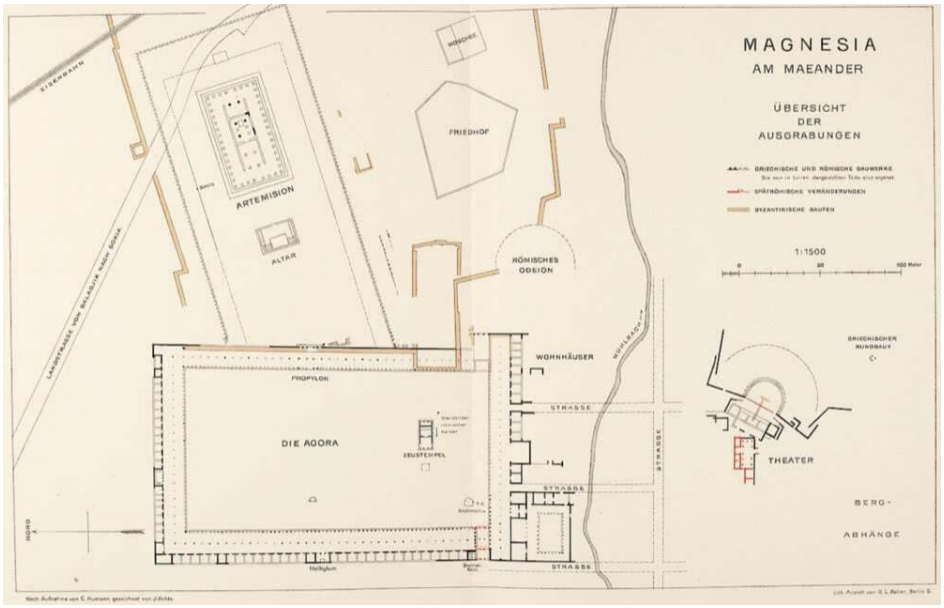


FIGURE 164 – Magnésie. Plan du centre de la ville après la fouille allemande (HUMANN *et al.* 1904, pl. II).

La différence d'orientation rend difficile l'hypothèse d'un lien fonctionnel entre les monuments. Il faut croire qu'avant la construction du postscaenium on avait laissé un espace permettant une circulation aisée, puis qu'on s'est résolu à imbriquer les monuments pour agrandir au maximum le bâtiment de scène.

FIGURE 165 – Magnésie. Reconstitution 3D de la ville à l'époque hellénistique par M. Saldaña : un koilon semi-circulaire à deux secteurs horizontaux y figure, le bâtiment de scène est opportunément masqué par les arbres (http://proceduralmagnesia.com/magnesia-through-time.html).

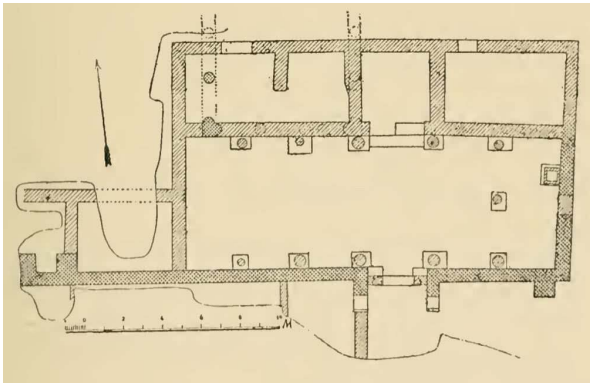


Figure 166 – Magnésie, théâtre. Plan du bâtiment nord-ouest. En hachures à double trame, la première phase ; en pointillés, restitution de la cour à atrium de cette phase ; en hachures simples, la première phase.

Le théâtre ne suit pas l'orientation du plan hippodaméen en bordure duquel il est situé (**fig. 168**). On devait pouvoir gagner le monument par les voies perpendiculaires au portique sud de l'agora, distant d'à peine plus d'un îlot (un peu plus de 100 m). Peut-être un cheminement important passait-il par l'accès sud-ouest (**fig. 164**), car l'angle sud-ouest de l'agora semble avoir constitué un lieu de célébration dionysiaque et de commémoration agonistique : les fragments épars de plusieurs statues renvoyant au culte de Dionysos furent trouvées devant et à l'intérieur de l'entrée [36] ; les inscriptions commémorant la reconnaissance du concours des Leukophryèna furent gravées à l'extrémité sud du mur de fond du portique ouest (voir *infra*, p. 434) ; les listes de vainqueurs des Rhômaia furent affichées sur l'architrave de l'angle sud-ouest de ce même portique, d'abord en façade du portique, puis sur le retour qui bordait l'entrée (voir *infra*, p. 438) ; dans le même secteur se trouvaient des bases honorifiques à des vainqueurs de concours [37]. Mais cette concentration s'inscrit aussi dans le fait plus général que ce secteur de l'agora en constituait peut-être l'epiphanestatos topos : de là proviennent de nombreuses inscriptions, dont deux qui, en remploi dans le dallage, devaient être érigées ἐν τῶι ἐπιφανεστάτωι τόπωι τῆς ἀγορᾶς (*I.Magnesia* 101, l. 60, 73 ; 103, l. 58-59). Le sanctuaire d'Artémis, autour duquel on restitue un péribole ne s'ouvrant que sur le portique est de l'agora, était à peine plus éloigné du théâtre.

Figure 167 – Magnésie, théâtre. Vues récentes depuis le haut et le bas du koilon (2011).

36. Humann *et al.* 1904, p. 5.
37. Par exemple, un aurige (*I.Magnesia* 127), un pancratiaste (*I.Magnesia* 181).

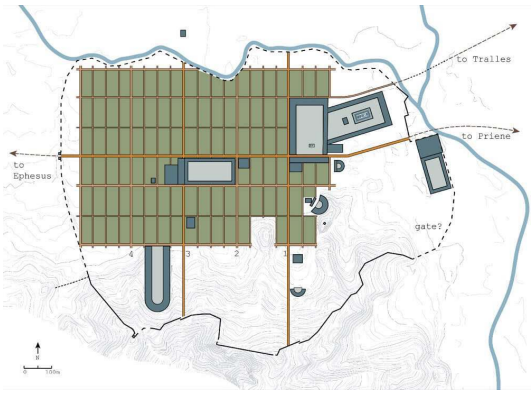


FIGURE 168 – Magnésie. Reconstitution du plan hippodaméen avec indication des îlots et des voies par M. Saldaña (http://proceduralmagnesia.com/city-plan.html).

§ État de conservation. À la fin du XIXe siècle, l'état du monument était déjà médiocre par rapport à celui du stade ou du gymnase [38] : du bâtiment de scène ne subsistaient qu'une partie des fondations et seuls quelques vestiges endommagés des gradins et d'un des six escaliers restitués furent découverts à proximité de l'orchestra (**fig. 170**). La fouille étant incomplète, notre connaissance demeure partielle : il est ainsi regrettable qu'on n'ait pas dégagé la jonction de l'orchestra et des gradins au niveau des kerkis 2 et 4, même s'il est apparu que le passage périphérique avait disparu dans la kerkis centrale. Dès 1894, les vestiges furent spoliés. G. Cousin et G. Deschamps constatent qu'au village de Musaly (probablement Mursallı) « le café de Athanasios Hadji Constantinos est pavé de pierres provenant du théâtre de Magnésie du Méandre » [39] ; en 1896, les fouilleurs relevaient que les marches des escaliers traversant les murs de soutènement du koilon avaient disparu. Puis, malgré les efforts des autorités turques, le pillage se poursuivit [40] et aujourd'hui on ne distingue plus guère parmi les herbes folles que l'empreinte du koilon (**fig. 167**) et quelques assises du noyau de ses murs de soutènement (**fig. 169**).

FIGURE 169 – Magnésie, théâtre. Vestiges du blocage du mur de soutènement (2011).

38. HUMANN *et al.* 1904, p. 2-3.
39. COUSIN, DESCHAMPS 1894.
40. GERKAN 1921a, p. 96.

§ Matériaux. On trouve au théâtre du poros (murs de la skènè, colonnes de l'hyposkènion), du calcaire (fondations de la skènè, substructions du koilon, calcaire jaune pour certaines bases), du marbre bleu foncé (réfection du parement des murs de soutènement antérieurs, bases de statue aux angles ces murs), du marbre blanc (gradins, dallage des parodos), du marbre encore pour le dallage de l'orchestra. Il devait s'agir d'un calcaire local, provenant des collines environnantes [41]. Les carrières de marbre abondaient également dans la région et il est peu probable que le marbre ait été importé de loin. S'il n'était pas simplement local, on pouvait en faire venir d'Éphèse, de Milet (où l'on trouve aussi du marbre bleu foncé au théâtre) ou d'Héraclée, peut-être déjà de Göktepe près de Muğla [42].

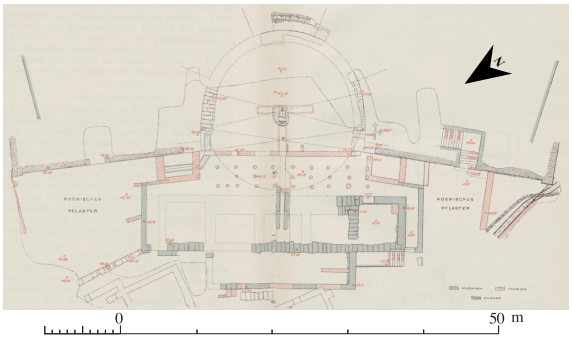


Figure 170 – Magnésie, théâtre. Plan d'ensemble des vestiges au 1:500 par C. Humann (Dörpfeld *et al.* 1894, pl. I).

§ Koilon. Le koilon, de taille moyenne, avait un diamètre de 75,8 m. Son plan était en demi-cercle outrepassé ou plus précisément en ellipse tronquée (voir *infra*, p. 374). La pente, raide, ne dut être complétée qu'aux extrémités à l'aide de deux **murs de soutènement antérieurs** en grand appareil, longs de 25,5 m, servant de parement à un blocage de petits blocs en calcaire plus ou moins bien assisés (**fig. 171**). Ils convergeaient selon un angle de 8° chacun vers l'orchestra : leur intersection se situait à l'ouest du centre de cette dernière (**fig. 170**). Au-dessus d'une assise de fondation enterrée débordante reposant sur le socle rocheux et d'une assise de réglage et d'orthostates au parement lisse, les blocs des assises hautes de 0,60 à 0,80 m présentaient un panneau dressé à la pointe, à bossage en coussins, encadré par des ciselures horizontales larges de 7 cm et des bandeaux verticaux biseautés, ces derniers créant de face l'illusion d'une forme légèrement lenticulaire (**fig. 172**). Les boutisses, comme dans l'appareil du mur d'enceinte, mais en plus grand nombre, alternaient avec les panneresses. Les blocs étaient agrafés et goujonnés [43]. La couverture du parapet n'est pas conservée, mais elle consistait peut-être en chaperons aussi sobres que la base

41. Humann *et al.* 1904, p. 22.
42. Kadioğlu 2016a.
43. Dörpfeld *et al.* 1894, fig. p. 6.

des murs, au-dessus de blocs dont la ciselure périmétrale suivait les quatre côtés du trapèze rectangle (**fig. 172**) et qui présentaient un assemblage en crossette [44].

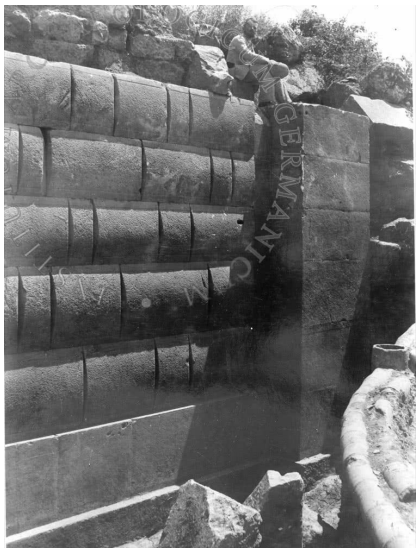


Figure 171 – Magnésie, théâtre. Extrémité sud du mur de soutènement sud du koilon (D-DAI-IST-R33183, inédit).

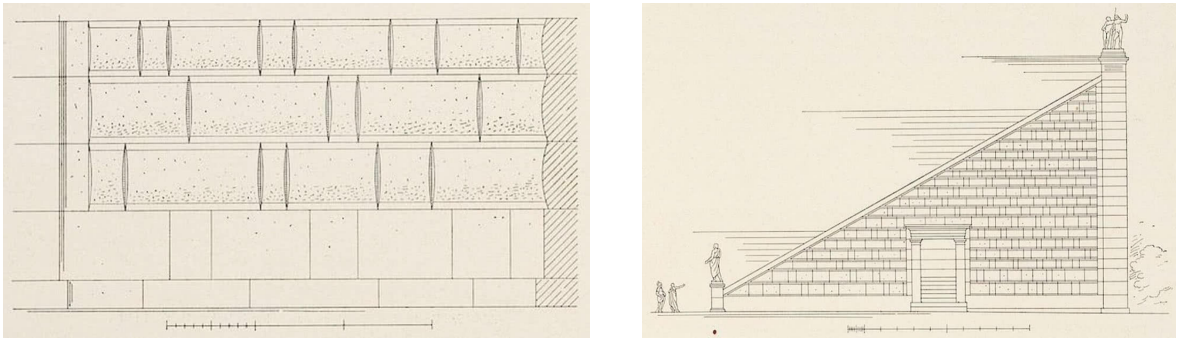


Figure 172 – Magnésie, théâtre. 1. Relevé du mur de soutènement antérieur nord (Humann *et al.* 1904, fig. 8). 2. Restitution du mur de soutènement antérieur sud avec les satyriskoi au sommet du pilier extérieur (Humann *et al.* 1904, fig. 9).

Du côté de l'orchestra, des piédestaux formaient la tête des murs de soutènement (**fig. 174**). Ils faisaient office de piédestaux pour deux statues en bronze symétriques dédiées par le peuple, l'une à Apollophanès, un évergète qui avait consenti à un prêt sans intérêts pour couvrir les frais de la construction du théâtre, l'autre probablement à son fils Dèmètrios (voir *infra*, p. 421). Cet emplacement est celui qu'on choisit alors pour répondre au décret *I.Magnesia* 92b, qui prévoyait que la statue soit érigée dans l'epiphanestatos topos du théâtre. La base inscrite est désignée comme

44. Si je comprends bien : « die Quader endeten mit einer niedrigen Stoßfuge ; der spitz ausgezogene Winkel war dem nächst tieferen Quader angearbeitet, wie es ein gesunder Steinschnitt erforderte » : Humann *et al.* 1904, p. 25, n. 1, où il est signalé que le croquis dans Dörpfeld *et al.* 1894, p. 5 (**fig. 174**) est faux. On peut se demander si dans ce cas des chaperons dont aucun élément n'a été retrouvé étaient nécessaires.

Figure 173 – Magnésie, théâtre. 1. Extrémité nord du mur de soutènement antérieur nord du koilon depuis l'ouest (D-DAI-IST-R22200, inédit). 2. Accès sud au diazôma (D-DAI-IST-R35474, = Dörpfeld *et al.* 1894, pl. IV).

βάσις pour la statue d'Apollophanès, comme βῆμα pour la seconde. Plus tard la base de la statue d'Anaxènôr prit place devant le piédestal sud (**fig. 175**).

Leur angle externe était orné par des pilastres larges de 1,45 m [45], qui portaient les bases des statues des satyriskoi (voir *infra*, p. 424), sans doute un de chaque côté (Hiller), plutôt que les deux (Dörpfeld) sur la base sud (**fig. 172**). Une autre base signée par le sculpteur Dèmètrios fils de Dèmètrios aurait pris place sur le parapet du mur de soutènement nord (voir *infra*, p. 424).

Les murs de soutènement portaient eux-mêmes sur leur face de parement des inscriptions que nous traitons ci-dessous avec les parodos.

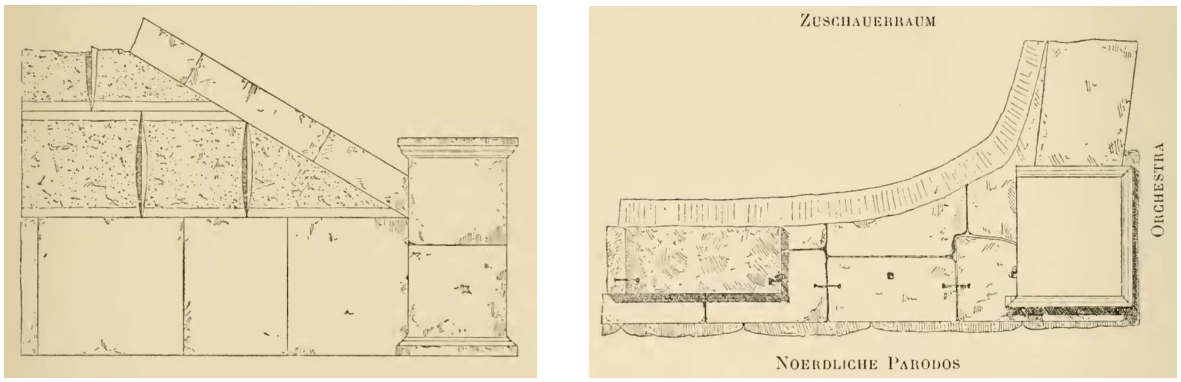


Figure 174 – Magnésie, théâtre. Élévation et plan de la tête du mur de soutènement antérieur nord avec restitution de la base portant la statue d'Apollophanès ou de son fils (Dörpfeld *et al.* 1894, fig. p. 5-6).

Les murs de soutènement périphériques décrivent un angle faiblement aigu par rapport aux murs de soutènement antérieurs et sont rectilignes, du moins sur leurs premiers mètres dégagés (**fig. 173**). On pourrait les comparer aux murs rectilignes prolongés par un mur semi-circulaire du koilon du théâtre d'Assos. Mais si l'on suit le dessin de J.-N. Huyot, ces murs auraient été rectilignes sur une longueur bien plus importante, avec un premier mur correspondant au premier maenianum prolongé par un second s'élevant plus haut que le premier (**fig. 209**). W. Dörpfeld attribue en

45. 1,42 m dans *I.Magnesia* 211.

outre au mur de soutènement périphérique originel du théâtre deux pans isolés de murs rectilignes en calcaire situés quelque peu à l'intérieur des angles nord-ouest et sud-est du koilon (**fig. 170**), formant un angle obtus par rapport à l'axe du théâtre.

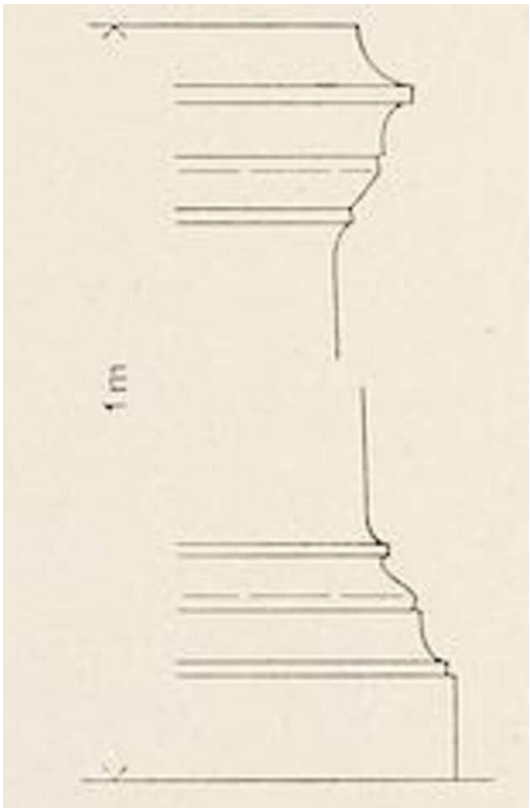


FIGURE 175 – Magnésie, théâtre. Profil de la base de statue d'Anaxènôr au 1:10 (HUMANN *et al.* 1904, fig. p. 11).

Le koilon était divisé en cinq kerkis par six escaliers. Le secteur horizontal supérieur de dix kerkis et onze escaliers, restitué (intégralement) dans le plan de 1894, est plus probable que le secteur à cinq kerkis de celui de 1896. On ne sait combien de rangs il comportait ni s'il existait un diazôma au sommet du koilon, auquel les pilastres d'angle du mur de soutènement auraient pu correspondre. Il est douteux qu'il faille restituer trois maenianums et deux diazômas d'après le dessin de J.-N. Huyot comme le fait W. Dörpfeld tout en reconnaissant que rien n'en est conservé.

L'existence d'un **diazôma** au-dessus d'un premier maeniaenum est assurée par deux escaliers monumentaux entre des murs de cage en calcaire, aux marches hautes et au pas profond, qui s'ouvraient au milieu des deux murs de soutènement antérieurs comme au théâtre de Milet ou d'Éphèse (**fig. 173**) mais formaient, à la différence de ces derniers, comme plus tard à Smyrne, un unique passage coudé avec des volées de sept puis probablement onze marches séparées par un palier. On suppose que la volée inférieure et le palier étaient couverts d'une voûte supportant les gradins et marches d'escalier de l'auditorium, tandis que la volée supérieure était probablement découverte. En façade, la baie était délimitée par des piliers de plan carré de 0,55 m de côté, couronnés de chapiteaux portant un entablement lisse.

D'après le niveau des gradins et des marches d'escalier dégagés par la fouille, on peut restituer onze gradins courants dans le maenianum inférieur. Les **gradins** n'étaient pas monolithes, mais constitués d'un assemblage de plaques de marbre évoquant des bancs, dont les fragments, seulement pour partie *in situ*, ont été pour l'essentiel trouvés à proximité de l'orchestra (**fig. 176**). Ils étaient assez bas (0,36 m). Sur le relevé, la surface supérieure visible de ces gradins apparaît mesurer 1 m environ, ce qui est dépasse largement les chiffres habituels. Ces éléments impliquent une pente faible. Les plaques horizontales antérieures (sièges), hautes de *ca* 0,10 m, s'appuyaient en alternance sur des supports pratiquement cubiques et la feuillure de plaques verticales profondes de 0,20 m, qui, associées aux plaques horizontales postérieures (repose-pieds) contenaient le remblai. L'arrière du lit supérieur de ces dernières plaques recevaient les plaques du rang suivant. O. Dilke les a rapprochés de ceux de Priène dans son « mixed economical group »[46] et déjà W. Dörpfeld décrivait cette forme comme économique, ce à quoi s'oppose R. Frederiksen dans sa typologie, arguant de l'emploi de marbre[47]. Sur de possibles inscriptions topiques sur d'éventuels fragments de gradins, voir *infra*, p. 421. La fouille, partielle, mais ayant exploré l'essentiel de la bordure de la kerkis centrale n'a pas mis en évidence de dispositif de proédrie. Un siège monolithe en marbre à la forme simple, isolé (ein vereinzelt gefundener Marmorsessel von schlichter Ausbildung), transféré à la collection de l'école ottomane de Smyrne et simplement signalé par J. Kohte ne provient pas nécessairement d'un tel dispositif comme l'avance H. P. Isler : on pourrait aussi penser à un siège à dossier couronnant un maenianum.

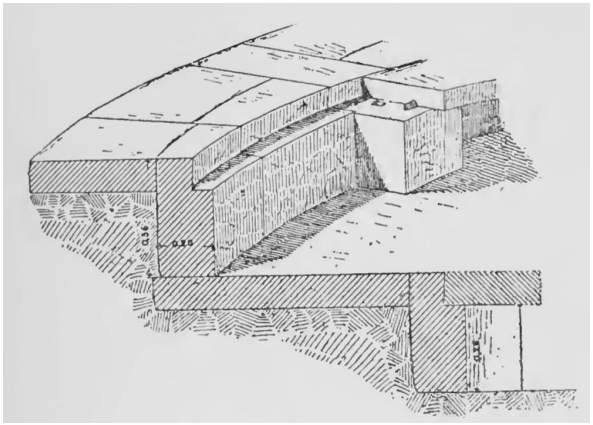


Figure 176 – Magnésie, théâtre. Restitution du profil des gradins : coupe et perspective (Dörpfeld *et al.* 1894, fig. p. 71).

La **capacité** exacte du koilon ne peut être estimée ; J. Kohte ne prend pas de risques en assurant qu'elle était supérieure à 3000 places. Il aurait sans doute pu amplement suffire à l'assemblée des Magnètes, dont une idée de l'effectif au début du IIe s. av. J.-C. nous est donnée par les décrets liés au financement d'Apollophanès qui donnent un nombre de votes de 4678 et 2113 (voir *infra*, p. 421), ainsi qu'un autre

46. Dilke 1948.
47. Frederiksen 2000, p. 146.

décret du IIe s. av. J.-C., donnant le chiffre de 3580 (*I.Magnesia* 94) [48], au-delà du fait qu'il n'est pas certain que l'assemblée s'y soit réunie quand il était en travaux.

§ Parodos. Les parodos permettaient à l'origine de déboucher dans l'orchestra, avant que celle-ci ne soit barrée par le bâtiment de scène. On pouvait également bifurquer à mi-chemin vers les escaliers d'accès au diazôma. Les vestiges de portes (seuils, piédroits et mortaises pour les fixer au mur de soutènement), peu avant le débouché des parodos dans l'orchestra ont également été relevés (**fig. 177**).

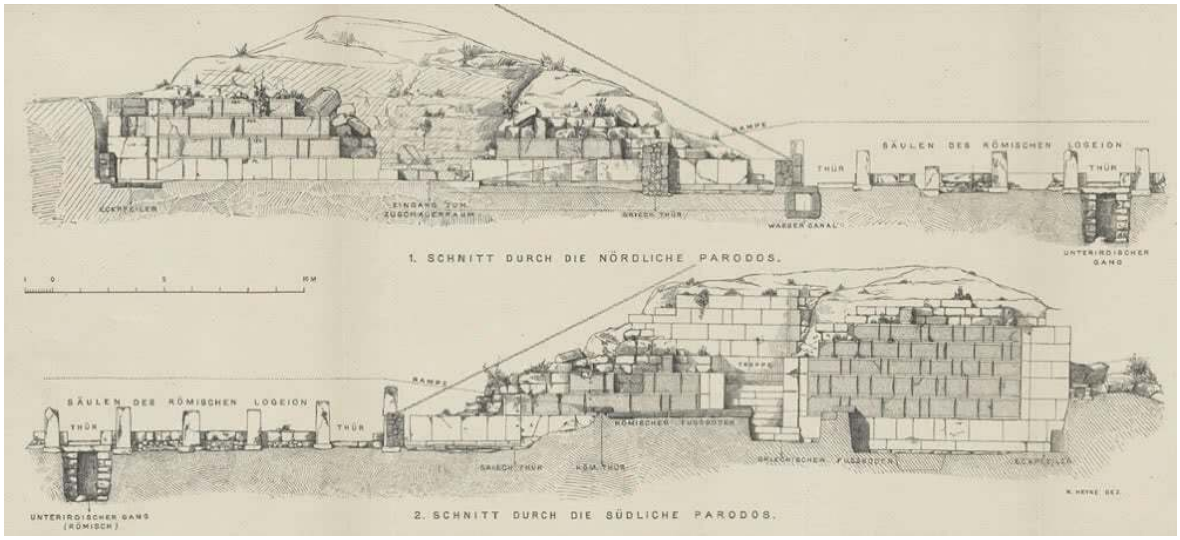


Figure 177 – Magnésie, théâtre. Coupes à travers les parodos nord et sud (Dörpfeld *et al.* 1894, pl. III).

Sur la face antérieure du pilier sud de l'accès sud, se trouvait l'inscription ὅρος ἱεροῦ : quelle que soit l'interprétation retenue (voir *supra*, p. 364), l'inscription fait du pilastre de la porte même du théâtre une borne, la désignant comme la limite d'un espace sacré, avec ses règles propres. L'accès nord n'est pas suffisamment conservé pour savoir s'il existait ou non une inscription symétrique.

Sur le mur de soutènement nord ont été repérées deux inscriptions topiques, qui peuvent difficilement avoir réservé des places pour des spectateurs dans la parodos. L'une, datée par l'écriture du Ier s. av. J.-C., est à hauteur d'homme au-dessus du niveau de sol d'époque hellénistique, l'autre attribuée au IIe ou IIIe s. apr. J.-C., est aussi à hauteur d'homme, mais au-dessus du niveau de sol d'époque impériale. Une autre inscription topique de la même époque, sur un bloc erratique en marbre blanc pourrait s'ajouter à cette série (voir *infra*, p. 421). On pourra les rapprocher d'une inscription du même type à un emplacement similaire, récemment découverte au théâtre de Larissa (voir *infra*, p. 1395). À Milet, on trouve une « Nikeinschrift », inscription de victoire (νίκη τοῦ δεινοῦ), à un emplacement équivalent (voir *infra*, p. 635).

48. Le Guen 2003, §28, qui site aussi des décrets du IIIe s. av. J.-C., avec un quorum de 600 et considère qu'il s'agit de l'ensemble des suffrages exprimés ; mais il pourrait s'agir uniquement des votes favorables.

Pour ce qui est des inscriptions topiques, elles peuvent avoir été celles de vendeurs qui proposaient aux spectateurs de quoi se sustenter lors des spectacles.

Lors du dernier remaniement, le sol d'origine, qui laissait apparaître tout ou partie de l'assise de réglage sous les orthostates, fut rehaussé d'un peu plus d'un mètre, jusqu'au-dessus de l'assise d'orthostates des murs de soutènement et des quatre premières marches des escaliers d'accès au diazôma, ce qui facilita l'aménagement de rampes d'accès à l'estrade dont l'empreinte est visible sur les murs de soutènement (**fig. 177**). Devant ces rampes et les escaliers des murs de soutènement, un dallage de marbre blanc fut posé. Les rampes d'accès devaient être fermées par des portes : le seuil de l'une est représenté au départ de la rampe sud ; W. Dörpfeld mentionne aussi des fondations plaidant pour une porte sommitale. D'autres murs attribués à la même phase, figurés sur le pierre à pierre et les coupes, ne sont pas décrits : l'un barre la parodos nord à son entrée nord, l'autre ferme la parodos sud au sud de l'escalier monumental, un autre oblique comme les canalisations qui le traversent et le longent, à son entrée sud.

§ Orchestra. Le cercle de base de l'orchestra avait pour diamètre 21,30 m. Dans la première phase, la skènè se développait à l'extérieur de ce cercle : cependant, si l'on considère la circonférence extérieure de la circulation périphérique, la skènè, toujours légèrement à l'extérieur, n'est pas loin de lui être tangente. L'avancée de l'estrade réduisit progressivement l'orchestra qui, dans son dernier état, prend la forme d'un demi-cercle outrepassé. Les gradins bordaient l'orchestra selon une courbe outrepassant le demi-cercle, non au moyen de lignes droites, mais de deux courbes symétriques au diamètre supérieur au cercle de base : le tracé directeur s'approcherait de la règle de Vitruve, selon laquelle les arcs prolongeant le demi-cercle doivent avoir pour rayon le diamètre de base reporté à partir de trois centres alignés sur ce diamètre (Vitr. V 7, 1, 3), à ceci près que la courbe de base est inférieure au demi-cercle. On ne suivra donc pas D. de Bernardi Ferrero, selon qui le théâtre de Magnésie, comme une série d'autres théâtres micrasiatiques, notamment lyciens, suivrait ce précepte vitruvien [49].

Autour de l'orchestra se développait une **circulation** décaissée large de 1,50 m qui constituait, dans sa moitié sud également, un **canal** servant à collecter les eaux de pluie devenant souterrain dans sa moitié nord avant d'obliquer pour se déverser sous la parodos nord. L'orchestra proprement dite formait donc un cercle d'un diamètre réduit à 18,30 m.

Un **passage souterrain** (**fig. 178**) facilitant la mise en scène d'apparitions et de disparitions reliait le bâtiment de scène à l'orchestra. Sa première phase, sous la façade de la skènè, et donc probablement contemporaine de cette dernière, possède des murs en grand appareil dont les deux premières assises sont conservées. Le passage était suffisamment large pour une personne (0,76 m) ; sa hauteur, qui ne peut pas

49. de Bernardi Ferrero 1970, p. 101 que H. P. Isler réfute pour les cas de Magnésie du Méandre, Oinoanda, Pinara et Limyra (Isler 1989).

être déterminée avec précision, devait être suffisamment importante, tout en étant inférieure à deux mètres, distance qui sépare le fond du passage du niveau de sol antique.

Une seconde phase, en *opus caementicium*, est conservée sur toute sa longueur : elle débute sous la façade de la dernière phase du proskènion et se termine un peu avant le centre de l'orchestra par deux branches perpendiculaires longues de 2,5 et 3,5 m. On trouve de telles branches, ajoutées dans une phase tardive, peu avant l'extrémité du passage du théâtre de Syracuse[50]. À son entrée bien conservée, il faut supposer un escalier en bois plutôt qu'en pierre. À l'autre extrémité, celle du second état, il n'y aurait pas eu d'escaliers, le passage était couvert et selon W. Dörpfeld deux petits trous étaient trop étroits pour qu'un être humain puisse passer. On pourrait pourtant penser que les deux branches contenaient des escaliers. Les extrémités du passage originel ont disparu, mais W. Dörpfeld les restitue, par analogie avec le souterrain d'Érétrie, au centre du bâtiment de scène et au milieu de l'orchestra, avec des escaliers (**fig. 192**). On pourrait se demander s'il n'est pas plus vraisemblable que dans sa première phase le passage s'arrêtait dans l'orchestra au même point que dans la seconde.

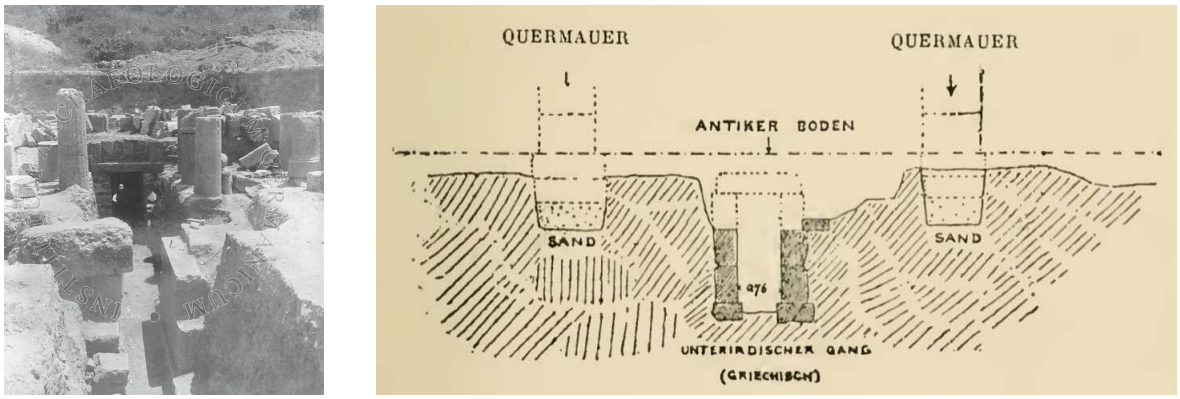


Figure 178 – Magnésie, théâtre. 1. Passage souterrain reliant la skènè et l'orchestra depuis l'ouest (D-DAI-IST-R35475, inédit). 2. Coupe à travers le passage souterrain sous l'orchestra (Dörpfeld *et al.* 1894, fig. p. 75).

À l'origine, le sol devait être en terre battue et s'élever selon W. Dörpfeld un peu au-dessus du niveau de la circulation : les niveaux pris, s'ils correspondent bien au niveau de sol antique, semblent impliquer que l'orchestra était en pente du centre vers la périphérie, ce qui aurait facilité l'écoulement des eaux (**fig. 170**). Dans sa dernière phase, l'orchestra était couverte d'un dallage dont furent retrouvées quelques traces au-dessus d'une épaisse couche de mortier. On ne sait s'il existait un dispositif l'isolant des gradins, comme une balustrade ou un mur de podium. En revanche l'estrade vint fermer l'orchestra dans son dernier état, si bien que W. Dörpfeld finit par la désigner comme une arène (**fig. 191**) dont le diamètre aurait été à nouveau agrandi à 21,60 m dans son plan de 1896 (« konistra »). Il évoque la suppression

50. Bernabò Brea 1967.

de rangées inférieures du koilon, comme une simple spéculation, qui permettrait de compenser la hauteur trop forte de l'estrade par rapport aux normes vitruviennes [51]. Jamais il n'affirme l'existence d'un podium pour lequel l'espace semble exister devant le premier rang dégagé dans les deux sondages, dans l'axe du koilon et à son extrémité ouest (**fig. 170**). Si l'on tient compte de la hauteur des gradins, des niveaux mesurés sur leurs sièges et dans le passage périphérique, on pourrait soit restituer un petit podium haut de 1 m environ, d'une hauteur moindre que l'estrade et le sommet de la rampe, surmonté d'une circulation devant les premiers rangs apparus lors de la fouille, soit considérer qu'il restait à dégager deux rangées de gradins au-dessus d'un marchepied [52]. La deuxième solution paraît préférable si l'on pense que les piédestaux de tête de parapet du IIe s. av. J.-C. semblent selon le texte avoir été conservés en place en bordure de l'orchestra (ils n'apparaissent cependant pas sur le pierre à pierre), avec un piédestal additionnel ajouté devant l'un d'eux au Ier s. av. J.-C., mais les hésitations de W. Dörpfeld invitent à la prudence. Dans de telles conditions, l'utilisation d'une hypothétique arène comme bassin, également soutenue par D. de Bernardi Ferrero (de Bernardi Ferrero 1970, p. 101-102) suivie par H. P. Isler, est des plus spéculatives : ainsi ce serait pour empêcher l'eau de sortir de cet hypothétique bassin qu'on aurait surélevé le niveau des parodos [53].

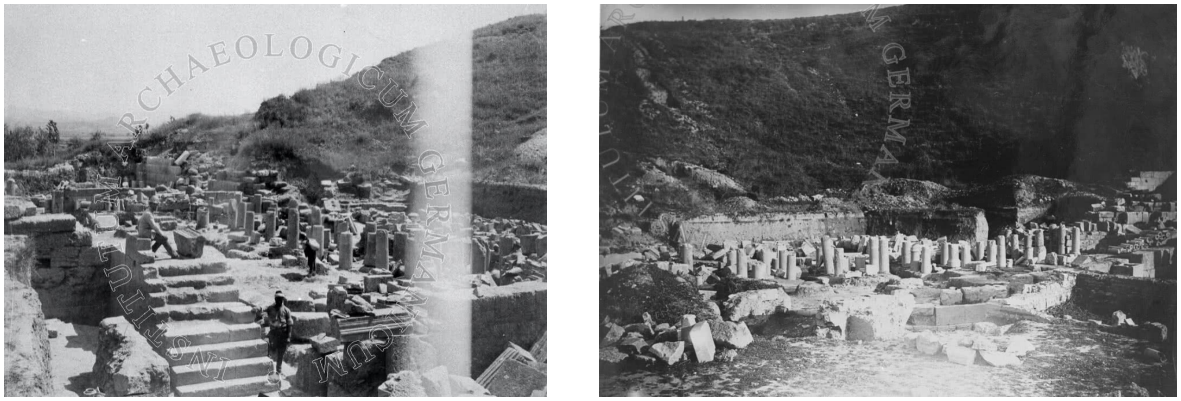


Figure 179 – Magnésie, théâtre. 1. Vue du bâtiment de scène depuis le sud (D-DAI-IST-KB29068, inédit). 2. Vue du bâtiment de scène depuis le nord-ouest (D-DAI-IST-R33194, inédit).

51. Dörpfeld *et al.* 1894, p. 87.

52. P. Collart reprend le développement plus affirmatif de 1896 où W. Dörpfeld considère qu'il fallait supprimer deux rangs pour atteindre des niveaux acceptables du point de vue du spectateur, ce qui est discutable (Collart 1928, p. 116-117). De même D. de Bernardi Ferrero (« attorno all'orchestra correva una bassa parete curva », dont on n'a pourtant aucun témoignage), Fr. Sear citant D. de Bernardi Ferrero.

53. *cf.* Berlan-Bajard 2006, p. 549-550 (après Traversari 1960). L'A. considère comme acquise l'existence d'un mur de podium.

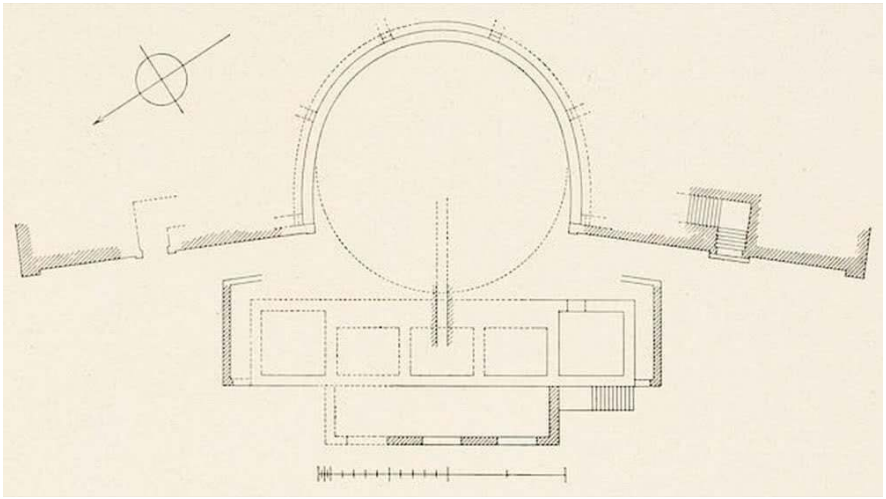


FIGURE 180 – Magnésie, théâtre. Vestiges d'époque hellénistique (HUMANN *et al.* 1904, fig. 7).

§ Bâtiment de scène. La **skènè** avait un plan rectangulaire de 34 x 7,5 m, divisé en cinq espaces. Les élévations des murs étaient en poros, les fondations en blocs de calcaire bruts sur une couche de sable, qui permet de reconstituer les murs de partition là où ils ont disparu. On suppose que chacune de ces pièces ouvrait sur l'orchestra, comme la plus méridionale, à moins que ce ne fût seulement celles des extrémités (**fig. 180**). La porte méridionale n'est pas dans l'axe de la pièce, mais décalée vers l'axe du théâtre. W. Dörpfeld considère que les deux pièces des extrémités s'avançaient davantage, constituant des paraskènia. Les fondations semblent définir un plan rectangulaire sans décrochement, mais avoir été deux fois plus profondes, à double cours en quelque sorte, dans la partie centrale. Le mur de façade se serait élevé sur l'arrière de la fondation, laissant la partie antérieure disponible pour la façade décorative d'un proskènion entre des paraskènia, restitué par analogie avec Athènes ou Érétrie et qui aurait pris la forme d'un dispositif amovible, ce qui sera discuté ci-dessous dans la chronologie (voir *infra*, p. 388). Le niveau de sol était identique dans la skènè et dans l'orchestra. Étant donné la largeur des murs, il est possible que cette skènè ait comporté un second niveau.

À l'arrière se trouve un **postscaenium** dont la longueur correspondait aux trois pièces centrales. La porte entre l'espace unique de ce postscaenium et la pièce axiale du bâtiment de scène est restituée. Un escalier extérieur, accolé ultérieurement au mur arrière du paraskènion sud, devait permettre d'accéder à l'étage disparu de ce postscaenium et de la skènè (**fig. 179**). W. Dörpfeld s'étonne que l'accès se fasse par l'extérieur, mais les rampes et les escaliers extérieurs d'accès au proskènion et/ou à la skènè sont fréquents dans les théâtres[54], même si l'on n'en connaît pas à cet emplacement. L'escalier, selon qu'on le restitue avec ou sans palier, implique une hauteur du premier niveau de la skènè comprise entre 3,50 et 4,50 m : la première dimension coïnciderait mieux avec la hauteur restituée de la façade arrière à arcs et la hauteur possible d'un proskènion.

54. Sur l'accès à l'étage de la skènè dans les théâtres grecs, voir MORETTI 1992b, p. 99.

La façade était percée de trois baies surmontées d'un arc clavé extradossé (**fig. 181**), la troisième étant restituée : elles ouvraient largement sur le postscaenium. L'idée qu'il s'agisse d'une entrée monumentale semble condamnée par le fait que l'angle de l'édifice nord-ouest empiète sur une baie et que les baies n'étaient pas ornementées : il ne devait pas s'agir d'une façade visible. O. Puchstein considère que, à l'instar du théâtre d'Assos, la skènè n'aurait pas eu d'entrée arrière ; mais d'autres en avaient comme celle de Priène, dans un second état du moins (voir *infra*, p. 1166). Le postscaenium semble partitionné dans le sens longitudinal par un étroit mur de refend, nulle part décrit, mais attribué à l'époque impériale. Par ailleurs, d'après le pierre à pierre encore, les baies furent bouchées.

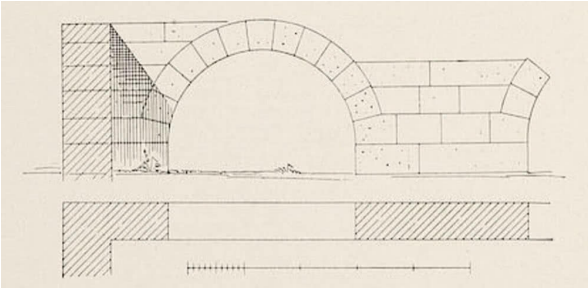


Figure 181 – Magnésie, théâtre. Arc de la façade arrière de la skènè (Humann *et al.* 1904, fig. 10).

Le long des petits côtés se développaient deux couloirs parfois désignés comme paraskènia, accessibles par une porte à l'arrière et larges de 2,20 m environ, qui devaient permettre d'accéder à un proskènion sans passer par la skènè. Leur mur extérieur était deux fois moins large que les murs de la skènè : si ce mur supportait quelque chose à l'étage, c'était un parapet plutôt qu'un mur qu'on n'attendrait du reste pas à cet emplacement. À l'avant, chacun de ces murs se raccordait par un angle obtus avec un mur en marbre, peut-être postérieur, qui devait matérialiser le retour oblique d'un **proskènion** trapézoïdal. Dans sa dernière hypothèse, W. Dörpfeld considère qu'ils formaient un angle droit avec une colonnade intégralement restituée devant les paraskènia uniquement par analogie avec le théâtre de Dionysos (**fig. 191**). La scaena ductilis restituée entre les paraskènia est de même totalement imaginaire.

Les murs obliques en marbre se terminaient, tels des antes, par des têtes disparues, mais « dont l'existence passée est assurée » entre lesquels devait se développer un stylobate dont rien n'est conservé mais qui pourrait avoir été détruit dans la phase suivante. La profondeur d'un tel proskènion aurait été très faible : 2 m environ. On n'attribue à ce mur qu'un chapiteau d'ante (ni illustré ni décrit) qui pourrait correspondre d'après son lieu de découverte au pilastre d'angle sud et peut-être deux blocs moulurés de couronnement (**fig. 182**) formant un angle obtus (99°30), trouvés à proximité des angles qu'ils auraient couronné, dans ce cas à l'air libre, idée qui ne satisfait pas W. Dörpfeld, entre les couloirs et les retours obliques du front du proskènion, tandis qu'A. von Gerkan y voit un parapet protégeant les acteurs prenant pied sur l'estrade, rejetant les solutions d'O. Puchstein, qui en faisait plutôt qu'une

sima, une fantaisiste architrave ionique de proskènion, à la mouluration sous la couverture de l'estrade identique à l'extérieur et à l'intérieur comme dans les temples, et d'E. Fiechter, qui ajoutait encore des angles dont on ne sait rien au proskènion pour l'aligner sur la base du carré inscrit dans le cercle selon le schéma vitruvien (**fig. 194**). Une objection demeure : la largeur différente des deux murs que recouvrirait chaque bloc de corniche ne se retrouve pas sur les blocs, présentant deux segments de largeur identique. En revanche des tambours trouvés à proximité ont un diamètre trop important de 0,41 m.

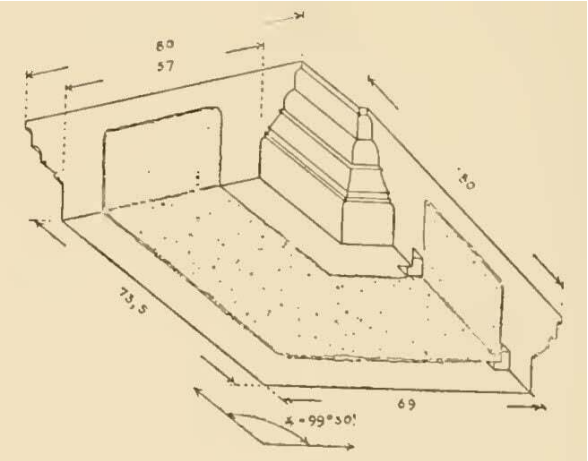


Figure 182 – Magnésie, théâtre. Bloc de couronnement formant un angle obtus provenant peut-être de l'angle du proskènion (Dörpfeld *et al.* 1894, fig. p. 82).

Une estrade plus profonde (*ca* 5,90 m) englobe la première à laquelle elle est postérieure. Elle reposait sur trois rangées de dix colonnes (vingt-neuf sont conservées) [55] comprenant des remplois dont plusieurs tambours de colonnes doriques en calcaire et des bases de statue martelées. Certaines colonnes sont en poros (voir *I.Magnesia* 323, 328 [56]). W. Dörpfeld considère que les tambours proviennent d'un autre monument, car ceux de la précédente façade auraient été en marbre, ce qui reste à prouver. Les graffiti sur les colonnes sont peut-être antérieurs au remploi, comme l'indique la position basse de l'un d'entre eux (*I.Magnesia* 339, r^er^ s. av. J.-C.). La façade de cette estrade venait fermer l'orchestra et les parodos. En *opus incertum*, elle était constituée de remplois liés au mortier de chaux, dont un fragment de l'inscription de la tholos d'Athéna. Elle ouvrait sur l'orchestra par trois portes, situées au centre et aux extrémités, dont les seuils sont conservés. Aucun ordre ornant cette façade n'est mentionné et quelques vestiges indiquent que des escaliers accolés directement au mur de part et d'autre de la porte centrale reliaient l'orchestra à l'estrade. La hauteur de cette estrade devait être inférieure à celle de la précédente mais demeurer importante, entre 2,25 et 2,50 m environ : une des colonnes est conservée sur 2 m de hauteur (1,95 m pour *I.Magnesia* 320), ce qui implique une hauteur minimale de 2,30 m pour l'estrade tandis que les rampes d'accès depuis les parodos impliquent une hauteur de 2,25 m environ.

55. Sur les plans restitués, les colonnes semblent être restées dans leur emplacement de découverte.
56. Cette dernière a un diamètre supérieur de 0,53 m.

On ne sait si l'on modifia en conséquence la hauteur des étages de la skènè ; en revanche la façade de cette dernière au moins fut remaniée pour créer un **front de scène** à la riche ornementation architecturale, dont on a retrouvé de nombreux blocs, tous erratiques, d'ordre ionique et corinthien, qui permettent de supposer l'existence d'au moins deux niveaux. On discerne ça et là sur les photographies des bases ioniques-attiques, libres ou bases de demi-colonnes formant une tête d'ante (**fig. 184**) ; on peut se demander si les tambours de 0,41 m de diamètre signalés dans le secteur ont pu s'y rapporter ; de hauts tambours lisses en marbre blanc apparaissent entreposés dans la parodos nord (**fig. 173**) ; des blocs de corniches ioniques à denticules apparaissent aussi, un unique bloc a été relevé : il s'agit d'une corniche à décrochements munie de modillons avec motifs floraux dans les entre-modillons et lune et étoile à l'angle (**fig. 173–183**).

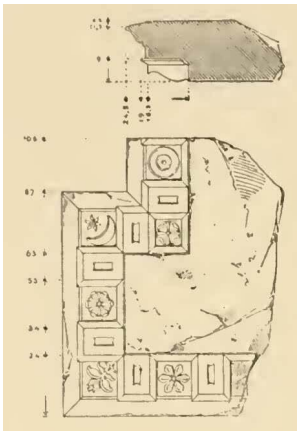


Figure 183 – Magnésie, théâtre. Bloc de corniche provenant du front de scène (Dörpfeld *et al.* 1894, fig. p. 86).

On ne connaît ni le nombre de portes ni la hauteur de ce front de scène. Les décrochements des corniches indiquent qu'il s'agissait d'une façade animée, probablement à édicules. La large fondation au centre de la façade de la skènè semble avoir suffi à supporter le poids de ce front de scène, à moins qu'elle n'ait été élargie alors seulement ; un bloc d'époque impériale dans l'angle sud-est pourrait être le vestige d'un réaménagement de la fondation sur les côtés.

Figure 184 – Magnésie, théâtre. Blocs du front de scène devant l'escalier du mur de soutènement antérieur sud depuis le nord-ouest (D-DAI-IST-R33182, inédit).

Les fragments de l'architrave et de la frise d'un édicule à colonnes si l'on se fie à la présence de soffites, d'ordre ionique ou corinthien, en marbre blanc, trouvés à proximité immédiate, à l'angle sud-est du couloir sud du bâtiment de scène, n'ont été attribués à aucun monument. Pourtant, avec une longueur en façade de *ca* 2,25 m, et une hauteur de l'architrave et de la frise de *ca* 0,50 m, ces fragments peuvent faire penser à un édicule de front de scène. La dédicace à un certain Aulus serait certes étrange, à moins de lire, non ΑΥΛΟ mais Αὐτο[κράτορα .....[Σεβασ-]|τὸν εὐεργέτην γεγονότα καὶ τοῦ ἡ| μετέρου δήμου.

Parmi les nombreuses statues trouvées au théâtre et dans les environs, certaines, datées de la fin de l'époque hellénistique, furent conçues pour être vues de face uniquement : comme un torse masculin au dos scellé à une paroi, ou encore une statue féminine de dimensions supra-humaines ainsi qu'une tête rapportée de femme aux dimensions humaines, toutes deux à peine ébauchées à l'arrière (voir *infra*, p. 382). Ces statues auraient convenu à l'ornementation d'un front de scène.

Figure 185 – Magnésie, théâtre. Architrave et frise provenant des décombres du bâtiment de scène (*I.Magnesia* 154).

§ Ornementation sculptée.

• Ronde-bosse trouvée dans le secteur du théâtre. [57]

Statue acéphale de femme vêtue d'un chiton et d'un himation. Trouvée au théâtre dans les décombres au sud de la rampe sud, conservée au musée d'Istanbul. Marbre blanc, taille supra-humaine : ht. cons. 1,88 m (tête et cou rapportés perdus) + plinthe haute de 0,075 m. La face arrière est simplement dégrossie. Début du IIe s. av. J.-C. (ce serait la seule statue antérieure à la « décadence » du Ier s. av. J.-C.) ? Humann *et al.* 1904, p. 185-186, Mendel 1912, nº 549. **Fig. 186.1-2**.

Statue acéphale de femme vêtue d'un chiton et d'un himation. Trouvée à côté de la précédente, conservée au musée d'Izmir. Ht. cons. 1,55. Fin de l'époque hellénistique. Humann *et al.* 1904, p. 204. **Fig. 186.3**.

Statue acéphale de femme vêtue d'un chiton et d'un himation. Trouvée sur le dallage de la parodos nord, conservée au musée d'Izmir. Ht. cons. 1,40 m. Fin de l'époque hellénistique. Humann *et al.* 1904, p. 204. **Fig. 186.4**.

57. Nous ne retenons pas la base de statue de Diophantos (*I.Magnesia* 126), qui se trouve en position de remploi dans une canalisation de l'édifice nord-ouest.

Figure 186 – Magnésie, théâtre. 1 et 2. Statue de femme vêtue d'un chiton et d'un himation trouvée dans la parodos sud du théâtre, vue de trois quarts et de face (Humann *et al.* 1904, pl. IX). 3. Statue de femme vêtue d'un chiton et d'un himation trouvée dans la parodos sud (Humann *et al.* 1904, fig. 206). 4. Statue de femme vêtue d'un chiton et d'un himation trouvée dans la parodos nord (Humann *et al.* 1904, fig. 208). 5. Tête de femme rapportée trouvée au théâtre (Mendel 1912, p. 354).

Tête féminine rapportée. Tête en marbre blanc (ht. cons. 0,31 m, du visage 0,21 m). Vestiges de divers éléments rapportés, de peinture. Le haut et l'arrière de la tête n'étaient pas visibles. Cette tête était peut-être associée à un des trois corps qui précèdent, peut-être le second d'après ses dimensions humaines. Conservée au musée d'Istanbul Reinach 1890, p. 260, Mendel 1912, n° 612. **Fig. 186.5**.

Jambes d'un homme vêtu à omphalos (poète ?). Bloc inférieur (ht. 1,20 m) d'une statue en deux blocs trouvé entre le bâtiment de scène et le bâtiment nord-ouest. Ht. 1,20 m. Ier s. av. J.-C.-Ier s. apr. J.-C. (Humann *et al.* 1904, p. 208, fig211). **Fig. 187.1**.

Jeune homme nu, son armure à ses pieds. Statue aux dimensions supra-humaines (ht. cons. sous la poitrine 1,64 m). Trouvé dans le bâtiment nord-ouest[58]. Ier s. av. J.-C.-Ier s. apr. J.-C. (Humann *et al.* 1904, p. 212), fig. 216). **Fig. 187.2**.

Torse masculin. Ht. 0,925 m, trouvé dans le bâtiment nord-ouest au même endroit que le trépied d'Hermès Tychon. La face arrière n'était pas visible et une mortaise carrée de 2 cm de côté au centre du dos permettait de le fixer à un mur (ce qui nous semble convenir pour un front de scène ?). Barbare ? École pergaménienne ? Ier s. av. J.-C.–Ier s. apr. J.-C. ? (Humann *et al.* 1904, p. 218), pl. X.). **Fig. 187.3-4**.

58. O. Kern et les fouilleurs considèrent que toutes les inscriptions et statues trouvées au monument nord-ouest viennent probablement du théâtre, comme le trépied dédié à Hermès Tychon (Dörpfeld *et al.* 1894, p. 55) : ce n'est pas assuré et nous ne ferons qu'évoquer ces découvertes.

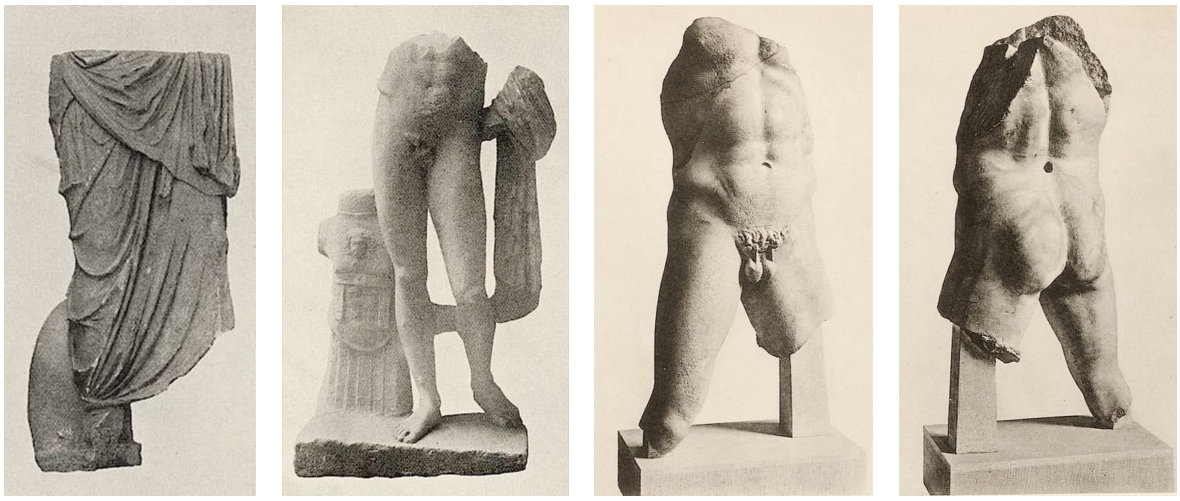


Figure 187 – Magnésie, théâtre. 1. Homme vêtu à omphalos trouvé derrière le bâtiment de scène (Humann *et al.* 1904, fig. 211). 2. Jeune homme nu, son armure à ses pieds, trouvé dans le bâtiment nord-ouest (Humann *et al.* 1904, fig. 216). 3 et 4. Torse masculin trouvé dans le bâtiment nord-ouest, de face et de dos (Humann *et al.* 1904, pl. X).

Deux statues de satyres (bases + fragments ?).

Fragments de deux statues de satyres. Ces fragments auraient été trouvés au théâtre selon *I.Magnesia* 211 et non revus depuis (Humann *et al.* 1904, p. 219, n. 1).

Tête de satyre. Ht. 0,18 m, trouvée comme la statue précédente dans le bâtiment nord-ouest au même endroit que le trépied d'Hermès Tychon. L'arrière est laissé brut. Fin de l'époque hellénistique (Humann *et al.* 1904, p. 219-221, pl. VIII). **Fig. 188.**

Figure 188 – Magnésie, théâtre. Tête de satyre trouvée dans le bâtiment nord-ouest (Humann *et al.* 1904, pl. VIII).

Ces fragments proviendraient peut-être des satyriskoi dédiés par l'agonothète et prêtre de Zeus Phanès au Ier s. av. J.-C.

Statue acéphale d'Apollon. La statue était d'un quart plus petite que nature. Reinach 1890, p. 260.

Bras masculin. Reinach 1890, p. 260.

Pied chaussé. Reinach 1890, p. 260.

Deux mains. Reinach 1890, p. 260.

Il est possible que tout ou partie de ces fragments se raccordent aux statues fragmentaires évoquées plus haut, mais on manque d'information à leur sujet.

Deux statues en bronze symétriques : Apollophanès et son fils Dèmètrios (bases) ? En position symétrique, elles formaient la tête de parapet des murs de soutènement antérieurs du koilon. Début IIe s. av. J.-C. Dörpfeld *et al.* 1894, 3, 25 *I.Magnesia* 92 (voir *infra*, p. 421).

Statue de M. Popilius Laenas (base). Fragment arrondi en marbre gris-bleu (L. cons. 0,31 m, ht. cons. 0,25 m, prof. cons. 0,60 m). Trouvée à l'extérieur du bâtiment de scène devant le mur de soutènement antérieur nord. Dörpfeld *et al.* 1894, 4, *I.Magnesia* 123. Dédiée par le conseil et le peuple. Le personnage était ambassadeur, la fin de l'inscription est perdue. *Ca* 139 av. J.-C. (identification à un consul ambassadeur auprès de la ligue achéenne à Corinthe nommé par Polybe) ?

Statue sur une colonne d'Aischylinos fils d'Anaxènôr, puis d'Apollônios fils d'Épigonos. Trouvée derrière les colonnes de l'hyposkènion au nord. La première inscription, pour un vainqueur aux Basileia de Béotie, daterait du début du Ier s. av. J.-C., la seconde, pour un triple stéphanéphore, de la fin de ce siècle. Dörpfeld *et al.* 1894, 6-7, *I.Magnesia* 132.

Statue en bronze d'Aristodémos fils de Philios (base). Base quadrangulaire trouvée parmi les colonnes du nord de l'hyposkènion. Dédiée par le conseil et le peuple. Ier s. av. J.-C. Dörpfeld *et al.* 1894, 9, *I.Magnesia* 133.

Statue de Hègèsippos fils d'Hègélochos (base). Base quadrangulaire, arrondie à l'avant, trouvée à l'extérieur de l'extrémité sud de l'hyposkènion. Dédiée par le peuple. Dörpfeld *et al.* 1894, 10, *I.Magnesia* 135.

Statue de Numerius Cluvius fils de Manius (base). Bloc inférieur d'une base de statue quadrangulaire provenant probablement du nord de l'hyposkènion. Le personnage, évergète du peuple, reçut une couronne d'or. Dédiée par le peuple. Ier s. av. J.-C.

Dörpfeld *et al.* 1894, 18, *I.Magnesia* 139.

Statue de Caius Iulius fils de Caius Iulianus de la tribu Fabia (base). Base quadrangulaire trouvée dans l'orchestra, à peu près dans l'axe du proskènion. Le personnage était grand-prêtre d'Asie, stéphanéphore et prêtre de Dionysos. Dédiée par le conseil et le peuple. Dörpfeld *et al.* 1894, 19, *I.Magnesia* 151.

Statue en bronze de Qu. Modius fils de Quintus (base). Trouvée au sud de l'hyposkènion. Ier s. av. J.-C. Dédiée par le conseil et le peuple. Dörpfeld *et al.* 1894, 17, *I.Magnesia* 152.

Statue en bronze du citharède Anaxènôr (base et mention). Le piédestal, dédié par son frère Diphantès, formait une nouvelle tête de parapet du mur de

soutènement antérieur sud du koilon, couvrant le précédent (Ier s. av. J.-C., sans doute bien avant Actium). De moindre hauteur, il devait respecter la pente du parapet et juxtaposer deux types d'évergètes, l'ancien et le nouveau, dépendant d'un patron romain (Antoine). Anaxènôr (voir *infra*, p. 441) n'était probablement pas représenté en prêtre de Zeus Sôsipolis revêtu de la robe de pourpre que Strabon décrit pour la statue de l'agora, mais plutôt en musicien, comme le rend plausible la dédicace (voir *infra*, p. 425) [59]. Strabon, retranscrivant les vers concluant la dédicace, ne juge pas utile de préciser qu'il s'agit d'une citation homérique de deux vers placés au début du chant IX de l'*Odyssée* dans la bouche d'Ulysse répondant à Alkinoos, ému par l'aède Démodokos (Od. IX 3-4). Le géographe se contente de remarquer que le lapicide, faute de place sur la base, n'a pas gravé l'*iota* du datif, ce qui était interprété comme une faute de grammaire (Strab. XIV 1, 41) ; selon la leçon qui fait foi aujourd'hui [60], ce seraient plutôt les trois hastes du *nu* d'un accusatif de relation qui n'auraient pas été gravées, ce qui impliquerait une erreur plus criante du lapicide.

Statue de Ti. fils de Pankratidès (base). Base rectangulaire trouvée devant le mur de soutènement nord à l'extérieur du bâtiment de scène. Dédiée par le conseil et le peuple, offerte par sa mère Tryphôsa (inscription en l'honneur de son père, Pankratidès fils de Pankratidès fils de Diophantos). Ier s. apr. J.-C. Dörpfeld *et al.* 1894, 11, *I.Magnesia* 160.

Statue de ...père de Ti. Claudius Zopas (base). Base ronde en marbre bleu trouvée dans l'hyposkènion. Dédiée par son fils Ti. Claudius Zopas. Le personnage fut stéphanéphore, gymnasiarque, agonothète des Megala Klaudièa, organisateur de combats de gladiateurs, secrétaire du conseil, évergète. Ier s. apr. J.-C. Dörpfeld *et al.* 1894, 12, *I.Magnesia* 163.

Statue de Ti. Claudius Myrismos, acteur de pantomime (base). Base rectangulaire, provenant probablement du nord de l'hyposkènion. Dédiée par le conseil et le peuple. Voir *infra*, p. 441. Ier s. apr. J.-C. Dörpfeld *et al.* 1894, 13, *I.Magnesia* 165.

Statue de Vespasien (base ?) Plaque en pierre jaune trouvée près du nord de l'hyposkènion. Dédiée par le peuple. Dörpfeld *et al.* 1894, 20, *I.Magnesia* 167.

Statue en bronze de Ti. Claudius fils de Méléagros de la tribu Quirina Charidemos Philomètor (base). Base rectangulaire en marbre bleu trouvée dans le secteur du nord de l'hyposkènion. Dédiée par le conseil et le peuple, offerte par son fils C. Claudius Verulanus Marcellus Polydeukès. Dörpfeld *et al.* 1894, 15, *I.Magnesia* 188.

59. Voir Ma 2013, p. 138-139.

60. On retrouve des vers très proches dans une réplique de Télémaque (Od. I 371) et la même expression à propos du héraut Talthybios (Il. XIX 251). La construction du même adjectif avec l'accusatif de relation se retrouve chez Hésiode (*Travaux* 131).

Statue de Ti. Claudius Euklès Polydeukès Marcellus (base). Dédiée par la patrie, offerte par Po(plios) Poplikios Apollôdoros *pragmatikos* de la cité. Dörpfeld *et al.* 1894, 16, *I.Magnesia* 189.

Statue de Polydeukès (base). Base ronde trouvée en bordure de l'orchestra, au sud. Dörpfeld *et al.* 1894, 14, *I.Magnesia* 190.

Statue d'Hèrakleitos fils de Dionysios. Il s'agit d'une base signée dans la seconde moitié du Ier s. av. J.-C. par le sculpteur Apollônios fils de Tauriskos de Tralles (un descendant peut-être des sculpteurs du taureau Farnèse), transformée au milieu du Ier s. apr. J.-C. en base de statue, elle-même remployée dans le dallage au sud de l'escalier d'accès au postscaenium. On ne peut prouver que la statue provenait du théâtre : cependant il n'est pas tout à fait déraisonnable de le penser, car à la commodité que cela aurait représenté pour le remploi s'ajoute le fait qu'Hérakleitos était prêtre de Dionysos Enagônios (celui qui veille sur les concours), et qu'il fit la consécration en tant qu'agonothète.

• Colonnes porte-statues trouvées à l'entrée de la parodos nord, devant l'angle extérieur nord du koilon.

Les lits d'attente ne sont pas décrits, mais la dédicace de la seconde colonne de la série fait explicitement référence à la statue (ἀνδριάς, l. 14-15.)

Colonne portant une inscription en l'honneur d'Hadrien. Dédiée par le conseil et le peuple. Diam. 1,70 m, ht. 1,37 m. 120/121 apr. J.-C. Dörpfeld *et al.* 1894, 21, *I.Magnesia* 174.

Colonne portant une inscription en l'honneur d'Hadrien. Dédiée par le conseil, consécration de la statue Diam. 1,70 m, ht. 1,34 m. 120/121 apr. J.-C. Dörpfeld *et al.* 1894, 22, *I.Magnesia* 175.

Ces deux consécrations sont antérieures au premier voyage d'Asie Mineure de l'Empereur en 123/124.

Colonne portant une inscription en l'honneur de Marc Aurèle César. Dédiée par le conseil et le peuple. Circonférence 1,52 m (= diam. 0,48 cm ?), ht. 1,24 m. 139 apr. J.-C. Dörpfeld *et al.* 1894, 23, *I.Magnesia* 185.

Colonne portant une inscription en l'honneur de Silikios Hiéroklès, lutteur. Dédiée par sa sœur stéphanéphore. Hiéroklès est dit hiéronice, formidable (paradoxos), secrétaire du peuple, fils d'un pancratiaste périodonice xystarque et stéphanéphore. Dörpfeld *et al.* 1894, 24, *I.Magnesia* 199.

• Reliefs.

Deux chapiteaux d'angle ornés de griffons. Ces chapiteaux en marbre bleu, matériau employé dans le koilon du début du IIe s. av. J.-C., ont été trouvés par M. D.Baltazzi « sur l'emplacement du théâtre », et sont entrés à l'actuel musée d'Istanbul en 1890, avant le début des fouilles. Ht. max. 0,36 m, lit de pose : 0,54 x 0,54 m, lit d'attente : 0,78 x 0,85 m. Au lit d'attente, grande surface

rectangulaire comportant des mortaises indiquant qu'ils portaient des statues (n° 196 : *ca* 0,33 x 0,35 m, endommagé ; n° 197 : 0,65 x 0,33 x 0,08 m). Décrits comme « couronnement d'une chaîne d'angle » : deux faces contiguës étaient moulurées ainsi que deux petits retours sur les faces frustes. L'une des faces présentait une astragale à perles et pirouettes, surmontée d'un triple ovolo orné d'un kymation ionique, d'un anthémion de palmettes et lotus et d'un kymation ionique, d'un bandeau et d'un filet saillant. Sur l'autre, entre l'astragale et le bandeau, deux griffons affrontés encadraient une palmette. Ces deux faces étaient agencées de façon symétrique sur les deux blocs. Malgré leur lieu de découverte et leur matériau, on ne voit pas à quelle composante du théâtre ils pourraient se rapporter. G. Mendel les attribue à « une exèdre rectangulaire à l'extérieur et dont ils auraient décoré les angles postérieurs » ou à « un soubassement en maçonnerie pleine ».

Reinach 1890, p. 260, Mendel 1912, p. 425-428, nos 196-197, (*ca* 200 av. J.-C.), Shoe Meritt 1936, 21, 65, 176 (triple ovolo dont ovolo III et cyma reversa V du chapiteau, pl. XI 7, *ca* 160 av. J.-C.). **Fig. 189.**

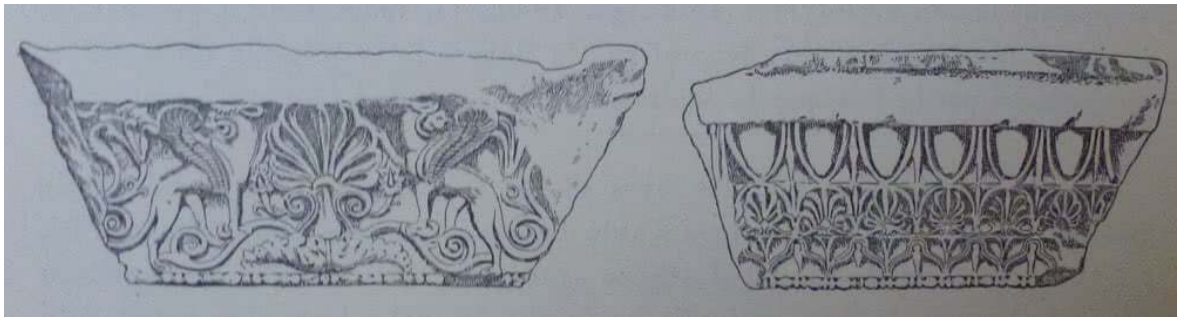


Figure 189 – Magnésie, théâtre. Un des deux chapiteaux d'angle symétriques trouvés sur place en 1890 (Mendel 1912, n° 197).

Trépied dédié à Hermès Tychon. Trouvé dans le bâtiment nord-ouest. Signé par Antilochos, IIIe s. av. J.-C. ? Cet Hermès viendrait de Chalcis sur le territoire de Téos selon Strabon (d'Érythrées selon Pausanias) : à Téos avaient lieu des Hermeia, ce qui expliquerait que le dieu soit désigné comme chorège de tous les citoyens. Mais le sens de chorège s'était élargi depuis Démosthène, pour désigner tout généreux pourvoyeur. Il y a sans doute néanmoins dans ce trépied une allusion aux monuments chorégiques, et les fouilleurs sont convaincus qu'il provient du théâtre, et avec lui tous les objets trouvés dans le secteur.

Dörpfeld *et al.* 1894, p. 54-64, *I.Magnesia* 203. **Fig. 190.**

Figure 190 – Magnésie, théâtre. Trépied dédié à Hermès Tychon (*I.Magnesia* 203).

Chronologie

§ La première phase et sa date de construction.

• **L'hypothèse de W. Dörpfeld : un noyau originel I 1.** W. Dörpfeld attribuait à la phase originelle du théâtre la skènè en calcaire à cinq pièces, celles des extrémités constituant des paraskènia très peu avancés vers l'orchestra, avec une façade purement ornementale reposant sur la partie antérieure de la fondation, peut-être un front de proskènion amovible dans la partie centrale entre les paraskènia, d'une profondeur à peine supérieure à 1 m.

Par ailleurs, certains murs en calcaire correspondraient aux murs de soutènement périphériques rectilignes d'un premier koilon [61]. Il n'y aurait dans cette phase pas eu d'estrade tronquant le cercle de l'orchestra.

De cette première phase daterait aussi le passage souterrain servant aux apparitions des acteurs. W. Dörpfeld cite à ce propos des exemples d'apparition tirés d'Eschyle (le fantôme de Darius près de sa tombe dans *les Perses*, l'ombre de Clytemnestre dans *les Euménides*, Sisyphe sortant de terre devant les satyres dans le drame satyrique du même nom). On pourrait aussi penser au drame satyrique *Protésilas*, qui fut joué à Magnésie au IIe s. av. J.-C., et exploitait peut-être la version euripidéenne où le spectre vengeur du jeune roi revenait en Thessalie, peut-être aussi à la tragédie *Clytemnestre* où l'ombre de la reine aurait pu apparaître à la fin (voir *infra*, p. 438).

Le fait que le souterrain débouche dans la skènè, ce qui est rare, pourrait paraître un argument en faveur d'une skènè sans proskènion (I 1) ou avec un proskènion très peu profond (I 1 + 2) dans cette première phase ; autrement il aurait été plus économique de faire débuter le tunnel derrière le front du proskènion, ce qui le fut ensuite et qui semble avoir été le cas général [62] : l'entrée du tunnel se trouvait

61. C. Anti les décrit comme les restes d'un premier théâtre au koilon de plan trapézoïdal dans un article à ce sujet (Anti 1948).

62. W. Dörpfeld remarque que contrairement à Érétrie, le passage ne commence pas sous l'estrade, mais dans la skènè, expliquant cette différence par le niveau de sol trop élevé de la skènè d'Érétrie. Mais les passages débutant dans l'hyposkènion ne semblent pas avoir constitué une exception mais plutôt la règle si l'on se fie à la documentation actuelle.

dans l'hyposkènion à Érythrées et Tralles, non loin de Magnésie, mais aussi à Sicyone, Corinthe (ainsi que pour l'odéon), Délos, Dion, Philadelphie (Amman), tandis que dans les seuls théâtres de Syracuse, d'Argos et du premier théâtre de Larissa (on peut y ajouter Stobi à l'époque impériale), on y aurait accédé depuis l'intérieur de la skènè. Mais on remarquera que le proskènion d'Argos n'était pas particulièrement étroit et que l'on choisit malgré tout de faire commencer le passage dans la skènè [63].

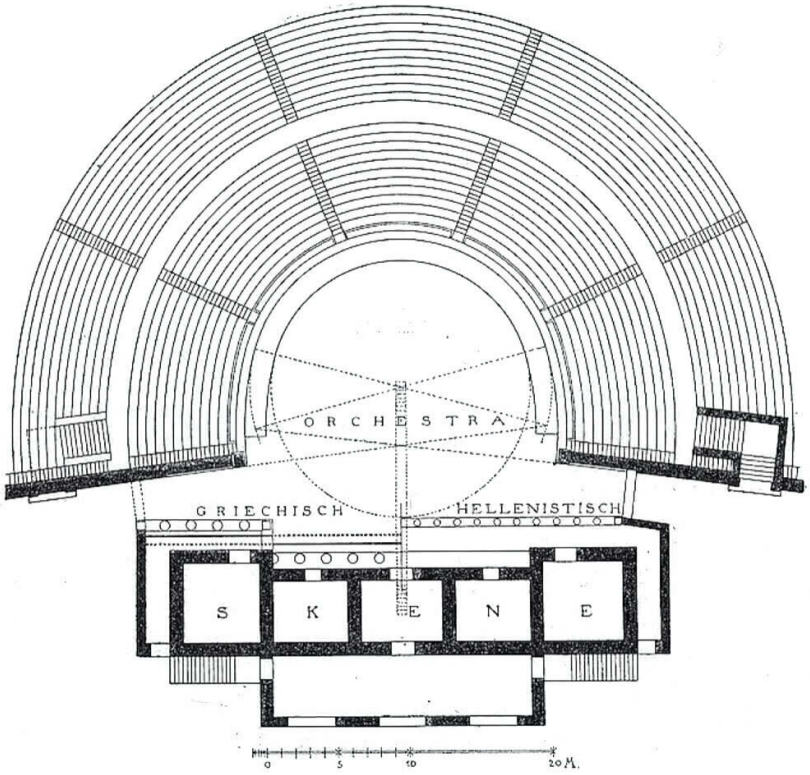


Figure 191 – Magnésie, théâtre. Plan restitué à l'époque hellénistique (Dörpfeld, Reisch 1896, fig. 63).

• **Hypothèses concurrentes : un tout unitaire I sans paraskènia, avec un premier proskènion (?)** Les théories de W. Dörpfeld n'emportèrent pas l'adhésion : O. Puchstein comme E. Fiechter considéraient qu'il n'y avait pas de colonnade de proskènion dans la première phase, pas plus qu'à Athènes, Érétrie ou ailleurs. En effet, l'analogie avec Athènes ne fonctionne plus aujourd'hui, car la fondation V n'a qu'un unique cours et on n'y restitue plus, pour la phase du IVe s. av. J.-C., dite de Lycurgue, qu'un mur sans colonnade de proskènion entre des avant-corps plus développés vers l'avant [64]. La ressemblance avec la première phase du théâtre d'Érétrie n'est pas non plus frappante, même sur le plan de W. Dörpfeld qui ne fait l'hypothèse d'une colonnade de proskènion en bois amovible, sans profondeur et purement décorative, que par analogie avec sa restitution dépassée du théâtre d'Athènes, et qu'on

63. H. P. Isler consacre un court bilan à ces passages souterrains, dits charoniens (Isler 2017, p. 150-152). J. R. Green a annoncé une synthèse sur le sujet (Green *et al.* 2015).

64. Dörpfeld, Reisch 1896, p. 1-96, pl. I-V ; Fiechter 1935 (fondation V) ; Papastamati von Moock 2014.

suive ou non l'hypothèse d'H. P. Isler d'une estrade basse entre les paraskènia, dont la restitution semble fondée avant tout, comme pour le théâtre d'Iaitas et d'autres, sur la conviction qu'il fallait que la circulation entre orchestra et estrade soit aisée [65]. Ce proskènion en trompe-l'œil, sans profondeur aucune, se retrouve donc désormais sans parallèle dans le paysage actuel de nos connaissances.

W. Dörpfeld envisageait par ailleurs dans sa dernière restitution la possibilité que les paraskènia aient été ornés en façade d'une colonnade, ce qui reposait uniquement sur l'analogie athénienne (**fig. 191**). S'il ne présentait pas d'emblée ces portiques devant les paraskènia comme postérieurs, leur restitution entre les murs des couloirs extérieurs, considérés comme postérieurs, l'impliquait (voir I 2 ci-dessous), ce qui fut critiqué par A. von Gerkan, car à Athènes les portiques auraient été construits directement devant les paraskènia.

O. Puchstein le premier a remis en cause la restitution d'avant-corps, considérant que la façade était rectiligne. L'assise derrière la fondation, conservée du reste sur une très faible longueur, pourrait selon lui correspondre à la fondation d'un dallage à l'intérieur de la skènè ; à un blocage à l'arrière de la fondation de la façade ; à un élargissement de la fondation pour construire le front de scène romain [66], auquel appartiendrait aussi un bloc attribué à la phase romaine dans l'angle sud-ouest du bâtiment de scène. On pourrait aussi en rapprocher, tout en reconnaissant que leur forme est hétérogène à la fondation de la façade originelle, toutes les fondations qui se trouvent dans la même position au théâtre de Dionysos et que W. Dörpfeld n'hésite pas à colorier également en rouge et à attribuer à l'époque impériale. Une dernière solution serait que l'épaississement de la fondation corresponde à celui d'un mur de façade profond, à l'ornementation architecturale à décrochements ou à portes dans des niches. C'est l'hypothèse que reprend H. P. Isler, se référant à l'épaisseur de la façade de la skènè du théâtre d'Halicarnasse [67]. Le fait que les deux cours assez réguliers de la fondation lui confèrent une apparence homogène irait dans ce sens. Mais on pourrait aussi remarquer que la restitution par W. Dörpfeld de paraskènia, ou d'une façade profonde dès la phase originelle, réduit la profondeur des pièces de la skènè, alors qu'avec une façade rectiligne, elles auraient un plan proche du carré comme c'est souvent le cas, par exemple à Priène ou Assos.

Enfin, la dissociation de la phase à skènè seule et de la première phase à proskènion a été critiquée, car elle ne reposerait sur aucun argument déterminant. À lire W. Dörpfeld, on a pourtant l'impression – mais on aimerait des preuves – que les murs de la skènè se distinguent par leur technique, à commencer par les fondations reposant sur une couche de sable, et, sur le pierre à pierre, leur épaisseur est plus importante que celle des murs des couloirs latéraux et du postscaenium. Reste que certains défendent l'idée d'une première skènè formant un tout unitaire,

65. Dörpfeld, Reisch 1896, p. 112-116, fig. 44 ; Isler, Ferroni 2007.
66. Idée défendue par de Bernardi Ferrero 1970, p. 102.
67. Pour ce dernier il est effectivement moins profond à ses extrémités, qui sont en retrait par rapport au centre, contrairement au cas de Magnésie.

avec un proskènion entre les murs extérieurs du couloir et peut-être déjà un post-scaenium. O. Puchstein le premier considérait toutes ces parties nécessaires et que si l'une, comme l'escalier, n'appartenait pas à l'état premier, ce serait seulement qu'elle remplacerait une forme originelle plus simple remplissant la même fonction. Selon cette logique, il faudrait alors réunir la phase I 1 et la phase I 2.

Pour ce qui est du koilon, en l'absence d'éléments suffisants, on peut se demander si les murs en calcaire attribués à un autre koilon ne constituent pas des murs de soutènement non visibles du koilon qui connaît un premier achèvement à l'époque d'Apollophanès et de son fils. D'autre part, supposer la contemporanéité des premières phases du koilon et de la skènè sur le seul argument de matériaux communs est fragile.

• Datation de la phase originelle.

W. Dörpfeld datait la première phase du théâtre du IVe s. av. J.-C., non sans modaliser son discours dans ses premiers travaux et reconnaître que des points d'accroche chronologique manquaient. Il considérait que la construction « pouvait très bien » avoir eu lieu dans le siècle qui suivit la refondation de la cité selon un plan de type hippodaméen, que l'on situait alors *ca* 400[68]. J. Kohte avançait de même qu'agora et édifices civiques associés, stade et théâtre, devaient déjà exister depuis la fondation de Magnésie, soutenant que leur forme originelle en calcaire ne nous était pas parvenue, étant remplacée par du marbre lors d'une période de luxe édilitaire, située dans la seconde moitié du IIIe s. av. J.-C. Il proposait ainsi de dater la skènè du IVe s. av. J.-C., car elle est antérieure aux escaliers qui s'y adossent, mais c'est glisser abusivement de la chronologie relative à la chronologie absolue et faire de deux phases ce qui peut correspondre à deux étapes de chantier[69]. Un peu plus tard, E. Fiechter, critique de la restitution de W. Dörpfeld, ne l'était pas de la datation au IVe s. av. J.-C.

Depuis, les recherches menées par O. Bingöl à Magnésie ont confirmé l'idée que la cité se serait plutôt dotée d'une riche panoplie monumentale à partir du IIIe s. av. J.-C., quand elle disposa des ressources nécessaires, après une période troublée et son passage de la domination des Antigonides à celle des Séleucides, au point qu'on peut se demander si Magnésie fut dotée auparavant d'un théâtre en dur, ce qui serait particulièrement précoce dans la région. Le récent guide archéologique de Magnésie propose ainsi de dater la première phase plutôt « du quatrième ou, peut-être, du troisième siècle »[70].

W. Dörpfeld avait en tête le modèle formel et chronologique du théâtre de Dionysos à Athènes[71] quand il restitua et data les trois grandes phases du théâtre de

68. Dörpfeld 1891, p. 265-266 (« vers le IVe s. av. J.-C. »), Dörpfeld *et al.* 1894, p. 78, 89 (« peut-être »), Dörpfeld, Reisch 1896, p. 154, fig. 63 (sans modalisation). Son adversaire A. von Gerkan le suit sur ce point sans hésitation, « unbedenklich » (Gerkan 1921a, p. 96).

69. Humann *et al.* 1904, p. 22-23.

70. Bingöl 2007, p. 147. Plus tôt on trouve dans *PECS s. v.* Magnesia-ad-Maeandrum : « [the theater] dates from the 3d c. B.C. », affirmation non argumentée.

71. Dörpfeld, Reisch 1896.

Magnésie : skènè permanente sans proskènion mais à paraskènia (= Magnésie I 1) avec une scaena ductilis rangée dans les paraskènia (= Magnésie I 2) à l'époque classique, ajout d'un proskènion dorique dans le courant de l'époque hellénistique (= Magnésie II), estrade remodelée à l'époque impériale (= Magnésie III). Mais on a vu que la restitution du théâtre d'Athènes a évolué, ce qui fragilise le parallèle. De plus, en replaçant le théâtre de Magnésie dans son contexte ionien et micrasiatique, on est amené à faire débuter son histoire plus tard, peut-être à l'époque hellénistique seulement, et à lui attribuer peut-être un développement bien différent : dans le contexte actuel de nos connaissances, le théâtre avec la skènè originelle ainsi que peut-être un premier koilon pourraient très bien remonter seulement au IIIe s. av. J.-C., ce qui signifierait, étant donnée la durée que pouvaient prendre de tels travaux, qu'il n'y aurait plus d'écart chronologique avec les inscriptions du début du IIe s. av. J.-C., qui se situent peut-être des années après la mort d'Apollophanès suivie de celle de son frère Maiandrios, préposés à la construction du théâtre, alors que le fils d'Apollophanès et neveu de Maiandrios Dèmètrios continue d'avancer les frais pour les travaux qui sont alors encore en cours, puisqu'on prévoit de nommer un nouveau préposé à la construction du théâtre, κατασκευή τοῦ θεάτρου.

Cette dernière expression semble désigner dans ces inscriptions, de façon générique, les travaux du théâtre, et il est possible que l'action d'Apollophanès ne corresponde pas à une rénovation, mais à une avance de liquidités pour mener à bien les travaux. Cette hypothèse serait plus convaincante si l'on renonçait à restituer des paraskènia, forme ancienne et exceptionnelle en Asie Mineure [72]. Quant aux gradins, d'une configuration similaire à celle du théâtre de Priène, ils ne semblent pas être un gage absolument fiable d'ancienneté : la datation du théâtre de Priène a été également abaissée (voir *infra*, p. 745) – et les gradins ne sont pas non plus monolithes au théâtre de Métropolis, pour lequel on ne peut pas défendre de datation haute.

La fourchette chronologique, du IVe s. av. J.-C. au début du IIe s. av. J.-C., est donc large et un O. Puchstein a raison de se dire incapable de trancher en l'absence de preuves. Mais on peut s'arrêter un instant sur un scénario concurrent de la datation haute et peu défendu, si l'on suit l'hypothèse du tout unitaire, avec une skènè sans paraskènia et un proskènion d'emblée : les travaux connaissant un premier achèvement à l'époque d'Apollophanès et de son fils, cela pourrait signifier que la cité aurait entrepris de s'équiper d'un théâtre monumental au moment même où elle faisait reconnaître le concours des Leukophryèna dans la seconde moitié du IIIe s. av. J.-C., ce qui n'est pas sans cohérence. La situation extérieure difficile au début du IIe s. av. J.-C. a pu ralentir les travaux et rendre nécessaire qu'on fasse appelle à des particuliers pour les financer. Une thèse comme celle d'H. P. Isler, qui défend l'idée d'une skènè à proskènion intégralement en marbre, achevée au début du IIe s. av. J.-C., paraît soutenable.

72. On n'en connaît par ailleurs qu'à Troie et peut-être à Caunos, où ils apparaissent cependant largement restitués à partir de fondations à trois cours qui paraissent trop massives pour avoir supporté un simple mur (voir Varkivanç 2016).

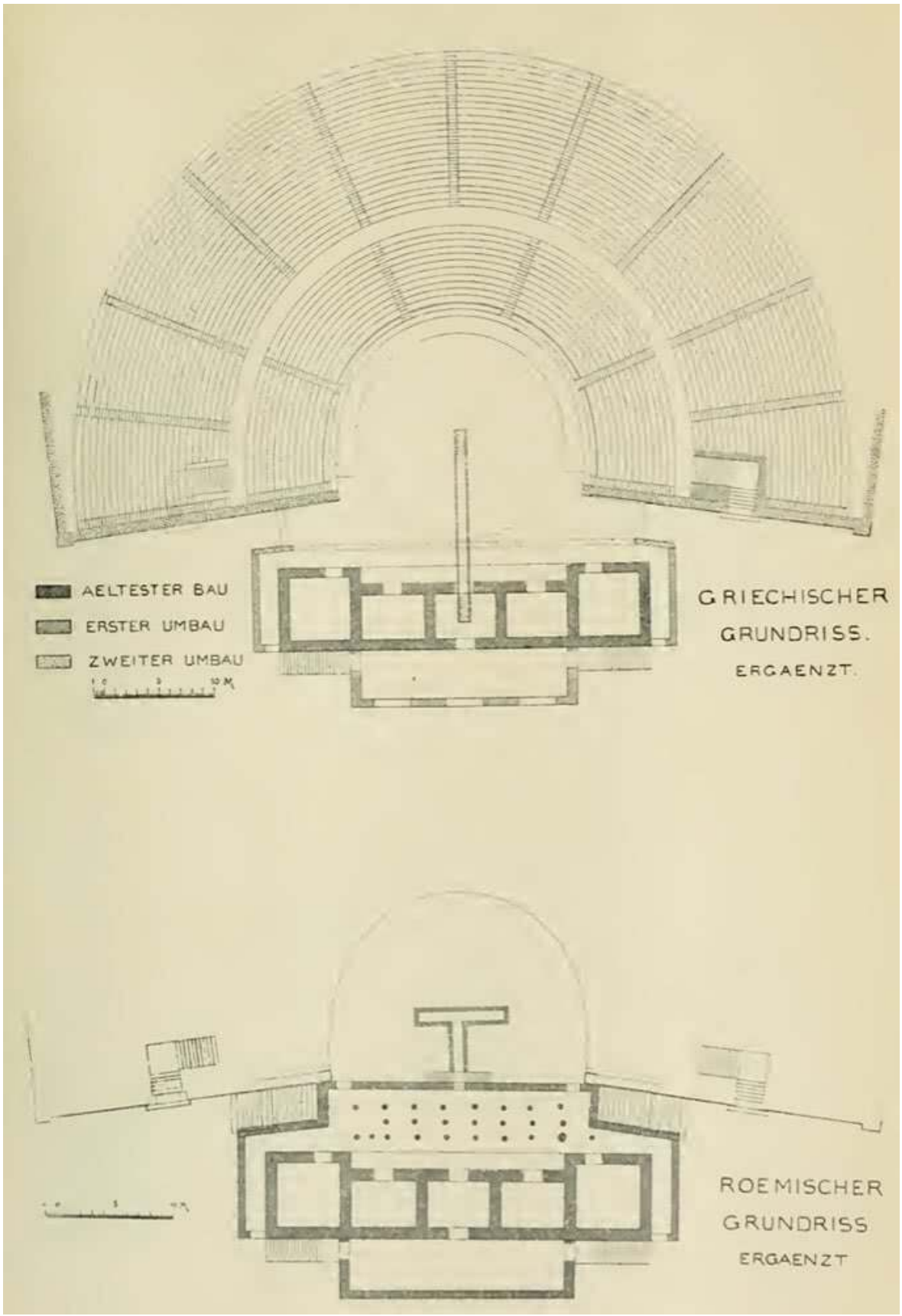


Figure 192 – Magnésie, théâtre. Plans restitués des phases hellénistiques et impériales (Dörpfeld *et al.* 1894, pl. II).

§ (Autres ?) phases hellénistiques.

• **Premier remaniement (I 2 ?), antérieur au IIe s. av. J.-C.** Un premier remaniement, attesté dans le bâtiment de scène, aurait consisté à ajouter les couloirs le long de ses petits côtés. Les façades portiquées devant les avant-corps ne seraient apparues qu'alors, formant un angle droit avec ces nouveaux murs. Ces paraskènia auraient délimité un haut proskènion disparu (ht. estimée à 3,50 m d'après Vitruve et l'escalier postérieur, mais qui pourrait être descendue à 3 m), dont les colonnes étaient peut-être en bois, peut-être une scaena ductilis qu'on rangeait dans les paraskènia comme W. Dörpfeld en restituait à Athènes ou à Érétrie. Mais on a distingué depuis paraskènia et skénothèques et on n'identifie plus d'estrade coulissante ni à Athènes ni à Érétrie.

Du proskènion très peu profond que restitue W. Dörpfeld, de même que des portiques devant les paraskènia entre lesquels il se serait développé, il ne reste aucune trace. W. Dörpfeld situe cette phase d'abord prudemment, se limitant à la borner par le *terminus ante quem* de la phase suivante au début du IIe s. av. J.-C. ; en 1896, il semble l'attribuer encore au IVe s. av. J.-C., en la décrivant comme une phase succédant rapidement à la première, « grecque » encore, avant les phases « hellénistique » et « romaine », et insistant sur le parallèle frappant avec le théâtre de Lycurgue, qui constitue le modèle de sa restitution.

La forme comme la date de ce premier proskènion est débattue. Pour E. Fiechter, il était soit en bois, soit en poros. Pour A. von Gerkan, il n'y a pas de raison de penser que dès le IIIe s. av. J.-C., on n'avait pas un proskènion à pinax, déjà en marbre comme tout portique d'époque hellénistique à Magnésie, s'étendant jusqu'à l'extrémité des murs extérieurs des couloirs.

À un remaniement appartiendrait peut-être la halle du postscaenium et le ou les escalier(s) menant à son second niveau : la skènè aurait été englobée sur tous ses côtés dans les constructions de la nouvelle phase. Avec la construction du postscaenium, l'édifice nord-ouest se trouva imbriqué dans le théâtre élargi. Dans la version de J. Kohte en revanche, l'ajout des escaliers et peut-être l'arcade de la façade arrière pourraient aussi être contemporains de la rénovation du koilon ci-dessous, ce en faveur de quoi plaide aussi A. von Gerkan, suggérant que le motif des arcs sur le bâtiment de scène comme le koilon aurait été développé lors de la même phase. On peut penser à un jeu d'écho similaire au théâtre de Milet, où les niches de la façade de la grotte sont répétées plus haut sur le mur de soutènement antérieur, mais cela n'implique pas que tout appartienne à la même phase : à Magnésie, la simplicité des arcs en poros du postscaenium contraste avec l'élaboration des arcs en marbre du koilon, beaucoup plus grands, prolongés par une voûte rampante et reposant sur des chapiteaux d'imposte.

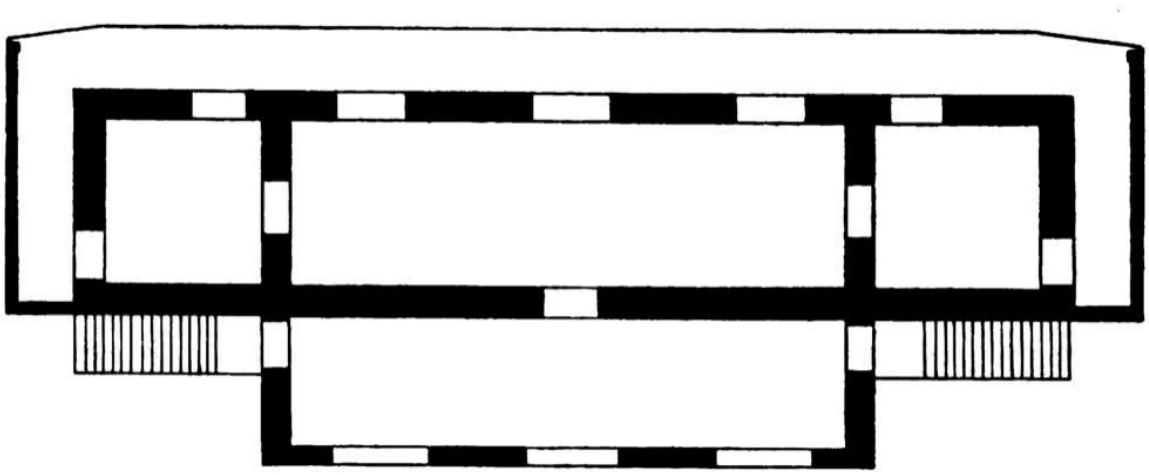


FIGURE 193 – Magnésie, théâtre. Reconstitution de l'étage de la skènè selon O. Puchstein (PUCHSTEIN 1901, fig. 14).

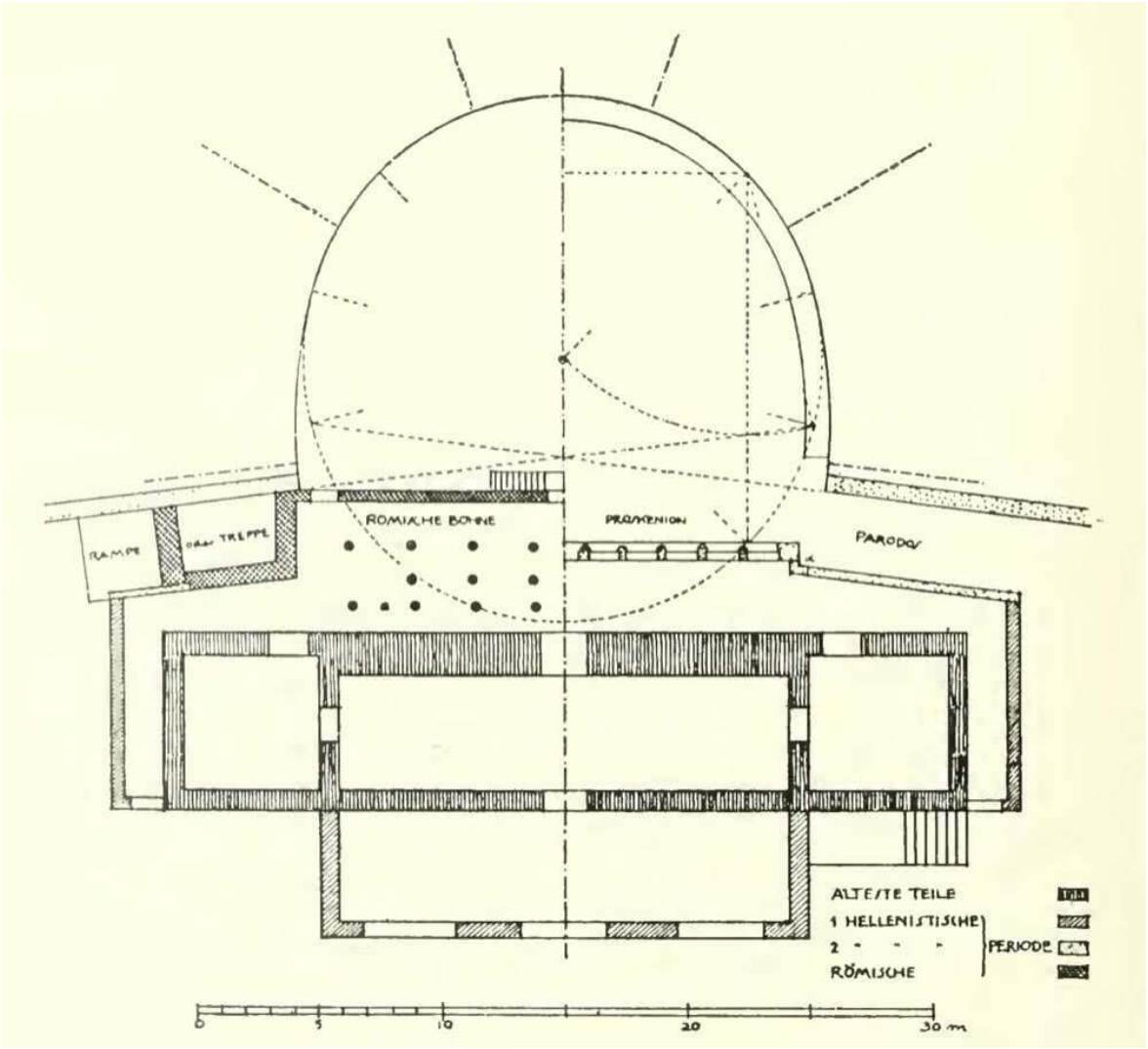


FIGURE 194 – Magnésie, théâtre. Le phasage du monument et la reconstitution du proskènion hellénistique selon E. Fiechter (FIECHTER 1914, fig. 25).

• Seconde grande phase II : la κατασκευή (début IIe s. av. J.-C., ou fin IIIe s. av. J.-C., courant du IIe s. av. J.-C., voire Ier s. av. J.-C.)

Le second remaniement, caractérisé par l'usage du marbre, aurait touché à la fois le koilon et le bâtiment de scène.

Une phase de construction ou de reconstruction (κατασκευή) est attestée par deux inscriptions en l'honneur de l'évergète Apollophanès, datées par la forme des lettres du début du IIe s. av. J.-C. (voir *infra*, p. 421), ce qui correspondrait à la datation stylistique de deux chapiteaux « d'une chaîne d'angle » trouvés « sur l'emplacement du théâtre », dont l'appartenance au monument reste à montrer (voir *supra*, p. 386) [73]. La plus ancienne statue attribuée au théâtre est elle aussi datée du IIe s. av. J.-C. (voir *supra*, p. 381). Comme nous l'avons dit plus haut, il s'agit de versements sur plusieurs générations, qui ont peut-être débuté dans le courant du IIIe s. av. J.-C. et se poursuivent au IIe s. av. J.-C., même après la fin de l'intervention de la famille d'Apollophanès, comme le montre le fait qu'on prévoit de préposer un nouvel homme aux travaux, puis l'intervention de Phanès encore au Ier s. av. J.-C., qui invite à se demander si les travaux de la phase hellénistique ne se sont pas déroulés sans discontinuité du IIIe au Ier s. av. J.-C.

Lors de cette phase du IIe s. av. J.-C., on aurait reconstruit également le proskènion trapézoïdal en marbre, dont les ailes sont conservées : selon W. Dörpfeld, il ne pouvait plus désormais rester en poros (ou en bois). Comme sa faible profondeur, sa hauteur importante devait être inchangée. W. Dörpfeld considère qu'à cette époque encore toutes les représentations dramatiques avaient lieu dans l'orchestra. E. Fiechter restitue, en adaptant l'exemple d'Éphèse, un proskènion d'une forme différente à partir des blocs de couronnement à angle obtus : le proskènion se serait développé selon un plan rectangulaire, au-delà de la forme trapézoïdale (**fig. 194**) [74]. Cette restitution, qui cherche à étendre un proskènion très peu profond, semble peu économique, et on peut se demander si les pilastres conservés à l'extrémité des retours obliques du trapèze n'auraient pas conservé la trace de tels angles.

Pour A. von Gerkan, on ne peut voir dans cette phase, que la forme des lettres n'empêche pas selon lui de descendre à 160 av. J.-C. environ, qu'une transformation du proskènion en logeion, véritable espace scénique, le plan trapézoïdal permettant d'agrandir l'estrade, dont la profondeur était selon lui désormais significative, vers l'orchestra, sans trop empiéter sur les parodos, les côtés obliques partant de l'extrémité des murs extérieurs des couloirs de la première estrade étant parallèles aux murs de soutènement construits dans la même phase. Ce ne serait qu'alors que les couloirs extérieurs, le postscaenium et son ou ses escaliers auraient été construits : l'utilisation du poros comme pour la skènè n'impliquerait pas, comme l'avançait

73. Mendel 1912, p. 425-428, nos 196-197 (*ca* 200 av. J.-C.), Shoe Meritt 1936, 21, 65, 176 (triple ovolo dont ovolo III et cyma reversa V du chapiteau, pl. XI 7, *ca* 160 av. J.-C.).

74. Dans le cas d'Éphèse, les côtés obliques se seraient prolongés parallèlement au bâtiment de scène, puis perpendiculairement, pour former une avant-scène de plan rectangulaire (Fiechter 1914, fig. 27).

W. Dörfpeld, leur contemporanéité, mais s'expliquerait par un souci de cohérence [75]. On pourrait remarquer que les rampes ou les escaliers d'accès à la skènè connus se trouvent d'un seul côté du bâtiment de scène, et qu'il serait peut-être plus prudent de restituer un seul escalier.

Quant à l'étage de la skènè, on s'accorde pour y restituer une façade à baies dont on n'a aucune trace. Ainsi la reconstitution d'O. Puchstein est purement imaginaire (**fig. 193**) : la façade y comporte cinq baies dont le nombre est déduit de la longueur de la skènè. Les portes d'accès sur les petits côtés, que les acteurs auraient gagnées depuis les couloirs qui auraient fait à l'étage office d' « ἄνω πάροδοι » (formule qu'A. von Gerkan reprend à Plutarque [76], idée déjà dans la reconstitution d'O. Puchstein) *a foro* et *a peregre* ne connaissent pas de parallèles et semblent fantaisistes en l'état actuel de nos connaissances [77]. Il n'y aurait donc pas eu d'accès direct dans cette phase à l'estrade, ce qui paraît surprenant : on pourrait supposer la présence d'un escalier dans un des couloirs latéraux, deux fois plus larges que les escaliers externes de Priène ou d'Assos.

Il semble par ailleurs que le koilon était toujours en construction au Ier s. av. J.-C., si l'on se fie encore à la datation stylistique de l'écriture des trois ou quatre dédicaces qu'a fait graver au théâtre Phanès, prêtre de Zeus et ancien agonothète, dont l'une indique qu'il a achevé la construction τῶν κ[ερκίδ]ων (voir *infra*, p. 424).

On pourrait être tenté de rapprocher l'achèvement des parties sommitales du koilon de celle du toit de la skènè, puisqu'une hydrie faisant probablement office d'acrotère d'angle fut offerte par Kléainos fils de Kléainos, grand-prêtre aussi connu pour avoir été agonothète des Rhômaia, au Ier s. av. J.-C. également. Mais la provenance de ce bloc trouvé dans l'hyposkènion demeure incertaine (voir *infra*, p. 425).

On peut se demander à quelle phase enfin appartiennent les portes « grecques » au débouché des parodos : elles doivent être postérieures aux murs de soutènement du IIe s. av. J.-C. sur lesquels elles prennent appui et antérieures aux rampes d'époque impériale qui les détruisirent.

À l'époque d'Antoine, on érigea la statue d'Anaxènôr le citharède devant le piédestal d'Apollophanès (ou de son fils) qu'elle masquait à la tête du mur de soutènement antérieur sud : conserva-t-on les deux statues l'une derrière l'autre ? Peu après, au tournant de notre ère, Strabon put l'observer au théâtre (voir *infra*, p. 441).

W. Dörpfeld suppose qu'à un certain moment antérieur à sa reconstruction le passage souterrain fut abandonné, peut-être dès la phase du IIe s. av. J.-C.

§ Phases impériales III.

• Le remaniement majeur III 1.

Les travaux associés à cette période touchèrent l'orchestra et le proskènion. L'estrade fut reconstruite sur trois rangées de colonnes sur une profondeur bien plus

75. La description d'A. von Gerkan semble supposer que les petits côtés du premier proskènion ont été prolongés pour construire les couloirs ; avant lui A. Fiechter affirmait que les murs extérieurs des couloirs auraient été reconstruits en marbre ; aucun élément n'a été relevé en faveur d'une construction en deux temps de ces murs.

76. Plu., *Demetr.* 34,4.

77. Sur l'accès à l'étage de la skènè dans les théâtres grecs, voir Moretti 1992b, p. 99.

importante (5,90 m environ), constituant un nouvel espace scénique empiétant sur l'orchestra de sorte à barrer entièrement cette dernière et les parodos dont le sol, rehaussé pour aménager des rampes d'accès à l'estrade, fut dallé devant les escaliers des murs de soutènement et le long des petits côtés du bâtiment de scène.

On pouvait accéder à cette estrade relativement basse et très profonde depuis les parodos par des rampes sur lesquelles ouvraient de nouvelles portes. Pour W. Dörpfeld, ces larges rampes ne servaient qu'aux artistes, car les spectateurs auraient eu à monter sur l'estrade, puis à redescendre dans l'orchestra ; selon lui les escaliers monumentaux des murs de soutènement constituaient depuis leur construction les accès principaux aux gradins. Pourtant les parodos demeuraient larges avant la construction de la nouvelle estrade et sur le pierre à pierre, il ne semble pas assuré qu'un passage de l'estrade à la circulation au pied des gradins n'ait pas existé. Il est regrettable qu'on ne sache pas si les premiers rangs furent alors supprimés pour aménager un podium ; on remarquera simplement que même avec une telle restitution, il y aurait eu une différence de niveau entre l'estrade et la circulation devant les gradins. On peut se demander si les couloirs longeant la skènè par l'extérieur pour rejoindre l'hyposkènion, d'où l'on pouvait accéder à l'orchestra, n'étaient pas empruntés aussi par les spectateurs des premiers rangs, outre les artistes ou éventuellement les bêtes servant à des chasses.

La skènè fut également modifiée pour recevoir un front de scène richement orné constituant le mur de fond de l'estrade. C'est peut-être alors seulement qu'on élargit la fondation de la façade. À partir de l'unique bloc architectural relevé et de ceux que l'on distingue sur les anciennes photographies (voir *supra*, p. 380), il ne paraît pas possible de dater ce front de scène plus précisément qu'à la haute époque impériale, sous le règne d'Hadrien au plus tard [78].

Le passage souterrain fut reconstruit en *opus caementicium* et reliait désormais l'hyposkènion à l'orchestra. La théorie de W. Dörpfeld est que le premier passage fut d'abord abandonné, puis reconstruit avec de nouveaux matériaux pour un autre usage, lié à la transformation de l'orchestra en arène pour chasses et combats de gladiateurs. On peut confronter cette hypothèse à celle qui a été récemment formulée pour le théâtre de Paphos, où la fouille a montré que le passage construit à l'époque hellénistique (IIe s. av. J.-C.) fut délibérément comblé à l'époque augustéenne, avant de servir de canal d'évacuation de l'orchestra transformée en bassin au IIIe ou IVe s. apr. J.-C. [79] La mise hors d'usage du passage pour en faire un canal d'évacuation a été observée ailleurs : O. Broneer proposait une conversion similaire du passage souterrain en canal d'évacuation pour l'odéon de Corinthe [80] et on aurait la même transformation tardive à celui de Syracuse [81]. Au théâtre de Philadelphie en Jordanie, doté d'un drain qui aurait servi de circulation, les deux usages auraient été simultanés [82].

78. Merci à L. Cavalier (Bordeaux III) pour cette indication.
79. Green *et al.* 2015, p. 328-331.
80. Broneer 1932.
81. Bernabò Brea 1967.
82. el Fakharani 1975.

À Sicyone, ce serait l'inverse : on aurait ajouté dans une seconde phase un escalier au système de collecte et d'évacuation des eaux [83]. W. Dörpfeld rejette l'idée que la structure ait été conçue d'emblée comme une canalisation ; on pourrait se demander si son remploi avec reconstruction des parois en *opus caementicium* pourrait s'expliquer par une volonté d'étanchéification, mais l'hypothèse résiste mal au fait que le mur arrière de la skènè, conservé en son centre, montre que le tunnel ne se prolongeait pas de ce côté.

• Datation du remaniement.

Toutes ces transformations d'époque impériale sont réunies en une seule phase, qui serait tardive, d'après les techniques mais aussi les remplois : selon les fouilleurs, parmi toute une série, une seule base inscrite est suffisamment conservée pour être datée, du IIe s. apr. J.-C. Cela signifierait que plusieurs siècles se serait écoulés sans travaux majeurs au théâtre, alors même que l'activité édilitaire était intense à Magnésie.

Mais O. Kern, contre Hiller, date cette inscription, une base ronde servant de tambour à la colonne la plus au sud de la deuxième rangée des supports de l'estrade, du Ier s. av. J.-C. (Dörpfeld *et al.* 1894, 25, *I.Magnesia* 130), la rapprochant de celle d'Anaxènôr, ce qui abaisse considérablement le *terminus ante quem* [84]. On pourrait remarquer aussi un bloc portant une inscription de la fin du Ier s. av. J.-C. et une autre du milieu du Ier s. apr. J.-C., qui est également remployé comme bordure du dallage au sud du bâtiment de scène, près de l'escalier d'accès au postscaenium : il fournit un *terminus post quem* pour le dallage (*I.Magnesia* 213), qui doit également être antérieur aux inscriptions topiques gravées sur le mur de soutènement, qui dateraient de l'époque d'Hadrien ou d'Antonin le Pieux. Enfin, un fragment de la dédicace de la tholos d'Athéna indique qu'elle était hors d'usage alors.

Des combats de gladiateurs (voir *infra*, p. 439) sont attestés à l'époque impériale, au plus tôt sous le règne de Claude : on peut se demander s'ils eurent lieu au théâtre aménagé à l'époque impériale ou au theatron.

La chronologie des statues qui peuvent avoir été exposées au théâtre n'est pas d'un grand secours : elles vont de la fin de l'époque hellénistique au IIe s. apr. J.-C. La présence de statues de Vespasien, d'Hadrien (deux fois) et de Marc Aurèle César semble cohérente avec les observations qui précèdent, sans être une preuve que le théâtre fut, comme ses voisins d'Éphèse ou de Milet, rénové à l'époque flavienne et/ou antonine.

Un plus grand intérêt pour les vestiges de cette époque au moment de la fouille aurait peut-être permis d'obtenir davantage d'éléments de datation. Cependant, si l'on croise les maigres indices dont nous disposons, il nous semble raisonnable de

83. Fiechter 1931.

84. Cette remarque a déjà été faite par H. P. Isler (Isler 2017), qui n'est sans doute pas étranger à la datation du *TGR* selon qui la « scena » fut reconstruite à la fin du Ier s. apr. J.-C. Par ailleurs, la série des bases inscrites (*I.Magnesia* 132, 133, 139, 152) trouvées dans l'hyposkènion est datée du Ier s. av. J.-C., mais rien ne nous dit qu'elles forment un ensemble homogène remployé.

situer le remaniement, non à l'époque impériale avancée, mais plutôt entre le milieu du Ier s. apr. J.-C., ou le dernier quart de ce siècle et le milieu du IIe s. apr. J.-C.

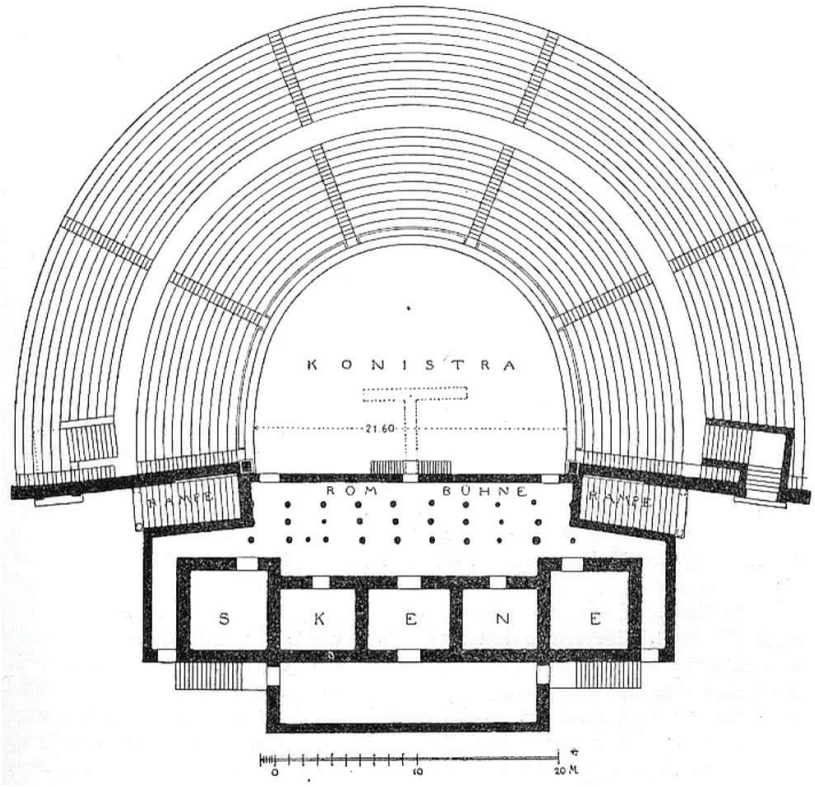


Figure 195 – Plan restitué du théâtre de Magnésie à l'époque impériale (Dörpfeld, Reisch 1896, fig. 64).

• **Interventions postérieures III 2.** Après cette phase, on mura au moins une partie des portes ouvrant dans le front du proskènion. Ce doit être alors qu'on construisit des escaliers permettant de monter à l'estrade depuis l'orchestra, qui furent adossés au front du proskènion en son centre, devant la porte centrale condamnée : ils s'inscrivent sans doute dans une phase tardive, comme à Éphèse.

Cette fermeture des accès, qui apparaît antérieure à l'abandon du théâtre, pourrait s'expliquer par la transformation de l'orchestra en bassin. Mais il faudrait pour cela mettre en évidence un réseau hydraulique lié à ce bassin, auquel aurait été ou non connecté le passage souterrain réaménagé discuté ci-dessus. On ne sait si les canalisations qui descendaient à l'extrémité sud du mur de soutènement sud peuvent avoir été connectées à une alimentation du bassin. On en distinguerait au moins deux suivant approximativement le même parcours (**fig. 170**) : une en marbre ainsi qu'une double conduite en terre cuite reliée à au moins une conduite verticale (**fig. 171**) dont les nombreuses sections de tuyaux furent démontées par les fouilleurs (**fig. 179**). Par ailleurs il apparaît au fil des lemmes des *I.Magnesia* que d'autres canalisations « tardives » ont été trouvées au théâtre ; elles ne sont ni décrites ni représentées sur le pierre à pierre : ainsi « à l'arrière » (au sud ?) de la colonne la plus au sud (« le plus à l'arrière ») de la deuxième rangée de supports de l'estrade impériale, soit dans

l'axe de la porte sud d'accès à l'orchestra se trouvait un tuyau couvrant entièrement l'inscription *I.Magnesia* 130, qui devait avoir un diamètre important.

§ Abandon. Le théâtre aurait, selon ses fouilleurs, été détruit et abandonné autour de 263, époque où les Goths saccagèrent l'Artémision d'Éphèse. Dans l'un des couloirs du bâtiment de scène fut découvert un trésor de cinquante-huit deniers dont les plus récents furent frappés sous l'empereur Gallien (253-268), qui aurait été enfoui au moment de la destruction ou plus simplement en prévision de l'arrivée des Goths. Mais on sait que la cité fut occupée encore plusieurs siècles et que le théâtre d'Éphèse, comme d'autres, fut entretenu et utilisé pendant des siècles encore. Certaines modifications tardives du théâtre pourraient être attribuables à la fin de l'Antiquité : on trouve ainsi comme à Éphèse des escaliers adossés au bouchage de la porte centrale du proskènion, qui pourraient être contemporains de ces derniers, pour lesquels on dispose d'un *terminus post quem* vraisemblable au ve s. apr. J.-C.

D'autre part, si l'abandon avait fait suite à une destruction, on peut se demander pourquoi l'on édifia des murs qui barraient les parodos à leurs extrémités, pourquoi l'on condamna les baies du postscaenium, et s'il ne faut pas y voir une phase où le théâtre perdit sa fonction et fut transformé, en espace fortifié par exemple, de même qu'à Éphèse. Ces murs étaient sans doute liés au mortier de chaux, comme un mur « romain ou byzantin » dans les environs de l'extrémité sud du bâtiment de scène (une inscription d'époque hellénistique, *I.Magnesia* 91, aurait été remployée dans ce mur). Le bâtiment nord-ouest servit peut-être à stocker des sculptures et des inscriptions encombrant le théâtre, à une époque indéterminée.

Theatron, petit théâtre ou nouveau théâtre

37°50'51.52"N 27°31'28.81"E.

Histoire de la recherche

Le theatron de Magnésie du Méandre fut découvert près d'un siècle après le grand théâtre. L'édifice fut fouillé en l'espace d'une vingtaine d'années dans le cadre de la mission turque dirigée par O. Bingöl, de 1984 – où seuls deux rangs étaient visibles – à 2003, avec des interruptions en 1987, 1994-1999, 2002. Le monument fit également l'objet de travaux de restauration et de conservation, dont l'objectif était de retrouver l'état de la construction au moment de son interruption plutôt que l'état de découverte, bouleversé par les spoliations, ou l'état achevé, jamais réalisé. En 1986, on réutilisa un canal déjà existant, situé au nord du monument et orienté d'est en ouest, pour évacuer les eaux de pluie. En 2000-2001, un nouveau canal fut construit à l'arrière. Entre 1985 et 1992, on travailla au réassemblage des fragments de marbre. En 1996, on consolida les substructions. Certains blocs, qui avaient glissé, furent remis en place, dans les rares cas où l'on connaissait leur emplacement d'origine [85].

85. Bingöl 2005, Bingöl 2007, Bingöl 2012.

Enfin, le monument restauré fut inauguré en 2004, et en 2005, O. Bingöl publia un livre sur le theatron, conçu comme le premier d'une série de monographies sur la fouille de Magnésie [86], qui se substitue désormais dans une grande mesure aux multiples chroniques de fouille [87], articles [88] ou mémoires d'étudiants [89], ou aux inventaires de théâtres antiques [90]. L'année suivante, on décida encore de construire un mur de soutènement long de 80 m et haut de 6 m derrière celui du koilon pour éviter son ensevelissement [91].

Description

La description suivante repose sur les publications, à commencer par la monographie sur le theatron, et quelques visites personnelles [92].

§ Situation. Le theatron, situé à 500 m au sud du grand théâtre, se trouve dans une position excentrée, de même que le stade plus à l'ouest (**fig. 163**). Il profite d'une pente en bordure de vallée. Orienté au nord, il se situe dans l'axe du plan hippodaméen que l'on restitue pour le centre de la cité situé dans une plaine, sans toutefois l'étendre jusqu'à cette zone accidentée : avec le théâtre et le stade il faisait partie d'un ensemble d'édifices de spectacle dans un secteur non urbanisé à l'intérieur de l'enceinte urbaine, et ce jusqu'à l'époque impériale, où l'on chercha à orner la ville d'une parure de marbre et à articuler les espaces monumentaux. À peu de distance au nord du theatron devait se trouver le sanctuaire des Dioscures et au nord-ouest s'élève une colline qui pourrait être un tumulus.

Figure 196 – Magnésie, nouveau théâtre. Vue en direction du nord depuis le koilon (2011).

86. Bingöl 2005. Compte rendu : Yegül 2006.
87. Voir les rapports des *Kazı Sonuçları Toplantısı*, nos 7 à 9, 11 à 16, 20 et 24 (Bingöl 2002 pour ce dernier).
88. Voir par exemple Bingöl 1990, Bingöl 1991.
89. Akçagöllü 1992 (surface supérieure et profil des gradins), Çetin 1991 (travail des blocs du « diazôma », c'est-à-dire la circulation au pied des gradins), Çelik 1992 (travail des faces latérales et pattes de lion).
90. *TGR* *s. v.* Aineh Bazar, Tekin (où le monument est décrit comme plus grand que le premier théâtre), Sear 2006, *s. v.* « Magnesia-ad-Maeandrum », Isler 2017, *s. v.* Magnesia am Maeander : zweites Theater.
91. Rapport des *KST* 29.3, p. 557-558.
92. Les 25 août 2010, 12 août 2011, 25 août 2014, 29 juillet 2016.

§ État de conservation. L'état de conservation du monument, qui peut paraître médiocre, est relativement bon : les lacunes s'expliquent avant tout par son inachèvement et les spoliations semblent avoir été limitées par un rapide ensevelissement.

§ Matériaux. Le théâtre emploie largement du marbre blanc pour les gradins et le mur de podium. Les fondations du mur de podium et des murs de soutènement utilisent deux types de calcaire différents. On trouve également des galets de rivière, petits et gros, plats pour certains dans les substructions en *opus caementicium*.

§ Koilon. Le koilon, dont le rayon mesurait 34 à 35 m, suivait un **plan** en demi-cercle outrepassé : de 13° environ si l'on tient compte de l'extrémité des substructions à l'est, de 8° en suivant le mur rayonnant le plus à l'ouest, dans une aile dont la construction devait peut-être se poursuivre plus au nord (**fig. 197**). Exploitant en partie la pente, pour les toutes premières rangées seulement, il faisait un recours de plus en plus important aux substructions à mesure qu'il s'élevait. Les remblais étaient contenus par trois murs de soutènement semi-circulaires concentriques, reliés par des murs de soutènement rayonnants. Les substructures des gradins laissent voir des rangées aux dimensions tantôt encore irrégulières, constituant des séries de terrasses plus profondes que les gradins, tantôt régulières, suivant le même étagement que les gradins qui devaient prendre place au-dessus (**fig. 201**). Cette opération avait été réalisée dans les deuxième et troisième kerkis (soixante-seize blocs *in situ*, cinquante-quatre déplacés) sur quatorze rangs au maximum.

Les **gradins** (**fig. 200**) au profil composé d'une plinthe surmonté d'une gorge, d'un quart-de-rond et d'un bandeau, étaient hauts de 0,41 m et profonds de 0,675 m, avec un siège de 0,34 m, soit la moitié du bloc légèrement engagé sous celui qui le surmontait. Devant le premier rang le marchepied était haut de 0,296 m (un pied) et profond de 0,345 m. À leurs extrémités ils étaient ornés de pattes de lion d'une grande diversité, sculptées par des mains diverses. Elles sont généralement musclées et détaillées, avec figuration des veines. Certaines, réalistes, ont quatre griffes, d'autres cinq. Dans quelques cas, ce sont plutôt des pattes de griffons avec des griffes et des plumes sur la dernière phalange (**fig. 201**). La taille de la mouluration antérieure, du siège et du repose-pieds était plus ou moins avancée (**fig. 202**) et O. Bingöl, qui écrivait au même moment un manuel sur le travail de la pierre dans l'Antiquité [93], distingue de nombreuses étapes dans ses planches comparatives. Quelques marches d'escalier (L. 0,74 m, ht. 0,20 m, prof. 0,33 m) avaient été mises en place au nombre de deux par rang. Si l'on restitue le projet, huit escaliers devaient délimiter sept kerkis comme au grand théâtre.

93. Bingöl 2004.

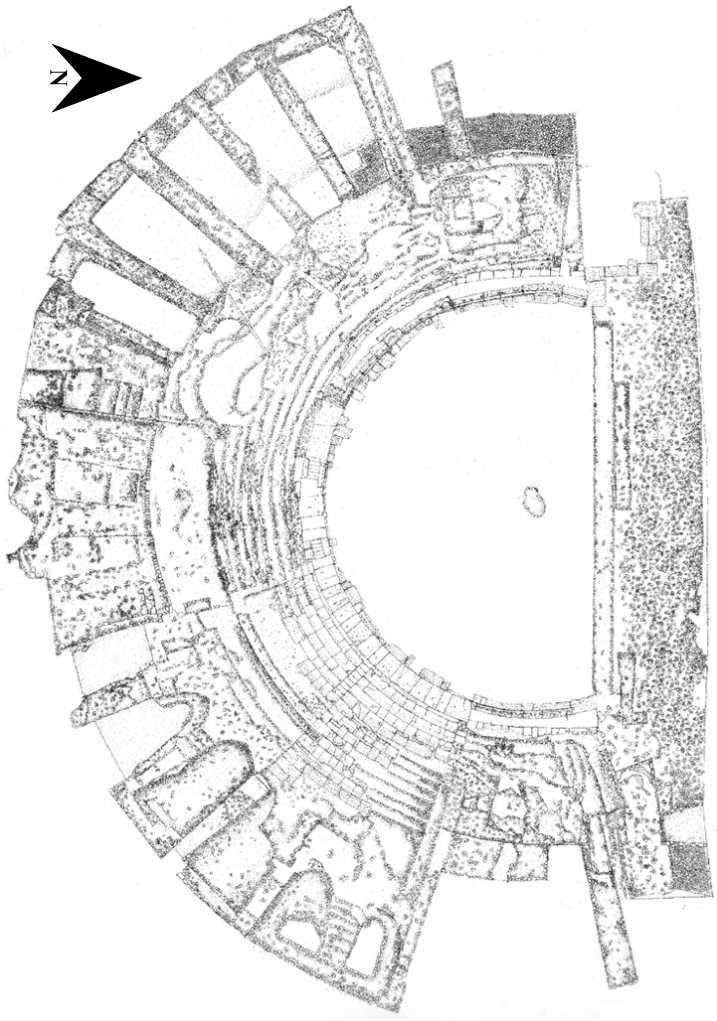


Figure 197 – Magnésie, nouveau théâtre. Pierre à pierre au 1:500 (d'après Bingöl 2005, pl. 33, sans échelle).

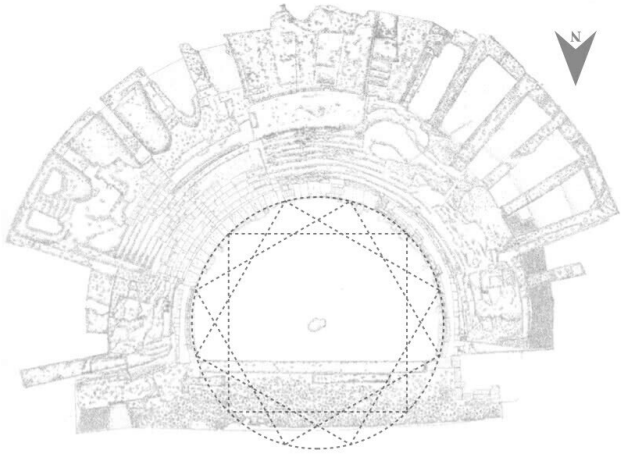


Figure 198 – Magnésie, nouveau théâtre. Schéma régulateur vitruvien : les escaliers correspondent aux angles des carrés inscrits dans le cercle (d'après Bingöl 2005, pl. 33, sans échelle).

FIGURE 199 – Magnésie, nouveau théâtre. 1. Partie ouest du koilon vue du nord-est (2016). 2. Vue de profil des gradins (2010).

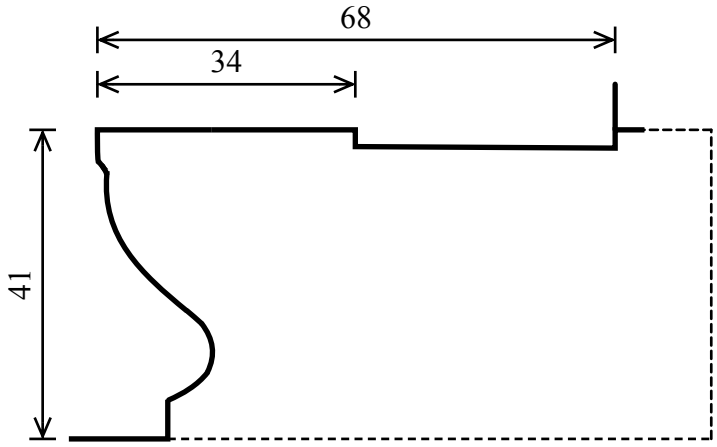


FIGURE 200 – Magnésie, nouveau théâtre. Profil des gradins (d'après BINGÖL 2005, fig. 182 et 26).

FIGURE 201 – Magnésie, nouveau théâtre. 1. Écorché des gradins et de leurs substructions (2010). 2. Détail d'une patte de griffon (2010).

Figure 202 – Magnésie, nouveau théâtre. 1. Lit supérieur des gradins : taille du repose-pieds inachevée (2016). 2. Arc fermant à l'avant les substructions pleines semi-tronconiques (2016).

La partie haute du koilon est étagée en diverses plateformes utilisant principalement des galets plats dans leur blocage en *opus caementicium*. On observe trois couches de remblai disposées en pente. Ces remblais étaient délimités sur les côtés et à l'arrière par des murs et à l'avant par un arc de moellons avec un blocage en *opus caementicium* (**fig. 202**). Les intervalles entre ces voûtes pleines en demi-tronc de cône étaient remplis par des substructures en escalier dont certaines sont restées à l'état de rampes (**fig. 199**). Par-dessus devaient prendre place les substructions irrégulières [94]. La seule circulation horizontale visible est le passage large de 1,47 m (5 pieds), baptisé « diazôma », au sommet du mur de podium. On y accédait depuis le centre de l'orchestra. Mais l'exiguïté de l'accès depuis l'orchestra invite à se demander si la construction d'un diazôma intermédiaire ne faisait pas partie du projet, de même que l'interruption de la construction après quatorze rangs, les remblais en terrasse, le mur de soutènement semi-circulaire central, les murs de soutènement latéraux additionnels qui pourraient avoir été construits en prévision d'escaliers dans les deux kerkis des extrémités. L'hypothèse, soulevée à la fin de la monographie, nous semble convaincante : on aurait eu ainsi, plutôt qu'un maenianum unique de vingt-huit rangs, un premier maenianum de quatorze rangs sur substructions pleines, un second avec un nombre moindre de rangées (douze), sur substructures creuses, comme c'est souvent le cas. On remarquera cependant que la taille de l'orchestra apparaît démesurée par rapport à celle du koilon, et on pourrait se demander si l'on n'avait pas le projet d'étendre encore le koilon ce qui aurait nécessité d'importants travaux et des substructions complexes. La capacité du monument serait de 4700 places environ (5700 avec des sièges étroits, 4000 en restituant un diazôma.) [95].

94. À propos des substructions, il nous semble qu'il n'y a pas lieu de s'étonner que le mur YdA, de même technique que le mur Ei1, soit postérieur au mur de soutènement avant (ön istinat duvarı) : il prend appui sur ce dernier et fut nécessairement édifié après.

95. En suivant notre méthode de calcul habituel, nous arrivons à des chiffres proches.

§ Parodos. Dans l'état où le monument fut laissé, de larges parodos découvertes donnaient accès à l'orchestra. Mais si l'on fait des fondations visibles celles d'un bâtiment de scène, les parodos auraient été bouchées.

§ Orchestra. L'orchestra suivait un plan en fer à cheval outrepassant légèrement un demi-cercle d'un diamètre de 27,30 m ou 92 pieds romains-attiques (**fig. 203**). Le niveau de circulation au moment du chantier se trouvait au pied de l'assise de fondation en grand appareil du mur de podium : il s'agissait d'un espace plat et dégagé en terre battue, où la taille des blocs était en cours – de nombreux déchets de taille ont été identifiés – et sans doute pas du sol définitif du theatron. Au centre de l'orchestra a été trouvée une fondation circulaire irrégulière en galets, d'un diamètre de 0,60 m, avec une marque indiquant le centre commun de l'orchestra et du koilon [96]. Le theatron aurait été tracé à partir de ce centre selon le schéma grec vitruvien, dans lequel les sept kerkis et les escaliers s'inscrivent. On peut se demander si l'on se servit de ce centre comme point de référence, pour tendre une corde ou installer une groma. Des dispositifs similaires ont été observés aux théâtres de Tlos [97], d'Aptéra [98], de Vergina [99], de l'Asklépieion d'Épidaure [100] ; on peut également observer une croix incisée au centre de l'orchestra de celui de Delphes, mais le dallage n'étant pas du premier état, elle peut difficilement être liée au tracé directeur initial.

Figure 203 – Magnésie, nouveau théâtre. 1. Vue d'ensemble de l'orchestra depuis le nord-ouest (2016). 2. Vue des escaliers d'accès au podium depuis l'est (2016).

Son sol était en terre battue. L'orchestra fut d'emblée conçue comme entourée d'un mur de **podium** plaqué de marbre, appelé comme à Aphrodisias [101] πεδάλιον

96. Bingöl 2005, p. 104.
97. Korkut 2015.
98. Niniou-Kindeli, Chadzidakis 2016.
99. Moretti 2009, p. 46-47.
100. von Gerkan, Müller-Wiener 1961.
101. *I.Aphr.* 8.115, l. 4. Dédicace par M. Aurelios Menestheus Skopas du placage de marbre du podium, τὴν μετασκούτλωσιν τοῦ πεδαλίου τοῦ θεάτρου.

dans une inscription (voir *infra*, p. 428). Ce mur, haut de 1,77 m (6 pieds) au-dessus de la fondation, était composé d'une base moulurée (plinthe, filet droit, doucine renversée, astragale, bandeau, congé) haute de 0,293 m, d'orthostates de 1,09 m et d'une corniche aux moulures lisses de 0,285 m (congé, listel, astragale, quart-de-rond, listel horizontal, cavet, filet droit, bandeau). La fondation, largement débordante, était en place, les blocs de socle installés, avec des scellements sur le lit d'attente (mortaises pour agrafes et goujons perdus, trous de pince), sauf les deux blocs des extrémités. Les orthostates (ὁ περὶ τὸ πεδάλιον λευκόλιθος στατός dans l'inscription) n'avaient pas tous été montés ; ils laissent voir sur leurs faces latérales visibles des mortaises dont peut-être des trous de louve (**fig. 205**).

Ce podium était creux : un couloir semi-circulaire séparait la façade en marbre du mur de podium proprement dit, en quatre assises de petit appareil irrégulier surmonté de blocs en marbre. Il ne s'agit pas d'un couloir de service : il était inaccessible. Les blocs de corniche reposaient à la fois sur les orthostates et sur ces blocs, constituant le dallage de la circulation au pied des gradins. De dimensions importantes, leur face supérieure était munie d'un trou de louve centrale, ou de deux pour les plus larges, comme on en trouve souvent dans les théâtres à cet emplacement, par exemple à Thasos. Parfois le bourrelet laissé entre les joints sur la face antérieure moulurée n'a pas été ravalé. La profondeur de l'ensemble était de 1,47 m (5 pieds). Toutes ces dimensions, profondeur, hauteur totale et ses subdivisions (base, orthostates, couronnement), sont identiques à celles du podium du théâtre de Milet, avec des écarts allant de 2 à 9 mm, ce qui est d'autant plus frappant que le diamètre de l'orchestra est également identique à celui de Milet. Au centre, une ouverture donnait accès à deux cages d'escalier symétriques, ménagés à l'intérieur du podium, entre les orthostates et le mur de podium proprement dit, permettant de gagner l'espace de circulation au pied des gradins (**fig. 203**).

Cet accès semble particulièrement exigu et l'on peut se demander si tous les spectateurs devaient y passer. Aucune trace d'escaliers ne subsiste aux extrémités du podium, mais peut-être avait-on l'intention d'en construire. On peut se demander si les fondations en grand appareil situées immédiatement au nord de la façade est du koilon ne pourraient pas correspondre à un dispositif d'accès, peut-être à un escalier permettant d'accéder au mur de podium à son extrémité est (**fig. 205**). Au théâtre d'Érythrées on trouve une fondation au même emplacement (voir *supra*, p. 323).

On avait commencé à aménager huit niches (ht. 1,30, L 0,66-0,73 m) dans le mur de podium, de façon symétrique, avec deux groupes de quatre de chaque côté de l'accès central (**fig. 204**). Il semble qu'on les érigea en priorité, avant de compléter le mur d'orthostates, de façon à fixer d'emblée leur emplacement ou à anticiper le temps supplémentaire que nécessitait leur achèvement.

Dans ces niches, on avait commencé à installer des banquettes de **proédrie** (?) flanquées de deux pattes de lion, en commençant par l'extrémité est. La première niche depuis l'est apparaît achevée, avec la banquette installée (**fig. 204**) ; dans la seconde, on avait commencé à tailler l'encastrement pour le siège, qui semble

abandonné devant (**fig. 205**). Il n'est donc pas clair qu'on ait prévu quatre niches supplémentaires pour les deux kerkis extrêmes et qu'il faille restituer comme O. Bingöl un total de douze niches sur tout le pourtour de l'orchestra. Un nombre de huit sièges honorifiques paraît déjà supérieur à la moyenne du nombre de trônes de proédrie qu'on trouve dans les théâtres. Pour insérer les banquettes, il fallut retailler le socle du mur de podium. Or les blocs de socle situés sous les autres niches sont achevés jusque dans les détails de leur mouluration : peut-être les blocs furent-ils taillés en série jusqu'aux dernières finitions, de façon anticipée, et ne décida-t-on de l'emplacement des niches qu'une fois la base entièrement installée ou peut-être changea-t-on de projet, trouvant par exemple que les niches n'étaient pas assez hautes pour y faire asseoir quelqu'un, alors qu'on avait déjà creusé une couverture en cul-de-four dans la corniche jusqu'au sommet de l'ovolo, et non du cavet comme pour la porte centrale, ce qui aurait peut-être trop fragilisé le bloc. Dans les intervalles entre les ouvertures (niches et porte centrale), on avait prévu d'orner les orthostates de reliefs pour lesquels on avait laissé d'épais panneaux bruts : six sont en place, un autre a été trouvé dans l'orchestra. Sur le mur de podium du stade récemment dégagé, on peut observer de tels panneaux [102].

Figure 204 – Magnésie, nouveau théâtre. 1. Podium de l'orchestra, première niche depuis l'est (2016). 2. Podium de l'orchestra, deuxième niche depuis l'est (2016).

§ Bâtiment de scène. On peut se poser la question de savoir si le projet prévoyait la construction d'un bâtiment de scène. On observe un sol préparatoire, plutôt qu'un massif de fondation proprement dit, de 3,50 m de profondeur, assis au même niveau que la fondation du mur de podium, fermant l'orchestra. Une autre fondation en grand appareil, part perpendiculairement du mur de soutènement est, longeant à l'est la grande fondation avant de faire un retour vers l'extérieur. O. Bingöl ne retient pas ces fondations comme celles d'un bâtiment de scène car elles barrent l'orchestra sans laisser de place à des parodos ; leur orientation dévie légèrement par

102. Bingöl 2010 (sans la comparaison).

Figure 205 – Magnésie, nouveau théâtre. 1. Deuxième niche depuis l'ouest avec préparation d'un encastrement pour un siège (2016). 2. Vue du secteur d'un éventuel bâtiment de scène depuis l'extrémité du koilon au nord-ouest.

rapport à l'axe du théâtre ; elles ne sont pas constituées de blocs comme pour le podium et ne sont pas suffisantes pour porter un édifice en grand appareil. À quoi l'on peut répondre que d'autres théâtres d'Ionie avaient à l'époque impériale une orchestra, ceinte d'un mur de podium, barrée par le bâtiment de scène : ceux de Milet, d'Éphèse, de Téos, et peut-être d'autres encore comme Magnésie du Méandre ou Smyrne ; qu'on voit mal à quel édifice ces fondations pourraient servir sinon au seul monument identifié dans ce secteur ; que les vestiges conservés correspondent en profondeur à un proskènion, qui n'avait pas besoin de fondation massives : la bande antérieure qui a été relevée pourrait correspondre à la fondation d'un front de proskènion, la limite nette à la façade d'un bâtiment de scène projeté ou démonté, la zone oblique à l'est à une rampe d'accès au proskènion et au podium, les blocs de grand appareil à l'ouest à un système d'accès également, peut-être double si l'on file la comparaison avec le théâtre de Milet, avec au sud une porte de parodos donnant sur l'estrade et au nord peut-être un passage vers l'orchestra.

Chronologie

On ne peut distinguer de phases dans un monument qui fut abandonné avant d'être achevé. Le theatron est en revanche riche d'enseignements sur les étapes de chantier.

§ Date de construction. Aucune datation stratigraphique n'a été possible : les fouilles ont livré un matériel (inédit) hétérogène, allant de l'époque hellénistique au IIIe s. apr. J.-C. Un élément de datation pourrait cependant être réinterprété : il s'agit d'une monnaie de Domitien trouvée sous l'un des blocs restés sur le dallage de la circulation au pied des gradins, qui est classée comme « déplacée *in situ* » car O. Bingöl considère que les blocs ont été déplacés après l'abandon. Mais si, comme nous le proposons, ces blocs et d'autres sont restés à l'emplacement où les ouvriers les avaient laissés, cela fournirait un *terminus post quem* pour la construction du theatron, et non un *terminus ante quem*.

La datation du début des travaux à la basse époque hellénistique (IIe-Ier s. av. J.-C.) qu'avait défendue O. Bingöl dans sa monographie d'après les moulures et qu'adopte Fr. Sear est aujourd'hui dépassée. Il s'agissait en particulier de la doucine renversée (cyma recta) de la base du mur de podium [103]. F. K. Yegül, connaisseur de Sardes, était revenu sur les points de comparaison avec le temple d'Artémis de cette cité, récemment redatés de l'époque impériale. O. Bingöl a depuis accepté ces arguments en faveur d'une datation à l'époque impériale, de telles moulurations puisant dans un répertoire hellénistique en usage jusqu'à l'époque sévérienne [104].

Quelques caractéristiques techniques peuvent aussi être avancées en faveur d'une datation à l'époque impériale : l'utilisation de l'*opus caementicium*, le recours à la scie, le polissage des blocs, et peut-être le recours fréquent à la louve, dont nous ne connaissons pas d'attestation à l'époque hellénistique à Magnésie. On pourrait y ajouter l'utilisation du pied romain-attique de 29,6 cm. O. Bingöl place donc la construction et l'abandon au Ier s. apr. J.-C., d'après l'architecture du monument, son ornementation et son plan. Comme il le souligne, il faudrait désormais verser au dossier l'inscription d'une évergète dont on a perdu le nom [105] et qui contribua au financement du theatron. Avec cette inscription, où l'on trouve également le nom de mois Kaisareion, il n'y a plus de doute que le theatron fut mis en chantier à l'époque impériale. De plus, la forme des lettres nous semble interdire de dater avec O. Bingöl cette inscription de l'époque julio-claudienne, sur la seule foi du nom de Ioulia Berenikè : il paraît plus raisonnable de la situer dans la première moitié du IIe s. apr. J.-C. (voir *infra*, p. 428). Par ailleurs, la très forte similitude du mur de podium inachevé avec celui du théâtre de Milet, déjà relevée par O. Bingöl, mais aussi l'égalité du diamètre de l'orchestra de ces deux théâtres et la concordance des dimensions des fondations avec celles du proskènion milésien et de ses accès, laisse penser qu'il s'agit d'une imitation de ce dernier, ce qui indiquerait une construction au plus tôt au IIe s. apr. J.-C.

§ Construction. On observe que le chantier en était arrivé à des stades variant dans l'espace : à certains endroits, on en était aux fondations, à d'autres à l'élévation, à certains points à la finition. Les tailleurs de pierre devaient se répartir en trois secteurs principaux : dans l'orchestra ; au niveau du podium ; dans les gradins.

§ Destination de l'édifice. Le nom de theatron fut donné au monument au début des fouilles, car on n'en voyait que quelques gradins et on n'en connaissait pas la fonction. On conserva cette appellation pour éviter la confusion avec le théâtre. Dans une inscription récemment découverte, l'édifice est désigné comme « nouveau théâtre » (voir *infra*, p. 428).

On peut donc le considérer comme un petit théâtre, qu'on peut comparer aux autres théâtres d'Ionie. Si son podium paraît singulier, il n'est pas sans parallèles, à

103. Déjà dans Bingöl 1990, p. 63-64.
104. Yegül 2006, p. 154.
105. O. Bingöl la nomme Ioulia Berenikè, qui est le nom d'une stéphanéphore sous laquelle l'évergète avait commencé à verser de l'argent.

Milet et à Téos. De ce point de vue, il n'apparaît pas si clair qu'on n'ait pas prévu de le doter d'un bâtiment de scène. L'inscription le désigne comme un « nouveau théâtre », par opposition à l'ancien théâtre hellénistique : peut-être les contemporains y voyaient-ils un théâtre d'un nouveau genre [106], mais l'expression manifeste une certaine continuité entre les deux monuments. Il faudrait savoir si les deux édifices étaient destinés à être complémentaires ou si le second devait remplacer le premier. Nous en savons trop peu pour établir une chronologie relative assurée entre ces deux monuments : cependant, nos datations révisées du grand théâtre et du theatron, très proches, remettent en cause l'idée selon laquelle le théâtre aurait été rénové bien après l'abandon du theatron. Au contraire, les deux monuments ont pu être en chantier simultanément, à l'époque antonine, peut-être dans la première moitié du IIe s. apr. J.-C., à moins que l'abandon de la construction du nouveau théâtre ait justifié la rénovation de l'ancien et que les deux chantiers se soient succédé de peu. La différence de capacité et le dispositif particulier du mur de podium laissent cependant penser que ce petit théâtre était conçu pour un usage différent de celui du grand.

O. Bingöl a toujours maintenu l'originalité de cet édifice, et jusqu'à l'une de ses dernières publications sur le sujet [107], il soutenait des thèses étonnantes. Il avançait que l'exiguïté des petits escaliers symétriques ménagés dans la partie centrale du podium bordant l'orchestra correspondraient mieux à des accès pour gladiateurs qu'à une entrée pour spectateurs de représentations théâtrales, mais que leur association à une proédrie dans les niches de ce même podium interdirait la pratique de chasses ou de combats de gladiateurs. Il se prononce donc pour une interprétation cultuelle, établissant un parallèle audacieux entre quelques objets – une bandelette de métal doré dédiée à Artémis Leukophryènè, un poids de plomb portant des reliefs de Tychè et d'Artémis, une stèle représentant Artémis/Cybèle et Hermès et mentionnant Artémis Oreia (des montagnes) – et le temple de Cybèle surmontant le théâtre de Pessinonte ou d'autres théâtres surmontés d'un temple, arguant du remplacement des pattes de lions par des pattes de griffons dans certains gradins et du nombre (restitué) des niches de la proédrie, qui évoquerait les Douze dieux – qui avaient leur autel sur l'agora (*I.Magnesia* 98, 197/196av. J.-C.) – ou les douze tribus portant leurs noms. Selon lui, il y avait peut-être un sanctuaire de Cybèle derrière le theatron, et la tombe de Thémistocle pourrait correspondre à la « colline du tumulus » à proximité du theatron.

§ Abandon. Le monument fut abandonné alors qu'il était encore en chantier, d'après nous dans le courant du IIe s. apr. J.-C. : comme l'évergète a payé les orthostates qui ne furent jamais achevés, la gravure de l'inscription doit précéder de peu cet abandon. O. Bingöl explique l'abandon par un glissement de terrain, sans trancher sur les circonstances exactes : peut-être anticipa-t-on le risque, réalisant que l'emplacement était mal choisi ; peut-être abandonna-t-on le projet après

106. Sur l'importance de la nouveauté chez les Grecs, voir D'Angour 2011.
107. Bingöl 2012.

la catastrophe ; peut-être enfin des raisons financières entrèrent-elles aussi en ligne de compte. Ce dernier argument paraît étonnant quand on pense à l'activité édilitaire intense que connaît Magnésie au début de l'époque impériale, et que ce que l'inscription indique comme payé, et même réalisé, fut abandonné.

L'édifice fut l'objet de spoliations à une époque indéterminée : les fouilleurs ont retrouvé certains blocs abandonnés au pied du premier rang où on les avait descendus. Mais il nous semble qu'on pourrait aussi comprendre que ces blocs y avaient été montés pour être mis en place et qu'on les y laissa là après l'interruption du chantier : plutôt que d'imaginer qu'ils furent ensevelis au moment de la catastrophe, ou qu'on jugea trop dangereux d'intervenir dans ce terrain instable, on peut simplement penser qu'il ne se présenta pas d'opportunité de les remployer dans un nouveau chantier. Par ailleurs des blocs ont été remployés afin d'aménager des bassins enduits et connectés à un canal d'évacuation dans les gradins : peut-être s'agissait-il de pressoirs à raisins. Ces installations, de même qu'un système de canalisations passant le long du mur arrière du koilon et à l'intérieur de ce dernier, sont datés des XVIIIe-XIXe siècles.

Bouleutèrion et odéon

37°51'5.62"N 27°31'36.43"E (odéon).

Le lieu de réunion de la boulè correspondait-il à ce que C. Humann après O. Rayet, qui « n'en av[ait] vu une seule pierre », pas plus que J.-J. Clerget avant lui (*contra* ci-dessous) [108], nommait « odéon romain » d'après les vestiges dessinés par J.-N. Huyot en 1820 (**fig. 209**) au sud de l'Artémision (**fig. 208**) ? Dans la publication de 1904 sont encore mentionnés quelques vestiges dans un « grand appareil romain » semblable à celui du gymnase [109], correspondant à l'odéon représenté par J.-N. Huyot, J.-J. Clerget et P. Trémaux [110]. Cet édifice inscrit dans le plan hippodaméen, au sud de la basilique du marché était orienté à l'ouest (**fig. 168**). Aujourd'hui il n'en subsiste que quelques piles à contreforts, entre quelques pans des murs byzantins qui prolongeaient le monument au nord et à l'est (**fig. 206**) [111]. Le dessin de J.-N. Huyot, représentait un édifice à gradins plus petit que le grand théâtre, et la dénomination odéon, à laquelle on associa vite le qualificatif « romain », peut paraître une surinterprétation. Le plan schématique de P. Trémaux (1853-1854) figure une orchestra en fer à cheval à l'aide de croix et de pointillés peu éclairants : dans l'axe de l'édifice sont représentées en traits noirs les piles que l'on observe actuellement (**fig. 207**). D'après le relevé plus détaillé de J.-J. Clerget, réalisé en 1842 mais publié en 1904 seulement par C. Humann, l'édifice avait un diamètre de 40 mètres environ.

108. Rayet, Thomas 1877, p. 130.

109. Cette description est pour le moins vague, on ne sait si la comparaison vaut pour le grand appareil, ou aussi pour l'*opus caementicium* des voûtes et le placage de marbre du gymnase évoqués avant l'odéon.

110. Humann *et al.* 1904, p. 30, fig. 18. L'édifice est inventorié dans Sear 2006.

111. Bingöl 2007, p. 159.

Le demi-cercle intérieur paraît trop grand pour représenter les contours de l'orchestra. C'est plutôt le plan des substructions qu'on peut lire. Au rez-de-chaussée, sous les gradins, une circulation semi-circulaire était bordée de contreforts à l'intérieur et de piliers en grand appareil à l'extérieur, qui devaient supporter les gradins les plus hauts et dans l'intervalle desquels, pour certains au moins, devaient se situer des accès, la façade extérieure constituant probablement une arcade. Ce couloir devait aussi être accessible aux deux extrémités de sa façade ouest, en traversant peut-être un vestibule : quelques murs définissant de tels espaces semblent apparaître. L'édifice formait un ensemble clos, mais le seul mur rectiligne conservé ne permet pas de dire si une simple façade fermait l'orchestra, ou s'il existait une tribune ou un bâtiment de scène.

J.-Ch. Balty n'hésite pas à en faire un bouleutèrion au vu de son emplacement et de l'absence de parodos. Ce bouleutèrion aurait été couvert, en raison de la présence de contreforts [112]. Mais toutes ces caractéristiques ne font pas pour autant de ce monument à gradins dont des vestiges d'époque impériale semblent connus, un bouleutèrion, surtout pas hellénistique, d'autant plus qu'une inscription où le héraut sacré s'adresse à la foule et aux magistrats réunis sur l'agora, devant le bouleutèrion, pour inviter toute la population de la cité à un sacrifice en l'honneur d'Artémis Leukophryènè (*I.Magnesia* 100a) laisse penser qu'un tel édifice se situait en bordure immédiate de l'agora, peut-être derrière son côté sud, où l'on situe aussi le prytanée. Or pour gagner l'agora depuis l'« odéon » par la porte sud-est, il fallait parcourir quelque 80 mètres. En revanche, l'hypothèse d'un odéon à mi-chemin entre théâtre et Artémision invite à se demander si l'édifice n'était pas lié au sanctuaire.

Figure 206 – Magnésie, odéon ou bouleutèrion. 1. Vue du nord-ouest : à gauche fortification byzantine NE-SO, à droite, vestiges des piles à contreforts au centre de la façade arrière de l'odéon (2016). 2. Vue depuis le site de l'odéon vers le nord : la basilique du marché au second plan, l'Artémision au dernier (2016).

112. Balty 1991, p. 524-526, fig. 256.

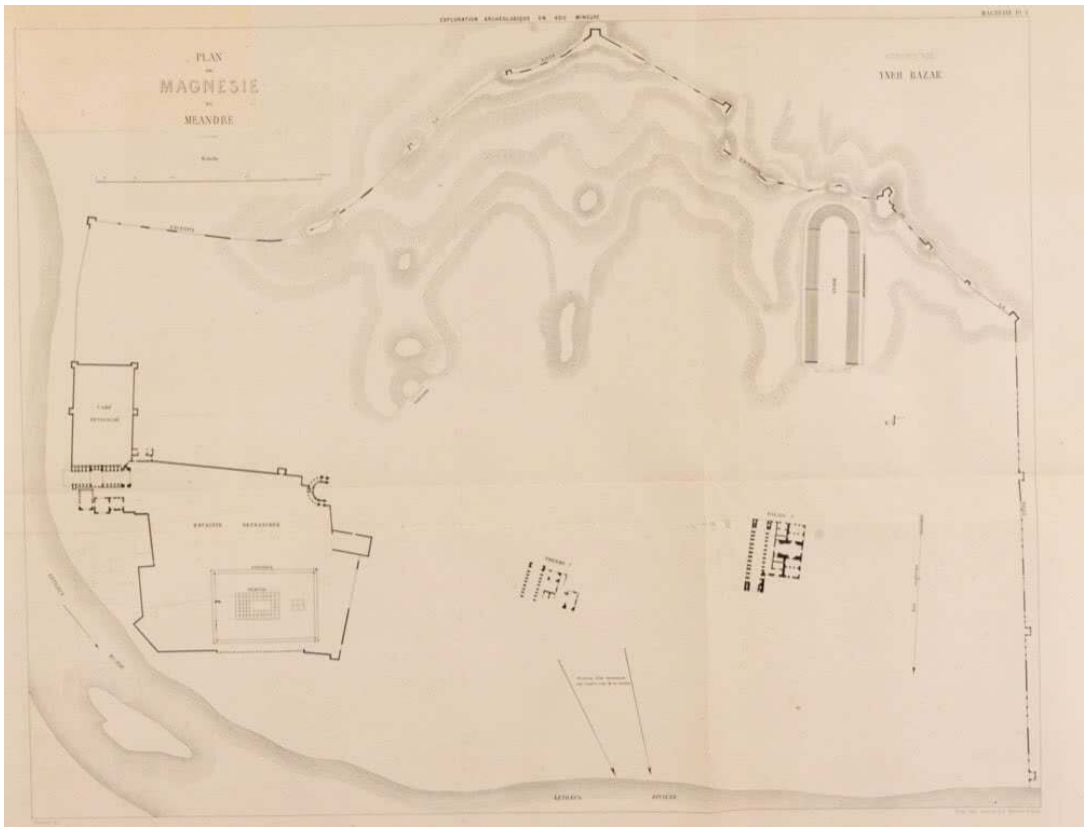


FIGURE 207 – Magnésie. Plan [nord en bas] par P. Trémaux (TRÉMAUX 1866, Magnésie, pl. I).

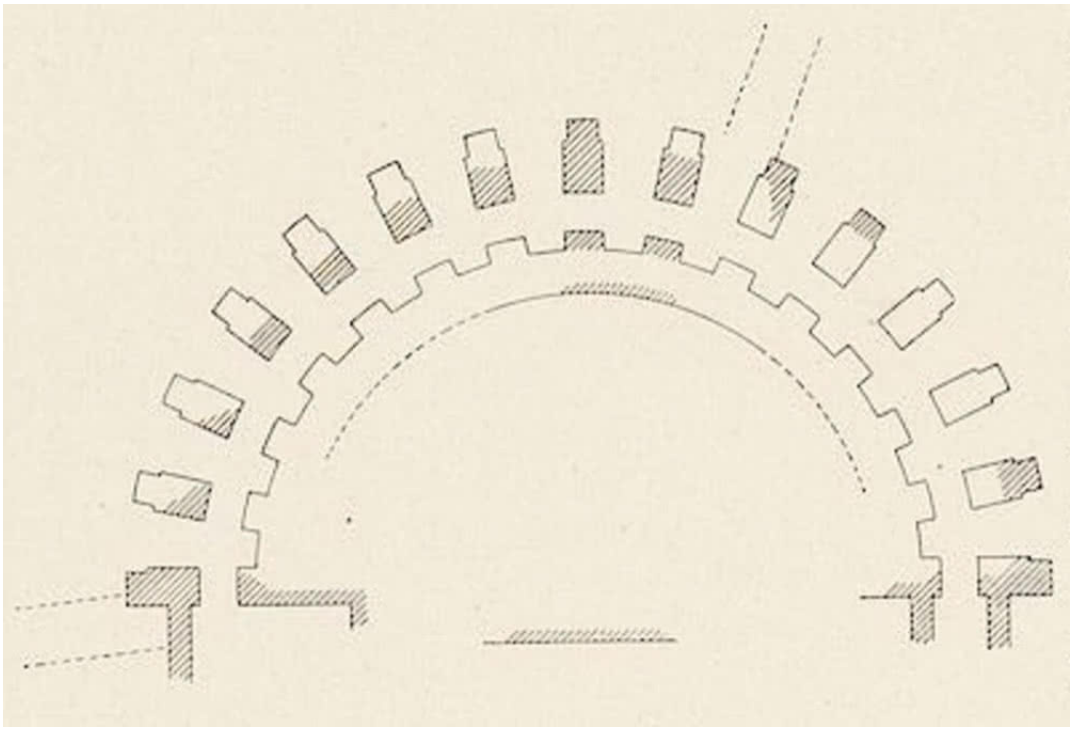


FIGURE 208 – Magnésie, odéon ou bouleutèrion. Plan de l'édifice au 1:500 d'après Clerget (HUMANN *et al.* 1904, fig. 18).

Figure 209 – Magnésie. Détail de la vue de la ville par J.-N. Huyot (de Laborde 1838, pl. XLII, fig. 88).

Stade

Jusqu'à tout récemment, on ne connaissait du stade de Magnésie que quelques gradins affleurant à peine [113]. Les fouilles du stade de Magnésie débutèrent en 2008 dans le cadre de la mission d'O. Bingöl. Le dégagement fut rapide : pour venir à bout d'une couche alluviale particulièrement épaisse et dure, on descendit jusqu'aux gradins à la pelle mécanique, ce qui eut pour conséquence regrettable de les endommager [114].

En 2012 commença l'étude des nombreuses inscriptions qui couvraient les gradins divisés en 25 kerkis ; cette étude est actuellement confiée à B. Dreyer [115]. Les inscriptions topiques nous livrent quantité d'informations sur la société des spectateurs [116]. Elles furent gravées plutôt au IIe s. apr. J.-C., mais il y eut peut-être plusieurs phases ; les lettres lunaires sont présentes, mais pas systématiques. Majoritairement réalisées sur la zone de siège, on les trouvait aussi sur la face antérieure des gradins, comme les réservations pour les technites de la kerkis 21. Non loin de ces artistes, dans la kerkis 22, prenait place une *familia* de gladiateurs. On trouvait encore des technites dionysiaques dans la kerkis 16, sur la moitié gauche de la banquette à dossier constituant le vingt-sixième et dernier rang. De nombreuses associations professionnelles, boulangers (K10, R17), teinturiers en noir (K10, R20-23), meuniers ? (K11, R20), jardiniers (K12), oiseleurs (K12, R21), *mandragoreitoi* – fabricants de potions à base de mandragore ? (K12, du podium au diazôma) – et d'autres encore (K11, R22-23), avaient leur place réservée au stade, ainsi que d'autres groupes, comme la secte des porteurs de peaux de bouc. On compte également un certain nombre de prêtres, notamment sur la banquette sommitale (prêtres impériaux « néocores » dans

113. Roos 1994 fig. 4.

114. Bingöl 2010. Pour un résumé présentant les travaux menés au stade, le dossier épigraphique et iconographique, Dreyer, Bingöl 2014. Nous suivons la numérotation des kerkis corrigée (n+1) de la seconde référence.

115. Dreyer 2013.

116. Dreyer, Bingöl 2014 énumère un certain nombre d'inscriptions, donnant l'emplacement des inscriptions (kerkis, rang, situation sur le gradin).

la kerkis 13, dans la sphendonè) [117] ; les stéphanéphores prenaient place dans la galerie supérieure. Un certain nombre d'inscriptions furent gravées au nom d'individus, hommes ou femmes. Un dénommé Claudius Marcellus se distinguait : en son nom étaient réservés les trois rangées supérieures (24 à 26) des kerkis 8 à 12, peut-être 7 à 12. Des étrangers venus de cités ioniennes avaient leur place au stade : les habitants de Smyrne, à deux rangées de la kerkis 11 ; sur le podium on lisait aussi une dédicace aux Éphésiens. Enfin, certains signes dans la kerkis 12 permettent d'établir le sens de circulation des spectateurs : sous le diazôma, ils se lisaient en montant ; au-dessus, on les déchiffrait en descendant. Certains groupes de lettres semblent propres à chaque kerkis ; des lettres isolées, probables abréviations, demeurent inexpliquées.

Le monument conserve aussi une exceptionnelle ornementation figurée : on observe encore quelques vestiges d'enduits peints sur le mur de fond du portique in summa cavea [118]. Particulièrement riches d'enseignements sont les reliefs qui ornaient le mur de podium, qui révèlent les différents usages du monument.

Chaque kerkis comportait un ensemble de reliefs comparables, au nombre de cinq dans la plupart des cas, avec une figure centrale (remplacée par une fontaine dans la kerkis 11), autour de laquelle s'organisaient des paires de motifs symétriques, une paire de motifs verticaux aux extrémités et deux objets ou groupes d'objets dans les intervalles, sauf dans la kerkis 12 qui ne comporte que trois reliefs. Ces reliefs ont pu être identifiés du côté nord, dans la première kerkis, ainsi que dans les kerkis 7 à 12 (amorce de la sphendonè), ce qui ne représente pas le quart du total. Les ensembles conservés semblent avoir chacun leur thématique et correspondre à un type de concours ou de spectacle précis. Peut-être commença-t-on le travail dans la sphendonè sans aller jusqu'aux dernières finitions, puisque le relief de la kerkis 1 apparaît à peine dégrossi.

Épreuves gymniques. La thématique gymnique semble représentée dans les kerkis 1, 9 et 11, soit deux fois dans six kerkis consécutives, ce qui montre que les épreuves gymniques auxquelles étaient destinés en premier lieu les stades grecs, demeuraient importantes sans plus être majoritaires, peut-être. On peut classer dans cette thématique les représentations d'Hermès ou de piliers hermaïques, Hermès étant connu comme le protecteur du gymnase et des athlètes. Dans la kerkis 1, on trouve un pilier hermaïque à peine ébauché. Dans la kerkis 9, on identifie des piliers hermaïques aux extrémités, Hermès porteur d'une lance au centre, et des piédestaux portant peut-être des prix pour les vainqueurs : une étoffe enroulée, un carquois fermé et un bouclier. Enfin, dans la kerkis 11, où l'on trouve une fontaine pouvant servir à désaltérer les athlètes (mais aussi les chevaux), on identifie bien des bras de cestiaires, qui renvoient

117. B. Dreyer souligne que la sphendonè comptait les réservations les plus prestigieuses, contrairement à ce que l'on observe au stade d'Aphrodisias. Il faudrait certainement distinguer les places alignées sur la ligne d'arrivée, qui étaient peut-être les plus recherchées, comme dans nos stades d'athlétisme d'aujourd'hui, alors que le fond du virage, offrant une vue frontale et non latérale, ne représente pas le meilleur emplacement pour apprécier le spectacle.

118. Je remercie à O. Bingöl de me les avoir montrés.

au pancrace. Ce motif constituerait une paire avec un cerceau (τροχός) tels ceux qui figurent sur des représentations de courses d'enfants au cirque et sont décrits par les textes : on reconnaît les λεπτοὶ κρίκοι, anneaux cliquetants nommés par Antyllos, ainsi que le crochet qui servait à les diriger. Peut-être des courses de cerceau avaient-elles lieu au stade [119]. Aux extrémités, O. Bingöl propose de voir des caisses à prix. Peut-être pourrait-on plutôt parler de présentoirs à étagères, mais la forme de ces objets peut aussi évoquer la grille d'une porte, d'autant que les reliefs sont en bordure d'escalier.

Gladiateurs. Une figure de gladiateur a été identifiée dans la kerkis 7. Le thème de la gladiature est probablement également évoqué dans la kerkis 10, à iconographie guerrière, avec ses trophées aux extrémités et peut-être un Arès central, au glaive et à la lance. Comme dans la kerkis 9, les piédestaux pourraient porter des prix : glaive et bouclier rectangulaire à droite, bouclier rond et carquois ouvert à droite. Mais le carquois évoque plutôt les chasses, à moins de penser aux *sagittarii*, type de gladiateur qui n'est pas attesté en Ionie.

Chasses ? Le lien entre les reliefs de la kerkis 9 et le monde gymnique n'est pas assuré : à la présence des Hermès s'ajoute celle des armes, la lance, le carquois et le bouclier, et l'étoffe enroulée pourrait évoquer un filet. Dans la kerkis 11, les motifs latéraux pourraient éventuellement évoquer des tourniquets utilisés dans des chasses.

Épreuves hippiques. Le groupe de la kerkis 12 représente un cavalier et un bige, les deux palmes correspondant peut-être aux deux types d'épreuves. Cependant on connaît pour les Rhômaia une épreuve de char avec des chevaux adultes (*I.Magnesia* 127 : ἅρματι τελείωι), ce qui semble impliquer au moins quatre épreuves : chevaux montés poulains et adultes, biges chevaux et adultes. Les reliefs de la kerkis 12 évoquent plutôt des poulains, sans que leur qualité permette d'être catégorique. L'absence de quadrige, alors qu'on aurait pu ajouter deux reliefs encore, est peut-être significative.

L'ensemble montre qu'on a cherché à éviter de représenter le même thème dans deux kerkis contiguës. En revanche aucun ordre régulier de succession ne se dégage. Nous ne connaissons pas les prix que recevaient les vainqueurs des divers concours magnésiens, ce qui ne permet pas de reconnaître des ensembles correspondant à un concours plutôt qu'à un autre : la kerkis 8 peut-être évoquait les Rhômaia, mais parmi les reliefs connus, aucun signe ne semble renvoyer aux Leukophryèna. Enfin, si les thèmes semblent relativement bien séparés, on note des jeux d'écho entre les kerkis, notamment les kerkis 9 et 10, dont l'organisation est rigoureusement symétrique, avec de plus un piédestal à bouclier rond et carquois dans l'intervalle de

119. Dasen 2019. Dans sa synthèse, la spécialiste de l'enfance, n'ayant pas connaissance de l'exemple magnète, dont nous comptons l'informer, doute que des courses de cerceau aient effectivement eu lieu, avant de suggérer qu'il en existait, mais qu'elles n'étaient pas considérées comme des épreuves athlétiques à part entière : le relief pourrait bien venir confirmer cette intéressante hypothèse.

droite de la première et dans l'intervalle de gauche de la seconde, créant ainsi une construction en chiasme de part et d'autre de l'escalier : on pourrait peut-être y voir un certain parallélisme entre les athlètes du stade et les combattants de l'arène.

Sur les reliefs connus, aucune épreuve musicale n'apparaît distinctement, à moins qu'on ne voie des « portes de mimes » aux extrémités de la kerkis 11 [120].

On notera cependant la place importante des technites dionysiaques dans les gradins, mais aussi qu'on exposa une inscription honorifique pour un aulète, Métrodoros, près des bornes d'arrivée et de rotation [121].

Les gradins du stade furent déformés par un violent séisme, qui n'est pas nécessairement celui de 17, après lequel on aurait peut-être entrepris une restauration, mais pourrait être postérieur à l'abandon du monument.

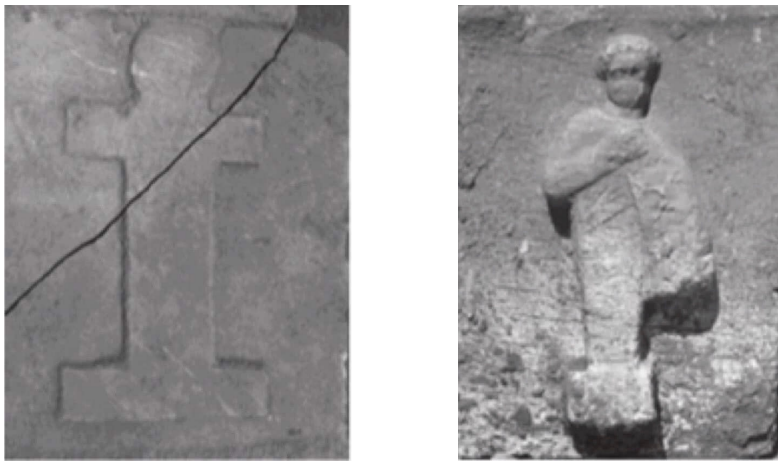


Figure 210 – Magnésie, stade. 1. Kerkis 1, Hermès schématique (Dreyer, Bingöl 2014 fig. 10). 2. Kerkis 7, gladiateur (Dreyer, Bingöl 2014 fig. 11).

Figure 211 – Magnésie, stade. Reliefs de la kerkis 8 (Dreyer, Bingöl 2014 fig. 13).

120. Des θύραι μιμικαί sont attestées à Gytheion sous Tibère (Oliver, Clinton 1989, p. 60, nº 15, l. 36) ; on trouve aussi des portes sur certaines représentations de mimes, comme celles que nous présentons pour le théâtre d'Éphèse.

121. Dreyer 2013.

Figure 212 – Magnésie, stade. Reliefs de la kerkis 9 (Bingöl 2010 fig. 4).

Figure 213 – Magnésie, stade. Reliefs de la kerkis 10 (Bingöl 2010 fig. 6).

Figure 214 – Magnésie, stade. Reliefs de la kerkis 11 (Dreyer, Bingöl 2014 fig. 15).

Figure 215 – Magnésie, stade. Les trois reliefs de la kerkis 12, de gauche à droite : palmes, cavalier, bige (Dreyer, Bingöl 2014 fig. 17).

Sources textuelles

Inscriptions du grand théâtre

§ Inscriptions sur des membres architecturaux.

ὅρος ἱεροῦ. Sur le pilastre sud de la porte du mur de soutènement antérieur sud. Dörpfeld *et al.* 1894, 46, *I.Magnesia* 233. Ier s. av. J.-C.

• Inscriptions topiques.

Τόπος Α…. Sur le mur de soutènement antérieur nord, sur la ciselure inférieure de la première assise à bossage, sur le premier bloc au nord de l'escalier monumental. Ier s. av. J.-C.

Dörpfeld *et al.* 1894, 43, *I.Magnesia* 247.

Τόπος Φιλώτα. Sur le mur de soutènement antérieur nord, entre l'escalier monumental et le pilastre de l'angle extérieur, sur la ciselure supérieure de la troisième assise (= deuxième assise à bossage). Époque hadrianique plutôt que IIIe s. apr. J.-C.

Dörpfeld *et al.* 1894, 44, *I.Magnesia* 249. **Fig. 177.**

Τόπος Τροφιμίωνος. Sur un bloc erratique en marbre blanc (1,67 x 0,60 x 0,33 m) trouvé à Balatçık et provenant très probablement du théâtre (inscription copiée par M. D. Baltazzi). Trois mortaises à goujons au lit d'attente. Écriture soignée de l'époque d'Hadrien ou d'Antonin le Pieux plutôt que du IIIe s. apr. J.-C.

Dörpfeld *et al.* 1894, 45, *I.Magnesia* 248.

Ce bloc ne peut être un gradin. En revanche, le matériau et les dimensions, notamment la hauteur, pourraient correspondre au mur de soutènement (troisième assise à bossage ?), mais la publication n'indique pas si le parement du bloc présentait un panneau à bossage similaire aux blocs de ces murs.

Fragments d'inscriptions topiques ? Cousin, Deschamps 1894, p. 12, 9, *I.Magnesia* 250. Sur des pierres provenant du théâtre qui se trouvaient remployées dans le dallage d'un café de Musaly en 1894. Deux τό[πος] et κατέχεται, pourraient provenir des minces plaques de gradins et constituer des inscriptions réservant une place. Les deux autres portent [βα](σι)λικόν et ∗(=δηνάρια).

• Inscriptions relatives au chantier du théâtre.

Inscriptions en l'honneur d'Apollophanès et probablement de son fils Démétrios. Bases moulurées dans le marbre bleu foncé des murs de soutènement, trouvées dans l'orchestra, à l'origine scellées sur la fondation formant la tête de ces murs au nord pour la 92 b, au sud pour la 92 a (ht. a 0,83 m, b 0,81 m, L. 0,78 m, prof. 0,685 m). Les blocs portant le début des inscriptions et les statues ont disparu.

Début du IIe s. av. J.-C. ; éventuellement *ca* 160 (A. von Gerkan).

Dörpfeld *et al.* 1894 1 et 2 ; *I.Magnesia* 92 + Holleaux 1903, p. 219-220 (restitution et stemma) ; Gerkan 1921a, p. 96 ; Migeotte 1984, p. 292 n° 91. Commentaires : Moretti 2010, n° 102, Meier 2012, n° 54 (avec bibliographie antérieure). Voir *supra*, p. 384.

I.Magnesia 92 b.

[— ἐπειδὴ — Ἀπολλοφάνης Ἀπολλοφάνου τὸ θέατρον? κατεσκεύα]-
σεν μετὰ τοῦ σ[υ]ναποδειχθέντος αὐτῶι ἐπὶ τῆς κατασκ[ευῆς Μαιανδρίου τοῦ]
Δημητρίου προεισενέγκας τὸ ἀργύριον ἄτοκον καθότι ἐπήγγε[ίλατο· μετὰ δὲ ταῦ]-
τα ἐγλιπόντος αὐτοῦ τὸμ βίον καὶ μετὰ τὴν ἐκείνου τελευτὴν μεταλλάξ[αν]-
τος καὶ Μαιανδρίου, συντελεῖ Δημήτριος ὁ υἱος ὁ Ἀπολλοφάνου, ἀδελφιδοῦ[ς δὲ]
Μαιανδρίου, βουλόμενος ἐπὶ τέλος ἀγαγεῖν τὴν ἐπαγγελίαν τοῦ πατρός, [ἃ ὑπέ]-
σχετο τῶι δήμωι, προεισφέρων τὸ ἀργύριον ἄτοκον κατὰ τὴν τοῦ πατρὸς [ἀναδο]-
χήν· ἵνα οὖν ἥ τε τοῦ δήμου μεγαλοψυχία καὶ εὐχαριστία πᾶσιν ἦι φανερ[ὰ τοῖς]
καλοῖς καὶ ἀγαθοῖς τῶν ανδρῶν καὶ φιλοδοξεῖν αἱρουμένοις καὶ Ἀπολλοφ[ά]-
νης ἀξίως τιμηθῆι τῶν εἰς τὸν δῆμον εὐεργεσιῶν, δεδόχθαι τῶι δήμωι·
ἐπηνῆσθαι μὲν Ἀπολλοφάνην Ἀπολλοφάνου ἐπὶ τῆι προαιρέσει ἣν ἔσχεν
εἰς τὴμ πατρίδα, στῆσαι δὲ αὐτοῦ καὶ εἰκόνα χαλκῆν ἐν τῶι ἐπιφανεστάτωι
τόπωι τοῦ θεάτρου καὶ εἰσκηρύσσεσθαι αὐτὸν ἐν τοῖς ἀγῶσιν καθότι καὶ οἱ
ἄλλοι εὐεργέται· τὸ δὲ ἀνάλωμα τὸ ἐσόμενον εἰς τὴν εἰκόνα ὑπηρετῆσαι Δημή-
τριον ἐκ τῶν πόρων τῶν ἀποτεταγμένων εἰς τὴν κατασκευὴν τοῦ θεάτρου
τῶμ προσεψηφισμένων· τοὺς δὲ ἄρχοντας ποιῆσαι ψηφοφορίαν κατὰ τὸν νόμο[ν]
[κ]αὶ πάντων συντελεσθέντων ὧν ὁ νόμος ἀγορεύει οὕτω κύρια εἶνα[ι τὰ] ἐψηφισμέ-
να· τὸ] δὲ ψήφισμα τόδε ἀναγραφῆναι εἰς τὴμ βάσιν τῆς εἰκόνος τῆς Ἀ[πο]λλοφάνου,
λελύσθαι δὲ καὶ εἴ τι ψήφισμά ἐστιν ἐναντίον τῶιδε τῶι ψηφίσματι κα[τ' αὐ]τὸ τοῦτο κ̣α̣-
θ' ὅ ἐστιν ἐναντίον. ψῆφοι ἐπηνέχθησαν δισχίλιαι ἑκατὸν δεκατρεῖς.

« [Attendu que Apollophanès fils d'Apollophanès a fait construire le théâtre (?)] avec [Maiandrios] fils de Dèmètrios préposé avec lui à la construction, ayant avancé l'argent sans demander d'intérêts conformément à sa promesse ; et qu'après cela, alors qu'il a quitté la vie et qu'après la mort de cet homme illustre Maiandrios est décédé aussi, Dèmètrios, fils d'Apollophanès et neveu de Maiandrios réalise, voulant mener à son terme la promesse de son père, ce qu'il a annoncé au peuple, avançant l'argent sans demander d'intérêts, conformément à l'engagement de son père ; afin donc que la générosité et la gratitude du peuple soient manifestes aux yeux de tous les hommes de bien et de tous ceux qui font le choix de rechercher la gloire et qu'Apollophanès reçoive des honneurs dignes de ses bienfaits envers le peuple, plaise au peuple : qu'Apollophanès fils d'Apollophanès reçoive l'éloge pour l'attachement qu'il avait envers sa patrie, qu'on lui érige une statue de bronze dans le lieu le plus en vue du théâtre et qu'il soit appelé par le héraut lors des concours comme les autres évergètes ; que Dèmètrios prenne en charge les frais que coûtera la statue sur les ressources assignées à la construction du théâtre votées auparavant ; que les archontes procèdent à la mise aux voix conformément à la loi et qu'une fois

accompli tout ce que la loi ordonne, que soit ratifié ce qui a été voté ; que l'on transcrive ce décret sur la base de la statue d'Apollophanès, et que soit abrogé tout décret contraire à celui-ci quant à ce en quoi précisément il lui est contraire. 2113 votes ont été déposés. »

I.Magnesia 92a.

[.....c.21 .....τ]ῆς πόλ[εως·] στῆσαι δὲ αὐ[τοῦ ἐικόνας δύο χαλκᾶς, τὴμ]
[μὲν μίαν ἐν τῆι ἀγορᾶι, τὴν] δὲ ἑτέραν ἐν τῶι θεάτρωι, τὸ δὲ ἀ[νά]λωμ̣[α τὸ εἰς τὴν ποί]-
[ησιν τούτων καθὰ καὶ] τ̣ῆς προεψηφισμ̣ένης εἰκόνος Ἀπολλοφάν[ει καὶ τὴν]
[ἀναγραφὴν τῶν ψηφι]σ̣μάτων ὑπηρετῆσαι τὸν ἀποδειχθησόμενον ἄν[δρα ἐπὶ]
[τῆς κατασκευῆς τ]οῦ θεάτρου ἐκ τῶμ προσόδων τῶν ἐψηφισμένων εἰς τὴ[ν κατα]-
[σκευὴν τοῦ θεά]τρου, εἰσκηρύσσεσθαι δὲ αὐτὸγ καὶ εἰς προεδρίαν μετὰ [τῶν ἄλ]-
[λων εὐεργετ]ῶν ἐν τοῖς ἀγῶσιν οὓς ἂν ὁ δῆμος συντελῆι, ἵνα πάντε[ς εἰδῶ]-
[σιν ὡς ὁ δῆμ]ο̣ς εὐχάριστος ὢν τοῖς καλοῖς καὶ ἀγαθοῖς τῶν ἀνδρῶν κ[αὶ αὐ]-
[τὸν εὐεργ]ετοῦσιν καταξίας χάριτας ἀποδίδωσιν τῶν εὐεργεσιῶν· τοὺς [δὲ προ]-
[έδρους π]οιῆσαι ψηφοφορίαν κατὰ τὸν νόμον καὶ πάντων συντελεσθέντων, ᾧ̣[ν ὁ]
[νόμος] συντάσσει, κύρια εἶναι τὰ ἐψηφισμένα· ἀναγραφῆναι δὲ καὶ τόδε τὸ ψήφ[ισμα]
[ἐς στή]λην λιθίνην καὶ στῆσαι παρὰ τὴν εἰκόνα τὴν ἐν τῆι ἀγορᾶι καὶ εἰς τὸ βῆμα
[τῆς εἰκ]όνος τῆς ἐν τῶι θεάτρωι· λελύσθαι δὲ καὶ εἴ τι ψήφισμα ἐναντίον ἐστὶ
[τῶιδε τ]ῶι ψηφίσματι κατ' αὐτὸ τοῦτο καθ' ὅ ἐστιν ἐναντίον. τῶμ προέδρωμ̣ [ποι]-
[ησάντ]ων τὴμ ψηφοφορίαν κατὰ τὸν νόμον ψῆφοι ἐπηνέχθησαν τετρα[κισχί]-
[λιαι ἑξ]ακόσιαι ἑβδομήκοντα ὀκτώ.

« de la cité ; qu'on lui érige [deux statues de bronze, l'une sur l'agora], l'autre au théâtre, que l'homme qui sera préposé [à la construction du théâtre] prenne en charge la dépense [pour la réalisation de ces statues, celle] de la statue votée précédemment pour Apollophanès [et la transcription des] décrets, sur les ressources votées auparavant pour la construction du théâtre, que le héraut l'appelle à la proédrie avec [les autres évergètes] lors des concours que le peuple célèbre, afin que tous sachent que le peuple, reconnaissant envers les hommes de bien et qui sont ses bienfaiteurs, accorde en retour des marques de reconnaissance dignes des bienfaits ; que les proèdres procèdent à la mise aux voix selon la loi, et qu'une fois accompli tout ce qui est prescrit par la loi, que soit ratifié ce qui a été voté ; que l'on transcrive ce décret sur une stèle de pierre et qu'on la dresse près de la statue de l'agora et sur le piédestal de la statue du théâtre ; que soit abrogé tout décret contraire à celui-ci quant à ce en quoi précisément il lui est contraire. Les proèdres ayant mis aux voix conformément à la loi, 4678 votes ont été déposés. »

Selon M. Holleaux, 92 b est le plus ancien. On apprend dans 92 a que la statue votée pour Apollophanès dans 92 b n'a pas encore été érigée, ce qui implique sans doute que les travaux et la tête du mur de soutènement ne sont pas achevés. Ce pourrait être Dèmètrios le fils d'Apollophanès qui serait honoré d'une statue à l'agora et d'une statue au théâtre, dont les frais seront confiés au futur nouveau préposé aux travaux du théâtre ; le nouveau magistrat en charge

des travaux semble donc avoir assez systématiquement payé les honneurs du magistrat sortant.

Trois ou quatre dédicaces au théâtre par Phanès fils d'Hèrostratos. Ier s. av. J.-C.

Dörpfeld *et al.* 1894, 33-36, *I.Magnesia* 209-212. Voir aussi Gallina 1974, 230, nº 25, Moretti 2010, nº 103.

209. Base carrée moulurée en calcaire jaune (L. 0,94 m, ht. 0,16 m) trouvée près de l'angle nord de l'orchestra. Au lit d'attente quatre mortaises, deux rondes et deux rectangulaires pour l'objet dédié.

Φάνης Ἡροστράτου
ἱερεὺς Διὸς ἀνέθηκεν.

« Phanès fils d'Hèrostratès, prêtre de Zeus a consacré ».

210. Base pour une statue en bronze (mortaises) en deux blocs en marbre blanc trouvée près de l'angle extérieur nord du koilon (L. 0,62 m, ht. 0,40 m, prof. 0,89 m). De la même main que la précédente.

Φάνης Ἡροστρά[του]
ἱερεὺς τοῦ Διὸς
ἀγωνοθετῶν
Λευκοφρυηνῶν
ἀνέθηκεν.

« Phanès fils d'Hèrostratès, prêtre de Zeus, agonothète des Leukophryèna, a consacré ».

211. Grand bloc brisé (L. cons. 1,03 m, prof. 1,33 m), à proximité de l'angle extérieur sud du koilon, à peine un mètre sous le haut du mur conservé. Il pourrait avoir pris place au sommet du pilier d'angle. D'une autre main que les deux précédentes.

Voir *supra*, p. 383.

[Φάν]ης Ἡροστράτου ἱερ[εὺς] Διὸ[ς] ἀ[γ]ω-
[νοθετ]ήσας τοὺς σατυρίσ[κου]ς ἀνέθη-
[κεν· ἀ]πετέλεσεν δὲ καὶ [τὰ δι]αλείπον-
τα τῶν κ[ερκίδ]ων.

« Phanès fils d'Hèrostratès, prêtre de Zeus, après avoir été agonothète, a consacré les petits satyres et a achevé ce qu'il restait des kerkis. »

On peut rapprocher cette consécration d'une base où un Athénien, épimélète de l'île en 110/109 av. J.-C., dédie un satyriskon à Dionysos au théâtre de Délos (*I.Délos* 1812).

Sur le sens du terme kerkis, qui pourrait désigner la forme triangulaire du mur de soutènement antérieur, voir *supra*, p. 79.

212. Grand bloc brisé (L. cons. 0,90 m, ht. cons. 0,40 m, prof. cons. 0,63 m) dans le marbre bleu des murs de soutènement.

[— τ]ῶν
[— κ]ερκίδων

« des kerkis »

Le nom du dédicant des kerkis est perdu, peut-être s'agit-il encore de Phanès : le bloc serait le pendant du précédent et prendrait place au sommet du pilier de l'angle extérieur nord du koilon.

Signature du sculpteur Dèmètrios fils de Dèmètrios. Fragment d'une base à lit de pose en pente trouvée en 1893 dans la partie nord du bâtiment de scène (L. 0,91 m, ht. 0,55 m, prof. *ca* 0,43 m). Le bloc pourrait avoir couronné le parapet d'un mur de soutènement antérieur, peut-être un peu au-dessus de la base nord d'Apollophanès : la possibilité que ce soit la base d'un des satyriskoi est évoquée, mais cela fait une base de trop, et les deux probables bases sommitales qui précèdent semblent plus à même de commémorer le parachèvement des travaux.

Ier s. av. J.-C.

Dörpfeld *et al.* 1894, p. 52, 63, *I.Magnesia* 344.

Δημήτριος Δημ[ητρίου]
ἐποίει

« Dèmètrios fils de Dèmètrios a fait ».

Dédicace d'une hydrie (comme acrotère ?) Support en forme de chapiteau, peut-être d'une hydrie servant d'acrotère d'angle, trouvée dans la moitié sud de l'hyposkènion, entre les colonnes. Le lit de pose suit une pente de 1:5 (11°). Au lit d'attente un encastrement pour l'hydrie (en bronze ?). Inscription sur la face antérieure, mouluration sur la face latérale droite semblable à celle des chapiteaux d'ante du temple d'Artémis. Rinceaux sur la face arrière.

Ier s. av. J.-C.

Dörpfeld *et al.* 1894, 41, *I.Magnesia* 221.

Κλέαινος Κλεαίνου
ἀρχιερητεύων ἀνέ-
θηκεν τὴν ὑδρί-
αν

« Kléainos fils de Kléainos, alors qu'il était grand-prêtre, a consacré l'hydrie ».

L'inscription *I.Magnesia* 219, Κ…Α|[ἀν]έθηκεν τὴ(ν) ὑ|[δρί]α(ν), trouvée au nord du bâtiment de scène, très fragmentaire, pourrait en constituer le pendant.

Dédicace d'une base de statue en l'honneur d'Anaxènôr fils d'Anaxikratès. Base quadrangulaire de marbre blanc (ht. 1 m, L. 1,04 m, prof. 0,64 m). Trouvée en position de chute dans l'orchestra au pied de la tête du mur de soutènement sud. Sa fondation se trouvait devant le piédestal d'Apollophanès, qu'elle recouvrait.

Sans doute bien avant 31 av. J.-C. (Actium).

Dörpfeld *et al.* 1894, 5, fig. p. 15 (relevé de la face antérieure), *I.Magnesia* 129, Humann *et al.* 1904, fig. 11 (relevé du profil). Voir *supra*, p. 385. Voir *infra*, p. 441.

[ἡ βου]λὴ καὶ ὁ δῆμος
[Ἀνα]ξήνορα Ἀναξικράτους
[κιθα]ρῳδὸν διά τε τὴν ἰδίαν
[αὐτ]οῦ ἀρετὴν καὶ διὰ τὴν ἐν τῶι
[ἐπιτ]ηδεύματι ὑπεροχήν.
[ἦ τοι μὲν] τόδε καλὸν ἀκουέμεν ἐστὶν ἀοιδοῦ
[τοιοῦδ' οἷο]ς ὅδ' ἐστί, θεοῖς ἐναλίνκιος αὐδῆ<ι>.

« Le conseil et le peuple [honorent] Anaxènôr fils d'Anaxikratès, citharède, en raison de sa valeur personnelle et de l'excellence de sa pratique [122]. »

« Il n'est rien de plus beau que d'entendre un aède
tel que celui-ci, comparable aux dieux par sa voix ».

Sur le commentaire par Strabon de la citation homérique, voir *infra*, p. 441.

• **Graffiti.** Plusieurs de ces graffiti sont gravés sur les colonnes de l'hyposkènion (*I.Magnesia* 320, 323, 328, 339) : le fait que la dernière (339) soit datée du Ier s. av. J.-C. et située 11 cm au-dessus du sol laisse penser qu'elle appartient, peut-être comme les autres, à une phase précédant leur remploi au théâtre.

Graffito ἄνδρων sur une paroi de l'escalier sud d'accès au diazôma. *I.Magnesia* 322.

Graffito Ἀρτεμιδ sur le mur extérieur du couloir sud du bâtiment de scène. Ier s. av. J.-C. *I.Magnesia* 327.

Nous ne détaillons pas les graffiti (*I.Magnesia* 333), inscriptions diverses et fragmentaires sur blocs ou objets erratiques, (*I.Magnesia* 345, 368, 372, 376, 397-399). On peut signaler simplement *I.Magnesia* 389, fragment d'architrave en marbre à trois fasces à décrochements trouvé dans la parodos nord, au nord de l'escalier. L'architrave présente un couronnement au profil plus complexe que l'architrave *I.Magnesia* 154 évoquée précédemment et porte l'inscription καὶ το[ῦ].

§ Autres inscriptions exposées au théâtre ? Les inscriptions trouvées au théâtre, avant tout dans l'hyposkènion, mais aussi dans les parodos, l'orchestra, autour du bâtiment de scène, ainsi que dans le bâtiment nord-ouest derrière le théâtre sont nombreuses. Même s'il est probable que certaines aient effectivement pris place dans le monument avant son abandon, leur provenance demeure incertaine. Nous ne développerons pas ici le texte des bases de statues déjà énumérées (voir *supra*, p. 381). Pour fournir un dossier complet, à défaut d'être en mesure d'y faire le tri, nous ajoutons encore quelques inscriptions trouvées au théâtre [123].

122. On trouve l'expression διά τε |τὴν ἐν τῷ ἐπιτηδεύματι ὑπεροχὴν à propos d'un poète de Pergame dans *IG* II 2, 3800, l. 8-9, av. 128/129 apr. J.-C.

123. Nous ne retenons cependant pas un long décret honorifique des amphictyons, trouvé en position erratique dans le couloir sud du bâtiment de scène et enduit de mortier montrant qu'il fut remployé dans un mur des environs, dans le texte duquel le théâtre comme emplacement futur de la stèle est intégralement restitué (*I.Magnesia* 91a). Une liste de serviteurs du culte (*I.Magnesia* 109) trouvée dans le bâtiment nord-ouest montre qu'il ne faut pas rapporter tout objet en provenant au théâtre.

Consécration de l'agonothète Pantauchos fils de Dionysios. Trouvée probablement au sud de l'hyposkènion, entre les colonnes, 1 m environ au-dessus du niveau de sol antique. Dörpfeld *et al.* 1894, 4, *I.Magnesia* 222.

Consécration d'Athènagoras ἀντιγραφεύς. Trouvée dans la parodos nord, au pied de l'escalier. Dörpfeld *et al.* 1894, 39, *I.Magnesia* 223.

Onze fragments d'une dédicace. Couronnement en calcaire jaune d'un ou plusieurs murs ou bases. Cinq fragments, sans compter des fragments anépigraphes ont été retrouvés au théâtre, d'autres à l'angle sud-ouest de l'agora où la plupart étaient remployés dans la rampe byzantine, un autre au cimetière d'Üzümlü, d'autres enfin anépigraphes sur la colline au-dessus du théâtre. Si tous viennent bien du même endroit à l'origine, cet exemple final suffira à montrer combien les pierres voyagent et comme il est risqué de déduire de leur lieu de découverte leur lieu de provenance.

Inscription commémorant des travaux au theatron

Figure 216 – 1. Bas de statue inscrite d'une évergète ayant contribué au financement du « nouveau théâtre » sur l'agora. 2. Lit d'attente de la base avec mortaises pour une statue drapée en bronze.

Inscription honorifique pour une évergète ayant participé au financement du nouveau théâtre. Trouvée lors des fouilles de 1999 devant la fontaine de l'Artémision, actuellement à l'angle sud-ouest de l'Artémision. Les moulures furent ravalées pour remployer le bloc, d'où la disparition du tout début et de la toute fin du texte. L'inscription, sur la face antérieure, s'étend sur une ciselure à droite, absente à gauche. La face arrière, plus simplement dressée (au ciseau grain d'orge, dont on distingue les traces parmi les coups de pointe attribuables au remploi) ne devait pas être visible. Le lit supérieur montre que le piédestal supportait une statue en bronze portant un vêtement long, le pied droit dépassant du vêtement.

Écriture maniérée, lettres à *apices* en deux branches, *alpha* à barre brisée, *bêta* à boucle inférieure plus développée, *èta* à barre horizontale détachée et munie d'*apices* à ses extrémités, *mu* et *sigma* sans barres divergentes, *nu* à diagonale débutant au tiers de la haste de gauche, *pi* à barre horizontale dépassant les hastes, *ômega* à pattes horizontales terminées à l'intérieur de la boucle par des courbes, *rhô* à boucle non soudée et terminée par une courbe, *upsilon* très ouvert à trois barres droites, *xi* à barres horizontales terminées par une courbe en haut à gauche et en bas à droite, encadrant une courbe. Quelques abréviations, mais pas de ligatures ni de lettres lunaires.

Bingöl 2005, p. 159, n. 88, fig. 232 (mention et photographie). Inédite (confiée à M. H. Sayar puis B. Meyer) [124]. **Fig. 216.**

[φιλο-]
τείμως καὶ γυμνασιαρχή-
σασαν καὶ δοῦσαν τὰ ἐξ ἔ-
θους φιλάνθρωπα παρ΄ὅ-
λον τὸ ἔτος καὶ ἐν ἀρχῇ ἐκ
πλήρους τῇ τε βουλῇ καὶ τῇ
γ]ερουσίᾳ ἐν κατακλίσει καὶ
τοῖς νέοις εἰσκομίσασαν
τῇ πόλει τὰ τοῦ δείπνου
διδόμενα τῆς στεφανη-
φορίας ∗ Μ̂ ὧν κατεσκευ-
άσθη ὁ περὶ τὸ πεδάλιον
λευκόλιθος στατός τοῦ
καίνου θεάτρου δοῦσαν
καὶ τὰ εἰς τὸν ἀγῶνα τῶν
Λευκοφρυηνήων ∗ Α̂ ἀνα-
θεῖσαν τῇ βουλῇ ὑπὲρ τῶν
υἱῶν Ἡρακλείτου καὶ Ποσι-
δωνίου ∗ Β̂ ἐπὶ τῷ αἰεὶ ἐπὶ
τοῦ ἡρῴου αὐτῆς Μ̂(νὸς) Ληναιῶ-
νος ΙᾹ ἑκάστῳ βουλευτῇ
παραγενομένῳ δίδοσθαι ας Θ
ἔ]τι ὑποσχομένην εἰς τὸ ἀεὶ
τῇ βουλῇ καὶ ἀρξαμένην διδό-
ναι ἀπὸ στεφανηφόρου Ἰουλίας
Βερενείκης ἐπὶ τοῦ ἐν τῷ ἱερῷ
ἀνδριάντος Μ̂(νὸς) Καισαρεῶνος

124. Nous proposons aussi notre propre lecture du texte, effectuée après autorisation d'O. Bingöl à examiner et photographier la pierre.

« [...] avec munificence, étant donné qu'elle a été gymnasiarque, qu'elle a dispensé les habituelles largesses tout au long de l'année, et qu'au cours de sa magistrature, elle a entièrement fourni au conseil, à la *gerousia* lors du banquet couché ainsi qu'aux *neoi*, offrant à la cité tout ce que nécessite le banquet au titre de sa stéphanéphorie, pour un montant de 11 000 deniers sur lesquels fut construite l'assise d'orthostates en marbre blanc bordant le podium du nouveau théâtre, qu'elle a donné la somme nécessaire pour le concours des Leukophryèna, 1000 deniers, qu'elle a consacré au conseil au nom de ses fils Hérakleitès et Posidônios, 2000 deniers, afin que pour toujours, sur son tombeau, le 11 du mois Lénaiôn, soient donnés à chaque bouleute présent 9 as, après l'avoir promis pour toujours au conseil, ayant commencé à donner depuis la stéphanéphorie de Ioulia Berenikè, près de sa statue qui est dans le sanctuaire, au mois de Kaisareôn. »

Kaisareôn est très probablement le premier mois de l'année (suivante) comme à Smyrne, Éphèse ou dans la province d'Asie [125]. Lenaiôn est le cinquième mois de l'année à Éphèse, Smyrne et Milet.

Le terme πεδάλιον pour désigner le mur de podium est également attesté dans *I.Aphr.* 8.115 au début du IIIe s. apr. J.-C.

Le nom de Ioulia Berenikè, qu'O. Bingöl invoque pour dater l'inscription de l'époque des Julio-Claudiens, ne fournissant qu'un *terminus post quem*, on en est réduit à examiner la forme des lettres. D'un grand secours est la synthèse d'O. Kern sur l'évolution de l'écriture dans les inscriptions de Magnésie : l'épigraphiste n'y retient que les textes datés avec certitude et remarque qu'à l'époque impériale il est périlleux de chercher à dater précisément des caractéristiques qui changent d'un lapicide à l'autre [126]. Notre texte ne semble pas pouvoir être antérieur au règne de Nerva : on rencontre pour la première fois ces formes de *èta* et de *xi* dans une inscription (*I.Magnesia* 168, 97 apr. J.-C.) où l'on trouve en revanche des formes plus anciennes, comme l'*alpha* à barre droite et le *mu* à barres divergentes. Les ligatures apparaissent à l'époque de Trajan, mais elles ne sont pas encore systématiques sous Hadrien, où l'on trouve des lettres similaires à celles de notre inscription (*èta*, *thêta*, *mu*, *nu*, *pi*, *rhô* et *upsilon* dans *I.Magnesia* 186, *alpha* et *bêta* dans *I.Magnesia* 184). Par ailleurs le goût des lignes courbes, comme dans le *rhô* caractéristique de notre inscription, aurait été particulièrement marqué autour de 150 apr. J.-C., alors que dans la seconde moitié du IIe s. apr. J.-C. apparaissent des formes comme le *upsilon* barré, qui en sont absentes. Les lettres lunaires ne seraient pas attestées avant Julien et ne fourniraient donc pas un *terminus ante quem* utile, mais cette borne semble basse alors qu'on connaît aujourd'hui des exemples plus précoces. On pourrait donc situer l'inscription, et avec elle la construction du theatron, juste avant son abandon, plutôt dans la première moitié du IIe s. apr. J.-C. qu'au Ier s. apr. J.-C.

125. C'est la première occurrence à Magnésie d'un mois de ce nom, attesté également à Aphrodisias. Pour Smyrne voir Robert 1936c. Récemment sur le calendrier de la province d'Asie : Thonemann 2015. Pour un tableau récapitulatif commode de divers calendriers, McLean 2002, p. 170.

126. *I.Magnesia* p. XXIX-XXXVII.

Proédrie

§ À Magnésie pour des Magnètes.

• Pour Apollophanès fils d'Apollophanès.
I.Magnesia 92b, l. 12-13.
Voir *supra*, p. 421.
Le mot proédrie est omis, mais il s'agit bien de la formule habituelle, très proche de la suivante, où le héraut l'appelle dans les concours comme les autres évergètes.

• Pour Maiandrios (probablement) fils d'Apollophanès.
I.Magnesia 92a, l. 6-7.
Voir *supra*, p. 421.

§ À Magnésie pour des étrangers.

• Pour Apollonophanès de Macédoine.
IVe-IIIe s. av. J.-C.
I.Magnesia 2, l. 14, 18-19.
δεδόσθαι αὐτῶι […] προε]|–δρίαν ἐν [τοῖς ἀγῶσιγ]
« de lui accorder [...] la [proé]drie dans [les concours] » (outre la proxénie et la citoyenneté)

• Pour le Macédonien Aischrion d'Amyntas d'Aigai. Décret du conseil et du peuple.
Sans date. Tournant du IVe et du IIIe s. av. J.-C., comme la première inscription (*I.Magnesia* 2), quand la cité était sous la coupe des Antigonides ?
I.Magnesia 10, l. 24-25.
εἶναι δὲ αὐτῶι καὶ προεδρίαν| ἐν τοῖς ἀγῶσιν
« qu'il ait la proédrie dans les concours » (outre la proxénie, etc.)

• Pour Euktèmonos d'Abdère. Décret du conseil et du peuple.
Sans date. Tournant du IVe et du IIIe s. av. J.-C., comme la première inscription (*I.Magnesia* 2), quand la cité était sous la coupe des Antigonides ?
I.Magnesia 11, l. 13-15.
δεδόσθαι αὐτῶι […] | […] προεδρίαν ἐν ἅπασ[ιν] |[τοῖς ἀγῶσιν]
« de lui accorder la proédrie dans tous les concours » (outre la proxénie, la citoyenneté, etc.)

• Pour Maussolos fils de Plous de Gerdina (en Carie ?).
Première moitié du IIIe s. av. J.-C.
I.Magnesia 4, l. 18-19, 23-24.
δεδόσθαι
αὐτῶι […] προεδρίαν
ἐν τοῖς ἀγῶσιγ
« de lui accorder [...] la proédrie dans les concours » (outre la proxénie et la citoyenneté).

Gerdina n'est pas situé, mais les anthroponymes comme le toponymes pourraient être cariens [127].

• **Pour Polémarchos de Samos.**
Première moitié du IIIe s. av. J.-C.
I.Magnesia 6, l. 14-16.
δεδόσθαι αὐτῶι […] προεδρίαν
ἐν τοῖς ἀγῶσι
« de lui accorder [...] la proédrie dans les concours » (outre la proxénie et la citoyenneté)

• **Pour les Phocéens.**
Première moitié du IIIe s. av. J.-C.
I.Magnesia 7b, l. 11-13.
εἰσκηρύσ-
[σε]ιν δὲ καὶ ἐν τοῖς ἀγῶσιν εἰς
[πρ]οεδρίαν·
« que le héraut les appelle, lors des concours, à la proédrie » (avec d'autres privilèges)

• **Pour Ouli[a]de[s] et Me[no]n de Liạ[...].** Décret du conseil et du peuple.
Sans date, même année que les deux suivants.
I.Magnesia 9, l. 18, 21-22.
ὑπάρ[χει]ν δὲ [αὐτοῖς] […]
[…] προεδρίαν
ἐν τοῖς ἀγῶσιν
« qu'ils jouissent de la proédrie dans les concours » (outre la proxénie, etc.)

• **Pour Alexandros.**
Décret du peuple.
Sans date. Époque hellénistique ?
I.Magnesia 12, l. 6, 9-10.
δεδόσθαι δ[ὲ]
αὐτ̣ῷι […] προεδρίαν ἐν [το[ῖς]
|ἀγῶσιν]
« de lui accorder [...] la proédrie dans tous les concours » (outre la citoyenneté, etc.)

• **Pour les technites dionysiaques d'Ionie et de l'Hellespont.** Demande par décret des technites, acceptation par décret des Magnètes. Stèle de marbre dont quatre fragments ont été trouvés à des moments distincts à l'angle sud-ouest de l'agora (l'inscription prévoit qu'elle soit affichée dans le sanctuaire, dans l'*epiphanestatos topos*). Ht. 1,96 m, L. 0,53 m, prof. 0,17 m.
207/206 ou 206/205 av. J.-C.

127. La situation de Gerdina à Gerga sur la carte est purement arbitraire, le toponyme se lisant bien sur le fronton d'après le facsimilé.

I.Magnesia 89, l. 13-16, Le Guen 2001 TE 41.

ἐψηφίσαντο, [ὅπως]
[τ]ὸ κοινὸν τῶν περὶ τὸν Διόνυσον τεχνιτῶν καλῆτ[αι εἰς]
[π]ροεδρίαν ἐν τοῖς ἀγῶσιν τοῖς μουσικοῖς οἷς τίθησιν ἡ πό-
[λ]ις

« les Magnètes ... ont décrété que le koinon des technites dionysiaques serait invité à la proédrie dans les concours musicaux que la cité organise »

§ Pour des Magnètes dans une cité étrangère.

• Dans le cadre de la reconnaissance des Leukophryèna (fin IIIe s. av. J.-C.)

⋆ **Pour les Magnètes à Same (Céphallénie).** Aux Dionysia, au sacrifice et au concours de Kephalos. *I.Magnesia* 35, l. 18-20.

⋆ **Pour les Magnètes aux Odysseia d'Ithaque.** *I.Magnesia* 36, l. 14-15.

⋆ **Pour les Magnètes à Érétrie.** *I.Magnesia* 48, l. 25-26.

⋆ **Pour les (envoyés ?) Magnètes à Antioche de Perside.** *I.Magnesia* 61, l. 91.

⋆ **Pour Léontios et Néoptolémos, fils de Léontion à Delphes.** Dans tous les concours. 205/204-203-202 av. J.-C. *FD* III 4 427B IV, l. 3, 6.

• Autres cas.

⋆ **Pour Mènokritos fils d'Artemidôros à Éphèse.**

Début de l'époque hellénistique ?

Engelmann *et al.* 1989, p. 183-184, l. 8, 10.

δεδόσθαι …
προεδρίαν ἐμ πᾶσι τοῖς ἀγῶσι, οἷς ἡ πόλις ἄγει,

« de lui accorder (outre la citoyenneté et d'autres privilèges) la proédrie dans tous les concours que la cité célèbre »

⋆ **Pour Pythodotos fils de Charisios à Antioche (du Méandre ?).** Le personnage était à la tête d'une délégation de juges étrangers.

208-185 av. J.-C.

I.Magnesia 90, l. 24-26, Crowther 1992, p. 44-46 (*SEG*, 44, 934).

Πυθοδότωι δὲ [ὑπ]άρχειν πολιτείαν……
……καὶ προεδρίαν ἐν τοῖς ἀγῶσιν οἷς ὁ δῆμος [τί-
[θησι]

« Que Pythodotos jouisse de la citoyenneté, (texte discuté) et de la proédrie dans les concours que la cité organise ».

⋆ **Pour les Magnètes à Hiérapytna.**

Début du IIe s. av. J.-C.

I.Cret. III iii 3, C l. 6-7.

ἀν[α-]
[γράψ]αι …καὶ προεδρίαν

« de transcrire (entre autres privilèges) la proédrie »

⋆ **Pour Artémidôros fils d'Admète surnommé par les Téiens Glaukos à Téos.**

Probablement début du IIe s. av. J.-C. ; fin de ce siècle (*LGPN* V A).

I.Magnesia 97, l. 40-42, Gauthier 2005, p. 80-85 (*SEG* 55 1284).

παρακαλεῖ[ν δὲ αὐ]-
[τὸν] εἰς προεδρίαν καθότι καὶ τοὺς ἄλλους εὐερ-
[γέτας ἐ]ν τοῖς ἀγῶσιν οἷς ἡ πόλις τίθησιν

« de l'inviter à la proédrie comme pour les autres évergètes dans les concours que la cité organise »

⋆ **Pour le peuple, trois juges, leur secrétaire et leurs descendants chez les Larbéniens.**

Seconde moitié du IIe s. av. J.-C.

I.Magnesia 101, l. 21-22, l. 28-42, Wilhelm 1901, p. 33 (l. 42, 45), Holleaux 1901, p. 129 (l. 46).

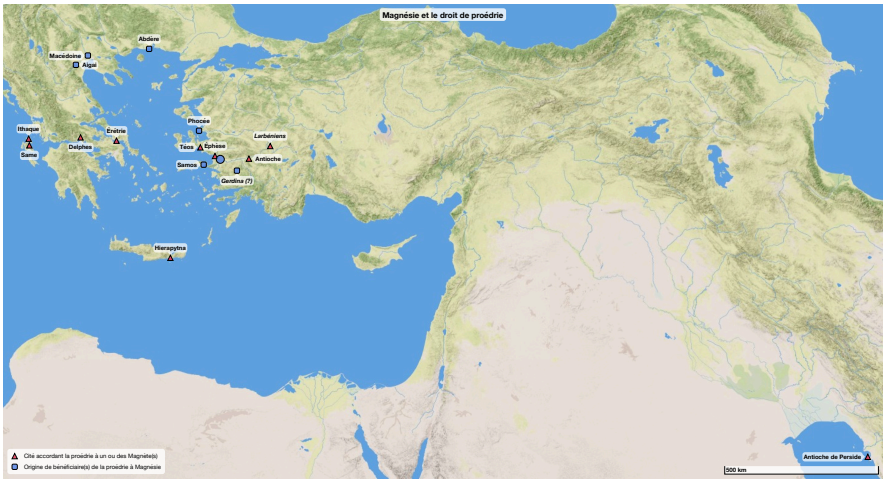
καλεῖσθαι δὲ αὐτὸν καὶ εἰς πρ[ο-]
εδ[ρ]ία[ν] (l.21-22)
εἶναι δὲ αὐτοῖς
[καὶ προεδ]ρίαν (l. 31-32).

« d'inviter (le peuple) à la proédrie »
« que (les juges et le secrétaire) aient aussi la proédrie »

Le secrétaire se chargera de la proédrie et de la proclamation des couronnes dans les concours gymniques chez les Larbéniens (l. 33-35).

ἀναγορευέτω
[δὲ ὅτι "ὁ δῆμος καλεῖ εἰς π]ροεδρία[ν] τὸν δῆμον τὸν Μαγνήτων etc.(l. 35-36)
ὁμοίως δὲ καλείσθωσαν [ε]ἰς προεδρίαν οἵ τε δικασταὶ,etc.(l. 39-40)

« Que l'on fasse la proclamation suivante : « le peuple invite à la proédrie le peuple des Magnètes »
« Que soient invités de la même façon à la proédrie les juges, etc. »



Concours musicaux et spectacles

§ Concours introduits par Thémistocle ? Selon Possis cité par Athénée (Ath. XII 533c), Thémistocle aurait introduit dans l'ancienne Magnésie une fête en l'honneur d'Athéna, qu'il nomma Panathénaia, ainsi qu'une fête en l'honneur de Dionysos Choopotès, la fête des conges, qui correspondait au deuxième jour des Anthestéries athéniennes. Outre que ce témoignage est isolé, il ne nous dit pas si ces fêtes comportaient des concours musicaux comme dans l'ancienne patrie de Thémistocle.

§ Leukophryèna. Concours en l'honneur d'Artémis Leukophryènè, divinité archégète de Magnésie.

Attestés de 221/220 (ci-dessous) au IIIe s. apr. J.-C. (*I.Magnesia* 193) [128]. Une inscription (*I.Magnesia* 16, *Magnetum historia sacra* + Ebert 1982, voir aussi Rigsby 1996, 66), nous apprend comment les Magnètes obtinrent la reconnaissance du statut d'un concours qui avait peut-être été institué plus tôt. Après un premier signe divin, ils consultèrent d'anciens oracles d'Apollon où le dieu les appelait à « préserver leur cité sacrée ». Puis après une épiphanie de la déesse, ils consultèrent l'oracle de Delphes qui appela à ce qu'on honore Apollon Pythien et Artémis Leukophryènè et déclara la ville et le territoire de Magnésie sacrés et asyles. Les Magnètes cherchèrent alors en 221/220, à faire reconnaître l'inviolabilité de leur territoire et le concours comme chrématite par les cités d'Asie. Mais leur demande fut rejetée. Il s'agissait d'un concours annuel organisé par des agonothètes (*I.Magnesia* 15b, l. 6, 15). Aussi les Magnètes, sous le stéphanéphorat de Moiragoras, en 208/207, décrétèrent que les Leukophryèna deviendraient un concours panhellénique stéphanite pentétérique et isopythique et envoyèrent des émissaires dans tout le monde grec pour faire reconnaître l'inviolabilité de leur territoire, la panégyrie, le sacrifice, la procession et le nouveau statut du concours ou encore la trêve (*I.Magnesia* 54, Le Guen 2001 TE 40, l. 24, ἐκεχειρίας). Certains textes impliquant que l'oracle d'Apollon se serait prononcé sur les concours également doivent être le fruit d'amalgames [129]. On conserve un important dossier de décrets de reconnaissance de ces privilèges [130], qui furent affichés à l'angle sud-ouest de l'agora ou sur des stèles dans le même secteur. Ces textes, dont nous conservons un peu plus des deux tiers du total proviennent de toute l'oikoumènè (**fig. 217–218**) [131]. Ils émanent de rois : Attale Ier (*I.Magnesia* 22), Ptolémée IV,

128. En dehors des textes magnètes mentionnés ci-dessous, le concours est attesté occasionnellement à la fin de l'époque hellénistique et à l'époque impériale en dehors de Magnésie : *IG* XII 1 73b6 ; *I.Didyma* 97 B4 ; *BE* 1972 366.

129. Rigsby 1996, p. 180, n. 6.

130. *I.Magnesia* 18-64, 66, 68-73, 78-84. Voir aussi *SEG* 554, 558-562. Les textes sont rassemblés dans Rigsby 1996, p. 179-279 qui y ajoutent des inscriptions trouvées à Thermos et à Delphes. Il s'agit de soixante textes, datés pour l'essentiel de 208, parfois un peu après (lettres séleucides, décrets de certaines cités attalides). Le décret étolien de 221 serait le seul à être antérieur ; Tacite mentionne la reconnaissance romaine de 189. À ces textes cités *in extenso* s'ajoutent les noms de cent cités dont les décrets sont simplement mentionnés.

131. Sur la carte, nécessairement lacunaire, manquent une centaine de points. Par ailleurs certains noms sont ambigus ou lacunaires (Ptolémaia près de ..., Antioche près de ..., Antioche dans ..., Alexandrie de ..., ...leis en Acarnanie). Nous ne situons pas les Polieis d'Étolie, les Orkeis d'Acarnanie, les

Antiochos III (*I.Magnesia* 18), Antiochos fils de ce dernier, Philippe V (restitué dans *I.Magnesia* 24) ; de cités allant de la Sicile à la Mésopotamie, dont la totalité des cités de la confédération ionienne, cités à la suite du décret de Clazomènes (*I.Magnesia* 53) : elles sont treize avec les deux Colophon, Lébédos sous le nom de Ptolémaïs et Milet restituée dans la lacune) [132] ; de confédérations : ligue étolienne (*I.Magnesia* 14-15) ; ligue achéenne (*I.Magnesia* 39) ; ligue béotienne (*I.Magnesia* 25) ; ligue acarnanienne (*I.Magnesia* 31) ; ligue épirote (*I.Magnesia* 32) ; ligue phocidienne (*I.Magnesia* 34), etc. ; ou encore des technites d'Ionie et de l'Hellespont (*I.Magnesia* 54, Le Guen 2001 TE 40 : reconnaissance par les technites et 89, Le Guen 2001 TE 41 : décret des Magnètes au sujet des technites, 207/206 ou 206/205). Le concours y est décrit alors comme musical, gymnique et hippique. Il devait se tenir au mois de la déesse, Artemision, probablement le dernier de l'année [133] et la première édition des nouvelles Leukophryèna dut avoir lieu au printemps 207. Ces événements s'inscrivent probablement dans un contexte de rivalité avec la cité voisine ennemie de Milet, qui avait obtenu la reconnaissance des Didymeia comme panhelléniques, puis l'inviolabilité. Il est probable que les Leukophryèna eurent lieu la même année que les Didymeia [134]. Le concours était encore panhellénique au IIIe s. apr. J.-C. (*I.Magnesia* 193).

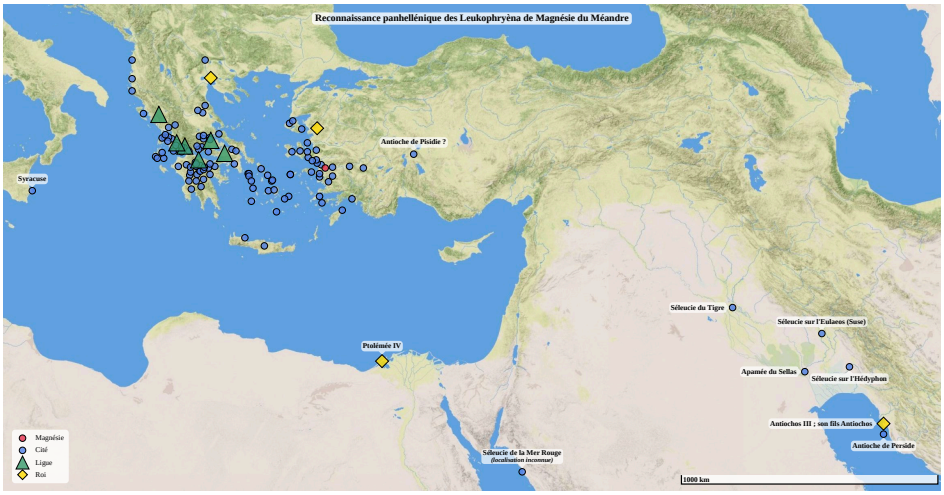


Figure 217 – Magnésie. Noms connus et situés des rois, cités et ligues reconnaissant les Leukophryèna.

• **Magistrats.** Organisés par un agonothète. Les technites participent au concours, [συντελοῦν]|τές τε τοὺς ἀγῶνας (*I.Magnesia* 54, l. 20-21), ils l'« accomplissent » (Le Guen 2001 TE 40) si la restitution est correcte (voir *infra*, p. 1084). Il existait aussi un γραμματεύς τοῦ μεγάλου ἀγῶνος τῶν Λευκοφρυηνήων (*I.Magnesia* 193, l. 14-16).

Karynneis d'Arcadie. Séleucie de la Mer Rouge n'est pas localisée pas plus que Kallistai qui doit se situer près de Sicyone.

132. On peut relever que dans une cité comme celle de Paros, les archontes procèdent à la proclamation de l'asylie, de la consécration de la cité de Magnésie et de son territoire au théâtre (*I.Magnesia* 50, l. 39-41).

133. Ebert 1982, p. 212.

134. Rigsby 1996, p. 175, 184.

• **Proclamation des honneurs.**

καθ' ἕκαστον ἐνια[υτὸν] [ἐν τῶι μουσικ]ῶι ἀγῶνι τῶν συντελουμένων παρ' ἡμῖν [Λευκο]-[φρυηνῶν , « chaque année, dans le concours [musical] qui se tient chez nous, les [Leukophryèna] » (*I.Magnesia* 15b, l. 6-8 : pour les Magnètes, retranscription de la demande des Cnidiens aux Magnètes, 221/220 av. J.-C.) ;

[ὑπὸ τῶν] ἐσομένων ἀεὶ ἀγωνοθετῶν ἐν τοῖς Λευκοφρυην[οῖς] | [— ἐν τ]ῆι ἡμέραι τῶν αὐλητῶν, « par ceux qui seront successivement agonothètes, aux Leukophryèna [...], le jour des aulètes » (l. 15-16 : décret de Magnésie en réponse aux Cnidiens) ;

par l'agonothète, au concours gymnique [135] (*I.Magnesia* 54, l. 33-34 Le Guen 2001 TE 40 : les technites honorent le peuple de Magnésie, 207/206 ou 206/205) ;

par l'agonothète (*I.Magnesia* 91a, l. 11-12 : les Amphictions pour Sôsiklès fils de Dioklès, hiéromnémon des Magnètes, *ca* 195-193 av. J.-C.) ;

« dans les concours penté[tériques que consacrent les Magnètes du Mé]andre à Artémis (*I.Magnesia* 104, l. 16-17 : Démétrias [de Thessalie] pour des juges de Magnésie, seconde moitié du IIe s. av. J.-C.).

• **Proédrie.** Au concours musical (*I.Magnesia* 89, proédrie accordée dans les concours musicaux, voir *supra*, p. 431).

• **Programme.** Concours musical, hippique et gymnique dans le cadre d'une grande panégyrie avec sacrifice, procession. Journée des aulètes (*I.Magnesia* 15b, 221/220). Les vainqueurs des Leukophryèna et des autres concours stéphanites participent à la procession, menée par le stéphanéphore en exercice et le prêtre et la prêtresse d'Artémis, le 12 du mois d'Artémision, de la fête de Zeus Sosipolis (*I.Magnesia* 98, l. 39-40, début du IIe s. av. J.-C.), qui se tenait peut-être à leur suite.

§ Dionysia. Attestés à la fin du IIIe s. av. J.-C. (*I.Magnesia* 89, l. 43, Le Guen 2001 TE 41, 207/206 ou 206/205).

• **Proclamation des honneurs.**

ἐν τῶι ἀγ[ῶνι τῶν Δι]ονυσίων κατὰ τὰ δ[εδογ]| [μένα τῶι κοινῶι τῶ]ι π[ερὶ τὸν Διόνυσον] τ[ε]χνιτῶν, « lors du concours des Dionysia, suivant les d[écisions de l'association des] technites [dionysiaques] – décret de demande des technites –

[ἐν]|[τ]οῖς Διονυσίοις, καθότι ἠξίωκεν τὸ κοινὸν τῶν περὶ τ[ὸν Διόνυ]- |[σ]ον τεχνιτῶν, « aux Dionysia, conformément à la demande de l'association des technites dionysiaques » [trad. Br. Le Guen], par les [hérauts] du concours musical (το[ὺς κήρυκ]ας τοῦ μουσικοῦ) – décret d'acceptation des Magnètes – (*I.Magnesia* 89, l. 43-44 et 74-77, Le Guen 2001 TE 41 : pour les trois théores des technites dionysiaques, 207/206 ou 206/205) ;

135. Sur le choix du concours gymnique, voir Le Guen 2001, p. 219 n. 618.

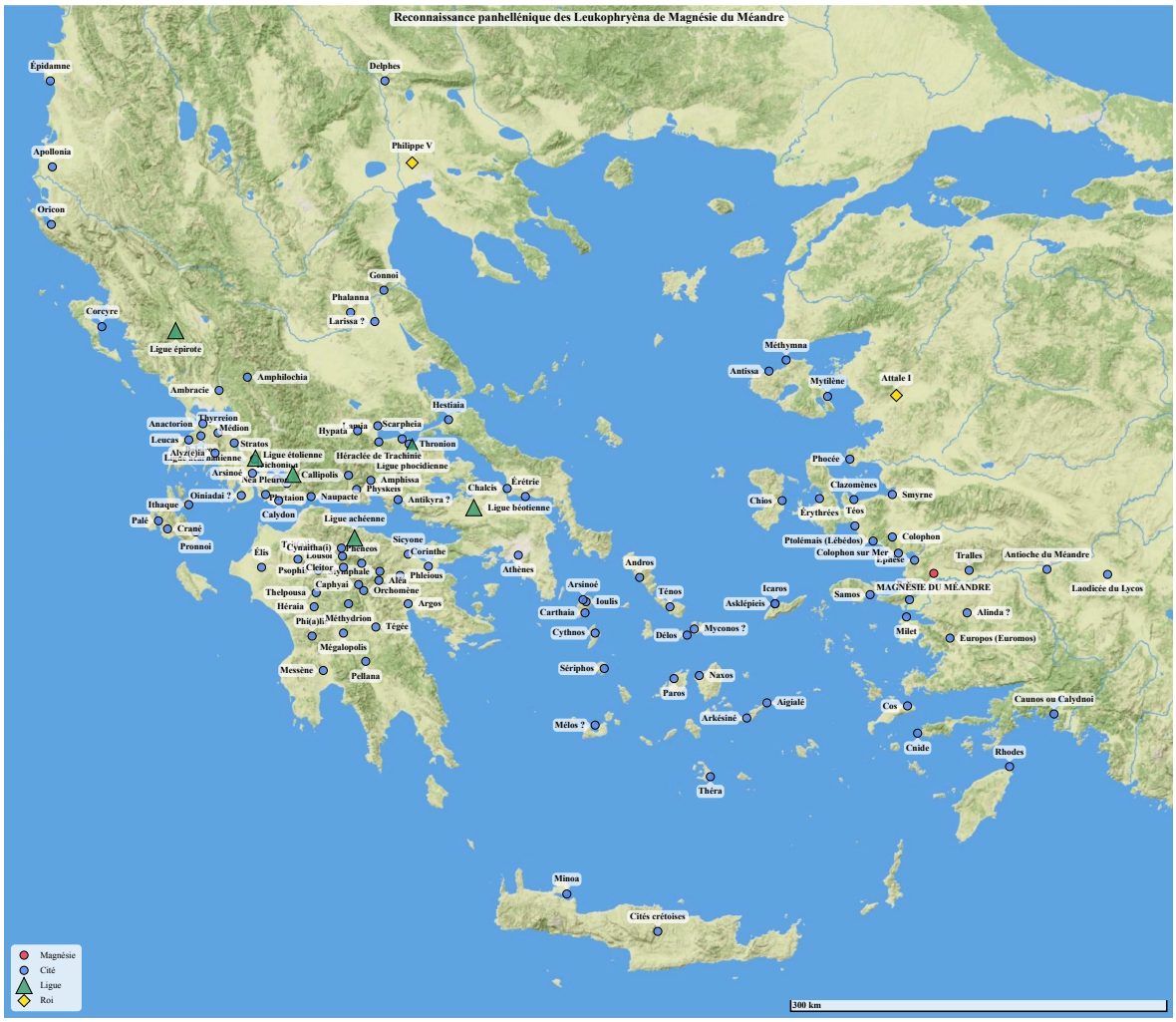


Figure 218 – Magnésie. Noms connus et situés des rois, cités et ligues de Grèce et d'Asie Mineure occidentale reconnaissant les Leukophryèna.

« aux Dionysia que les Magnètes célèbrent » (*I.Magnesia* 97 : demande de Téos pour les honneurs qu'elle rend au Magnète surnommé Glaukos Artémidôros fils d'Admète, début IIe s. av. J.-C.), par les agonothètes [du concours musical] nommés sous le stéphanéphore Lampôn (réponse des Magnètes, où il n'est pas précisé si la proclamation aura bien lieu aux Dionysia) ;

ἐν τοῖς πρῶτοις Διονυ|σίοις, « aux prochaines Dionysies » (*I.Magnesia* 94 : pour le néôcore [Euphèmos] fils de Pausanias, début du IIe s. av. J.-C.) ;

aux Dionysia, par les agonothètes du concours musical (τοὺς δὲ ἀγωνοθέτας] | [τοῦ μ]ουσικοῦ, l. 13-14, *cf.* . l. 4) (*I.Magnesia* 12 (+ Wilhelm 1906, p. 69-71 – l. 1-2, 6-20, Derenne 1933, p. 72-73, no 6 – l. 3-5) : pour Euboulos, seconde moitié du IIe s. av. J.-C.).

• **Programme.** Concours musical.

§ Concours d'enfants. *I.Magnesia* 107, IIe s. av. J.-C. (liste de vainqueurs).

• **Programme.** Épreuves, dans une liste incomplète, de μελογραφία (dictée musicale), cithare, citharôdie, ζωγραφία (arts plastiques, peinture ou dessin), arithmétique.

§ Rhômaia (ὁ ἀγὼν τῶν Ῥωμαίων). Attestés de 167/100 av. J.-C. au Ier s. av. J.-C. (*I.Magnesia* 88a-m). Ils furent probablement institués dans le sillage d'Apamée et des autres Rhômaia régionaux (voir *infra*, p. 1101) [136].

• **Magistrats.** Organisés par trois agonothètes (88a : Euandridès fils d'Euandridès, Mandrodôros fils de Kleainos, Apollodôros fils de Leonteus, sous la stéphanéphorie d'Apollodôros, 150/100 av. J.-C. ; 88b : Diagoras fils de Dèmètrios, Dionysarchos fils de Lampôn, Gerontidos fils de Gerontidos, sous la stéphanéphorie de Sôkratès, 150/100 av. J.-C. ; 88c+d : Eukleios fils d'Aristokratès, à nouveau Euandridès fils d'Euandridès, Kleainos fils de Kleainos, sous la stéphanéphorie d'Attalos, début du Ier s. av. J.-C. ? ; 88e : ...fils d'Onèsôn, début du Ier s. av. J.-C. ?).

• **Programme.** Probablement un concours gymnique, hippique (courses de char avec catégories d'âge pour les chevaux, *I.Magnesia* 127 : ἅρματι τελείωι) et musical. Concours de nouveaux drames : tragédie, comédie, drame satyrique. Prix pour les poètes avec nom de la pièce et du protagoniste. Dans les inscriptions du Ier s. av. J.-C., il n'est plus précisé qu'il s'agit de drames nouveaux. Les listes de vainqueurs furent gravées sur la face externe de l'architrave dorique de l'extrémité sud du portique ouest de l'agora, d'abord au-dessus de la colonnade sur le long côté est – a et b –, puis au-dessus du mur à pilastres du petit côté sud – c à g). De mains différentes, elles furent gravées au fur et à mesure. Avec des lettres de 2,5 à 3 cm, elles devaient être à peine lisibles (photographies des inscriptions 88a et 88d dans *I.Magnesia* pl. VII).

En ce qui concerne les sujets de ces drames, on remarque pour la tragédie, pour autant que le faible échantillon permette d'en juger, une possible prédilection pour des rôles-titres féminins (*Hermione*, déjà titre d'une tragédie de Sophocle, et *Clytemnestre*, personnage majeur de l'*Agamemnon* du même auteur), qui étaient toutefois déjà bien présents chez les grands tragiques, à ceci près que la tradition nous a relativement peu transmis de drames à sujets féminins ; pour le drame satyrique, dont trois auteurs sont également récompensés pour la tragédie, on a sans doute affaire à des réécritures parodiques des grands tragiques : *Ajax* (après Sophocle), *Palamède* (sujet des trois grands tragiques), *Protésilas* (personnage des *Bergers*, pièce perdue de Sophocle, ainsi que d'une pièce d'Euripide [137]) tandis que *Le Sacrificateur*, présenté par le même auteur après la tragédie *Hermione*, doit être Néoptolème à qui Ménélas avait donné Hermione, la fille qu'il avait eue d'Hélène : Néoptolème aurait été

136. O. Kern voyait dans une inscription honorifique pour un pantomime datée de 161-169 apr. J.-C. (*I.Magnesia* 192) une mention des Rhômaia au lieu des Romains, ce qui a été bien vu par L. Robert (Robert 1969a, p. 665-666).

137. Cuny 2011, p. 57-60.

tué par Oreste, ancien fiancé d'Hermione, pendant qu'il sacrifiait. Pour la comédie, les titres non plus ne sont pas originaux : les auteurs de comédie moyenne attiques, Alexis et Philémon le Jeune, avaient déjà écrit une *Milésienne*, titre qui évoque aussi *La Samienne* de Ménandre. L'originalité de cette pièce composée par un Éphésien pour être donnée à Magnésie consistait peut-être à jouer sur l'inimitié notoire entre Milésiens et Magnètes ; quant à la comédie des *Homoioi*, déjà sujet d'Antiphane, Ephippos et Poseidippos, elle doit plutôt faire penser au thème comique du double (jumeau, sosie, etc.) qu'aux Spartiates d'autant qu'Alexis composa aussi une *Homoia*.

On compte donc trois importants concours à la fin du IIe s. av. J.-C. Les Magnètes devaient en être fiers et c'est peut-être ce qui transparaît dans la réponse des Magnètes aux Larbéniens (*I.Magnesia* 101, seconde moitié du IIe s. av. J.-C.) : alors qu'ils accèdent à toutes les demandes de ces derniers pour rendre les honneurs prévus par les Larbéniens aux juges qu'ils leur avaient envoyés, recopiant scrupuleusement le formulaire, ils tiennent à préciser que la proclamation aura lieu ἐμ **πᾶσιν** τοῖς τιθεμένοις ὑπὸ τῆς πόλεως ἀγῷ|[σ]ιν (l. 77-78, *cf.* . aussi 71-72), alors que les Larbéniens n'avaient parlé que de ἐν τοῖς τιθ[ε]-[μέν]οις ὑπ' αὐτῶν ἀγῶσιν (l. 58-59).

§ Megala Klaudièa. Dörpfeld *et al.* 1894, 12, *I.Magnesia* 163, l. 8-9. On ne sait de quelle nature était ce concours dédié à Claude ou à Néron, qui dut être fondé au Ier s. apr. J.-C. et était organisé par un ou plusieurs agonothètes, parmi lesquels le père de Ti. Claudius Zopas, dont la base de statue a été retrouvée dans le proskènion d'époque impériale sans qu'on sache si elle faisait partie des bases remployées ni quel était son emplacement originel.

§ Combats de gladiateurs. Dörpfeld *et al.* 1894, 12, Robert 1940 [1971] no 152, *I.Magnesia* 163, l. 9-10. Le père de Ti. Claudius Zopas organisa trois jours de combats à mort de gladiateurs, probablement sur ses propres fonds, peut-être dans le cadre de son agonothésie des Megala Klaudièa. Il semble honoré pour avoir organisé un troisième jour de combats, contrevenant au décret qui devait n'en prévoir que deux [138].

§ Autres fêtes dionysiaques ? W. Burkert voit dans une monnaie de Magnésie frappée sous Gordien III et figurant Dionysos sur un navire porté par quatre personnages (**fig. 219**) une attestation de Katagôgia dans cette cité comme dans de nombreuses autres cités d'Ionie (voir *infra*, p. 1036). Outre que cela a été contesté par I. Tassignon, rien ne prouve à ce jour que la procession des Katagôgia ioniens ait été suivie d'un concours, même si cela demeure envisageable (voir *infra*, p. 1074) [139].

138. ἀγωνοθετή|σαντα τῶν Μεγάλων Κλαυδιήων καί ποι |ήσαντα μονομαχιών ημέρας τρεις απο|τόμους άρξάμενον πρώτον παρά τό ψήφισ|μα τήν τρίτην ήμέραν. Voir Frija 2012 chap. III (p. 113-167) §99.

139. Burkert 1972, p. 223, Tassignon 2003, p. 82-83, n. 11.

Figure 219 – Monnaie émise sous Gordien III représentant Dionysos dans un navire confié à quatre porteurs (d'après Bernhart 1949 n° 925, pl. VI 9).

Artistes

§ Artistes originaires de la cité.

Simos. Mime d'époque hellénistique qui aurait créé le genre de la simôdie, parfois assimilée à l'hilarôdie, genre où l'on parodiait des tragédies (Strab. XIV 1, 41).

Harmo[dios] Magnète [du Méandre]. Aulète. Tournant des IIIe et IIe s. av. J.-C. Stefanis 1988, 401.

• Vainqueurs à un concours d'enfants (Dörpfeld *et al.* 1894, 32, *I.Magnesia* 107, début du IIe s. av. J.-C.[140]**)**

⋆ Citharistes.

Mandroklès fils de [...]. Stefanis 1988, 1601.

Aristôn fils de An[...]. Stefanis 1988, 385.

Lykomèdès fils de Cha[risios ?] Peut-être un des ambassadeurs qui furent envoyés dans diverses cités grecques pour annoncer le concours des Leukophryèna. *I.Magnesia* 25b, 34, 37, 47, 48. Stefanis 1988, 1563.

⋆ Citharèdes.

Dionysios fils d'Apollodô[ros]. Stefanis 1988, 728.

Ktéatos fils de Morimos. Stefanis 1988, 1514.

Pythagoras fils d'Apollophanès. Stefanis 1988, 2167.

• Vainqueurs aux Rhômaia (*I.Magnesia* 88a-g).

⋆ *I.Magnesia* 88a, 167-100 av. J.-C., sous la stéphanéphorie d'Apollodôros.

Theodôros fils de Dionysios. Poète de tragédie nouvelle et de drame satyrique, l'emporte avec la tragédie *Hermione* puis le drame satyrique *Le Sacrificateur*. *TrGF* DID A 13, 1a-b.

140. Voir *supra*, p. 438.

Apollônios fils d'Apollônios. Protagoniste du drame ci-dessus. Stefanis 1988, 273.

Mètrodôros fils d'Apollônios. Poète de comédie nouvelle, l'emporte avec *Les Homoioi* et le protagoniste Agathoklès fils d'Agathoklès de Milet.

⋆ ***I.Magnesia*** **88b, 167-100 av. J.-C., sous la stéphanéphorie de Sôkratès.**

Polémôn fils de Néôn. Poète de drame satyrique nouveau. *TrGF* DID A 13, 2 b.

⋆ ***I.Magnesia*** **88c+d, Ier s. av. J.-C. ?, sous la stéphanéphorie d'Attalos.**

Artemidôros fils d'Artemidôros le fils de Dioskouridès. Acteur tragique, protagoniste de Polemaios fils de Diodôros d'Éphèse. Stefanis 1988, 416.

⋆ ***I.Magnesia*** **88e, Ier s. av. J.-C. ?**

Theudo[tos]. Poète satyrique, vainqueur avec *Palamède*. *TrGF* DID A 13, 5.

Hermotimos fils d'Archikleios fils de Diotimos. Acteur de drame satyrique. IIe s. av. J.-C. ? Se produisit à Téos (voir *infra*, p. 995). Stefanis 1988, 907.

Diotimos fils de Diotimos. Acteur comique (?). IIe s. av. J.-C. ? Se produisit à Téos (voir *infra*, p. 995). Stefanis 1988, 780.

[Ale]xandros fils de Mèn[...Magnète du] Méandre. Acteur d'ancienne comédie ? Premier quart du Ier s. av. J.-C. Vainqueur aux épinicies des Mouseia de Thespies après 85 av. J.-C. Stefanis 1988, 118.

Anaxènôr fils d'Anaxikratès. Citharède. Troisième quart du Ier s. av. J.-C. Brille dans différents théâtres, devient le protégé d'Antoine qui le nomme percepteur des impôts dans quatre villes et lui donne le droit d'avoir une garde personnelle. À Magnésie, il fut grand-prêtre de Zeus Sôsipolis et honoré de deux statues, dont l'une au théâtre (voir *supra*, p. 381). Strab. XIV 1 41, Plu., *Ant.* 24. *I.Magnesia* 129. Stefanis 1988, 173.

Mousaios fils d'Apollônios. Choraulète. Ier s. apr. J.-C. Il est honoré de la proxénie à Delphes. *FD* III 3 129. Stefanis 1988, 1752.

T. Phl. M[ètro]dôros. Magnète du Méandre et Éphésien. Artiste. Ier-IIe s. apr. J.-C. *I.Ephesos* 676. Stefanis 1988, 1694.

Tiberios Klaudios Myrismos. Smyrnien et Magnète. Pantomime tragique (τραγικῆς ἐνρύθμου κεινήσεως ὑποκριτής). IIe s. apr. J.-C. ? On lui érigea une statue à Magnésie du Méandre, probablement au théâtre. *I.Magnesia* 165. Stefanis 1988, 1759.

Anonyme. Pantomime ([τραγικὴν ἔ]νρυθμ[ον κείνησιν][141]). IIe s. apr. J.-C. Honoré d'une statue à Magnésie pour l'avoir emporté aux Eusebeia de Pouzzoles, aux Sebasta de Naples, aux Epheseia, aux Leukophryèna, aux Isthmia, aux Pythia (*I.Magnesia* 192). Il fut apprécié à Rome et honoré des empereurs Antonin le Pieux, Commode et Lucius Verus ainsi que de Faustine. Probablement citoyen magnète. Stefanis 1988, 3016.

141. L'inscription est fragmentaire et on peut discuter pour savoir si les victoires ont été obtenues comme pantomime. Ainsi O. Kern se demande s'il ne faudrait pas restituer πα[γκρ]άτιον, ce qui n'est tout de même pas la seule possibilité.

Joueuses de flûte et acrobates sacré(e?)s. Avaient leur *triclinium* dans le portique sud de l'Artémision d'après une inscription topique sur un stylobate tardif (*I.Magnesia* 237) où *I.Magnesia* 12 (époque hellénistique?) est remployée.

§ Autres artistes s'étant produits dans la cité.

[Th]ersandros fils d'Hermias. Poète. Dernier quart du IIIe s. av. J.-C. *I.Magnesia* 89. Ambassadeur des technites d'Ionie à Magnésie au sujet de l'acceptation des Leukophryèna avec le suivant. Stefanis 1988, 1194.

Séleukos fils de Mnèsi[ptolémos] de Cymè. Poète d'hilarotragédie. Dernier quart du IIIe s. av. J.-C. *I.Magnesia* 89. Ambassadeur des technites d'Ionie à Magnésie au sujet de l'acceptation des Leukophryèna avec le précédent. Stefanis 1988, 2248.

• Vainqueurs aux Rhômaia (*I.Magnesia* 88a-g).

⋆ *I.Magnesia* 88a, 167-100 av. J.-C., sous la stéphanéphorie d'Apollodôros.

Agathoklès fils d'Agathoklès de Milet. Acteur de comédie nouvelle. Protagoniste des *Homoioi* par Mètrodôros fils d'Apollônios. Stefanis 1988, 25.

⋆ *I.Magnesia* 88b, 167-100 av. J.-C., sous la stéphanéphorie de Sôkratès.

Glaukôn fils de Glaukôn d'Éphèse. Poète de tragédie nouvelle. *TrGF* DID A 13, 2 a, no 135.

Hèrakleitos fils de Mènodôros de Mallos. Acteur de tragédie nouvelle, protagoniste pour le précédent. Stefanis 1988, 1100.

Diomèdès fils d'Athènodôros de Pergame. Poète de comédie nouvelle.

Mènodotos fils de Mètrodôros de Pergame. Acteur de comédie nouvelle, protagoniste pour le précédent. Stefanis 1988, 1678.

⋆ *I.Magnesia* 88c+d, Ier s. av. J.-C.?, sous la stéphanéphorie d'Attalos.

Polemaios fils de Diodôros d'Éphèse. Poète tragique et satyrique, l'emporte avec la tragédie *Clytemnestre* et le protagoniste Artemidôros fils d'Artemidôros le fils de Dioskouridès, puis le drame satyrique *Ajax*. *TrGF* DID A 13, 3 a-b.

Agathènôr fils d'Aristônax d'Éphèse. Poète comique, l'emporte avec *La Milésienne* et l'acteur ci-dessous.

Hieroklès fils adoptif de Hiéroklès, fils par le sang de Philôtas de Tralles. Acteur comique, protagoniste de la pièce ci-dessus. Stefanis 1988, 1257.

⋆ *I.Magnesia* 88e, Ier s. av. J.-C.

Harmodios fils d'Asklèpiadès de Tarse. Poète satyrique, l'emporte avec *Prôtésilas*. *TrGF* DID A 13, 4.

[Tib.] Kl. Philolo[gos Thé]sée d'Athènes. Mime (βιολόγος). IIe s. apr. J.-C. Honoré de la citoyenneté et de l'accès à la boulè à Magnésie du Méandre entre autres cités. *I.Ephesos* 1135. Stefanis 1988, 1219.

Tib. Ioulios Apolaustos. Pantomime (τ[ραγικῆς ἐν]ρύθμου κινήσεως, ὑποκριτή[ν]) périodonice, hiéronice, sans doute l'un des plus célèbres d'Asie Mineure. Dans nos sources, sa carrière internationale éclipse son origine, qui demeure inconnue : Apolaustos fut honoré dans de nombreuses cités d'Asie Mineure et de Grèce où il dut se produire : en ce qui concerne l'Ionie, il fut fait bouleute de Magnésie du Méandre et de Milet, citoyen d'Éphèse et de Smyrne et reçut une statue à Éphèse, Magnésie et Milet. Tournant du IIe et du IIIe s. apr. J.-C. *FD* III 1, 551 ; *I.Ephesos* 236. Stefanis 1988, 236.

Annexe : Strabon et la base d'Anaxènôr, où le jeu des erreurs

Nous reprenons ici la trame d'une partie d'une séance de séminaire que nous avons donnée en 2019 à l'ENS sur le thème de l'erreur, dont le point de départ était la description par Strabon (Strab. XIV 1, 40) de la base de la statue en bronze du citharôde Anaxènôr (*I.Magnesia* 129) exposée au théâtre, devant la tête du parapet du mur de soutènement antérieur. À travers cette étude de cas, il s'agissait de mettre en évidence, au-delà d'une erreur pointée du doigt, une série d'erreurs, et de réfléchir à la manière dont, dans nos disciplines, les erreurs peuvent s'engendrer les unes les autres. C'était aussi l'occasion de réfléchir à la notion d'usage, qui nous intéresse dans cette thèse.

On considère la description du géographe comme autoptique, car Magnésie se trouvait sur l'itinéraire vers Éphèse et Smyrne depuis Nysa où il avait été formé dans sa jeunesse.

Retranscrivant la citation homérique gravée sur cette base, Strabon relève un détail. Nous redonnons ici l'intégralité du passage.

καὶ ἡ πατρὶς δ' ἱκανῶς αὐτὸν ηὔξησε πορφύραν ἐνδύσασα ἱερωμένον τοῦ σωσιπόλιδος Διός, καθάπερ καὶ ἡ γραπτὴ εἰκὼν ἐμφανίζει ἡ ἐν τῇ ἀγορᾷ. ἔστι δὲ καὶ χαλκῆ εἰκὼν ἐν τῷ θεάτρῳ ἐπιγραφὴν ἔχουσα

"ἤτοι μὲν τόδε καλὸν ἀκουέμεν ἐστὶν ἀοιδοῦ τοιοῦδ',
οἷος ὅδ' ἐστί, θεοῖς ἐναλίγκιος αὐδη."

οὐ στοχασάμενος δὲ ὁ ἐπιγράψας τὸ τελευταῖον γράμμα τοῦ δευτέρου ἔπους παρέλιπε τοῦ πλάτους τῆς βάσεως μὴ συνεξαρκοῦντος, ὥστε τῆς πόλεως ἀμαθίαν καταγινώσκειν παρέσχε διὰ τὴν ἀμφιβολίαν τὴν περὶ τὴν γραφήν, εἴτε τὴν ὀνομαστικὴν δέχοιτο πτῶσιν τῆς ἐσχάτης προσηγορίας εἴτε τὴν δοτικήν : πολλοὶ γὰρ χωρὶς τοῦ ι γράφουσι τὰς δοτικάς, καὶ ἐκβάλλουσι δὲ τὸ ἔθος φυσικὴν αἰτίαν οὐκ ἔχον.

« Sa patrie également a grandement augmenté sa dignité en le revêtant de pourpre alors qu'il était consacré à Zeus Sôsipolis, ainsi que le montre avec éclat le portrait peint qui se trouve sur l'agora. On a aussi de lui un portrait en bronze au théâtre, portant l'inscription :
"Il est beau assurément d'écouter un aède
tel que celui-ci, semblable aux dieux par sa voix."
Faute d'avoir calculé, le lapicide a omis la dernière lettre du deuxième hexamètre, la largeur de la base ne laissant pas un espace suffisant, de sorte qu'il a exposé la cité à l'accusation d'ignorance en raison de l'ambiguïté de la graphie, selon que l'on choisit le nominatif ou le datif pour le nom commun placé en bout de vers. Bien des gens en effet écrivent le datif sans le *iota* et rejettent l'usage comme dépourvu de justification naturelle. »

1. La première erreur stigmatisée ici est une erreur de calcul, ou un défaut de calcul du lapicide, qui n'a pas laissé l'espace suffisant sur la pierre pour le *iota* du datif instrumental, erreur par omission banale du copiste distrait ou fatigué par sa tâche répétitive.
2. Strabon souligne au passage que l'erreur est ou risque d'être mal interprétée : il y aurait à un second niveau une erreur possible d'interprétation : l'absence de la lettre s'expliquerait non par une erreur du lapicide, mais par une faute de grammaire, consistant à omettre le *iota* du datif, ainsi que cela s'observe dans certaines inscriptions à partir de l'époque hellénistique.
3. On dénoncerait une erreur, à un troisième niveau : la faute de grammaire. Strabon, formé par des grammairiens et des rhéteurs se fait ici l'écho de la querelle, qui remonte à la première moitié du IIe s. av. J.-C., entre grammairiens analogistes – aristotéliciens de l'école d'Alexandrie, derrière Aristarque de Samothrace – et anomalistes – stoïciens de l'école de Pergame, derrière Cratès de Mallos en Cilicie – qui proposent deux généalogies antithétiques de l'erreur.

   Les analogistes défendent une grammaire normative, où tout fait système, selon des rapports à quatre termes, et où tout ce qui sort du système est une erreur. Selon une telle grammaire, il faudrait continuer à écrire le *iota* au datif, respecter la règle en toutes circonstances. Les formes irrégulières viendraient d'erreurs de transcription, précisément comme ici selon Strabon.

   Les anomalistes en revanche tiennent compte de l'évolution de l'usage, συνήθεια, auquel peut renvoyer le terme ἔθος dans le texte de Strabon. Autrement dit c'est l'usage qui doit prévaloir : puisqu'on ne prononce plus le *iota*, il n'y a plus de raison de l'écrire.
4. Strabon prend donc parti dans le débat entre analogistes et anomalistes : implicitement, il montre par l'exemple que les anomalistes ont tort : il s'agit d'une erreur de transcription du lapicide, pas de l'enregistrement d'un nouvel usage de la langue. Selon lui donc, les Magnètes parlent un grec correct, ce serait une erreur de les taxer d'ignorance. On peut considérer que Strabon dénonce,

au-delà de l'erreur d'interprétation, une erreur de linguistique historique. On remarquera que les épigraphistes d'aujourd'hui, plus sensibles à l'évolution de la langue et de l'écriture, ne considèrent plus cette disparition du *iota* comme une erreur, et en tiennent compte dans la transcription, en ne le rétablissant pas. Ce ne fut pas toujours le cas, et l'on pourra citer l'exemple d'A. Rehm, épigraphiste de renom, qui la corrigeait (voir par exemple *Milet* I 3 408). A. Rehm était strabonien en ce qu'il imputait une faute ponctuelle au lapicide plutôt qu'il ne mettait en évidence un phénomène d'évolution de la langue.

5. Strabon est même assez ironique vis-à-vis des anomalistes : il semble s'en prendre à l'erreur de demi-savants qui plaquent leurs connaissances sur une réalité qu'ils identifient mal et taxent les autres d'ignorance, d'erreur par défaut de connaissance (*amathia*). Selon lui, c'est le lapicide qui a fait une erreur de calcul, il n'y a pas de faute de langue à proprement parler. Il faudrait donc corriger et retranscrire non pas αὐδή mais αὐδῆ<ι>, sans donner une leçon *ex lapide*, mais une correction.

   À ce stade s'arrêtent les commentateurs de Strabon.

6. Mais il y a en fait double nouvelle erreur d'interprétation : le texte homérique tel qu'il nous a été transmis et que nous l'éditons aujourd'hui ne comporte pas un datif mais un accusatif de relation.

   En effet, la citation provient de la réponse d'Ulysse à Alkinoos, roi des Phéaciens, au début du chant IX de l'*Odyssée*. Ému par l'aède Démodokos, il compare sa voix à celle des dieux (Od. IX 3-4). Dans ce passage l'adjectif ἐναλίγκιος, « semblable à », se construit avec le datif du comparant, tandis que le comparé serait à l'accusatif de relation (« quant à la voix »), construction dont on aurait de multiples parallèles dans l'*Iliade* et l'*Odyssée*, mais aussi chez *Hésiode*. Par exemple, on retrouve des vers très proches dans une réplique de Télémaque à propos de l'aède d'Ithaque, Phémios (Od. I 371). On retrouve encore la même expression dans l'*Iliade* à propos du héraut d'Agamemnon, Talthybios (Od. XIX 251 : Ταλθύβιος δὲ θεῷ ἐναλίγκιος αὐδὴν).
   Hésiode enfin emploierait aussi cette construction de l'adjectif ἐναλίγκιος dans les *Travaux et les Jours* (131 : χρυσέῳ οὔτε φυὴν ἐναλίγκιον οὔτε νόημα·).

   Il y aurait donc de la part de Strabon un mauvais choix de leçon, celui du double datif, pour le texte homérique.

7. Faut-il en conclure que Strabon se tromperait, parlerait un mauvais grec ? Il y aurait peut-être là, cette fois, une erreur d'interprétation de notre part : Strabon en effet est réputé parler un excellent grec et même d'une syntaxe assez raffinée de la *koinè* de la fin de l'époque hellénistique, et l'on pourrait penser qu'il a délibérément fait le choix du datif, se référant à un texte qui circulait à la fin de l'époque hellénistique sur papyrus ou parchemin. Il paraît bien audacieux de prétendre mieux connaître Homère aujourd'hui que Strabon de son temps, que la syntaxe que nous apprenons est la seule et la meilleure.

8. Cependant le commentaire par Eustathe du texte homérique semble bien valider l'accusatif. Il s'agit d'un passage (Eust. I 139, 15) où Eustathe remarque que les vers épiques d'Homère sont comme des épigrammes, et qu'il a fourni à d'autres matière à épigrammes, comme dans notre inscription. Ἀναξήνορος γοῦν τοῦ Μάγνητος γραπτή τίς φασιν ἦν εἰκὼν ἔχουσα εἰς ἀοιδόν τινα ἐπίγραμμα τὰ ἐνταῦθα ἐπιφωνηθέντα τῷ ἀοιδῷ ἔπη. ἤγουν τὸ, « ἤτοι μὲν τόδε καλὸν ἀκούεμεν ἐστὶν ἀοιδοῦ τοιοῦδε οἷος ὅδ' ἐστὶ θεοῖς ἐναλίγκιος αὐδήν ». ὅ τε φασὶ διὰ τὴν στενοχωρίαν τοῦ ὑποκειμένου πίνακος γράψας ὁ τεχνίτης, θεοῖς ἐναλίγκιος αὐδὴ, γέλων ὤφλησε τοῖς ἀναγινώσκουσιν. « On dit qu'il y avait un portrait peint d'Anaxènôr le Magnète portant une inscription (ἐπίγραμμα) en l'honneur d'un certain aède, et qui plaçait dans la bouche de l'aède les vers qui nous intéressent ici. Il s'agit du passage "il est beau assurément d'entendre un aède tel que celui-ci, semblable aux dieux par sa voix". On dit que l'artiste, étant donnée l'étroitesse du panneau placé sous le portrait aurait peint "semblable aux dieux par sa voi (*sic*)", prêtant à rire aux lecteurs. »

   Il est fort probable que l'anecdote ici provienne de Strabon lui-même, qu'Eustathe connaissait bien pour l'avoir fréquenté en préparant son commentaire de Denys le Périégète. Cependant, les φασι(ν), qui passent la source sous silence, ne l'assurent pas : on pourrait aussi avancer que l'anecdote a pu circuler, avant et après Strabon.

9. Serait-ce nous qui ferions une erreur de leçon sur le texte de Strabon ? Si l'on regarde les manuscrits [142], quatre familles sur cinq portent le datif ou le nominatif sans *iota*, seule la branche du manuscrit E, qui précède de peu Eustathe, porte la leçon αὐδήν. Or selon Fr. Lasserre et A. Skalli-Cohen c'est cette famille de manuscrit qu'Eustathe lisait : les apparats critiques fourmillent de leçons concordantes [143].

10. Ce serait donc Eustathe, via le manuscrit E, qui ferait une erreur de leçon sur le texte de Strabon, alors que Strabon dit explicitement qu'il parle du datif, erreur peut-être plus fidèle au texte homérique original, si tant est qu'il n'est pas illusoire de vouloir reconstituer un tel texte. Quant à la leçon diffusée par le manuscrit E, il ne s'agirait peut-être pas d'une erreur de copiste, mais d'une rectification, ou normalisation du texte homérique. Ainsi Eustathe avait sans doute sous les yeux une version du texte homérique avec un accusatif, qui concordait avec la branche du manuscrit E de Strabon : autrement dit, il n'y aurait vu que du feu.

11. On peut remarquer au passage, dans cette impitoyable chasse aux erreurs, que le commentateur d'Homère n'est cependant pas infaillible, quand il nous parle du portrait peint d'un aède par Anaxènôr : on a là une triple confusion. Ainsi

142. Merci à Aude Skalli-Cohen, spécialiste de Strabon, pour son aide très précieuse.
143. Voir l'édition de J. G. Stallbaum (1825-1829). Pour les deux premiers livres de l'*Odyssée*, on a désormais une nouvelle édition par E. Cullhed, parue en 2016.

le portrait peint est celui de l'agora, dont Strabon ne commente pas l'inscription, qui ne devait sans doute pas être fautive. Le texte de cette autre dédicace était probablement différent, puisqu'il s'agissait de présenter Anaxènôr comme consacré à Zeus Sôsipolis. De plus, Anaxènôr serait le peintre selon Eustathe, et pas le citharède : même si l'on pourrait hésiter en commençant à lire la phrase, la suite montre que le génitif est ici subjectif – c'est Anaxènôr le peintre – et non pas objectif – c'est Anaxènôr qui est peint. En effet, Eustathe nous dit que celui qui est peint est « un certain aède », sans le nommer. La troisième confusion consiste à désigner Anaxènôr comme un aède plutôt qu'un citharôde. Le texte ne manque du reste pas d'ambiguïtés : le « technite » pourrait faire référence à un artiste de théâtre, comme Anaxènôr, mais ici il désigne plutôt l'artisan-peintre qui remplace par erreur le lapicide.

12. On a là un erreur caractéristique de l'étude des sciences de l'Antiquité : la répétition, le fait de copier, de reprendre ce qui a déjà été dit génère de l'erreur. En termes de probabilités, la transmission d'une information dont la réponse est « vrai » ou « faux » avec un taux de fiabilité de 99% et pas 100%, au bout d'une chaîne suffisamment longue d'information, à partir de 250 personnes environ, n'aura plus qu'une chance sur deux d'être vraie, et sera pour ainsi dire perdue. Ainsi l'erreur d'Eustathe fut répétée : cet Anaxènôr peintre, qui n'a jamais existé, a été intégré dans les inventaires d'artistes antiques : avec le temps il a gagné en consistance, les références à son sujet se multipliant dans les inventaires d'artistes [144]. En contrepartie, une série de références relèvent l'erreur et la corrigent [145], ce qui gonfle la bibliographie inutilement et fait perdre du temps au chercheur.

13. L'erreur selon Eustathe serait donc celle de l'artiste-peintre, du technite, et non plus du lapicide. Elle apparaît d'autant plus risible que le personnage représenté se vante d'être semblable aux dieux par la voix alors qu'il ne sait même pas parler grec : peut-être l'erreur était-elle d'autant plus criante qu'on lisait à voix haute les inscriptions. Le texte est particulièrement ironique : la piètre performance du citharède est figée dans la pierre et s'offre à tout public : alors que l'inscription devait lui assurer une renommée éternelle, elle le condamne à la risée générale de tout passant sachant lire. On passe de l'erreur à la faute morale, l'hybris, qui consiste à dépasser la mesure, méconnaître ses limites, et que l'on pouvait reprocher à certains artistes, notamment des citharôdes, dont l'art était porté aux nues dans les théâtres, si l'on revient à la spécialité effective d'Anaxènôr. Les textes en témoignent, comme un passage de Lucien (*Contre un bibliomane ignorant*, 8) à propos d'Euangelos, un homme riche qui choisit, pour briller, de se faire passer pour un brillant citharôde et qui se trouve chassé sous les quolibets des Pythia de Delphes, l'exubérance de son accoutrement n'ayant d'égale que la médiocrité de son art : dans l'apologue il est opposé à

144. Welcker 1848, Brunn 1853, Overbeck 1868, n° 2116.
145. Rayet, Reinach, Preger, etc.

un joueur de lyre, modeste par ses moyens financiers et par son instrument, mais excellent musicien.

14. On pourrait encore considérer qu'Eustathe fait une erreur d'analyse, quand il nous dit que l'inscription est placée dans la bouche du musicien. On pourrait objecter qu'il s'agit d'une inscription honorifique, que ce n'est pas le personnage qui décide du texte : ici c'est de la boulè et du dèmos qu'émane la dédicace, Anaxénor en est le dédicataire. La version sans datif pourrait d'ailleurs émaner de la boulè et du dèmos plutôt que du lapicide qui retranscrit le texte qu'on lui a fourni. Il ne faudrait donc pas voir dans le texte une manifestation d'*hybris* de la part du personnage mais plutôt y reconnaître une inscription honorifique emphatique et hyperbolique, cherchant, dans une dynamique de surenchère, à dépasser les superlatifs habituels, qui sont monnaie courante dans les formulaires épigraphiques.

15. Faut-il en revenir à l'interprétation de Strabon ? Pour trancher cette question, il faudrait parvenir à établir le texte homérique original, vœu qui n'est peut-être que chimère. Au-delà de cette question difficile, on peut se demander si le constat de départ du visiteur Strabon n'est pas erroné. On remarquera que si le lapicide avait voulu graver un *iota*, même si son calcul était un peu juste, cela n'aurait pas été difficile : c'est la lettre qui occupe le moins de largeur, au point que les lignes comprenant des *iotas* ont souvent un total de lettres plus élevé. Autrement dit il n'y avait pas besoin de prévoir l'espace d'une lettre pour un *iota*. De plus, à cette époque les inscriptions magnètes ne sont pas si régulières : celle-ci n'est pas particulièrement soignée, ce qui laisse augurer d'une marge de manœuvre pour le lapicide.

16. Si l'on revient à la pierre – et l'erreur était peut-être de ne pas commencer par là – les dernières lettres sont plus espacées que les premières comme si le lapicide avait eu du mal à remplir sa ligne de façon équilibrée. On pourrait en déduire que le lapicide ne s'est pas trompé. Lui ou plutôt le rédacteur de la dédicace votée par l'assemblée du peuple ont très probablement volontairement supprimé le *iota*. Voilà donc le pauvre lapicide disculpé, Strabon l'accusateur débouté et les anomalistes réhabilités, à moins que notre interprétation soit erronée et vienne d'une mauvaise lecture de départ.

17. Si l'on reprend la première édition de la pierre par Hiller, datée de 1894, par laquelle en bonne méthode on aurait dû commencer, on trouve une note dans l'apparat critique, qui envisage la présence d'une haste verticale à l'emplacement en question. Cette haste serait un peu incurvée comme le *iota* de la ligne 4, et il n'y aurait en revanche pas de place pour le *nu* d'un accusatif de relation. Si le *iota* était bien présent, ce serait toute notre démonstration qui, s'écroulant, constituerait une monumentale erreur. Cependant, la conclusion de Hiller est qu'il s'agit d'un incident de la pierre ; on pourra du reste considérer que Strabon avait vu l'inscription dans un meilleur état, avec peut-être des lettres peintes.

Peut-être notre démonstration tient-elle donc, même si l'on peut s'interroger sur la vanité de cette recherche. Était-ce une erreur de l'entreprendre ? Non si l'on admet qu'être chercheur, c'est justement reconnaître qu'on est demi-savant et œuvrer à réduire son ignorance. Il faut être conscient que nos disciplines, qui relèvent des sciences humaines et s'appuient sur des données qui ne peuvent éclairer toutes les zones d'ombre, se nourrissent bien davantage de jugements de probabilités qu'elles ne sont en mesure de distinguer le vrai du faux par des démonstrations irréfutables. Dans un tel contexte, il n'est pas étonnant que les erreurs, ou les erreurs probables, soient légion. Cela invite à une certaine prudence : un vrai discours scientifique se construit contre l'erreur et il faut dans une certaine mesure adopter la démarche cartésienne de la *tabula rasa*. Ce qui ne signifie pas que l'enjeu soit de fustiger systématiquement les erreurs de ses prédécesseurs : il est bien plutôt de commencer à se demander avec humilité si on ne se fourvoie pas soi-même. « Vérité en-deçà des Pyrénées, erreur au-delà », écrivait Pascal.

Métropolis

La petite cité de Métropolis, qui tire son nom de Cybèle, la Mère des dieux, fut fondée à l'époque géométrique, vers 725, dans le cadre de la colonisation ionienne, au contact de la Lydie et de la Phrygie [1], à mi-chemin sur la route reliant Éphèse à Smyrne [2] dans la vallée du Caystre. Elle ne faisait pas partie de la confédération ionienne et demeura tout au long de son histoire dans l'orbite d'Éphèse. Elle n'en possédait pas moins un certain nombre de ressources : un port qu'elle exploitait dans la vallée du Caystre [3], son vin réputé [4] et le marbre, abondant dans les environs.

D'abord confinée à l'acropole, elle s'étendit sur ses pentes jusqu'au site du futur théâtre au VIe s. av. J.-C. Après un repli sur l'acropole à l'époque classique, le secteur du théâtre n'accueillant que quelques tombes au IVe s. av. J.-C., la cité passa, à l'**époque hellénistique**, à la mort d'Alexandre, sous la domination de Lysimaque. C'est probablement sous les Séleucides, vainqueurs de ce dernier, qu'elle fut refondée dans la première moitié du IIIe s. selon un plan hippodaméen et ceinte de remparts partiellement conservés au nord et au sud [5], qui englobaient l'acropole, où se trouvait le temple du dieu tutélaire de la cité, Arès, et la ville. Elle connut un nouvel essor à partir de 188 av. J.-C., passant au royaume de Pergame avec la paix d'Apamée, gérant les affaires internes de façon autonome ; à cette époque l'urbanisme, l'architecture et la sculpture se développèrent sous l'influence de l'art pergaménien.

Fidèle aux Attalides, elle prit naturellement le parti des Romains : en 133 av. J.-C., elle combattit Aristonikos de Pergame [6]. Lors de la création de la province d'Asie en 129 av. J.-C., elle fut déclarée cité libre et reçut le droit de battre monnaie. Au Ier s. av. J.-C., elle faisait partie du *conventus* d'Éphèse [7] et se rallia comme cette dernière à Mithridate de 88 à 86 av. J.-C. [8]

Plus tard elle adhéra à la *pax augusta*, honorant le Princeps de *Kaisareia*, ainsi que d'autels conjointement à son héritier Germanicus au théâtre et au bouleutèrion, monuments qui furent probablement alors l'objet de travaux, comme le gymnase. Le titre de refondateur que porte un dénommé Papylos fils d'Apollonidès témoigne de

1. L'occupation de certains sites des environs, abandonnés à l'époque qui nous intéresse, est plus ancienne, remontant au Néolithique récent (Dedecik-Heybeli Tepe, Tepeköy, Kuşçuburun), au Chalcolithique (Arapkahve) ou à l'âge du Bronze (Bademgediği Tepe, qui correspond peut-être à la Puranda hittite).
2. Strab. XIV 1, 2.
3. Dreyer 2003.
4. Strab. XIV 1, 15.
5. Ce qui ne permet pas de savoir s'ils englobaient le théâtre. Fr. Sear doit parler du mur byzantin encore bien conservé quand il cite le théâtre dans sa notice « outside the fortification wall ».
6. Voir les décrets honorifiques pour Apollonios dans Dreyer 2003.
7. Plin. V 120.
8. App., *Mith.* 189.

la volonté de rénover la ville en profondeur[9]. À l'**époque impériale** se développa une ville basse, en contrebas des monuments publics de ce que l'on appelle la ville moyenne, sous l'acropole.

Mais la ville, ébranlée en 17 apr. J.-C. par un violent tremblement de terre, semble végéter entre le règne de Tibère et celui de Trajan, cessant temporairement de battre monnaie. C'est au cours de l'époque antonine, comme dans de nombreuses cités micrasiatiques, qu'on para de marbre les anciens monuments, tels les thermes-gymnase et probablement le théâtre. Le développement de l'habitat – maisons à atrium et à péristyle – témoigne également d'un certain essor démographique.

En 262, la cité fut très probablement atteinte par le tremblement de terre qui toucha la région, puis par l'invasion gothique en 270 et ne se releva pas avant les IVe et Ve s. apr. J.-C. où aucun nouveau monument ne sera cependant construit. L'époque byzantine marque une rupture, les édifices changeant de fonction. La ville conserva une certaine importance par son titre d'évêché, conféré au VIe s. apr. J.-C., et subsista, survivant à l'invasion arabe de 645, jusqu'à la conquête de la région par les Aydınoğlu au début du XIVe siècle. À l'époque ottomane au siècle suivant, elle retrouva un rôle de forteresse avant d'être définitivement abandonnée puis pillée pour ses matériaux lors du développement de la ville de Torbalı (corruption moderne du nom Métropolis) et des villages environnants[10].

Théâtre

Yeniköy (Torbalı/İzmir).
38°7'26.08"N 27°19'28.88"E.

Histoire de la recherche

Le site, identifié dès 1675 par Spon et Wheler[11], demeura relativement peu exploré[12], car aucun monument important n'était visible en dehors des remparts émergeant des oliviers. Les voyageurs livrent très peu de descriptions du théâtre, lui-même en grande partie enseveli : le 30 mars 1826, Arundell considère que tous les gradins ont été spoliés[13] : en réalité, la partie inférieure du koilon, bien conservée, était sous terre et on ne voyait que les fondations de quelques gradins du maenianum supérieur, taillées dans la roche. Un peu plus tard, Texier fait le même constat[14].

9. Engelmann 1999, p. 142, nº 2.
10. Compilation des sources antiques dans *I.Ephesos* VII 1, p. 236-237. Présentation générale du site dans Aybek *et al.* 2009, p. 40-65 et Aybek 2009, p. 11-13, plus détaillée que dans Meriç 2006b et *BNP s. v.* Metropolis. Le site, exploré trop récemment, est ignoré des ouvrages de référence habituels.
11. Spon 1678, p. 190. Spon identifie la moderne Torbalı à Métropolis sans toutefois visiter le site antique. Cette localisation est confirmée par Chishull 1747, p. 30.
12. Tournefort la visite sans connaître son nom, Chandler emprunte un autre itinéraire (Arundell 1828, p. 22-23).
13. Arundell 1828, p. 22.
14. Texier 1839–1849, p. 299, Texier 1862, p. 359.

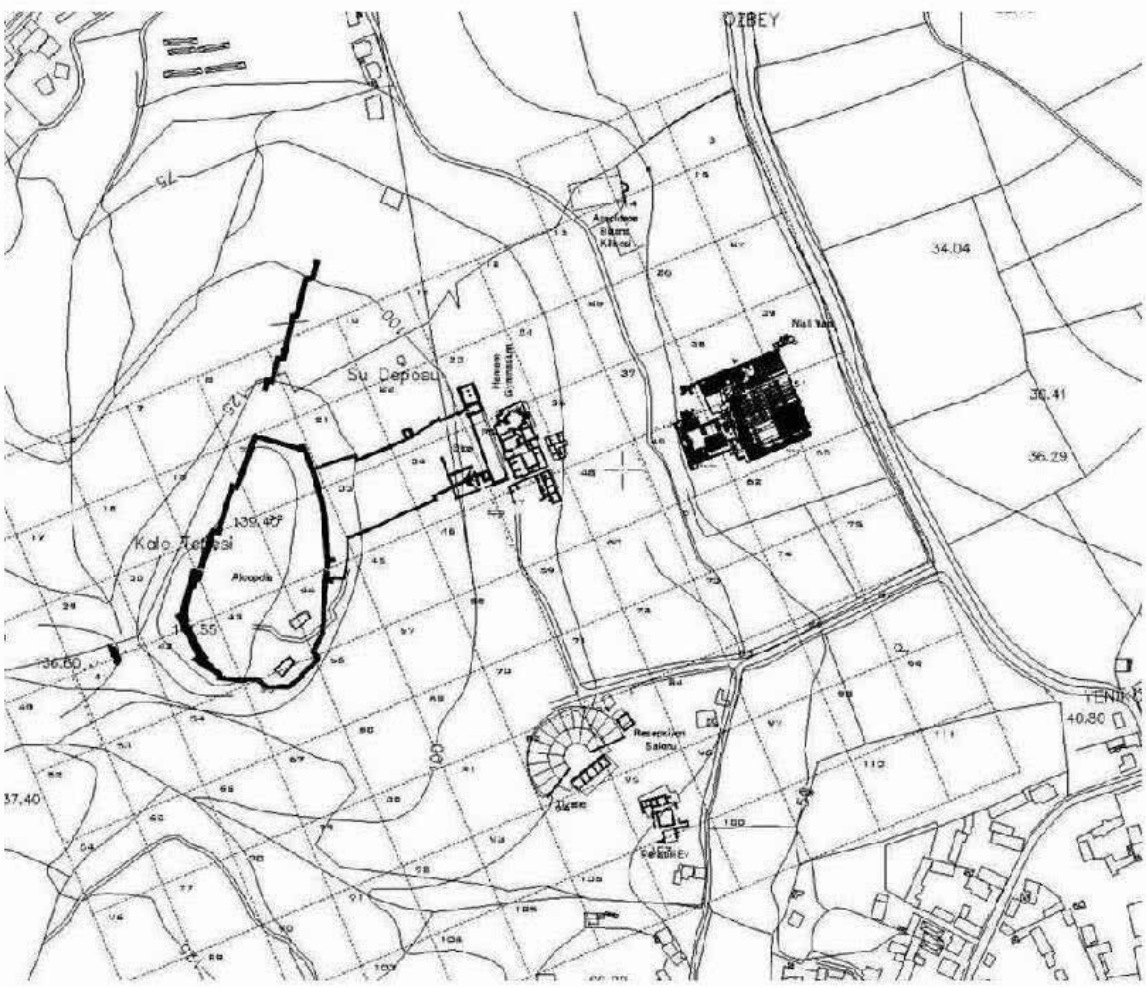


Figure 220 – Métropolis. Plan de la ville (d'après Aybek *et al.* 2014, plan 1).

À l'occasion de leurs travaux en Ionie, Fontrier en 1878 puis Schuchhardt en 1886 mentionnent également le théâtre [15].

Des prospections menées entre 1972 et 1975 dans le cadre de la thèse de R. Meriç révélèrent l'intérêt du site qui, depuis 1895, n'avait été exploré que très partiellement par les Autrichiens travaillant à Éphèse [16]. Les fouilles débutèrent en 1989, sous la direction de S. Erdemgil (musée d'Izmir) jusqu'en 1992 puis sous celle de R. Meriç jusqu'en 2006 [17], enfin sous celle de S. Aybek. Entre 1990 et 1999 le théâtre, dont seules les fondations des deux rangées de gradins sommitales étaient alors visibles, fut dégagé selon un carroyage, du diazôma à l'orchestra enfouie à 4 m de profondeur, avant que les travaux ne s'étendent au bâtiment de scène, aux parodos et au maenianum supérieur [18]. Ces fouilles furent complétées par des sondages dans le secteur

15. Fontrier 1878, p. 69, Schuchhardt 1886, p. 409-410. Fontrier n'est pas l'inventeur du théâtre de Métropolis, comme on le lit dans Meriç 1991, Aybek *et al.* 2009, p. 73, Aybek 2009, p. 28.

16. Le théâtre est évoqué dans la thèse de R. Meriç, avant que les fouilles n'en permettent une description plus détaillée. Meriç 1982, p. 31.

17. Pour un récit détaillé de la carrière de R. Meriç, voir Ekin 2018.

18. Voir les rapports Meriç 1991, p. 239, Meriç 1992, p. 365-367, Meriç 1993, p. 419-420, Meriç 1995, p. 38-39, Meriç 1996, p. 153-154, Meriç 1997, p. 333-334, Meriç 1998, p. 335-336, Meriç 1999,

du bâtiment de scène en 2003 et 2007[19]. Les pièces de la skènè ne sont toutefois pas complètement dégagées. Entre-temps une importante restauration avait remodelé le monument en 2000-2001 avec le soutien du sponsor local Sakıp-Sabancı[20]. Les blocs erratiques ont été numérotés, dessinés, photographiés et entreposés dans le bâtiment de scène ou rangés dans un champ de blocs non accessible au public[21]. En 2017 a été réalisé un relevé du monument au scanner laser 3D destiné à servir de modèle de référence à de futurs travaux[22] : en 2018, la fouille reprenait, dans le remblai du second maenianum et la skènè (**fig. 251**), dans le cadre d'un projet intitulé « étude du mur d'analemma » soutenu par le Türk Tarih Kurumu correspond[23]. À cette date on installa dans l'orchestra une réplique en marbre du trône de proédrie trouvé en 1995, réalisée d'après un moulage de l'original conservé au musée d'Izmir[24]. Lors de cette mission encore, l'étude du verre provenant du théâtre a été menée par Emine Akkuş-Koçak dans le cadre d'une thèse de doctorat portant sur l'importance, la diffusion et la singularité de la production de verre à Métropolis.

Les travaux récents sur Métropolis ont été suivis de l'inauguration d'une série éponyme de monographies et ont donné lieu à plusieurs mémoires et thèses demeurés inédits, notamment sur le matériel[25]. Aucune synthèse de plus de quelques pages n'a été consacrée jusqu'à présent au théâtre et le corpus épigraphique, publié au sein de celui d'Éphèse[26], est antérieur à la fouille du théâtre dont les inscriptions ont été publiées séparément.

Du 27 au 31 mai 2020 devait avoir lieu le premier festival du théâtre de Métropolis qui a été reporté à 2021, aux mêmes dates, en raison de la pandémie Covid 19.

Description

Cette description s'appuie à la fois sur une synthèse des informations éparses contenues dans les rapports de fouilles cités *supra* et nos visites personnelles[27].

p. 227. Courtes synthèses dans Meriç 2004, p. 81-98, Meriç 2006b, Aybek *et al.* 2009, p. 73-81, Aybek 2009, p. 28-30.

19. Voir les rapports Meriç *et al.* 2004, p. 139-140, Aybek *et al.* 2008, p. 123-125.
20. Meriç *et al.* 2001, p. 89-92, Meriç *et al.* 2002, p. 151-152, Ekin 2018.
21. Que je n'ai pas eu l'occasion de visiter.
22. Aybek *et al.* 2018, p. 387, fig. 8.
23. Aybek *et al.* 2019.
24. Inv. 21537, TI.96-196. Aybek 2009 n° 242.
25. Quelques exemples dans la bibliographie de Meriç 2006b. B. Arslan a ainsi travaillé sur les treize chapiteaux ioniques trouvés à Métropolis, mais aucun des onze chapiteaux qu'il publie et date des IIe et IIIe s. apr. J.-C. ne provient du théâtre. Pour un résumé de son mémoire inédit, voir Aybek, Arslan 2015.
26. *I.Ephesos* VII 1, nos 3401-3493.
27. Site de Métropolis le 30 juillet 2011 et le 27 juillet 2016, musée d'Izmir le 28 août 2014 notamment. Les inventaires de théâtres antiques n'apportent rien de plus : la notice du *TGR* est laissée vide, celle de Sear 2006 compile avec de nombreuses confusions et lacunes une bibliographie interrompue en 1997. H. P. Isler dans Isler 2017 fournit une description en comparaison bien plus documentée et rigoureuse, mais n'a pas visité le monument après 1997.

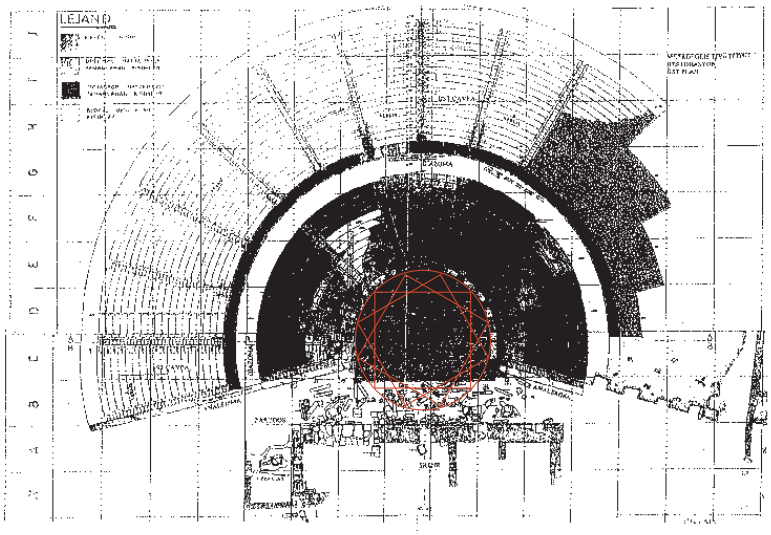


FIGURE 221 – Métropolis, théâtre. Plan de l'état du monument en 2000, avant la restauration, d'après MERIÇ *et al.* 2001 fig. 4 ; superposition du schéma vitruvien en rouge.

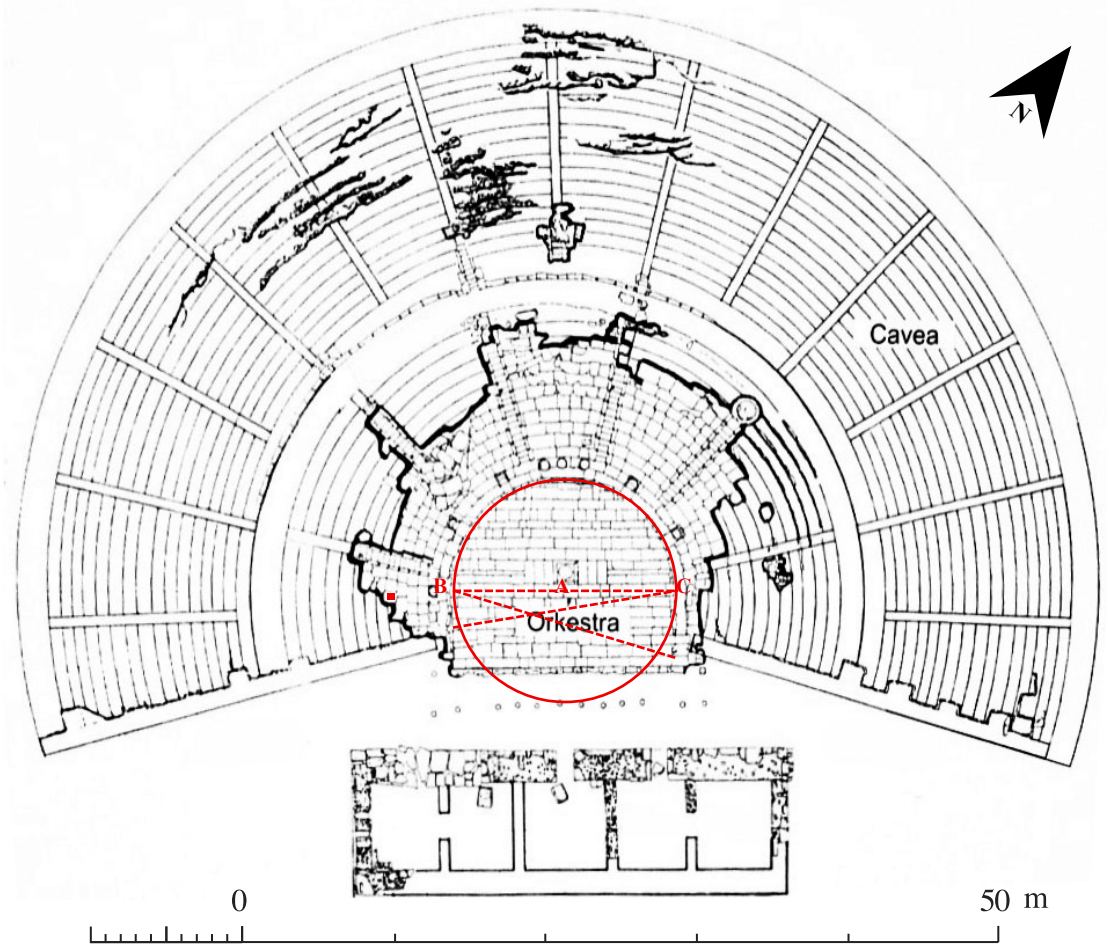


FIGURE 222 – Métropolis, théâtre. Pierre à pierre restitué d'après le panneau sur site, réduit au 1:500, avec indication de l'emplacement de l'inscription topique en rouge. En pointillés, construction vitruvienne de l'orchestra en fer à cheval, avec diamètre du cercle de référence reporté comme rayon des nouvelles courbes aux centres B et C placés sur le cercle.

Figure 223 – Métropolis, théâtre. Vue générale depuis le nord-ouest (2016).

§ Matériaux. Les matériaux sont avant tout de provenance locale : le schiste dans lequel est aménagé la cuvette du théâtre, le marbre veiné gris-blanc (**fig. 249**) provenant très probablement de la carrière de Belevi ou de l'une des nombreuses carrières des environs d'Éphèse et de Métropolis[28]. Le dallage de l'orchestra (**fig. 236**), où alternent les veines grises et blanches, joue sans doute avec les variations de la couleur de ce marbre selon la profondeur de l'extraction. Quant au marbre de couleur rouge du médaillon central, il était sans doute importé (il faudrait vérifier s'il ne s'agit pas du prestigieux Portasanta de Chios).

§ Situation. Le théâtre, orienté au sud-est[29], se situe entre 70 et 90 m d'altitude environ, pratiquement au niveau, en contrebas de l'acropole, du centre de la ville de Métropolis, ou « ville moyenne », où s'étagent depuis l'époque hellénistique, sur un périmètre réduit, le bouleutèrion, l'agora, une stoa, des thermes-gymnase et des quartiers d'habitation, mais à l'écart de ce centre au sud (**fig. 220**).

Un édifice d'époque impériale équipé d'une grande salle dont le sol est couvert d'une mosaïque représentant Dionysos, Ariane et une ménade, est adjacent au monument, côté nord-est. Situé en amont de la parodos est et associé à un sujet dionysiaque (personnages couronnés de feuillage de laurier, amours buvant du vin, masques dans des hexagones), c'est sans doute une annexe du théâtre. Les fouilleurs l'ont dénommée salle de banquet : elle aurait fait office de lieu de réception pour les hôtes de marque[30]. Nous interprétons la construction dégagée en 2018, considérée comme cultuelle, comme un caisson de substruction (voir *infra*, p. 459).

28. Aybek *et al.* 2009, p. 37.

29. Pour la commodité de la description, on utilisera une orientation au sud, pour parler de parodos ouest et est par exemple, et on numérotera les kerkis et les escaliers d'ouest en est.

30. Meriç 2006a, p. 232, Aybek *et al.* 2009, p. 82-83.

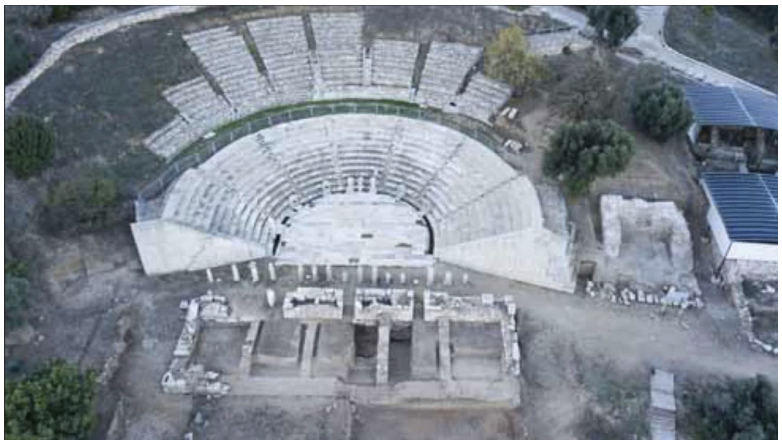


Figure 224 – Métropolis, théâtre. Vue aérienne depuis le sud-est après la fouille de 2018 (Aybek *et al.* 2019 fig. 6).

La construction du théâtre sur une ancienne nécropole s'inscrit peut-être dans le cadre de la réhabilitation progressive d'un quartier urbain : des maisons à péristyle, dégagées entre 2007 et 2010, lors d'une fouille destinée à replacer le théâtre dans son contexte urbain, qui fut encore complétée en 2018, furent construites à l'époque impériale en contrebas, sur des niveaux hellénistiques, qui reposaient eux-mêmes directement sur des niveaux archaïques.

Une voie devait permettre d'aborder le monument par son côté est depuis le centre-ville. Une autre, d'une certaine importance, avec sa canalisation large de 2 m couverte de grandes dalles taillées dans le schiste local, y montait depuis le quartier d'habitation au sud.

§ État de conservation. L'état de conservation du théâtre est relativement bon, moins cependant que ce que pourraient laisser croire des travaux de restauration considérables : le monument a été placé au cœur du projet de mise en valeur du site et on l'utilise aujourd'hui pour des spectacles modernes comme des concerts.

Les murs de soutènement avaient en grande partie disparu et ont été restaurés sous la forme de rideaux de béton armé d'aspect disgracieux (**fig. 234**) installés au prix d'une retaille de la fondation originelle de façon à contenir les substructures du koilon fragilisées par le temps. La configuration de ces murs, avec un parement lisse du côté plus étroit de la parodos à son débouché sur l'orchestra, et un parement à bossage de l'autre (**fig. 249**), ne s'appuie pas sur des éléments conservés, mais consiste en une restitution sur le modèle d'autres théâtres, notamment celui de Priène.

Du koilon, 60% des sièges en marbre du maenianum inférieur, pour l'essentiel dans sa partie centrale, ont été retrouvés *in situ*. Le reste a été entièrement restauré : après un nettoyage jusqu'à la roche naturelle, on a remplacé des structures parfois encore en place, mais jugées trop instables, par des substructions et des blocs d'après l'original, finis avec des outils proches de l'antique, en remplaçant le marbre des gradins par une pierre artificielle et en moulant les pattes de lion. Les blocs erratiques – jusqu'à un demi-tambour de colonne scié et cimenté au deuxième rang de la kerkis 1 (**fig. 242**) – ont été intégrés, les lacunes des escaliers comblées.

Le maenianum supérieur est bien moins conservé et très restauré également. Seule une partie très endommagée du blocage des gradins et quelques marches d'escalier avaient pu être dégagées ; on a procédé à un nettoyage similaire, mais très peu de sièges ont été restaurés, tandis que les marches d'escalier et les quelques blocs qui avaient glissé ont été cimentés dans l'ensemble et scellés avec de l'acier inoxydable et de l'araldite.

Quant au diazôma, le parement de son mur de fond, qui s'était effondré, a été partiellement remonté, notamment jusqu'à trois assises de hauteur entre les escaliers 7 et 9 (**fig. 230**), selon le même procédé, en remployant les mortaises originelles. La voûte du réservoir, disparue, a été reconstituée à l'aide d'un coffrage en bois reposant sur les vestiges de sa naissance (**fig. 232**).

Le dallage de l'orchestra est presque intégralement conservé, mais présente quelques lacunes, dont beaucoup, sur les bords, coïncident avec les escaliers.

Le bâtiment de scène conserve le stylobate du proskènion, les colonnes supports de l'hyposkènion et les pièces de la skènè sur une élévation de 2 m environ. Certaines colonnes de l'hyposkènion ont fait l'objet d'une anastylose. Des blocs architecturaux provenant du front du proskènion et du front de scène ont également été trouvés en position de chute ou en remploi.

Enfin une série de travaux d'aménagement a eu lieu : ajout d'un mur de soutènement et d'un système de drainage dans le maenianum supérieur pour endiguer les risques d'érosion et d'inondation, barrières pour empêcher l'accès aux parties non restaurées.

La restauration a donc touché l'ensemble du monument et a consisté dans le koilon en une véritable reconstruction. Elle a été effectuée au nom de critères modernes : la lisibilité, avec le recours à la pierre artificielle, et la réversibilité des interventions. Cependant la différence entre l'antique et le moderne n'est pas si évidente dans les substructions et par endroit les fondations ont été modifiées de manière irrémédiable. De plus, le ciment [31] et le béton armé risquent de déséquilibrer les structures antiques.

§ Koilon. Le koilon, de taille moyenne, a pour plan un demi-cercle de 68 m de diamètre environ, outrepassé d'une quinzaine de degrés de chaque côté, ce qui coïncide avec le schéma vitruvien, duquel on peut déduire que le koilon doit occuper les 7/12 du cercle (**figs. 221-222**) : cette longueur approximative est proche des 67,50 m de la stoa, qui équivalent à 200 pieds locaux [32]. Il est adossé à la pente en schiste qui a été taillée pour y loger les plaques des gradins et leur blocage en petit appareil irrégulier.

La façade antérieure du koilon s'appuie sur une paroi également taillée dans le schiste. Elle borde les parodos sur 22,20 m à l'ouest et 23,10 m à l'est. En outre, on y

31. Le ciment n'a pas été utilisé de façon systématique : les blocs ont été placés sur un lit de mortier-colle Flex et de ciment, tandis que les joints étaient liaisonnés avec un mortier à base de pierre artificielle. Meriç *et al.* 2001, p. 92.

32. Un étalon du IIe s. av. J.-C. conservé au musée d'Izmir donne une palme, soit un quart de pied, de 8,4 cm (le pied et le demi-pied sont brisés). Voir Aybek *et al.* 2009, p. 95-96.

avait aménagé cinq grandes niches à l'ouest, quatre à l'est (**fig. 222**) qui ont probablement servi à limiter la pression sur les murs de soutènement en grand appareil [33]. À l'angle sud-est, l'angle formé par le mur de soutènement antérieur et le mur de soutènement périphérique a pu être observé : le retour vers le nord était constitué d'un parement incurvé en grand appareil devant un blocage en cailloutis surmonté d'*opus caementicium*.

Entre la salle de banquet et le premier maenianum est apparu en 2018 (**fig. 224**) un autre édifice de plan proche du carré (5,20 x 6 m), d'orientation similaire, à un niveau légèrement plus élevé que celui du théâtre. Le mur de fond de cet édifice, lié au mortier, épais de 1,70 m et long de 8,70 m présentait au centre de sa paroi interne une niche semi-circulaire (dimensions cons. : ht. 1,35 m, L. 1,65 m, prof. 0,90 m). Une cavité remplie de cendres parmi une série de cavités creusées dans un sol non construit est interprétée comme un foyer, rapproché d'un autel trouvé en 2007 quelques mètres plus au sud. De nombreux ossements animaux pourraient être le vestige de sacrifices pratiqués en ce lieu. La fouille de cet édifice a livré du matériel numismatique et céramique d'époque hellénistique, mais aussi quelques tessons d'époque impériale. Si l'on suit les fouilleurs, selon qui la couche supérieure du remblai, située à un niveau bien inférieur à celui du côté ouest, comportait de nombreux gravillons et fragments de schiste attribuables à la taille du socle rocheux lors de l'aménagement des gradins, il faut supposer que cet édifice, datable par ses techniques au plus tôt du tournant de notre ère, est antérieur à l'agrandissement du koilon. Plutôt qu'un édifice abandonné et remblayé lors de la première phase du théâtre [34], nous y verrions plutôt un caisson de substruction servant aussi de pièce si la niche est bien d'origine, correspondant à l'extension du maenianum supérieur sur les côtés à l'époque impériale. Les traces de foyer pourraient provenir éventuellement d'une réoccupation.

Figure 225 – Métropolis, théâtre. Niches taillées dans la falaise schisteuse derrière le mur de soutènement antérieur est (Meriç 1998 fig. 4).

Les onze rangées du premier des deux maenianums se répartissent en sept kerkis pour huit escaliers, si l'on restitue des escaliers aux extrémités, solution la plus courante et adoptée lors de la restauration (**fig. 223**) [35]. Le plan coïncide pour la répartition des kerkis et des escaliers avec le schéma vitruvien du théâtre grec (**fig. 221**).

33. Voir Meriç 1998, fig. 4, (**fig. 225**).
34. « yapım evresi », la phase de construction, qui paraît unique dans le rapport 2019.
35. Cette solution n'est pas retenue dans l'un des plans restitués (**fig. 222**).

Figure 226 – Métropolis, théâtre. Gradins du maenianum inférieur (© J.-Ch. Moretti 2009).

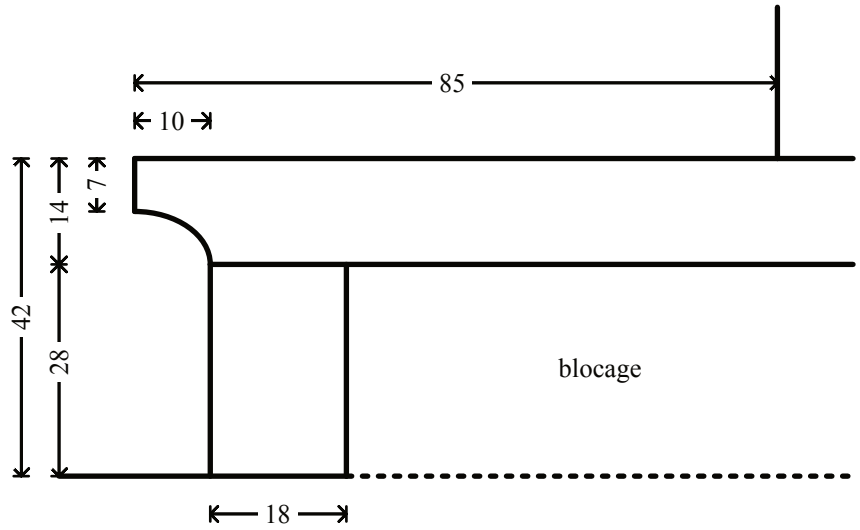


Figure 227 – Métropolis, théâtre. Profil des gradins (éch. 1:10).

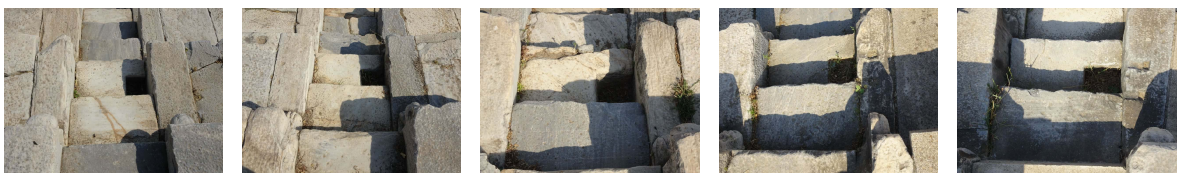


Figure 228 – Métropolis, théâtre. Mortaises au niveau du septième rang des escaliers 2 à 6 depuis l'ouest (2016).

FIGURE 229 – Métropolis, théâtre. Exemples de pattes de lions diversement sculptées (2016).

Il n'est pas certain que dans le maenianum supérieur se développait le double de kerkis, quatorze pour quinze escaliers, jusqu'aux murs de soutènement, car on ne possède pas de vestiges de gradins à ses extrémités (**fig. 249**) : cela paraît cependant assuré côté est, depuis la découverte du caisson de substruction, mais dans une seconde phase. Treize rangs ont été restaurés, mais les restitutions vont sans argumentaire explicite jusqu'à quinze rangées (**fig. 221**, d'après semble-t-il l'aspect de la roche naturelle), voire jusqu'à dix-huit (**fig. 222**) qu'elles couronnent d'un hypothétique diazôma supérieur.

On compte deux marches par rangée de gradins. Un escalier sur deux du maenianum traverse perpendiculairement le mur arrière du diazôma : on a simplement choisi d'en accentuer la pente à cet endroit pour pallier la différence de niveau (**fig. 230**).

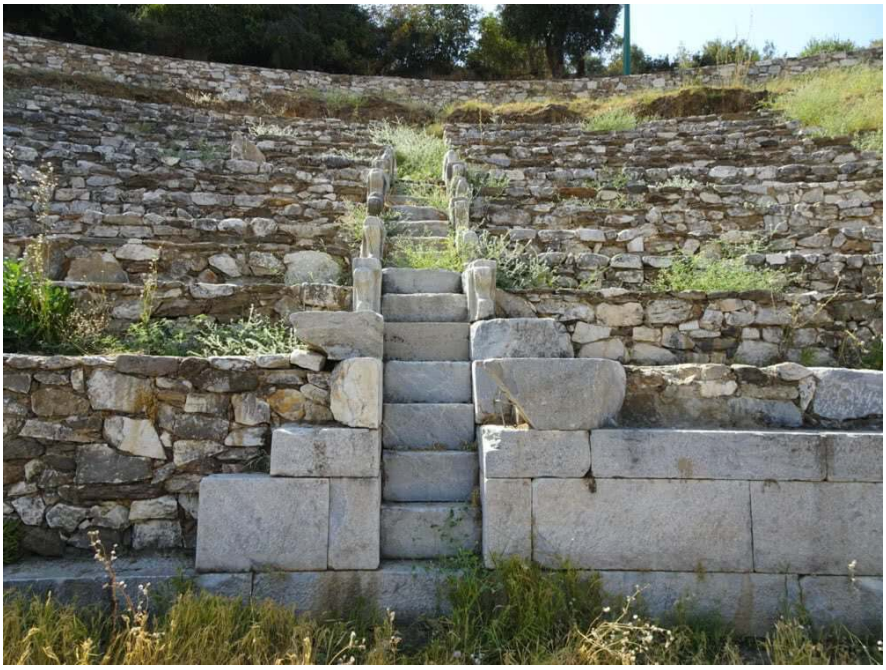


FIGURE 230 – Métropolis, théâtre. Mur arrière du diazôma, septième escalier restitué depuis l'ouest (2016).

Les sièges (**figs. 226-227**) sont profonds de 0,85 m (soit deux pieds et demi) et hauts de 0,42 m (soit un pied une palme). Ils sont constitués d'un blocage et de deux plaques : la plaque inférieure, profonde de 0,18 m, a une face antérieure plane haute de 0,28 m et elle est surmontée d'une plaque haute de 0,14 m au profil composé d'un cavet et d'un bandeau hauts chacun de 0,07 m. La profondeur fait donc le double de la hauteur, elle-même divisée en tiers, deux tiers en bas et un tiers supérieur scindé en deux parties égales. La face supérieure du gradin est grossièrement finie à la pointe, le siège n'est pas distinct du repose-pieds, alors qu'on a décaissé le second sur les plaques de même épaisseur du bouleutèrion. On note cependant une ligne incisée le long du premier rang de la kerkis 5, qui définit un siège de 40 cm de profondeur. La pratique de la réservation de place est attestée par un graffiti que nous avons pu observer au quatrième rang de la kerkis 1, qui assigne un emplacement à une dénommée Ypsilla (**fig. 233**, voir *infra* p. 463).

De part et d'autre des escaliers, des panneaux dressés portant des pattes de lion font office de parement latéral. Ces pattes de lion se distinguent les unes des autres par une série de variantes dans le modelé et les détails des phalanges, veines, griffes et poils (**fig. 226**). Dans le maenianum supérieur, on les a laissées à peine dégrossies (**fig. 230**).

Figure 231 – Métropolis, théâtre. Le diazôma et le maenianum supérieur (© J.-Ch. Moretti 2009).

Figure 232 – Métropolis, théâtre. Réservoir aménagé sous l'escalier 10 du maenianum supérieur (2016).

Figure 233 – Métropolis, théâtre. Graffiti réservant un siège au quatrième rang de la kerkis 1 (2016).

Un piédestal mouluré, cubique, légèrement plus haut que les gradins se trouve sur le deuxième rang de la kerkis centrale du côté de l'escalier la bordant à l'est. Il porte sur son lit d'attente deux mortaises de plan carré à canaux de coulée dont l'un est conservé ; aucune inscription n'est visible sur sa face antérieure. Peut-être servait-il à surélever une base de statue (**fig. 235**), de même que l'on pouvait trouver des statues sur les gradins du bouleutèrion de Téos ; l'idée est d'autant plus frappante que le piédestal se trouve rigoureusement au même emplacement qu'un trône de proédrie remonté sur un haut piédestal du théâtre de Cnide, probablement destiné à une statue (**fig. 607**) ; ici aussi, on pourrait restituer un siège pour une statue, de dimensions cependant réduites par rapport à celles des trônes de proédrie.

Dans les cinq escaliers conservés au niveau du septième rang de gradins, la marche inférieure porte sur son bord ouest une mortaise pour y ficher un poteau de plan carré, stabilisé dans deux cas à l'aide de deux agrafes logées sur la face supérieure de la patte de lion (**figs. 222, 228**). Il pourrait s'agir d'une partie des mâts d'une voilure. On pourrait peut-être adjoindre à ce dispositif une encoche dans le débord de la plaque de siège au centre du troisième rang (**fig. 237**).

Le **diazôma** intermédiaire est profond de 2,25 m. Le mur arrière était constitué d'un grand appareil régulier liaisonné par des agrafes. Sous les premières rangées du deuxième maenianum, au niveau de l'escalier 10, a été aménagé un réservoir constitué de remplois, d'une profondeur supérieure à 9,40 m [36], qui devait collecter les eaux de ruissellement et les redistribuer par des canalisations en terre cuite comprenant des poches de décantation sous le passage du diazôma, comme à l'époque impériale l'aqueduc du théâtre d'Élaioussa Sébastè. Les plans restitués comportent un diazôma supérieur dont l'existence n'est étayée d'aucun argument dans les rapports.

Les chiffres donnés concernant la **capacité** du koilon varient de 2600 à 10000, c'est-à-dire du simple au quadruple [37]. Or, si l'on restitue un maenianum supérieur de treize rangs, ou entièrement rempli par quinze rangs plus un diazôma supérieur ou dix-huit rangs, on obtient 3400, 3500 ou 4100 spectateurs pour une largeur de place de 0,40 m [38]. Tout chiffre supérieur est donc excessif, tout chiffre inférieur nécessite de revoir le nombre de kerkis à la baisse, ce qui doit être le cas pour la première phase du théâtre au moins, ou d'augmenter la largeur des places.

§ Parodos. À l'origine les parodos consistaient probablement en de larges passages à l'air libre aménagés en taillant et aplanissant le schiste. Dans le dernier état, leur débouché fut particulièrement rétréci par l'avancée du bâtiment de scène (**fig. 234**).

36. Isler 2017 *s.v.* Metropolis.
37. 3600 dans Meriç 2004, p. 85 ; 8 à 10 000 dans Meriç 1992, Meriç 1998, p. 335, chiffre établi par l'architecte Ali Öz, repris dans Isler 2017 *s.v.* Metropolis.
38. Entre 4600 et 5500 pour une largeur de place de 0,30 m. 4000 est le chiffre le plus récent, donné sur le panneau de site et dans le guide de Métropolis (Aybek *et al.* 2009, p. 78).

FIGURE 234 – Métropolis, théâtre. Mur de soutènement ouest (2016).

§ Orchestra. L'orchestra (**fig. 235**) mesure dans son état actuel 15 m de diamètre environ et adopte un plan en fer à cheval, dans lequel nous proposons de reconnaître la construction vitruvienne (**fig. 222**). Le sol que l'on observe aujourd'hui est couvert d'un *opus sectile* de marbre qui repose sur un lit de mortier au-dessus d'un blocage en pierre.

FIGURE 235 – Métropolis, théâtre. L'orchestra (© J.-Ch. Moretti 2009).

La composition, parallèle au bâtiment de scène, est constituée de deux fois huit files de dalles quadrangulaires blanches et gris-bleu de hauteur et de longueur variables autour d'un motif central : un médaillon rouge dans un carré blanc au cadre constitué de quatre trapèzes sombres complétés aux angles par quatre quadrilatères pointus plus clairs, rigoureusement identiques ; ce cadre était bordé de dalles sur trois files. Les trois rangées les plus sombres coïncident avec les escaliers 1 et 8, 2 et 7, 3 et 6. Le souci de la symétrie, allait au sein des files jusqu'à affronter les veines obliques des dalles (**fig. 236**).

Figure 236 – Métropolis, théâtre. Le médaillon central de l'orchestra dans l'axe de la kerkis centrale. On note les jeux de symétrie dans les veines de marbre (© J.-Ch. Moretti 2009).

Devant la kerkis centrale se trouvent trois **autels** cylindriques à guirlandes enrubannées ornées de grenades, grappes de raisins, pommes de pin et bucranes, têtes de béliers et de cerfs (**fig. 237**). L'un, sur le côté gauche, est dédié à Germanicus, les deux autres à Auguste (voir *infra* p. 478). Très semblables, ils se distinguent chacun légèrement par leurs dimensions et dans le détail de leur ornementation et de leur mouluration. La différence principale est peut-être que dans celui de Germanicus, des fleurons remplacent les patères de ceux d'Auguste, soulignant peut-être la hiérarchisation cultuelle déjà marquée par le fait que c'est l'un des autels d'Auguste qui occupe le centre.

De part et d'autre ont été trouvés en place cinq trônes de **proédrie** (**figs. 238 à 240**) adossés au premier rang de gradins dont le front a été retaillé pour y loger la courbe du dossier. L'original d'un premier trône, aujourd'hui présenté sous la forme

FIGURE 237 – Les trois autels devant la kerkis centrale (2016).

d'une copie, avait été trouvé en place devant la première kerkis : il est orné de griffons formant les accoudoirs, dont les ailes s'étendent à l'arrière, reliées par un rameau d'olivier du centre duquel, sur le dossier, jaillit un motif de lotus et de palmettes (**fig. 238**).

FIGURE 238 – Métropolis, théâtre. Trône trouvé devant la kerkis 1 (musée d'Izmir, salle de Métropolis). Siège (AYBEK 2004, pl. 103) et dossier.

FIGURE 239 – Métropolis, théâtre. Trônes devant les kerkis 2 et 3.

FIGURE 240 – Métropolis, théâtre. Trônes devant les kerkis 5 et 6.

Quatre autres sont munis de pattes de lion. D'ouest en est, le deuxième et le cinquième, devant la deuxième et la sixième kerkis, ont un dossier lisse ; le troisième, devant la troisième kerkis, a le dossier orné d'un foudre et d'une couronne de lierre ; le quatrième, devant la cinquième kerkis, d'un caducée et d'un bouclier orné de feuilles de lierre (**fig. 241**).

FIGURE 241 – Détails (échelles diverses) des sièges de proédrie des kerkis 3 (foudre à gauche, couronne de lierre à droite) et 5 (bouclier à gauche, caducée à droite).

Seul le cinquième est équipé d'un repose-pieds, qui compense la hauteur importante du siège. Il porte un monogramme qui serait celui de Dionysos [39].

Il semble difficile de rattacher chaque trône à une prêtrise particulière. Deux ne présentent aucun signe caractéristique, tandis que deux autres en portent au moins deux : le foudre de Zeus et la couronne de lierre de Dionysos sur l'un, le bouclier d'Arès orné de lierre dionysiaque et le caducée d'Hermès sur l'autre (**fig. 241**). Il s'agit bien plutôt d'un jeu de variations sur les motifs. Comme pour les gradins, les pattes de lion diffèrent toutes les unes des autres : le premier a des articulations globulaires et des griffes recourbées, le second des articulations effacées et des griffes fines et pointues, le troisième des poils figurés en chevrons qui font davantage penser aux plumes de griffons. Pour le quatrième, les articulations aux arêtes vives et les veines sinueuses l'emportent sur le volume de la chair.

L'orchestra est bordée d'un **canal** partiellement couvert sur lequel autels et trônes empiètent légèrement (**fig. 242**).

Figure 242 – Métropolis, théâtre. Canal de l'orchestra au niveau de la kerkis 1 (2016). 1. Gradin taillé pour y encastrer le dossier du trône à griffons. 2. Monogramme HP. 3. Tambour restauré au ciment. 4. Encastrement pour une dalle disparue. 5. Tracés préparatoires non suivis. 6. Un des blocs de couronnement remployés.

Il semble évident que les trônes adossés contre le premier rang retaillé s'y trouvent en position secondaire et qu'on les a reculés une fois l'*opus sectile* en place. Mais ces deux phases n'expliquent pas tout : en effet, la paroi extérieure (côté koilon) du canal, sous le marchepied, avec ses blocs parfaitement assemblés et dressés, aux

39. Gates 1995 et Isler 2017 *s.v.* Metropolis.

nombreux tenons de bardage doit être originale, à la différence de la paroi intérieure (côté orchestra), faite de remplois parallélépipédiques, qui semblent comprendre des blocs hétérogènes, notamment aux extrémités (deux blocs de couronnement à agrafes non remployées et un bloc à mortaise à goujon entaillée par une zone d'encastrement à l'extrémité ouest, voir **fig. 242**, nos 6 et 4), et probablement les blocs démontés de la précédente paroi, notamment au centre : beaucoup sont mal ajustés et retaillés une fois disposés pour épouser grossièrement la courbe de l'orchestra. Cependant le raccord maladroit entre cette paroi du canal et l'*opus sectile* indique qu'elle n'est probablement pas non plus contemporaine du dallage mais qu'elle l'entaille.

D'autre part, une série de scellements au moins en partie non remployés sur le marchepied, se situant en très large majorité au niveau des escaliers, appartiennent à un état antérieur à la couverture actuelle.

Figure 243 – Métropolis, théâtre. Mortaises au pied des escaliers 2 et 3.

Ces scellements au plomb (**fig. 244**) se caractérisent par la récurrence de mortaises rondes et d'agrafes à deux pattes (au pied des escaliers 2 et 3, fig. 243 ; à gauche de l'escalier 7 et au pied de l'escalier 8, fig. 244 ; mais aussi à droite de l'escalier 6 ; une grande mortaise carrée à droite de l'escalier 5, fig. 235, ressemble davantage à celles d'une balustrade comme au théâtre d'Halicarnasse par exemple, mais elle est isolée). Ils correspondent assez mal aux encastrements assez grossiers, entaillant les blocs de la paroi interne sur toute leur profondeur et une hauteur plus importante que les autres, situés face aux escaliers 2 à 7 (pour les escaliers restitués 1 et 8, des blocs de moindre hauteur offrent un décrochement équivalent), dont l'un, au niveau de l'escalier 2, est couvert par une dalle de l'*opus sectile*.

De même les dalles de couverture visibles n'occupent pas toujours la totalité d'encastrements sans doute plus anciens et d'un autre type, beaucoup plus réguliers et entaillant les blocs sur la moitié environ de leur profondeur. Les nouveaux encastrements de la dernière couverture ont été taillés sans grand soin une fois la paroi intérieure assemblée : des tracés préparatoires dans les kerkis 1 et 7, associés au monogramme ⊢P pour les premiers, montrent qu'on n'a pas évidé la totalité de la zone prévue, en longueur dans le premier cas, en hauteur dans le second (**fig. 242**). Enfin les deux encastrements vides de ces deux dernières kerkis, outre ceux qui correspondent aux escaliers, et une dalle non occupée dans la kerkis 2, invitent à se demander s'il n'y a pas eu d'autres trônes ou un autre agencement des trônes et des autels.

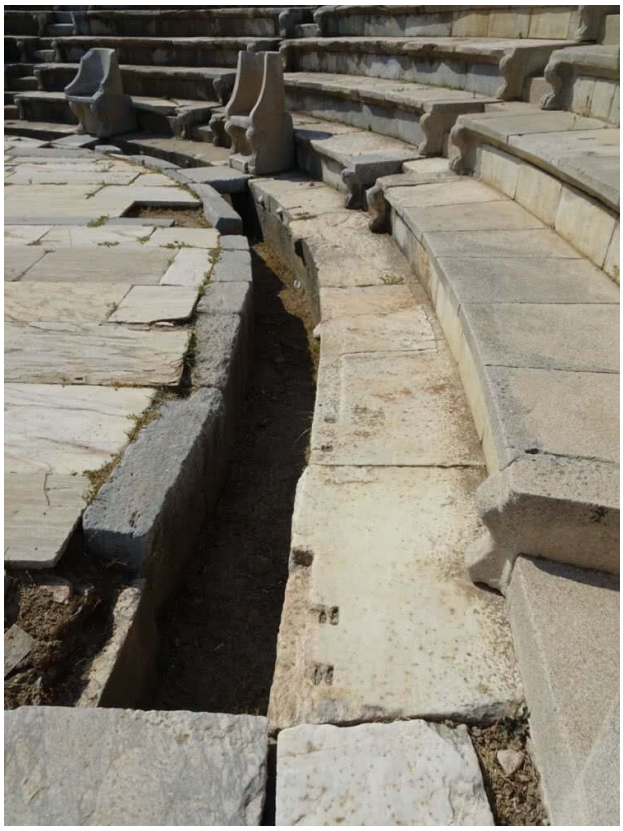


FIGURE 244 – Métropolis, théâtre. Canal de l'orchestra au niveau de la kerkis 7 (2016).

§ Bâtiment de scène. Le bâtiment de scène forme un espace rectangulaire de 28,90 m sur 9 m.

FIGURE 245 – Métropolis, théâtre. Le bâtiment de scène vu de l'ouest (2011).

Le **proskènion** est dans son état actuel profond de 5,30 m. Le **stylobate** conservé est profond de 0,33 m [40] et supportait douze colonnes libres encadrant trois portes tous les trois entrecolonnements, exactement comme à Priène. Ces colonnes étaient scellées par deux goujons perdus circulaires au centre et à la périphérie du lit d'attente, alignés précisément sur l'axe transversal (colonnes 3 à 7 depuis l'est, main différente ?) ou longitudinal à l'aide de repères incisés (**fig. 248**). Entre les colonnes semble préparé au ciseau grain d'orge le lit d'attente de murs écrans (?) qui n'adopte la profondeur d'une large rainure que sur le bloc 12 (**fig. 248**).

Figure 246 – Métropolis, théâtre. Stylobate, seuil central (© J.-Ch. Moretti 2009).

Figure 247 – Métropolis, théâtre. Stylobate, seuils est (2016) et ouest (© J.-Ch. Moretti 2009).

40. Cette mesure, qui correspondrait à un pied local hellénistique est celle de Meriç 1992, p. 366 où la fondation est donnée comme celle d'un parapet séparant le proskènion de l'orchestra. Mais la profondeur des vingt blocs, que nous numéroterons depuis l'est, est irrégulière.

Figure 248 – Métropolis, théâtre. Détail du stylobate. À gauche, large rainure sur le bloc 12. Au centre, lit d'attente de la colonne 8 sur le bloc 13 (2016).

Figure 249 – Métropolis, théâtre. Vue depuis l'intérieur de la skènè (2016) ; détail du bloc de frise dorique conservé dans le bâtiment de scène à côté de poutres en marbre (© J.-Ch. Moretti 2009).

Figure 250 – Métropolis, théâtre. Stylobate, colonnade intermédiaire, façade de la skènè avec porte de la pièce 4 (2016).

Cet ordonnancement est interrompu par trois seuils dont le centre occupe les blocs 5, 10 et 15. Le seuil central (**fig. 246**) est dans l'axe de celui de la pièce 3. Ses quatre crapaudines pour deux mortaises rectangulaires indiquent deux états. Les deux autres seuils (**fig. 247**) sont décalés vers l'intérieur par rapport à ceux des pièces 2 et 4 : ils sont équipés de part et d'autre d'une crapaudine associée à une mortaise rectangulaire. Seul le seuil est conserve un bourrelet [41] qui a pu faire office de butée ; l'une de ses crapaudines empiète sur le lit d'attente de la colonne 4.

Quatre encastrements (pour des poteaux ?) à l'arrière du stylobate sont aménagés avec une certaine régularité sur les blocs 1 (**fig. 253**), 6, 13 (**fig. 248**) et 19 (**fig. 245**) et sont attribuables à cet état. Mais les blocs du stylobate, non liaisonnés entre eux, pourraient être en position secondaire. Le bloc 17 notamment, en marbre plus foncé que les autres, avec une petite mortaise rectangulaire sur une trace d'usure angulaire doit être un remploi.

De la **façade dorique** on a retrouvé des tambours, des blocs d'architrave et de frise ; de l'estrade des poutres en pierre en position de chute (**fig. 249**).

La frise est haute de 0,48 m, profonde de 0,175 m. Les contours des glyphes, oreilles et gouttes sont angulaires. Le bloc ne conserve pas de scellements au lit de pose.

Une **colonnade intermédiaire** (**fig. 245**), d'au moins quatorze colonnes [42], soutenait l'estrade dans son dernier état. Ces colonnes sont en large partie composées de remplois : une dalle, dans un cas un chapiteau dorique à annelets renversé (**fig. 250**), fait office de base ; les fûts, de diamètre variable, sont lisses, cannelés, mixtes, ou encore non dégrossis ; deux chapiteaux à double console pour recevoir les poutres, similaires à ceux du proskènion d'Éphèse, sont conservés. Au-dessus, l'estrade en pierre devait avoisiner les 2 mètres de hauteur [43].

Rien n'est conservé des petits côtés de la façade mais les vestiges semblent indiquer que la longueur du proskènion correspondait aux trois pièces centrales de la skènè.

La **skènè**, dans son état actuel, est longue de 28,80 m et d'une profondeur de 5,60 m, la profondeur totale étant voisine de 9 m. La façade est épaisse de 1,96 m : elle est constituée de parements aux blocs liaisonnés par de courtes agrafes en fer en *pi*, enserrant un blocage. Elle est conservée sur une hauteur de 1,91 m depuis les fondations. Dans son dernier état la skènè était divisée en cinq pièces de dimensions variables : d'ouest en est, la première serait large de 4,80, la quatrième de 4,35 et la cinquième de 4,55 m. La pièce centrale est quant à elle nettement plus large que les autres (**fig. 251**). Seules les trois pièces centrales ont un accès frontal : les deux pièces latérales ne sont accessibles que depuis leur voisine. On pourrait se demander si l'une au moins de ces pièces ne renfermait pas une cage pour un escalier d'accès à l'étage.

41. Les zones ravalées au ciseau grain d'orge semblent être le négatif de tels bourrelets.
42. Comme le note H. P. Isler, certaines de ces colonnes n'ont cependant pas été retrouvées *in situ*.
43. On ne connaît précisément que la hauteur d'une colonne sans chapiteau, qui n'est pas la plus haute, 1,85 m.

Figure 251 – Métropolis, théâtre. Vue zénithale de la skènè après la fouille de 2018 : la fondation en grand appareil de la skènè hellénistique apparaît dans la pièce centrale (Aybek *et al.* 2019 fig. 7)

Le mur arrière du bâtiment de scène, large de 1,60 m et liaisonné au mortier, est largement détruit dans sa partie centrale, ce qui empêche de vérifier l'existence d'une porte axiale ; sans une telle porte cependant, la pièce centrale, qui ne semble pas communiquer avec ses voisines, n'aurait été accessible que depuis le proskènion. En l'état actuel de nos connaissances, sans portes postérieures d'accès aux autres pièces identifiées, on aurait eu peut-être un cheminement axial traversant ; en revanche, il aurait fallu passer par le proskènion pour rejoindre les pièces intermédiaires, et de là celles des extrémités.

Alors que les parements extérieurs sont en grand appareil imparfaitement régulier, les parements intérieurs et les murs internes sont en petit appareil irrégulier lié au mortier (**fig. 249**) et les pièces surmontées de voûtes en briques liées au mortier dont subsistent la naissance (**fig. 252**) et des débris. On y observe des remplois de blocs provenant d'une précédente phase, dont des consoles dans la façade, au niveau de la pièce 1 (**fig. 253** [44]) ; un fragment de seuil dans le parement arrière de la façade à l'est de la porte est (**fig. 249**) ; une dalle porte-stèle à l'angle sud-ouest (**fig. 253**) ; une stèle inscrite, remployée comme panneresse dans la façade, portant sur sa face antérieure et l'une de ses faces latérales une liste lacunaire de souscripteurs datée par l'écriture et l'onomastique du IIe s. av. J.-C. [45] ; de nombreux blocs enfin, dont les mortaises et les cadres d'anathyrose (**figs. 246, 252, 253**) d'un premier emploi sont visibles.

44. Blocs TI96-255 et TI96-25-.

45. Engelmann 1999, nº 1. Ht. 1,51 m. L. 0,42 m. Prof. 0,40 m. L'état de l'inscription ne permet pas de savoir s'il s'agit d'une souscription publique ou d'un autre type de levée de fonds.

Figure 252 – Métropolis, théâtre. Skènè, petit côté est (© J.-Ch. Moretti 2009).

Figure 253 – Métropolis, théâtre. La skènè vue du sud (2011).

Le front de scène qui demeure à restituer au-dessus de l'épais mur de façade devait être animé d'au moins deux ordres (trois selon R. Meriç) dont quelques fûts lisses et cannelés monolithes sont rassemblés dans la pièce 1 (**fig. 253**).

Des sondages réalisés en 2003 permirent de dégager une série de fondations : celle de la façade de la skènè, située à un niveau de 68,20 m, constituée d'appareil irrégulier lié au mortier hydraulique superposant des blocs sur des moellons ; une autre 1,45 m au nord de la première fondation (du côté du proskènion actuel) sans mortier, en grand appareil irrégulier, formée de blocs de schiste plans, appartient à une phase antérieure ; une autre encore, moins massive, cette fois 3,34 m au nord de la première fondation, située à un niveau de 68,20 m également, large de 0,60 m, est liée au mortier et porte l'empreinte de colonnes d'un diamètre de 0,50 m.

En 2007, un sondage, qui avait révélé le mur arrière d'époque impériale du bâtiment de scène avant son dégagement de 2018 à un niveau de 66,83 m, avait aussi mis au jour son équivalent hellénistique, en grand appareil régulier sans mortier, à la face de parement environ 2,50 m au nord de celle du premier, à un niveau de 66,58 m, dans la partie centrale de la skènè semble-t-il, ce qui ne permet pas de juger de son extension (**fig. 251**).

Blocs erratiques

Outre les blocs rassemblés dans le bâtiment de scène du théâtre et dans le champ de blocs, dont il n'est pas possible de dresser ici l'inventaire complet, on peut en signaler trois provenant d'une frise en marbre haute de 0,36 m, représentant sous un kymation lesbique des amours chassant des sangliers et un taureau à l'aide de lances et de chiens (**figs. 254-255**) [46]. Ils sont datés stylistiquement de la fin de l'époque hellénistique ou du début de l'époque impériale. On les attribue à un hypothétique monument de l'acropole, parfois à un propylon ou à un arc, en raison de leur remploi à cet endroit à l'époque byzantine. Mais il pourrait également s'agir de l'ornementation, évoquant la pratique des chasses au théâtre, d'un bâtiment de scène, tels ceux des théâtres d'Éphèse, Magnésie du Méandre, Milet en Ionie, ou encore, plus largement en Asie Mineure, de Parion, Aizanoi ou de Sagalassos, d'autant que l'on s'étonne de la disparition de tout l'œuvre sculpté que l'on peut imaginer [47]. Si les sangliers chassés à l'aide de chiens peuvent évoquer une scène de chasse générique, la présence d'un taureau fait penser aux représentations que l'on pouvait donner dans un édifice adapté. Reste que le théâtre de Métropolis ne semble pas avoir été aménagé pour ce genre de spectacles : certes on dégagea l'aire de l'orchestra, à l'intérieur du canal, des autels et des trônes, qui furent décalés contre les gradins ; mais le canal découvert seul n'aurait pas suffi à la protection des spectateurs.

46. Deux de ces blocs sont conservés au musée d'Izmir, dans la salle de Métropolis, sous les numéros 21531 et 21539. Voir Aybek 2009, n°s 246-248, pl. 62.

47. Aybek 2009, p. 29-30. L'attribution du groupe des jeunes filles (n° 1) au théâtre ou à un monument proche en raison de leur lieu de découverte, à proximité du monument, est très fragile.

Figure 254 – Métropolis, théâtre. Bloc d'une frise représentant des amours chassant (Aybek 2004, n° 246).

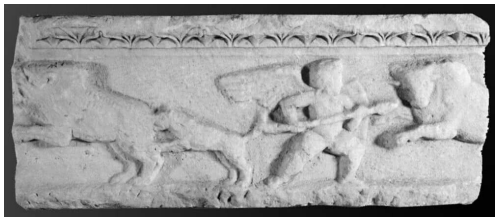


Figure 255 – Métropolis, théâtre. Blocs d'une frise représentant des amours chassant (Aybek 2004, nos 247-248).

Sources textuelles

Inscriptions du théâtre

Autel cylindrique à guirlande, trois bucranes et fleurons dédié à Germanicus

Guirlande enrubannée ornée de grenades, grappes de raisins, pommes de pin. En bordure de l'orchestra, devant la kerkis centrale, à gauche des deux suivants. Dédié entre 4 et 14 apr. J.-C. Ht. 1,22 m. Diam. sup. 0,65 m. Ht. lettres *ca* 2,5 cm. Inv. Ti. 96-199.

Dreyer, Engelmann 2006, p. 174. Aybek 2009 n° 237. Voir aussi Moretti 2009, p. 45. **Fig. 237**.

Γερμανικῶι Ἰουλίωι Τιβερίου υἱῶι

Καίσαρος υἱωνῷ Καίσαρι ἄσυλον

Μητρόδωρος Εὐκλέους Εὐκλῆς

ὁ ἱερεύς.

« À Germanicus Iulius fils de Tibère, petit-fils de Kaisar (Auguste) [= *Germanico Iulio Tiberii filio Caesaris nepoti Caesari*], le prêtre Mètrodôros Euklès fils d'Euklès a consacré comme asyle ».

L'inscription précise que l'autel de Germanicus est un lieu d'asile au même titre que tout autel d'une divinité grecque. Cela soulève la question de l'application de ce principe dans un théâtre, moins adapté à cet usage qu'un sanctuaire.

Autel cylindrique à guirlande et trois bucranes dédié à Auguste En bordure de l'orchestra, devant la kerkis centrale, au milieu des trois autels. *Apices* marqués. Ht. 1,25 m. Diam. sup. 0,65 m. Ht. lettres 3 cm. Inv. Ti. 96-200.

Dreyer, Engelmann 2006, p. 174. Aybek 2009 nº 238. Voir aussi Moretti 2009, p. 45. **Fig. 237**.

Καίσαρος εἱλαστηρίου.

« [Autel] de Kaisar (Auguste) le miséricordieux. »

NC. Un autel identique, de mêmes dimensions, a été trouvé au bouleutèrion avec une variante graphique dans l'inscription (Καίσαρος ἱλαστηρίου).

Autel cylindrique à guirlande, bucranes et patères dédié à Auguste En bordure de l'orchestra, devant la kerkis centrale, à droite des deux précédents. Sous l'inscription un bélier, de part et d'autre un bucrane, derrière un cerf. Ht. 1,22 m. Diam. sup. 0,69 m. Inv. Ti. 96-201.

Dreyer, Engelmann 2006, p. 173. Aybek 2009 nº 239. Voir aussi Moretti 2009, p. 45. **Fig. 237**.

Αὐτοκράτορι

Καίσαρι θεῶι

Σεβαστῶι θεοῦ υἱῶι.

« À l'*imperator caesar* divin Auguste fils d'un dieu » [= *Imp*(*eratori*) *Caesari divo Augusto divi* (*Iulii*) *f*(*ilio*)].

§ Inscriptions topiques.

Inscription topique au nom d'Ypsilla Kerkis 1, rang 4, en travers du siège de la troisième plaque depuis l'escalier 2, qui fut trouvée *in situ* en 1995 et très légèrement restaurée. Petites lettres gravées assez soignées sur une surface préalablement polie. *Sigma* lunaire. Époque impériale.

Inédit. **Fig. 233**.

Ὑψίλλης

Il s'agit probablement d'une réservation de place au nom d'une femme, à un emplacement assez avantageux, dans le maenianum inférieur. L'anthroponyme rare Ypsilla est attesté à Pergè à l'époque impériale (Caecilia Ypsilla) [48], mais ici son emploi seul ne permet pas de le situer dans le temps.

Réservation de sièges sur un bloc erratique Bloc en marbre bleuâtre, brisé de toutes parts. L. 0,87 min. Ht. 0,30 min. Prof. 0,56 min. Ht. lettres 5 cm. Lettres cursives soignées sur la face antérieure piquetée. La variante graphique indique une date postérieure au Haut Empire.

]ἕδρα κατέχετε [ὑπὸ - - -]

Engelmann 1999, nº 6 (= *SEG* 49, 1526 ; *BullEp* 1999, 456).

48. *I.Perge* 417,3.

L'expression est bien connue dans les réservations de place au théâtre mais il faut rappeler que le bloc est de provenance inconnue. Ses dimensions et le matériau tel qu'il est décrit interdisent d'en faire un bloc de gradin du théâtre. La relation avec le monument est donc loin d'être établie.

Concours musicaux

Kaisareia. En l'honneur d'Auguste. Attestés à la fin du Ier s. av. J.-C. [49] Probablement pentétériques comme l'est généralement ce type de concours [50].

Aucun autre concours n'est attesté, mais il devait en exister depuis l'époque hellénistique, à commencer par des Dionysia.

Datation

Date de construction

Même si le panneau de site fait sans argument du monument l'un des plus anciens théâtres hellénistiques, l'édifice date selon R. Meriç et S. Aybek du IIe s. av. J.-C., autour de 150 av. J.-C., sous le règne d'Attale II ou un peu avant, à une époque où la cité était florissante. Cette datation s'appuie, outre sur le contexte historique, sur des critères stratigraphiques et stylistiques.

Des niveaux archaïque et hellénistique sous le bâtiment de scène, avec un hiatus à l'époque classique [51], une tombe d'époque classique [52] et surtout un ensemble de sept tombes taillées dans la roche, daté par le matériel de l'une d'elles du début de l'époque hellénistique, du IIIe s. av. J.-C. [53], fournissent en effet un *terminus post quem* pour la construction du théâtre et l'organisation de concours en ce lieu.

Pour ce qui est du style, S. Aybek, auteur d'une thèse sur les œuvres sculptées de Métropolis, rapproche du baroque pergaménien les pattes de lion des trônes de proédrie et des gradins du théâtre, mais aussi les griffons de l'un des trônes de proédrie et les gradins du bouleutèrion. Les jeux de variation et la qualité de la taille indiquent qu'ils sont probablement l'œuvre d'un atelier local influencé à l'époque hellénistique avancée, probablement au IIe s. av. J.-C., par l'art pergaménien [54].

Enfin, le diamètre du koilon ainsi que les dimensions des gradins semblent suivre le pied hellénistique local attesté au IIe s. av. J.-C. et non le pied romain attique.

Phase hellénistique

L'édifice originel comportait probablement une orchestra à sol en terre battue bordée d'au moins cinq trônes de proédrie dont l'ordonnancement d'origine exact est inconnu. R. Meriç affirme que le théâtre devait probablement être équipé d'un

49. *IG* XII 4, 935 (= *I.Cos Segre* EV 203).
50. Sartre 2014, p. 95.
51. Aybek *et al.* 2008, p. 124, Aybek, Ekin Meriç 2013.
52. Meriç 2004, p. 93.
53. Meriç *et al.* 2001, p. 90.
54. Aybek 2009, p. 14 (d'après sa thèse soutenue en 2004), Aybek 2018, p. 16, 19.

autel à Dionysos, qui aurait été situé au centre de la rangée de trônes, mais rien ne le prouve [55].

Les parodos étaient découvertes et semblent l'être demeurées. La question de la forme originelle du koilon reste ouverte : la présence d'*opus caementicium* dans la partie haute des substructions du maenianum inférieur, mais aussi à l'angle sud-est du monument peut provenir soit d'une réfection soit d'un agrandissement à l'époque impériale. L'identification d'un caisson de substruction laisse plutôt penser qu'à l'époque impériale cette technique fut mise à contribution pour étendre le maenianum supérieur, où la pente faisait défaut.

Le bâtiment de scène devait être plus petit que celui qu'on observe aujourd'hui. La façade originelle de la skènè correspondait probablement à la seule fondation massive et sans mortier, 1,45 m au nord de la façade actuelle. Le mur arrière également plus au nord et moins épais que le mur actuel permet de restituer une profondeur inférieure, approchant de 7,50 m. Le stylobate originel était sans doute moins avancé que celui du dernier état, qui rétrécit considérablement le débouché des parodos. Il se situait peut-être au niveau de celui qui fut dégagé 3,34 m au nord de la façade actuelle, si l'on considère qu'il fut dans une phase intermédiaire seulement reconstruit ou restauré à l'aide de mortier. Cela donnerait un premier proskènion d'une profondeur modeste, de 2,50 m environ [56], comparable à ceux des théâtres de Priène, Aphrodisias ou Phasélis, aux longs côtés bien mieux alignés sur le schéma vitruvien que son successeur. Sa largeur correspondait probablement aux trois pièces de la skènè, qui ne devaient pas encore être flanquées d'une pièce supplémentaire de chaque côté. De la skènè hellénistique on connaît aussi la fondation du mur arrière, qui définit un bâtiment plus étroit, moins profond et construit à un niveau plus bas que son successeur d'époque impériale. R. Meriç suppose qu'à l'époque hellénistique, les trois pièces de taille identique étaient surmontées de trois autres pièces à l'étage, donnant par des baies sur le logeion, comme au théâtre de Priène.

À une certaine date, peut-être lors du tremblement de terre de 17 apr. J.-C., cet étage s'effondre : ses blocs, notamment les consoles, seront remployés dans la nouvelle façade.

Phases impériales

§ Première phase impériale (époque augustéenne ou postérieure). À l'époque augustéenne, entre 4 et 19 apr. J.-C., des autels cylindriques dédiés à Auguste et Germanicus sont installés en bordure de l'orchestra au niveau de la kerkis centrale. C'est à cette époque que l'orchestra aurait été couverte d'un dallage – ce qui constituerait un exemple singulièrement précoce – et les cinq trônes de proédrie reculés contre le premier rang retaillé selon R. Meriç et S. Aybek. Une autre hypothèse serait que le dallage soit postérieur aux autels et qu'il date de l'époque antonine comme ailleurs : on aurait reculé les autels avec les trônes de proédrie au moment de la pose des dalles, ce qui

55. Meriç 2004, p. 87.
56. Avec l'épaisseur du stylobate de 0,60 m.

serait plus cohérent avec la chronologie d'autres théâtres et expliquerait que le lit de pose des autels se partage entre la couverture du canal bordant l'orchestra et l'assise au pied des gradins, qui ne forment pas un lit d'attente parfaitement lisse et plan.

Dès cette phase peut-être, le bâtiment de scène endommagé fait l'objet de réparations. La façade pourrait avoir été reculée au sud de la fondation d'origine, sur la fondation au mortier hydraulique du dernier état et associée au stylobate du premier état restauré au mortier : tous deux se situent exactement au même niveau. On aurait donc eu dans cette phase intermédiaire une première augmentation de la profondeur du proskènion, pour atteindre 3,34 m.

Ces travaux pourraient être tous d'époque augustéenne ou s'échelonner davantage dans le temps.

§ Seconde phase impériale (époque antonine). R. Meriç considère qu'un certain nombre de travaux interviennent après le règne de Trajan, à une époque de prospérité. C'est dans cette phase qu'il situe la transformation majeure du bâtiment de scène, qui se caractérise par ses nombreux remplois.

La profondeur du proskènion augmente considérablement pour passer à 5,30 m, par le décalage du stylobate vers l'orchestra et l'adjonction d'une colonnade intermédiaire faite de remplois destinée à réduire de moitié la portée des poutres de l'estrade. En conséquence les parodos sont considérablement rétrécies. On ne connaît pas l'aspect des petits côtés, mais la solution la moins surprenante pour donner au proskènion la longueur de la skènè sans boucher complètement les parodos serait le plan trapézoïdal. Cette réfection du proskènion est en tous cas postérieure au début de l'époque impériale, date du matériel céramique le plus récent trouvé entre la couche de mortier sous-jacente à la colonnade et la roche naturelle [57].

La façade de la skènè est renforcée en profondeur pour soutenir une frons pulpiti que R. Meriç restitue à trois étages. Le bâtiment est reconstruit en remployant une partie des blocs de la phase originelle, notamment les consoles des baies de l'étage. Deux pièces sont ajoutées de part et d'autre des trois initiales à l'aide d'un petit appareil irrégulier portant des voûtes en briques.

C'est probablement à cette époque que l'orchestra fut couverte d'un *opus sectile* de marbre, caractéristique qui se répand dans les théâtres d'Asie Mineure au IIe s. apr. J.-C. et donc que les trônes de proédrie adoptèrent leur place définitive.

La construction du réservoir dans le koilon à l'aide de remplois pourrait appartenir également à cette phase : selon R. Meriç, qui ne la date pas précisément, elle est probablement destinée à remédier au problème du ruissellement des eaux dans le koilon après la construction de l'édifice. Ainsi le koilon lui-même connut sans doute plusieurs phases, comme l'indique peut-être la présence d'*opus caementicium* dans les substructures du maenianum inférieur et dans la partie supérieure conservée du mur périphérique à l'angle sud-est, l'inachèvement des pattes de lion du maenianum supérieur ou encore le caisson de substruction côté est qui indique une extension du maenianum supérieur jusqu'au mur de soutènement antérieur. Il est possible

57. Meriç 1996, p. 154.

qu'on en ait comme souvent augmenté la capacité à l'époque antonine. L'état actuel du théâtre, qui rappelle celui du théâtre inachevé de Magnésie du Méandre, peut suggérer aussi que la construction de la partie supérieure du koilon demeura en suspens, tant pour les kerkis latérales que pour certaines rangées supérieures de la partie centrale : cependant les limites trop nettes des gradins visibles que l'on observe aujourd'hui sont celles d'une reconstruction à partir de vestiges de substructions très dégradés et l'aspect, étagé depuis le centre vers la périphérie, des gradins entiers, doit bien plutôt être considéré comme une illusion.

Après le IIe s. apr. J.-C. le théâtre n'aurait pas connu de nouvelle phase de construction, mais peut-être quelques réparations mineures. Le séisme de 262 et l'invasion gothique de 270 mirent peut-être un terme définitif au chantier à moins que le théâtre n'ait été réparé comme celui d'Éphèse.

Abandon

Le théâtre a subi les effets d'inondations, de l'érosion, de glissements de terrain qui ont rapidement comblé l'orchestra et couvert l'édifice jusqu'au niveau du premier étage du bâtiment de scène. Les fouilles ont révélé qu'à la fin de l'Antiquité, l'étage du bâtiment de scène s'effondra lors d'un tremblement de terre, alors que le monument était déjà partiellement enfoui.

Le site servit de dépotoir, notamment d'un atelier de verrier, qui a livré de nombreux fragments de verre brut, de ratés, de déchets et de vestiges de four. Cet atelier, qui semble avoir été le plus important de la ville [58], fut probablement implanté dans la parodos est, où se trouvent les briques vitrifiées d'un four et des restes de creusets ; le groupe le plus important de vestiges de verre associé à ce four provient de bracelets, recourant notamment à la couleur rouge, caractéristiques de l'époque médio-byzantine de Pergame à Harput ; d'autres éléments sont attribuables à l'Antiquité tardive. Mais la parodos ouest a livré de nombreux déchets et ratés de verre attribuables à l'époque tardo-antique (IVe et Ve s. apr. J.-C. ?) qui nous semblent indiquer que le secteur a servi de dépotoir.

Par ailleurs, le déblaiement du bâtiment de scène a livré du matériel tardo-antique, monnaies et céramique (vaisselle de table, culinaire, de transport), datable du IVe aux Ve/VIe s. apr. J.-C. La réoccupation du théâtre après l'abandon de la destination première de l'édifice serait à situer au IVe s. apr. J.-C. ou avant. L'absence de mur de podium et d'aménagement monumental de l'orchestra en arène pourrait éventuellement être le signe d'un abandon précoce.

À l'époque byzantine, on remploya les blocs des gradins dans des murs, notamment dans leurs fondations, sur le site même du théâtre. Il semble que des murs liés au mortier comportant des remplois du proskènion vinrent barrer les parodos ouest et est [59]. Du XIe au XIIIe siècle, le secteur fut couvert de fermes situées 3 m au-dessus de l'orchestra.

58. Un autre, daté entre le Ve et le VIIe s. apr. J.-C. fut installé sur l'ancien caldarium des thermes inférieurs.

59. Allusions dans Meriç 1996 et Meriç 1999.

Bouleutèrion

Attenant à l'agora politique, le bouleutèrion, d'une capacité réduite, qu'on estime entre 350 et 400 personnes [60], est constitué d'un hémicycle à gradins divisé en deux secteurs par trois escaliers inscrit dans un édifice couvert de plan carré (16,90 x 17,70 m, 17 m équivalant à 50 pieds locaux hellénistiques). Autant que l'on puisse en juger à travers les vestiges traversés par la fortification byzantine construite sur le monument au XIIIe siècle et le grand nombre de pièces architecturales et sculptées que remploie cette dernière, il n'a pas conservé d'espace scénique et rien n'atteste un usage autre que politique de ce monument (**fig. 257**).

Probablement contemporain du théâtre, peut-être également rénové à l'époque impériale, il partage avec ce dernier un certain nombre de caractéristiques : la qualité du marbre et de la taille, l'ordre dorique, ici en façade, les gradins en deux plaques couvrant un blocage et des fondations taillées dans le schiste, les blocs monolithes à patte de lion bordant les rangées, le dallage de marbre, l'autel cylindrique à guirlandes et bucranes dédié à Auguste portant une inscription identique à l'un de ceux du théâtre [61]. Les gradins, moins nombreux, dotés d'un profil plus complexe, à repose-pieds décaissé, sont cependant plus soignés (**figs. 256, 258**).

De nombreuses statues, notamment à himation, proviennent du bouleutèrion [62]. S. Aybek les rapproche de celles de l'odéon de Cos, tout en se demandant si elles ne proviennent pas plutôt de l'agora politique [63]. Il est cependant tout à fait possible de trouver un programme sculpté à l'intérieur d'un tel monument.

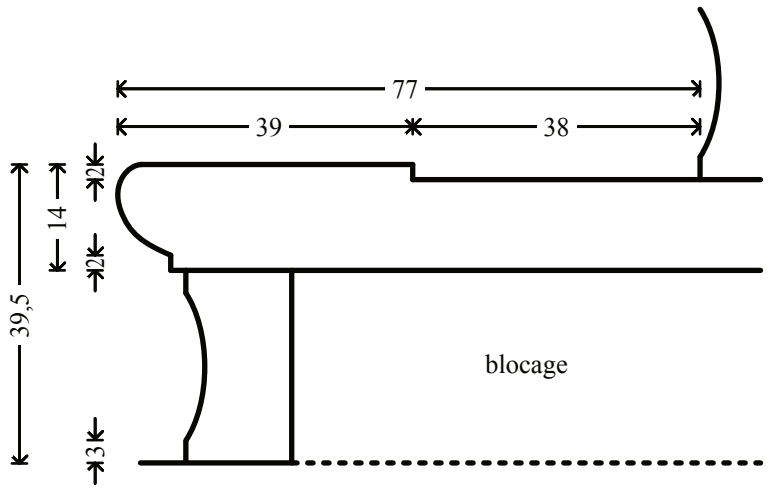


Figure 256 – Métropolis, bouleutèrion. Profil des gradins (éch. 1:10).

60. 350 dans Aybek *et al.* 2009, p. 87-93, 400 sur le panneau de site.

61. Dreyer, Engelmann 2006, p. 174, Aybek *et al.* 2009 n° 113. On a également retrouvé au bouleutèrion deux autels anépigraphes, un parallélépipédique, un cylindrique (Aybek 2009, nos 234-236).

62. Aybek 2009 : nos 22 à 25 (statues à himation), n° 46 (buste cuirassé), n° 51 (tête féminine), n° 2 (statue de femme vêtue). Le plan 2 rassemble les lieux de découverte. D'autres statues ont été retrouvés à proximité immédiate du bouleutèrion : nos 1 (groupe de Torbalı) ; 20, 21, 33 (statues à himation), 34 (statue à chiton).

63. Aybek 2009, p. 15.

Figure 257 – Métropolis, bouleutèrion. Moitié occidentale vue depuis le mur byzantin (2011).

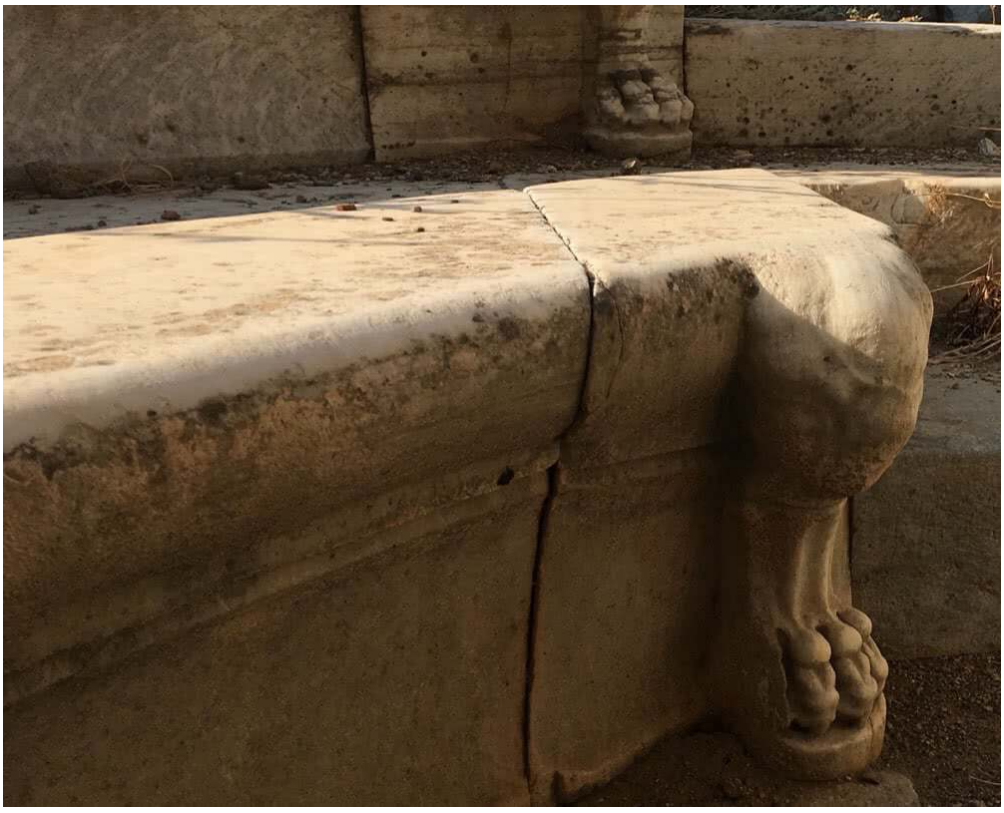


Figure 258 – Métropolis, bouleutèrion. Gradins à pattes de lion (2011).

Université Lyon 2 — Louis Lumière
Maison de l'Orient et de la Méditerranée — ED 483 Sciences Sociales
Institut de recherche sur l'architecture antique (IRAA – USR 3155)

Le théâtre en Ionie

Les monuments et leurs usages de la fin de l'époque classique à l'Antiquité tardive

par Jeanne Capelle

Thèse de doctorat en Mondes anciens : archéologie, histoire et littérature anciennes

⋆

Dirigée par
Jean-Charles Moretti

Présentée et soutenue publiquement le
16 janvier 2021

Devant un jury composé de

Valentina Di Napoli . . . . . Professeur à l'Université de Patras
Olivier Henry . . . . . Professeur à l'Université Lyon 2
Jean-Charles Moretti . . . . . Directeur de recherche au CNRS (directeur de thèse)
Denis Rousset . . . . . Directeur d'études à l'EPHE (rapporteur)
Catherine Saliou . . . . . Professeur à l'Université Paris 8 (rapporteuse)

Catalogue II

Catalogue II

Milet	**491**
Myonnèse	**667**
Panionion	**669**
Phocée	**685**
Priène	**701**
Samos	**781**
Smyrne	**811**
Téos	**921**

Milet

Encore à l'époque impériale, Milet, fondée selon la tradition par le héros Néleus (Hdt. I 146) se targuait d'être la plus ancienne cité de la confédération ionienne dans sa titulature [1]. Nous ne nous arrêterons pas sur les premières traces d'occupation, qui remontent au quatrième millénaire, bien avant l'arrivée des Grecs dans la région au XIe s. ; ni sur les périodes les plus anciennes, celle où Milet faisait partie du monde mycénien et fut connue sous le nom de Millawanda par les Hittites, celle où les sanctuaires d'Apollon Didyméen et Delphinien, Athéna, Artémis Chitônè, Aphrodite Oikous, se développèrent à Didymes et à Milet ; celle encore où la cité, « tête/-capitale de l'Ionie » (*Ioniae caput*, Plin. V 112), où virent le jour de grands penseurs, essaima dans plus de quatre-vingt colonies, forte de ses quatre ports (Strab. XIV 1, 6), dont la baie au sud du théâtre et le port aux lions, que l'on pouvait fermer, entre deux collines de la ville, Kale Tepe et Humai Tepe [2] ; au-delà s'ajoutaient les collines de Kalabaktepe, à l'extrémité de l'enceinte urbaine, et de Zeytintepe.

Figure 259 – Milet. Vue sur le site depuis la maison de fouille, de Kale Tepe à Humai Tepe. Le théâtre en est la ruine la plus proéminente. La mer remontait alors dans toutes les zones planes (2016).

Un tournant de l'histoire urbaine de Milet est le moment où, en 494, quand Ladè était encore une île autour de laquelle une bataille navale se joua, la cité fut rasée par

1. Ce dossier d'inscriptions se trouve réuni dans Heller 2006, chap. VII §39, n. 49.
2. Au sujet des quatre ports, des recherches historico-archéologico-sédimentologico-géophysiques ont récemment été menées : voir Brückner *et al.* 2014, §3.1, 3.4.

les Perses et sa population déportée en représailles de la révolte d'Ionie. Il fallut la reconstruire, après un nettoyage dont témoigne la terrasse est de Kalabektepe, faite des décombres de la ville, et c'est alors que serait intervenu Hippodamos, originaire de Milet ; aujourd'hui on considère qu'un plan urbain régulier de la ville fut élaboré à partir de l'époque archaïque. Dès le début de l'**époque classique**, deux siècles avant Éphèse, la ville fut organisée selon un plan en damier régulier, à ceci près que les recherches les plus récentes ont montré une légère divergence d'orientation entre sa moitié sud, celle de l'ancien sanctuaire d'Athéna, et sa moitié nord (**fig. 260.2**) ; son emprise était réduite, Kalabaktepe et Zeytintepe se trouvant rejetées à l'extérieur de l'enceinte. Au centre se trouvaient les deux agoras et un certain nombre de monuments publics. C'est en bordure ouest de cette zone médiane, entourée de quartiers d'habitations, que le théâtre sera construit, mettant à profit la pente d'une colline située entre les deux ports principaux.

La cité exploitait de nombreuses carrières de marbre de qualité diverse accessibles par bateau, du cap Poséidion au Latmos, en trois points de la rive sud de la baie du Latmos (actuel lac Bafa) et aux confins avec le territoire d'Héraclée près du village de Bucak[3]. Elle était toujours riche, comme en témoigne le tribut de 10 talents versé à la confédération athénienne (*IG* I 3, 263, V. 18). Après une révolte, elle fut occupée par l'armée athénienne dans les années 440 (*IG* I 3, 21) ; à la fin de la guerre du Péloponnèse, elle servit de base à la flotte spartiate (Thc. VIII 17). En 405, Lysandre allié à Cyrus le Jeune mit les oligarques au pouvoir (Diod. XIII 104) ; en 402 Tissapherne, satrape de Carie, restaura des démocrates sous sa domination (X. *An.* I 1, 7). Sous d'autres satrapes de Carie, Mausole, puis Asandros (323-312), lieutenant d'Alexandre, qui avait assiégé et libéré Milet des Perses en 334 (Diod. XVII 22, Arr., *An.* I 18-20), se renouvelèrent les conflits entre oligarques et démocrates jusqu'à ce qu'Antigone le Borgne garantisse la liberté des cités grecques en 312 et que la constitution redevienne définitivement démocratique[4]. À l'**époque hellénistique**, la cité était toujours puissante et continua d'accroître son territoire. Elle restera sous domination antigonide une vingtaine d'années au moins. Cette histoire mouvementée explique l'importance de la fortification que les premières phases du théâtre respectèrent.

Sous le contrôle de Lysimaque au début du IIIe s. av. J.-C., qui dut céder brièvement le pas à Dèmètrios, avant de s'imposer en 283/282, puis de disparaître à la bataille de Kouroupedion en 281, Milet fut couverte de bienfaits par Antiochos Ier, fils de Séleukos, vainqueur de Kouroupedion : Antiochos finança un portique au Didymeion ainsi que probablement le vaste portique est de l'agora sud de la ville. Il fut honoré en 300/299 de la proédrie à Milet et à Didymes, mais aussi d'une statue équestre à Didymes, ce qui représente l'un des premiers exemples de ce type d'honneur qui se développa dans la seconde moitié du IIe s. av. J.-C. pour de grands personnages romains (*I.Didyma* 479). En 288/287, Séleukos Ier Nikatôr fit des offrandes à Didymes (*I.Didyma* 424).

3. Peschlow-Bindokat, Germann 1981, p. 159, fig. 1 (carte des carrières).
4. Voir la liste des stéphanéphores *Milet* I 3 123.

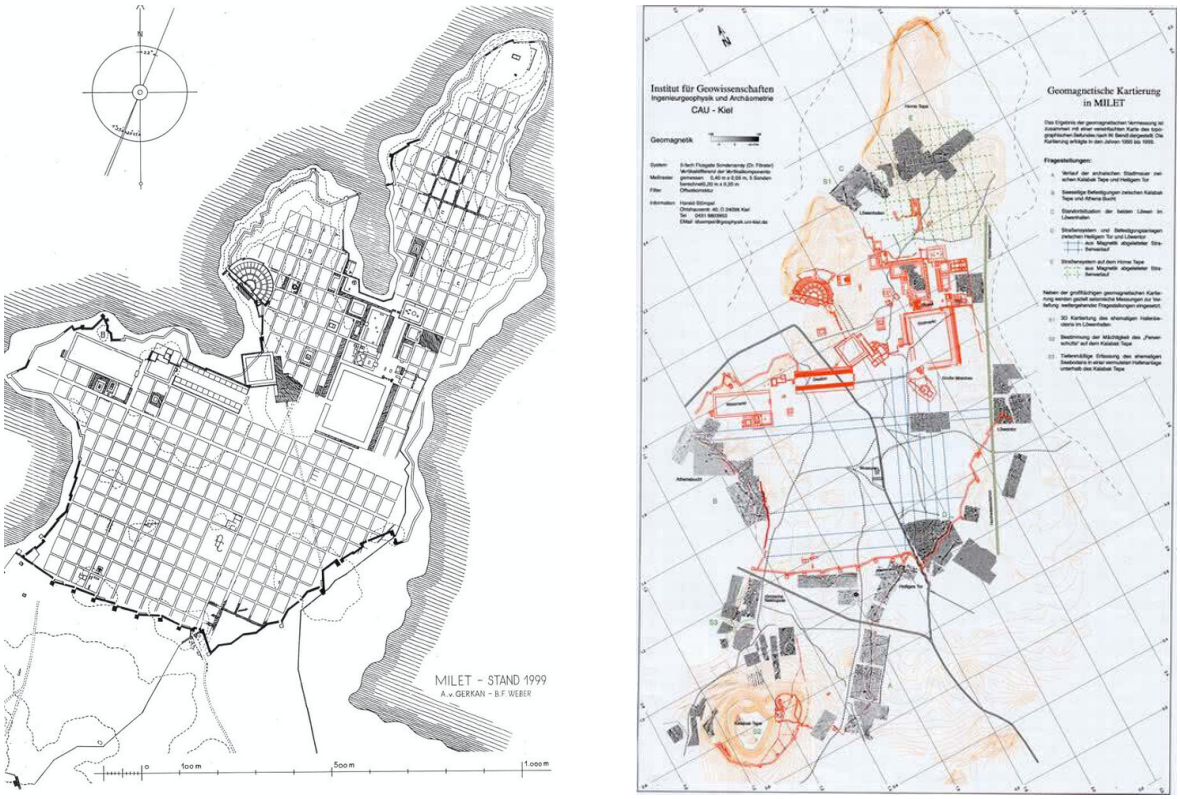


FIGURE 260 – Milet. 1. Le plan hippodaméen d'A. von Gerkan mis à jour d'après les prospections par B. F. Weber, avant rectification de l'espacement des axes nord-sud en 2001 (1999, https://www.ruhr-uni-bochum.de/milet/in/stadtplan.htm, consulté le 10 juillet 2020). 2. Arperçu des prospections géo-physiques menées ces dernières années par l'Université de Kiel distinguant l'orientation des quartiers nord et sud (klio.uoregon.edu, consulté le 10 juillet 2020).

Milet était également en bons termes avec les Lagides qui remportèrent des victoires sur les Séleucides. Ptolémée Ier Sôter fut honoré d'une statue (*Milet* I 7 244). En 279/278, selon les listes éponymiques, elle reçut de Ptolémée II une *chôra* prise à Antiochos, qui pourrait être Myonte, ancienne cité du Panionion où un peu plus tard, en 234/233, les Milésiens installèrent des Crétois.

Au milieu du IIIe s. av. J.-C., un dénommé Timarque s'empara de Milet et s'en fit le tyran. Il fut probablement soutenu par le fils adoptif de Ptolémée II, dit Ptolémée d'Éphèse, rebellé contre son père. Antiochos II chassa Timarque en 259, et les Milésiens l'honorèrent du titre de Theos qu'ils furent les premiers à lui donner. Le plus grand chantier de la cité était dans la première moitié du IIIe s. av. J.-C. celui du temple gigantesque du Didymeion, qui ne sera jamais achevé. Au tournant du IIIe et du IIe s. av. J.-C., Milet passa des accords d'isopolitie avec les cités voisines de Carie et de Lydie (Tralles en 218/217, Mylasa en 214, Pidasa en 188 et Héraclée du Latmos en 180) [5], tandis que ses relations avec les cités d'Ionie, notamment Magnésie et Priène [6], étaient plus conflictuelles.

5. Textes réunis dans *Milet* I 3 (143B, 146A, 149, 150) et repris dans GAWANTKA 1975. Ici comme dans le reste de la notice nous donnons les dates selon la nouvelle chronologie des stéphanéphores décalée de six ans par rapport aux *editiones principes* par M. Wörrle (WEBER 1988a).

6. Voir le traité de paix entre Milet et Magnésie du Méandre soutenue par Priène, passé dans les années 180 (*Milet* I 3 148, *I.Priene (2014)* T3). ERRINGTON 1989. Sur un conflit entre Milet et Priène arbitré par Smyrne, voir *I.Priene (2014)* 8, 141. Voir aussi *I.Magnesia* 93*I.Priene (2014)* p. 577-586, T4.

Au IIe s. av. J.-C., la cité noua des contacts privilégiés avec les Attalides : un moment important est la rencontre à Délos d'Eumène II avec le Milésien Eirenias, délégué de la ligue ionienne, connu par une lettre du roi au koinon (*Milet* I 9 306) datée de 167/166, gravée sur la tholos que les Milésiens érigèrent en l'honneur des Attalides. Quelques années plus tard, Eirenias obtint à la cour de Pergame une importante fondation pour la construction d'un gymnase (*Milet* VI 2 1039) à côté du stade, qui pourrait s'être inscrit avec le propylon associé dans un ambitieux programme monumental à cette époque. Milet ne rompit pas pour autant les liens avec les Séleucides [7] : l'activité diplomatique d'Eirenias lui permit de se concilier pour sa patrie des avantages économiques auprès d'Antiochos IV Épiphane, par l'intermédiaire de la sœur de ce dernier ; c'est au nom de ce roi que fut consacré, entre 175 et 164 av. J.-C., le bouleutèrion (*Milet* I 2 1-2).

Milet était également en contact avec les Romains avant même la bataille de Magnésie (Liv. XVII 16) et fit partie des bénéficiaires du traité d'Apamée (Pol. XXI 48, *Milet* I 3 150). La cité fut intégrée à la province d'Asie en 129, et c'est sans doute vers cette époque que le culte de Rome fut introduit et que l'on entreprit de construire un sanctuaire de la déesse [8]. Son développement urbain se poursuivit, avec la construction du marché ouest et d'entrepôts à l'ouest du marché sud. En 63 av. J.-C., une statue fut consacrée à Pompée, vainqueur des pirates [9]. En 38, la cité retrouva son autonomie. L'année des *ludi saeculares* à Rome (17/16), on fit graver une nouvelle liste éponymique initiée par l'aisymnète Auguste [10].

Selon Strabon encore (Strab. XIV 1, 4), Milet constituait avec Éphèse l'une des deux plus puissantes cités d'Ionie. Mais l'équilibre, d'abord en faveur de Milet dans les sources classiques, plaça progressivement l'antique première colonie ionienne dans l'ombre de la capitale de la province d'Asie.

À l'**époque impériale**, une intense activité édilitaire compléta encore la panoplie monumentale de la cité qui se couvrit d'une parure de marbre, peut-être après le tremblement de terre de 41-47 [11] : le théâtre fut agrandi et rénové, notamment par la construction d'un front de scène dédié sous Néron qui inaugura une série de façades monumentales, comme celle d'un grand nymphée flavien au nord-est de l'agora sud et, à proximité de cette dernière, celle de la « porte du marché », c'est-à-dire de cette même agora, d'époque hadrianique [12] ; quant au stade, on lui ajouta une porte monumentale.

Un temple de culte impérial fut construit dans la cité dès le règne de Caligula (voir *infra*, p. 654) ; l'équipement urbain fut complété par les précoces thermes de Cn. Vergilius Capito au Ier s. apr. J.-C., préfet de la province d'Asie sous Claude, par

7. Sur Milet et les Séleucides, voir Marcellesi 2004b.
8. Graf 1985, p. 143-145, *Milet* I 7 203, *ca* 130.
9. *Milet* I 7 253.
10. *Milet* I 3 127.
11. Plin. IV 66, Philostr. *VA* V 6, Guidoboni *et al.* 1989, p. 662, no 91.
12. Berns 2002, p. 166-168.

des thermes ajoutés dans le gymnase à l'ouest du stade, et par ceux dits de Faustine [13], plus importants, mais qui demeuraient modestes à côté des nombreux grands établissements balnéaires d'Éphèse que nous qualifions de thermes-gymnases. Un aqueduc fut construit en 79/80 pour alimenter le nymphée comme les thermes de Capito. Au sanctuaire de Didymes, on construisit un théâtre qui venait s'ajouter au grand théâtre de la ville. Par ailleurs le bouleutèrion fut équipé d'une petite estrade, ce qui en faisait une salle de conférences de faible capacité, et peut-être également un lieu pour des concerts devant un public choisi. Au tournant du IIe et du IIIe s. apr. J.-C., sous Commode ou sous Caligula (voir *infra*, p. 650), Milet accéda de façon éphémère à la néocorie des Augustes (*I.Didyma* 164).

Les fortifications furent encore restaurées à l'époque des invasions gothiques, *ca* 262. Le développement de Milet se ralentit cependant avec l'alluvionnement progressif de la vallée du Méandre : durant l'Antiquité tardive, elle s'était comblée de sorte que le golfe latmique s'était transformé en lac, dénommé Bafa aujourd'hui. On réduisit l'enceinte, comme le montre la transformation de la porte du marché en porte urbaine (*Milet* I 7 p. 206). Plusieurs églises se développèrent sur le site, comme celle de Saint-Michel, construite au IVe sur le temple de Dionysos et rénovée *ca* 600 et Milet devint siège d'évêché au IVe puis d'archevêché au VIe s. Une forteresse fut construite au-dessus du théâtre aux VIIe-VIIIe s. et un mur entoura la colline du théâtre au XIIe s., quand le site fut réoccupé après un abandon.

De même que Myonte, envahie de moustiques à l'époque hellénistique, avait dû être abandonnée, le site de Milet devint progressivement insalubre (en 1887 encore, O. Rayet y décédait du paludisme). L'ancien site continua cependant à servir de place-forte jusqu'au moment où, au XIVe s., le prince du beylicat de Menteşe prit Milet, détruisant la forteresse, dont la mémoire demeura dans le nom de la ville de Balat construite à proximité (de *ta Palatia*, nom donné à la citadelle de la colline du théâtre), qui devint un comptoir vénitien en 1352. L'ancienne Milet servit encore de capitale du beylicat : Ilyas Bey de Menteşe fit construire au début du XVe s. une mosquée en bordure du site antique, avant l'incorporation définitive du beylicat à l'Empire ottoman [14]. À cette époque, Cyriaque d'Ancône put encore rejoindre le port de Palatia par un canal [15].

13. Que les thermes aient été édifiés après la visite de Faustine la Jeune, épouse de Marc Aurèle, est douteux, car l'inscription invoquée est remployée dans une phase tardo-antique (Niewöhner 2016, p. 116).

14. Sur les princes de Menteşe, Wittek 1934.

15. Pour l'histoire du site, on se référera utilement au tout récent guide Niewöhner 2016, p. 17-28. Voir aussi Marcellesi 2004a, *BNP s. v.* « Miletus » (deux articles : histoire de la recherche par V. von Graeve ; histoire de Milet par J. Cobet et V. von Graeve). *RE* XV (1932), col. 1585-1621 (H. von Gärtringen).

Théâtre de Milet

Balat, Kale Tepe (Didim/Aydın).
37°31'49.95"N 27°16'32.92"E.

Figure 261 – Milet, théâtre. Vue générale depuis le sud-ouest (2016).

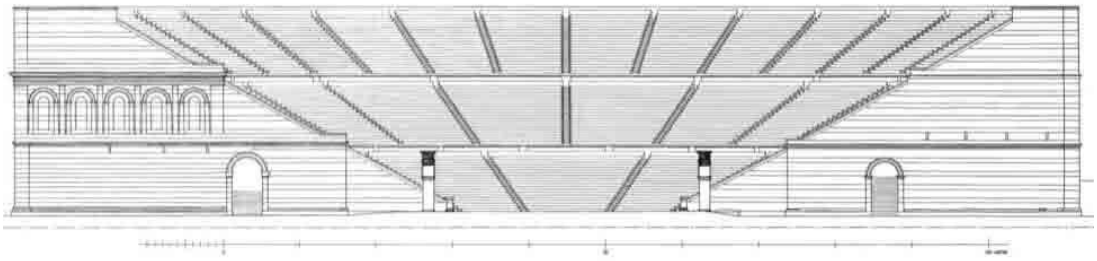


Figure 262 – Milet, théâtre. Élévation restituée depuis le sud (*Milet* IV 1, pl. 14).

Histoire de la recherche

Cyriaque d'Ancône, embarqué sur un navire faisant du commerce, profita de la présence d'un comptoir vénitien fondé à Balat en 1352 pour débarquer à Milet en 1412-1413, lors de son premier voyage en Orient : il y observa notamment les ruines du théâtre gigantesque [16].

Le théâtre de Milet entra dans les récits de voyageurs un peu plus tard que ceux de Smyrne et d'Éphèse [17]. C'est dans la seconde moitié du XVIIIe s. qu'il devint un incontournable, seul vestige remarquable d'un site qui décevait ceux qui y cherchaient l'image laissée par les textes de la Milet archaïque. Ainsi Chandler, Choiseul-Gouffier, Dallaway le visitèrent, puis au XIXe s., Huyot, Prokesch von Osten, Laborde,

16. « *Milesium vidit, olim nobilem, et nunc diruptam vetustate urbem, sed eiusce maximi amphitheatri et pleraque alia suae maiestatis eximia conspectantur vestigia* » (Colin 1981, p. 162).

17. Cela ne signifie pas qu'il ne fut pas visité : J. Spon par exemple s'arrêta à Milet lors de son voyage de 1675-1676, dont les ruines déçurent ses attentes : « Milet n'a guère eu moins de renommée que la Ville d'Éphèse, et sa destinée n'a pas été plus favorable dans ces derniers siècles. Car ce n'est plus qu'un amas confus de belles masures » (Spon 1678, p. 211).

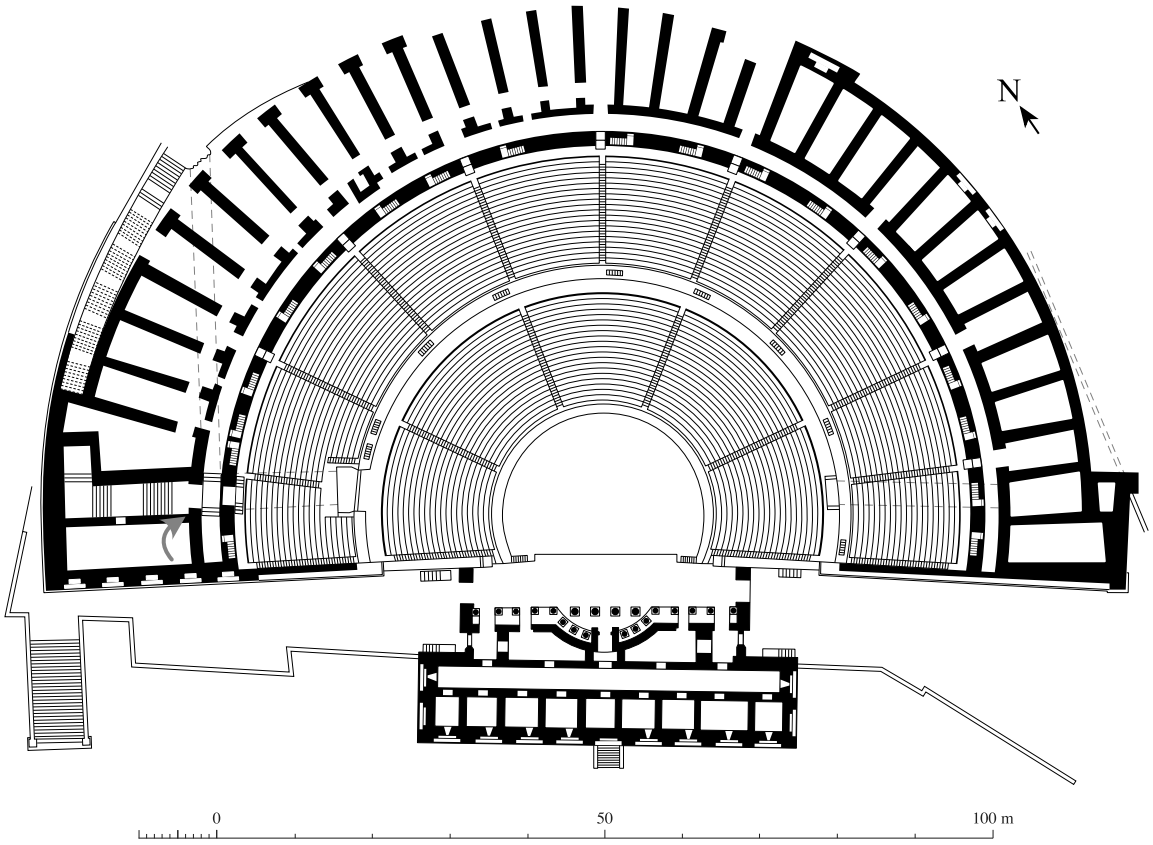


Figure 263 – Milet, théâtre. Plan restitué 1:1000 à hauteur du premier niveau du front de scène d'époque impériale (d'après *Milet* IV 1 OP3, DAO I. Boyer). La flèche indique l'emplacement de l'inscription de l'architecte.

Texier, Trémaux [18]. Une des attractions était l'inscription des archanges à l'angle sud-ouest du koilon, au début du mur de soutènement périphérique [19]. Le bâtiment de scène et l'orchestra étaient alors entièrement ensevelis, à la différence des murs de soutènement et de la partie haute du koilon (**fig. 264–265**).

Figure 264 – Milet, théâtre. Vue panoramique dessinée par P. A. Dedreux en 1820 (reproduite dans de Laborde 1838, pl. XLVI). Légende : « Théâtre encore bien conservé situé sur une presqu'île fermée par les deux ports au nord de la ville. »

18. Chandler 1776, p. 181 ; Choiseul Gouffier 1782 [1842], p. 294 ; Dallaway 1797 ; sur J.-N. Huyot, *cf.* Pinon 1994 et Pontremoli, Haussoulier 1904, p. 174-175 ; Prokesch von Osten 1836–1837, p. 322 ; de Laborde 1838, p. 91-92, pl. XLVI Texier 1839–1849 ; Trémaux 1866.
19. Chandler 1776, p. 145-146.

Figure 265 – Milet, théâtre. Photographie avant les fouilles : la partie centrale est ensevelie (d'après Trémaux 1866, pl. 4).

Certains renseignements fournis par ces voyageurs sont précieux, comme le dessin et la description par J.-N. Huyot, accompagné de P. A. Dedreux, d'un chapiteau de la porte du mur de soutènement antérieur ouest [20] qu'il observa en très bon état le 23 mai 1820 et qui fut également photographié par Ch. Trémaux (**fig. 266–267**).

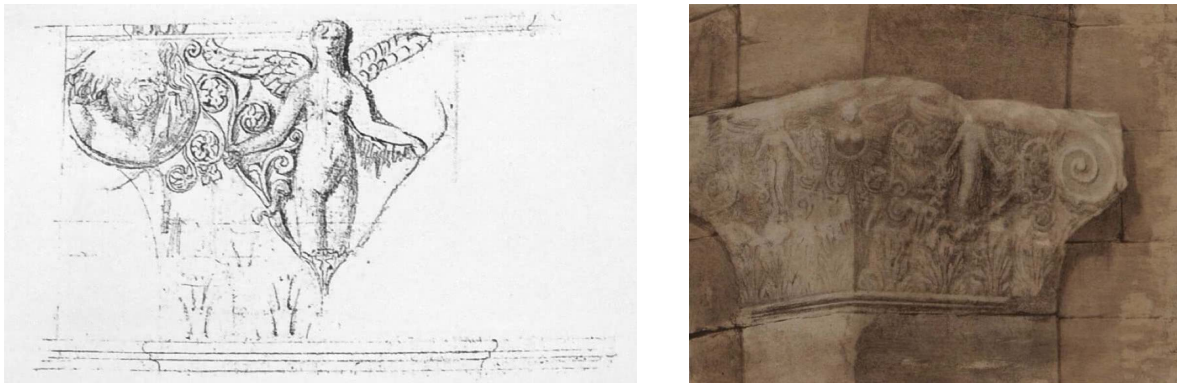


Figure 266 – Milet, théâtre. 1. Chapiteau de pilastre de la porte du mur de soutènement antérieur ouest (III) dessiné par J.-N. Huyot en 1820, qui écrit : « au milieu est une femme ailée, à gauche est une tête de Jupiter dans la volute et à droite en place de la volute une figure ailée qui sort de la hauteur de la volute » (reproduit dans Pontremoli, Haussoulier 1904, p. 174). 2. Le même photographié par Ch. Trémaux en 1853-1854 (d'après Trémaux 1866, pl. 3).

Le premier à mener une mission à Milet fut Olivier Rayet en 1872 et 1873, pour le compte des frères Rotschild : il enrichit leurs collections ainsi que celles du Louvre (**fig. 268**) de statues et d'inscriptions provenant notamment du théâtre, comme le torse d'Apollon qui inspira un poème à Rainer Maria Rilke [21] et deux caryatides [22]. O. Rayet se concentra sur le bâtiment de scène, jugé plus intéressant, et laissa un certain nombre de pièces inscrites et sculptées parmi les déblais de sa fouille ; la frise d'amours chasseurs, par exemple, fut laissée sur place.

20. J.-N. Huyot présente les chapiteaux des deux portes comme identiques, ce qui n'est pas le cas (**fig. 267**).

21. Le poème *Archaischer Torso Apollos* ouvre son recueil *Neue Gedichte*, paru en 1907 (récente édition bilingue : Martin 2018) ; sur la « réponse poétique de Rilke au Torse de Milet », Gens 2015.

22. Louvre, MA 2792 (torse d'Apollon) ; MA 2793 et 2795 (caryatides) [23]. Présentation des inscriptions alors inédites dans Rayet 1874 ; synthèse sur l'expédition dans la vallée du Méandre et le golfe latmique : Rayet, Thomas 1877. L'architecte Albert Thomas ne le rejoignit qu'à Didymes.

FIGURE 267 – Milet, théâtre. 1. Le chapiteau d'imposte de la porte du mur de soutènement antérieur ouest dessiné par Huyot et photographié par Trémaux (état en 2011). 2. Le chapiteau de la porte du mur de soutènement antérieur est (2014).

FIGURE 268 – Milet, théâtre. Trois statues du front de scène conservées au musée du Louvre. Au centre, le torse d'Apollon MA 2792 (© RMN) ; de part et d'autre, les caryatides MA 2793 et MA 2795.

Figure 269 – Milet, théâtre. Photographie des fouilles en cours (© Miletarchiv, 1903).

Après un premier séjour de F. Hiller von Gaetringen et C. Humann en 1891 et une intense activité diplomatique, une autorisation de fouille fut obtenue en 1898 pour Th. Wiegand, représentant des musées de Berlin en Turquie et fort de l'expérience de Priène, du sultan Abdülhamit II, ainsi qu'un financement de Guillaume II ; l'année suivante, un décret ottoman garantit la moitié des découvertes aux musées de Berlin. Depuis le début des travaux allemands, c'est l'époque archaïque qui constitue l'enjeu de la recherche ; plus récemment et jusqu'à aujourd'hui, elles ont cependant été consacrées à toutes les périodes, des traces d'occupation mycénienne aux époques byzantine et islamique.

La fouille de Milet débuta en septembre 1899 ; quant au théâtre, il fut rapidement dégagé entre 1901 et 1905 – pour l'essentiel entre octobre 1902 et mai 1903 – par l'architecte H. Knackfuss en collaboration avec Th. Wiegand [24]. H. Knackfuss prépara à cette occasion une documentation de qualité, faite de nombreux croquis annotés, de relevés à l'échelle, d'un pierre à pierre général au 1:100, presque complet, du koilon, dont certains gradins furent remontés par les fouilleurs, pas toujours à leur emplacement d'origine. Il ne mena cependant pas l'étude jusqu'à la publication, contrairement à celles du bouleutèrion et de l'agora sud avec sa célèbre porte remontée au Pergamon Museum [25]. Le 13 mars 1924, c'est un rapport provisoire que présentait Th. Wiegand sur le théâtre devant la Preussische Akademie der Wissenschaften ; en 1929, H. Knackfuss déclina la proposition qu'on lui faisait de préparer

24. Voir les rapports préliminaires Wiegand 1901, Wiegand 1902, Wiegand 1904, Wiegand 1906, toujours précieux, notamment pour ce qui demeure inédit, à commencer par le bâtiment de scène d'époque impériale ; les carnets de fouilles de Th. Wiegand sont également une source où l'on puise encore, en particulier pour connaître la provenance des blocs erratiques.

25. *Milet* I 2, *Milet* I 7.

une monographie sur le monument, préférant se consacrer à la mission de Didymes, dont il était devenu le directeur, et à une monumentale publication de l'architecture du Didymeion [26]. Au moment de la fouille du théâtre de Milet, dans la région, les théâtres de Magnésie et de Tralles avaient été dégagés et publiés par W. Dörpfeld, le théâtre de Priène venait d'être fouillé et les excavations dans celui d'Éphèse étaient en cours : la publication de ces deux derniers suivit rapidement ; en revanche, il fallut attendre des décennies avant la parution d'une monographie partielle sur le théâtre de Milet, ce qui nuisit à l'intégration du monument dans les travaux de synthèse.

Le dossier du théâtre de Milet fut en effet confié à Fr. Krischen qui venait d'achever avec A. von Gerkan et A. Rehm la publication des thermes et palestres. Mais Krischen, préférant préparer des ouvrages généraux d'histoire de l'art ou étudier les fortifications de Constantinople, Pompéi et de Grèce de l'ouest, délégua les travaux au théâtre à son assistant Fr. Krauss. Ce dernier assuma le dossier, un quart de siècle après la fouille, séjournant longuement à Milet en 1930 et réalisant quelques fouilles complémentaires en 1938 alors que C. Weickert succédait à Th. Wiegand. À la même époque, A. von Gerkan, après avoir livré en 1921 une monographie issue de sa thèse sur le théâtre de Priène et une autre sur le stade de Milet, dont il comparait les gradins à ceux du théâtre, et après sa collaboration avec Fr. Krischen et A. Rehm sur les thermes et les palestres, préparait un quatrième ouvrage sur le mur d'enceinte milésien auquel le théâtre fut lié tout au long de son histoire [27].

Les recherches de Fr. Krauss furent interrompues par la seconde guerre mondiale et ne reprirent que plus tard : la fouille de Milet rouvrit en 1955, et c'est en 1964 qu'E. Altenhöfer se rendit pour la première fois sur le terrain, alors que la direction était passée depuis 1959 à G. Kleiner. Entre 1965 et 1967, il travailla longuement conjointement avec Fr. Krauss, comme l'attestent les carnets de la mission conservés à la maison de fouille. En 1969 fut décidée une publication en deux parties, Fr. Krauss devant se charger du théâtre hellénistique dans son ensemble, et du théâtre d'époque impériale, excepté le bâtiment de scène et les terrasses devant les murs de soutènement antérieurs, confiés à E. Altenhöfer. D. de Bernardi Ferrero rédigea sa notice des *Teatri classici in Asia Minore* alors que seules quelques présentations préliminaires de Fr. Krauss étaient parues [28]. C'est aussi avant la publication que G. Kleiner se prononça en faveur d'une datation très haute pour le théâtre [29].

Fr. Krauss publia en 1973 sa partie dans la série *Milet*, qui n'est donc pas une monographie complète [30]. Cet ouvrage remarquablement illustré, dont les conclusions ne sont pas étrangères à une correspondance fournie avec A. von Gerkan, intégrait d'anciens relevés d'H. Knackfuss parfois à peine complétés : par exemple, pour l'élévation des murs de soutènement, le relevé de l'existant est de Knackfuss, les pointillés prolongeant les lignes des assises ou du parapet de Krauss. Pour le pierre à pierre,

26. Wiegand, Knackfuss 1941.
27. Gerkan 1921a, *Milet* II 1, *Milet* I 9, *Milet* II 3 p. 88-102, fig. 62-65 (« die Mauer vor dem Theater »).
28. Krauss 1940, Krauss 1964. de Bernardi Ferrero 1970 *s. v.* « Mileto ».
29. Kleiner 1968, p. 72 (voir *infra*, p. 511).
30. *Milet* IV 1.

Krauss ajouta au koilon le plan des terrasses devant les murs de soutènement antérieurs, sans déplacer les blocs erratiques qui en masquent toujours une partie, et le bâtiment de scène. Il consacra aussi l'année suivante un article détaillé comparant le mur de soutènement antérieur ouest du théâtre aux parois de l'adyton du temple d'Apollon Didyméen [31]. Certains détails ne retinrent pas son attention, comme les encastrements pour des voiles liées à des mâts ou un filet autour de l'orchestra, et les inscriptions topiques [32].

E. Altenhöfer, qui avait soutenu en 1970 une thèse demeurée inédite sur la reconstitution du portique situé à l'arrière du théâtre dans la première phase du bâtiment de scène d'époque impériale [33], écrivit plusieurs articles à propos de ce portique, de la première phase impériale du bâtiment de scène et de la frise d'amours chassant [34]. En 2009 encore, il rédigea une présentation succincte du théâtre dans un catalogue d'exposition [35].

Le théâtre offrit de la matière à d'autres savants encore : en 1981, W. Koenigs attira l'attention sur les remplois d'éléments architecturaux provenant de Myonte à Milet [36]. En 1986, P. Herrmann consacra une étude à la dédicace du premier front de scène impérial [37]. W. Müller-Wiener, directeur de la mission entre 1977 et 1990, qui s'était intéressé en 1967, en tant que spécialiste d'architecture byzantine, à la forteresse du théâtre (« Theaterkastell »), étudia en 1991 l'accès à l'édifice de spectacle [38].

Les activités de restauration, qui avaient commencé parallèlement à la fouille, s'intensifièrent à partir de 1990 sous la direction de V. von Graeve. Entre 1991 et 1996, des travaux destinés à faciliter la circulation des spectateurs, à mettre en valeur le monument en protégeant à la fois les vestiges et les visiteurs furent confiés à H. Olbrich, G. Gresik et R. Zurkuhlen [39] : ils se concentrèrent sur le secteur des deux maenianums supérieurs et le second diazôma. Entre 1997 et 2005, l'architecte B. F. Weber se consacra au renforcement statique du monument, à sa mise en sécurité, à l'aménagement des circulations, à l'étude et à la mise en valeur des différentes phases, jusqu'aux plus tardives (**fig. 320**). Certains gradins inscrits ignorés du corpus épigraphique, dont on ne connaissait pas l'emplacement originel, furent remontés au sommet du deuxième maenianum et des fragments de gradins furent recollés. La mort accidentelle de B. F. Weber sur le chantier porta un coup dur à la mission de Milet [40]. Depuis quelques années, dans le cadre de projets de restauration-conservation

31. Krauss 1974.
32. Un pierre à pierre reproduisant les inscriptions topiques demeure inédit.
33. Altenhöfer 1970.
34. Altenhöfer 1974, Altenhöfer 1986, Altenhöfer, Bol 1989.
35. Altenhöfer 2009. Nous avons par ailleurs pu échanger par mail et au téléphone à propos du théâtre et de la restitution du front de scène.
36. Koenigs 1981.
37. Herrmann, McCabe 1986.
38. Müller-Wiener 1967, Müller-Wiener 1982, Müller-Wiener 1991.
39. Gresik, Olbrich 1992, Gresik *et al.* 1995, Gresik 1997, Olbrich, Zurkuhlen 1997.
40. Weber 1999a, Weber 1999b, Weber 2001, Weber 2005. Après le décès de Weber, le rapport de l'ancien directeur de la mission, V. von Graeve, dresse le bilan de plusieurs années de travaux (von Graeve 2006) dont la documentation graphique demeure inédite.

du site dans son ensemble, c'est l'architecte D. Göçmen (DAI) qui dirige une équipe d'ouvriers au théâtre, restaurant notamment le grand escalier rectiligne dans les substructions du koilon [41].

Les inscriptions du théâtre ne furent pas publiées avant 1998, quand on abandonna la logique topographique consistant à publier les inscriptions avec le monument associé pour les regrouper dans un corpus de site sur le modèle des *IK*. L'essentiel des textes trouvés au monument et s'y rapportant furent donc réunis dans un chapitre du deuxième volume de ce corpus, dirigé par P. Herrmann [42]. Ce projet de grande ampleur a laissé de côté un certain nombre d'inscriptions ou graffiti mineurs, parfois difficiles à lire, souvent oubliés parce qu'ils se situent sur des gradins restaurés après l'étude épigraphique ou des blocs erratiques. Nous présentons un modeste complément à la fin de cette notice, qui n'est pas destiné à être publié tel quel, une thèse de doctorat ayant depuis débuté sur le sujet.

Chr. Berns, actuel directeur de la mission de Milet, a récemment intégré le premier front de scène du théâtre de Milet à une étude générale sur les façades dites à « tabernacles [43] ». L'étude de R. Köster sur la *Bauornamentik* à l'échelle du site, parue en 2004, propose une approche stylistique de certains blocs provenant du théâtre [44].

Certaines pièces de sculpture, dont une partie de la frise d'amours chasseurs, figurent dans le catalogue du musée d'Izmir [45]. D'autres blocs de cette frise se trouvent dans le jardin du musée archéologique d'Izmir, sans numéro d'inventaire ; au théâtre (**fig. 337**), au musée de Milet, notamment dans le jardin, mais aussi dans les salles d'exposition et au dépôt, sans toujours un numéro d'inventaire ; aux musées de Berlin ; cinq blocs sont portés disparus, ce qui donne une idée de la dispersion du matériel. La frise a été étudiée par E. Altenhöfer et R. Bol [46], puis reprise avec une illustration améliorée par R. Bol dans sa monographie sur la sculpture en marbre d'époque impériale de Milet [47]. Ce livre rassemble en outre l'ornementation sculptée du théâtre [48]. En 2005, G. Pellino avait remis en cause la restitution par E. Altenhöfer et R. Bol de la frise d'amours chasseurs en haut du portique postérieur de la skènè, la voyant plutôt dans le front de scène [49], ce que ne relève pas R. Bol en 2011. Tout récemment, une équipe dirigée par Ph. Niewöhner a réalisé une étude, avec quelques sondages, du sanctuaire aménagé dans la grotte située sous la terrasse du mur de soutènement antérieur ouest [50].

41. Voir les différents rapports, par exemple Niewöhner *et al.* 2015 et Niewöhner 2015.
42. *Milet* VI 2, n°s 928-943, p. 119-128.
43. Berns 2002.
44. *Milet* VII.
45. Öz Dedeoğlu 1993 ; Aybek *et al.* 2009.
46. Altenhöfer, Bol 1989.
47. Bol 2011, p. 148-152, fig. 49, 62-63, pl. 69-76. Pellino 2005, fig. 24-26 proposait aussi une série de photographies.
48. Bol 2011, p. 118-151, avec des contributions de H. Heres et P. Schollmeyer.
49. Pellino 2005, p. 68-70, fig. 24-26. *cf.* Di Napoli 2015b.
50. Rapport préliminaire : Niewöhner 2014. Synthèse : Niewöhner *et al.* 2016.

Entre 2014 et 2016, nous (avec I. Boyer) avons découvert et étudié une série d'épures d'époque impériale au théâtre (voir *infra*, p. 562).

Figure 270 – Milet, théâtre. Vue générale depuis le second maenianum (2014).

Description [51]

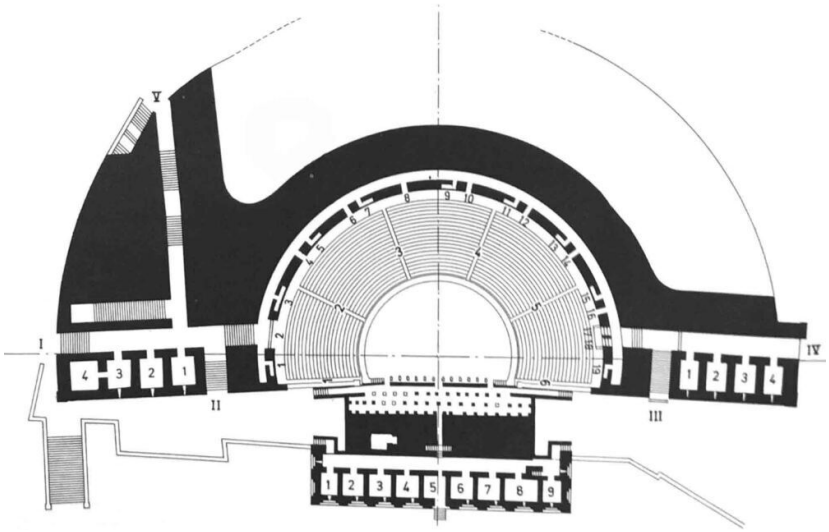


Figure 271 – Plan du théâtre au niveau du rez-de-chaussée du bâtiment de scène avec numérotation de référence des pièces, portes, accès (*Milet* IV 1, OP2).

51. Cette description s'appuie sur de nombreuses visites de terrain, dès 2010 et 2011 (le 14 août), mais aussi ma participation à la mission du 1er au 30 septembre 2014, du 2 au 23 août 2015, en août 2016 enfin. En 2014, alors que je faisais partie de l'équipe de Julien Zurbach, chargé de l'étude de la céramique mycénienne issue des fouilles du temple d'Athéna, j'ai repéré une épure au théâtre et obtenu l'autorisation d'y travailler de Chr. Berns, directeur de la mission. Les années suivantes, c'est Ph. Niewöhner, qui le remplaçait alors, qui m'a donné l'autorisation d'étudier les épures et certaines inscriptions en collaboration avec I. Boyer. Je leur en suis reconnaissante.

§ Situation. Le théâtre profitait de l'espace disponible sur la pente orientée au sud-ouest de Kaletepe en bordure de la baie dite du théâtre. La fortification côtière venait le limiter en aval, et le développement de son bâtiment de scène peut se résumer à son rapport avec la fortification : implanté à l'intérieur de l'enceinte, il vint s'y adosser, puis l'englober jusqu'à la dépasser.

C'était la meilleure pente située dans l'enceinte urbaine, qui formait une cuvette propice, mais demeurait somme toute modeste – même si l'on considère que le sommet de la colline fut aplani pour y construire la forteresse byzantine – si on la compare à celles auxquelles s'adossèrent les autres théâtres d'Ionie. Elle se révéla très insuffisante à l'époque impériale, non seulement sur les ailes, mais aussi quand on conçut le projet d'édifier un troisième maenianum intégralement sur substructions. Par ailleurs le bâtiment de scène dut être aménagé dans une zone en pente, dont témoigne l'ancien cours de la fortification qui épousait la cuvette : ainsi, l'ancien mur à l'ouest du point D (**fig. 279**) épousait par une série d'angles droits le socle rocheux élevé à cet endroit. L'édification d'un bâtiment de scène en dur demanda une reconstruction rectiligne de la fortification qui jouait le rôle d'un mur de terrassement.

L'édifice n'était pas intégré au plan hippodaméen, ce dernier étant orienté au S-S-O, ce qui n'était sans doute pas un désavantage, contrairement à ce que peut observer Fr. Krauss : au contraire, c'est l'orientation la plus fréquemment adoptée dans les théâtres d'Asie Mineure. En position relativement excentrée, en bordure de la zone centrale où se concentraient les places et les monuments publics, il devait être desservi à l'est[52], par les trois rues venant de l'agora nord, dont les deux latérales correspondaient à l'époque impériale à ses limites basse et haute (**fig. 260.1**). La première passait par un temple de Dionysos, séparé du théâtre par la largeur de cinq îlots, et remplacé plus tard par l'église Saint-Michel[53]. De la plus méridionale, un léger raccord permettait d'accéder à la galerie voûtée IV. À un îlot du théâtre, au nord-ouest, un herôon fut construit à l'époque hellénistique. Les abords nord du monument, par le sommet de la colline occupée plus tard par la citadelle byzantine, sont mal connus, sinon que deux escaliers de ce côté seulement du théâtre permettaient de descendre dans les substructions jusqu'à la galerie voûtée I (**fig. 263**). Au sud-ouest, on pouvait débarquer et accéder à la terrasse du théâtre par un escalier monumental aux hautes marches (**fig. 272**) : l'architecture prestigieuse de la façade du théâtre, en particulier de ce théâtre, devait impressionner les visiteurs arrivant par bateau, comme encore F. Sartiaux au début du xxe s., quand le théâtre venait d'être

52. Pour la commodité de la description, nous considérerons avec Fr. Krauss que le monument comme la trame urbaine sont orientés du nord au sud et nous numéroterons d'ouest en est les pièces de la skènè, les escaliers et les kerkis du koilon, comme dans les plans d'orientation OP1 à 4 fournis dans la publication. Nous reprenons aussi la numérotation des portes d'accès aux galeries de substructions (**fig. 271**).

53. Ce temple fut fouillé en 1973-1975. En l'absence d'une monographie, on peut se référer à une série d'articles. Müller-Wiener 1978 (fouille), Real 1978 (matériel) ; Henrichs 1969 et Pfrommer 1989 (ornementation sculptée) ; Emme 2016 (critique de la chronologie de W. Müller-Wiener, qui datait le temple de la haute époque hellénistique).

dégagé de ses remblais[54]. À l'est de l'escalier se trouvait, depuis l'époque hellénistique, un petit sanctuaire dans une grotte renfermant une source. La paroi rupestre fut doublée d'une façade monumentale à arcades constituée de petit appareil au Ier s. apr. J.-C. (**fig. 273**). La source, semble-t-il sacrée, put-elle servir à désaltérer les spectateurs comme les fontaines aux abords des théâtres d'Éphèse et de Priène depuis l'époque hellénistique ?

Figure 272 – Vue de l'angle sud-ouest du théâtre, avec l'escalier monumental d'accès à la terrasse de la parodos ouest depuis le port (2016).

Figure 273 – Vue de la façade monumentale de la grotte sous la terrasse du mur de soutènement antérieur ouest depuis le sud-est (2014).

Depuis l'angle sud-est du monument, en longeant le port, on atteignait la palestre des thermes de Faustine, puis le stade au sud de la baie.

54. Sartiaux 1911, p. 185 : « Le monument de beaucoup le plus frappant, devant lequel on éprouve une vive impression de surprise, quand, après être descendu du bac du Méandre, on se trouve subitement devant ses hautes parois rougeâtres et ses gradins blancs tout éclatants de lumière, c'est le théâtre ».

FIGURE 274 – Milet, théâtre. Vue du monument depuis l'extrémité ouest de l'estrade, à l'est de la porte de parodos dont on voit le soubassement de la pile. Au premier plan, une inscription topique proche de la tête du mur de soutènement. La couverture de l'estrade a disparu (2015).

FIGURE 275 – Milet théâtre. De gauche à droite : l'extrémité est du podium devant les premiers rangs, la base de l'asiarque M. Antonios Apollodôros, l'inscription topique au nom de Kl. Akylas, probablement sous une inscription martelée, le soubassement de la pile de l'arc de parodos (2015).

§ État de conservation. L'état de conservation est remarquable, même si des pans entiers du monument ont disparu. Ainsi la forteresse byzantine fut construite sur le

troisième maenianum, ce qui fausse la représentation que l'on peut se faire du gigantisme du théâtre (**fig. 274**) : au-dessus du second diazôma, l'assise de réglage et le premier rang ont été utilisés comme soubassement des murs de la forteresse, qui remploie abondamment les gradins (**fig. 276.1**). Certains voûtes de substruction en canonnière sont encore observables dans la forteresse (**fig. 276.2**). Le second maenianum, qui ne fut pas enseveli comme le premier, fut largement dépouillé de ses gradins et les scellements métalliques de la partie basse des murs de soutènement antérieurs ont été systématiquement pillés. Les fouilleurs du xxe s. enfin ont détruit une grande partie des vestiges jugés tardifs, et les ruines qui ont survécu correspondent pour l'essentiel à la dernière grande phase d'époque impériale, d'époque antonine.

Figure 276 – La fortification prenant appui sur le premier rang du troisième maenianum (2011). 2. Voûte de substruction en canonnière intégrée à la forteresse (2011).

De la grande fouille à nos jours, les restaurations se sont succédé, sans être toujours publiées et il n'est pas toujours évident de distinguer ce qui se trouve *in situ* de ce qui a été remonté. Les gradins en particulier ont été largement déplacés et remontés, dès le dégagement du koilon, mais aussi après la publication du relevé pierre à pierre et, pour les derniers rangs, après la publication en 1998 des inscriptions du théâtre (**fig. 277**).

Figure 277 – 1. Vue du koilon en 1903, après la fouille (Weber 2001, fig. 47). 2. Vue du koilon en 1999, après la restauration (Weber 2001, fig. 48).

Le bâtiment de scène est bien conservé sur un niveau, jusqu'à la fondation du front de scène dont on conserve en outre la base moulurée à l'extrémité est ; à l'est, des traces au lit d'attente laissent encore deviner cette base, tandis que dans la partie centrale, on a perdu jusqu'au plan du premier niveau. Si l'orchestra hellénistique, détruite par décaissement, ne se lit qu'en négatif, de l'orchestra impériale subsistent le canal couvert et le dallage de marbre, notamment dans sa partie ouest (**fig. 288**), que le passage des visiteurs dégrade (**fig. 307**). Les portes de parodos ont disparu.

De nombreux blocs d'architecture erratiques, pour la vaste majorité inédits, sont conservés autour du théâtre, en particulier dans le terrain plan au sud (**fig. 270, 278**) ; on en trouve aussi sur les terrasses de part et d'autre du bâtiment de scène, ainsi que quelques gradins à l'entrée de la galerie voûtée IV ; d'autres sont conservés sous clé dans les pièces de substruction derrière les murs de soutènement. Beaucoup proviennent des murs byzantins démontés par les fouilleurs. Il faut encore y ajouter les nombreux blocs remployés dans la forteresse, les murs ou encore une tour du mur d'enceinte et dans l'ensemble du site ; ceux qui se trouvent dans les jardins du musée de Milet, dont certains blocs de la frise d'amours ; les pièces, dont une grande partie de cette frise, qui sont conservées au musée de Smyrne ; les statues qui sont exposées au musée du Louvre ou encore certaines inscriptions dans les réserves du même musée. Fr. Krauss, qui dénombrait environ sept cents blocs erratiques, estimait cependant que la moitié des marbres du théâtre de Milet a disparu dans les fours à chaux.

§ Matériaux. Le théâtre, dès ses premières phases monumentales, employa de grandes quantités de marbre, observables notamment dans toutes les phases de la skènè hellénistique, mais aussi pour les vestiges du koilon utilisant du marbre gris-bleu. À l'époque impériale, il était littéralement couvert de marbre blanc à gris-bleu, que ce soit son front de scène, ses gradins, ses murs de soutènement antérieurs. Il y a fort à penser que ce marbre venait du sud du lac Bafa : les analyses ont montré que les monuments de la ville de Milet utilisèrent les carrières milésiennes à l'ouest et à l'est de cette zone (« Milet Westtyp » et « Milet Osttyp »). Le marbre des diverses composantes du bouleutèrion correspondait au type milésien est dolomitique (« Milet Osttyp »), d'une moindre qualité que ceux qui étaient employés au Didymeion (type milésien ouest, types d'Héraclée et d'Euromos), et que l'on préféra aux périodes les plus récentes, sans doute pour des raisons d'économie [55]. Il faudrait vérifier l'hypothèse probable qu'il en allait de même pour le théâtre.

Le chantier profita aussi dans la seconde phase impériale des blocs du temple archaïque d'Apollon Termintheus de Myonte, rapportés à Milet pour y être remployés, notamment dans le bâtiment de scène (voir *infra*, p. 550) : il s'agit d'un marbre blanc à gros grains. Quant à la sculpture impériale, elle utilise divers marbres blancs, à granulométrie variable. On employa aussi des marbres polychromes dans le dallage de l'orchestra (à stries bleues et blanches, mais aussi rouge vif et à veines

55. Peschlow-Bindokat, Germann 1981, p. 229-234.

violettes) ainsi que pour les supports du front de scène (granit rouge d'Égypte, en marbre vert d'Eubée et en marbre blanc à veines gris-bleu).

On n'utilisa cependant pas de marbre dans les parties non visibles : les fondations sont en calcaire (blanc pour la skènè, rose pour le mur de soutènement antérieur ouest) ou en poros (blanc friable pour le proskènion de la skènè II) le blocage du soubassement du front de scène en poros brun-rouge recouvert de calcaire.

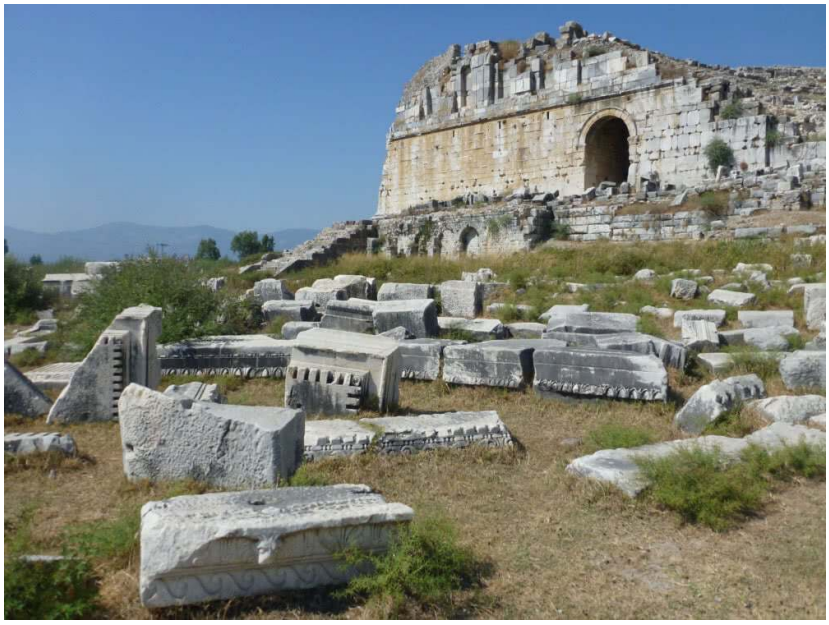


FIGURE 278 – Au premier plan, blocs provenant du front de scène ; au fond, le mur de soutènement antérieur ouest (2011).

Chronologie

Date de construction

On a pu être tenté de faire du théâtre de Milet, réputée comme la plus ancienne cité d'Ionie, un des premiers théâtres d'Asie Mineure. Déjà L. de Laborde, évoquant plein d'emphase une « ville si florissante », dotée de quatre ports, qui « comptait, comme autant d'essaims échappés de sa ruche, quatre-vingt colonies brillantes » écrivait : « de cette ville, qui date sa décadence d'Alexandre, il ne s'est conservé debout qu'un vaste théâtre presque entièrement construit en marbre avec une solidité et dans des proportions qui en font un des monuments remarquables de l'Asie Mineure [56]. » De là à en déduire que le théâtre était antérieur à Alexandre, il n'y avait qu'un pas, d'autant qu'en l'absence de déplacement de l'établissement milésien – les fouilles ont révélé des vestiges archaïques jusque sur la colline du théâtre – aucune barrière insurmontable ne vient faire obstacle à l'imagination.

56. DE LABORDE 1838, p. 92.

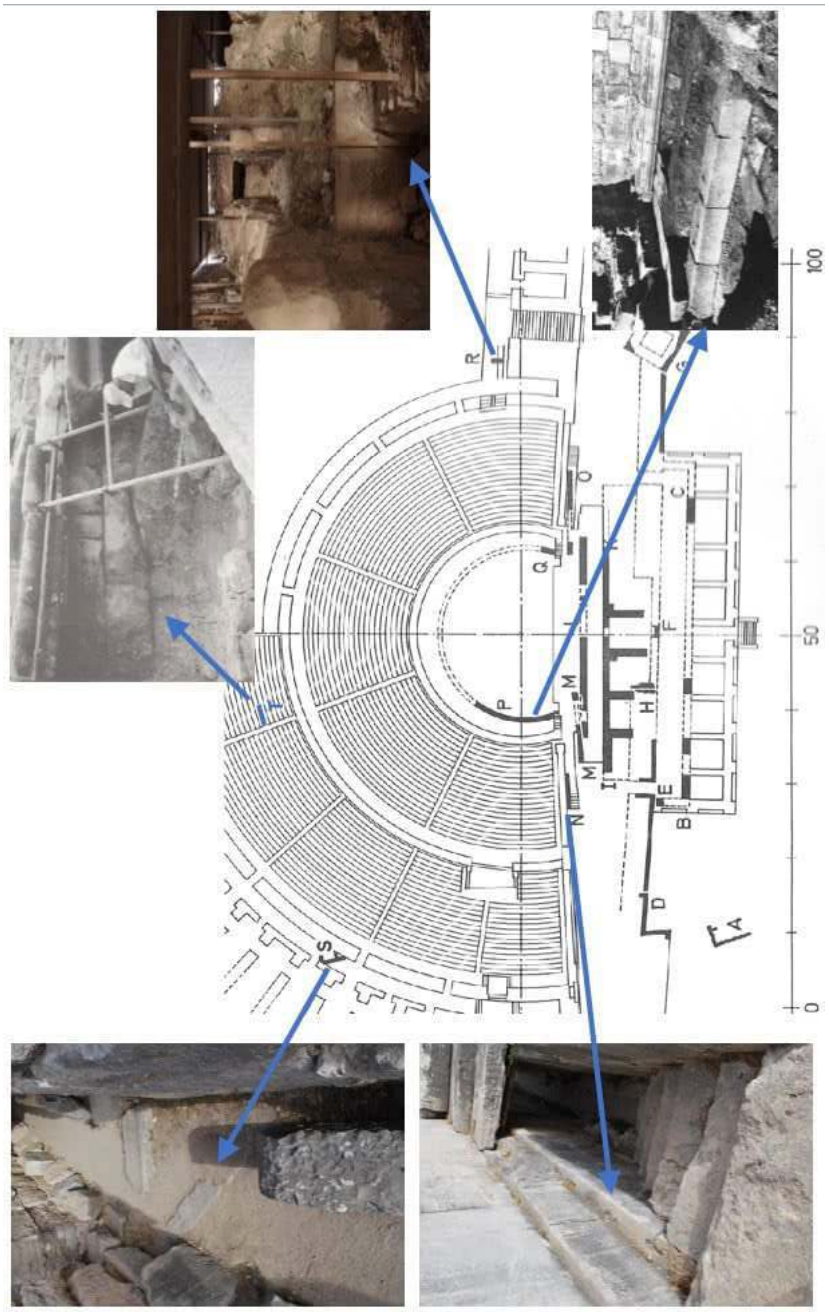


Figure 279 – Photographies des vestiges de l'orchestra et du koilon hellénistique sur le plan *Milet* IV 1, OP1, avec ajout du mur identifié récemment par B. F. Weber. P : *Milet* IV 1, fig. 68 ; T : Weber 2001, fig. 38.

Ainsi G. Kleiner avait daté audacieusement le premier koilon et la première skènè du IVe s. av. J.-C. dans son guide de Milet, sans justification aucune[57]. C'était reprendre ce qu'avait avancé Fr. Krauss en 1940[58], selon qui la skènè II hellénistique, qui doublait en longueur la première, devait correspondre à un florissement soudain de la ville que l'on pouvait avec vraisemblance rapporter à Alexandre le Grand. H.Lauter développa cette idée dans son compte rendu de la monographie de

57. Kleiner 1968, p. 72.
58. Krauss 1940, p. 389.

Fr. Krauss, qui avait alors changé d'avis, sur le théâtre hellénistique [59] : s'appuyant sur un *terminus post quem* en 402/401 environ qu'il déduisait de la publication par A. von Gerkan du rempart [60], contre lequel le bâtiment de scène originel était adossé (**fig. 279**), et l'idée qu'il n'y avait « pas de raison de considérer a priori qu'un premier théâtre primitif n'a[vait] pu avoir été construit qu'après l'expédition d'Alexandre », il se disait « enclin » à situer la construction du théâtre vers le milieu du IVe s. av. J.-C., ou peu après. Mais sa lecture d'A. von Gerkan est trop rapide : dans sa chronologie p. 128, ce dernier donnait 411-402 pour le mur d'enceinte, mais avant 300 pour le « mur du théâtre » avec la skènè I. P. 124, il déduit la date de *ca* 300 de cette portion de mur, rejetée vers l'extérieur, de celle de la skènè (« da für die Skene nur ein frühes Datum in Betracht kommt »), replaçant l'ensemble dans le contexte de liberté et d'autonomie qui suit la conquête d'Alexandre.

Au-delà de ces spéculations sans fondements, on suit généralement la chronologie à laquelle était arrivé Fr. Krauss dans sa monographie : il plaçait les deux premières phases de la skènè en marbre vers 300 av. J.-C. et dans le courant du IIIe s. av. J.-C., après peut-être une installation provisoire. Un point important nous paraît être que la première skènè en pierre fut conçue conjointement avec la fortification, qui devait toujours jouer un rôle défensif, ce qui pourrait faire penser à la période mouvementée du dernier quart du IVe s. av. J.-C. ; mais avant 312, la priorité n'allait sans doute pas à la construction d'un théâtre, qui demandait de démonter la fortification et la prise de Milet par Timarque dans le deuxième quart du IIIe s. av. J.-C. montre que la ville n'était pas à l'abri encore d'une invasion.

Phases hellénistiques

L. de Laborde, poursuivant sa description de Milet, distinguait le théâtre en marbre des « autres monuments » pour lesquels il fallait savoir « séparer l'or de ses alliages », ou « faire la part de ce qui est du moyen âge, de ce qui appartenait à l'Antiquité ». En dehors des transformations tardo-antiques que connut le théâtre comme les autres monuments, on ne saurait considérer ses vestiges antiques comme purs et non mêlés : le théâtre hellénistique a largement été oblitéré par les phases impériales qui remployèrent massivement les matériaux.

§ Un théâtre non monumental ? A. von Gerkan et Fr. Krauss, entre autres, ont supposé que le site recevait déjà un theatron avant les phases monumentales observables [61]. Ainsi, avant la skènè I, on aurait pu installer à l'intérieur du rempart, qui faisait office de mur de soutènement pour le théâtre, des gradins en bois. On remarque que le koilon n'outrepasse pas en aval l'ancien mur de fortification O (**fig. 279**) sur lequel il est aligné plutôt que sur le nouveau mur reculé (D, F, G) contre lequel s'adossa plus tard le bâtiment de scène : ce mur est encore visible dans l'accès couvert au local

59. Lauter 1976, p. 59-60, 62. Trad. personnelle.
60. *Milet* II 3 p. 88-102, fig. 62, 65.
61. *Milet* II 3 p. 107-198 ; *Milet* IV 1 p. 2-3.

sous l'estrade, devant le mur de soutènement d'époque impériale (**fig. 293.2**). Si l'on suppose qu'on organisait des représentations dramatiques à cette époque, seule une orchestra aurait été disponible à l'intérieur du mur : pour disposer d'une estrade il aurait fallu mettre à profit le mur lui-même, hypothèse que n'envisage pas Fr. Krauss, qui considère que plus tard le chemin de ronde de la fortification fut intégré à l'édifice scénique dans les phases ultérieures.

§ Première phase monumentale (*ca* 300 ?)

• Koilon.

Le koilon hellénistique fut presque entièrement absorbé dans celui d'époque impériale. Certaines traces donnent cependant une idée de son extension, beaucoup plus limitée que celle du dernier état (**fig. 279**).

À l'est, à l'extrémité de la galerie IV, sous une volée de marches permettant de rejoindre le niveau du premier diazôma, Fr. Krauss avait identifié trois assises de l'élévation du **mur périphérique** hellénistique (R), en marbre bleu-gris, à la fondation encastrée dans le rocher naturel taillé. Ce mur se caractérise par un appareil soigné à bossage en coussin , dressé au ciseau grain d'orge, à joints latéraux chanfreinés. Un trou de pince a pu être observé, mais pas de scellements. La qualité de l'exécution rapproche le mur de ceux des skènès I et II. La hauteur de l'élévation, déjà faible, diminuait encore plus haut dans la pente. Dans le second maenianum, à l'est de l'escalier 6, et approximativement au même niveau que le mur R, B. F. Weber a également mis au jour, lors de récents travaux de restauration, deux assises d'un mur de soutènement hellénistique reposant immédiatement sur le socle rocheux, que nous dénommons T (**fig. 279**). Il pourrait s'agir d'un mur périphérique du théâtre, construit dans la pente (**fig. 320**). À cela s'ajoute que le mur hellénistique S situé sous le niveau de sol du second diazôma, de toute évidence extérieur au théâtre proprement dit (dont il a pu constituer une annexe), se trouve hors de la circonférence restituée à partir de R et T.

Par ailleurs, un pan du **mur de soutènement antérieur** ouest apparaît (N) englobé dans le soubassement du nouveau mur de soutènement, formant un léger débord, dans la paroi nord de l'escalier ouest : on observe trois assises de fondation et deux assises de l'élévation de ce mur, sur lequel nous reviendrons à propos de la dernière phase hellénistique (IV, voir *infra*, p. 529).

Le koilon ainsi restitué avait un diamètre modeste de *ca* 73 m, dépassant à peine celui du premier maenianum d'époque impériale. Ce diamètre correspondait à la longueur du nouveau mur d'enceinte qu'on avait décalé vers le sud (**fig. 279**), conservé de part d'autre du bâtiment de scène : les murs à l'extérieur des points D (**fig. 280**) et G (**fig. 281**), conservés de part et d'autre du théâtre, prennent appui sur les murs plus anciens, et se distinguent par un appareil différent : par exemple sur la tour G au soubassement en gneiss.

Figure 280 – Milet, théâtre. Entre la façade de la grotte de la terrasse ouest et le petit côté ouest du bâtiment de scène, raccord (D) entre, à gauche, un pan ancien de la fortification, qui faisait retour vers le nord et, à droite, le mur avancé pour permettre la construction du bâtiment de scène. On observe aussi la rampe de la parodos prenant naissance au niveau d'un décrochement dans le mur de soutènement (2014).

Figure 281 – Milet, théâtre. À l'est du bâtiment de scène, raccord (G) entre, à gauche, le pan de fortification avancé pour permettre la construction du bâtiment de scène et, à droite, une tour plus ancienne, sur soubassement de gneiss (2014).

Il était largement adossé à la pente, et peu de remblais semblent avoir été nécessaires. La capacité de ce koilon a été estimée à 5300 places, soit le résultat de notre propre calcul pour des places de 0,40 m. Fr. Krauss la rapprochait de celle du théâtre de Priène, ce qui paraît pertinent, même si l'on estime aujourd'hui celle de Priène

à 6500 plutôt qu'à 5000 places, du moins dans la dernière phase. Si, par rapport à l'état actuel, on fait descendre les gradins jusqu'en bordure de l'orchestra plus petite, et qu'on ajoute quelques rangs en haut, nous proposons de restituer, plutôt qu'un unique et immense maenianum qui serait singulier, une trentaine de rangs séparés en deux maenianums par un diazôma dans une zone où aucun sondage n'a été réalisé.

G. Kleiner avait avancé, supposant que ce premier koilon remontait rien moins qu'au IVe s. av. J.-C., qu'il avait été élargi à l'époque des diadoques ou dans la première moitié du IIIe s. av. J.-C., arguant du fait que la partie inférieure du mur de soutènement antérieur ouest s'inspire des parois internes de l'adyton du temple d'Apollon à Didymes des premiers ateliers séleucides ; selon lui, le chantier avait pu être interrompu comme à Didymes par la mort d'Antiochos II Theos en 246. En réalité, on considère aujourd'hui que ce mur s'inspira bien du temple d'Apollon, mais à l'époque impériale, et qu'à l'époque où G. Kleiner situait un remaniement, on mettait à peine le théâtre en chantier.

En revanche, il n'est pas exclu que le koilon hellénistique, que nous avons décrit comme un tout, ait connu plusieurs phases avant l'époque impériale. Ainsi, nous avons remarqué que le mur de soutènement antérieur de la parodos ouest hellénistique semble bien articulé avec la skènè IV, et l'on pourrait se demander s'il n'y eut pas une première reconstruction du koilon dans cette importante phase d'agrandissement du bâtiment de scène située avec vraisemblance à la toute fin de l'époque hellénistique, voire au tournant de notre ère.

Les gradins pourraient aussi témoigner d'une phase intermédiaire : des gradins, on considère généralement qu'il ne subsiste rien. Cependant, les gradins observables aujourd'hui présentent un profil (**fig. 287**) qui se répandit dans la région au cours des trois premiers quarts du IIe s. av. J.-C. (voir *infra*, p. 593, 1369). Peut-être les gradins impériaux imitaient-ils les gradins hellénistiques, de même qu'à Priène la banquette supérieure de proédrie serait une copie non exactement conforme de la banquette inférieure (voir *infra*, p. 722) : le profil des gradins supérieurs, beaucoup moins prononcé dans le troisième maenianum que dans le premier, semble être une imitation à moindres frais du profil originel. Nous irions même plus loin : des lettres de pose sur les joints supérieurs des premiers gradins actuels nous semblent bien indiquer qu'ils sont en second emploi, et qu'ils étaient auparavant dans une autre configuration qui reste à définir.

Ces marques se concentrent dans les premiers rangs du maenianum, qui correspondraient en partie au moins aux gradins originaux remontés : ce ne seraient pas les seuls remplois de blocs hellénistiques dans le koilon impérial de Milet. Ces marques consistent plus précisément en lettres d'assemblage, qu'on peut facilement distinguer des autres types d'inscriptions sur les gradins : alors qu'on trouve des inscriptions sur le listel, la doucine, l'ovolo, le siège et le repose-pieds (**fig. 282**), les lettres d'assemblage se situent toutes à un emplacement bien défini, les joints du siège.

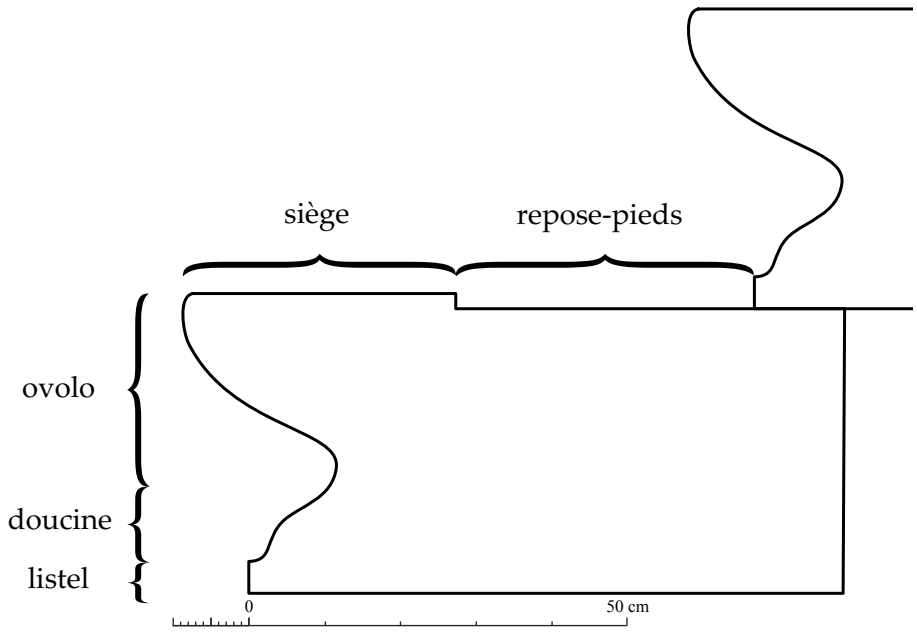


Figure 282 – Milet, théâtre. Les divers emplacements des inscriptions sur les gradins (éch. 1:10).

Il s'agit de lettres portant des marques distinctives déterminant des séries (**fig. 285**) caractérisées par :

1. une oblique en bas à gauche ;
2. une courbe en haut à droite ;
3. un V au sommet, et un cours sinistroverse ;
4. une oblique en bas à droite ;
5. des lettres triples ;
6. des lettres petites et profondes, un cours sinistroverse ;
7. de petites lettres, un cours dextroverse.

D'autres séries sans doute existaient, à commencer par celle qui présente des lettres plus grandes.

D'après la répartition des lettres, les séries semblent brèves, allant de huit à quatorze blocs, ce qui pourrait correspondre à une rangée à l'intérieur d'une kerkis. Les lettres ne se succèdent pas en une série continue, comme pour un remontage intégral, ce qui est attesté au théâtre de Zéa au Pirée, où l'on a une série continue sur le marchepied [62].

62. Pour une synthèse sur les marques d'assemblage, on se reportera utilement à Weber 2013.

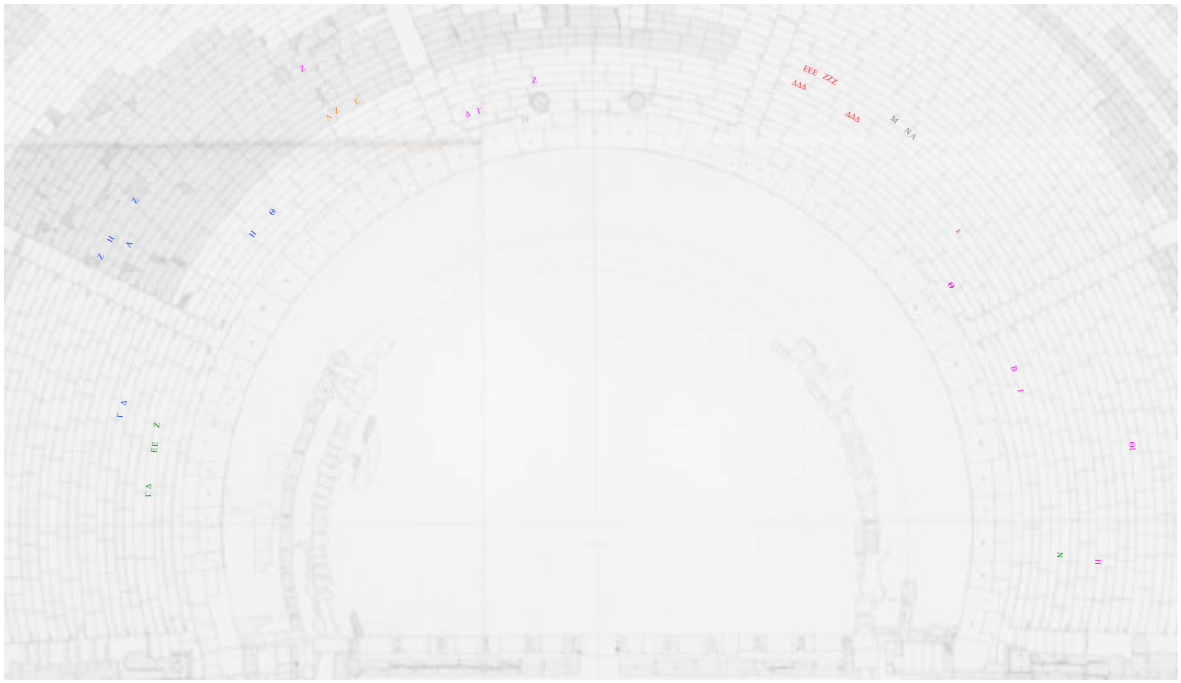


FIGURE 283 – Milet, théâtre. Répartition des lettres d'assemblage sur les gradins.

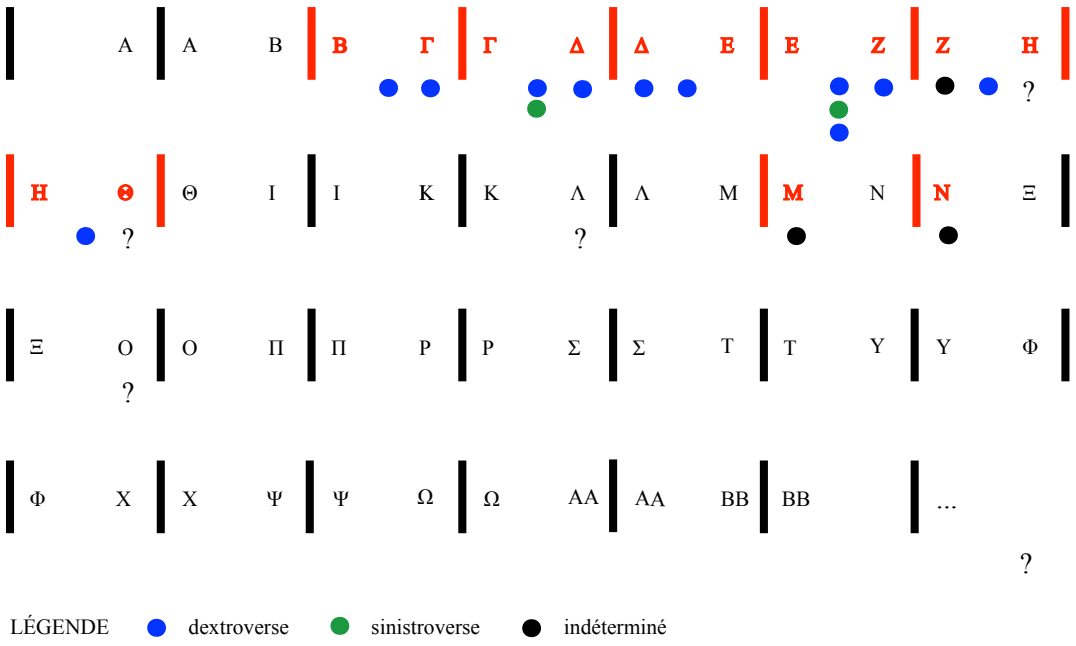


FIGURE 284 – Milet, théâtre. Lettres de l'alphabet représentées dans les lettres d'assemblage.

Si l'on observe la répartition des séries (**fig. 283**), il semble qu'on a remployé les blocs par petits groupes, sans hésiter à les décaler légèrement sur les côtés, ou même d'un rang. Dans la première kerkis, il semble qu'on a supprimé le bloc ΓΔ, rapprochant les gradins qu'il séparait à l'origine ; dans la cinquième, on a ajouté deux blocs intercalaires entre les triples deltas. Ces variations demeurent faibles et ne posent pas de problème de courbure.

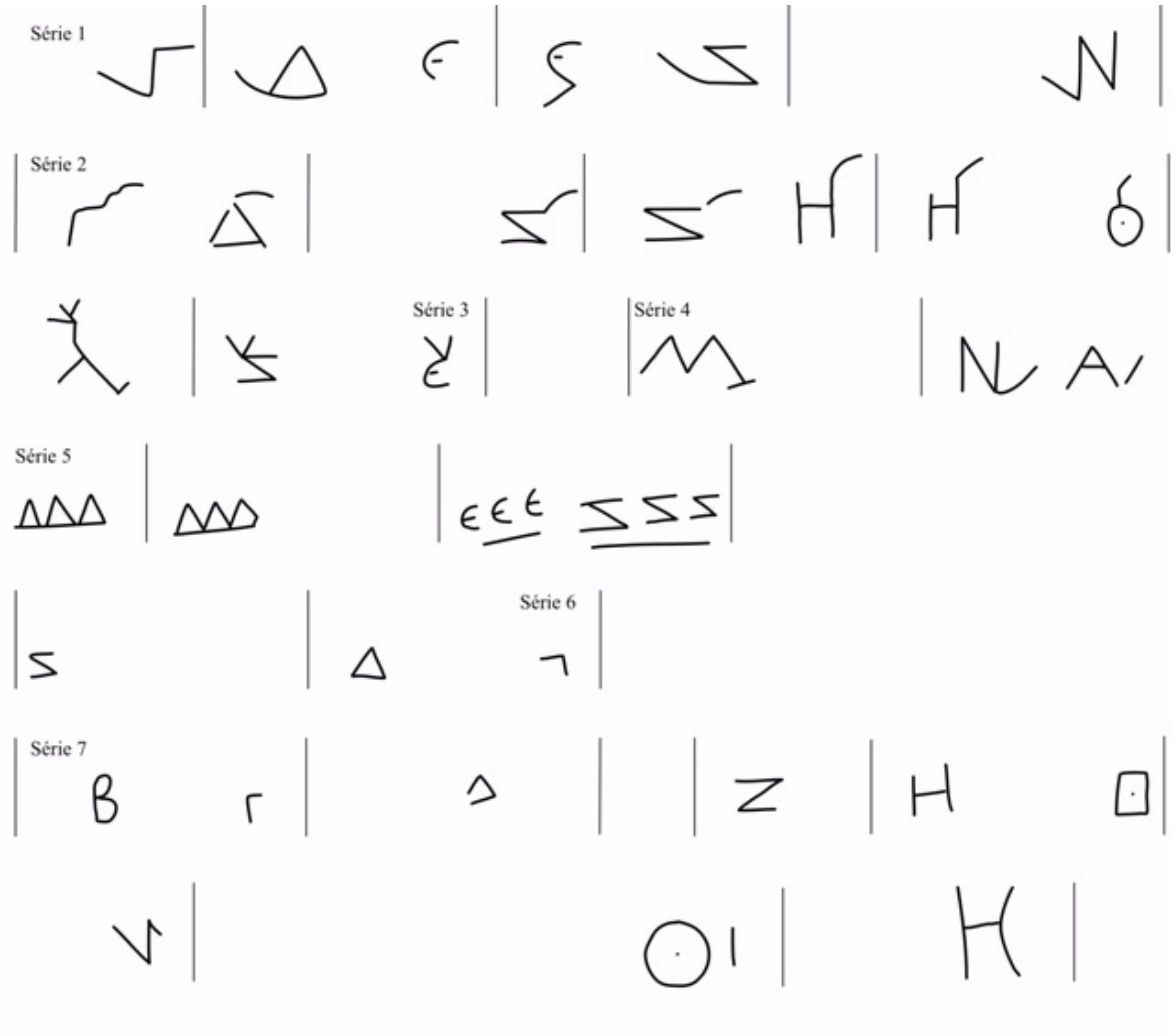


FIGURE 285 – Milet, théâtre. Typologie des lettres d'assemblage sur les gradins.

À cela s'ajoutent des lettres d'assemblage sur le repose-pieds, constituant plusieurs longues séries. Elles sont souvent associées à des blocs qui portent de petites mortaises d'agrafes, dépourvues de scellements : ces mortaises sont un indice de plus en faveur d'un remploi.

Il semble donc qu'on a démonté puis remonté en partie le koilon hellénistique au-dessus du mur de podium séparant l'orchestra de la cavea romaine, sans se contenter de démanteler les premiers rangées de gradin et de les remployer dans le mur de podium, comme cela a souvent été fait, notamment en Asie Mineure (**fig.** 578). Le remploi de ces gradins en marbre à la mouluration complexe était cependant une solution plus économique qu'une reconstruction *ex nihilo* : vingt-cinq blocs portent des lettres d'assemblage, et si l'on restitue les lettres manquantes des séries, soixante-sept au minimum ont été numérotés (**fig.** 286). Si l'on considère que quatre ou cinq rangées sont concernées, cela donne un nombre de gradins de l'ordre de plusieurs centaines.

№	Trait caractéristique de la série	Sens	Kerkis	Blocs cons.	Total min	Ht (en cm)
1	Oblique en bas à gauche	→	1 & 5	4	14	7
2	Courbe en haut à droite	→	1 & 2	4	8	6 à 7
3	V au sommet, sinistroverse	←	2 ?	2	6	7
4	Oblique en bas à droite	→	3	2	14	7
5	Lettres triples	→	4	3	6	3
6	Sinistroverse, lettres petites et profondément incisées	←	4	2	7	3
7	Petites lettres	→	1 & 5	2	3	4
x	Autres (lettres sans marques, dont groupes de deux lettres ?)	→	2 à 5	6	8	5 à 10
				25	**67**	

Figure 286 – Milet, théâtre. Tableau dénombrant les blocs portant des marques d'assemblage et ceux dont on peut déduire la disparition de l'état conservé de la numérotation.

Certains des gradins observables dans le dernier état ont peut-être donc servi au public de l'époque hellénistique. Si tel était le cas, ces blocs ne seraient très vraisemblablement pas antérieurs à 200 av. J.-C., ou même son deuxième quart si l'on se réfère à l'histoire urbaine milésienne (voir *infra*, p. 1369), ce qui pose la question de l'aspect des gradins des phases antérieures, si l'on considère que le théâtre, contrairement à celui d'Éphèse, posséda une phase en pierre avant cette date : aurait-on reconstruit les gradins selon un autre profil, un siècle environ peut-être après la phase originelle ? Ne faut-il pas penser que comme à Éphèse, le théâtre de Milet n'adopta pas une forme monumentale, du moins pour son koilon, avant le IIe s. av. J.-C., et que l'on se contenta d'installations en bois ou de la pente dans un premier temps ?

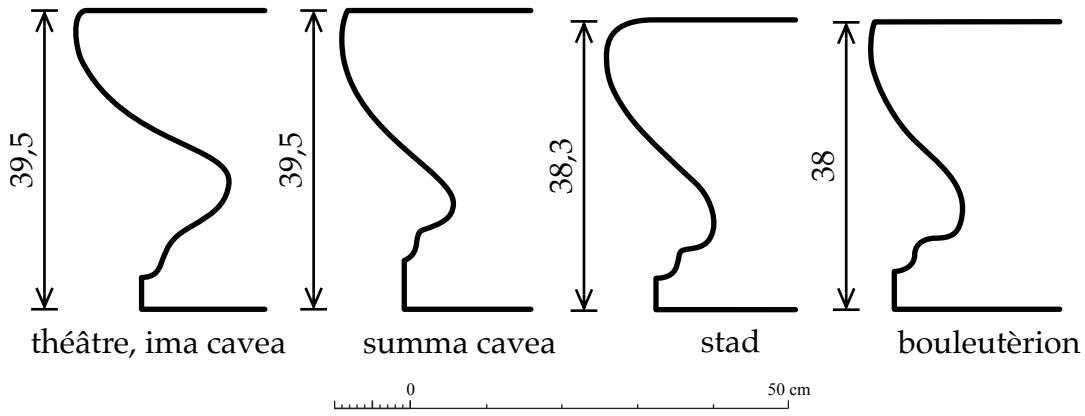


FIGURE 287 – Profil comparé des gradins milésiens, au 1:10 (DAO I. Boyer).

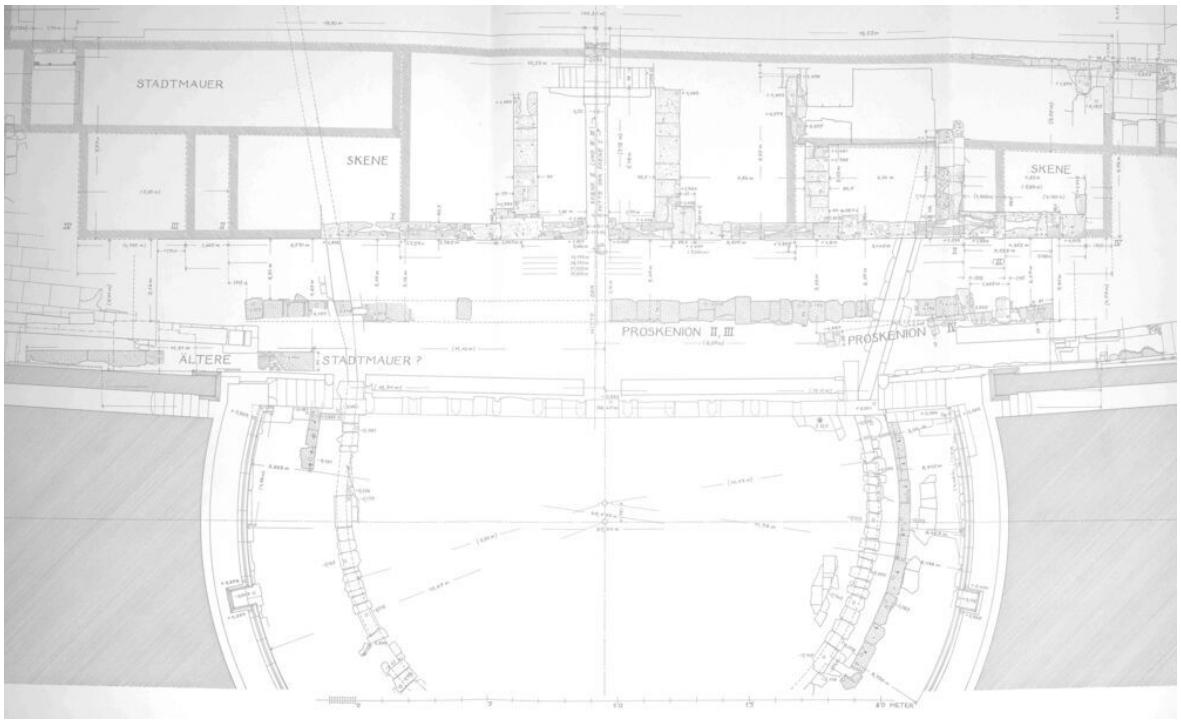


FIGURE 288 – Plan de l'orchestra avec indication des deux centres successifs et pierre à pierre des phases hellénistiques du bâtiment de scène (d'après *Milet* IV 1, pl. 1).

• **Orchestra.** L'orchestra hellénistique n'est plus visible aujourd'hui : son niveau est restitué 3 cm sous l'assise des seuils de la façade de la skènè, que l'on suppose à même hauteur que ceux du proskènion, 69,3 cm au-dessus du niveau actuel, celui de l'orchestra dallée d'époque impériale.

Le centre originel de l'orchestra, déduit de celui du cercle incisé sur la fondation du parapet que l'on aurait érigé ultérieurement pour assurer la transition entre orchestra hellénistique et podium d'époque impériale, qui est aussi celui de la canalisation qu'on aurait aménagée alors, aurait été situé 72 cm plus au sud que le centre de l'orchestra dans son dernier état.

Le diamètre originel de l'orchestra hellénistique ne peut qu'être déduit. On peut l'estimer à une vingtaine de mètres si l'on considère que la canalisation d'époque impériale reprenait à un niveau plus bas le cercle de référence du schéma régulateur du théâtre, correspondant à un caniveau hellénistique, dont l'existence est plus que probable, et qui aurait disparu dans le décaissement. En effet, la façade de la skènè se trouve alignée sur le cercle de *ca* 20 m formé par le canal (19,78 m pour le bord interne, qui serait de quelques centimètres inférieur à un cercle parfaitement aligné sur la skènè, approchant les 20 m). Les 21,46 m proposés par Fr. Krauss résultent d'une construction géométrique à partir du bâtiment de scène ne reposant sur aucun indice matériel dans l'orchestra, et supposeraient qu'on ait réduit le diamètre du canal d'évacuation, ce qui paraît assez improbable.

Cette orchestra excédait le demi-cercle, et si l'on suppose que la courbe incisée sur la fondation du parapet reproduisait le cercle originel, les courbes prolongeant le demi-cercle auraient eu un rayon supérieur au rayon de base, de façon à former une orchestra en fer à cheval. Si cette reconstitution d'une orchestra au diamètre relativement important s'approche de la réalité, cela signifierait que les Milésiens avaient vu les choses en grand, malgré les concessions faites sur le premier état de la skènè, dont nous expliquerons la modestie toute provisoire par le contexte.

Figure 289 – 1. Canal couvert de l'orchestra traversant la partie ouest du proskènion d'époque impériale (2014). 2. Canal couvert de l'orchestra traversant la partie est du proskènion d'époque impériale avec pilier à demi-colonne lisse (2014).

• Bâtiment de scène.

Fr. Krauss, dans son étude du bâtiment de scène, a distingué quatre skènès successives, notamment à partir de coups de sabre, de traces de seuils bouchés, de différences dans la finition des faces de parement et les scellements, et de blocs remployés de sa façade, qui est tangente au cercle de l'orchestra et semble être demeurée sur le même alignement tout au long de l'histoire du théâtre. Si l'on adhère à maintes observations minutieuses, poussées jusqu'à l'échelle de la finition du bloc, on peut se demander, en prenant du recul, si les skènès de Krauss constituent véritablement des phases ou des étapes de chantier.

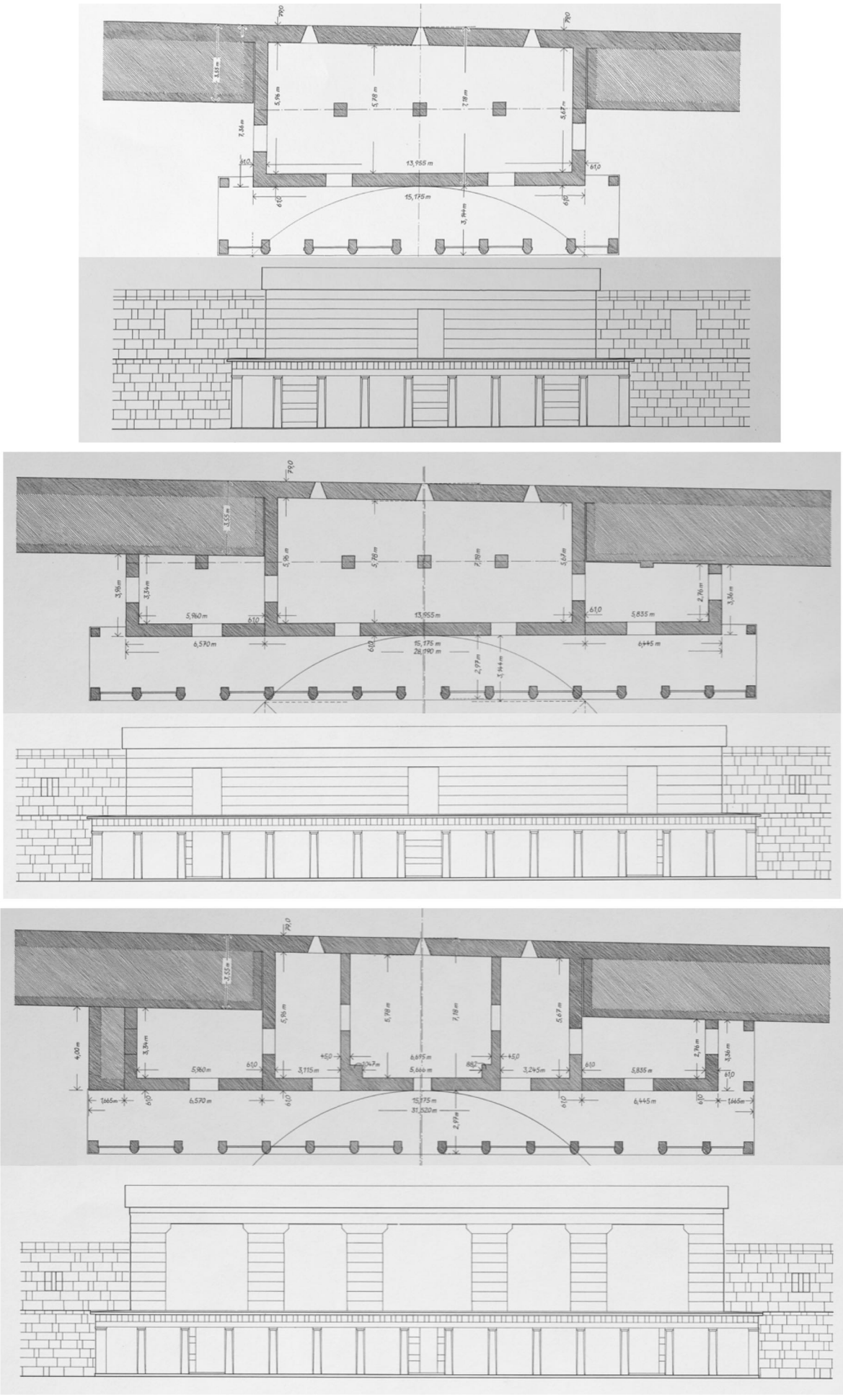


FIGURE 290 – Plan et élévation restitués des skènès I, II, et III au 1:250 d'après *Milet* IV 1, pl. 4-6.

⋆**Skènè I.** La skènè I avait une longueur très modeste de 15,18 m pour une profondeur axiale de 7,18 m et une profondeur de 5,78 m. La largeur est donnée par les coups de sabre (**fig. 329**) la séparant aux deux extrémités de la façade de la skènè II et par les vestiges du mur H (**fig. 279**) à l'arrière, dont le milieu se situe dans l'axe du coup de sabre ouest : le cours est de l'assise correspondrait au mur latéral ouest de la skènè et son cours ouest à l'extrémité de l'épais mur de fortification. Elle paraît d'autant plus modeste si on la rapporte au diamètre important de l'orchestra (*ca* 20 m) et que l'on remarque qu'à Priène, la skènè était plus longue et l'orchestra plus étroite, ayant des dimensions voisines entre elles. Elle aurait été constituée d'un unique espace non rigoureusement rectangulaire : son mur de fond (F), épais de 0,79 m, qui constituait un tronçon de la fortification épaisse de 3,55 m de part et d'autre du bâtiment de scène, soit la moitié de la profondeur de la skènè (donnée par le mur F), n'était pas parallèle à son mur de façade. Aujourd'hui, on observe un pan de ce mur (**fig. 291**) dans l'escalier de l'entrée axiale arrière de la pièce centrale de la skènè (**fig. 279**), ainsi que ses prolongements de part et d'autre du bâtiment de scène (prolongement du mur F à l'intérieur des points D et G).

Figure 291 – 1. Milet, théâtre. Vue zénithale du mur F (2014). 2. Milet, théâtre. Le mur F correspondant à la fortification et à la façade arrière de la skènè I (2014).

Ce mur d'enceinte, que l'on avait reconstruit en retrait par rapport au mur O pour pouvoir édifier un premier bâtiment de scène, constituait une limite rigide aux développements ultérieurs du théâtre et réduisait les possibilités d'accès, car, conservant sa fonction défensive, il n'était percé d'aucune porte au niveau du théâtre.

Dans la façade arrière de la skènè, Fr. Krauss reconstitue trois fenêtres en archère, dont on ne sait rien, qui auraient conféré à la skènè un éclairage relativement bon. Trois supports, dont il ne subsiste rien, auraient divisé en deux parties l'espace d'une profondeur interne allant de 5,67 m à l'ouest à 5,96 m à l'est, qui rappellent les quatre supports d'Épidaure [63] ou les deux de Délos [64]. La profondeur de la skènè milésienne étant supérieure à celle de Délos et à peine inférieure à celle d'Épidaure, il est tout à fait possible que toutes aient été divisées en deux nefs. Mais la restitution de Fr. Krauss apparaît problématique, car un nombre impair de supports implique

63. von Gerkan, Müller-Wiener 1961, pl. 11.
64. Fraisse, Moretti 2007, fig. 403, 429.

qu'au moins le support axial corresponde à l'ouverture centrale de la façade : or les poutres transversales doivent s'encastrer dans le mur et non buter contre le linteau. Le mur de façade, large de 0,61 m pour les trois premières skènès, s'élevait sur deux assises de fondation, une en calcaire et une en marbre, au-dessus desquelles s'élevaient une assise de toichobate servant de seuil au niveau des portes, et une alternance d'assises à deux cours de panneresses et d'orthostates (**fig. 292**).

Figure 292 – Façade de la skènè (2014).

Fr. Krauss considère qu'il n'y avait pas de porte centrale dans la façade de cette phase ni de la suivante, mais simplement deux portes latérales, ce qui paraît assez invraisemblable : le fait que la porte actuellement observable soit postérieure n'exclut pas l'existence d'une précédente. Il ajoute encore deux portes latérales d'accès à la skènè, qui viendraient peut-être compenser l'absence de porte postérieure.

À l'étage, où Fr. Krauss restitue aussi une unique pièce, des portes de part et d'autre devaient donner sur le chemin de ronde du rempart, de manière à ne pas l'interrompre. Une telle restitution peut laisser imaginer que le rempart pouvait être exploité dans la mise en scène de pièces telles que l'*Agamemnon* d'Eschyle : le veilleur aurait pu y être perché pour guetter le retour d'Agamemnon ; cependant la communication entre le chemin de ronde et la skènè demeure purement hypothétique. Dans la façade de l'étage, il y aurait eu une unique porte, ce qui doit s'inspirer de la reconstitution du bâtiment de scène du théâtre de Priène par A. von Gerkan, mais ne repose sur aucun parallèle. Mieux vaudrait restituer une façade à baies dès le premier état.

⋆ **Proskènion de la skènè I.** À cette skènè, Fr. Krauss suppose qu'était associé un proskènion de plan rectangulaire dont le stylobate devait se situer au même niveau que le toichobate de la façade de la skènè. Fr. Krauss regrettait le manque de fouilles à l'intérieur du proskènion d'époque impériale, qui auraient pu mettre en évidence les fondations du proskènion hellénistique. Il le plaçait hypothétiquement,

d'après le schéma vitruvien, sur la base du carré inscrit dans le cercle de l'orchestra, lui donnant ainsi une profondeur théorique de 3,14 m, et une hauteur identique. De plan rectangulaire, il se serait étendu légèrement au-delà de la skènè ; de longueur modeste, il n'aurait comporté que huit piliers à demi-colonne entre des piliers latéraux, l'entablement faisant retour sur les petits côtés ouverts, tandis qu'en façade on aurait compté trois portes et six pinax.

Cette hypothèse nous paraît sujette à caution : on possède la fondation d'un proskènion deux fois plus long, associé à la skènè II, et moins profond que le proskènion théorique de 17 cm seulement ; on remarquera d'ailleurs que la ligne antérieure de cette fondation est bien distante au maximum de 3,14 m de la skènè. Il nous paraît invraisemblable qu'on ait dans un second temps entièrement démonté le proskènion pour en déplacer la fondation d'une si faible distance, qui plus est en en réduisant la profondeur, ce qui serait une exception à la règle générale de l'agrandissement progressif de cet espace de jeu : Fr. Krauss argue que le recul de la façade aurait été destiné à compenser le rétrécissement des parodos dû à l'élargissement du proskènion. Mais là encore, la différence paraît trop faible.

Autrement dit, il faudrait soit considérer que la fondation L était moins étendue dans la phase de la skènè I et qu'un coup de sabre ou une reprise ne seraient plus clairement observables (ce que Fr. Krauss rejette catégoriquement, tout en remarquant que certains joints alignés pourraient être pris pour des coups de sabre) ; soit que la skènè I n'était pas associée à un proskènion en pierre, ce qui pourrait plaider en faveur de l'idée que la skènè I et la skènè II se sont succédé rapidement, comme deux étapes du même chantier. Une autre piste d'explication de la succession de la skènè I et de la skènè II est que seule la skènè I fut conçue pour être intégrée dans toute sa profondeur à la fortification : peut-être était-ce une façon d'assurer un achèvement rapide de la construction défensive en assurant un minimum pour le bâtiment de scène que l'on prévoyait de compléter, après l'achèvement du mur d'enceinte, par des extensions moins profondes, adossées à l'épais mur de fortification. Si la fonction défensive de la fortification était toujours importante – et l'absence d'accès, le souci de la reconstruire aux dépens du théâtre l'indique – l'étroitesse de l'espace central de profondeur maximale réduisait la portion où le rempart apparaissait fragilisé par la réduction de son épaisseur à celle d'un simple mur.

• **Parodos.** Les parodos devaient être découvertes et passaient sur la terrasse en partie naturelle contenue par les murs de fortification. On devait également pouvoir accéder au théâtre entièrement adossé à la colline en différents points de sa périphérie, peut-être à la fois sur les côtés et par le haut.

§ Deuxième phase monumentale (courant IIIe s. av. J.-C. ?)

• **Skènè II.** La skènè II, qui semble consister en une extension de la première au-delà de coups de sabre, vint pratiquement doubler la longueur de l'édifice, pour atteindre 28,19 m, c'est-à-dire largement plus que l'orchestra hellénistique, et déjà

une dimension proche du diamètre de l'orchestra impériale. La finition des blocs est très similaire à celle de la skènè I, mais le matériau des fondations diffère, les blocs sont de longueur plus importante et les cadres d'anathyrose de largeur variable, contrairement à ceux de la skènè I.

À chaque extension au-delà des coups de sabre semble correspondre le seuil d'une porte additionnelle, bouchée par la suite. La reconstitution de trois portes à l'étage se heurte aux mêmes critiques que l'unique porte de la phase précédente.

• **Proskènion de la skènè II.** À l'agrandissement de la skènè vint répondre, selon Fr. Krauss, la construction d'un nouveau proskènion deux fois plus long environ (31,52 m), dépassant légèrement de chaque côté, comme à Priène, la longueur de la nouvelle skènè, dont le front correspondrait à la fondation L (**fig. 293.1**), affleurant au centre du proskènion actuel. La profondeur de l'estrade était de 2,97 m et Fr. Krauss considère que sa hauteur était égale, appliquant toujours la règle de la profondeur égale à la hauteur : mais là encore, on ne peut le suivre pour considérer qu'on aurait intégralement reconstruit le proskènion pour reculer sa façade de 17 cm et abaisser son estrade d'aussi peu afin de satisfaire à un précepte qu'on voit rarement appliqué en pratique.

Figure 293 – 1. Milet, théâtre. Fondation L d'un proskènion hellénistique moins profond que le proskènion d'époque impériale entre deux rangées de supports de ce dernier (2014). 2. Milet, théâtre. Vestiges arasés de l'ancien mur de fortification O (2014).

§ Élargissement du bâtiment de scène.

• **Skènè III.** Avec la skènè III, qui élargit la skènè II, au-delà de coups de sabre – seul le raccord oriental est conservé –, la longueur du bâtiment de scène fut portée à 31,52 m pour atteindre celle du proskènion II, associé à la fondation L, qu'on n'aurait pas modifié, si ce n'est pour prolonger l'aile ouest jusqu'à la fortification.

Ce ne serait qu'alors qu'on aurait percé une porte axiale dans la skènè. Aucune trace de porte n'est conservée dans l'ouverture centrale où Fr. Krauss restitue un encadrement de porte en bois. Les portes latérales auraient alors été décalées d'un mètre vers l'extérieur.

C'est dans cette phase uniquement que seraient, selon Fr. Krauss, apparues cinq baies à l'étage, qui expliqueraient le déplacement des portes au rez-de-chaussée. Les baies médianes sont restituées sensiblement plus étroites (3 m) que la baie centrale (4,20 m) et les baies latérales (3,90 m). Mais comme nous l'avons remarqué, l'évolution de la connaissance de l'histoire théâtrale invite à restituer des baies plus haut dans l'époque hellénistique.

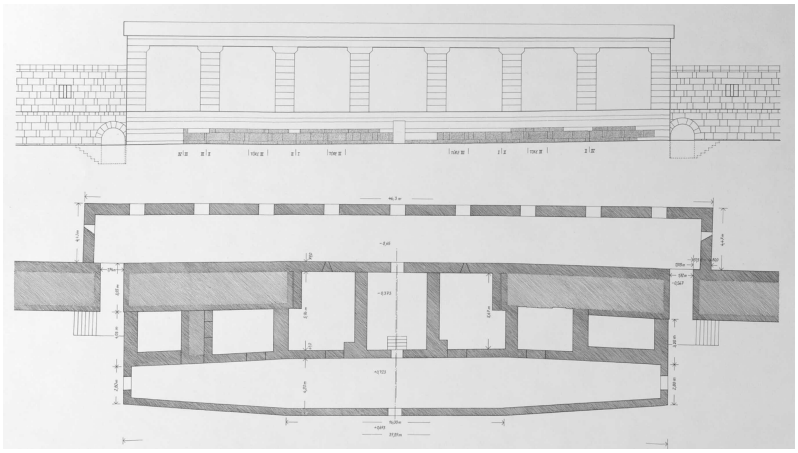


Figure 294 – Plan et élévation restitués de la skènè IV au 1:500 (*Milet* IV 1 pl. 7).

§ Dernier élargissement du bâtiment de scène : tournant de notre ère ? [65]

• **Skènè IV.** La skènè IV porta la longueur totale du bâtiment de scène à 39,89 m (**fig. 294**). La limite avec la skènè III est bien marquée par des coups de sabre. L'extension est bien conservée à l'ouest, tandis qu'à l'est, la façade comporte aussi des blocs d'époque impériale. Les murs des extensions latérales atteignaient un mètre de profondeur et les murs de partition interne, qui divisaient l'espace en sept pièces, entre 0,90 et 1,10 m. Dans cette phase, dont on conserve la quasi totalité des trois premières assises de l'élévation en place, il faudrait admettre que les portes des phases précédentes avaient été murées et qu'il ne subsistait que la porte du passage transversal

65. En 1940, Fr. Krauss, qui n'avait pas identifié le proskènion trapézoïdal, plaçait cette phase selon des critères historiques dans la seconde moitié du IIe s. av. J.-C., avant 130. Cette datation haute, encore reprise par Bol 2011, p. 119 allait de pair avec celle de la première phase, située avant Alexandre le Grand, ce qui ne paraît plus vraisemblable pour une phase qui prépare déjà la transition avec les phases impériales, d'autant qu'une inscription du IIe s. av. J.-C. découverte en 1930 se trouve remployée dans l'assise d'orthostates de la façade (*Milet* VI 3 1085).

de la skènè, comme dans les phases suivantes : aucune pièce du rez-de-chaussée n'aurait été accessible. L'ensemble aurait servi à supporter les piliers et les murs de partition percés de porte d'un front de scène à sept baies de longueur restituée décroissant légèrement vers l'extérieur (4,25 m au centre, 4,02 m aux extrémités, 4,10 m pour les quatre baies restantes).

⋆ **Postscaenium (« Vorbau »).** C'est aussi la profondeur générale de l'édifice scénique qui fut augmentée, puisqu'on ajouta une construction avancée (« Vorbau ») à l'extérieur de la ligne de fortification à laquelle s'étaient adossées les précédents skènès hellénistiques.

Outrepassant la skènè de 3 m environ sur chacun de ses côtés, cette extension était longue de 46,30 m. Sa toiture en terrasse permettait de contourner la skènè sans la traverser, par l'arrière, à l'air libre, mais aussi d'avoir un accès postérieur, au moyen d'escaliers, au rez-de-chaussée de l'édifice : le niveau de circulation était plus bas que celui de l'orchestra, et bien plus bas que celui du chemin de ronde des phases précédentes, restitué à hauteur de l'étage de la skènè.

La terrasse ainsi obtenue communiquait avec les deux terrasses des parodos, de part et d'autre. À l'extrémité de ces dernières, côté sud, des escaliers descendaient jusqu'aux petits côtés de la skènè (**fig. 263**). De là on pouvait bifurquer dans des passages voûtés le long des petits côtés du bâtiment de scène. On conserve les murs du passage le long du petit côté du bâtiment de scène à l'ouest (**fig. 279**), large d'un 1,72 m, haut de 2,54 m et couvert d'une voûte dont on conserve la naissance E au sud (**fig. 295.1**) ainsi que des pans du mur arrière de cette extension (B et C, épais de 0,80m), parallèles à la fortification (**fig. 295.2**). Le recours au mortier dans la voûte nous invite à penser que la dernière phase hellénistique se situe déjà au tournant de notre ère, dans ce que D. de Bernardi Ferrero appelait la période de transition.

La terrasse aurait été bordée par un haut parapet ajouré de fenêtres et couvert de chaperons à double pente ; ce parapet entièrement restitué (**fig. 296**) [66] aurait été remplacé dans la phase suivante par un portique. On peut se demander sur quoi repose cette restitution, qui mêle, d'une façon qui ne semble guère heureuse, souvenir du chemin de ronde et galerie déambulatoire avec vue sur la mer.

Figure 295 – 1. Le passage à l'ouest de la skènè IV vu depuis le nord-est, avec un bouchage tardif : à droite, naissance de la voûte enduite de mortier (2014). 2. Vestiges de la partie ouest (B) du mur arrière de l'extension au sud de la skènè IV (2014).

66. *Milet* IV 1 pl. 3.

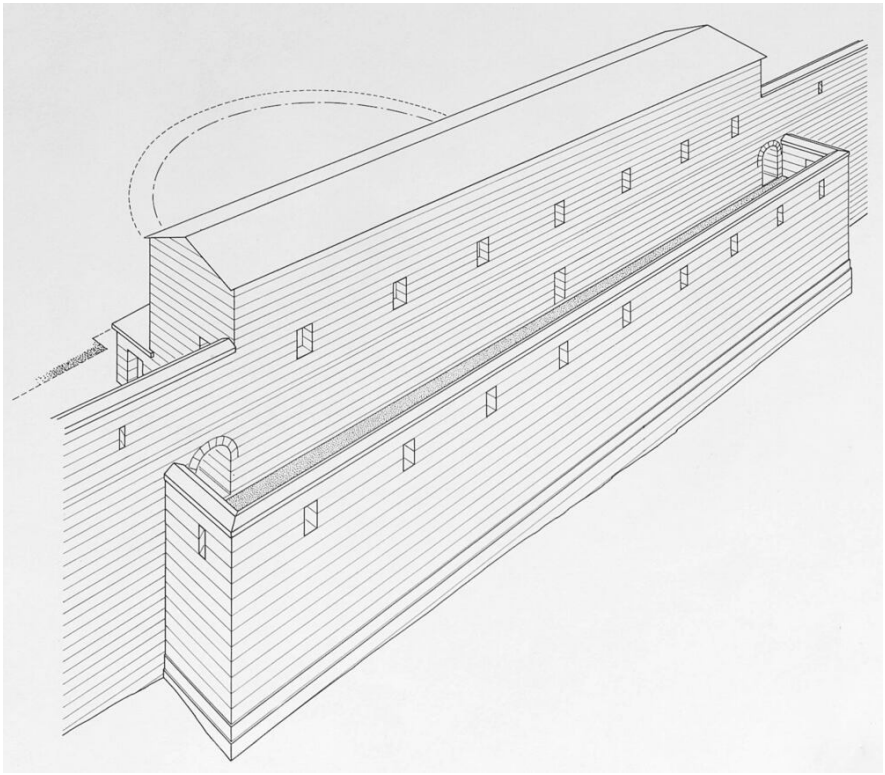


Figure 296 – Restitution axonométrique de la skènè IV vue du sud-ouest (*Milet* IV 1 pl. 10).

• **Proskènion de la skènè IV.** Dans la dernière phase hellénistique, le proskènion fut construit selon un plan dit trapézoïdal : le mur M (**fig. 279**) correspond à la face antérieure oblique de son aile ouest, approximativement parallèle au mur de soutènement antérieur. On s'étonne que Fr. Krauss ne restitue dans la façade disparue qu'un mur lisse percé d'un porte axiale d'accès à l'orchestra contre trois dans les entrecolonnements d'une colonnade dorique pour les phases précédentes et alors qu'il est avéré que le proskènion d'époque impériale possédait encore trois portes, ce qui était adapté à la circulation des artistes. La fondation du retour oblique M apparaît pleine, mais cela n'empêche pas que la partie centrale de la façade ait été dotée du traditionnel ordre dorique à demi-colonnes. En revanche, il y aurait eu des accès latéraux à ce proskènion, comme on en connaît plutôt pour les proskènions de plan rectangulaire comme celui de Priène. La fondation se trouvant 0,80 m plus bas, le niveau de l'estrade aurait été abaissé à *ca* 2,37 m.

• **Parodos.** Les parodos à leur débouché se voyaient désormais définies par deux murs obliques, le mur de soutènement antérieur et l'aile du proskènion.

• **Agrandissement du koilon ?** Le mur de soutènement antérieur ouest (N) comportait à l'origine une semelle de fondation en calcaire rose, complétée par du poros et du marbre, et un parement à bossage qui fut ravalé à l'époque impériale. Un coup de sabre correspondrait à un ancien retour du mur à proximité du côté oblique du proskènion de la skènè IV, pour préserver une largeur de parodos suffisante.

D'orientation légèrement différente, il indique que les deux murs de soutènement antérieurs devaient converger vers l'orchestra, de façon légèrement plus prononcée que leurs successeurs (4° contre 2°). Fr. Krauss considère qu'il s'agit là du mur de soutènement antérieur du koilon hellénistique élargi au moment de la construction de la skènè IV et il restitue pour le premier koilon un outrepassement important, occupant les 5:8 du cercle (soit 22,5° d'outrepassement du demi-cercle de part et d'autre) : si le koilon dut s'agrandir, au moins à mesure qu'on le construisait, une telle réorientation de l'ensemble du mur de soutènement antérieur paraît invraisemblable. Cependant, ses observations sur les techniques de construction – présence systématique d'agrafes, mortaises pour goujons sans canaux de coulée – permettent de rapprocher ce pan de mur de la phase de la skènè IV : peut-être y eut-il une extension du mur de soutènement au-delà du coup de sabre plutôt qu'une réorientation impliquant un démontage du mur entier et de certains gradins.

Phases impériales

On divise généralement la chronologie du théâtre de Milet à l'époque impériale en deux grandes phases correspondant à deux fronts de scène successifs, le premier étant consacré sous Néron, le second attribuable à l'époque antonine. Mais le koilon connut aussi une reconstruction totale qui suivit un rythme ne coïncidant que partiellement avec celui du secteur du bâtiment de scène. Tous ces travaux s'étirèrent probablement sur des décennies si bien que c'est sans doute à bon droit qu'on pourrait se demander s'ils connurent une interruption entre le milieu du Ier s. apr. J.-C. et celui du IIIe s. apr. J.-C.

§ Ier s. apr. J.-C.

• Bâtiment de scène : époque néronienne.

En l'absence d'une monographie sur les phases impériales du bâtiment de scène, il nous faut faire la synthèse des informations écrites et graphiques disponibles, ainsi que de ce que nous avons pu observer sur le terrain, où les indices sont innombrables, des nombreux blocs disséminés autour du monument aux lignes quasi imperceptibles sillonnant la surface des murs [67].

Le remaniement toucha l'ensemble de la skènè. La partie basse du rez-de-chaussée de sa façade fut conservée telle quelle, mais on en reprit les assises supérieures et on remplit les pièces à l'arrière du blocage des fondations d'un front de scène à deux niveaux, tandis que de part et d'autre, le bâtiment s'étendit vers l'avant et l'arrière.

⋆ **Front de scène.** Pour pouvoir élever le front de scène il fallut doubler à l'arrière la façade antérieure de la skènè hellénistique d'un remplissage en poros sans mortier constituant un épais massif de fondation (**fig. 297**) recouvert de calcaire (**fig. 337**).

67. Il serait impossible de faire entrer ici toute cette matière largement inédite, à laquelle une thèse suffirait à peine et nous nous contentons ici d'une présentation limitée.

Figure 297 – Vue vers l'ouest du haut du rez-de-chaussée de la skènè, avec le remplissage en poros surmonté d'une assise de calcaire (premier plan) constituant la fondation du front de scène.

Le front de scène, qui s'étendait sur une longueur de 36 m, portait, sur l'entablement de l'entrecolonnement central, une dédicace à un empereur, à Apollon Didyméen et au peuple, peut-être par le même Capito qui fit construire des thermes, selon la proposition de D. McCabe[68]. P. Herrmann a montré, à partir de trois fragments (**fig. 298**), dont l'un avait été attribué par erreur au bouleutèrion[69], ayant été déplacé dans ce monument par O. Rayet, qu'il s'agissait de Néron et que l'inscription avait subi une *rasura*. Les travaux auraient commencé au plus tôt sous Claude pour s'achever au plus tard sous les Flaviens ; peut-être furent-ils initiés après le séisme de 41-47 après lequel Capito fut considéré, par ses bienfaits, comme un sauveur de sa patrie (voir *infra*, p. 654).

Figure 298 – 1. Milet, théâtre. Fragment supérieur gauche de la dédicace du front de scène, sur la frise lisse (2015). 2. Fragments inférieurs gauche et droit de la même dédicace, sur l'architrave (2015).

68. Dans l'appendice de l'article, Herrmann, McCabe 1986, p. 185-189.
69. Dans *Milet* I 2 5 et *Milet* VI 2 928.

Cette frons pulpiti s'élevait sur deux niveaux. Au premier niveau, la restitution d'E. Altenhöfer s'appuie sur le plan et la restitution de Fr. Krauss pour la phase suivante. La façade avait un plan curviligne, la porte centrale se trouvant placée en retrait au fond d'une vaste exèdre arquée derrière un ordre détaché. Cinq portes ouvraient sur la scène. Le plan indique qu'elles n'étaient pas de taille décroissante : celles des extrémités étaient plus larges que les portes intermédiaires, et même, semble-t-il, que la porte centrale. Les portes arquées, plus hautes que la porte centrale que dessinent Fr. Krauss et E. Altenhöfer, paraissent particulièrement atypiques.

Les deux niveaux étaient animés d'un ordre sur podium formant des édicules en tabernacle : cet ordre était principalement ionique en bas, corinthien en haut. Au premier niveau, on aurait compté des piliers corinthiens de part et d'autre des portes latérales, et donc un support aux extrémités, deux supports de part et d'autre des portes intermédiaires, auxquels s'ajoutaient deux fois trois colonnes sur le podium arqué de l'exèdre axiale. À l'avant de l'espace constitué par l'exèdre, se détachaient encore quatre colonnes corinthiennes libres, de dimensions plus importantes que celles de l'ordre. Dès cette première phase, on aurait eu, de l'avis de Th. Wiegand, des pilastres et des colonnes en granit rouge d'Égypte, en marbre vert d'Eubée et en marbre blanc à veines gris-bleu.

La restitution, au centre du second niveau, d'un fronton interrompu devant une vaste baie, très commentée comme une innovation remarquable, n'est pas assurée [70]. Les frontons à volutes et décor végétal, restitués en position intermédiaire, sont relativement bien conservés ; quant aux frontons latéraux des extrémités, leur restitution à partir de fragments paraît corroborée par l'épure récemment découverte. L'étude de cette phase est d'autant plus complexe que les blocs qu'on en conserve ont été retaillés pour être remployés dans le front de scène d'époque antonine. Peut-être déjà d'étroits escaliers à l'arrière du massif de fondation, de part et d'autre du passage central, permettaient-ils de monter derrière la porte centrale.

⋆ **Proskènion de la première phase impériale.** Un nouveau proskènion long de 27,34 m fut associé au front de scène. Il venait barrer l'orchestra, supprimant le débouché des anciennes parodos. L'estrade était profonde de 6,50 m et aurait déjà été haute de 2,02 m, comme dans la seconde phase impériale [71]. L'épure de fronton (voir *infra*, p. 570) du premier front de scène que nous avons découverte dans le local sous l'estrade invite à s'interroger sur cette chronologie : si on la maintient, il aurait fallu que ni la partie haute ni l'extrémité gauche du dessin n'aient jamais été tracées, ou aient été démontées avant d'édifier le fronton que l'épure représentait ; en faisant abstraction de la chronologie pré-établie, on pourrait considérer que l'estrade avait encore sa hauteur de la fin de l'époque hellénistique (2,37 m, soit 3,07 m au-dessus de l'orchestra d'époque impériale, alors que le sommet du dessin peut être restitué à 2,29 m au-dessus de ce niveau) quand on traça le dessin, et encore quand on édifia le premier front de scène ; que ce serait au moment de reconstruire

70. Du propre aveu d'E. Altenhöfer.
71. Pour un résumé des différents niveaux, voir *Milet* IV 1 pl. 2 (« römische Bühne »).

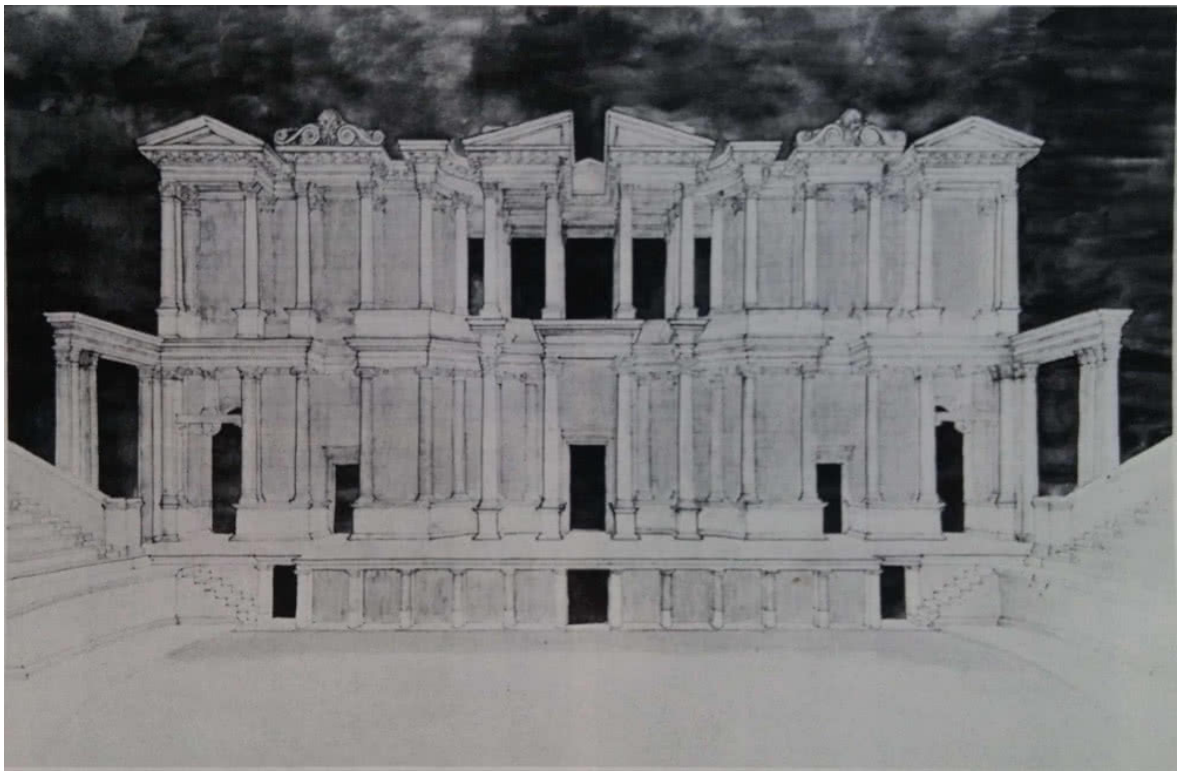


FIGURE 299 – Reconstitution à l'aquarelle du premier front de scène romain (ALTENHÖFER, BOL 1989, pl. 22.

le second front de scène qu'on aurait abaissé l'estrade : le scénario est vraisemblable, car on ne se contenta pas d'ajouter un troisième niveau au front de scène, mais on jugea nécessaire de le reconstruire à partir du premier niveau, en reprenant en outre, selon l'hypothèse que nous développons ci-dessous, les fondations. On pourrait en effet revenir sur l'idée que le bloc d'orthostate, qui manifestement prend la place d'un ancien bloc où l'on avait dû graver l'angle inférieur gauche du dessin, soit attribuable à la skènè IV, supposée antérieure au premier front de scène et donc au dessin. Ce bloc vient boucher le seuil d'une porte attribuée aux skènès II et III. Il faudrait supposer que le bloc disparu, portant l'extrémité du dessin, ait bouché la porte dans une phase IV de la skènè qui n'aurait pas connu de modification lors de la première phase d'époque impériale, ou plus simplement considérer que la skènè IV et la première phase impériale ne fassent qu'une ; que le bloc actuel, attribué par erreur à la skènè IV, serait en réalité postérieur à la première phase impériale, et, partant, probablement attribuable au remaniement de la seconde.

En se faisant l'avocat de Fr. Krauss, on peut toujours imaginer que le dessin fut partiellement gravé sur les surfaces suffisamment lisses[72]. Mais on aurait pu choisir alors, comme c'est souvent le cas pour les épures, de ne tracer que la moitié du

72. « L'hypothèse la plus simple – si l'on ne veut pas revoir le phasage de l'édifice en postulant le maintien d'un haut proskènion pendant la première phase impériale et en réattribuant les blocs de la skènè IV à la seconde phase impériale – reste qu'on ait tracé une partie de l'épure sur la plus grande surface autorisant le dessin dans le bâtiment de scène. » (CAPELLE 2017a, p. 797).

fronton, d'un côté de l'axe de symétrie : il eût été possible d'inciser un triangle rectangle complet sur les blocs lisses des skènès I et II conservés jusque dans le dernier état. Sans doute vaudrait-il la peine de revoir l'ensemble du phasage, car un traçage incomplet du dessin, ou son démontage avant l'exécution de l'objet, paraissent invraisemblables : l'orthostate à gauche des lignes conservées, qu'il remonte ou non à la skènè IV, doit avoir été mis en œuvre à cet emplacement après la réalisation de l'épure et, probablement, la mise en place du fronton du premier front de scène. Par conséquent, il paraît vraisemblable que lors de la seconde phase impériale on ait remanié jusqu'à la façade de la skènè, ce qui implique qu'on ait pu abaisser la hauteur de l'estrade alors seulement et que l'épure ait pu s'être prolongée plus haut dans la première phase impériale. Reste à voir si certains blocs de la skènè IV sont en réalité d'époque impériale, si la skènè IV fut en partie remontée à l'époque impériale, ou si la skènè IV ne serait pas plutôt impériale qu'hellénistique.

Le front du proskènion aurait été orné dans les deux phases impériales (**fig. 299, 317**), comme cela se laisse déduire des marques sur le stylobate et de blocs erratiques, au moins pour le dernier état, d'un ordre mixte composé de demi-colonnes doriques en marbre noir engagées dans des piliers : dans le champ de blocs principal, on compte plusieurs blocs de demi-colonnes cannelées dans un marbre noir auquel on recourut peut-être pour ces seules composantes (**fig. 314**). L'entablement était couronné d'une corniche à denticules et d'une sima en marbre blanc comme celui des chapiteaux, ce qui créait un vif contraste avec le noir des colonnes : dans le proskènion, on observe une demi-colonne lisse erratique en marbre blanc (**fig. 289**). Dans le premier état, la façade, rectiligne, était composée de douze demi-colonnes entre des piliers avec des entrecolonnements variant entre 1,60 et 1,63 m, 1,75 m au centre. On comptait au moins une porte centrale, large de 1,48 m, sans doute déjà trois. Le stylobate se trouvait un peu détaché devant un mur de fond.

Pour Fr. Krauss, ce proskènion était associé au parapet de la phase de transition de l'orchestra (voir *infra*, p. 536), avant l'érection du podium. Quant à E. Altenhöfer, il associe la seconde phase du proskènion et le podium, que nous présenterons avec les modifications d'époque antonine, au premier front de scène d'époque impériale (**fig. 299**).

⋆ « **Theaterhalle** ». À l'arrière de la skènè, on aurait supprimé le parapet de l'avant-corps ajouté au-delà de la fortification, pour y édifier un portique, la « Theaterhalle » étudiée par E. Altenhöfer, qui aurait fait en quelque sorte office de portique post scaenam surélévé, offrant au public une terrasse surplombant le port de 8,50 m, ne permettant toujours pas de sortir du théâtre par l'arrière.

De ce portique, rien ne subsiste en place. Cependant, on dispose d'une série de trente-deux fragments d'une corniche modillonnaire corinthienne rectiligne, comportant au soffite deux rangs de caissons ; ces blocs furent retaillés pour être remployés dans le second front de scène d'époque impériale, dont six dans la frise d'amours chasseurs. L'idée qu'ils proviennent d'une phase antérieure du théâtre, mais ne correspondent à aucune fondation, y compris celle du premier front de scène,

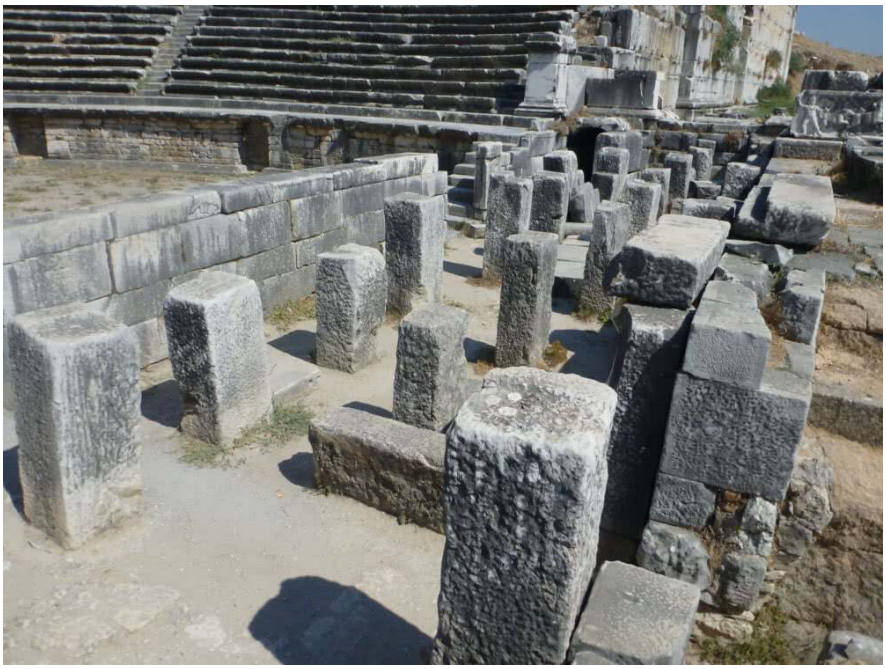


FIGURE 300 – Vue de la moitié orientale du local sous l'estrade, avec les supports de la scène.

curviligne, a entraîné la restitution d'un portique corinthien à l'arrière du bâtiment de scène, sur le « Vorbau » qui serait préexistant et aurait servi de soubassement. L'absence d'entablement a conduit E. Altenhöfer à supposer qu'il était identique à celui du front de scène. Beaucoup d'éléments manquent donc pour la restitution qu'E. Altenhöfer compléta à l'aide de parallèles, convaincu que l'édifice datait de l'époque antonine, alors que cette phase n'avait pas encore été datée du règne de Néron.

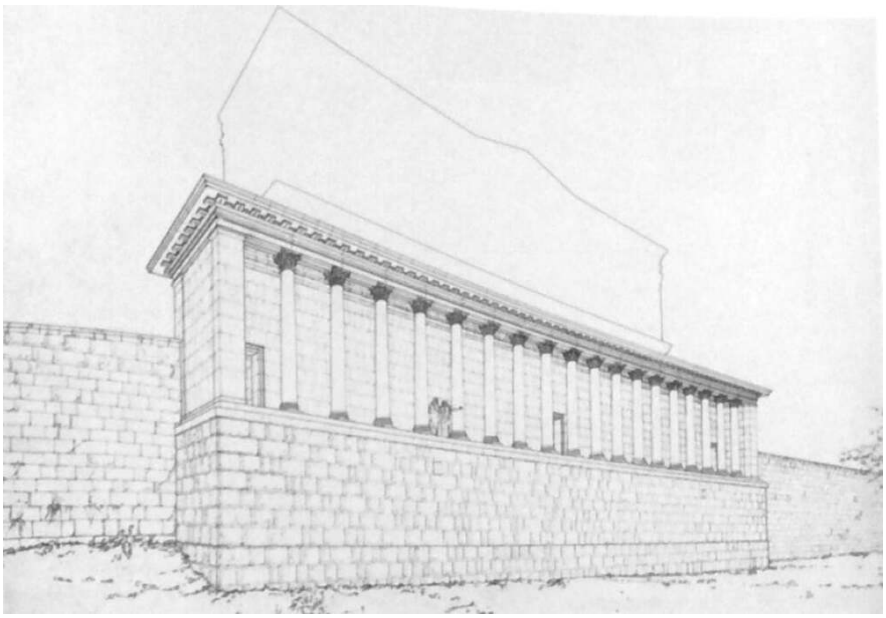


FIGURE 301 – Vue reconstitutive du portique à l'arrière du premier bâtiment de scène d'époque impériale (ALTENHÖFER 1974).

• Orchestra.

L'orchestra du théâtre de Milet fut entourée d'un parapet dont deux sections de la fondation (« Steinring »), P et Q (**fig. 279**) furent dégagés par Fr. Krauss bien à l'intérieur du mur de podium (**fig. 302**), immédiatement à l'extérieur du canal d'évacuation de l'orchestra.

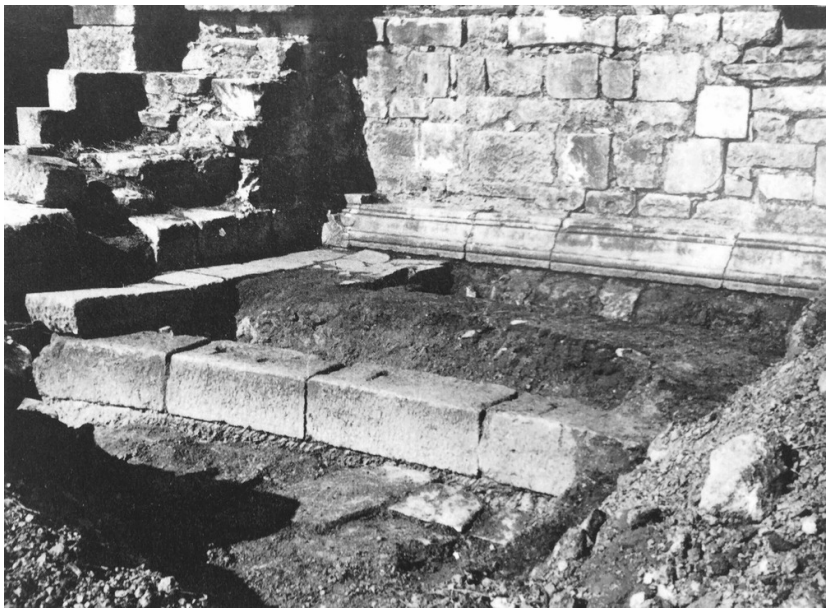


FIGURE 302 – La fondation d'un parapet en périphérie de l'orchestra révélée par un sondage en 1938 (*Milet* IV 1, fig. 68)

Ce parapet se distingue des barrières attribuables à une phase primitive aux théâtre de Priène et d'Éphèse par son lien avec le canal couvert à l'extérieur duquel il se trouve, au-dessus du niveau de la couverture, et par sa forme moins provisoire : il n'était pas en bois, comme le montrent les scellements pour des plaques sans profil d'une épaisseur de 25 cm maximum : au lit d'attente, une ligne incisée correspondait au demi-cercle outrepassé de l'orchestra, séparant la zone des mortaises pour les goujons de celle des canaux de coulée.

Nous n'avons pas identifié de groupe de blocs pouvant y correspondre, mais une unique plaque de marbre blanc issue d'une série, remployée comme seuil à l'entrée sud du bâtiment de scène, numérotée IA (11), avec un *alpha* à barre brisée, ce qui paraît cohérent, d'autant plus que si l'on observe le lit de pose de son dernier état, la plaque apparaît légèrement courbe (**fig. 303**). Elle était liée à ses voisines par des agrafes en *pi*, avec deux mortaises pour la patte d'un côté (réparation, reprise ?). On sera très prudent sur la date du remploi, même si le bloc de seuil apparaît engagé dans le mur : dans le couloir transversal du bâtiment de scène, qui est actuellement le plus emprunté par les groupes de touristes, les restaurateurs ont ajouté plusieurs blocs antiques en guise de marche, notamment devant les deux premières embrasures en entrant.

Figure 303 – Entrée sud (restaurée) du bâtiment de scène vue depuis le sud (2015).

Cet aménagement rappelle celui de l'orchestra d'Éphèse au début de l'époque impériale, avant la construction du mur de podium, et il serait à Milet également attribuable à une phase de transition, ce que semblent confirmer, d'une part, son niveau de sol, 11 cm sous le niveau du dallage d'époque impériale, alors que le niveau de l'orchestra hellénistique est restitué 69 cm au-dessus de ce dernier, et, d'autre part, le fait qu'il soit lié au front du proskènion d'époque impériale. On aurait donc procédé à un décaissement considérable de l'orchestra, de 80 cm, jusqu'au rocher naturel. Les blocs de la fondation, en poros brun et calcaire blanc, parfois remployés, reposaient directement sur le sol ou la roche naturelle, dans laquelle certains étaient encastrés. Fr. Krauss propose que ce décaissement soit lié à l'aménagement d'une « naumachie » – un bassin – à un niveau plus bas que le sol du local sous l'estrade, ce qui paraît hautement invraisemblable. Selon lui le sol de cette première orchestra d'époque impériale aurait déjà été dallé au même niveau que la seconde à l'intérieur du parapet. Il est vrai que le revêtement du sol, fait d'un assemblage de dalles perpendiculaires au bâtiment de scène, présentait une bordure circulaire à l'intérieur de la fondation du parapet. Au moment de la fouille, Th. Wiegand put encore observer les vestiges d'une riche polychromie relevant du marbre rouge vif, aux veines violettes ou encore à stries bleues et blanches.

Au-delà du parapet s'étendait une circulation large de *ca* 1,50 m, qui était aussi dallée, de façon plus irrégulière semble-t-il, du moins dans le dernier état (**fig. 307**).

Le canal périphérique, couvert et enterré, est imputable à cette phase, car il est concentrique au parapet, à l'intérieur duquel il se situe. On n'a pu déterminer le sens de l'écoulement des eaux, qui étaient évacuées hors du théâtre non par les parodos, mais à travers le bâtiment de scène. On observe encore ce canal dans le proskènion d'époque impériale où il coupait la fondation antérieure du proskènion des skènès II et III (**fig. 289**).

• Parodos.

C'est dans cette phase qu'on aurait remanié les parodos, en même temps que les murs de soutènement. Le niveau de circulation fut recouvert par une terrasse dallée à un plus haut niveau, quasiment à la hauteur de la porte d'accès au diazôma, mais aussi à peine inférieur à celle de l'estrade ; on rattrapait cette terrasse par de faibles rampes, comme aux théâtres d'Éphèse ou de Magnésie du Méandre, qui s'élevaient sur un remplissage en *opus caementicium* (**fig. 280**). Le dallage ouest fut posé avant la construction de la partie extérieure du koilon : Krauss fit l'hypothèse qu'il s'agissait d'une station de chantier où l'on hissait les matériaux depuis le port par l'escalier monumental transformé en rampe. La découverte d'une épure sur le mur de soutènement antérieur tend à le confirmer : la parodos offrait une zone de chantier plus confortable que le local sous la scène, où l'on trouve d'autres épures, de plus petites dimensions : plus spacieux, cet espace était à l'air libre, avec un mur faisant office de gigantesque tableau pour y graver sur plus de 9 m le dessin d'exécution des arcs du premier étage du koilon, à construire au-dessus, et un terre-plein où l'on pouvait entreposer et travailler les blocs. C'est déjà à cet emplacement que fut gravée, à l'époque hellénistique, une épure du théâtre de Larissa, pour un membre architectural du bâtiment de scène, la colonne du proskènion.

Ce nouveau niveau de circulation constituait aussi un vaste palier où le public pouvait s'attrouper avant ou après les représentations, ainsi qu'une nouvelle parodos qui ne donnait pas accès à l'orchestra mais directement à l'estrade, et d'où l'on rejoignait probablement les gradins, même si la question du raccord se pose, si l'on considère que le podium ne fut construit que dans la phase suivante.

Cet accès était bien signalé à l'époque impériale par une porte qui, comme dans la phase suivante, aurait relié l'estrade, dont elle monumentalisait le petit côté, et l'extrémité du mur de soutènement antérieur du koilon, ce qui aurait donné un semblant d'unité architectonique à l'édifice, même si l'on était loin de la « soudure » du bâtiment de scène au koilon caractérisant le théâtre latin. E. Altenhöfer n'a pas livré de description de ces portes permettant d'en éprouver les fondements ; il les dessine couronnées d'un linteau, comme les portes de parodos hellénistiques, mais à chapiteaux corinthiens sous l'entablement, qui auraient constitué des retours de l'ordre du premier niveau du front de scène (**fig. 299**). La hauteur de ces portes aurait coïncidé avec celle du premier niveau du front de scène et donc celle du premier maenianum : ainsi restituées, elles développeraient, pour mieux l'intégrer au monument, le gigantisme des portes de parodos hellénistiques, comme celle de Priène, qui paraissait démesurée, dépassant la hauteur du proskènion. Il y a fort à penser que de tels accès pouvaient être empruntés par les artistes aussi bien que les spectateurs, tout comme les anciennes portes de l'orchestra.

Comme à Éphèse, il s'agissait d'un dédoublement de l'accès, puisque l'on maintint un accès latéral au niveau de l'orchestra, ou plus exactement qu'on aménagea des escaliers permettant de descendre, depuis le niveau de la terrasse, à l'intérieur du local sous la scène, 0,70 m plus bas que le niveau de sol hellénistique, c'est-à-dire au

Figure 304 – Milet, théâtre. Vue, depuis l'estrade, du pilier de tête du mur de soutènement et du soubassement de la pile de la porte de parodos.

niveau de la nouvelle orchestra. Il occupait une partie du local sous l'estrade dont il était séparé par un mur de partition, long de 4,82 m à l'ouest et de 4,56 m à l'est. Les accès inférieurs latéraux à l'orchestra, considérablement réduits, n'autorisaient plus le passage de foules et ne devaient être empruntés qu'exceptionnellement : pour rejoindre le premier rang, si l'on ne descendait pas depuis le diazôma, il fallait traverser les terrasses au pied des murs de soutènement antérieurs, descendre dans le local sous l'estrade par un étroit escalier couvert, pour pénétrer dans l'orchestra par les portes de la frons pulpiti.

§ Série de travaux aux IIe et IIIe s. apr. J.-C. Plutôt que de considérer comme acquise l'existence d'une phase d'époque antonine bien circonscrite, comme c'est généralement le cas, nous élargissons la réflexion sur le chantier, dont on aimerait savoir s'il fut continu, à la première moitié du IIIe s. apr. J.-C. au moins, de façon à tenir compte de certains éléments trop souvent oubliés de la chronologie générale, que nous reprendrons en conclusion.

• **Orchestra.** Comme dans d'autres théâtres, l'orchestra fut remodelée, sans doute pour être adaptée aux chasses et aux combats de gladiateurs, et plus généralement dans le cadre d'une reconfiguration générale de l'édifice et de ses circulations. L'aménagement fut important : le cercle de base fut redessiné, on décala le centre géométrique du théâtre de 0,72 m vers le nord ; on retira les premiers rangs de gradins, que l'on remplaça par un **podium**, ce qui porta le diamètre de l'orchestra, dont le niveau de sol était plus bas de 0,69 m que le niveau hellénistique, à 27,34 m. Ce podium délimitant un espace en fer à cheval était soudé à l'estrade dont le front avait une longueur égale au diamètre de l'orchestra, avec une façade en retrait aux extrémités où l'on aménagea des escaliers rejoignant la circulation au sommet du podium.

Le **mur de podium**, en petit appareil irrégulier, était plaqué de marbre. D'une hauteur totale de 1,76 m, il présentait en façade des orthostates hauts de 1,18 m, entre

une plinthe et un couronnement de 0,29 m, soit un pied [73]. Le podium était profond de 1,47 m, constituant une circulation au pied des gradins. Toutes ces dimensions coïncident de façon singulière avec celles du podium du theatron de Magnésie du Méandre, dans lequel étaient également aménagées des **niches** (**fig. 305**). À Milet, sept niches étaient couronnées d'un soffite à caissons de marbre très soignés et variés : motif à losanges dans un réseau complexe dans les niches 2, 4 et 6 (**fig. 305**), alternant avec des motifs à losanges plus simples dans les niches 1 et 7 aux extrémités et des motifs à rectangles dans les niches 3 et 5. Leur usage demeure mystérieux, car si l'on n'y a pas retrouvé de vestiges de sièges honorifiques comme à Magnésie, elles semblent bien trop travaillées pour être de simples refuges pour *venatores*. On pourrait donc plutôt y placer des sièges honorifiques ou des statues, qui n'auraient cependant été que très partiellement visibles des spectateurs.

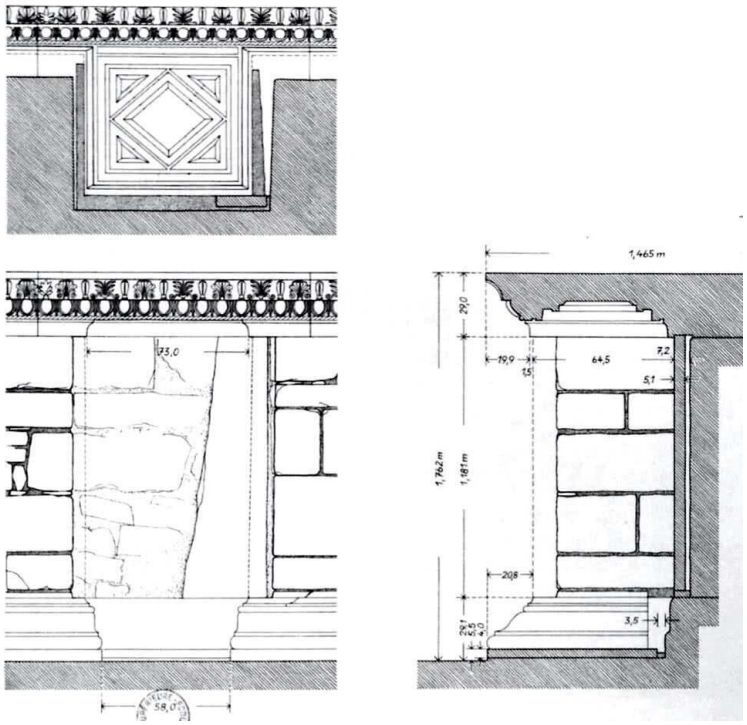


Figure 305 – Milet, théâtre. Élévation et coupe d'une niche du mur de podium, avec plan du caisson des niches 2, 4 et 6 (*Milet* IV 1, pl. 27).

Au sommet du podium, une série de mortaises diverses (**fig. 306**), dont nous avons réalisé un croquis coté après nettoyage [74], en tenant compte également des mortaises et encastrements des premiers rangs de gradins, n'a pas retenu l'attention de Fr. Krauss. Certaines comme des trous de louve, dont un double trou en croix, sont relatives à la pause des blocs de grandes dimensions qui couvraient le podium, tels ceux que l'on observe au théâtre de Thasos par exemple.

73. Les épures nous ont permis d'estimer la longueur du pied milésien à 29,64 cm, comme à Didymes, ce qui correspond bien à l'étalon romain-attique.

74. Le 6 août 2016, en marge de nos travaux sur la corniche du podium, dont le profil correspond à une épure.

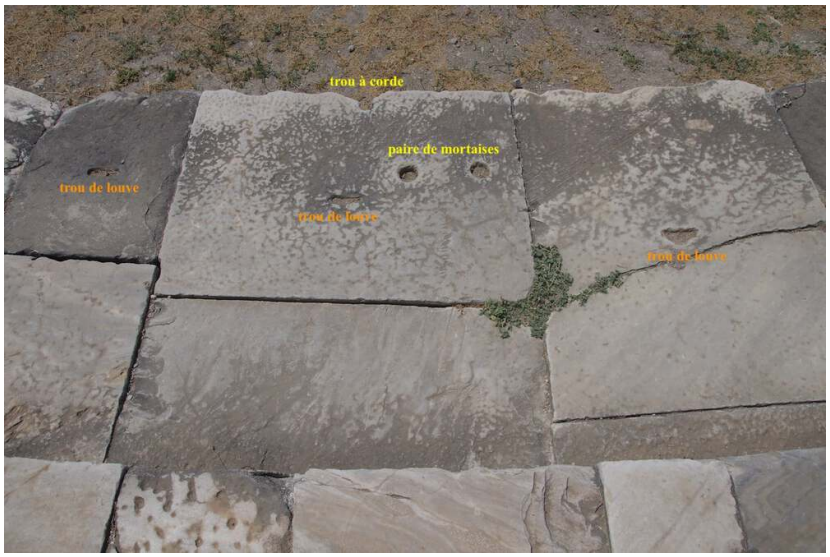


FIGURE 306 – Milet, théâtre. Vue générale des divers trous taillés dans la circulation au sommet du podium (2016).

D'autres se succèdent à intervalles réguliers et sont de toute évidence associées au podium du temps de son usage. On relève notamment une série de trous à cordes percés à l'avant du lit supérieur de la corniche. Ces trous sont tout à fait similaires à ceux que K. Welch a relevé au stade d'Aphrodisias, qui étaient espacés de 2 m environ et larges de 4 cm, et qu'elle rapproche de ceux du stade et du théâtre de Pergè [75]. Ceux de Milet sont plutôt larges de 6 cm et espacés de 1,50 m à 2,50 m, voire 3 m (mais le mince bord de la corniche souvent brisé ne permet pas toujours de vérifier l'existence d'un trou intermédiaire dans les grands intervalles).

Dans cette phase, le **sol** était dallé de marbre polychrome sur un lit de mortier (**fig. 307**), mais il semble que ce dallage couvrant le canal hellénistique soit antérieur à l'époque antonine (voir *supra*, p. 537).

Ce dallage rend difficile la restitution du filet proposée par K. Welch pour le théâtre d'Aphrodisias d'après E. Gebhard, où de minces poteaux seraient fichés en terre (**fig. 308**). De plus, au théâtre de Milet, on observe aussi des mortaises circulaires peu profondes, d'un diamètre de 5 à 7 cm, plus en retrait sur la corniche, réparties par couples séparés tantôt de 18 à 23 cm, tantôt de 38-39 cm (3/4 de pieds et 1 pied 1/4 ?). Ces paires, dont cinq sont observables aujourd'hui, mais qui ont pu approcher d'un total d'une dizaine, sont distantes les unes des autres de 4,5 à 7,5 m. On peut supposer qu'elles servaient à la tension du filet ; trois sont à proximité immédiate d'un trou à corde conservé. Plus difficile est de savoir si les encastrements pour des poteaux que l'on observe dans la partie de la circulation au sommet du podium correspondant à la kerkis centrale, plus abondamment aux deux premiers rangs, et plus sporadiquement au cinquième rang, pourraient être liés à la tension d'un filet ou à un réseau de mâts pour des voiles protégeant les spectateurs du soleil : les nombreuses restaurations des gradins supérieurs ne permettent pas de confirmer

75. WELCH 1998a, p. 559.

l'hypothèse qu'il existait une trame dans l'ensemble du premier maenianum, sans parler des suivants, et la densité des encastrements dans les deux premiers rangs est singulière. Les deux hypothèses ne sont du reste pas incompatibles.

Figure 307 – 1. Milet, théâtre. Fragments *in situ* du dallage de l'orchestra à marbre blanc veiné (2014). 2. Milet, théâtre. Vestiges du lit de mortier du dallage de l'orchestra devant le front du proskènion, côté ouest (2014).

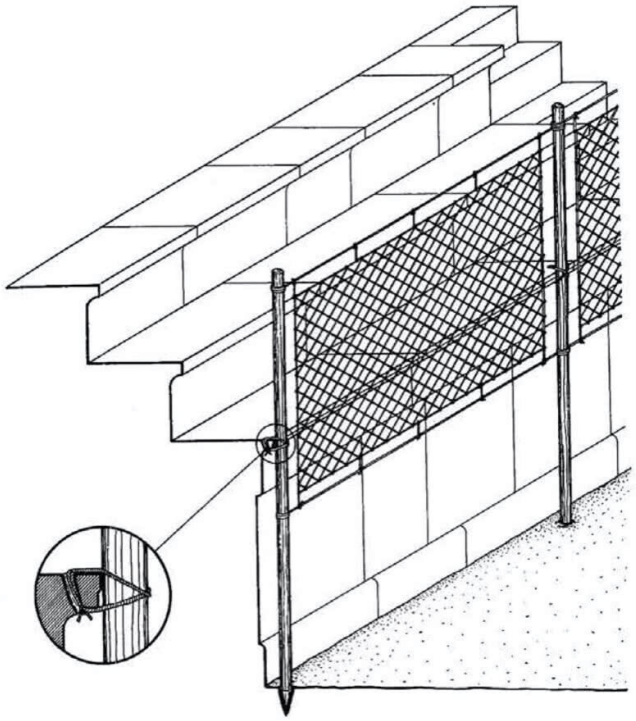


Fig. 9. Reconstruction drawing of post-and-net system by A. Leung, after F. Hemans III in E. R. Gebhard, *Studies in the antiquities of Stobi* (1975) fig. 4.

Figure 308 – Aphrodisias, stade. Proposition de restitution d'un filet protégeant l'arène (Welch 1998b, fig. 9, d'après Gebhard 1975, fig. 4).

• **Koilon.**

Ce serait dans cette phase seulement que le koilon aurait été agrandi : on aurait doublé son diamètre pour atteindre 139,80 m, soit quelques mètres de moins seulement que les immenses théâtres de Smyrne et d'Éphèse, ce qui revenait à tripler sa capacité. Il faut remarquer cependant que l'extension du premier proskènion impérial tel qu'on le restitue impliquait dès lors de réaménager les murs de soutènement antérieurs et le plan d'ensemble : derrière le parapet de la phase de transition, les travaux de démolition avaient dû commencer.

La mutation majeure est d'ordre technique : le nouveau koilon n'était plus seulement adossé à la colline, il la dépassa, atteignant une hauteur totale restituée de 28 m. Afin de remédier à l'insuffisance de la pente tout en faisant circuler un nombre important de spectateurs, on recourut largement aux substructures, couloirs et escaliers voûtés pour édifier des ailes artificielles contenues par d'immenses murs de soutènement antérieurs. Cela entraîna une certaine dissymétrie de l'édifice : la pente faisant surtout défaut à l'ouest, le koilon est plus complexe de ce côté, tant dans ses dimensions et sa structure que dans ses accès et même son ornementation.

Mais face à cette théorie d'un changement brutal et tardif, on pourrait développer une hypothèse plus nuancée : comme au théâtre d'Éphèse peut-être, on a pu étendre le koilon vers le haut, dans la partie centrale où la pente ne faisait pas ou peu défaut, avant de bâtir les ailes à l'époque impériale : la cité de Milet pouvait-elle se contenter d'un théâtre de 5000 places à l'époque flavienne, et faut-il penser qu'on en tripla ou quadrupla la capacité en l'espace de quelques décennies ?

Les murs de soutènement antérieurs n'étaient pas alignés, mais ne convergeaient plus que très légèrement vers l'intérieur du théâtre (2°), étant limités par le développement vers l'avant et les côtés du bâtiment de scène. Ils sont différents l'un de l'autre (**fig. 261**) : le mur ouest était plus long de 5 mètres et animé au second niveau d'une série de cinq arcs aveugles qui venaient répondre à ceux de la grotte sous la terrasse de la parodos. Nous en avons retrouvé l'épure en bas du mur. Cette dissymétrie était encore accentuée par l'escalier monumental d'accès à la terrasse ouest.

Le profil du soubassement du mur ouest, qui est celui d'une base attique à tore supérieur orné d'écailles de poisson dans sa moitié inférieure, ne fut jamais achevé (**fig. 309**), de même que sur les deux murs on ne prit pas la peine de ravaler de nombreux bourrelets de protection. Côté ouest, le profil sus-mentionné, singulier, et le grand appareil soigné évoquent les murs entourant la cour hypèthre du Didymeion[76], de même que le chapiteau figuré de la porte II (**fig. 266–267**). Peut-être voulut-on évoquer le sanctuaire de Didymes et donner un caractère sacré ou vénérable à cette partie du théâtre, du côté où l'on débarquait et où se trouvait la grotte sanctuaire. Mais la représentation n'était pas si isolée qu'il n'y paraît : un peu plus loin se trouvait encore la porte de parodos surmontée d'une gorgone, puis le bâtiment de scène dont l'ornementation évoquait les mythes de la cité.

76. Voir la comparaison des profils dans le premier volet de la publication du théâtre (*Milet* IV 1 p. 193) et l'article entièrement consacré à la question (Krauss 1974).

Figure 309 – Milet, théâtre. Profil de la base du mur de soutènement antérieur ouest (2016).

On a pu expliquer ces différences par un changement de projet en cours de travaux ; on pourrait aussi penser que la dissymétrie architecturale constitue en partie une adaptation à la dissymétrie topographique, en partie aux choix ornementaux spécifiques que nous venons d'évoquer. À la tête des parapets, on érigea comme souvent deux statues sur des piédestaux. Celui placé du côté oriental est intégralement conservé alors que seule la base de son répondant subsiste : l'inscription sur le fût du premier indique que sa statue était celle de l'asiarque M. Antonios Apollodôros (*Milet* VI 2 936).

Le koilon était divisé en trois maenianums comprenant le même nombre de gradins, vingt, au moins pour les deux premiers, ce qui plaide pour une conception d'ensemble, sans extension progressive. Étant donné le diamètre du koilon, on peut se demander s'il n'y en avait pas un peu plus dans le troisième maenianum, que l'on restitue ou non une circulation supérieure. La forme générale demeurait celle du théâtre grec, avec un nombre impair de kerkis outrepassant toujours, légèrement, le demi-cercle : cinq kerkis dans le premier maenianum, soit plus de deux fois moins qu'à Éphèse, ce qui n'offrait pas les mêmes possibilités de répartition en groupes de spectateurs séparés par des escaliers. Ces kerkis étaient par deux fois dédoublées dans les maenianums supérieurs : on avait ainsi cinq, puis dix, puis vingt kerkis, limitées par six, onze et vingt-et-un escaliers, les escaliers longeant les murs de soutènement antérieurs étant bien attestés dans la partie basse du théâtre. Ces

escaliers étaient relativement larges, de 0,81 m en moyenne, avec des variations centimétriques. Chaque maenianum était surmonté d'une rangée de banquettes à dossier à l'avant d'un diazôma profond de 1,76 m, dimension égale à la hauteur du podium (**fig. 310.2**). Le mur de fond du diazôma, en marbre blanc, était relativement élevé et présentait des moulures de base et de couronnement de part et d'autres des orthostates. Sur la zone lisse de la corniche, sous la mouluration, on grava des inscriptions topiques.

FIGURE 310 – 1. Le premier diazôma, avec accès à la galerie voûtée le doublant à l'arrière, et plus loin, ouverture pour rejoindre le second maenianum par un escalier longeant par l'arrière le mur de fond (2011). 2. Le second diazôma avec un bloc provenant de la banquette à dossier (2011).

La partie sommitale du théâtre ayant entièrement disparu, sa reconstitution est périlleuse. À notre connaissance, aucun élément n'a pu être associé à un portique in summa cavea dont la construction aurait été plus complexe qu'à Éphèse ou à Smyrne : l'ensemble aurait reposé sur des substructions et il aurait fallu tenir compte de l'importante dissymétrie du koilon ; celle-ci entraînait un certain nombre de décrochements dans le mur de soutènement périphérique, que l'on peut déduire des substructions (**fig. 263**).

Pour passer d'un maenianum à l'autre, on n'avait pas de simples escaliers perpendiculaires au diazôma comme dans les autres théâtres d'Ionie, mais des escaliers parallèles à lui, ménagés derrière son mur de fond (**fig. 310.1**), entre le diazôma et la galerie semi-circulaire voûtée qui le doublait en amont, sous les gradins, et permettait de distribuer les spectateurs entrés par les diverses galeries d'accès. Le dallage de ces galeries forme sur les côtés des rigoles d'évacuation qu'on trouve dans d'autres théâtres et qui ont pu être interprétés comme des urinoirs (**fig. 311**) [77].

Le diazôma devait permettre en priorité d'accéder aux rangées inférieures, la galerie en amont peut-être, de rejoindre le secteur supérieur par des escaliers ménagés à l'intérieur du mur le séparant du diazôma découvert. On peut imaginer aussi qu'on ait circulé dans la galerie couverte jusqu'à atteindre la porte correspondant au

77. Voir *infra*, p. 1396.

secteur où l'on devait prendre place. Peut-être ces portes étaient-elles numérotées : nous n'avons trouvé qu'une inscription gravée, et non simplement peinte, permettant peut-être d'étayer cette hypothèse.

Figure 311 – Milet, théâtre. Galerie derrière le premier diazôma (2011).

En effet, l'agrandissement avait imposé de repenser les accès, qui furent conçus de pair avec les substructions. Nombreux étaient les galeries voûtées et les escaliers sous les gradins. Le mur périphérique était percé de cinq portes monumentales (**fig. 271**). Depuis ces portes, dont les trois dernières étaient raccordées à des rues du plan hippodaméen, on accédait par un système d'escaliers à paliers au premier et au deuxième diazôma (à l'ouest pour le second).

On comptait d'abord deux accès frontaux (II et III) à travers les murs de soutènement antérieurs, comme dans d'autres théâtres, depuis de larges terrasses surplombant la baie du théâtre, si bien que les trous béants de part et d'autre de la façade du théâtre apparaissaient avec du recul, pour ceux qui arrivaient par bateau notamment, comme les portes d'entrées principales du théâtre. Elles reçurent un soin particulier, notamment dans leurs chapiteaux d'imposte (voir *infra*, p. 589) richement ornementés, et figurés pour la porte II (**fig. 266–267**). On trouvait de tels chapiteaux aussi à l'intérieur, au départ de l'escalier d'accès au premier diazôma, à son intersection avec l'extrémité sud de la galerie IV (**fig. 339**).

Ensuite, deux accès latéraux (I et IV), perpendiculaires aux premiers, avec lesquels ils communiquaient permettaient de gagner en ligne droite le premier diazôma. Enfin, un accès sommital (V) montre l'importance des accès par l'arrière pour un théâtre limité à l'avant par le port. Il était situé côté ouest, où, le système, pour compenser une pente plus faible, était plus complexe : la porte permettait de descendre par deux escaliers, dont l'un longeait la courbe du mur de soutènement périphérique, l'autre se dirigeait droit vers la galerie voûtée I.

Figure 312 – 1. L'escalier de la galerie III vers la terrasse de la parodos est, au sud (2011). 2. Intersection des galeries III et IV. Dernière volée de marches avant la circulation voûtée derrière le premier diazôma (2011).

Les gradins en marbre devaient imiter ceux d'époque hellénistique (voir *supra*, p. 515) : on aurait conservé le profil originel des gradins dans l'ensemble du théâtre, alors qu'au bouleutèrion, on fit le choix de passer à un profil beaucoup plus sobre, composé d'un cavet surmonté d'un bandeau. Hauts de 39,5 cm, profonds de 70 cm (61,8 cm à l'aplomb de la mouluration déversante), ils offraient tout le confort possible aux spectateurs : le siège était distinct du repose-pieds décaissé, parfois retaillé pour faciliter l'écoulement des eaux de pluie vers les escaliers (**fig. 313**). Le profil, particulièrement recherché, superposant un listel, une doucine renversée et un ovolo, permettait de rabattre les pieds sous le siège (**fig. 287**).

Parmi les gradins, l'architecture ne matérialise qu'une place distinctive, anépigraphe : la « loge impériale » définie par quatre colonnes, qui n'ont pas été retrouvées *in situ* (**fig. 277**), et qui étaient peut-être surmontées d'un baldaquin : serait-ce à la couverture de ce dispositif, peut-être jamais réalisée, que faisait allusion l'inscription dite de l'architecte (voir *infra*, p. 609), retranscrivant un oracle d'Apollon donné en réponse aux ouvriers d'Oulpianos, entrepreneur défunt chargé d'un secteur du chantier (μέρος τοῦ θεάτρου) : on ne s'étonne guère qu'un chantier aussi colossal ait été réparti en plusieurs équipes, phénomène attesté dans d'autres théâtres comme Délos ou Élaioussa Sébastè [78] sur des échelles plus réduites. Ils avaient demandé s'il fallait poursuivre les travaux selon les directives de l'architecte et élever « les arcs

78. Fraisse, Moretti 2007, Equini Schneider 2003.

Figure 313 – Milet, théâtre. Gradins de la kerkis 5 du maenianum inférieur, retaillés pour faciliter l'écoulement des eaux vers l'escalier. On observe également une table de jeu, des inscriptions topiques et des lettres isolées (2014).

et les voûtes pyramidales[79] au-dessus des colonnes »[80]. Personne n'a pensé à cette interprétation, qui a le mérite de la cohérence chronologique et offre une réponse aux colonnes comme au chiffre quatre. Cette « loge » apparaît originale, non par son existence à cet endroit, mais bien par sa forme, et la question de sa couverture, si l'on avait tenu à ce qu'elle soit en pierre, était propre à susciter des inquiétudes. Bien sûr d'autres interprétations demeurent possibles. Tout cela dépend de la date de la consultation et de la gravure, qui paraît plus probablement au IIIe qu'au IIe s. apr. J.-C. (voir *infra*, p. 557). On peut penser au bâtiment de scène avec E. Altenhöfer, qui était partisan d'une datation haute, sans voir précisément à quoi l'inscription pourrait renvoyer, ou au troisième maenianum en suivant R. Köster, défenseur d'une datation basse. On pourrait en effet songer à des voûtes de substructions, du koilon plutôt que des travaux du front de scène, réalisées selon le projet soumis à l'oracle ou non, et qu'il faille traduire κίων/κείων par pilier ou pile plutôt que colonne, les deux sens étant attestés en grec ancien. Techniquement, c'était l'adaptation des substructions complexes, importées d'Occident, au koilon à l'origine adossé à la pente, qui représentait un défi. En ce sens, une autre interprétation possible serait non le troisième maenianum, mais un emplacement à proximité immédiate de l'endroit où l'on exposa l'inscription (**fig. 319**), au sommet de l'escalier conduisant au second diazôma, sous la voûte couvrant cet escalier et supportant les gradins de la summa

79. Voûte cruciforme, ou en arc de cloître ?

80. τὰ εἰλήμα[τα] | [κ]αὶ τὰ τετ[ρ]άετα κατὰ τῶι κειόνωι | περιειλῶσιν. *Milet* VI 2 935. Voir Hellmann, *Choix architect.* nº 47 avec bibliographie antérieure. Plus récemment, Lancaster 2015, p. 11, 97-98.

cavea, contre l'arc donnant accès à l'ambulacre conduisant au diazôma (**fig. 270**) [81] : cette hypothèse, qui a le mérite de la simplicité, n'a été envisagée par personne non plus, pas plus que celle de la loge axiale du koilon.

Cela nous paraît en tous cas plus probable que la dernière interprétation publiée en date, celle de L. C. Lancaster, pour qui les εἰλήματα et les τετραέτα feraient référence à un portique in summa cavea dont la restitution est très hypothétique. L'analyse du vocabulaire dans le cadre d'une synthèse sur la voûte, intéressante, ne permet pas à notre sens de valider l'hypothèse : L. C. Lancaster relève que le premier terme est également attesté au singulier dans une inscription d'Aphrodisias (*I.Aphr.* 12.1111, l. 28-30), où, selon un tour similaire (κατὰ + G), l'εἴλημα se trouve au-dessus de « parastades » en marbre blanc. Dans un manuscrit byzantin de Constantin Porphyrogénète (xe s.), l'expression εἰληματικαὶ καμάραι est utilisée à propos de dômes dans la crypte du mausolée de Dioclétien et dans diverses églises de la région. Le second terme semble, d'après son étymologie, désigner des voûtes en croisée ou voûtes en arc de cloître, qu'il aurait été difficile de mettre en œuvre dans un portique n'offrant pas de contreforts suffisants pour faire face aux poussées latérales, même si son plan circulaire aurait renforcé sa stabilité, remarque L. C. Lancaster. Mais une couverture d'une telle complexité technique pour un portique in summa cavea n'apparaît pas nécessaire et n'est pas attestée par ailleurs : on pourra toujours arguer que c'est pour cette raison que l'on consulta l'oracle, et que si un portique fut conçu, cela n'implique pas qu'il fut réalisé ; on n'aurait pas couru le risque de réaliser le projet initial, de toute évidence jugé techniquement trop complexe et périlleux : mais cela revient à se perdre dans les spéculations.

Les banquettes à dossier au dernier rang de chaque secteur constituent un parapet, sans être nécessairement des places de choix, même si les inscriptions topiques montrent que les derniers rangs étaient prisés des usagers. Ces inscriptions, sous forme développée ou abrégée, nombreuses dans les trois secteurs, sur les sièges, mais aussi sur la face avant des gradins, témoignent de l'usage de la réservation de places au nom d'un individu ou d'un groupe. Un autre mode de réservation de places dans le maenianum inférieur consiste en la délimitation d'une zone correspondant à une cinquantaine de places par un cadre incisé à la surface de six rangées.

La **capacité** de ce nouveau koilon a été estimée entre 14 500 et 18 500 places [82]. Avec le logiciel Capacitor, nous obtenons une approximation de 18 000 places larges de 0,40 m.

Pour la datation, voir *infra*, p. 556.

• Bâtiment de scène.

Le bâtiment de scène connut une réfection de grande ampleur au IIe s. apr. J.-C., qui toucha le front de scène, que l'on reconstruisit sur trois niveaux, mais aussi, de

81. Voir la bonne photographie de situation fournie en ligne par L. C. Lancaster : https://www.cambridge.org/files/2114/4741/2826/WebFigs_1-11.pdf, page consultée le 11 mars 2020.

82. 14 500 pour Yilmaz 2010, 15 000 selon Altenhöfer, entre 14 800 et 18 500 pour Fr. Sear.

part et d'autre, le proskènion et le postscaenium. La reconstruction utilisa largement des blocs des phases antérieures, notamment les blocs architecturaux et les statues du premier front de scène, mais remploya aussi des blocs en marbre blanc provenant d'ailleurs, en particulier du temple archaïque d'Apollon Termintheus à Myonte, comme la statue archaïque d'Apollon que l'on plaça au centre de l'ornementation du front de scène, une série de blocs de couronnement à kymation ionique [83], et probablement quatre blocs de la frise d'amours chasseurs (voir *supra*, p. 503) ou encore un pilier d'ante inscrit retrouvé dans le mur de soutènement de la parodos est, dont la date de réutilisation est moins assurée [84]. Dans le front de scène on remploya encore d'anciennes lois sacrées (*Milet* VI 2 1221 et 1225

⋆ **Proskènion impérial II.** Dans la seconde phase, selon Fr. Krauss, alors qu'E. Altenhöfer restitue un tel agencement dès la première, on recula les extrémités de la façade et le pilier de chaque extrémité, de façon à constituer deux angles rentrants sur les côtés : les deux portes latérales, larges de 1,21 et 1,30 m, dans les entrecolonnements des extrémités ainsi reculés, se trouvaient en retrait par rapport à la partie avancée de la façade, animée de douze demi-colonnes doriques et percée d'une porte axiale à l'embrasure large de 1,48 m. De part et d'autre des portes, les colonnes étaient lisses, tandis que les deux groupes de quatre colonnes intermédiaires étaient cannelées au-dessus d'une partie lisse : les variations formelles s'ajoutaient aux contrastes chromatiques déjà évoqués.

Dans le retrait, immédiatement à l'extérieur des portes latérales, on ajouta des escaliers adossés au front du proskènion qui montaient au sommet du podium : l'accès aux gradins par le local sous l'estrade en devenait encore moins commode.

Figure 314 – Milet, théâtre. Blocs erratiques de demi-colonnes doriques en marbre noir dans le champ de blocs au sud-ouest du bâtiment de scène (2014).

83. Koenigs 1981.
84. Herrmann 1965, p. 90.

Nous avons supposé que la hauteur du proskènion avait alors seulement été abaissée (voir *supra*, p. 534). Un autre élément plaide en faveur d'un remaniement important du proskènion : les piliers de section carrée supportant l'estrade prennent appui sur l'épure de fronton (voir *infra*, p. 564) qui fut tracée dans le premier proskènion d'époque impériale : il faut supposer qu'il n'y avait pas de tels supports au moment où l'on traça le dessin. Une possibilité demeure qu'on ait couvert l'estrade seulement après la construction du front de scène ; une autre serait que les supports, dont certains portent des lettres ou des marques, aient été agencés autrement, avec deux rangées intermédiaires, par exemple, mais sans rangée supplémentaire contre la façade de la skènè.

⋆ **Front de scène II.**

Le nouveau front de scène (**fig. 317**) aurait été conçu au plus tard, après l'achèvement du second maenianum.

La façade, toujours à « tabernacles », comptait désormais trois niveaux, pour une hauteur approximative de 23 m. On aurait conservé le premier niveau, démonté le second, et édifié les deux derniers niveaux. La façade aurait été renforcée à ses deux extrémités, là où les arcs monumentaux vinrent s'y adosser, par l'édification de deux larges piliers supportant chacun deux colonnes au niveau supérieur.

Au centre du dernier niveau, l'entablement prenait la forme d'un arc en saillie renfermant probablement une effigie impériale. On pourrait se demander si l'on n'y trouvait pas ensemble les deux statues d'empereurs cuirassés, qui représenteraient Marc Aurèle et Commode encore *Caesar*, de même qu'on restitue jusqu'à trois statues dans la niche centrale sommitale (au second niveau) du front de scène d'Aphrodisias [85].

Seule une étude prenant en compte l'ensemble des blocs et fondée sur des relevés précis, permettrait de proposer une restitution suffisamment détaillée et étayée de l'ornementation de ce front de scène. Cela fournirait une matière amplement suffisante à une thèse, comme les ouvrages de H. I. Mert, M. Kadıoğlu et A. Öztürk sur les fronts de scène des théâtres de Stratonicée, Nysa et Pergè [86]. Il n'y a pas lieu de reprendre ici les nombreuses notes et photographies que nous avons réunies sur le sujet en marge d'autres travaux, à la fois trop abondantes pour l'entreprise de synthèse régionale qui est la nôtre et encore insuffisantes pour répartir toutes les séries sur les trois niveaux.

On pourra remarquer que l'ornementation architecturale du second front de scène se caractérise par des motifs plats, juxtaposés de façon analytique et sans volume, comme par exemple cette frise à anthémion surmontés de godrons (**fig. 315**) ; cette corniche à denticules et ovolo sous le larmier, postes et palmettes alternativement ouvertes et fermées au-dessus ; ou encore cette autre corniche, sans denticules,

85. de Chaisemartin *et al.* 2017.

86. Mert 2002, suivi de Mert 2008 thèse sur la Bauornamentik du site, Kadıoğlu 2006, Öztürk 2009.

où se succèdent astragale à perles et pirouettes, kymation ionique et cavet à anthémion de feuilles juxtaposées (**fig. 316**). Les godrons et les postes ne sont pas rares – on retrouve des godrons, différents au théâtre de Téos, et des postes dans celui d'Éphèse – mais pas particulièrement fréquents : ils manifestent une recherche certaine de variété du motif dans la sobriété du style.

Figure 315 – Milet, théâtre. Blocs de frise provenant du second front de scène impérial (2015).

Figure 316 – Milet, théâtre. Blocs de corniche provenant du second front de scène impérial (2015).

Pour la datation, voir *infra*, p. 556.

⋆ **Postscaenium.**

Dans cette phase, on supprima la galerie postérieure (« Theaterhalle ») pour la remplacer par un nouveau postscaenium constitué de neuf pièces prenant appui sur la skènè, qui atteignait ainsi une profondeur de 18 m (sans le proskènion) pour une longueur de 48,50 m. L'ancien décrochement de la fortification réaménagée à l'époque hellénistique ne suffisait plus au développement du bâtiment de scène : le nouveau postscaenium l'engloba désormais, l'excédant de six mètres.

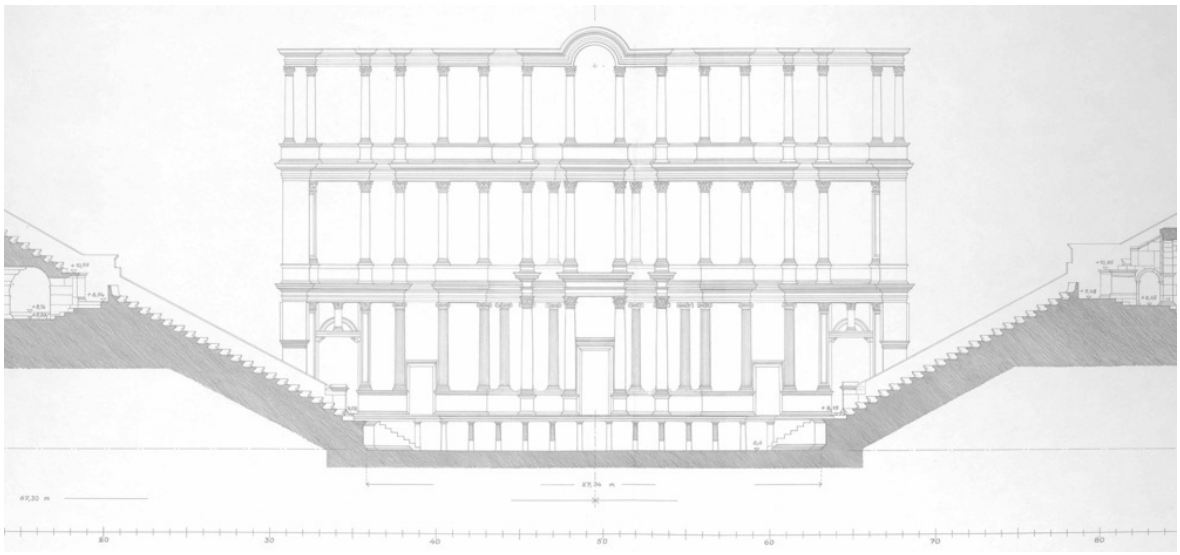


Figure 317 – Milet, théâtre. Restitution du second front de scène (*Milet* IV 1, pl. 21).

La façade et les murs latéraux étaient rythmés par une série d'arcs aveugles et auraient été couronnés d'une frise continue à reliefs figurant des amours chasseurs (voir *supra*, p. 503), selon la restitution de ses meilleurs connaisseurs, E. Altenhöfer et R. Bol (**fig. 318**) : la frise aurait couru non seulement sur la façade arrière (48,50 m) et les murs latéraux du postscaenium longs chacun de 11,30 m, mais aussi sur deux retours antérieurs longs de 6,40 m, ce qui aurait assuré une certaine continuité avec le front de scène, puisque les reliefs figurant aux angles des griffons, l'Apollon de Kanachos et Apollon Delphinios offraient un écho à la statue colossale d'Apollon Termintheus, placée probablement au centre du front de scène, et aux griffons de sa base, ce qui laisse penser qu'un même atelier avait réalisé un programme cohérent pour un bâtiment de scène de prestige. La frise se serait articulée par thèmes correspondant à un côté : sur la façade arrière, une chasse ; sur le côté ouest, des scènes d'apprivoisement du gibier, ou plus précisément de chevauchement ; sur le retour antérieur ouest, la capture du gibier ; sur le côté est, un thiase marin et une bataille navale ; sur le retour antérieur est, le transport des prises. Cette restitution ne fait cependant pas l'unanimité ; G. Pellino a proposé que la frise soit à replacer sur le front de scène. L'hypothèse de départ n'est pas inintéressante, mais elle est si mal argumentée qu'une mise au point s'impose, alors que R. Bol n'a pas pris la peine de répondre dans son riche volume de la série *Milet*.

En effet, G. Pellino attaque R. Bol, semblant ignorer qu'E. Altenhöfer, le meilleur connaisseur de la « Theaterhalle », dont proviendraient certains blocs de la frise du portique qui l'aurait remplacée, est co-auteur de la publication. La critique de Pellino, parfois féroce, est un tissu d'inexactitudes : remarquant qu'on ne sait pratiquement rien de l'ornementation sculptée du théâtre de Milet, il révèle son ignorance en ne citant que deux des cinq caryatides et en oubliant d'autres pièces. Invoquant une série de parallèles micrasiatiques, il ne réfléchit pas à ce que les vestiges du théâtre de Milet autorisent en matière de restitution : il envisage ainsi que la frise ait pu orner le proskènion après avoir pourtant rappelé que son front était composé de

demi-colonnes doriques sous un entablement lisse. S'il est vrai que la restitution proposée par E. Altenhöfer et R. Bol paraît singulière, alors qu'on connaît plusieurs frises d'amours sur des fronts de scène micrasiatiques, on peut remarquer que sur une série assez importante de trente-et-un blocs, seuls trois blocs d'angle sont conservés, et aucun bloc courbe : si l'on voulait replacer les 48 à 49 m de longueur restituable de frise sur les podiums du front de scène, il faudrait expliquer cette absence. Après avoir insisté sur le fait que la frise devait être divisée en parties, G. Pellino refuse d'aller plus loin : il aurait pu proposer un niveau pour les représentations divines, comme au théâtre de Pergè, exemple pourtant cité ; ou souligner que les blocs de la frise furent trouvés mêlés à des statues provenant du front de scène. Avant tout il fallait éprouver l'hypothèse : si l'on prend le temps de comparer à la même échelle les restitutions de la frise et du front de scène, sensiblement plus étroit (*ca* 36 m) que la façade arrière de la skènè (48,50 m), on se rend compte que les panneaux sculptés rempliraient non seulement toutes les parties antérieures rectilignes des podiums, mais aussi leurs retours et les parties en retrait entre les podiums ; rien d'étonnant en soi qu'une bonne partie de la frise ait été invisible, mais comment expliquer l'interruption d'une frise continue dans la partie centrale, et le fait qu'on n'ait conservé que trois angles alors que, dans une telle configuration, on s'attendrait à les voir bien plus nombreux ? Enfin, si G. Pellino avait lu attentivement l'article de E. Altenhöfer et R. Bol, il aurait pu relever qu'une attribution du front de scène avait été proposée par H. Hörmann, inspiré par l'exemple d'Éphèse : Hörmann proposait de placer les reliefs sur les podiums du troisième niveau, hypothèse rejetée par les chercheurs milésiens comme non cohérente. Quant à la datation de la frise dans les années 150 plutôt que 160, le scepticisme de Pellino s'entend, lequel remarque que tout le bâtiment de scène se trouve daté d'après une comparaison avec des sarcophages : nous proposerons une autre chronologie (voir *infra*, p. 556). Cependant, R. Bol ne se contente pas de ce seul parallèle pour dater un élément ; elle met un faisceau d'indices au service d'une chronologie cohérente, du remploi des blocs de Myonte au programme ornemental de l'ensemble du bâtiment de scène.

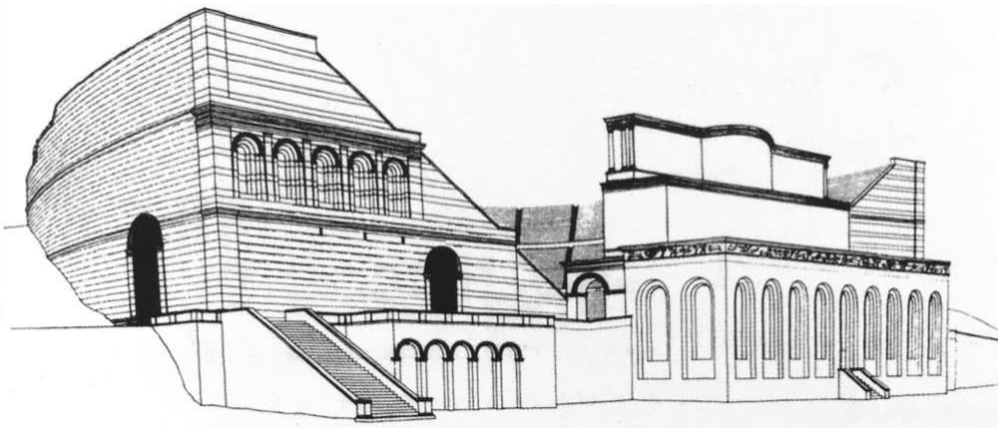


Figure 318 – Vue reconstitutive depuis l'ouest du théâtre lors de la seconde phase impériale (Altenhöfer 2009, fig. 15).

• **Parodos.**

Dans cette phase, on aurait conservé le même double système d'accès latéral aux premiers rangs, en remplaçant les portes monumentales par des arcs à caractère triomphal, encore inédits, qui feraient écho aux portes du mur périphérique du koilon, mais aussi aux arcades de la façade de la grotte, du mur de soutènement antérieur ouest et du postscaenium (**fig. 318**). De ces arcs subsiste *in situ* le soubassement des piles adossées aux murs de soutènement antérieurs, au sommet de la rampe des terrasses de parodos (**fig. 274–304**). Au-dessus du soubassement, Fr. Krauss restituait (**fig. 262**) la pile d'un arc architravé à trois fasces surmonté d'une frise et d'une corniche, dont la hauteur aurait été de peu inférieure au premier niveau du front de scène ou du koilon. Plusieurs blocs de ces arcs ont été trouvés en position de chute lors des fouilles de Th. Wiegand, dont les claveaux de tête portant un relief sur la fasce supérieure : à l'ouest une tête de gorgone, à l'est un lion terrassant un taureau (voir *infra*, p. 590).

Ces arcs se démarquaient des traditionnelles portes de parodos, évoquant davantage une porte urbaine ou un arc de triomphe romain qu'une traditionnelle porte de parodos. La datation stylistique proposée par R. Bol, si on l'adopte, invite à penser que ces portes, probablement construites après le premier niveau du front de scène et du koilon sur lesquels elles prenaient appui, ne reçurent leur dernière finition qu'à la fin de l'époque antonine.

Deux inscriptions topiques, particulièrement soignées, signalent, à l'extrémité des murs de soutènement antérieurs du koilon, le topos de Ti. Ioulios Antiochianos et Ioulia Artemo Ada, côté ouest (**fig. 274**), et celui de Cl. Akyla, côté est[87] : situées au niveau des premiers rangs, elles indiquent un emplacement à l'extrémité de l'estrade, dans un angle délimité par la pile de l'arc de parodos et l'extrémité du mur de soutènement antérieur auquel s'adossait cette dernière, jusqu'à la tête de parapet. Ces inscriptions sont datées du IIe s. apr. J.-C. ou après. Celle d'Aquila pourrait en avoir remplacé une plus ancienne, gravée en haut de l'orthostate, comme l'inscription du côté ouest : à cet emplacement, en effet, la surface a été ravalée au ciseau grain d'orge, mais pas d'une manière aussi régulière que pour la ciselure du joint avec le pilier de tête et du joint inférieur, que l'on retrouve côté ouest (**fig. 275**) ; par ailleurs, des traces de lettres nous semblent apparaître[88]. L'installation de spectateurs sur scène comme au XVIIe s. n'est pas attestée, à notre connaissance, pour l'Antiquité ; mais on pourrait penser qu'en l'absence de tribunals dans un édifice resté relativement imperméable au modèle latin, ces inscriptions topiques indiquaient des places de choix équivalentes, latérales et au-dessus de l'accès inférieur à l'orchestra. La différence principale nous semble être que ces places ne permettaient pas d'être bien vu de tous, comme les tribunals des théâtres latins ou les loges des théâtres à l'italienne : en effet l'emplacement manquait de hauteur, et le mur de soutènement antérieur devait même le masquer.

87. *Milet* VI 2, 937 : Τι(βερίου) Ἰουλίου Ἀντιοχιανοῦ καὶ Ἰουλίας Ἀρτεμο[ῦς]| Ἄδας ὁ τόπος ; 938 Κλ(αυδίου) Ἀκύλα ὁ τόπος.

88. Observation sur photographie. Il faudrait vérifier sur le terrain, et, le cas échéant, à l'aide d'une prise de vue RTI.

On aurait par ailleurs couvert les escaliers descendant au local sous l'estrade, de dalles horizontales à l'ouest, d'une voûte surbaissée à l'est, ce qui permettait un accès commode au sommet du podium nouvellement érigé. Dans le dernier état, on avait ainsi deux moyens de rejoindre les premiers rangs de gradins depuis la terrasse.

Le premier consistait à descendre l'étroit et sombre escalier d'accès au local sous l'estrade (1,20 m dans l'escalier, 0,95 m dans le passage, ce qui demeure plus large qu'un escalier de koilon, 1,90 m de hauteur) ; puis faire quelques pas dans ce local, tourner presque aussitôt à 90° pour franchir la porte menant à l'orchestra ; enfin tourner de nouveau à 90° pour rejoindre la circulation au sommet du podium. Un tel cheminement était bien éloigné de l'idéal de rectilinéarité prôné par Vitruve pour les aditus (Vitr. V 3, 5).

Le second moyen revenait à continuer tout droit sur la terrasse, monter une légère rampe, franchir l'arc monumental, faire quelques pas sur scène et tourner une fois pour rejoindre le podium. Cette deuxième solution paraît plus simple : c'est le cheminement le plus proche de celui d'une parodos hellénistique, consistant en un accès latéral à faible pente – ici montante –, avec franchissement d'une porte monumentale symbolisant la limite entre extérieur et intérieur, et enfin, une sortie de la parodos en tournant autour d'un point nodal du théâtre, jonction des cheminements et point de focalisation des regards : le piédestal formant la tête du parapet du mur de soutènement. Les piédestaux d'époque impériale portaient, comme depuis l'époque hellénistique, les statues de magistrats et évergètes prestigieux (voir *supra*, p. 544). Ces piliers étaient toujours à la jonction entre parodos, koilon et orchestra, ou plutôt podium à l'époque impériale. En revanche, l'étroitesse de l'escalier descendant sous l'estrade semble le désigner davantage comme escalier de service, d'accès au local avant tout.

Pour rejoindre l'orchestra, en dehors de la possibilité de traverser le bâtiment de scène, sans doute réservée aux artistes, les deux solutions paraissent équivalentes : on descendait simplement par les escaliers menant au local sous l'estrade dès le début de la rampe, ou à l'extrémité de celle-ci, par les escaliers descendant du podium dans l'orchestra. Cela pouvait concerner d'éventuels spectateurs de marque qui auraient pris place dans les somptueuses niches du mur de podium sur des sièges aujourd'hui disparus. De tels personnages auraient pu être introduits par les portes du proskènion, tels des artistes.

§ Chronologie de la seconde phase impériale. On ne saurait considérer la chronologie de cette phase comme solidement établie, ni même la chronologie relative entre koilon et bâtiment de scène, même si elle est parfois affirmée comme telle dans la littérature milésienne, sans rappel des arguments. Les points de vue sont en réalité assez contrastés : en 1986, E. Altenhöfer situait à la fin du IIe s. apr. J.-C. la construction du bâtiment de scène, qu'il devait publier[89] ; en 1989, il avança la datation au troisième quart de ce siècle, tandis que R. Bol plaçait la frise d'amours

89. Altenhöfer 1986, p. 165.

chasseurs au début de cette période [90] ; en 2009, E. Altenhöfer soutenait que le projet du deuxième front de scène fut conçu au plus tard après l'achèvement du deuxième maenianum vers 150 apr. J.-C. C'était revenir à l'hypothèse formulée dès 1940 par Fr. Krauss, selon laquelle ce front de scène daterait approximativement du milieu du IIe s. apr. J.-C. [91] Mais R. Köster, spécialiste de la « Bauornamentik » de Milet, défendit une datation plus basse : selon lui, l'ornementation du front de scène et de la frise d'amours chasseurs serait attribuable au IIIe s. apr. J.-C. : on aurait substitué au front de scène d'époque flavienne à deux niveaux un édifice à trois niveaux, une fois seulement le troisième maenianum construit [92]. Si l'on suit cette hypothèse, il faudrait placer les portes de parodos au IIIe s. apr. J.-C. aussi, ce qui semble tout à fait possible. Ces datations basses peuvent apparaître comme un juste milieu, si l'on remarque que Th. Wiegand releva [93] le caractère tardif de la deuxième phase du front de scène, ou que D. de Bernardi Ferrero, adepte de datations tardives, depuis souvent démenties, proposait de placer la construction du dernier front de scène dans le dernier quart du IIIe s. apr. J.-C., estimant la frise d'amours chasseurs postérieure à celle d'Aizanoi, datée du milieu du IIIe s. apr. J.-C. [94]

Quant aux statues cuirassées d'empereurs, elles ne constituent pas une borne fixe car elles sont une fois encore datées par le style : certes l'hypothèse d'une paire associant Marc Aurèle et Commode *ca* 177 présente une certaine cohérence historique (voir *infra*, p. 586), mais ce type statuaire se rencontre à Milet d'Hadrien (porte du marché) à l'époque sévérienne probablement (thermes de Faustine) [95]. Si l'on s'en tient à cette hypothèse, on pourrait considérer que le gros œuvre du front de scène était réalisé vers le troisième quart du IIe s. apr. J.-C., si bien qu'on put y ériger les statues qui constituaient une part essentielle de son ornementation et représentaient peut-être les dédicataires. Il paraît cependant difficile d'abaisser toutes les datations stylistiques des spécialistes de sculpture : certes ces datations sont parfois issues de raisonnements circulaires, partant du principe que le front de scène daterait effectivement du milieu du IIe s. apr. J.-C., mais un ensemble de statues apparaissent bien attribuables à l'époque antonine et non sévérienne, ne serait-ce que par l'absence d'utilisation du trépan pour les pupilles.

Outre les arguments stylistiques, les auteurs se fondent principalement sur trois sources. La première, l'« inscription de l'architecte » déjà discutée (voir *supra*, p. 548). On la rattache souvent d'après les caractères de l'écriture et la prosopographie à l'époque antonine, mais R. Köster souligne avec justesse qu'il est possible qu'elle date du IIIe s. apr. J.-C. : on peut relever les *omega* lunaires et les *mu* à hastes divergentes qui pourraient, en effet, être bien postérieurs à des inscriptions milésiennes du tournant du IIe et du IIIe s. apr. J.-C. Quel qu'ait été l'objet architectural précis du litige, on constate que l'inscription fut mise en œuvre à l'endroit, à hauteur d'homme,

90. Altenhöfer, Bol 1989, p. 24, Bol 2011, p. 118-152.
91. Krauss 1940, p. 392.
92. *Milet* VII p. 86-88, 109-110, n. 784.
93. E. g. Wiegand 1904.
94. de Bernardi Ferrero 1970, p. 93.
95. Bol 2011, p. 144. *cf.* Niewöhner 2016, fig. 126.

peu avant le débouché du grand escalier ouest dans le premier diazôma au sommet du premier maenianum (**fig. 263**) : il ne s'agit manifestement pas d'un remploi mais d'un texte récent et pertinent dans ce contexte spatial, celui d'un passage qui précédait l'entrée dans une galerie voûtée, qui pourrait être l'objet même de la consultation oraculaire. On l'afficha pour que le public puisse en prendre connaissance (**fig. 319**), peut-être aussi pour incorporer l'oracle au monument, par un double procédé de fixation d'une communication orale dans la pierre et d'insertion dans un mur d'un texte susceptible d'errer, juste avant d'appliquer les instructions du dieu ?

Il paraît assez probable qu'une fois l'oracle reçu, on le fit assez vite graver puis intégrer au chantier en cours. Or si l'on optait pour la datation basse, il faudrait dire que le premier maenianum fut achevé non pas vers 150, mais plutôt au IIIe s. apr. J.-C. et que les maenianums supérieurs furent construits plus tard encore, au IIIe s. apr. J.-C. Les inscriptions topiques, sans être suffisantes pour dater un support qui pourrait être bien antérieur, n'infirment pas l'hypothèse : elles se caractérisent par des signes souvent cursifs, datables du IIIe s. apr. J.-C. au plus tôt.

Figure 319 – Inscription dite « de l'architecte » (*Milet* VI 2 935) insérée dans le mur de l'escalier d'accès à l'extrémité sud-ouest du premier diazôma (2015).

De même que pour le front de scène, on ne peut en tous cas pas considérer que le koilon était entièrement achevé vers 150 apr. J.-C. La base de l'asiarque M.Antonios Apollodôros, qui vint parachever l'un des murs de soutènement antérieurs, en prenant place sur le piédestal de tête de son parapet, ne fut vraisemblablement érigée que plus tard, de même que les trois statues de hauts magistrats, comprenant deux procurateurs, consacrées sans doute par le même M. Antonios Apollodôros, asiarque, probablement au théâtre, *ca* 200, ou plus tard au IIIe s. apr. J.-C. (voir *infra*, p. 589).

La seconde source offrant une borne chronologique importante est constituée de passages de Pausanias constatant l'abandon de Myonte dont les habitants apportèrent à Milet « tout ce qui était transportable et même les statues de leurs dieux » [96]. Un autre passage témoigne de l'utilisation du site comme carrière par les Milésiens à

96. Paus. VII 2, 11.

l'époque du passage du voyageur [97] : certains blocs de marbre blanc remployés dans le second bâtiment de scène d'époque impériale et ailleurs (voir *supra*, p. 550) auraient été rapportés du temple archaïque d'Apollon Termintheus, démonté peut-être dès la première moitié du IIe s. apr. J.-C., avant le récit de Pausanias, qui n'avait pu admirer qu'un temple de Dionysos, lui aussi de marbre blanc, selon W. Koenigs [98]. Cependant, l'idée que Pausanias renverrait à sa prime jeunesse parce qu'il utiliserait l'imparfait n'est guère convaincante et W. Koenigs souligne lui-même que les matériaux ont pu en outre être stockés un certain temps avant d'être remployés. Ces textes ne nous fournissent donc qu'un *terminus post quem* assez lâche pour le remploi de blocs provenant de Myonte.

Parmi ces sources, une grande oubliée est l'inscription (*Milet* VI 2 939, voir *infra*, p. 610) d'une base de statue en l'honneur de M. Aurèlios Thèlymitrès fils de M. Aurèlios Thèlymitrès, érigée dans le front de scène (προσκήνιον) désigné comme sa propre œuvre : les honneurs suivirent sans doute de peu cette réalisation (voir *infra*, p. 610). On peut comprendre que l'évergète a intégralement financé la construction du deuxième front de scène d'époque impériale ou largement contribué à son achèvement. Le cas de l'ornementation est moins certain : point de mention du κόσμος dans l'inscription, qui pourrait avoir été pris en charge par d'autres acteurs comme les associations dans le cas des deux statues à la gloire de l'évergète. C'est donc M. Aurèlios Thèlymitrès, plus que M. Antonios Apollodôros, comme l'envisage P. Herrmann, que l'on peut considérer comme un évergète impliqué dans le financement du théâtre. Cette inscription laisse penser que, si les travaux ont sans doute commencé au IIe s. apr. J.-C., ils se sont très probablement poursuivis jusqu'au IIIe s. apr. J.-C. Même en suivant l'hypothèse donnant la datation la plus haute possible, en plaçant l'acquisition de la citoyenneté par le père de l'évergète au tout début du règne de Marc Aurèle, il paraît difficile de faire remonter l'évergétisme du fils d'un M. Aurèlios avant la fin du IIe s. apr. J.-C. : Thèlymitrès le Jeune a sans doute contribué à l'achèvement des travaux et l'inscription constitue un élément clé de la chronologie du théâtre. On pourrait certes imaginer que Thèlymitrès l'Ancien aurait obtenu, alors qu'il était âgé, la citoyenneté, au tout début du règne de Marc Aurèle, pour lui et ses descendants et qu'on l'aurait honoré tardivement pour ses victoires à la même époque que son fils, ce qui signifierait que l'inscription commémorant le financement du front de scène par le fils aurait aussi 161 pour *terminus post quem*. Mais si l'on suit la chronologie la plus probable, le texte a été gravé peu après l'achèvement des travaux, à la toute fin du IIe s. apr. J.-C. ou dans le premier tiers du IIIe s. apr. J.-C. ; s'il l'avait été plus tard, cela décalerait la dernière génération d'hydrophores de la famille Thélymitrès au IVe s. apr. J.-C. [99] La rénovation du bâtiment de scène s'est donc sans doute étendue sur un demi-siècle au moins, entre le milieu du IIe et le début du IIIe s. apr. J.-C.

97. Paus. I 16, 3 ; VIII 46, 3.
98. Koenigs 1981, p. 144-145.
99. Voir Capelle 2017a, p. 419-426 et fig. 6 pour une reconstitution du stemma familial.

Pour les autres composantes, on pourra encore rappeler quelques indices concordants. Pour le koilon, il faudrait ajouter à l'inscription de M. Antonios Apollodôros, qui fournit à strictement parler un *terminus ante quem* plutôt qu'une date de construction, celles qui furent gravées sur le couronnement des murs de fond du diazôma du koilon, qui, quand elles se prêtent aux rapprochements prosopographiques, seraient postérieures à 212 (*Milet* VI 2 929-934, ainsi que celle inédite au nom d'Attikilla que nous présentons dans notre inventaire). Enfin, d'un point de vue architectural et ornemental, comme nous l'avons noté, on n'aurait porté la dernière touche aux arcs monumentaux de parodos que vers la fin de l'époque antonine : sans doute les érigea-t-on aussi à cette époque, où l'on peut considérer que le premier niveau du koilon et du bâtiment de scène était achevé, mais peut-être pas les parties supérieures de ces deux composantes, comme pourrait bien l'indiquer l'inscription de l'architecte.

En tenant compte de toutes les sources disponibles, on aboutit donc, pour la seconde phase impériale du théâtre, à une datation sensiblement différente de celle qui a cours actuellement : le front de scène aurait été achevé au tournant du IIe et du IIIe s. apr. J.-C., après plusieurs décennies de travaux. Le fait que l'ensemble des statues disponibles soit unanimement jugées antonines au plus tard, à l'exception des reliefs dont on pourrait abaisser la datation, invite à se demander s'il ne faudrait pas distinguer plusieurs phases, car on s'attendrait à ce que les statues soient datables plutôt de la fin des travaux. L'identification de nombreux remplois de blocs et récupérations de statues anciennes laisse ouverte la possibilité qu'il y ait eu une ou plusieurs configurations intermédiaires de l'ornementation, en attendant l'édification du dernier front de scène, ou que cette dernière ait été plus progressive qu'on ne le penserait.

En somme, peut-être le théâtre de Milet, où l'on construisit un premier front de scène à « tabernacles » particulièrement précoce en Ionie, reçut-il l'un des derniers fronts de scène construits dans la région, avec celui de Smyrne, reconstruit sans doute immédiatement après le tremblement de terre de 177. En l'absence de traces de dégâts sismisques importants à Milet, la raison la plus probable de ce changement reste qu'on voulut ériger un front de scène aussi haut que le koilon, auquel il était devenu nécessaire d'ajouter un troisième maenianum. Pour ce faire, dans le koilon comme dans le bâtiment de scène, on garda ce que l'on put du premier niveau et on reconstruisit le reste.

§ Époque tardo-antique. Après le IIIe s. apr. J.-C., où le théâtre connut encore d'importants travaux, du moins en son début, aucune phase de construction tardive n'a été identifiée. Le théâtre fut pourtant fréquenté et utilisé encore jusqu'aux Ve ou VIe s. apr. J.-C., comme l'attestent les inscriptions topiques. Il nous paraît donc faussé de considérer que le théâtre cessa d'être utilisé comme lieu de spectacles païens après l'édit de Théodose [100].

100. En ce sens Niewöhner *et al.* 2016.

§ Fortification et réoccupation à l'époque byzantine (VIIe-XIVe s.). À l'époque byzantine, le théâtre devint citadelle avancée contrôlant l'accès à la ville sous le château construit aux VIIe-VIIIe s., qui couronnait la colline et employait largement les matériaux du troisième maenianum du théâtre, oblitérant les parties hautes du monument.

Il fut intégré au mur d'enceinte byzantin, construit au VIIe s. ou peu après. L'orchestra fut barrée par un épais de 4 m détruit lors de la grande fouille, daté du VIIe s. Un mur vint barrer la parodos est en aval de la porte III, on boucha la porte I. Plus généralement les accès aux galeries voûtées du koilon I, II, III et IV furent condamnés. Le remploi dans ces bouchages de blocs architecturaux, notamment des blocs en marbre provenant du bâtiment de scène, comme un bloc de frise du front de scène, montre que ce dernier était complètement ruiné quand les fortifications furent construites.

Des habitations retranchées dans le théâtre fortifié furent construites dans les deux premiers maenianums, en retirant certains gradins de façon à constituer des surfaces planes (**fig. 320**), alors que le koilon était couvert de 70 à 80 cm de décombres. W. Müller-Wiener en restituait sept au sommet du premier maenianum, rayonnant au-dessus d'une petite église de dimensions similaires approximativement centrale [101]. Toujours à l'époque byzantine, fut construite une citerne au centre de l'orchestra, et le théâtre servit aussi de cimetière ; du moins une tombe fut-elle retrouvée dans le premier diazôma.

Au XIIe s., c'est toute la colline du théâtre qui fut fortifiée et baptisée en grec παλάτια (palais), d'où le nom turc de Bakat.

FIGURE 320 – 1. Vestiges de la terrasse d'une habitation aménagée dans le second maenianum à l'est de l'escalier 5, laissant apparaître un mur de soutènement hellénistique (WEBER 2001, fig. 38). 2. L'empreinte de l'habitation après restauration (WEBER 2001, fig. 39).

§ Abandon et utilisation comme carrière. Au XIVe s., quand le prince de Menteşe prit Milet après un siège, le théâtre perdit son rôle de place-forte et fut converti en carrière fournissant des blocs de remploi. Cependant, le site fut encore sporadiquement occupé, jusqu'au tremblement de terre de 1955, qui poussa ses derniers habitants à partir pour Balat.

101. MÜLLER-WIENER 1967, p. 285, fig. 2.

Épures

Nous présentons ici un ensemble d'épures architecturales progressivement découvertes en septembre 2014 et en août 2015 au théâtre de Milet : ces dessins finement incisés sur la surface des murs étaient jusqu'alors passés inaperçus. L'ensemble est conséquent : il n'atteint certes pas les 200 m^2 d'incisions recensées à Didymes par L. Haselberger en dix mois de travaux ; mais avec près de 50 m^2, il se détache nettement du corpus aujourd'hui connu où les dessins, en tous cas ceux qui sont signalés et reproduits dans les publications, sont en général isolés, à part dans les importants centres urbains de Rome et d'Héliopolis [102].

Les dessins connus à ce jour au théâtre de Milet se répartissent sur les surfaces en marbre les plus lisses qu'on puisse trouver, que ce soit dans le bâtiment de scène ou dans le koilon. On en connaît dans le local sous l'estrade et sur le mur de soutènement antérieur ouest du koilon. Ces dessins ont tous été réalisés sur des murs, aucun ne figure sur une surface horizontale. Il est difficile de repérer les lignes et de les suivre, car les parements ne sont pas polis ni lisses comme à Didymes, Priène ou Aphrodisias, mais au mieux finement piquetés dans le local sous l'estrade ou finis au ciseau grain d'orge dans le mur de soutènement antérieur et sur un bloc remployé du local sous l'estrade (**Mi3**) : l'ajout d'une couche de peinture lisse, aujourd'hui disparue [103], devait faciliter le tracé.

Les incisions sont très fines : leur largeur varie de 0,3 à 1,5 mm. Certaines, particulièrement encrassées, apparaissent noires et n'ont presque plus de relief. Dans un unique cas, les lignes sont plus blanches que le marbre (**Mi3**). Pour le reste, il s'agit de tracés de la même couleur que la pierre, qu'on ne peut détecter que lorsqu'ils sont suffisamment appuyés et conservés. La règle, le compas et la pointe à tracer ont été utilisés pour réaliser les lignes : on trouve des droites horizontales, verticales, obliques, des cercles entiers, des arcs de cercle, quelques rayons. Le compas est essentiel, non seulement pour tracer des cercles, mais aussi pour reporter avec précision des distances. On peut sans doute lui adjoindre l'équerre, sans laquelle les constructions d'axes, de tangentes et de proportions (**Mi1**) seraient difficiles ; cela semble confirmé par l'exactitude des dessins et l'absence, nous semble-t-il, de marques de compas pour de tels tracés [104]. Les dimensions de ces outils peuvent varier en fonction de celles des dessins : entre le bloc de corniche d'un pied de hauteur (**Mi1**) et la représentation d'un pan entier de paroi dans le mur de soutènement antérieur (**Mi3**), la différence est grande ; pour le premier, où les cercles font quelques centimètres de diamètre, la pointe du compas marque à peine la pierre, tandis que pour la seconde

102. Plus de cent trente épures sont inventoriées dans Capelle 2017a et nous y renverrons par l'identifiant que nous leur avons attribué, composé des premières lettres du nom et d'un numéro. Nous revenons sur l'état général de la question dans le chapitre de synthèse (voir *infra*, p. 1345).

103. On n'a pu observer de traces de pigments sur les surfaces usées et couvertes de concrétions ou de lichens Les traces rouges visibles par endroits, notamment sur le mur de soutènement antérieur, semblent plutôt être des lichens.

104. Sur d'autres dessins, comme **It1** et **2**, subsistent les marques de constructions au compas utilisées pour situer l'axe du dessin ou le centre d'un cercle.

et ses cercles de plusieurs mètres, elle laisse une empreinte large de 4 mm, ce qui rend improbable l'usage d'un compas à bras [105], lequel serait alors long de 4 m : un cordeau tendu est bien plus pratique dans ce cas.

§ Les dessins du local sous l'estrade. Ces dessins (**Mi1 à 5**) se situent avant tout sur des blocs du rez-de-chaussée du mur de scène hellénistique (**fig. 321**). Ces blocs hellénistiques seraient restés *in situ* durant les différentes phases de l'édifice [106]. On trouve également un dessin de l'autre côté de l'espace constitué par le local sous l'estrade, sur un bloc remployé (**Mi3**) dans un mur de refend ajouté au moment de l'aménagement de la parodos ouest et de l'accès au local sous la scène, quand le koilon hellénistique fut reconstruit au IIe s. apr. J.-C. : un escalier permettait de descendre dans un couloir dont la couverture était supportée au sud par ce mur.

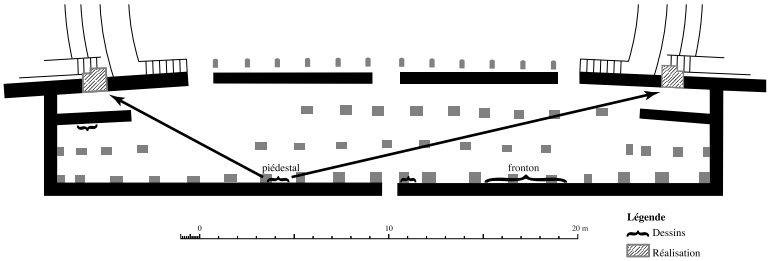


FIGURE 321 – Plan de situation des épures du local sous l'estrade au 1:400 (d'après *Milet* IV 1, pl. 37).

Sont ainsi concernés, si l'on suit les attributions de Fr. Krauss aux quatre scènes hellénistiques, sept blocs de la skènè I, trois blocs de la skènè II et un bloc de remploi de marbre blanc d'origine inconnue : faisait-il partie de la série de blocs provenant du temple archaïque d'Apollon Termintheus remployés dans la seconde phase impériale du bâtiment de scène (voir *supra*, p. 550) ? Les autres sont en marbre foncé, légèrement bleuté, comme tous ceux de l'élévation ; ils ont pour caractéristique d'avoir les parements parmi les plus travaillés de la façade. Le tableau central, au piquetage très fin (**fig. 323**), est encadré d'une ciselure périphérique, taillée au ciseau grain d'orge et assez régulière, avec une bordure polie et parfois particulièrement large (**fig. 329**). La moitié de la ciselure à polir après le travail au ciseau grain d'orge était délimitée par une fine incision, subsistant par endroits, là où la finition n'est pas parfaite : ces incisions sont à distinguer des dessins. Cependant, la ciselure le long des joints semble avoir souvent servi de ligne de référence pour les épures. Les dessins ont donc été incisés sur les blocs en place, après leur dernière finition. Comme à Pergame, Aphrodisias ou Limyra, les orthostates surmontant l'assise de seuil ont reçu

105. Pour des représentations de compas de petites dimensions, voir ZIMMER 1984.

106. Et ce dans toutes les hypothèses envisagées par Fr. Krauss pour reconstituer un état où les blocs hellénistiques auraient été agencés autrement avant d'être remontés dans l'état actuel, ce qui permettrait d'expliquer les seuils bouchés et de ménager une entrée axiale suffisamment large, contrairement au passage étroit de l'état actuel associé à une retaille de la fondation (*Milet* IV 1 p. 54-59) : les blocs B et A à l'ouest, 1 et 2 à l'est n'auraient en aucun cas été déplacés.

les premiers tracés, car leur large surface se situe à hauteur d'homme, entre 0,95 et 1,80 m au-dessus du niveau de l'orchestra d'époque impériale, qui, rappelons-le, se trouvait, selon Fr. Krauss, 0,69 m sous le sol hellénistique. Les dessins se prolongent parfois vers le haut sur une, voire deux assises de panneresses [107]. Au-dessus de cette zone, l'élévation n'est conservée qu'à l'extrémité est du mur, mais le parement des assises qui portaient le front de scène semble trop grossièrement piqueté pour avoir pu recevoir des dessins. Hormis un cas (**Mi4**) , rien ne semble indiquer que les dessins se soient prolongés au-dessus du niveau de l'estrade la plus basse et la plus tardive : quelle que soit leur date, ils ont pu être réalisés dans un espace couvert. Une de ces épures s'étend de part et d'autre du coup de sabre séparant la skènè I et la skènè II (**fig. 329**) : cette dernière constitue dans ce cas au moins un *terminus post quem*. Tous les dessins se prolongent derrière les piliers du local sous l'estrade [108] : ils sont donc antérieurs à la mise en place du pulpitum de la seconde phase impériale sur les piliers. Pour préciser ces bornes chronologiques, l'identification du sujet des dessins est nécessaire. Nous étudierons ci-dessous les tracés qui composent des dessins complexes, rejetant comme incertaines les incisions isolées.

• Une moulure de couronnement (Mi1).

Sur la partie gauche d'un orthostate de la skènè I [109], dans la moitié ouest de la façade, apparaît sur toute la hauteur du bloc un ensemble d'incisions remplies de concrétions noires (**fig. 322**).

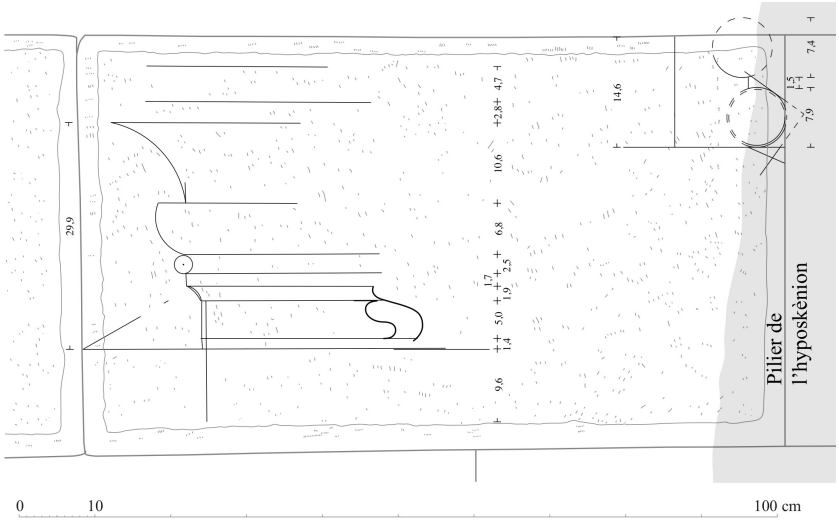


Figure 322 – Local sous l'estrade, façade de la skènè. À gauche, profil d'une moulure de couronnement. À droite, profil d'une moulure de base au 1:10, DAO I. Boyer & J. Capelle.

107. Si l'on admet la restitution de certains dessins au-dessus de la dernière assise conservée. Voir **Mi2** et **Mi4**.

108. Les piliers ne sont pas tout à fait *in situ* : ils ont été redressés ou déplacés lors des fouilles et des restaurations. Voir Weber 1999a, p. 115. Une photographie d'archive de l'Institut archéologique allemand d'Istanbul (D-DAI-IST-R17764) montre deux piliers encore en place sur leur base, assurant qu'ils couvraient l'épure de fronton (**Mi4**).

109. L'orthostate B selon la numérotation de Fr. Krauss dans *Milet* IV 1 p. 55.

Une série d'horizontales est complétée à gauche par un ensemble de courbes et de segments : il s'agit de toute évidence du profil gauche d'un bloc de couronnement, avec des moulures étrangement disposées. Congé, listel, astragale, ovolo droit (**fig. 323**) sont suivis, au-dessus d'un curieux décrochement, d'un cavet et d'un possible listel entre deux horizontales. Forme et dimensions concordent avec la moulure de couronnement lisse des bases de statue formant la tête des parapets du koilon. Aujourd'hui seule la base est, celle de l'asiarque M. Antonios Apollodôros (voir *supra*, p. 544), est conservée jusqu'à cette hauteur (**fig. 304**).

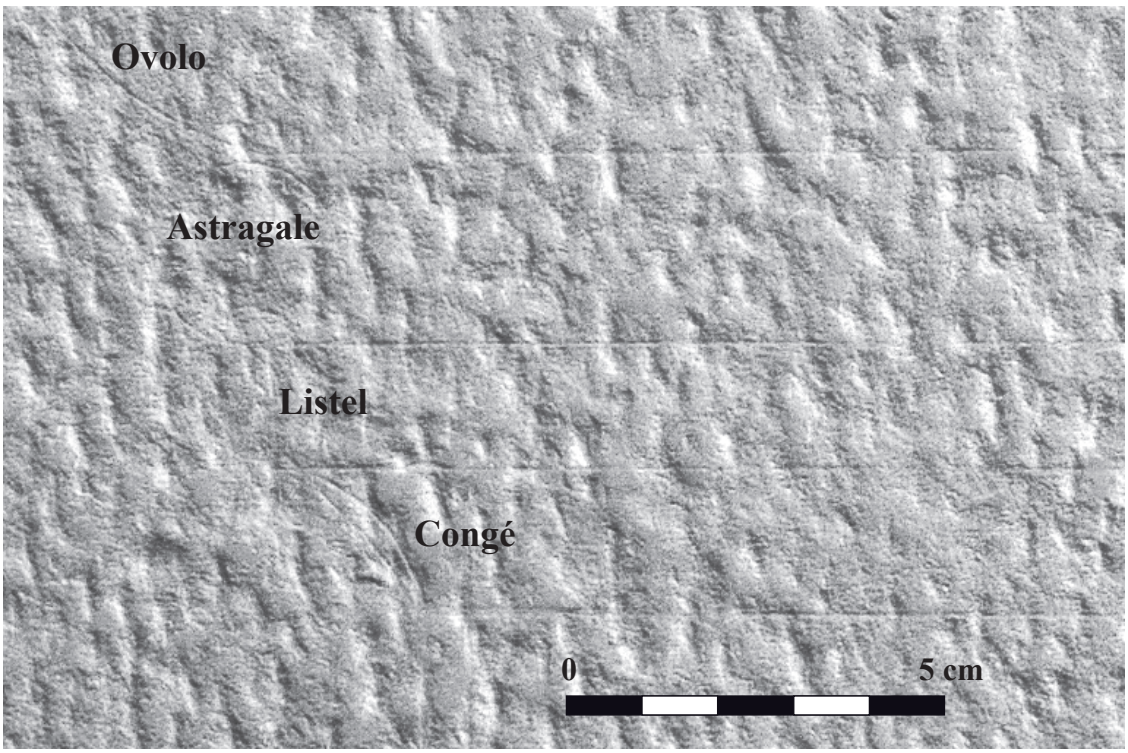


Figure 323 – Détail de la moulure de couronnement au 2 :3. Image retravaillée à partir de la visualisation des normales sous RTI Viewer, DAO I. Boyer & J. Capelle.

Si l'on reporte au compas les principaux intervalles du dessin sur cette base, le parallèle est frappant. En superposant les profils (**fig. 324**), on constate que les horizontales coïncident parfaitement, sauf les trois supérieures qu'il faut décaler vers le bas en ne retenant que la partie haute du cavet sous le listel et le chanfrein : tous les intervalles correspondent alors parfaitement. À ce décalage vertical s'ajoute le décalage horizontal des éléments de la mouluration, vers l'intérieur ou l'extérieur. Ce cas est tout à fait singulier. On ne peut l'expliquer de façon satisfaisante par une volonté d'économiser la surface autorisant le dessin. Le rôle des décalages pourrait être d'individualiser chaque moulure, facilitant ainsi la stéréotomie : l'image est décomposée, comme pour guider les étapes de la taille du bloc.

On retrouve la même mouluration sur les blocs de corniche couronnant le mur de podium bordant l'orchestra (**fig. 305**), dont les dimensions varient d'un bloc à l'autre en raison d'une exécution assez approximative, et qui possède une

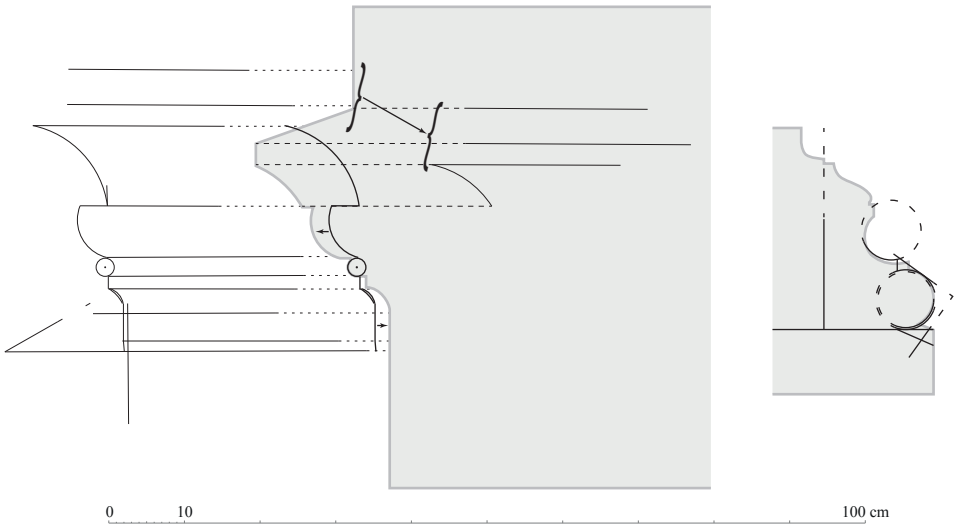


FIGURE 324 – Comparaison au 1:10 des épures avec les moulures du piédestal formant la tête du parapet du koilon (en gris), DAO I. Boyer.

ornementation absente du dessin : tresse sur l'astragale, oves sur l'ovolo, anthémion sur le cavet. Si le dessin de droite (**Mi2**) confortera l'hypothèse du piédestal, il n'est pas exclu qu'on ait reproduit une moulure semblable à partir du même dessin. La corniche serait peut-être de quelques années antérieure, car elle forme le bord de la circulation devant les premiers gradins, dont la construction doit se situer au début des travaux de transformation de l'orchestra et du koilon hellénistiques. En bas à gauche du dessin, un angle est extérieur à la moulure : il s'agit vraisemblablement d'un tracé de construction. Or la tangente de cet angle est égale à une fraction de 4/7. On a probablement là une réalisation concrète d'une proposition des *Éléments* d'Euclide (Euc. VI 2) : à partir de celle-ci, connue en France sous le nom moderne de « théorème de Thalès », on peut construire géométriquement toute proportion rationnelle. Ici, le triangle que l'on peut restituer sur le dessin permet de diviser très précisément une hauteur fixée en deux parties inégales de rapports 3/7 et 4/7, qui auront ainsi entre elles une proportion 3:4 (**fig. 325**).

L'angle suggère l'utilisation d'une équerre possédant cette proportion que l'on retrouve par trois fois au moins dans le dessin. G. Jenewein s'appuyait déjà sur le même livre des *Éléments* pour reconstituer les étapes de construction d'une épure de base composite d'époque impériale (**Ro1**), à partir de la subdivision progressive d'une hauteur d'un pied en fractions allant de 1/2 à 1/32. Elle ne relevait cependant aucune trace d'angle sur la pierre. L'exemple de Milet offre un premier témoignage concret d'une technique de construction géométrique reposant sur des principes acquis depuis des siècles, certainement utilisée de manière fréquente pour tracer les épures, en particulier les profils de mouluration. On peut essayer de restituer les grandes étapes du dessin comme suit : si l'on part de la hauteur d'un pied environ (29,9 cm) qui sépare les deux horizontales débordant à gauche, celle de la base de l'angle et la limite supérieure du cavet, on peut la diviser, au moyen de l'angle, en 3/7 et 4/7 de part et d'autre de la limite inférieure de l'ovolo. Puis on peut à nouveau

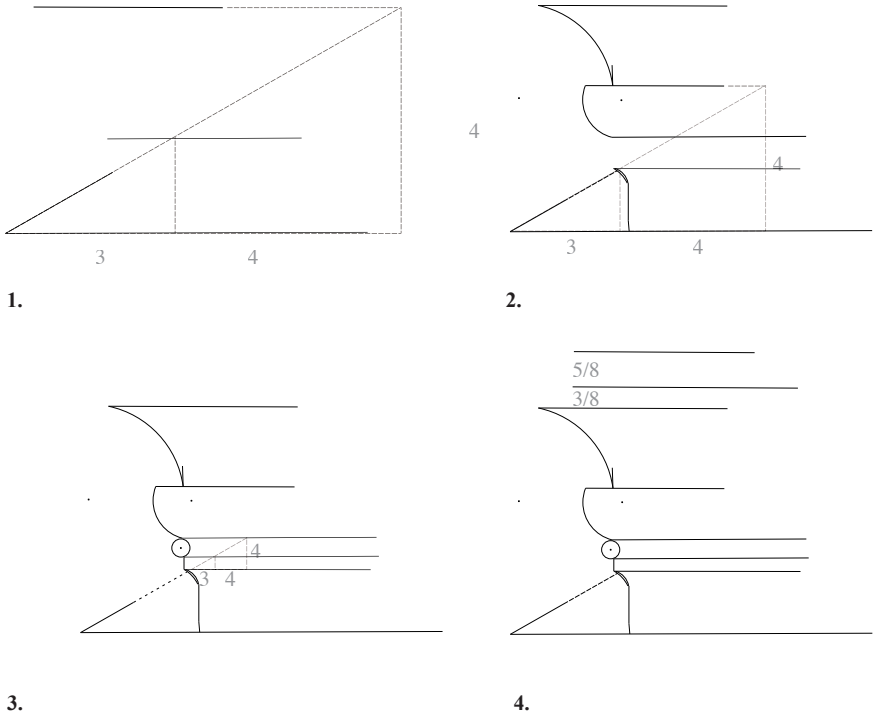


FIGURE 325 – Restitution au 1:10 d'une construction euclidienne à partir de l'angle de rappel incisé (tangente 4/7), permettant de tracer les principales horizontales en quatre étapes, DAO I. Boyer.

diviser en 7 la hauteur jusqu'à la limite supérieure de l'ovolo (tracée préalablement), ce qui permet d'établir une proportion 3:4 de part et d'autre de la limite supérieure du congé. Enfin, on peut répartir le listel et l'astragale en 3/7 et 4/7. Quant aux deux horizontales du haut, elles ont été décalées vers le bas, comme nous l'avons vu. Leur apport est de 3/8 et 5/8 d'une hauteur équivalant à 1/4 de pied de 29,9 cm, 1/8 de cette hauteur correspondant à un demi-dactyle. Autre particularité de ce dessin, deux courbes réalisées à main levée apparaissent en bas à droite : leurs inflexions s'appuient sur trois horizontales. Dans cette zone, au moins deux ratures sont visibles, comme si les lignes avaient été prolongées sans trop d'application. Deux d'entre elles, entre l'horizontale la plus basse et le haut du congé, étrangères au profil de la moulure, paraissent avoir été ajoutées. Les courbes semblent être des esquisses de moulure : celle de droite pourrait être un tore surmonté du début d'une scotie de base attique, comme le dessin ci-dessous (**Mi2**). Qui a tracé ces lignes ? Architecte, contremaître, tailleur de pierre ? La question reste ouverte. Mais elles marquent en tous cas une phase d'hésitation, de recherche, qui semble se situer au niveau de la conception, toute maladroite qu'elle soit, plutôt que de la simple reproduction d'un projet d'architecte préparé à échelle réduite sur un autre support. On trouve un graffiti similaire, mais isolé, aux thermes de Faustine, sur le montant est de l'accès nord à l'apodyterion : une base attique à échelle réduite [110], conservée sur 16 cm de hauteur,

110. Du moins de dimensions moindres que les bases des colonnes de la palestre ou du portique situé entre le stade et les thermes. Voir *Milet* I 9.

est esquissée au moyen de profondes incisions réalisées sans instrument de tracé (**fig. 326**) [111]. On y remarque un repentir : le tore inférieur a été décalé. Mais le parallèle le plus frappant se trouve à Pergame : les profils gauches et droits de la moulure supérieure de deux épures de colonnes tracées sur le dallage du vestibule du temple dit de Dionysos (**Pea4** et **5**) sont aussi profondément incisés que le graffiti des thermes de Faustine, alors même qu'ils sont en partie tracés à la règle et au compas et que les autres traits du dessin sont quasi imperceptibles [112]. Il est vraisemblable qu'on ait ici aussi affaire à un tout, qui témoigne d'une certaine recherche à même la pierre.

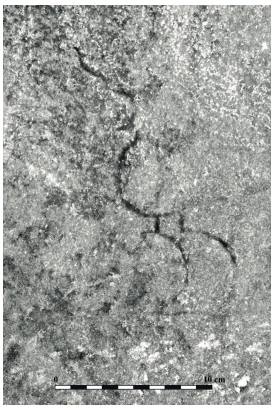


Figure 326 – Thermes de Faustine, graffiti de base attique au 1:4.

• Une moulure de base (Mi2).

Dans l'angle supérieur droit du bloc qui porte la moulure de couronnement se détache un groupe de tracés profondément incisés, dont les lignes directrices sont une horizontale qui ne se prolonge pas jusqu'au dessin de gauche et une verticale qui s'élevait peut-être sur la panneresse supérieure, aujourd'hui disparue (**fig. 322**). Ces deux lignes sont calées dans l'angle du bloc, de sorte qu'elles forment un carré. D'autres lignes se poursuivent sur le bloc de droite, derrière le pilier du local sous l'estrade. On reconnaît le profil d'une base à l'échelle 1/1, avec un tore débordant légèrement sur l'orthostate de droite, surmonté, après un listel plat, d'une scotie qui se prolongeait sur l'assise supérieure. La mouluration coïncide avec celle de la base composite (**fig. 324**) associée au couronnement décrit ci-dessus (**Mi1**). Elle aurait été dessinée à côté de ce dernier, mais décalée vers le haut : selon cette interprétation, la ligne verticale du dessin ne marquerait pas l'axe du fût, mais celui du listel supérieur avant le congé, qui sert en quelque sorte de « moulure de réglage ». Alors que le précédent dessin était un profil gauche contre le joint gauche du bloc, celui-ci est un profil droit partant du joint droit : on a visiblement cherché à utiliser au mieux la surface disponible en ménageant le plus de marge possible. Le tore inférieur est constitué

111. L'étude des dessins incisés des thermes de Faustine revient à O. Dally, M. Maischberger, A. Scholl et P. Schneider, qui m'ont aimablement permis d'en présenter une photographie.

112. Nous avons pu réexaminer ces dessins avec l'aimable autorisation de F. Pirson (DAI) en août 2017. Les résultats sont exposés dans un rapport que nous espérons publier prochainement.

d'au moins deux arcs de cercle de diamètres légèrement différents. Est-ce de l'ordre de la rature, le dessinateur ayant tâtonné pour inscrire son cercle dans la double limite de l'horizontale et du joint montant ? On pourrait aussi noter que le tore du piédestal n'est pas parfaitement semi-circulaire et que la combinaison de plusieurs arcs de cercles insensiblement différents permet de le raccorder avec les moulures l'encadrant. On remarque enfin trois obliques, dont une tangente formant un angle droit avec une autre, non tangente, mais décalée, ce qui constitue une sorte d'équerre renfermant certains points clés du profil. Celle du bas n'est pas non plus tout à fait tangente au cercle : elle est parallèle au chanfrein sous le tore, mais trop basse. Si l'on observe la base de l'asiarque, la ligne supérieure correspond à une facette d'épannelage, non ravalée par endroits (**fig. 327**) : c'est donc une ligne directrice pour la taille tout autant que pour le dessin, ce qui conforte l'interprétation stéréotomique.

Figure 327 – Base de l'asiarque. Facettes d'épannelage non ravalées sous la première marche de l'escalier. La facette inférieure (flèche) correspond à une ligne du dessin.

• Un dessin sur un bloc remployé (Mi3).

Un dessin reste plus énigmatique (**fig. 328**). Il se situe sur un bloc de marbre soigneusement ravalé au ciseau grain d'orge, et non à la pointe fine, remployé dans le mur de refend bordant au sud l'accès ouest au local sous l'estrade. Les tracés incisés sur un support différent, protégés par le débord des blocs de l'assise supérieure, se distinguent par leur blancheur. Au milieu de blocs aux parements très irrégulièrement dressés à la pointe, la surface de dessin paraît isolée. Un grand arc de cercle, qui atteint le bord supérieur du bloc, pourrait s'être prolongé à l'origine sur un autre bloc. De plus, les horizontales ne sont pas parfaitement à niveau avec les joints de lit de ce mur construit avec divers blocs de remploi. Le dessin pourrait donc être antérieur à la construction du mur au IIe s. apr. J.-C., voire ne pas être lié au théâtre, ce qui n'en facilite pas l'interprétation. Dans la partie droite du bloc, on observe le fond de deux grandes lettres, ΓΛ ou ΓΑ : leur orientation, le piquetage qui semble

postérieur, laisse penser qu'elles précèdent le remploi. On n'a pu à ce jour attribuer l'épure à aucun élément du théâtre, ni à une moulure de couronnement ni à un chapiteau par exemple. Le grand cercle semble appartenir à un autre dessin, à moins qu'il ne s'agisse d'un tracé de construction pour un profil qui semble décomposé au moyen d'une succession d'horizontales. Mais ce pourrait être aussi, comme pour d'autres épures de chapiteaux (**Ed3** et **4**) ou de colonnes (**Di1** à **3**, **Di5** à **7**, **Lar1**), une représentation en plan de l'objet, se superposant au profil ou à l'élévation. La forme combinerait donc un diamètre de 36 cm et une hauteur proche de 40 cm, ce qui conviendrait bien à un chapiteau de colonne.

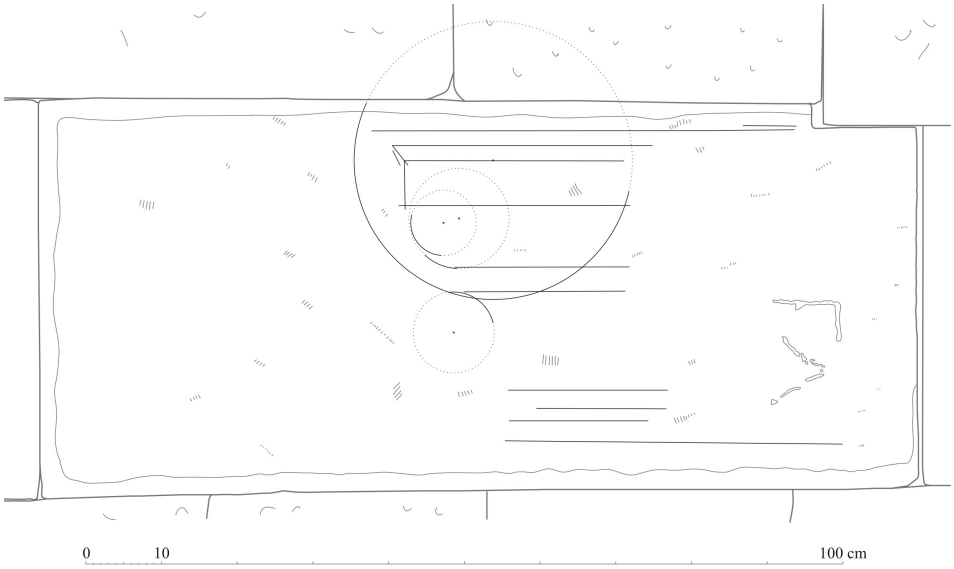


Figure 328 – Local sous l'estrade, mur de refend ouest, parement sud, bloc remployé. Dessin non identifié au 1:10, DAO I. Boyer.

• **Un fronton (Mi4).**

Dans la moitié est du local sous l'estrade, une longue horizontale s'étend sur cinq orthostates, deux de la skènè I et trois de la skènè II, alors même qu'un léger décrochement des lits est observable au niveau du coup de sabre entre les deux skènès (**fig. 329**). Il ne fait pas de doute que le dessin a été réalisé sur les blocs déjà en place, après leur finition, comme le montre une ligne verticale incisée sans doute volontairement sur une ciselure verticale bordant le coup de sabre. Ici encore, les piliers du local sous l'estrade s'appuient sur le dessin, ce qui, tout en compliquant l'étude, prouve que les incisions sont antérieures à l'aménagement du proskènion.

On peut suivre la principale horizontale sur 4,30 m environ. Une deuxième horizontale, moins marquée et semble-t-il beaucoup moins étendue, est visible sur 50 cm environ en haut de l'assise supérieure. Une perpendiculaire semble marquer un axe, qui se prolongeait sans doute sur une troisième assise, disparue aujourd'hui. Dans le champ délimité à droite par la verticale et en bas par l'horizontale, on dénombre six obliques. En partant du bas, les n° 1, 2, 4 et 6 et les n° 3 et 5 constituent deux groupes parallèles entre eux, qui s'enchevêtrent, formant respectivement des angles de 16,4°

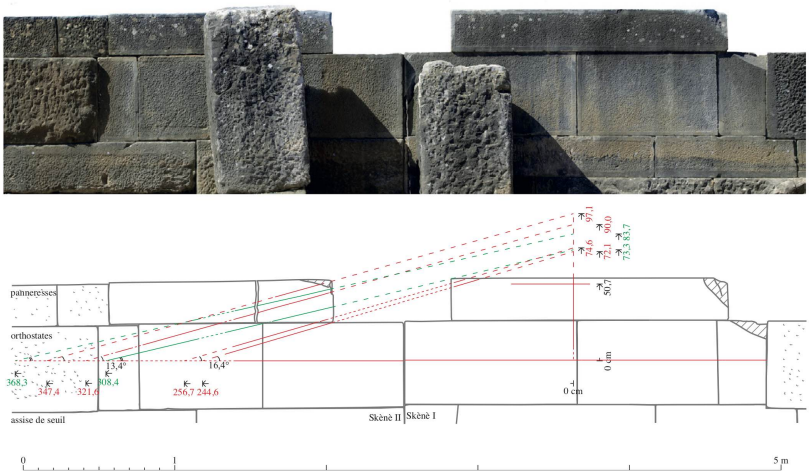


Figure 329 – Épure de fronton sur la façade de la skènè au 1:50, DAO I. Boyer.

et de 13,4° par rapport à l'horizontale. La forme générale du dessin de part et d'autre de l'axe vertical serait un triangle isocèle dont la base maximale restituée à gauche mesurerait 7,37 m et la hauteur 97,1 cm. On pourrait penser que sa moitié droite n'a jamais été tracée, selon un principe d'économie courant. Cependant, les deux horizontales se prolongent de ce côté. Si des obliques symétriques à droite ont existé, on ne pourrait les observer qu'à l'extrême droite de la panneresse située au centre du dessin, qui est passablement usée à cet endroit. Les orthostates qui flanquent les incisions, à gauche comme à droite, présentent une surface traitée plus grossièrement : ils sont attribués par Fr. Krauss au dernier bâtiment de scène hellénistique, la skènè IV. On pourrait donc supposer que le dessin se prolongeait au-delà de sa surface conservée, et qu'il est antérieur à la skènè IV. Ce dessin évoque par sa forme, tout en ayant des dimensions plus modestes, ceux du fronton de Didymes (12 m de long, **Di8**), des deux frontons du dallage du Mausolée d'Auguste à Rome (bien plus de 18 m de long pour le fronton B, **Ro3**, qui est attribué au Panthéon, 17 m pour le fronton A, **Ro2**), du fronton arrière du temple de Jupiter à Héliopolis (13 × 4 m), sur une des dalles du trilithon (**Hé1**), ainsi que le possible demi-dessin de fronton au temple de Bacchus (**Hé7**) de la même ville (10 m de longueur totale au minimum), le fronton de Bziza (8,5 × 3 m, **Bz1**) et son détail (0,92 × 0,80 m, **Bz2**), mais aussi le fronton monumental à échelle réduite (0,48 × 0,38 m) au temple d'Athéna à Priène (**Pr1**). On connaît aussi le petit fronton (3,98 × 0,64 m) d'une chambre funéraire à Ostroucha (**Os1**). Enfin, un possible fronton est mentionné par Cl. Krause aux abords du théâtre de Terracine (**Ter2**). Parmi ces parallèles, le dessin de Milet se caractérise par sa grande sobriété : ici le fronton n'est pas associé à un entablement comme à Priène, ou à une corniche et à son profil détaillé, comme à Didymes et à Bziza : il est l'objet en soi du dessin. On n'a pas non plus de repères indiquant le positionnement de modillons comme à Héliopolis ou Rome : c'est la forme générale du fronton qui semble être en jeu. La longueur de la base, tout en étant incertaine, indique un fronton de petite taille, qui pourrait trouver place dans un front de scène, à la différence

des autres exemples, qui se rapportent tous à des temples. La faiblesse de la pente pourrait être un signe d'ancienneté, puisqu'à l'époque impériale, les frontons sont en général légèrement plus pentus que leurs modèles grecs [113].

Les lignes obliques semblent donc constituer la clé du dessin : elles pourraient correspondre à plusieurs tentatives pour adapter l'inclinaison du fronton en fonction des deux axes, montrant qu'on en est encore au stade du projet architectural. En effet, à chaque oblique correspondent une hauteur et une longueur différentes. La seconde horizontale, qui rappelle deux lignes du même genre dans le fronton hypothétique d'Héliopolis (**Hé1**), pourrait être un repère fixant une inclinaison minimale, à moins qu'elle ne délimite un fronton trapézoïdal à décrochements. Les nombreuses obliques pourraient distinguer la limite extérieure du fronton de l'encadrement du tympan et délimiter les moulurations par des couples de lignes, mais la combinaison de plusieurs inclinaisons reste inexpliquée. Elle pourrait correspondre, sinon à la superposition de deux frontons différents, à la confrontation de deux possibilités, ou à la correction d'une première par une seconde. Ainsi, avec l'angle de 13,4°, on obtient un fronton plus large mais moins haut (inscrit dans un triangle de 7,36 m × 0,84 m), tandis qu'avec l'angle de 16,4°, le résultat est plus étroit mais plus haut (6,95 m × 0,97 m). Il paraît raisonnable de penser que ce dernier groupe d'obliques, plus fourni, correspond au choix retenu : après avoir fixé la limite maximale du fronton, d'après l'option la plus étroite, la plus haute et peut- être la plus novatrice, on se serait préoccupé des limites intérieures : les quatre lignes pourraient représenter, en plus de la limite entre le tympan et la sima, les moulures de cette dernière, au moyen de deux groupes de deux lignes, exactement comme à Bziza. Le jeu de lignes restant est donc assez sommaire, par opposition aux neuf lignes parallèles qui détaillent la mouluration du fronton arrière du temple de Jupiter à Héliopolis : on fixe ici les proportions essentielles. L'identification paraît s'imposer : seul le second étage du premier bâtiment de scène d'époque impériale, selon la reconstitution d'E. Altenhöfer, aurait comporté des frontons (**fig. 299, 317**).

Reste à savoir lequel serait représenté ici. Pour le fronton à décrochements central, reconstitué en fonction de l'élévation, la largeur est bien insuffisante, puisque le demi-fronton est plus étroit qu'un entrecolonnement de la niche centrale. Les frontons intermédiaires à décor végétal, qui nous sont parvenus presque complets, combinent certes deux pentes, mais bien plus divergentes. Il ne reste que les deux frontons au-dessus des portes les plus latérales du front de scène, dont pourraient provenir quelques blocs erratiques en mauvais état, aux angles proches de ceux du dessin, quoique difficilement mesurables [114] : il faudrait alors compter un débord de 70 cm environ de part et d'autre de l'axe des colonnes. L'épure serait largement antérieure à toutes les autres (mise à part peut-être celle du bloc remployé) et légèrement antérieure à la construction de l'étage du premier front de scène, au plus tôt sous Claude,

113. 12° au temple d'Apollon à Didymes, 15° encore au temple de Mars Ultor à Rome, 23° au Panthéon.

114. Je remercie E. Altenhöfer pour ces précieuses informations, qui sont inédites.

au plus tard sous les Flaviens. On peut restituer le niveau du sommet du triangle le plus haut, si l'on suppose qu'il a été tracé intégralement, à 2,29 m au-dessus de l'orchestra romaine, et donc à un niveau supérieur à celui du proskènion de la seconde phase impériale, dont la hauteur serait identique lors de la première phase selon Fr. Krauss, ce qui n'est pas sans soulever quelques questions sur la restitution du dessin comme du bâtiment de scène (voir *supra*, p. 534).

• **Autres tracés (Mi5).**

Les exemples qui précèdent ne représentent sans nul doute que les vestiges d'un ensemble plus conséquent. Même si toutes les surfaces ne sont pas favorables, il reste des zones qui ont pu porter des dessins aujourd'hui invisibles. D'autres tracés ont été repérés dans le local sous l'estrade, sans toutefois permettre une interprétation satisfaisante. C'est le cas notamment d'incisions sur la plus haute panneresse flanquant à l'est l'accès central (**fig. 330**). Le bloc, cassé en deux, est masqué par un pilier du local sous l'estrade. Les lignes ne semblent pas se poursuivre plus haut ; le dessin doit être quasi complet à droite où se trouve l'accès au local sous l'estrade ; par contre, il pourrait se prolonger plus bas sous le pilier, car la verticale coupe la ciselure inférieure. La proximité des lignes indique plutôt un dessin de détail. Entre l'arête inférieure du bloc et la première horizontale, l'intervalle est de 1,8 cm, soit près d'un dactyle ; l'intervalle suivant, avec l'horizontale médiane, mesure le double (3,6 cm), et le dernier, avec l'horizontale inférieure, légèrement moins (3,4 cm). La courbe visible à gauche s'inscrit dans une sorte de carré, délimité par une petite verticale unissant les horizontales. Mais le nombre de lignes observables est trop faible pour en faire une grille guidant un tracé, comme dans le dessin le plus raffiné de Didymes, celui qui représente l'*entasis* d'une colonne (**Di1**).

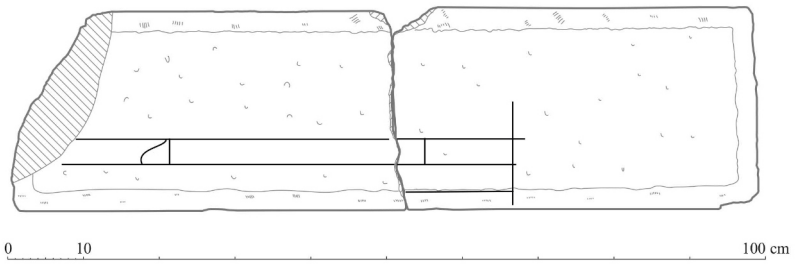


Figure 330 – Façade de la skènè. Dessin non identifié sur la panneresse supérieure à l'est de l'accès central au 1:10, DAO I. Boyer.

§ Le dessin du mur de soutènement antérieur ouest (Mi6). Le parement en marbre de ce mur est tout à fait similaire par sa forme et ses dimensions à celui de l'intérieur de l'adyton du temple d'Apollon à Didymes, précisément là où les dessins foisonnent. La surface est cependant moins lisse à Milet, et on n'a pas trouvé de trous de compas placés sur les joints, sans doute parce qu'un assemblage moins précis ne permettait pas d'exploiter autant qu'à Didymes le quadrillage fourni par les assises. C'est au niveau de la base du mur que le parallèle est le plus frappant, comme l'a montré Fr. Krauss (voir *supra*, p. 529).

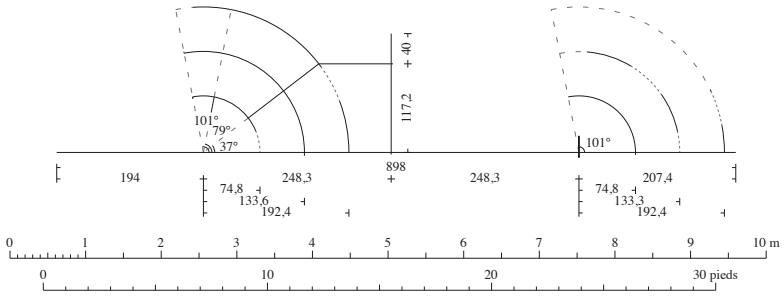


Figure 331 – Mur de soutènement antérieur ouest. Épure de deux des arcs clavés de l'étage supérieur au 1:100, DAO I. Boyer.

C'est là aussi, immédiatement au-dessus de la moulure supérieure de la base et sur quatre assises de panneresses, que se trouve le dessin (**fig. 331**), c'est-à-dire sur une hauteur tout à fait proche de celle atteinte par les tracés de Didymes, qui s'élèvent sur trois assises dont un orthostate. À partir de la cinquième assise, les bourrelets de protection n'ont pas été ravalés et le piquetage est plus grossier : on a soit préparé la surface pour pouvoir dessiner, soit profité de cet espace disponible. Mais le dessin n'occupe pas tout l'espace en longueur : situé sur le dernier pan du mur de soutènement antérieur à avoir été construit, au-delà du grand portail II, il en occupe les deux cinquièmes, au centre gauche (**fig. 333**).

Une horizontale repérable sur une longueur d'environ 8,98 m (un peu plus de 30 pieds) semble constituer le tracé de référence du dessin. Au-dessus, deux trous de compas (**fig. 332**) espacés de 4,97 m de part et d'autre d'un axe de symétrie ont permis de dessiner deux fois trois quarts de cercles concentriques légèrement outrepassés. Leur diamètre équivaut à 5, 9 et 13 pieds (suite de raison 4) de 29,64 cm environ (149,6 cm ; 267,2 cm à gauche et 266,6 cm à droite ; 384,8 cm). Le cercle intermédiaire est donc à égale distance des cercles intérieur et extérieur.

Figure 332 – Mur de soutènement antérieur ouest, épure d'arcs. La flèche indique le trou de compas à l'intersection d'une horizontale et d'une verticale.

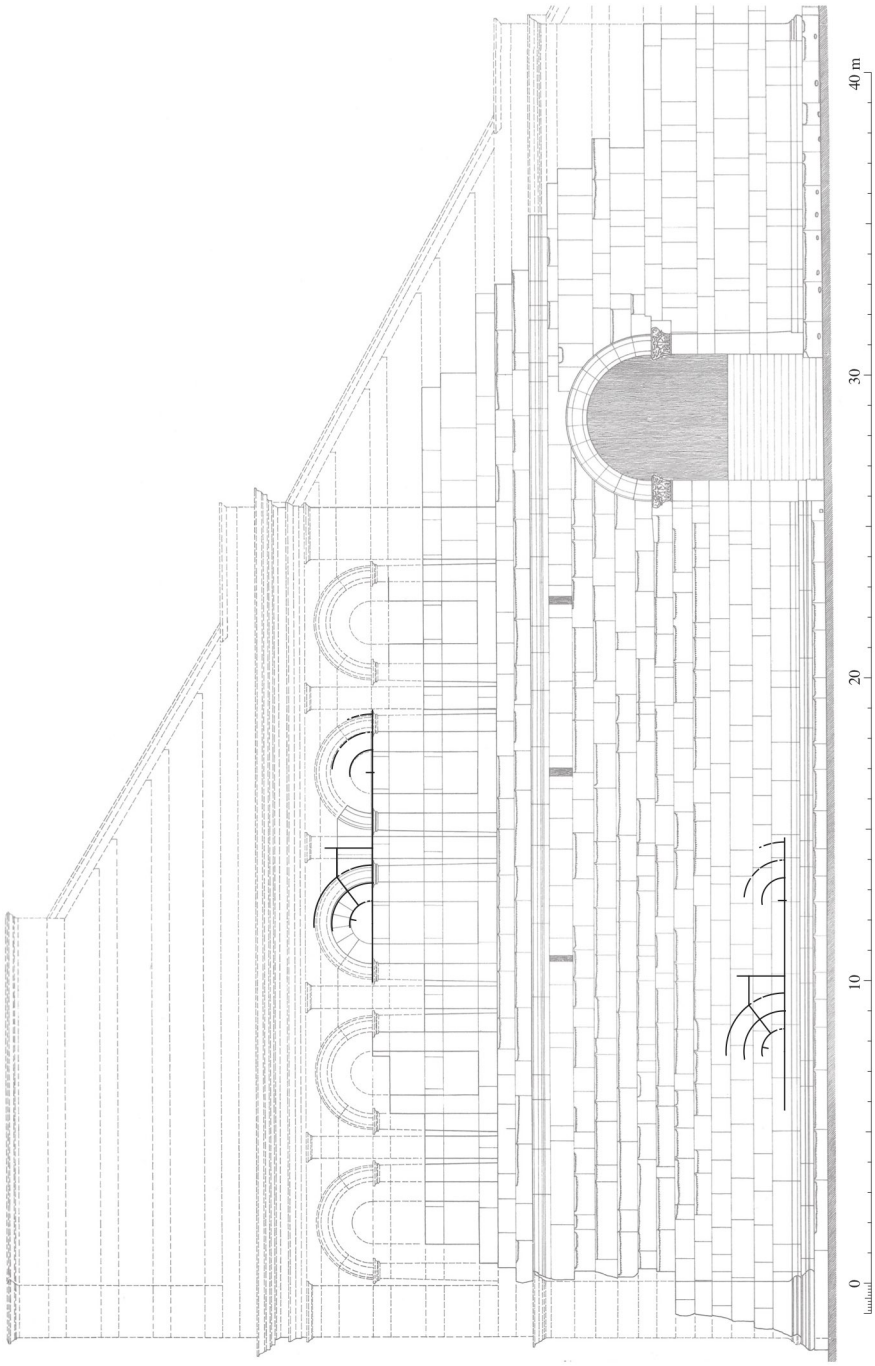


FIGURE 333 – Mur de soutènement ouest, relevé de l'état actuel et élévation restituée. Situation des épures au rez-de-chaussée et superposition des tracés avec les arcs du premier étage (relevé H. Knackfuss, restitution Fr. Krauss, d'après *Milet* IV 1, pl. 18, réduite au 1:250), DAO I. Boyer).

Comme souvent, le dessin a été réduit au minimum : les cercles ne sont dessinés que d'un côté ou presque de leur axe de symétrie, à droite ici. Le deuxième centre est d'ailleurs traversé par un axe perpendiculaire à l'horizontale. La présence de rayons explique le léger outrepassement : sur la moitié gauche du dessin, entre les deux cercles extérieurs, apparaît un rayon faisant un angle de 37° avec l'axe horizontal. Deux autres se distinguent à 89 et 101°, légèrement au-delà de l'axe de symétrie.

Enfin, une horizontale rejoint l'axe de symétrie principal à partir du premier rayon. Tout concorde avec l'état effectif des arcs clavés à deux rouleaux qui surmontent les niches du deuxième étage de ce même mur de soutènement antérieur, au-dessus de nos dessins (**fig. 333**) : d'abord, les diamètres des trois cercles, qui correspondent à l'intrados, au joint entre l'arc et l'archivolte et à l'extrados. Ensuite, l'écart entre les centres, qui est celui qui sépare ceux des niches. Enfin, les angles : celui de 37° (sans doute une imprécision de dessin pour 36°, soit 1/5 du demi-cercle), associé à l'horizontale rejoignant l'axe central du dessin, qui correspond à celui du pilier séparant les niches [115], esquisse le premier claveau à douelle supérieure en degré ; les deux autres délimitent le troisième des cinq claveaux trapézoïdaux de largeur égale, qui complètent l'arc entre les claveaux à degré des extrémités : c'est la clé de l'arc. Les sept claveaux peuvent donc être restitués à partir de cette représentation schématique, chaque claveau à degré représentant 1/5 de l'arc, les cinq autres les 3/5 restants. Ce dessin n'est pas sans parallèles. Mais la duplication des arcs en fait un cas remarquable et son schématisme est rare. Ainsi, on ne connaît avec certitude d'arcs multiples que dans le dessin à échelle réduite de l'amphithéâtre de Pola (**Po1**). L. Haselberger, prolongeant certains tracés, aujourd'hui en grande partie recouverts, incisés sur le dallage du mausolée d'Auguste, restitue deux arcs qu'il attribue à la charpente du Panthéon, mais le second est hypothétique (**Ro4**). Ce cas soulève par ailleurs la question du choix entre surface horizontale et verticale pour tracer l'épure : la représentation sur un dallage peut faciliter la taille et l'ajustement des blocs au sol avant leur montage définitif. Un autre cas est connu à l'amphithéâtre de Capoue, où un seul arc cette fois est représenté sur un dallage (**Ca3**) [116]. À Rome et à Capoue, comme sur d'autres épures tracées au sol (**Ap4** à **6**, **Pea4** et **5** par exemple), les traits ne sont pas incisés à la pointe fine, mais gravés à la pointe : cela rappelle la technique des tracés préparatoires sur les blocs pour guider leur finition. Ce choix n'a pas été retenu à Milet, où le dessin aurait pu être tracé, avec moins de précision sans doute, sur la terrasse au pied du mur de soutènement antérieur. Les épures d'arc sur dallage sont du reste minoritaires, comme pour les autres objets. Autre différence, l'arc à extrados plat de Capoue est représenté complet, avec ses neuf claveaux symétriques, loin de l'économie de l'épure milésienne. On trouve des représentations complètes d'arcs aussi sur des murs, comme à Terracine (**Ter1**), où un probable arc en plein cintre, d'attribution incertaine, est lui aussi représenté pour lui-même et entièrement, avec ses sept claveaux. À Bulla Regia, on ne sait si l'arc a été dessiné dans sa totalité, mais quatre claveaux semblables au moins ont été tracés dans la moitié gauche du dessin, qui représenterait l'arc surmontant l'aditus ouest. De même à Héliopolis, sur une ante du temple de Bacchus, un dessin représente un arc clavé (**Hé4**) : les deux courbes extérieures, probablement de l'archivolte, bien que de dimensions plus importantes, sont comme à Milet séparées de quatre pieds et des rayons situent des

115. Et non l'extrémité du claveau à degré, dont la longueur varie du simple au double (*Milet* IV 1, pl. 33).

116. On a proposé de rattacher l'épure à l'arcade périphérique du monument, même si ses dimensions ne concordent avec aucun arc existant.

claveaux, mais avec moins d'économie puisque les trois premiers claveaux sont représentés, par répétition du même angle (17,4°), et que le dessin se poursuivait peut-être sur un autre bloc. Toujours à Héliopolis en revanche, on peut noter le schématisme du dessin d'un arc à extrados plat d'1,64 m de rayon correspondant à un passage voûté voisin (**Hé5**), il est vrai pour un arc d'une simplicité extrême : ici aussi, trois rayons suffisent pour indiquer cinq claveaux égaux de 36°. On trouve à Uthina dix représentations de demi-arcs, mais cela pourrait s'expliquer par le manque de surface disponible : l'une, à échelle réduite, se situe sur un bloc de l'amphithéâtre, peut-être remployé, les neuf autres semblent fonctionner en partie par paires dessinées sur deux murs d'une même pièce du Capitole (**Ut3**, **Ut1**, **2**, **4** à **11**). Enfin, l'esquisse la plus proche du dessin milésien est peut-être une épure d'arc du théâtre d'Aphrodisias (**Ap2**). Cet aperçu des épures d'arc permet de remarquer la diversité des choix de représentation, signe peut-être de finalités variant selon les circonstances. Deux des cinq arcs du deuxième niveau du mur de soutènement antérieur sont donc représentés dans la partie basse de ce même mur. Nous n'avons pas trouvé de traces d'autres arcs : le nombre de deux correspond au strict nécessaire pour avoir à la fois la forme des arcs et leur espacement. Celui de droite, moins détaillé, dessiné avec un compas (sous forme de cordeau) qui semble s'être légèrement détendu pour le tracé du cercle intermédiaire aurait été effectué ensuite, simplement pour pouvoir mesurer les intervalles. La verticale passant par le centre de droite servirait à le placer par rapport à celui de gauche. Deux arcs donc, mais pourquoi à cet endroit précis, qui n'est ni central ni exactement en dessous de l'exécution du dessin, mais décalé seulement de 70 cm à droite par rapport aux deuxième et troisième niches en partant de l'extérieur ? Ce dessin a été exécuté sur un mur qui accentuait la dissymétrie entre les deux murs de soutènement antérieurs, dernier pan construit après le grand portail II lui-même élargi de 70 cm par rapport au portail est : la construction de ce mur porte à près de 5 m la différence de longueur entre les deux parois. Cette différence, correspondant peut-être à un changement de projet entre la construction des deux murs de soutènement antérieurs, doit s'expliquer avant tout par des raisons statiques, un terrain relativement plan de ce côté du théâtre imposant des substructures plus complexes, ainsi qu'un puissant contrefort dont fait office l'escalier monumental prenant appui sur l'extrémité ouest de la terrasse. La résolution de ces contraintes structurelles fut donc aussi l'occasion d'une monumentalisation asymétrique du théâtre, à laquelle les niches, absentes du mur de soutènement antérieur est, contribuent grandement, faisant écho aux six niches qui animent la façade de la grotte (voir *supra*, p. 506) située sous la terrasse ouest (**fig. 273**) : cette sorte de façade à quatre niveaux (la terrasse et les trois niveaux du koilon) était le premier spectacle qui s'offrait à la vue de ceux qui arrivaient par mer et on lui consacra un soin particulier. L'enjeu du dessin était de projeter une monumentalisation de la façade adaptée aux contraintes structurelles, en proposant avant tout des proportions essentielles régissant les arcs et leur espacement. Cette épure n'est donc pas nécessairement l'expression d'un projet planifié de longue date. Rappelons que le théâtre de Milet est un

édifice complexe, qui fut construit et reconstruit pendant cinq siècles, et qui a vu se succéder une série d'architectes, maîtres d'œuvre et adjudicateurs. C'est justement au début du IIe s. apr. J.-C., au moment où l'élargissement d'un koilon désormais insuffisant est en cours, que la célèbre « inscription de l'architecte » (voir *supra*, p. 548) atteste certaines tensions sur le chantier. Nous n'irons pas jusqu'à assimiler les arcs de l'inscription à ceux de notre dessin, puisqu'on ne trouve ni voûtes ni colonnes sur le mur de soutènement antérieur. L'inscription pourrait se référer au chantier du second front de scène qui débute alors [117]. Mais ce texte comme les épures semblent bien être l'écho de discussions animées autour des importantes transformations du théâtre à l'époque antonine.

§ Conclusion. Les dessins identifiés sont des profils ou des élévations à l'échelle 1:1. Comme on l'a vu dans certains cas, l'unité de mesure utilisée est le pied romain-attique, qu'on peut estimer à 29,64 cm, parfois divisé en 16 dactyles de 1,85 cm. Établir la chronologie des épures n'est pas chose facile car les dessins peuvent avoir été réalisés longtemps après leur support, qui peut lui-même être en place ou en remploi. Certains se trouvent sur des blocs parmi les plus anciens du théâtre, ceux de la skènè I hellénistique. Mais ce n'est pas un gage d'ancienneté, car ces blocs sont aussi les plus appropriés au dessin. C'est sur un bloc de cette phase qu'on trouve le couronnement et la base du piédestal constituant la tête du parapet du koilon construit au IIe s. apr. J.-C., alors que le dessin de fronton, qui couvre la skènè I et la skènè II est antérieur et remonterait au Ier s. apr. J.-C. En réalité, pour tous les dessins identifiés du local sous l'estrade, qui dateraient de l'époque impériale, le support ne fournit qu'un *terminus post quem* très vague : on a recherché avant tout une surface suffisamment grande, de la meilleure qualité possible, à proximité du travail à réaliser. Pour le dessin identifié dans le mur de soutènement antérieur, la datation est plus simple : support et dessin appartiennent à la phase du IIe s. apr. J.-C. du koilon. Reste à savoir si tous les dessins sont contemporains, datent plus largement de l'époque impériale, ou s'ils correspondent à diverses phases depuis l'époque hellénistique, comme à Didymes, sur le territoire de Milet. Des tracés repérés en 2015 au bouleutèrion (**Mi7** et **8**) attestent d'ailleurs une telle pratique dans la ville de Milet dès l'époque hellénistique, à l'instar d'autres sites micrasiatiques (**fig. 591**). L'interprétation de ces épures serait appauvrie si elle n'était multiple. Les dessins offrent sans doute aux tailleurs de pierre un modèle à reproduire, sur lequel ils peuvent prendre des mesures en grandeur réelle. Telle n'était cependant pas leur seule finalité, comme le montrent les repentirs, les variations, les duplications sur la pierre, mais aussi les constructions géométriques : les épures de Milet sont le signe d'une réflexion architecturale sur le chantier. Les grandes lignes du projet étaient sans doute fixées à l'avance, mais la configuration de beaucoup de ses composantes était éprouvée et modulée au fil des travaux.

117. Les multiples commentaires de cette inscription n'ont pas résolu la question de l'identification architecturale. M.-Chr. Hellmann date l'inscription de la fin du IIe ou du début du IIIe s. apr. J.-C. « d'après le style de la gravure et du décor architectural » et la rattache à la construction de la galerie supérieure, alors qu'on considère généralement (H. Krauss, E. Altenhöfer) que les travaux du koilon sont achevés vers le milieu du IIe s. apr. J.-C.

Ornementation sculptée

L'ornementation sculptée du théâtre est présentée par R. Bol dans sa monographie sur la sculpture impériale de Milet [118].

Depuis, quelques fragments sculptés qui présentent des signes de mutilation – nez coupé plutôt que brisé par exemple – ont été trouvés ensevelis rituellement, sous une tuile, dans la source de la grotte du théâtre [119]. On y a vu un geste pieux après l'interdiction des cultes païens. Par ailleurs, le chapitre de R. Bol, très riche par ailleurs, intègre certaines bases de statue erratiques trouvées au théâtre, mais pas d'autres, écartées aussi par les épigraphistes du chapitre des inscriptions de Milet consacré à celles qui proviennent du théâtre.

L'ensemble des pièces sculptées consiste en des blocs erratiques trouvés au théâtre ; seule la base de la tête de parapet du mur de soutènement antérieur est nous indique à la fois l'emplacement d'une statue et la personne qu'elle représentait. Ces statues ou fragments de statues proviennent du théâtre dans son dernier état ; cependant des traces de retaille et de remploi permettent de faire quelques hypothèses à propos de l'ornementation en ronde bosse des phases antérieures ; on peut discuter aussi du moment de l'érection de telle ou telle statue, car il serait naïf de croire que toutes furent installées simultanément à un instant T, précédant par exemple de peu la dédicace du front de scène. Nous tâcherons donc de présenter ce que l'on sait de l'évolution de l'ornementation sculptée du théâtre, étant donné qu'un inventaire assez complet existe déjà.

§ Phases hellénistiques. Du théâtre hellénistique, il ne subsiste en l'état aucun des emplacements susceptibles d'avoir reçu des statues : les parodos originelles ont disparu, de même que les murs de soutènement antérieurs avec leur parapet, le front du proskènion ou encore les diazômas. Pourtant, il apparaît assez vraisemblable que la statue de l'artiste Moirias fils d'Aristodèmos, datée du IIe s. av. J.-C., dont la base (ht. 0,545 m, L. 0,905 m, prof. 0,90 m)) fut remployée à l'envers dans la façade du rez-de-chaussée de la skènè IV, probablement au tournant de notre ère, ait été à l'origine exposée au théâtre : la dédicace de la statue par le koinon des Ioniens, dans sa partie en vers, vante un artiste (aulète cyclique, poète ? [120]) plusieurs fois couronné pour des représentations chorales portées sur scène avec bonheur (εὐσκήνοιο χορείας), mais

118. Bol 2011, VII 1-2 : VII 1.1-5 (caryatides), 6-7 (tritons), 8 (torse colossal divin), 9 (nikè), 10 (Hermès), 11 (Létô), 12-13 (Apollon Termintheus), 14 (base pour une statue de Némésis), 15 (autel figurant Némésis), 16 (statue féminine), 17 (base de statue en or pour un Milésien), 18 (base de Thèlymitrès), 19 (base de la statue de l'asiarque M. Antonios Apollodôros), 20 (base du procurateur Aur. Euphrates), 21 (base de la statue du procurateur Kastrios Kinna), 22-23 (empereurs cuirassés), 24 (barbare agenouillé), 25-26 (monument à lions en relief), 27 (pied de table représentant un athlète), 28 (claveau), 29 (relief de taureau), 30 (stèle du gladiateur Philèmôn), VII 2.1-31 (frise d'amours chasseurs).

119. Niewöhner *et al.* 2016.

120. Peek *et alii*. *Contra* Merkelbach. Pour les références aux multiples commentaires, voir *infra*, p. 661.

aussi la cité de Milet qui, pour avoir nourri en son sein tant d'artistes de renom, voit sa primauté sur la scène (ἐν θυμέλαις) reconnue par toutes les villes [121].

D'autres inscriptions hellénistiques trouvées au théâtre pourraient en provenir, même si leur provenance incertaine a conduit P. Herrmann à les écarter du chapitre consacré au théâtre, sans pour autant renoncer à envisager qu'elles en proviennent dans ses commentaires. Il s'agit de la base consacrée sans doute au IIIe s. av. J.-C., plutôt dans sa seconde moitié, à Dionysos et aux Muses, par Philinos fils de Poseidônios, vainqueur aux Mouseia de Thespies, trouvée par Th. Wiegand dans les décombres de la skènè près de la porte du mur de soutènement antérieur est [122]. Dans le corpus des inscriptions de Milet, elle est portée disparue, mais on peut bien l'observer à l'emplacement indiqué (**fig. 334**). Contrairement à ce qu'indique le carnet de fouilles de Th. Wiegand, il nous semble qu'il ne s'agissait pas d'une seule statue, mais de quatre statues de petites dimensions, sans doute un Dionysos central, entouré de trois Muses, si l'on restitue dans la partie droite perdue une mortaise symétrique à celle de la partie gauche. Encore une fois l'emplacement de la découverte et l'objet de la dédicace rendent probable que cette statue ait été exposée dans le théâtre à l'époque hellénistique avant d'y être remployée lors d'une phase ultérieure.

Figure 334 – 1. Face antérieure de la base avec la dédicace (*Milet* VI 3 1293). 2. Lit d'attente de la base du groupe statuaire dédié par Philinos (2014)

D'autres inscriptions du IIIe ou IIe s. av. J.-C. ont été trouvées dans le secteur du théâtre, sans qu'il soit assuré qu'elles y aient été à l'origine exposées : ainsi, la base dédiée par Batôn, probablement ancien chorège multiple au IIIe s. av. J.-C. (πάντα χορηγήσας [123]) à Dionysos et à sa femme, remployée dans la fortification du troisième

121. τὸ κοινὸν τῶν Ἰώνων Μοιρίαν Ἀριστοδή[μου] |ἀρετῆς ἕνεκεν καὶ εὐνοίας τῆς εἰς αὐτό.|*vacat*|Μοιρίου εἰκόνα τάνδε πόλεις ἔστασαν Ἰώνω[ν] |εὐκελάδου τέχνας ἄξια μησαμένου. | αὐχεῖ δ' ἅστεα πάντα τὸν εὐσκήνοιο χορείας |οὕνεκ' ἀειμνάστων ἀψάμενον στεφάνων. |θειοτάτα Μίλατε, διάκριτα φῦλα τεχνιτῶν |θρεψαμένα πρώτα κέκρισαι ἐν θυμέλαις. « Le koinon des Ioniens a élevé cette statue de Moirias |dont les productions furent dignes de son harmonieux talent. |Toutes ensemble les villes vantent celui qui a obtenu d'immortelles couronnes |pour ses représentations chorales, ornement de la scène. |Très divine Milet, toi qui as nourri des tribus d'excellents artistes | tu as été jugée mériter le premier rang sur la scène. »

122. *Milet* VI 3 1293. « Neben dem östlichen Zugang der Südseite ».

123. *Milet* VI 3 1292. L'expression n'est peut-être pas synonyme de χορηγήσας τὰς χορηγίας πάσας et on pourrait comprendre que l'évergète a simplement « pourvu à tout », de même que L. Robert

quart du IIIe s. apr. J.-C. (dite « mur des Goths ») comme une base dédiée par Moschiôn, stéphanéphore, au tournant du IIIe et du IIe s. av. J.-C. [124]. On peut encore citer l'inscription honorifique d'Archidémos pour son père Aristokratès, datée du début du IIIe s. av. J.-C. [125]

Enfin, « sur la scène du théâtre de Milet », O. Rayet avait encore retrouvé, en 1872, avec la série de statues du front de scène impérial deux fragments d'une statue féminine vêtue, datée par le style du IIIe s. av. J.-C., peut-être de son deuxième quart. La statue, qui faisait probablement partie de l'ornementation du bâtiment de scène d'époque impériale, avait-elle à l'origine était exposée au théâtre ? Il faudrait encore compter la base d'une statue en or d'un Milésien inconnu, envoyé en ambassade à Rome, trouvée également au théâtre, dans l'orchestra en 1903, qui daterait de la fin de l'époque hellénistique, peut-être de *ca* 38 av. J.-C., moment où Milet retrouve son autonomie [126].

Tout cela laisse supposer [127] qu'une collection de statues en l'honneur de magistrats et d'évergètes se constitua sans doute aux IIIe et IIe s. av. J.-C., principalement au théâtre, et se développa peut-être au-delà.

R. Bol, qui n'évoque pas les statues regroupées ci-dessous, relève un relief représentant un taureau chargeant vers la droite et portant une inscription au nom de l'épistate Dies fils de Glaukos, datée du IIe s. av. J.-C. Selon N. Ehrhardt, l'épistate aurait été chargé d'introduire le taureau dans un contexte agonistique, ce qui semble assez hasardeux pour un bloc erratique isolé. R. Bol cite encore la base d'une statue, trouvée au théâtre, et consacrée à une déesse parèdre de Dikè, restituée comme Némésis, et datée par A. Rehm du tournant du IIe et du Ie s. av. J.-C. (*Milet* VI 3 1309). On ne voit pas pourquoi, pour ce bloc erratique en particulier, l'attribution au théâtre hellénistique, puis aux deux phases impériales est présentée comme assurée : l'hypothétique rapport entre Némésis, le théâtre et les concours ne fait pas preuve.

Il faudrait donc supposer que, dans le théâtre hellénistique, étaient exposées des statues de grands personnages, mais aussi de divinités, et que certaines statues furent démontées et leurs bases remployées. On ne peut étendre l'hypothèse aux caryatides et aux tritons qui constituaient des supports architectoniques et qu'on a pu dater par le style de l'époque hellénistique : en l'absence d'une ornementation sculptée pour la façade de la skènè, on ne voit quel rôle ces supports auraient joué dans le monument et il paraît plus probable que les caryatides, sculptées à l'époque impériale, aient imité un modèle pergaménien du IIIe s. av. J.-C. et que les tritons ne soient pas antérieurs à l'époque antonine.

En revanche, une série de blocs de calcaire portant une frise d'armes (**fig. 335**), comme on en trouve en façade du proskènion du théâtre hellénistique de Termessos,

propose comme lecture alternative « (toute) fourniture ». Cependant, ce doit bien être une charge précise qui est indiquée, puisqu'il dédie le monument aussi à sa femme qui fut pytharque d'Artémis.

124. *Milet* VI 2 790.
125. *Milet* VI 3 1313.
126. *Milet* VI 3 1091.
127. Ainsi P. Hermann dans *Milet* VI 3 p. 182.

pourrait éventuellement remonter, si l'on admet leur attribution au théâtre, à une phase ancienne du monument. Encore faudrait-il savoir où la restituer : moulurée en haut et en bas, elle est constituée de panneaux figurant notamment des boucliers de formes multiples, mais aussi un trophée ; certains de ces panneaux faisaient ressaut. Auraient-ils pu par exemple servir de parapet pour le postscaenium de la skènè IV ?

Figure 335 – Milet, théâtre. Divers blocs d'une frise d'armes (2015).

Certes, on peut supposer que les bases avaient été apportées d'ailleurs et, de même que pour le dallage du Delphinion, le remploi massif de blocs inscrits ne préjuge pas de leur provenance ni du fait qu'ils aient été exposés au même endroit ; cependant, cet ensemble d'inscriptions ne remontant pas au-delà de la construction du monument et ayant trait parfois à des personnages dont l'activité était liée au théâtre présente une certaine cohérence.

§ Première phase impériale. Du premier front de scène d'époque impériale proviennent peut-être cinq caryatides archaïsantes qui auraient été retaillées pour être remployées dans le second, de même que certains blocs architecturaux. Elles auraient déjà été liées à l'architecture dans leur premier état, mais moins que dans le second. Il en existait trois paires au minimum dans le second état. Aux cinq corps anciennement connus [128], il faut désormais ajouter les fragments trouvés dans la grotte du théâtre, notamment deux têtes (Niewöhner *et al.* 2016 S1 et S2). La nikè classicisante, qui présente une certaine parenté avec les caryatides et qui, comme ces dernières, fut retaillée pour s'adapter au second front de scène, pourrait aussi avoir été d'abord exposée dans le premier front de scène, avec son hypothétique pendant. Ce pourrait être aussi le cas d'un autre Apollon citharède colossal, daté par le style du début du règne de Néron : il aurait préexisté à l'Apollon Termintheus rapporté de Myonte dans la phase suivante et à la nikè classicisante, et aurait déjà été accompagné des caryatides figurant des muses. Sa face arrière laissée fruste montre qu'il était exposé dans une niche.

§ Deuxième phase impériale. La deuxième phase impériale comporte des pièces d'époque antonine, allant jusqu'à la fin de l'époque antonine, mais aussi probablement au-delà.

128. Schmidt-Colinet 1977, Heres 1982. Trois se trouvent au musée du Louvre (**fig. 268**), une au musée archéologique d'Izmir, une aux staatliche Museen de Berlin.

• Bâtiment de scène.

Le second front de scène semble avoir encore accru la recherche d'un style ancien, tendant à véhiculer l'image d'une cité particulièrement vénérable, première d'Ionie par l'âge : il alliait en effet des sculptures archaïques et archaïsantes. Dans l'ensemble, une statue d'Apollon (**fig. 268**), dont le style se situe au tournant de l'époque archaïque et du style sévère (*ca* 480), a été rapprochée de l'Apollon Philesios de Kanachos sculpté pour le temple de Didymes, ou des œuvres de Pythagoras [129]. Il s'agit d'un torse colossal haut d'1,47 m, fleuron du musée du Louvre, dont la hauteur totale peut-être estimée entre 2,50 et 2,60 m. Elle dut être apportée du temple archaïque de Myonte comme d'autres blocs archaïques remployés au théâtre, et occupait sans doute une position centrale. De son lieu de découverte et d'une base de statue trouvée dans l'orchestra, ornée de griffons similaires à ceux de la frise à amours chasseurs, aux ailes rappelant celles des amours, représentés affrontés autour d'un trépied selon un leitmotiv milésien [130], une branche de laurier entre les pattes pour l'un, une cithare pour l'autre, on déduit que l'Apollon fut installé au théâtre après le milieu du IIe s. apr. J.-C., dans le second front de scène. L'association de la base impériale et de la statue archaïque apparaît assurée par le fait qu'au lit d'attente de la base on observe une cuvette adaptée à une plinthe archaïque, et qu'une mortaise circulaire supplémentaire à l'arrière correspond à un support adventice ajouté à l'arrière de la jambe droite, qui en conserve la trace ; une autre mortaise venait renforcer la jambe gauche.

Les caryatides archaïsantes devaient être disposées de part et d'autre : on en restitue aujourd'hui trois paires symétriques retaillées pour être fixées au mur de fond, de même que deux tritons archaïsants engagés dans des piliers, ajoutés comme supports supplémentaires latéraux du front de scène, qui fut renforcé à ses extrémités, là où les portes de parodos furent édifiées. Peut-être ajoutés pour l'occasion, les tritons seraient comparables à ceux de la réfection de l'odéon d'Agrippa, et datables des années 150. Les caryatides figuraient des muses, traditionnelle escorte d'Apollon ; quant aux tritons, ils pouvaient évoquer Apollon Delphinios, comme le thiase marin de la frise du postscaenium, ou encore la mer de la baie du théâtre, mais aussi de l'empire maritime milésien.

L'ensemble était complété par une nikè classicisante du type de la victoire de Naples (**fig. 336.1**), peut-être remployée de la phase précédente et fixée au mur de scène : un torse trouvé au théâtre et conservé au musée d'Istanbul [131] présentait une face arrière plane et fruste indiquant qu'elle était adossée à un pilier ou un mur ; par ailleurs subsistent les mortaises d'agrafes des deux côtés, peu travaillés également, au niveau des hanches. La victoire, dont les ailes étaient sans doute rapportées, est représentée en vol, la jambe gauche en avant, le bras gauche levé. Peut-être avait-elle un pendant.

129. Simon 1957, p. 38-46, pl. 7.1, 8.2-8.3. Linfert 1973.

130. Voir par exemple la fresque du bâtiment hellénistique que remplaça l'heroôn III au IIIe s. apr. J.-C., non loin du théâtre (Niewöhner 2016).

131. Mendel 1914, no 1296, fig. 2158, Gulaki 1981, p. 179-180, fig. 128-128a.

Figure 336 – Milet, théâtre, sculptures en ronde bosse du front de scène. 1. Nikè classicisante. 2. et 3. Empereurs cuirassés. 4. Barbare agenouillé (d'après Bol 2011).

La restitution des caryatides et tritons comme figures adossées à des supports du front de scène n'est cependant pas acquise, de même que celle d'une ou de deux victoires : ni Fr. Krauss ni E. Altenhöfer ne les intègrent à leurs dessins, et R. Bol suggère que ces éléments, trouvés avec la frise d'amours chasseurs, aient tous orné le postscaenium. Cependant, trois caryatides furent trouvées « sur la scène du théâtre » (O. Rayet), et une en fouille dans l'orchestra : il demeure probable que ces statues se trouvaient en position de chute, au pied du front de scène. Le fait que les statues que l'on a nommées caryatides n'aient pas eu davantage de rôle porteur que d'autres ne facilite pas l'interprétation : deux têtes retrouvées récemment était nues, et simplement taillées à l'arrière pour être adossées à un mur, et la face arrière bien conservée de l'une des caryatides présente un cadre d'anathyrose analogue à celui de la nikè.

Au-delà de ce groupe de statues divines récupérées ou remployées, on compte encore d'autres statues figurant des dieux, peut-être créées pour l'occasion. Outre l'Apollon citharède sans doute plus ancien, on a identifié une Létô classicisante, qui viendrait compléter un cycle apollinien enraciné dans les légendes de Didymes : elle suivrait un type bien connu dans la statuaire d'Asie Mineure, et sur les monnaies ioniennes (Éphèse, Magnésie), mais aussi milésiennes à partir de l'époque de Marc Aurèle et de Commode : la déesse s'élance vers la droite, portant les enfants Apollon et Artémis. Cette représentation contribuait peut-être à exalter le passé mythologique de la cité, non sans rivalité avec Éphèse qui avait revendiqué pour elle le lieu de naissance des jumeaux de Létô (Tac. *An.* III 61). D'autres représentations divines ont été identifiées : un Hermès d'époque antonine également, ainsi que la statue de Némésis d'époque hellénistique déjà évoquée. Parmi les fragments mis au jour dans la

grotte, un bâton attribué à une représentation d'Asklèpios provient peut-être plutôt du sanctuaire que du théâtre.

La longue frise d'amours chasseurs (**fig. 337**), courant vraisemblablement tout autour du postscaenium, faisait écho à ce programme, reprenant deux fois l'image de l'Apollon de Kanachos, l'une flanquée de porteurs de flambeaux qui auraient été ajoutés ultérieurement, mais aussi celle d'Apollon Delphinios et d'Artémis ; elle figurait en outre un dauphin accompagné de tritons et des griffons, autant d'images fixant dans le marbre la mythologie milésienne. Le relief pourrait faire allusion non seulement à des divinités milésiennes, mais encore à des œuvres et des monuments emblématiques de la cité : l'Apollon de Kanachos du sanctuaire de Didymes, le monument du port aux lions, avec son thiase marin. La frise, qui devait faire également allusion aux chasses données en spectacle (voir *infra*, p. 657), unissait peut-être ancienne tradition et nouvelles modes. R. Bol la date des années 50 ou 60 du IIe s. apr. J.-C., plutôt du début de cette période, autant par comparaison stylistique avec des sarcophages que par prise en compte des différents éléments de chronologie du monument.

Figure 337 – Milet, théâtre. Deux blocs provenant de la frise d'amours chassant exposés sur l'assise de calcaire recouvrant le massif de fondation du front de scène, vers l'est (2011).

De même la représentation de la victoire, tout en étant une référence à l'époque classique, ne pouvait pas ne pas entrer en résonance avec les représentations d'empereurs cuirassés. De statues impériales, on en a retrouvé deux [132], lors des premières fouilles, en 1902 et 1903, dans le secteur des escaliers ouest et est d'accès au local sous l'estrade : il s'agissait de statues colossales d'empereurs cuirassés, prenant peut-être

132. Il demeure incertain de savoir s'il faut rattacher au monument une base d'une statue de Trajan trouvée récemment « sous la végétation derrière le théâtre » (côté ouest ?), retenue par Gybas 2018, p. 265, n. 1524 d'après Munk Højte 2005, p. 396-sq.

place de part et d'autre de la façade [133]. Elles sont habituellement datées du troisième quart du IIe s. apr. J.-C., après 174, quand Commode était *kaisar* et représenteraient Marc Aurèle et Lucius Verus ou Commode. Elles pourraient avoir constitué le parachèvement du chantier du front de scène, qui dura peut-être quelques décennies (pour une discussion de la chronologie généralement reçue, voir *supra*, p. 556). L'occasion de leur érection pourrait avoir été la rénovation des Didymeia sous le nom de Didymeia Kommodeia (voir *infra*, p. 650), elle-même suscitée par une hypothétique visite de Commode en 176 (voir *infra*, p. 650) ou son association à l'empire en 177 ; on a pu remarquer que les cuirasses étaient ornées de griffons, symbole apollinien que l'on retrouvait au théâtre sur la base de la statue d'Apollon Termintheus et dans la frise d'amours chasseurs.

Une statue deux fois plus petite que nature serait quant à elle celle d'un barbare agenouillé portant le pantalon (**fig. 336.4**) ; trouvée au sud de l'escalier monumental adossé au mur de soutènement antérieur ouest en 1903 [134] et datée du milieu de l'époque antonine, on pourrait vouloir l'associer aux effigies impériales. Cependant on y a reconnu une figure portant un monument triomphal, qui ne se dressait peut-être pas au théâtre.

Des statues d'individus doivent avoir complété l'ensemble, et furent sans doute ajoutées progressivement, après l'achèvement de la façade. Deux statues, dont l'une des bases est constituée de deux fragments dont nous avons montré qu'ils recollaient (voir *infra*, p. 610) furent consacrées à M. Aurèlios Thèlymitrès, artiste ou athlète, évergète ayant contribué au financement du théâtre, par deux associations, le συνέδριον des λινουργοῖ (tisserands de lin) et celui des σακκόφοροι (portefaix). D'après l'inscription, les statues de Thèlymitrès le Jeune se situaient probablement à l'intérieur (ἐν) de certaines niches de la façade qu'il avait fait réaliser, comme c'est le cas au théâtre de Messène, où le financeur des travaux, Tiberius Claudius Saethidas Caelianus II, et sa femme (ou sa mère) avaient leurs statues dans le front de scène construit dans le troisième quart du IIe s. apr. J.-C. [135] Elles étaient peut-être disposées symétriquement, comme deux statues d'athlètes périodonices, les célèbres boxeurs Kandidianos et Piséas, de part et d'autre de la scène du théâtre d'Aphrodisias au IIIe s. apr. J.-C. [136]. Les bases de statue en l'honneur du père (*Milet* VI 3 1369-1370), de provenance inconnue, pourraient avoir elles aussi garni des niches, la présence de dynasties étant courante dans les façades à « tabernacles » typiques des théâtres et des nymphées micrasiatiques de l'époque. Il faut cependant noter que l'inscription de la base de statue *Milet* VI 2 939 semble l'emporter légèrement par sa taille, du moins sa longueur, et les épithètes pompeuses du nom de l'association. Peut-être

133. Bol 2011, nos 22-23. L'une est conservée au musée de Milet, l'autre à Berlin.
134. Bol 2011 no 24 (Berlin).
135. Themelis *et al.* 2015.
136. Roueché 1993 nos 74-75. L'emplacement de ces statues de part et d'autre de l'estrade est restitué en fonction du lieu de découverte des fragments, sur la scène et en position de chute en contrebas. Cet exemple montre que l'argument de Chr. Habicht, selon lequel Thèlymitrès le Jeune participe sans doute à des concours musicaux en raison de l'objet du financement, est loin d'être suffisant (Habicht 1961, p. 222) : seul le palmarès constitue un indice sérieux.

se distinguait-elle aussi par un emplacement de choix dans le front de scène. Certains fragments trouvés dans la grotte du théâtre pourraient éventuellement correspondre à des statues d'athlète : une tête idéalisée (Niewöhner *et al.* 2016 S4) ; une tête masculine rapportée, également idéalisée, ceinte d'un mince bandeau, comme celui d'un vainqueur, probablement engagée dans un pilier hermaïque plutôt qu'un corps sculpté (Niewöhner *et al.* 2016 S3) ; le buste d'un pilier hermaïque dont la tête n'était pas rapportée (Niewöhner *et al.* 2016 S5). Mais les deux têtes, sans pupille percée au foret, seraient antérieures à Thelymitrès : la première (S4) pourrait dater encore du Ier s. apr. J.-C., la seconde (S3) se situerait peut-être à la fin de la première moitié du IIe s. apr. J.-C. ; reste le buste (S5), daté de l'époque antonine, et un fragment du sexe d'une statue masculine archaïsante, plus grande que nature, dont on ne sait s'il s'agit d'un original du Ve s. av. J.-C. ou d'une copie romaine (S6).

S'y ajoutaient peut-être les statues de trois procurateurs : non seulement Aurèlios Euphratès [137] et Kastrios Kinna [138], dont les bases furent trouvées par O. Rayet remployées dans le mur tardo-antique qui fermait l'orchestra, mais aussi celle d'Arkesilaos, trouvée au même emplacement, mais lors des fouilles allemandes de 1900, qui n'est pas recensée par R. Bol [139]. Les trois inscriptions furent gravées sur des piédestaux à hauts fûts (0,90 m, 1,07 m, et 0,83 m, ht. cons. ?) pris en charge par M. Antonios Apollodôros l'asiarque, alors qu'il était archiprytane pour la deuxième fois, sans précision pour la troisième statue, où Apollodôros est assisté par un second personnage : ce M. Antonios Apollodôros l'asiarque est vraisemblablement celui-là même qui reçut une statue sur le pilier de tête du mur de soutènement et qui aurait en outre consacré une série de statues dans le monument, plutôt qu'une paire, même si les deux premières furent érigées la même année. La place privilégiée pour la paire était celle occupée par l'asiarque. Son pendant était peut-être son fils, comme les Apollophanès du théâtre de Magnésie du Méandre : M. Antonios Apollodôros, dans les trois statues qu'il offrit, est désigné comme père d'un personnage de rang sénatorial, qui aurait pu se voir décerner une statue au théâtre. Il est difficile de situer ces dédicaces précisément dans le temps, sachant qu'il y eut deux M. Antonios Apollodôros (*I.Didyma* 249) dont on ne sait lequel fut asiarque et père de sénateur. Dans la troisième inscription, M. Antonios Apollodôros est associé à un dénommé Kl. Bassos, ce qui, là encore, selon qu'il s'agisse de l'ancien ou du jeune, ne permet pas de lever le doute sur deux générations d'intervalle, si bien que la statue pourrait avoir été consacrée *ca* 200 ou vers le milieu du IIIe s. apr. J.-C., à une date sans doute proche des deux autres, que l'on a datées hypothétiquement du début de ce même siècle. On peut supposer que ces statues furent ajoutées au front de scène en complément d'une première galerie, à moins qu'on ne les ait disposées devant le proskènion, comme à Priène, où l'on trouve de hauts piédestaux à cet emplacement. La statue féminine

137. *Milet* VI 3 1126.
138. *Milet* VI 3 1127.
139. *Milet* VI 3 1126.

en marbre datée de l'époque hellénistique (voir *supra*, p. 581) aurait également été récupérée pour l'ornementation du front de scène.

On peut remarquer que quatre statues sont qualifiées de colossales : les deux Apollons et les deux empereurs, qui devaient occuper une position centrale ou être installées au premier niveau du front de scène. Les fragments de dimensions diverses de la grotte proviennent probablement des différents niveaux du bâtiment de scène, même si l'on peut remarquer que plusieurs fragments de petites dimensions trouvés au théâtre ont été attribués à du mobilier : après le barbare agenouillé cité ci-dessus, nous en évoquons ci-dessous à propos de l'orchestra, à laquelle ils pourraient se rapporter, ce qui reste très spéculatif. Il semble que certaines statues prenaient place sur les épaisses corniches du front de scène, comme paraissent l'indiquer des mortaises pour des plinthes en marbre sur un bloc (**fig. 338**).

Figure 338 – Corniche horizontale présentant à son lit d'attente des encastrements pour des plinthes de statues en marbre (2015).

• **Orchestra.** Dans l'orchestra aurait pu prendre place, à l'époque impériale, un autel dédié à Némésis et la figurant en relief selon un type cuirassé, autel qui fut trouvé dans les déblais de la fouille d'O. Rayet à côté du khân au sud-est du théâtre. La similitude du relief avec celui de la frise d'amours chasseurs a conduit à le dater des années 160. Ainsi, alors qu'au IIe s. av. J.-C., pour l'élection des maîtres de la fondation d'Eudémos, on apportait un autel portatif dans l'orchestra, peut-être peut-on considérer qu'un autel de marbre faisait partie du mobilier du théâtre au IIe s. apr. J.-C.

H. Heres considère que provient aussi du théâtre une table dont un pied en marbre sombre est conservé, figurant un athlète ou un esclave (ht. totale *ca* 0,75 m) adossé à un palmier (Bol 2011 no 27) : elle aurait pu servir à exposer les prix. Comme parallèle, elle invoque le théâtre d'Argos où fut aussi découvert un pied de table. C'est mince, mais on ne peut réfuter l'idée selon laquelle les tables de marbre ne se

limitaient pas à la sphère privée, mais étaient fréquentes dans les temples ou les édifices publics. De même, P. Schollmeyer propose que deux fragments sculptés ornés de masques de lion constituent des trapézophores ou un élément de mobilier. A-t-on pu disposer de telles tables dans l'orchestra ?

• **Koilon.**

Deux statues couronnaient les piédestaux formant la tête des parapets des murs de soutènement antérieurs, dont les moulurations de base et de couronnement firent l'objet d'épures (**Mi1** et **2**). L'une, en bronze, était dédiée à M. Antonios Apollodôros (*Milet* VI 2 936). W. Günther la datait *ca* 200, P. Herrmann remarquait que le piédestal se situait au plus tôt au milieu du IIe ou au début du IIIe s. apr. J.-C., faisant l'hypothèse que le personnage avait financé les travaux du théâtre. Pour cette raison R. Bol préfèrait une datation à l'époque antonine. Pourtant, les trois statues de deux procurateurs et d'un personnage à la charge indéterminée, dédiées par Apollodôros, probablement au théâtre, sont datées de *ca* 200 au plus tôt, et l'on peut se demander si toutes ne sont pas contemporaines : en tous cas il paraît incohérent de considérer que M. Antonios Apollodôros fut honoré d'une statue *ca* 150, quand le koilon aurait été achevé, puis en fit ériger d'autres un demi-siècle plus tard, à moins de distinguer le premier, qui aurait été le grand-père, du second, désigné aussi comme archiprytane et père d'un individu de rang sénatorial, qui serait le petit-fils, sachant, comme nous l'avons relevé, que deux M. Antonios Apollodôros sont bien attestés à deux générations d'intervalle.

Les impostes des arcs des portes des murs de soutènement antérieurs étaient quant à eux ornés de reliefs très soignés (**fig. 266–267**) ; à l'ouest on trouvait un chapiteau figuré, non inventorié par R. Bol, représentant une victoire ailée jaillissant de rinceaux d'acanthe, qui trouvaient un certain écho dans la victoire du front de scène, mais aussi les figures des clés d'arc des portes de parodos recensées ci-dessous, incarnant dans une certaine mesure la puissance milésienne, victorieuse de toute ennemi ; non loin de là, on gravera sur le mur du théâtre la célèbre inscription des archanges, destinée à préserver Milet, comme si les épais murs du théâtre, tels des remparts, avaient une puissance symbolique, voire magique ; dans l'inscription de Messalinos à Éphèse, les murs périphériques du théâtre furent aussi vantés comme des prodiges au IVe s. apr. J.-C. À l'est, le chapiteau présentait un décor très chargé, similaire à celui, mieux conservé, qui se trouvait à l'intérieur du koilon, dans les accès ménagés dans les substructions, au départ de l'escalier d'accès au premier diazôma, à son intersection avec l'extrémité sud de la galerie IV (**fig. 339**) : s'y succédaient, au-dessus d'un bandeau lisse, une frise consistant en une spirale florale avec palmettes angulaires, des godrons sur le congé, un kymation lesbique, un anthémion de palmettes sur le cavet, un filet, un bandeau lisse qui semble avoir été peint, comme probablement l'ensemble, et un kymation ionique [140].

140. Il ne serait pas inintéressant de chercher les traces de pigments, de même que pour les surfaces où furent incisées les épures.

Figure 339 – Chapiteau d'imposte au départ de l'escalier ouest d'accès au premier diazôma (2015).

• **Parodos.** Dans leur dernier état, les portes de parodos arquées étaient ornées à la clé de voûte de reliefs, une gorgone à l'ouest [141], un lion terrassant un taureau à l'est (**fig. 340**) [142]. Le lion faisant pendant à un gorgoneion apotropaïque, tel qu'on en observe aussi aux thermes de Faustine, doit être ici entendu comme un simple emblème de Milet, sans allusion particulière aux chasses, à la différence sans doute de la frise d'amours chasseurs, qui lui est probablement antérieure : les reliefs ici mentionnés sont datés par le style de la toute fin de l'époque antonine. Ces représentations venaient plutôt clore un ensemble ancrant le théâtre dans le passé mythique glorieux de la cité.

Figure 340 – Milet, théâtre. 1. Bloc erratique provenant de l'arc de la porte de parodos est. 2. Détail (2015).

141. Bol 2011 nº VII.1.28.

142. R. Bol signale que le bloc est mentionné dans les notes de Th. Wiegand, sans l'inventorier ni en fournir d'image. La pierre se trouve actuellement dans le champ de blocs au sud-ouest du bâtiment de scène.

Bouleutèrion

On dispose sur le bouleutèrion de Milet, dont la fouille débuta, dès 1899, de la monographie d'H. Knackfuss [143], de vestiges en place, principalement ceux de l'auditorium (**fig. 341**), et de blocs erratiques conservés sur le site, comme la dédicace du propylon, ou entreposés ailleurs [144]. L'édifice fut construit probablement dans le premier tiers du IIe s. av. J.-C. et consacré, ainsi que l'indique une dédicace gravée sur le koilon, comme les propylées, entre 175 et 164, à Apollon Didyméen, Hestia Boulaia et au peuple, par deux Milésiens proches des Séleucides, au nom d'Antiochos IV Épiphane (*Milet* I 2 1-2), ce qui est le signe d'un évergétisme séleucide très présent à Milet et à Didymes. Aucune trace d'un édifice antérieur ne subsiste et le socle rocheux semble avoir été taillé pour y édifier le monument du IIe s. av. J.-C. Ce dernier, couvrant un plan rectangulaire de 35 m sur 56 m, se composait d'un hémicycle à dix-huit rangées de gradins environ, inscrit dans des murs, lui-même situé à l'extrémité d'une grande cour péristyle d'où l'on pouvait entrer dans l'auditorium par deux paires de portes latérales. Deux portes s'ouvraient en outre dans la façade arrière, donnant accès au sommet des gradins par des escaliers. Une chambre souterraine sous l'extrémité sud du couloir au pied des gradins, qui servit tardivement de sépulture collective, faisait peut-être à l'origine office de trésor. L'édifice était couvert et quatre colonnes devaient réduire la portée maximale de sa charpente à 14 m. Sa façade était animée d'un ordre engagé mixte au second niveau, avec des colonnes doriques dont l'échine était ornée d'un kymation ionique, une archivrave et une frise doriques surmontées d'une corniche ionique ; la sima couronnant l'ensemble était ornée d'une frise de palmettes et de lotus. Dans les entrecolonnements, le mur était percé de fenêtres ou décoré de *clipei*, comme sans doute celui de Smyrne.

À l'époque impériale, l'édifice fut réaménagé. L'autel monumental (Th. Wiegand) ou un monument honorifique (herôon ? H. Knackfuss) richement orné qui se trouvait au centre de la cour aurait été érigé, d'après le style de son ornementation, dans le premier quart du Ier s. apr. J.-C. On en remplaça les gradins des premiers rangs (**fig. 287**) par des gradins au profil plus simple [145] et on déplaça les escaliers pour obtenir une forme d'orchestra en fer à cheval. Ce n'est qu'alors qu'on ajouta au monument une petite estrade, qui devait surtout faire office de tribune.

Cependant, sa faible capacité, estimée à 1200 personnes, n'en faisait qu'un très petit théâtre, qui offrait bien moins de possibilités que le grand théâtre voisin.

143. *Milet* I 2. La monographie suit les rapports de Th. Wiegand (Wiegand 1901, Wiegand 1902) dont elle ne reprend pas toutes les interprétations.

144. Certains éléments architecturaux sont conservés au musée d'Istanbul (Mendel 1914, p. 484-492, nos 799-sqq). Il s'agit notamment des reliefs de l'autel ou du monument central.

145. *Milet* I 2 p. 35, fig. 8.

FIGURE 341 – Milet, bouleutèrion.Vue depuis l'ouest.

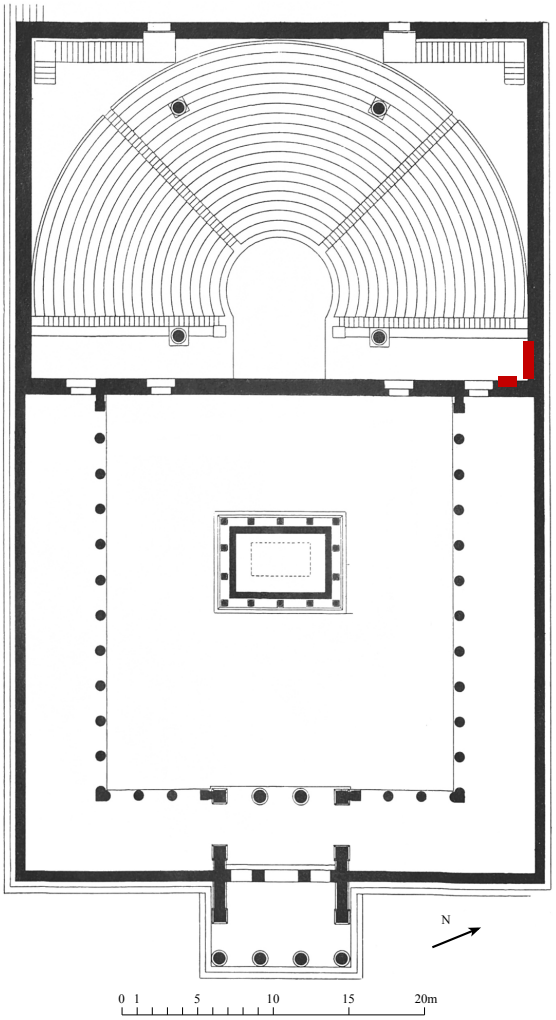


FIGURE 342 – Milet, bouleutèrion. Plan reconstitué au 1:500 (d'après *Milet* I 2, fig. 53) avec indication de l'emplacement des épures découvertes.

Épures

§ Épure de gradin (Mi7). L'épure se situe à l'extrémité est du mur formant le long côté sud du couloir précédant l'auditorium. Elle semble avoir pour objet les gradins originaux du bouleutèrion de Milet : même si le dessin paraît correspondre à plusieurs tentatives, l'intervalle entre les deux horizontales extrêmes (38,8 cm) approche de la hauteur de ces gradins (*ca* 38 cm) ; d'autres de 33,4 et 33,5 cm ne sont peut-être pas par coïncidence égaux à la hauteur du gradin au niveau du décaissement du repose-pieds, et l'on retrouve l'ovolo caractérisant le profil de ces gradins, avec plusieurs essais peu marqués et une courbe plus profonde, très proche de celle qui fut effectivement sculptée. Un tel dessin à un tel emplacement montre qu'on élabora le profil des gradins sur place, alors que la partie inférieure de la façade de l'auditorium était déjà édifiée. Cette épure, qui est la seule connue à ce jour à représenter des gradins, reprend une forme répandue dans la première moitié du IIe s. av. J.-C. dans la région et témoigne de certaines ajustements de chantier, sur lesquelles nous reviendrons dans la synthèse (voir *infra*, p. 1369).

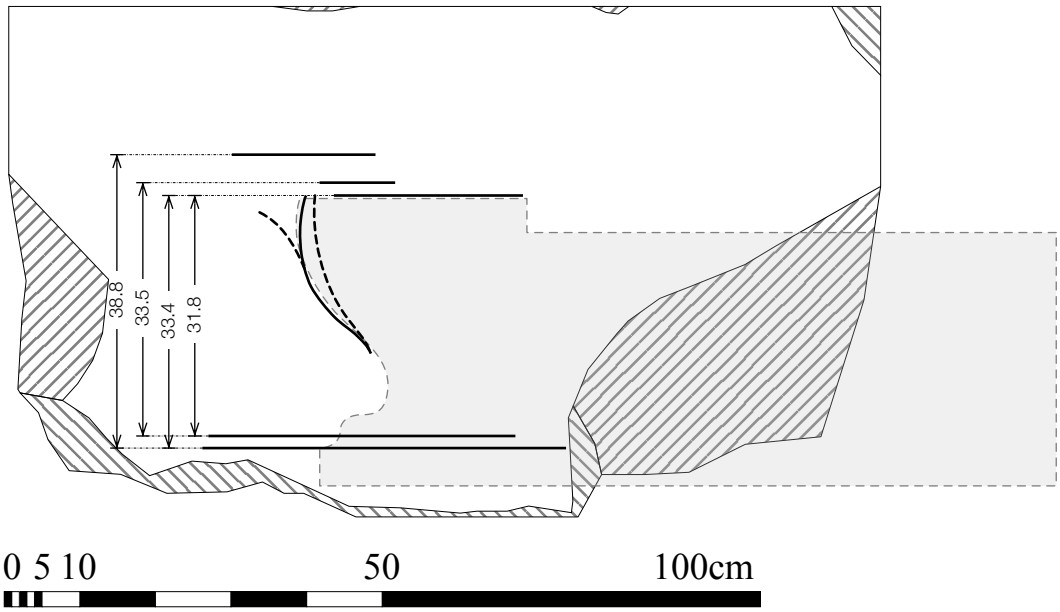


Figure 343 – Milet, bouleutèrion. Épure sur le mur formant le long côté sud du couloir devant l'auditorium au 1:10 avec, en grisé, superposition du relevé des gradins réels (d'après *Milet* I 2 p. 35, fig. 8), DAO I. Boyer.

§ Épure de frise (Mi8) ? Une autre épure couvre deux orthostates du mur nord du couloir précédant l'auditorium, à proximité de la première. L'orthostate de droite n'a pas été retrouvé *in situ* mais replacé à cet endroit. Elle présente une série de verticales parfois légèrement obliques, séparées par des intervalles variant de 22,5 à 31,5 cm. L'interprétation du dessin n'est pas assurée, mais ces intervalles pourraient correspondre à ceux, variables, de la frise à lotus et à palmettes de la sima de rive couronnant la façade extérieure [146].

146. *Milet* I 2 p. 48-49, fig. 6, pl. 9-10.

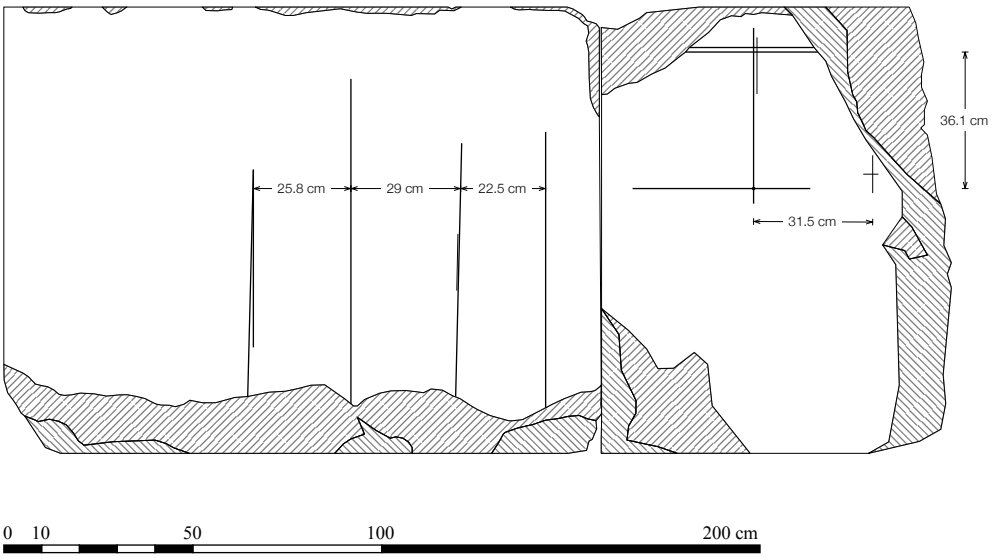


Figure 344 – Milet, bouleutèrion. Épure sur le mur formant le petit côté est du couloir devant l'auditorium au 1:20, DAO I. Boyer.

Stade de Milet

Le stade de Milet (**fig. 345**), dont on n'observe plus aujourd'hui, outre les blocs erratiques, que le souvenir des talus et quelques gradins, après avoir été fouillé en 1904, 1910 et 1912, fit l'objet d'une monographie précoce d'A. von Gerkan [147].

Selon H. Schaaf et B. Schmidt-Dounas (après G. Kleiner et Keine) [148], l'édifice aurait été financé à partir du capital de la fondation d'Eumène II pour le gymnase situé le long de son petit côté ouest vers le milieu du IIe s. av. J.-C. (*Milet* VI 2 1039). Cette hypothèse se voit corroborée par le profil de ses gradins, proche de ceux du bouleutèrion et du théâtre (**fig. 287**) [149], ainsi que par les techniques de maçonnerie qui s'inscrivent bien dans cette période. Quelques-uns de ces gradins s'observent encore sur place, d'autres en remploi aux thermes de Faustine, dans les églises et les fortifications byzantines.

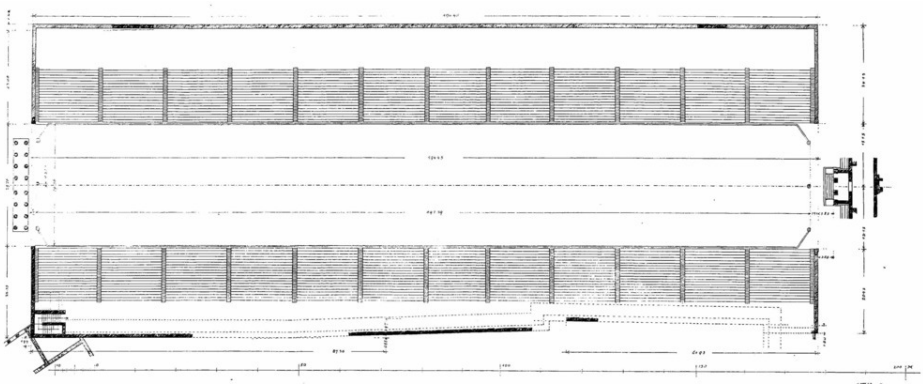


Figure 345 – Milet, stade. Plan reconstitué (*Milet* II 1, pl. III).

147. *Milet* II 1.
148. Schaaf 1992, p. 64, Schmidt-Dounas *et al.* 2000, p. 275.
149. *Milet* II 1 p. 3, fig. 2.

Le stade, d'un longueur totale de 194,40 m, pour une piste de 191,40 m entre des alignements de piédestaux, était équipé de rangées de gradins sur les deux longs côtés de la piste, dont un seul mettait à profit une pente ; A. von Gerkan nomme « murs de parodos » les murs de soutènement s'élevant vers l'extérieur des extrémités, faisant la comparaison avec ceux d'un théâtre. Même à l'époque impériale, le stade était dépourvu de sphendonè, ce qui constituait un handicap certain pour son éventuelle utilisation comme arène. Le côté ouest possédait une façade monumentale, tandis qu'à l'est, ce n'est qu'au IIIe s. apr. J.-C., selon une datation stylistique, qu'on le ferma d'une porte monumentale à sept baies encadrées par une double rangée de colonnes.

Le stade était entouré d'un mur de podium d'une hauteur de 1,32 m (**fig. 346**) [150], au-dessus duquel un petit parapet est encore restitué, avec une circulation sommitale large de 0,64 m. Une circulation au pied du podium, large de 0,79 m et décaissée par rapport à la piste, devait être séparée de cette dernière par un parapet d'une hauteur approchant 1 m, dépassant de peu celle de la piste. La capacité de l'édifice est estimée à 14 500 personnes environ, ce qui n'est pas plus que le théâtre dans son dernier état.

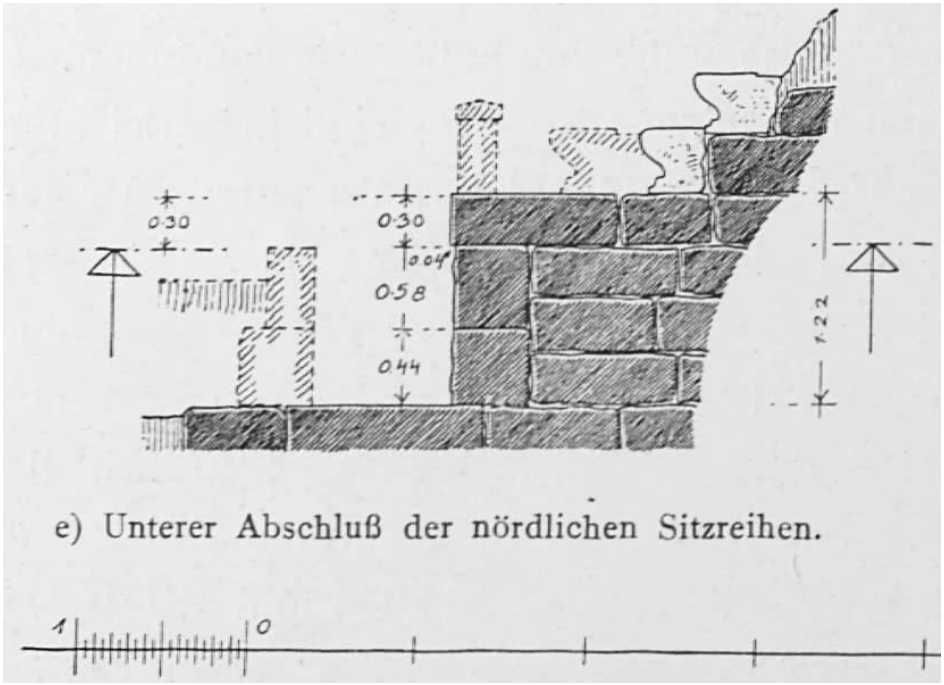


Figure 346 – Milet, stade. Coupe transversale dans le podium devant les premiers rangs de gradins (*Milet* II 1 p. 4, fig. e).

150. *Milet* II 1 p. 4, fig. e : 0,44 + 0,58 + 0,30 donne 1,32 m, mais le total indiqué est de 1,22 m.

Théâtre de Didymes

Didymes (Didim/Aydın), Didim.
37°23'3.17"N 27°15'24.71"E.

Une découverte récente

Au sanctuaire d'Apollon Didyméen, relié à Milet par une voie sacrée, un théâtre fut découvert en 2010 et identifié en 2011. La fouille s'est limitée à quelques sondages (**fig. 347–348**). L'autorisation de poursuivre les travaux n'a pas été renouvelée en 2012 ni depuis. Après les rapports préliminaires d'U. Weber sur les fouilles, J. Breder a rédigé une synthèse sur le monument, assisté de M. Kohnert pour la restitution et de G. Pantelidis pour l'étude du matériel [151]. L'identification d'un théâtre est aujourd'hui acceptée.

Figure 347 – Didymes, théâtre. Vue aérienne du secteur du théâtre avec les sondages de 2011 (Weber *et al.* 2015, fig. 16).

151. Weber 2011, Breder *et al.* 2012 ; Weber *et al.* 2015, p. 125-146.

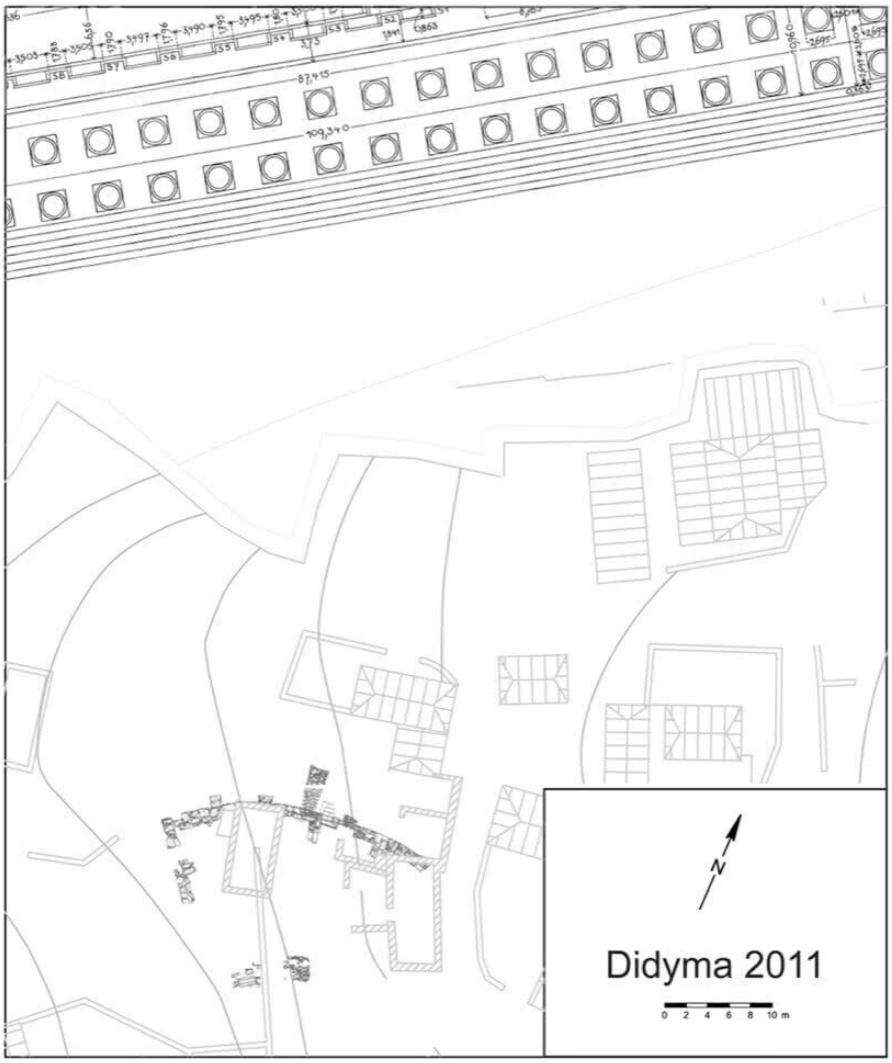


Figure 348 – Didymes. Extrait de plan avec le temple d'Apollon et les vestiges du théâtre. État de 2011. 1:500 (Weber *et al.* 2015, fig. 14).

Description

§ Situation. Le monument exploitait un terrain en pente douce, à une cinquantaine de mètres au sud du temple d'Apollon. Son grand axe semble être parallèle à celui du temple (**fig. 349**). En tous cas, le monument, situé à peu de distance du stade, témoigne d'une poursuite de l'aménagement du sud du sanctuaire en un espace agonistique : quelques gradins de cette première installation destinée à des spectateurs, que l'on trouve en remploi au théâtre, furent peut-être retirés pour faciliter l'accès au nouveau monument.

§ État de conservation. Les rares parties dégagées présentent un état de conservation moyen. Le mur de soutènement antérieur s'est partiellement effondré et ses déformations font penser à un tremblement de terre. L'élévation conservée varie : au maximum 3,55 m pour le mur de soutènement périphérique, 1,73 m pour les murs rayonnants des substructions du koilon. Pour les gradins, un sondage n'a révélé qu'un bloc *in situ* et les fondations de quelques autres. Les sondages ont été remblayés, si bien qu'on ne voit plus que quelques assises du mur de soutènement.

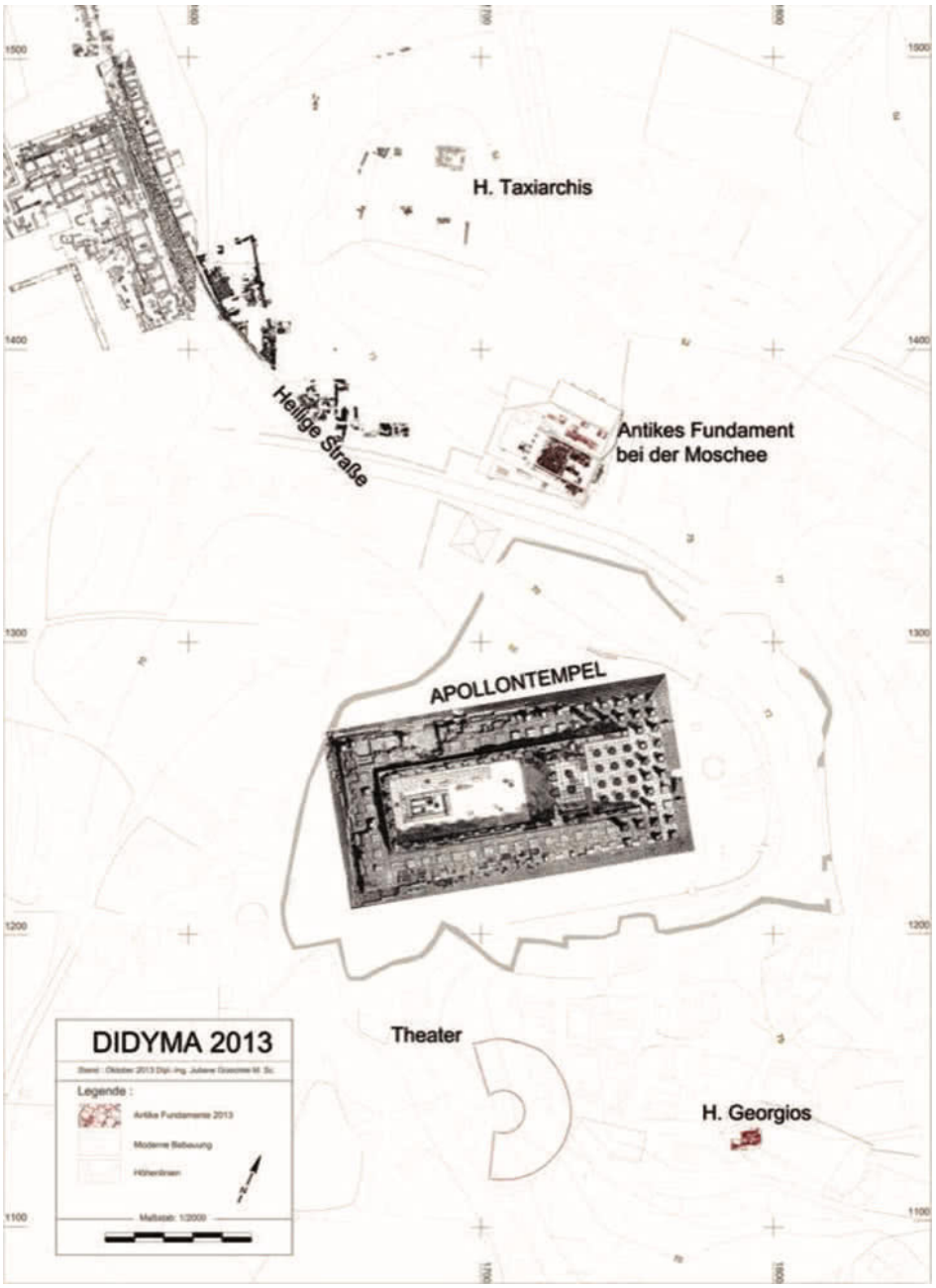


FIGURE 349 – Didymes. Plan du sanctuaire au 1:2000 (WEBER *et al.* 2015, fig. 1).

§ Matériaux. Le monument emploie en abondance le calcaire local, dans les murs de soutènement, l'escalier, les gradins et leurs substructions. Parmi les remplois on compte aussi quelques blocs de marbre. Les blocs erratiques que l'on propose d'attribuer au front de scène sont également en marbre. On trouve enfin du mortier de chaux dans les substructions voûtées et du mortier de terre dans les fondations des gradins.

§ Koilon. Le koilon était orienté en direction ouest-sud-ouest et profitait d'une faible dénivellation. On aménagea le mur de soutènement et l'escalier sur une couche archaïque légèrement recreusée. Les fondations des gradins étaient taillées dans la roche ou composées d'un cailloutis lié par un mortier de terre.

On a pu suivre sur 27 m l'extrémité nord, orientée d'est en ouest, du mur courbe de **soutènement périphérique** (dit « analemma nord »). Ce mur de calcaire local en grand appareil, profond de 1,20 m, présente une face de parement à l'extérieur seulement, tandis qu'à l'intérieur les blocs étaient de dimensions diverses. Les scellements consistent en des agrafes en *pi* scellées au plomb. La fondation en appareil incertain repose sur la roche aplanie. La courbure du mur est inégale : il est rectiligne sur 4,80 m jusqu'à un contrefort, se poursuit en ligne droite sur 1,50 m avant d'obliquer de 18° vers le sud. Divers indices montrent que certains blocs sont en remploi : des scellements non réutilisés ; un ensemble de dix gradins en calcaire, à profil composé d'un cavet surmonté d'un bandeau haut de 15 cm, qui proviennent du stade ; une base de statue en bronze portant une inscription du IIIe s. av. J.-C.

À son extrémité ouest, le mur tourne selon un angle de 88° vers le sud, pour former le **mur de soutènement antérieur** nord du koilon (dit « mur de parodos ») : les murs de soutènement devaient converger vers l'orchestra et le koilon suivre un plan en demi-cercle outrepassé (**fig. 351**). L'angle que formaient les murs de soutènement antérieurs par rapport au centre devait se situer entre 207,5 et 217° (selon qu'on restitue un nombre de 18 ou 19 pour les murs rayonnants décrits ci-dessous). Le mur est construit en grand appareil irrégulier composé de blocs en calcaire parés à la pointe. Il repose sur un soubassement au bossage grossier composé de trois assises hautes de 0,40 m. Le niveau de sol antique se situe en haut de la deuxième, qui constitue une semelle profonde de 8 cm, tandis que la première déborde de 6 cm par rapport à la seconde (**fig. 350**).

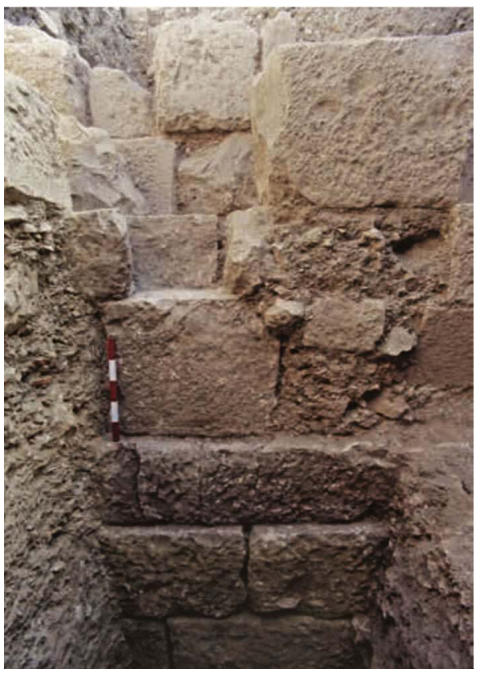


Figure 350 – Didymes, théâtre. Soubassement et élévation du mur de soutènement nord (Weber *et al.* 2015, fig. 22).

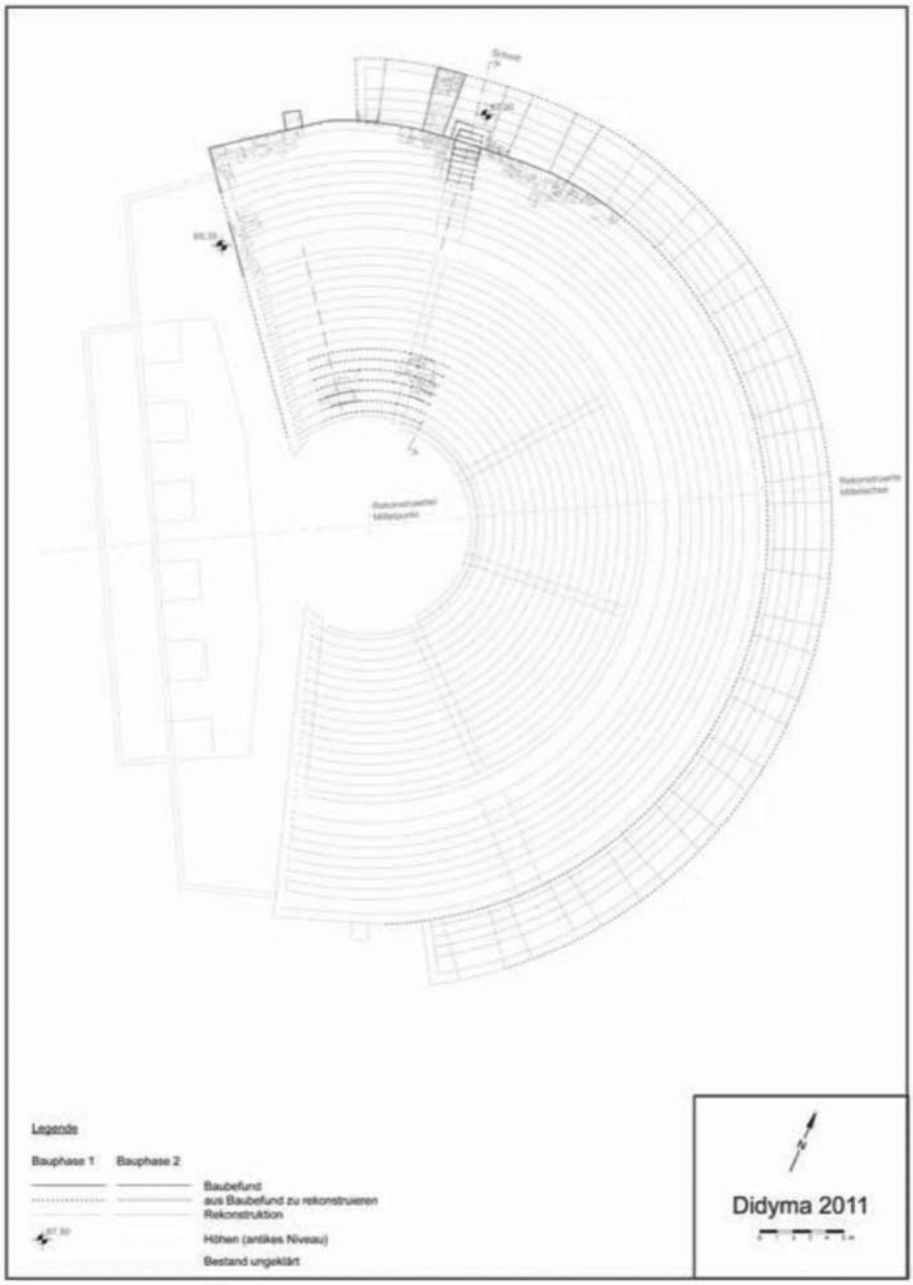


Figure 351 – Didymes, théâtre. Reconstitution distinguant les deux phases du koilon et figurant un bâtiment de scène dont aucun vestige n'est connu à ce jour (Weber *et al.* 2015, fig. 32).

Les fouilleurs considèrent que le koilon fut agrandi : derrière le mur périphérique furent ajoutés quatre murs rayonnants de plan trapézoïdal et longs de 4 m, en petit appareil de calcaire lié au mortier de chaux, avec un blocage en *opus caementicium*. L'intervalle entre ces murs est de 2,80 m. C'étaient sans doute les murs épis de caissons voûtés – d'une voûte on ne conserve qu'un claveau erratique – de *ca* 3 x 4 m, constituant les substructions d'un second maenianum moins étendu que le premier : le premier mur rayonnant se situe à 9,40 m du mur de soutènement antérieur. U. Weber estime le diamètre initial à 52 m, celui du koilon agrandi à 61 m : il s'agit d'un petit théâtre.

Vers le milieu de la portion du mur de soutènement périphérique mise au jour au nord, on a dégagé cinq marches d'un escalier transversal large de 1,56 m (**fig. 352**), montant du nord vers le sud (ou l'intérieur du théâtre), entre des murs épis en petit appareil à mortier.

Figure 352 – Didymes, théâtre. Escalier d'accès au mur de soutènement périphérique depuis le nord ; au premier plan, mur rayonnant de caisson de substruction (Weber *et al.* 2015, fig. 17).

Un **diazôma** d'une largeur raisonnable (un peu plus d'un mètre avec une rangée de sièges à dossiers, un peu plus de deux sans) est restitué approximativement à l'intersection des gradins et de l'escalier, en supposant une pente constante de cet escalier, qui constituait peut-être un accès nord au diazôma (**fig. 353**), symétrique d'un accès sud. On ne connaît pas le nombre de kerkis et d'escaliers.

Un autre sondage (**fig. 354**) a révélé dans la partie basse du koilon trois rangs de **gradins** en calcaire *in situ*, hauts de 0,41 m, profonds de 0,805 m et incurvés, pour une longueur variant de 1,48 à 1,54 m. La face supérieure se compose d'un siège lisse profond de 0,34 m, d'un repose-pieds de 0,39 m dressé à la pointe et d'une partie arrière laissée brute sur 0,165 m, au-delà d'une ligne incisée.

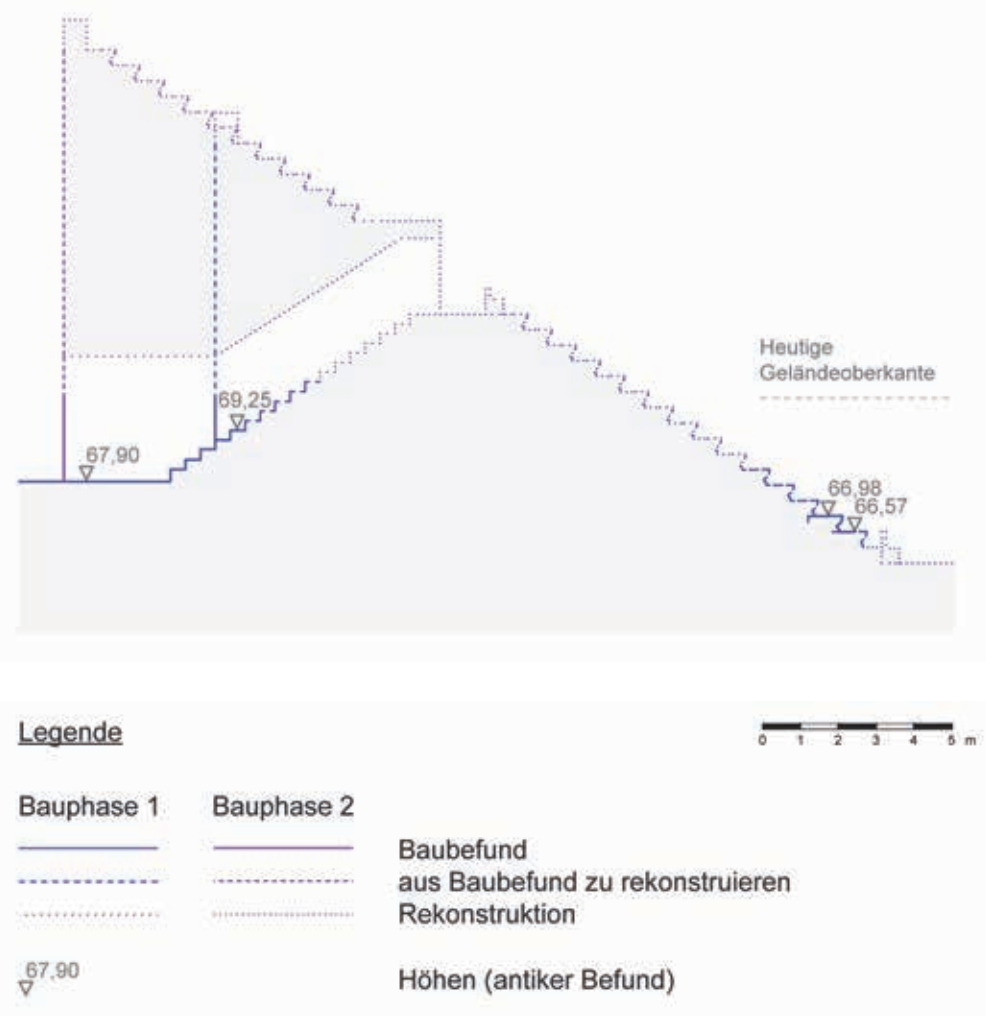


Figure 353 – Didymes, théâtre. Coupe reconstituée du koilon au niveau de l'accès radial. 1:200 (Weber *et al.* 2015, fig. 33).

Figure 354 – Didymes, théâtre. Vue du gradin *in situ* sur les fondations d'autres gradins dans le sondage 11-09, depuis l'ouest (Weber *et al.* 2015, fig. 24).

La partie basse du profil (**fig. 355**), composée d'un bandeau haut de 0,07 m et de la naissance d'une gorge sur 0,11 m, est conservée ; au-dessus on restitue un quart-de-rond et un bandeau comme au theatron de Magnésie du Méandre. On peut attribuer des fragments de pattes de lion trouvés dans le sanctuaire (**fig. 356**) aux extrémités de ces gradins. Ces pattes de lion présentent des phalanges détaillées, globulaires.

Dans les décombres du mur de soutènement, un bloc porte un trou à corde qui pourrait être lié à des velums destinés à protéger les spectateurs du soleil. Ce serait une plaque ; il n'est pas décrit comme un gradin.

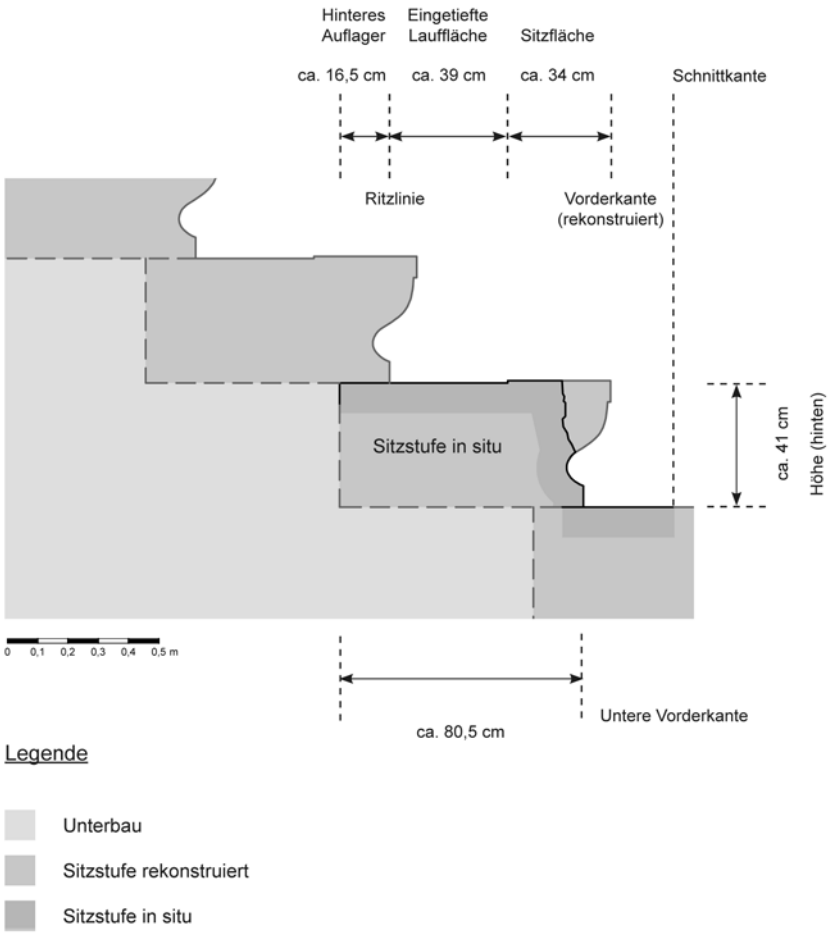


Figure 355 – Didymes, théâtre. Coupe du gradin conservé avec restitution des autres rangs. 1:25 (Weber *et al.* 2015, fig. 25).

Dans la première phase, le théâtre a pu comporter 15 + 7 rangs, et 15 + 13 dans la seconde, ce qui donnerait pour la **capacité** des totaux respectifs de 3000 (2791) et 4000 (3759) places (avec une largeur de place, généreuse, de 0,45 m ; avec 0,30 m, on atteindrait 4200 et 5600).

Figure 356 – Didymes, théâtre. Pattes de lion en marbre trouvées dans le sanctuaire (Weber *et al.* 2015, fig. 26).

§ Parodos. La parodos nord était découverte. À 1,20 m de l'angle extérieur du mur de soutènement antérieur nord, une rainure profonde de 12 cm et large de 30 pourrait correspondre à une porte ajoutée dans une phase postérieure : mais une porte à cette endroit est moins attendue que du côté de l'orchestra et il faudrait se demander sur quoi elle prendrait appui de l'autre côté.

§ Orchestra. Aucun vestige de l'orchestra n'a été dégagé, mais une restitution raisonnable consisterait à ajouter deux rangées sous celles qui ont été dégagées : ainsi l'orchestra mesurerait 13 m de diamètre, telle celle d'un petit théâtre, et se situerait 0,40 m au-dessus du niveau de circulation devant le mur de parodos. M. Kohnert propose d'y restituer des trônes de proédrie, mais cela n'est pas nécessaire et les fragments de pattes de lion connus proviennent peut-être plus simplement des gradins.

§ Bâtiment de scène. Le secteur à l'ouest de ce koilon n'étant pas fouillé, il n'a pas été possible d'identifier un éventuel bâtiment de scène. En revanche, on lui attribue les éléments d'une façade à « tabernacles » décrits ci-dessous, pour reconstituer un édifice aux dimensions très approximatives, de 18 x 6 m (U. Weber) ou 25 x 10 m (M. Kohnert), avec un front de scène à deux niveaux au moins. M. Kohnert propose de restituer provisoirement cinq portes et six tabernacles.

§ Blocs architecturaux erratiques. Les blocs de l'architecture de petites dimensions attribuée au théâtre, aujourd'hui visibles à l'est du temple d'Apollon (**fig.** 357), ont été trouvés remployés dans le « mur des Goths », daté traditionnellement du troisième quart du IIIe siècle, mais qui pourrait être postérieur encore selon H. Bumke. On avait proposé de les attribuer à un nymphée, mais la découverte du théâtre favorise l'hypothèse selon laquelle la façade composée de deux étages correspondrait à

un front de scène. L'ensemble est bien daté du règne d'Hadrien par la dédicace à cet empereur, à Apollon Didyméen, Artémis Pythia, Létô et Zeus (ceux que Kl. Tuchelt a baptisés les « Grands Dieux » de Didymes [152]) ; peut-être sa construction est-elle liée à la visite impériale de 129 (voir *infra*, p. 641). Une étude approfondie des membres architecturaux manque encore. Pour les colonnes, on observe également une base attique, une extrémité de fût lisse, un chapiteau corinthien (**fig. 358**). On possède également des blocs de frise-architrave dont trois portent la dédicace (**fig. 363**). S'y succèdent une architrave à trois fasces, une astragale à perles et pirouettes, un ovolo à kymation ionique, un talon à palmettes alternivement fermées et ouvertes, une frise de rinceaux avec un couronnement à mouluration lisse. Ils étaient surmontés de corniches ioniques à denticules, modillons ornés de feuilles d'acanthe et entourés de kymations ioniques, entre-modillons à fleurs, astragale à torsade schématique, sima à rinceaux et figures léonines (**fig. 359**). On relève, entre les denticules d'angle, une pomme de pin, symbole dionysiaque certes, mais aussi motif courant du vocabulaire ornemental ; du reste, les théâtres de Milet et de Didymes suivent une iconographie davantage apollinienne que dionysiaque. L'arrière de la corniche du tabernacle reconstitué conserve le rebord servant à poser les caissons dont on observe des fragments de dalle à plusieurs panneaux carrés lisses ainsi que de petits couvercles de caissons utilisés comme cales pour entreposer les blocs.

Figure 357 – Didymes, théâtre ? Restitution de l'entablement d'un des niveaux de la façade à édicules (2012).

152. Tuchelt 1972, p. 105.

Figure 358 – Didymes, théâtre ? Chapiteau corinthien (2012).

Figure 359 – Didymes, théâtre ? Détail d'une corniche (2012).

Chronologie

Tous les vestiges observables sont d'époque impériale et entaillent légèrement une couche archaïque homogène qui laisse penser que le secteur était inutilisé depuis l'époque archaïque.

§ Un premier édifice hellénistique ? La question de l'existence d'un théâtre de l'époque hellénistique se pose d'autant plus que la découverte d'un théâtre d'époque impériale a montré qu'on avait alors besoin d'un édifice de spectacle pour les concours organisés dans le sanctuaire. Or pour l'époque hellénistique, même si un

théâtre n'est pas attesté de façon explicite dans les sources écrites, on sait que des concours musicaux avaient lieu dans le cadre des Didymeia : des chœurs cycliques sont attestés à Didymes depuis 300 av. J.-C. environ, et vers 200 le concours des Didymeia devint stéphanite pentétérique (voir *infra*, p. 647). A. Rehm avait déjà fait l'hypothèse d'un édifice temporaire dans le sanctuaire [153] ; on peut se demander désormais si le théâtre découvert à Didymes n'avait pas un prédécesseur hellénistique.

Un dernier élément reste à considérer. Lors de la première phase impériale du théâtre, on démonta et utilisa au théâtre des gradins du stade ; on ne sait dans quelles proportions, seuls dix gradins ont été trouvés remployés. Le stade occupait la place des marches de la krépis du temple dans la partie est de son long côté sud. Les inscriptions topiques gravées sur la surface de ces gradins (*I.Didyma* 50) témoignent de leur utilisation pour les concours. Les fouilleurs suggèrent que ce phénomène s'explique par un aménagement de l'accès au nouveau monument. Mais on peut aussi se demander si ce n'est pas un signe que le théâtre vint remplacer à l'époque impériale le stade comme édifice à gradins plus adapté aux concours.

§ Époque impériale : date de construction et phases. Une étude approfondie du matériel issu de six contextes de fouille a permis d'établir que le koilon fut construit au plus tôt dans la seconde moitié du Ier s. apr. J.-C. (une monnaie néronienne constitue un *terminus post quem*), au plus tard au début du IIe s. apr. J.-C., et qu'il fut agrandi dans les premières décennies de ce siècle, peut-être simultanément à la construction d'un bâtiment de scène hadrianique, soit très peu de temps après la première phase. On peut se demander s'il ne faudrait pas plutôt parler dans ce cas de différentes étapes de chantier.

Dans ce théâtre dut avoir lieu la partie du programme des Didymeia qui se tenait au sanctuaire de Didymes et non à Milet, comme le concours de tragédies où l'emporta Bassos au tournant des IIe et IIIe s. apr. J.-C., et peut-être des épreuves musicales et rhétoriques encore au IIIe s. apr. J.-C. (voir *infra*, p. 647). Ajoutons qu'une inscription de Didymes en l'honneur d'une hydrophore du début du IIe s. apr. J.-C. soulignait que cette dernière avait été honorée « dans les théâtres » (τει[μη]-|[θε]ῖσα ἐν θεάτροις) : on pourrait y voir une référence aux deux théâtres de la cité, celui de Milet et celui de Didymes, alors que le second venait d'être édifié (*I.Didyma* 382, l. 8-9).

§ Abandon. L'accès par la parodos nord fut emprunté jusqu'au tournant des IIe et IIIe siècle au moins ; au début du IIIe siècle le niveau de sol se trouvait un demi-mètre au-dessus du niveau d'origine. L'abandon du monument n'est pas situé précisément, mais son exploitation comme carrière au Ve siècle le rendait inutilisable.

153. *I.Didyma* 183.

Stade de Didymes

Ce qu'on appelle stade à Didymes consiste en un aménagement particulier au sud est du temple d'Apollon. Face aux degrés de la krépis sud, on adossa contre le mur de terrasse archaïque, au nord d'un escalier qui interrompait ce mur, quelques rangées de gradins droits : les vestiges de trois rangs subsistent, on en restitue cinq au moins. La piste ainsi constituée était large de 13 m, ce qui est particulièrement étroit : elle mesurait la longueur d'un demi-stade : une course de stade aurait donc imposé aux coureurs un demi-tour technique, qu'on attendait normalement des spécialistes de diaulos.

Cet aménagement date probablement de l'époque hellénistique. Le départ se faisait à l'est, comme le montrent les vestiges d'un système d'hysplex à deux rangées de blocs servant de support à des poteaux [154] et situé dans l'axe transversal de l'autel archaïque : on restitue huit coureurs sur la ligne de départ. Sur les gradins du stade ont été relevées un certain nombre d'inscriptions topiques (*I.Didyma* 50).

On s'accorde à dire que le stade était utilisé lors des Megala Didymeia pentétériques, non pour les courses aux flambeaux mais pour la course à pied [155]. Cependant les deux courses aux flambeaux, la course aller à partir de l'autel et la course retour vers l'autel, telles que les inscriptions les décrivent, pouvaient se faire autour du temple et avoir l'autel comme point de départ et d'arrivée.

Sources textuelles

Inscriptions du théâtre déjà connues

Nous faisons le choix de ne pas allonger démesurément le catalogue en renvoyant, pour le texte des inscriptions gravées sur les membres architecturaux du théâtre, à leur publication déjà regroupée à l'intérieur d'un chapitre consacré au monument dans le corpus épigraphique du site (*Milet* VI 2, 940). Nous nous contentons de rappeler ici le texte d'inscriptions sur des membres architecturaux du théâtre, capitales pour la chronologie du monument, discutées dans la description, ainsi que quelques éléments du dossier relatif à la famille des Marci Aurelii Thèlymitrès, que nous avons publié ailleurs.

Inscriptions longues sur des membres architecturaux du théâtre

§ Dédicace du premier front de scène. *Milet* I 2 5 + *Milet* VI 2 928. Règne de Néron (54-68). Herrmann, McCabe 1986.

Αὐτο[κράτορι ⟦Νέρωνι⟧] Καίσαρι Σεβαστῶ[ι]
καὶ [Ἀπόλλ]ωνι Διδυμεῖ καὶ τῶι Δήμ[ωι]
Οὐε[ργίλιος Καπίτων ἔπαρχος Αἰγύπ]του ?
καὶ Ἀ[σίας ἐπίτροπος ἀνέθηκε]ν. ?

154. Valavanis 1999.
155. Naumann 1973, p. 50-52, fig. 32.

« Ouergilios Kapitôn, préfet d'Égypte et procurateur de la province d'Asie, a consacré (le front de scène) à l'empereur Néron *Caesar* Auguste, à Apollon Didyméen et au peuple. »

§ Inscription de l'asiarque. Inscription sur le piédestal formant la tête du parapet du mur de soutènement antérieur est (voir *supra*, p. 544, 589).

Ca 200 ou milieu du IIIe s. apr. J.-C. Sur la datation, voir *supra*, p. 587.

Milet VI 2 936. **Fig. 304.**

Ἀγαθῆι Τύχηι.
Μ(ᾶρκον) Ἀντώνιον Ἀπολλόδωρον
τὸν ἀσιάρχην
[κ]α[ὶ ἴδιον] ἐν πᾶσιν εὐεργέτην
ἡ πατρίς.

« À la Bonne Fortune. Sa patrie (honore) M. Antônios Apollodôros, asiarque, et son évergète en tous domaines. »

§ Inscription de l'architecte. Inscription sur un bloc inséré dans le mur sud de la dernière volée du grand escalier ouest, peu avant son débouché dans le premier diazôma au sommet du premier maenianum (**fig. 263**).

Milet VI 2 935. Hellmann, *Choix architect.* p. 111-112, no 47, Lancaster 2015. **Fig. 319.**

οἱ οἰκοδόμοι οἱ περὶ Ε[…6…]νι[…]
Ἐπίγονον, ἐργολάβοι τοῦ μέρους τοῦ
θεάτρου, οὗ ἐργεπιστατεῖ ὁ προφήτης
[θε]οῦ Οὐλπιανὸς ἥρως, ἐργοδοτεῖ ὁ ἀρ-
χιτέκτων Μηνόφιλος, τὰ εἰλήμα[τα]
[κ]αὶ τὰ τετ[ρ]άετα κατὰ τῶν κειόνων
περιειλῶσιν, καὶ ἐνεγκούσ[ης ἢ] ἄλλην ἐρ-
γοδοσίαν σκέπτωνται θεὸς ἔχρησε·
ἐμπεράμοις πινυταῖς δωμήσεσιν εὐτεχνίαις τε
εὐπαλάμου φωτός τε ὑποθημοσύναισι φερίστου
χρῆσθαι σύμφορόν ἐστι λιταζομένοις θυσίαισι
Πάλλαδα Τριτογένειαν ἰδ' ἄλκιμον Ἡρακλ[ῆα.]

« les ouvriers de l'équipe de E(…) Épigonos, en charge des travaux d'une partie du théâtre, celle que le défunt prophète du dieu, Oulpianos, supervise, et dont l'architecte Ménophilos est le maître d'œuvre, doivent-ils mettre en place les arcs et les voûtes sur les colonnes (…) ou doivent-ils songer à une autre embauche ? Le dieu a répondu : "il (vous) est utile de recourir aux constructions pleines d'expérience et de sagesse et au savoir-faire d'un mortel habile et qui excelle par ses conseils, en faisant des sacrifices à Pallas Tritogeneia et au puissant Héraklès." »

Sur la question de la datation, voir *supra*, p. 557. Pour une hypothèse d'identification de l'objet des travaux qui font l'objet de la consultation oraculaire, voir *supra*, p. 547.

À propos du dossier des inscriptions honorifiques pour M. Aurelius Thèlymitrès

Nous ne revenons pas en détail sur ce dossier, que nous avons présenté dans un article réunissant pour la première fois l'ensemble des inscriptions liées à la famille de deux champions milésiens d'époque impériale, M. Aurelius Thèlymitrès père et fils. Le réexamen des pierres conservées dans les dépôts de Milet et de Didymes ainsi que dans les réserves du musée du Louvre nous a permis de rééditer des textes et en particulier d'établir un raccord entre deux fragments (*Milet* VI 3 1367+1368) : huit textes ayant trait au père et au fils ainsi qu'à leurs descendantes, une prêtresse d'Athéna et deux hydrophores de Didymes, y sont présentés, annotés et traduits. Ils permettent de revenir sur l'occupation et le palmarès des deux champions, ainsi que sur la généalogie de cette famille éminente et ses bornes chronologiques. Dans cet article nous abordions déjà la question de la nature et de la chronologie des travaux financés par M. Aurelius Thèlymitrès le Jeune au théâtre de Milet, évergète particulièrement à l'honneur dans le monument, dans le décor de la scène comme sur les gradins : des places lui étaient réservées sur les gradins (**fig. 360**) et deux statues lui furent décernées par deux associations, dans le front de scène assurément pour l'une, tandis que l'autre constitue son probable pendant. [156].

Que soient simplement consignés ici les textes directement liés au théâtre, c'est-à-dire l'inscription topique sur les gradins et les deux bases érigées en l'honneur de l'évergète [157].

1. Inscription topique au nom de Thèlymitrès. IC, K2, R19, g1 + R18 g1-4, + R17, g1-5. Herrmann 1971, p. 298, Günther 1986, p. 328, fig. 5, *Milet* VI 2 940 j, Capelle 2018 n° 1.

   θη λυ |[μί τρ ου]
   θη | λυ | μί |τρου|
   θη|λυ| μί|τρ|ου

   N.C. La publication donne Θηλυ pour la première ligne. Nous proposons de restaurer la lacune sur la première ligne (c'est-à-dire le dernier rang) car tout le dix-neuvième rang, à l'exception du premier bloc, a été remonté par les fouilleurs sans tenir compte des dimensions des gradins. On aurait une zone réservée d'environ 28 places larges de 40 cm (22 cons.). La réservation faite au nom d'un individu, concerne sans doute sa *familia* au sens large. La répartition des lettres, par groupes de deux, laisse penser que l'espace réservé a été consciencieusement mesuré.

156. Capelle 2018.
157. Sur la prosopographie milésienne, on dispose désormais de *Milet* VI 4.

Figure 360 – Milet, théâtre. Inscription au nom de Thèlymitrès s'étendant sur les trois rangées supérieures du premier maenianum.

2. Base de statue des fabricants de lin en l'honneur de M. Aur. Thèlymitrès (*Milet* VI 2 939).

   Rayet 1874, p. 112-113 (Ziebarth 1896, p. 103, Waltzing 1900 n° 167, Robert 1960a, p. 477-479, pl. 11), McCabe, Plunkett 1984 n° 358, Günther 1986, p. 316-321, *SEG* 36.1051, Labarre, Le Dinahet 1996, p. 79-79, n° 20, *Milet* VI 2 939, Dittmann-Schöne 2001, p. 166-167, II.5.1, Bol 2011, p. 140-141, Ascough *et al.* 2012 n° 181, Harland 2014 n° 134. Capelle 2018, p. 404-407, 424-425 n° 4 (**fig. 361**).

Ἀγαθῆι Τύχηι.
Μ. Αὐρήλιον θηλυμίτρην, πυθιονεί-
κην, καπετωλιονείκην, περιοδονείκην,
παράδοξον, υἱὸν Μ. Αὐρ. θηλυμίτρου πα-
ραδόξου, τὸν εὐεργέτην ἐν πολλοῖς
τῆς πατρίδος αὐτοπροαιρετὸν δι-
ὰ τὴν κοινῆ τε αὐτῷ καὶ ἰδίᾳ δεδω-
ρημένην ἐπὶ τῇ ἀθλήσει ἐν πᾶσιν
ἀνενοχλησίαν, ἐν τῷ ἰδίῳ αὐτοῦ
ἔργῳ τοῦ προσκηνίου
τὸ οἰκουμενικὸν καὶ σεμνότα-
τον συνέδριον τῶν λινουρ-
γῶν.

Εὐτυχῶς.

H
HΘH
H

N.C. L. 15. Nous retenons la seconde hypothèse de L. Robert, celle où quatre *êtas* entourent le *thêta* [158]. Quant aux *iotas* de *Milet* VI 2, ils sont dus à une insuffisance typographique. Aucune interprétation n'a été avancée ; on pourrait cependant remarquer que ce monogramme est formé des deux premières lettres du nom du champion.

« À la Bonne Fortune ! L'universel et très vénérable collège des fabricants de lin, (honore) M(arcus) Aurelius Thèlymitrès, vainqueur aux Pythia, vainqueur aux Capitolia, vainqueur de la période, extraordinaire, fils de M(arcus) Aur(elius) Thèlymitrès extraordinaire, évergète de la patrie en de multiples domaines de son plein gré en raison de la dispense totale de charges d'ordre public et privé dont il avait été gratifié en reconnaissance de sa carrière professionnelle, (d'une statue) dans le front de scène, sa propre œuvre. Heureux succès ! »

Dédiée à M. Aur. Thèlymitrès le Jeune, par la corporation des λινουργοῖ, cette base devait porter la statue de l'évergète et être érigée ἐν τῷ ἰδίῳ αὐτοῦ ἔργῳ τοῦ προσκηνίου. L. Robert donne les parallèles de cette expression [159] et écrit sans trancher entre les diverses possibilités que Thèlymitrès « avait fait construire ou refaire ou réparer à ses frais le proscénion ». On regrette que les commentateurs n'aient pas approfondi la question des référents architecturaux du texte. Ainsi aucun ne relève que le terme προσκήνιον prend à l'époque impériale le sens de front de scène [160]. L'expression de l'inscription est très lourde et complaisante. Œuvre dans l'œuvre, la statue, ἔργον [161] représentant l'évergète, prend place dans le monument, ἔργον réalisé par l'évergète. Sur les questions de datation, voir *supra*, p. 559.

3. Base de statue des porteurs hermaïstes en l'honneur de M. Aur. Thèlymitrès (*Milet* VI 3 1367+1368).

A. Milet Inv. 566. Günther 1986, p. 323-325, *SEG* 36.1053, *Milet* VI 3 1368, Dittmann-Schöne 2001, p. 167, II.5.3.

158. Robert 1960a, n. 2. La première hypothèse était de lire des *zêtas* à barre droite en haut et en bas.

159. Il a été montré que ἔργον désigne souvent le bâtiment. Robert 1977a, p. 125, n. 87, Robert 1974, p. 78, n. 3, avec notamment une statue élevée à Éphèse ἐν τοῖς προγονικοῖς ἔργοις, dans les constructions dues à la générosité des ancêtres du personnage, *BE* 1974, 510, Robert 1960a, n. 6, *BE* 1958, 476 avec références antérieures.

160. Sur le sens du terme *cf.* Mauduit, Moretti 2015, p. 126, n. 46, avec bibliographie antérieure, et l'ouvrage à paraître des mêmes auteurs sur le vocabulaire grec du théâtre antique.

161. On trouve par exemple au théâtre de Messène, dans le front de scène, sur un bloc d'entablement de la niche de la statue d'Isis, le graffito ἔργον Ἴσιδος. Voir Themelis *et al.* 2015, p. 224-225.

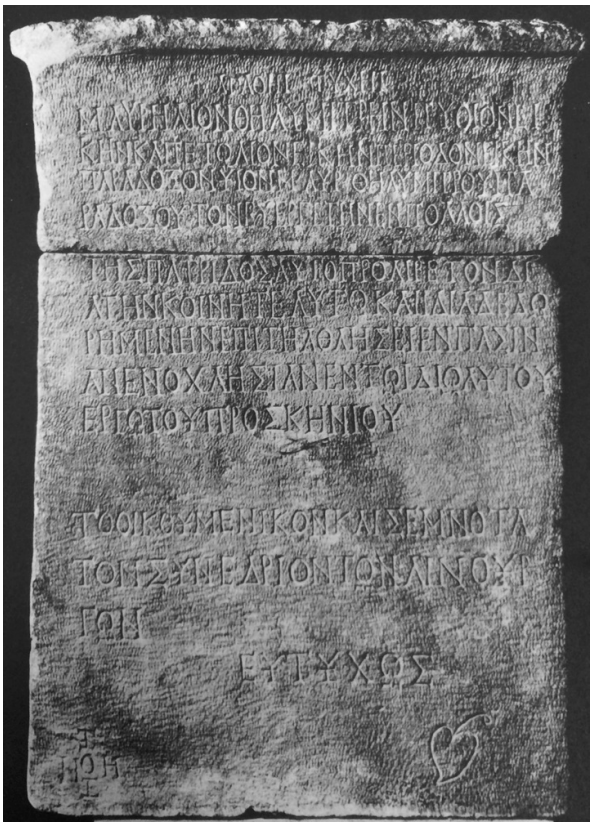


Figure 361 – Milet, théâtre. Base de statue en l'honneur de M. Aur. Thèlymitrès (*Milet* VI 2 939, Robert 1960a, pl. 11).

B. Milet Inv. 512. Günther 1986, p. 322-323, *SEG* 36.1053, *Milet* VI 3 1367, Dittmann-Schöne 2001, p. 167, II.5.2. Capelle 2018 n° 5 (**fig. 362**).

[⟨Μάρκον Αὐρήλιον θηλ]υμίτρην⟩
[πυθιονείκην καπετωλιο]νείκην πε-
[ρι]οδονείκ[ην παράδοξον υἱὸν M.]Αὐρ. θηλυ-
[μί]τρου παραδ[όξου καπετωλιο]νείκου
[τὸ σ]υνέργιον τῶ[ν – ca 13 –]ς σακ-
[κοφ]όρων Ἑρμα[ιστῶν – ca 13 –]ν
[τὸν τ]ῆς πατριδ[ὸς εὐεργέτην – ca 7 –]
[- ca 5 -] IO v.?

« La corporation des porteurs hermaïstes …(honore) Marcus Aurelius Thèlymitrès, vainqueur aux Pythia, vainqueur aux Capitolia, vainqueur de la période, extraordinaire, fils de M(arcus) Aur(elius) Thèlymitrès, extraordinaire, vainqueur aux Capitolia, évergète de la patrie… »

On peut estimer la largeur globale de l'inscription, d'après la restitution proposée, à près de 70 cm. Il pourrait donc s'agir d'une petite stèle peu profonde, d'une plaque ou de la partie antérieure d'un bloc mis en œuvre dans un mur du théâtre, plus probablement d'une base de statue comme celle qui précède. On ne peut qu'être frappé par la parenté de contenu et d'écriture entre ces

deux inscriptions, offertes par une association, avec le nom de l'évergète placé en tête : était-il aussi question dans la fin disparue de travaux financés par M. Aur. Thèlymitrès le Jeune dans le προσκήνιον (front de scène) ? Il serait bien audacieux de se fonder sur les lettres isolées IO pour le soutenir.

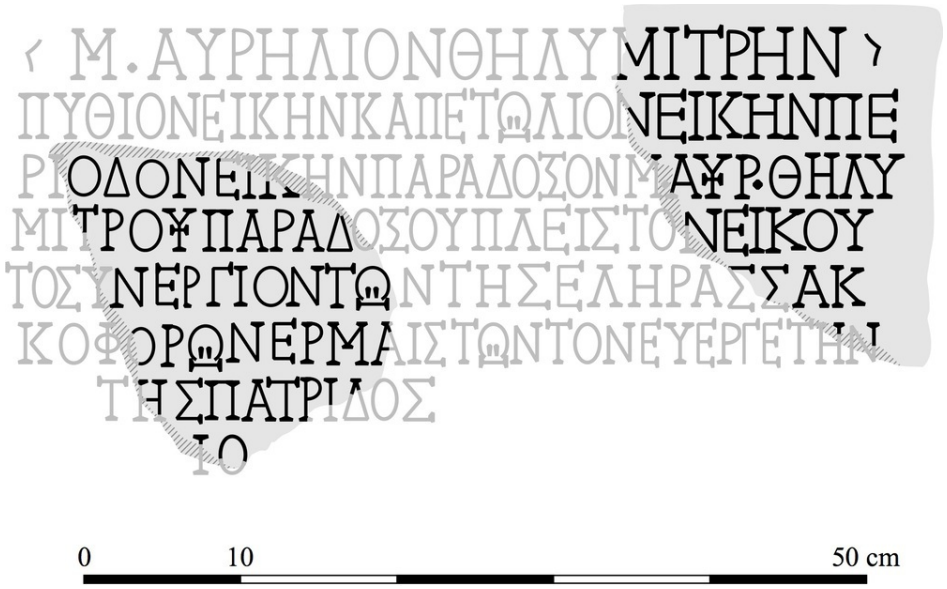


Figure 362 – Milet, théâtre. Base de statue des porteurs hermaïstes en l'honneur de M. Aur. Thèlymitrès (*Milet* VI 3 1367+1368, Capelle 2018, fig. 3, DAO I. Boyer).

Inscriptions du théâtre et du stade de Milet : fragments inédits [162]

Nous présentons ici une série d'inscriptions inédites en suivant le plan de la publication pour les grandes parties concernées :

— inscriptions des murs arrières des diazômas ;

— inscriptions topiques ;

— monogrammes, lettres isolées, marques de maçons ou lettres de pose ;

— graffiti sur les membres architecturaux ;

— dessins.

Pour le cas des inscriptions topiques, dont il faudra étudier la répartition dans le koilon comme un ensemble (voir *infra*, p. 1445), il nous a paru bon de reproduire, en ajoutant des informations sur la forme et les dimensions des lettres et leur distribution sur les gradins, les inscriptions déjà publiées [163], signalées par les italiques dans l'indication de l'emplacement du gradin. Une annexe propose une liste de quelques gradins erratiques provenant du stade, afin de les distinguer de ceux du théâtre auquel *Milet* VI 2 les attribue parfois par erreur, alors que les recherches plus récentes

162. Comme nous y insistons aussi dans la synthèse, cet inventaire n'est pour le moment pas autorisé à la diffusion (voir *infra*, p. 1445).

163. *Milet* VI 2 940.

ont encore tendance à attribuer au stade des blocs qui proviennent manifestement du théâtre [164].

La numérotation des gradins se veut une traduction claire de celle des *Milet* VI 2, elle-même tirée des « Orientierungspläne » de Fr. Krauss dans sa publication du théâtre hellénistique et du koilon d'époque impériale [165]. On décline le secteur du koilon, IC, MC ou SC, pour *ima*, *media* ou *summa cavea* (équivalant aux secteurs I, II et III) ; puis le numéro de la kerkis, de K1 à K*x*, d'ouest en est ; ensuite le rang, R*x* ; enfin le numéro du bloc depuis la gauche, g*x* ou depuis la droite, d*x*. Par exemple, MC, K3, R17, g2 indique un bloc de gradin situé dans la *media cavea*, la troisième kerkis, au 17e rang, en 2e position à partir de la gauche quand on regarde le *koilon*. On précise « cons. » quand il ne s'agit pas du rang d'origine du bloc, mais de sa place parmi les blocs conservés, au-delà des lacunes et « remonté » quand c'est le cas, en ajoutant s'il l'a été par les fouilleurs (essentiellement au début du xxe s., en tous cas avant 1973) ou par les restaurateurs (après 1973, mais surtout largement dans les années 1990) [166]. Enfin, on numérote les escaliers E*x* selon les chiffres de la publication et les blocs de marchepied Mp, 0 (sous l'escalier), g*x* ou d*x*.

Pour situer précisément l'inscription sur le gradin, nous signalons quand elle n'est pas sur le siège, mais sur le repose-pieds ou une partie de la mouluration de la face antérieure, qui est composée d'un listel surmonté d'une doucine (renversée), et d'un ovolo (**fig. 282**). Nous indiquons également l'orientation de l'inscription, quand, de façon exceptionnelle, elle ne se lit pas dos à l'orchestra.

Toutes les inscriptions ont été photographiées, dessinées et mesurées. Chacune a été dotée d'un identifiant (Id. ci-dessous) Dans une dizaine de cas de lecture difficile, précisés dans l'inventaire, on a recouru à un logiciel de RTI (*Reflectance Transformation Imaging*) pour faire apparaître la profondeur des lettres en créant une image virtuelle intégrant un faisceau de lumières rasantes manipulable à l'envi sur ordinateur [167].

Inscriptions des murs arrière des diazômas : un complément [168]

1. Bloc erratique de couronnement. Au sud du bâtiment de scène, devant le troisième contrefort à l'est de l'entrée centrale. Cassé en haut, dimensions et profil identiques à ceux des murs arrières des deux diazômas. Inscription en bas

164. Niewöhner *et al.* 2016.
165. *Milet* IV 1.
166. Les premiers sont indiqués en grisé sur le pierre à pierre de la première partie de la publication du théâtre de 1973 (*Milet* IV 1 pl. 38) ; les seconds ont été remontés après la réalisation de ce pierre à pierre où ils ne figurent pas, alors que quelques-uns sont décrits dans les *Milet* VI 2, parus en 1998. Cela s'explique par une restauration ultérieure des gradins lors des travaux visant à faciliter la circulation sécurisée du public et à préserver le monument, de 1991 à 1996 (voir *supra*, p. 502), notamment les derniers rangs de la *media cavea* qui furent remontés en 1994 (Olbrich, Zurkuhlen 1997, p. 184-188).
167. Capelle 2017b.
168. On en connaît déjà six, plus ou moins fragmentaires : *Milet* VI 2, 929-934.

de la mouluration, sous le congé. Ht. 34 cm. Prof. 90 cm. HL. 7-8 cm. Sans n° d'inventaire.

Folia Ἀττικίλλ[ας]

Même si le *cognomen* Attikilla est aussi attesté ailleurs, essentiellement en Asie Mineure, notamment dans la région de Milet, à Tralles, Éphèse et Smyrne, le personnage pourrait être Attikilla Grania, stéphanéphore d'illustre famille, connue par une base honorifique (*Milet* I 3 176) trouvée dans le Delphinion et postérieure à la *constitutio* de 212.

L'interprétation de ce nom au génitif est sujette à débat (voir *infra*, p. 1455).

Inscriptions topiques sur les gradins

Le complément proposé ici, qui comprend des blocs *in situ*, remontés avant et après 1973, ou erratiques, ne se prétend pas exhaustif : d'une part, du fait notamment du démontage de la *summa cavea* pour construire la forteresse byzantine, de nombreux blocs sont perdus, d'autre part, les multiples inscriptions topiques ont pu être effacées par le temps, mais aussi volontairement : plusieurs réservations se sont parfois succédé sur le même gradin, et la surface de nombreux sièges semble avoir été piquetée à la pointe. Les inscriptions des gradins que nous désignons comme topiques sont d'abord celles qui combinent τόπος et un nom au génitif ; ensuite, celles constituées d'un nom au génitif seul ; enfin, des fragments, parfois des lettres isolées, qui par leur aspect, avant tout leur taille, mais aussi leur emplacement sur le siège, permet de qualifier raisonnablement de topiques [169]. Les abréviations, notamment les groupes de deux lettres situés en évidence sur le siège ou plus discrètement sur la face avant des gradins, sont traitées dans une section à part, mais il n'est pas exclu qu'elles indiquent également des réservations. L'inventaire adopte un ordre spatial et non plus thématique [170].

§ *Ima cavea.*

1. *IC, K1, R2, d5*. Id. 67. Sur le siège. HL. 7 cm. *Milet* VI 2, 940 n. Id. 68. Sur la doucine. HL. 4 cm. *Alphas* à barre brisée.

   ΗΓΑΝ
   ΑΛ̣Η̣

   N.C. ΗΓΑΝ seul. L'association des deux inscriptions, même si leur graphie est proche, n'est pas certaine, d'autant qu'un autre ΗΓΑΝ (IC, K1, R8, g6), isolé, est attesté par ailleurs.

169. Ce n'est pas le choix des *Milet* VI 2, mais il nous paraît nécessaire de risquer une part d'incertain et d'arbitraire pour distinguer des séries d'inscriptions aux caractéristiques et fins très diverses : faire la différence, par exemple, entre une réservation à l'usage des spectateurs et une marque de maçon.

170. La quantité et l'incomplétude des données, à l'inverse de la première publication, rendent nécessaire ce choix.

2. *IC, K1, R2, d2 à 1.* Id. 66. HL. 8-10 cm. *Alpha* à barre médiane inclinée vers la gauche. *Sigma*, *epsilons*, *ômegas* lunaires. Premier *alpha* sous le *upsilon*. Robert 1960a, p. 492, n. 1, Cameron 1976, p. 196, 248, *Milet* VI 2, 940 a.

   Τόπος αὐραρίω|ν βενέτω(ν)

3. IC, K1, R4, g4. Id. 57. *Sigma* et *ômega* lunaires. HL. 5 cm. *Milet* VI 2, 940 l (ΣΩ).

   Σ̣ ·Ω̣

4. IC, K1, R4, g7. Id. 59. Possibles *sigma* et *ômega* lunaires, *sigma* à *apices* bifides. Lettres courbes, style cursif. Haut de l'inscription vers l'orchestra. HL. 6 cm.

   Μ̣ ·Σ̣Ω̣

   Restes possibles d'une inscription imparfaitement effacée, qui pourrait consister en un nom abrégé. On retrouverait un quatrième ΣΩ (outre l'inscription IC, K3, R2, g4), dont P. Herrmann fait une abréviation de Σωσιβίου, attesté sur un gradin remployé au NO du kastro.

5. IC, K1, R5, g7. Id. 56. *Alpha* à barre brisée. Inscription en recouvrant probablement une autre, difficilement lisible. HL. 9 cm.

   Μ̣Α̣Ρ̣

6. *IC, K1, R5, d3 à 1.* Id. 54. HL. 7-13 cm. *Alpha* à barre transversale inclinée vers la gauche, *ômega* et *sigma* lunaires, haste gauche du *pi* courbe. Cameron 1976, p. 248-249, *Milet* VI 2, 940 b.

   Τόπο|ς αὐρα|ρίω|(ν).

   N.C. Τόπος αὐραρίω(ν)

7. *IC, K1, R8, g6.* Id. 53. HL. 5 cm.

   ΗΓΑΝ

8. *IC, K1, R15, g6 cons.* (id. 50, remonté par les fouilleurs). HL. 13 cm.

   Δ

9. *IC, K2, R3, g3 et 4.* Id. 94. HL. 7 cm. Surface du gradin de gauche piquetée, inscription difficilement lisible *epsilon* et *ômega* lunaires. La lecture, incertaine, n'a pas été vérifiée au RTI. Cameron 1976, p. 196, *Milet* VI 2, 940 h.

   βενέτω(ν) Εἰο<υ>δ̣|έων

   Si la lecture est juste, on aurait, outre la réservation pour les Bleus (*IC, K1, R2, d2 à 1.*) et les réservations pour les Juifs (*IC, K4, R2, d5*), une réservation pour les Juifs bleus, associant une faction du cirque et une communauté religieuse.

   N.C. βενέτω(ν) ΕΙΟ.Ε|ΩΝ.

10. *IC, K2, R3, d3 et 2*. Id. 95. HL. 8 cm. *Sigma* et *ômega* lunaires et rectilignes, *alpha* à barre droite, *rhôs* à petite boucle *apices*. Cameron 1976, p. 79, 248-9, *Milet* VI 2, 940 c.

    Τόπος ἐπινι|κίων
    αὐραρίων

11. *IC, K2, R10, g2.* Id. 82. Remonté par les fouilleurs. HL. 14 cm. *Milet* VI 2, 940 o.

    NḢT

    N.C. ṆIT. Les deux hastes verticales pourraient former un *êta*, qui serait beaucoup mieux centré qu'un *iota*.

12. *IC, K2, R14, g6.* Id. 80. Sur un fragment calé au moyen de tuiles, à droite du gradin en place, après 1973 (*Milet* IV 1 figure une lacune à cet emplacement). Pas *in situ* (la profondeur du siège ne correspond pas à celle du gradin *in situ*). HL. 10 cm. *Alpha* à barre brisée, *sigma* lunaire. *Milet* VI 2, 940 p.

    ACI

13. IC, K2, R14, d1 (id. 79, remonté par les fouilleurs, très profondément gravé, HL. 18 cm).

    X

14. *IC, K2, R15, d1* (id. 78, remonté par les fouilleurs, très profondément gravé, HL. 16 cm).

    N

15. *IC, K2, R19 à R17* (g1, g1-4, g1-5). Id. 75. HL. 18-20 cm. *Milet* VI 2, 940 j. Inscription au nom de Thèlymitrès (voir *supra*, p. 610).

16. IC, K3, R1, g5. Id. 127. Graffiti en biais sur le siège. *Lambdas* cursifs à barre de droite outrepassée. HL. 4 cm. *Milet* VI 2, 940 q.

    Λ(ουκίου) *vacat* Λαίτου̣

    N.C. Ι̣ΑΙΤΟC.
    P. Herrmann ne considère pas l'inscription comme un topos, la classant dans la catégorie des graffiti. Mais les réservations de place ne sont pas toutes rédigées avec le même soin, en particulier les réservations individuelles telles que Διοδότου τόπος (*Milet* VI 2, 940 i.). Le nom est donc très probablement au génitif, même si le nominatif n'est pas exclu. Gravé perpendiculairement au siège, il marquait peut-être une des extrémités de l'emplacement, l'autre étant définie par la colonne de la loge. On connaît certes un proconsul Caecina Paetos auteur d'une lettre aux archontes de Milet (*Milet* I 9 360), au Ier s. av. J.-C., soit en théorie avant la mise en place du gradin portant l'inscription, mais des Laitos sont

attestés aussi à Didymes, Éphèse et Iasos. Le *lambda* à gauche du bloc pourrait être l'initiale d'un *praenomen* romain, abrégée comme le L. Oualerios Laitos de Didymes [171]. Le *praenomen* et le *cognomen* délimiteraient ainsi une place individuelle d'une trentaine de centimètres, particulièrement bien située au centre du premier rang de l'*ima cavea*, à l'avant de la loge à baldaquin. La surface du siège à droite de l'inscription étant piquetée, on peut supposer qu'une autre réservation fut inscrite à cet endroit.

17. *IC, K3, R1, d2*. Id. 130. Inscription usée, à droite de la colonne SE du baldaquin, au-dessus d'une entaille courbe à l'avant du siège. HL. 7 cm.

    ΘΗ

18. *IC, K3, R2, g4*. Id. 121. *Sigma* lunaire, *ômega* lunaire. HL. 5 cm.

    ΣΩ

    Σω(σιβίου)?

19. *Epsilon* lunaire. Id. 112. Gradin remonté par les fouilleurs, sans doute pas à sa place originelle. *IC, K3, R10, d7*. HL. 16 cm.

    E

20. IC, K3, R15, g8. Id. 110. Gradin remonté par les fouilleurs, sans doute pas à sa place originelle. HL. 20 cm.

    O

    La lettre, au centre du siège d'un gradin étroit, en couvre toute la hauteur : elle fait probablement partie d'une inscription topique.

21. IC, K4, R1, d1. Id. 137. *Alpha* à barre droite, *epsilon* lunaire. HL. 3-4 cm. RTI. *Milet* VI 2, 940, p. 127. À gauche d'un MA.

    APTE

    N.C. APT MA.

    La mise en relation des deux inscriptions dans *Milet* VI 2 est peu convaincante, car leur graphie diffère, elles ne sont pas sur la même ligne et si espacées qu'elles peuvent signaler deux places différentes. La référence à l'abréviation Art., qu'on rencontre à Didymes est invalidée par la présence de l'*epsilon*, mais il pourrait s'agir du début d'un nom, comme Artémidoros.

22. *IC, K4, R2, d5*. Id. 160. Sur le repose-pied. HL. 4-8 cm. Génitif pluriel en *omicron*. *Milet* VI 2, 940 j.

    θε[οσ?]εβίον

171. Pour d'autres exemples de cette abréviation usuelle, voir Oikonomides *et al.* 1974, p. 80.

23. *IC, K4, R3, d1*. Id. 141. Sur le bord gauche du siège. HL. 4 cm. *Sigma* lunaire. *Milet* VI 2, 940 i.

    Διοδότου
    τόπος

    L'inscription est un bon exemple de réservation individuelle, rédigée en petits caractères assez irréguliers, qui s'étendent jusqu'à 35 cm du bord gauche du gradin et couvrent donc un siège.

24. *IC, K4, R5, d4.* Id. 146. *Alpha* à transversale inclinée vers la gauche, *epsilon* et *ômega* lunaires, *pi* à barre supérieure outrepassée. Génitif pluriel à *omicron*. HL. 3-5 cm. *SEG* 4.441 ; Hommel 1975 ; Reynolds, Tannenbaum 1987, p. 54, *Milet* VI 2, 940 f.

    Τόπος Εἰουδέων τῶν καὶ θεο<σ>εβίον

25. *IC, K4, R6 d2 + R5 d3-1 + R4 d2-1.* Id. 145. *Alphas* à transversale courbe, inclinée à gauche, *pi* à barre supérieure outrepassée. Génitif pluriel à *omicron*. HL. 16-37 cm. Cameron 1976, p. 248, *Milet* VI 2, 940 d.

    Τόπος φιλα-
    -γούστου
    αὐραρίον

    Ces deux inscriptions, de taille très différente, et destinées à des groupes différents, pourraient être de la même main.

26. *IC, K4, R8, g6* (id. 159). HL. 10 cm.

    NI

27. IC, K4, R14, d2. Id. 162. Fragment de gradin remonté par les fouilleurs. Possible *nu* à gauche. HL. 17 cm.

    O

28. *IC, K4, R16, d3.* Id. 164. Gradin remonté par les fouilleurs. HL. 8-17 cm. *Epsilons* et *ômegas* lunaires, *rhô* à petite boucle, lettres penchées. *Milet* VI 2, 940 e.

    Τό(πος) νεο|τέρων

29. IC, K4, R17, d8. Id. 166. HL. 4 et 6 cm.

    Λ̣Ι̣
    Ω̣

30. *IC, K4, R19, g2.* Id. 168. Gradin remonté par les fouilleurs. HL. 12 cm cons. *Milet* VI 2, 940 r.

    [τ]όπ[ος]

    N.C. ΟΠ.

31. IC, K4, R19, g3. Id. 169. Gradin remonté par les fouilleurs. HL. 6 cm.

    Τρό(φιμου)

    Pour développer l'abréviation, le nom de Τρόφιμος s'impose : contrairement à de nombreux idionymes constituant des hapax, il est attesté 384 fois dans le LGPN [172] et correspond en Ionie à plus de neuf noms sur dix commençant par Τρο. Un seul autre nom, Τροκονδας, est assez répandu, mais la centaine d'attestations se concentre en Pisidie, Lycie, Pampylie et Lycaonie, et il n'est pas présent en Ionie.
    On retrouve la même abréviation dans la *media cavea*, en haut de MC, E8 (18), sans doute pour un spectateur homonyme.

32. *IC, K4, R19, g6.* Id. 170. Gradin remonté par les fouilleurs. *Upsilon* courbe, *rhô* à petite boucle. Profondément gravé. HL. 24 cm. *Milet* VI 2, 940 s.

    [A?]YP[APIΩN?]

    N.C. YP.
    Les grandes lettres espacées pourraient avoir fait partie d'une autre inscription topique pour les *aurarii* s'étendant sur les gradins voisins. Mais on n'a pas trace de lettres similaires.

33. IC, K4, R19, d6. Id. 172. Gradin remonté par les fouilleurs. HL. 12 cm cons.

    Π

34. IC, K5, R2, d2. Id. 195. HL. 6 cm.

    Ạ.Ọ.Ṛ.Ω.Ω

35. IC, K5, R14, d2. Id. 181. Fragment de gradin restauré après 1973. *Pi* carré. Profondément gravé. HL. 12 cm.

    Π

36. IC, K5, R17, d8 cons. Id. 178. Gradin remonté par les fouilleurs. *Omicron* ovale, *upsilon* à deux hastes. Lettres proches du joint droit. HL. 14 et 22 cm.

    OY

37. IC, K5, R17, d1 cons. Id. 179. Gradin remonté par les fouilleurs après 1973. HL. 16 cm. *Omicron* rond. Profondément gravé.

    O

172. http://clas-lgpn2.classics.ox.ac.uk/name. L'abréviation est recensée par Avi-Jonah dans Oikonomides *et al.* 1974, p. 166.

§ *Media cavea.*

1. MC, K3, R5 (1 cons.), d1 cons. Id. 40. Remonté après 1973. Alpha à barre transversale unie à la haste de gauche par une boucle. HL. 18 cm.

   A

2. MC, K3, R7, g1. Id. 41. HL. 6 cm.

   Ạ.Ị.Ọ.Ṛ

3. MC, K4, R1, d2. Id. 35. HL. 19 cm.

   Y

4. MC, K4, R2, d4. Id. 36. HL. 16,5 cm. *Nu* à l'envers (en miroir).

   N

5. MC, K4, R2, g1. Id. 37. HL. 17,5 cm.

   I

6. MC, K4, R4, g3. Id. 38. *Thêta* pointé (ou *omicron*). HL. 10,5 cm.

   Θ

7. MC, K5, R17, d2. Id. 28. Remonté après 1973. HL. 9 cm.

   -ατίκου ὁ [τόπος]

8. MC, K5, R18, d1. Id. 27. Patte de lion à peine dégrossie. Remonté après 1973. Inscription répartie sur toute la longueur de l'ovolo, les lettres, serrées au début, étant de plus en plus espacées vers la droite. HL. 8 cm. RTI.

   ᾽Αντιόχου

   L'étendue de l'inscription montre que la réservation concerne le gradin entier, soit trois voire quatre places (140 cm de long). Des inscriptions topiques sur la face antérieure des gradins sont connus aux côtés d'autres sur les sièges à Larisa ou au théâtre de la ville à Épidaure, mais on n'en connaît guère à Milet. Cette position s'explique peut-être, plus par la position élevée du gradin que par l'existence d'un autre signe sur le siège, ce qui n'est pas contraignant ailleurs : la réservation est ainsi visible depuis l'escalier et les rangs inférieurs.

9. MC, K5, R17, d1. Id. 19. Patte de lion à droite. Remonté après 1973. Extrême bord droit endommagé. Séparateur de places à gauche. *Mu* sur la marque ΔΙ. HL. 9-13 cm.

   + MC, K6, R17, g1. Id. 18. Patte de lion à gauche. Remonté après 1973 face à MC, K5, R17, d1, de l'autre côté de l'escalier. Trait d'union avec ce gradin ? Un trait séparateur de places chevauche le *kappa*. HL. 10-13 cm.

   Γ. Δομι| *escalier* |-τ̣ίου Ἀνδρονίκου ὁ [τόπος]

   Sur le gradin de gauche, le *Mu* sur la marque ΔΙ semble montrer que cette dernière n'a plus d'importance, soit qu'il s'agisse d'une marque de maçon, soit

qu'elle désigne une réservation désormais caduque. Sur le gradin de droite, le trait de séparation, sans doute postérieur, témoigne d'une autre phase de réservation des places. Il est distant d'environ 40 cm du bord droit, ce qui est un chiffre satisfaisant pour une place. Nous avons là affaire au descendant d'un Grec ayant obtenu la citoyenneté romaine, peut-être à l'époque flavienne.

La répartition de l'inscription de part et d'autre de l'escalier démontre bien qu'une réservation au nom d'un individu peut en concerner plusieurs.

10. MC, K6, R4, g7 cons. Id. 24. Probable fragment de gradin remonté après 1973. Inscription sur le repose-pied, siège non cons. Lettres incisées assez superficiellement. *Kappa* à *apices* bifides. HL. 15 cm. RTI.

    ΕΚ

    Cette grande inscription aux lettres espacées pourrait être un fragment d'inscription topique qui se poursuivait sur les blocs voisins, aujourd'hui perdus.

11. *MC, K6, R15, g1*. Id. 21. Patte de lion à gauche. Partie antérieure droite du gradin brisée. *Alpha* à barre brisée, *rhô* à très petite boucle, *sigmas* lunaires, *apices*. HL. 16 cm. *Milet* VI 2, 940 k. RTI.

    Μάρσις Λῆς

    On aurait ici la deuxième attestation du nom rare Marsis, proche de celui de Marsias, connu sous cette forme uniquement dans un acte d'affranchissement de Delphes (SGDI 1964, 3-4 ; SGDI 2096 ; SGDI 2256, 20 ; 153-140 av. J.-C.).

    L'inscription, dont les lettres se resserrent à mesure qu'on approche du bord droit du gradin, ne semble pas se poursuivre sur le gradin suivant qui est dessiné comme *in situ* dans la publication de 1973. Si elle se poursuivait, il faudrait restituer un patronyme, rare également : on connaît un Λήσσης incertain à Lampsaque (Schol. Lyc. 29), un Λῆσις sur une épitaphe d'Anazarbos (*I.Anazarbos* 594, Ier s. apr. J.-C.-IIe s. apr. J.-C.), un Λησίας dans une liste de souscripteurs de Mégalopolis (*IG* V 2, 439, 145 av. J.-C.). Cette solution paraît improbable, car les inscriptions topiques de particuliers sur les gradins, à l'exception notable de celle que nous restituons en MC, K5, R17, g1 - MC, K6, R17, d1, semblent se limiter presque toujours à des prénoms, à la différence des belles inscriptions topiques des murs antérieurs du koilon. Il paraît probable que le deuxième nom soit celui d'une deuxième personne, accolé au premier par manque de place : Λῆς est un prénom féminin, rare aussi, attesté plusieurs fois au IIe s. apr. J.-C. et au IIIe s. apr. J.-C. en Lycie-Pamphylie, à Trébenna [173] et Pergé [174].

    N.C. ΜΑΡϹΙϹΛΗϹ, « bei aller möglichen Varianten habe ich keinen brauchbaren Namen finden können » (*Milet* VI 3 940 k). Le logiciel RTI permet d'évacuer

173. ITrebenna inv. 370, 1 ; Lanckoronski *et al.* 1890–1892, p. 224, no 187, 5 ; Mon. Ant. 23 (1914) p. 224 no. 162, 1 ; Mon. Ant. 23 (1914) p. 224 no. 162, 3 ; Mon. Ant. 23 (1914) p. 222 no. 158, 1.
174. *I.Perge* 78, 6 ; *I.Perge* 421, 1.

les hypothèses d'un *gamma* ou d'un *tau* à la place du premier *sigma*, de même que celles de l'*epsilon* pour les trois lettres lunaires. On ne peut pas non plus supposer un *delta* à la place du *lambda* dont les hastes s'interrompent bien. Par contre, en raison de la cassure, il n'est pas impossible, mais très peu probable, que la dernière lettre soit un *gamma*.

12. *MC, K6, R17, g4*. Id. 17. Remonté au ciment après 1973, voire 1998. *Rhô* à petite boucle non fermée, *phi* muni d'une longue barre à *apices*. HL. 14-20 cm. *Milet* VI 2, 940 m.

    ʿΡούφ[ου

    N.C. « nicht in situ im oberen Teil des Theaters liegend ».

13. *MC, K6, R17, g7*. Id. 15. Remonté après 1973. HL. 14-20 cm. *Milet* VI 2, 940 m.

    B·E·P

    N.C. Avec un autre fragment, NEIK, on pourrait peut-être restituer Βερ[ε]νεί[κης].

14. MC, K8, R15, d3 cons. Id. 9. HL. 18 cm cons.

    ?H

15. MC, K8, R16, d1. Id. 8. Remonté après 1973. Patte de lion à droite. HL. 15 cm.

    Δ

16. MC, K9, R17, g1. Id. 5. HL. *ca* 7 cm.

    TI

17. MC, K9, R17, g2. Id. 6. Gravé près du joint gauche. HL. *ca* 7 cm.

    TP

18. Pas *in situ* : gradin en haut de l'escalier MC, E8. Id. 42. La patte de lion à droite indique qu'il se situait à gauche d'un escalier, peut-être dans les derniers rangs du secteur MC, K7. HL. *ca* 6,5 cm.

    Τρό(φιμος)

    Voir 31.

19. MC, K9. Id. 2. Pas *in situ* : gradin au niveau des derniers rangs, face à l'envers. La patte de lion à droite indique qu'il se situait à gauche d'un escalier. HL. *ca* 10 cm.

    ΓΥ

20. MC, K9. Id. 3. Pas *in situ* : gradin situé derrière le dernier rang. La patte de lion à droite indique qu'il se situait à gauche d'un escalier. *Ômega* lunaire. HL. *ca* 18 cm.

    ΝΩΝ

§ *Summa cavea*.

1. SC, E14. Gradin remployé renversé dans un mur entre deux voûtes soutenant la *summa cavea*, à l'E du dernier contrefort conservé de la forteresse byzantine. *Alpha* régulier, à barre droite, de grandes dimensions.

   A

§ Gradins erratiques hors du koilon, provenant probablement du théâtre.

1. Gradin de marbre blanc à veines grises au sud de la sortie du long couloir V. Trou à corde. *C* à *apices*. HL. 17 cm.

   C [[Ṃ]] [[E]]

   Deux lettres ont été violemment martelées, au point de laisser des creux, de forme trapézoïdale et carrée.

2. Gradin de marbre blanc, remployé dans la partie basse de la fortification au sud de la grotte du théâtre. Profond de 88 cm. Inscription sur le siège (profond de 35 cm). HL. 4-6-19 cm. *Epsilon* et *ômega* lunaires. Première ligne en petits caractères, puis lettres de taille et d'orientation divergentes.

   ΑΕΛΙ̣Ω̣Υ̣
   ΑΓΩ̣ΝΑ̣

3. *Gradin trouvé au nord-ouest du théâtre*. *Milet* VI 2, 940 u. Non revu.

   NEIK

   Avec BEP, on pourrait peut-être restituer Βερ[ε]νεί[κης].

4. *Gradin de marbre gris*, au nord du sentier bordé de gradins, orienté NE-SO, partant de l'axe du bâtiment de scène. HL. 14 cm. *Alpha* à barre droite. *Milet* VI 2, 940 x.

   ΒΑΥ̣

5. Gradin de marbre gris, dans l'axe de l'entrée E de la grotte du théâtre, au nord du sentier bordé de gradins, orienté NE-SO, partant de l'axe du bâtiment de scène. HL. 15 cm. Haste droite effacée.

   Ν̣

6. Gradin de marbre gris, à l'O du précédent, dans l'axe de l'entrée E de la grotte du théâtre, au nord du sentier bordé de gradins, orienté NE-SO, partant de l'axe du bâtiment de scène. Repose-pieds retaillé à droite, restes de mortier. HL. 19 cm.

   H

7. Gradin. *Milet* VI 2, 940 aa. Non revu.

   ]λ̣ιαν

8. Probable gradin. Id. 203. Champ de blocs au sud du bâtiment de scène, près de la façade, à égale distance du premier et du deuxième contrefort de la moitié est en partant de la porte centrale. Moulure retaillée, face arrière brisée. Marques de carrière entre le siège et le repose-pied. L. 55. Ht. 22 cm. P. 71 cm. HL. 2,5 à 3 cm. Graphie maladroite. *Xi* en forme de *sigma* à l'envers.

   Ἀ]λεξάν-
   -δ]ρου *sol folia* X
   ὁ τό]πος

   Le *khi* pourrait être une lettre de remontage. L'inscription topique, s'il s'agit d'un gradin, serait sur le repose-pied, le haut vers l'E.

§ Autres blocs erratiques hors du koilon.

1. Dans la partie supérieure droite de la face antérieure d'un orthostate (58 x 84 x 38 cm) finement travaillé à la gradine et retaillé à droite et en bas, situé dans le champ de blocs au sud du bâtiment de scène, au pied du quatrième contrefort depuis l'ouest. HL. 3 cm. Lettres régulières munies d'*apices*, *alpha* à barre droite. Partie droite du bloc brisée.

   Δημαράτο[υ]

   On connaît à Milet un personnage homonyme (Δημάρατος Δημαράτου) stéphanéphore éponyme de l'année 214/3. La graphie pourrait correspondre à cette date. Il pourrait s'agir d'une inscription topique ou d'une dédicace du même type que les inscriptions du couronnement des murs arrière des diazômas. De même que ces dernières, l'inscription rédigée en une ligne, qui n'est pas centrée sur notre bloc, pourrait s'être poursuivie sur le bloc suivant. Le bloc pourrait provenir des orthostates qui délimitaient l'orchestra hellénistique.

Zone tracée dans le koilon, sans inscription

Dans la cinquième kerkis du maenianum inférieur, une zone cunéiforme large de 3,30 m en haut, 3,10 m en bas, est délimitée par une ligne profondément incisée, s'étendant sur six rangs. Le fond de la zone est tracé sur le marchepied du neuvième rang. Les côtés sont dessinés jusqu'au quatrième rang sur la face supérieure des gradins, à partir de deux angles accentués par un cercle sur une oblique. La surface ainsi circonscrite représente une cinquantaine de places (quarante-huit pour une largeur hypothétique de 40 cm par personne). S'agit-il d'un collège de magistrats, d'une association, d'un groupe d'*aurarii*? Nous avancerons une hypothèse à ce sujet (voir *infra*, p. 1466).

Monogrammes, lettres isolées, marques de maçons, not. lettres de pose

§ Lettres isolées.

A À barre droite. Perpendiculaire au siège, haut à gauche, profondément incisé (HL. 5 cm) : IC, K1, R19, d3 (id. 46, remonté par les fouilleurs) ; haut vers l'orchestra (HL. 8-10 cm) : IC, K1, R15, g2 (id. 48) et 3 (id. 49, remontés après 1973).

À barre brisée : IC, K1, repose-pieds, g5 (id. 74, HL. 6 cm, zone piquetée) ; IC, K1, R4, g9 (id. 61, HL. 4 cm) ; haut vers l'orchestra : IC, K2, R13, g6 (id. 81, HL. 6 cm, remonté par les fouilleurs).

À transversale inclinée à gauche : IC, K5, R1, g2 (id. 197). HL. 3 cm. Peu profond.

B Perpendiculaire au siège, haut à gauche, presque effacé (HL. *ca* 10 cm). IC, K1, R19, g7 cons. (id. 47, remonté par les fouilleurs).

Γ Perpendiculaire au siège, haut à droite (HL. *ca* 10 cm). IC, K4, R3, d3 (id. 143). Ou un *pi* inachevé.

1. Δ pointé : voir *infra*, p. 633 (signes).

H IC, K2, R1, d5 (id. 108, au centre du siège) ; IC, K2, R1, d2 (id. 102) ; IC, K3, R3, d5 (id. 119, profondément incisé) ; IC, K3, R10, g6 (id. 114). HL. 4-7 cm.

K IC, K3, R4, d7 (id. 118, remonté par les fouilleurs) ; IC, K3, R9, d6 (id. 113, remonté par les fouilleurs, au centre du siège). HL. 5 cm. Sur l'ovolo : IC, K3, R4, g5 (id. 123, remonté par les fouilleurs). HL. 4 cm.

Λ À l'envers, au centre du bloc, empattement prononcé à droite : IC, K2, R19, d1 (id. 77, remonté par les fouilleurs). HL. 6 cm.

Z MC, K5, R18, d1 (id. 26). HL. 8 cm.

M Sur le siège, à barres divergentes, perpendiculaire au siège, haut à droite : IC, K5, R14, d5 (id. 182). HL. 5 cm.

Sur la doucine, à barres divergentes : IC, K2, R2, d2 (id. 98) et 3 (id. 99) ; IC, K2, R9, g4 (id. 86) ; IC, K3, R1, g2 (id. 125) ; IC, K3, R2, g2 (id. 124). HL. 3-4 cm.

N IC, K1, R3, g4 (id. 62, HL. 4 cm) ; *IC, K1, R4, g5* (id. 58, très profondément gravé, HL. 8 cm) ; ; IC, K4, R7, d1 (id. 158, au centre du siège, HL. 6 cm).

O IC, K2, R19, d5 (id. 76, brisé à gauche) ; IC, K4, R1, g1 (id. 132, au centre du siège). HL. 6-8 cm. Sur un gradin erratique à l'E du portail IV, au N du chemin. HL. 4 cm.

T Haut vers l'orchestra. IC, K1, R5, g2 (id. 55). HL. 7 cm.

Φ *IC, K1, R2, d7* (id. 71, au centre du siège) ; IC, K3, R10, d6 (id. 111, remonté par les fouilleurs). Profondément gravés, empattements importants. HL. 12-14 cm.

§ Groupes de deux lettres.

AI *IC, K5, R1, g2* (id. 187) ; IC, K5, R2, g3 (id. 192) et 4 (id. 193, au centre du siège), *IC, K5, R3, d2* (id. 198, au centre du siège), HL. 7-9 cm ; AI ou AK : *IC, K5, R4, d5* (id. 186), HL. 6 cm. *Alpha* à barre brisée et courbe en haut à droite.

AP Sur le listel : (HL. *ca* 4-5 cm) : IC, K1, R1, d1 (id. 72), d3 (id. 73) ; IC, K1, R4, d2 (id. 63), d4 (id. 64), d5 (id. 65) ; IC, K2, R2, g3 (id. 107) et g5 (id. 106) ; IC, K2, R3, g2 (id. 105) ; IC, K4, R4, d1 (id. 144) ; IC, K5, R3, g2 (id. 199) (*alphas* à barre transversale inclinée vers la gauche) ; MC, K5, R19, g9 (id. 31) ; bloc erratique adossé contre le mur arrière du couloir du deuxième diazôma, à droite de MC, E8 (*alphas* à barre brisée). HL. 3-5 cm.

Sur le siège : *IC, K5, R17, g5* (id. 177) ; IC, K5, R18, g4 (id. 176) ; MC, K5, R18, d4 (id. 29) ; MC, K6, R16, d6 (id. 22), MC, K9, R18, g2 (id. 4) (*alphas* à barre brisée). HL. 6-9 cm.

Monogramme (*alpha* surmonté d'un *rhô* à l'envers) sur le siège : *IC, K3, R2, d1* (ou AI ?, *alpha* à courbe en haut vers la droite, id. 120) ; *IC, K3, R4, d3* (id. 117) ; *IC, K3, R5, d1* (id. 116) ; IC, K3, R7, d4 ? (id. 115) (*alpha* perdu dans la cassure) ; *IC, K4, R1, g1* (id. 133) et *d2* (id. 134) ; *IC, K5, R1, d2* (*alpha* à barre brisée). *IC, K5, R3, g5* (id. 189) (*alpha* à transversale inclinée à gauche). *Idem* dans un cadre (ou un monogramme ΠΜ) : IC, K5, R2, g2 (id. 190). HL. 6 cons.-14 cm.

AP ΠΙ : *IC, K5, R4, g5* (id. 185) (*N.C.* AP). HL. 20 cm. Dans l'angle droit de la zone encadrée par une incision.

API sur le siège. MC, K5, R12, g7 (id. 32). HL. 7cm.

AY ? *IC, K4, R4, g1* (id. 150). Sur le listel. Possible lettre supplémentaire au milieu. HL. 3 cm.

ΔB Sur le siège, haut vers l'orchestra : *IC, K3, R16, g6* (id. 119) ; IC, K4, R16, ?? (id. 163, ΔḂ). HL. 13 et 5 cm.

N.C. Dans la publication, les lettres de la première inscription, à l'orientation inhabituelle, ont été prises pour un curieux monogramme. La seconde est sur le même rang, dans la kerkis suivante.

ΔI Sur le listel inférieur des gradins : *IC, K2, R1, d1* (id. 101, *idem* sur le siège) ; IC, K2, R3, d4 (id. 104) ; IC, K2, R8, d8 (id. 92, pas *in situ*) ; IC, K2, R9, g7 (id. 87) ; IC, K2, R9, d7 (id. 89, pas *in situ* associé à MA) ; IC, K4, R3, g1 (id. 139) ; MC, K7, R18, g4 (id. 14) et d3 (id. 13). HL. 3-4 cm.

Sur la doucine : IC, K2, R9, g7 (id. 87). HL. 4 cm.

Sur le siège : IC, K2, R1, d1 (id. 100, *idem* sur le listel) ; MC, K5, R17, d1 (id. 20, sous une inscription topique). HL. 4-5 cm. Avec un *delta* barré verticalement : IC, K5, marchepied, g4, le long du joint droit. HL. 14 cm. Non revu : *IC, K1, R1, d4.*

IΔ Sur le listel : IC, K1, R2, d4 (id. 70). HL. 4 cm. SC, Mp, K11, d1 (id. 34). Gravé avant la mise en place du gradin, car légèrement en dessous de la patte de lion. HL. 13 cm.

ΕΙ IC, K5, R16, d2 (id. 180). HL. 6 cm. Haut des lettres vers l'orchestra. *Epsilon* lunaire.

ΕΠ Sur l'ovolo : IC, K4, R2, d3 (id. 136, très maniéré : barre horizontale du *pi* courbe, lettres à *apices* bifides) ; IC, K4, R4, g4 (id. 149, MA sur la doucine) HL. 3-4 cm. Ẹ̣Π : IC, K4, R4, g2 (id. 148). RTI pour le premier.

ΕΥ IC, K5, R2, d4 (id. 200). HL. 3 cm. Sur le listel.

ΜΑ Sur la doucine, à barres divergentes et *alpha* à barre brisée : IC, K2, R1, d3 (id. 103) ; IC, K2, R8, d7 (id. 91, pas *in situ*) et 9 (id. 93, pas *in situ*). IC, K2, R9, d7 (id. 88, pas *in situ*, associé à ΔΙ) ; IC, K3, R1, g5 (id. 128) et 6 (id. 129) ; IC, K4, R3, g3 (id. 140) ; IC, K4, R4, g4 (id. 147) ; IC, K4, R5, g6 (id. 153, avec Μ) ; IC, K4, R5, d1 (id. 156). HL. 3-5 cm.

Sur le siège : *IC, K4, R1, d1* (id. 138, à droite d'APTE) (HL. 4 cm)

§ Monogrammes.

ΑΜ Sur le siège. IC, K5, R2, d5 (id. 205). Dans le sens inverse de l'inscription Εὐτυχ[ή]. *Alpha* à barre brisée. HL. 7 cm. RTI T4.

ᾹΡ Cf. groupes de deux lettres. Deux inscriptions de ce type pourraient être mises en relation avec les *aurarioi* (voir *infra*, p. 1466).

Α MC, K6, R13, g1 (id. 23, remonté par les fouilleurs).

ΝΚ Sur l'ovolo (HL. 6 cm) : IC, K4, R12, d2 (id. 161, remonté par les fouilleurs) ; IC, K4, R19, g7 (id. 171, à l'envers, remonté par les fouilleurs) ; MC, K5, R18, d5 (id. 30, remonté par les restaurateurs) ; MC, K6, R17, g7 (id. 16, bloc remonté par les restaurateurs, portant l'inscription topique ΒΕΡ (13), *cf. Milet* VI 2, 940 t). HL. 4 cm. S'agirait-il d'une abréviation pour Νίκη (voir *infra*, p. 1471) ?

Ces monogrammes, occupant la place visible d'une inscription topique et d'une hauteur substantielle, situés à côtés de diverses inscriptions (acclamation et possibles inscriptions topiques) invitent à écarter l'hypothèse d'une simple marque de maçon.

IC, E4, avant-dernière marche.

ΚΑ Bâtiment de scène, local sous l'estrade, à côté de l'inscription ΣΥΜΦΟΥ. HL. 8 cm. RTI.

§ Lettres d'assemblage sur les joints.

1. IC, K2, Mp, g2-4. HL. 3-9 cm. Sur la face antérieure du marchepied.

   |Λ̣ |Κ | Π|

2. IC, E5-K5, Mp, g0-4. Sur la face antérieure du marchepied. HL. 8-12 cm. *Pi* à deuxième haste plus courte, *zêta* barré.

   |Π Τ|Ν Α̣Ζ| | | Υ| | |

La logique de cette séquence de lettres sur le marchepied nous échappe, mais elle pourrait être liée au remontage de cette première assise, quand on transforma l'orchestra hellénistique et qu'on éleva et repoussa le marchepied sur un haut mur de podium. Les lettres sont presque systématiquement associées à des petites mortaises de 2 cm de diamètre environ sur la face supérieure, elles aussi de part et d'autre des joints, au fond desquelles il reste parfois du bronze. Il pourrait s'agir des vestiges de petites agrafes attribuables au premier montage. Les lettres comme les mortaises se regroupent en deux concentrations presque symétriques, de part et d'autre des escaliers 2 (sept mortaises, dont 2 dans la kerkis 1 et cinq dans la kerkis 2) et 5 (dix mortaises, dont 7 dans la kerkis 4 et trois dans la kerkis 5). Autrement dit, elles sont proches des extrémités sans les atteindre, et absentes du centre. La douzaine de blocs portant des mortaises pourraient appartenir à un lot issu du marchepied le long de l'orchestra originelle, au diamètre largement inférieur et à la courbure supérieure au nouveau marchepied.

3. IC, K1, R1, g3-4 (id. 206). HL. 4 et 6 cm.

   | Γ Δ|H |

4. *IC, K1, R2, d6-4* (id. 69). *Epsilon* lunaire, *zêta* rétroverse, lettres munies d'une oblique en bas à gauche (série 1). HL. *ca* 7 cm. *Milet* VI 2.

   Γ|Δ E|E Z|

   N.C. Γ|Δ E|E Z.
   Un bloc |Γ Δ| devait logiquement s'intercaler entre les deux premiers.

5. *IC, K1, R4, d4* (id. 60). Lettres munies d'une courbe en haut à droite (série 2). HL. 6 cm.

   |Γ Δ|

   Les gradins de la première kerkis semblent donc avoir été montés de l'extérieur vers l'intérieur. À chaque rang ne semble pas correspondre une série, comme pour les assises d'un mur : l'alphabet commençant au milieu du rang, les séries les outrepassent. Mais si l'on veut restituer une série complète entre le deuxième et le quatrième rang, il faut supposer que plusieurs gradins n'étaient pas numérotés, dont le premier rang.

6. *IC, K2, R2, g5* (id. 97). Lettres munies d'une courbe en haut à droite (série 2). HL. 7 cm.

   |H Θ|

7. *IC, K2, R4, d5-4* (id. 96). *Zêta* rétroverse, *epsilon* lunaire. Lettres couronnées d'un « v » (série 3). HL. 7 cm.

   Λ̣|Z E|

Le premier signe, complexe, pourrait être un monogramme ; sa parenté avec les deux autres semble assurée par le « v », espèce d'*apex* bifide sans racine, qui surmonte chacun de ces signes.

8. IC, K2, R7, d4 (id. 90). Remonté par les fouilleurs. HL. 7 cm.

   |Z

9. *IC, K2, R8, g1 cons.* (id. 83, une lacune à gauche). Lettres munies d'une courbe en haut à droite (série 2), *zêta* rétroverse. HL. 5 et 8 cm.

   |Z H|

10. IC, K2, R8, g3 (id. 84). Remonté par les fouilleurs. *Zêta* rétroverse sur le bord droit, muni d'une courbe en haut à droite (série 2). HL. 7 cm.

    Z|

11. IC, K3, R1, g2 (id. 126). Lettres petites et profondes. *Gamma* à l'envers (série 6, sinistroverse). HL. 3-4 cm.

    |Δ Γ|

    Ce gradin semble issu d'une nouvelle série, sinistroverse, à laquelle on ne peut rattacher avec certitude aucun autre bloc.

12. IC, K3, R2, g4 (id. 122). *Zêta* rétroverse sur le bord gauche (série 6 ?). HL. 3 cm.

    |Z

13. IC, K4, R1, d2 (id. 135). *Thêta* pointé rectangulaire. HL. 6 cm.

    Θ̣|

14. IC, K4, R3, d3 (id. 142). Signe non identifié (stigma ?). HL. 6 cm.

    ṿ|

15. IC, K4, R4, g1 (id. 151). Lettres posées sur une horizontale (série 5). HL. 3 cm.

    ΔΔΔ|

16. IC, K4, R4, g4 (id. 152). Lettres posées sur une horizontale (série 5). HL. 3 cm.

    |ΔΔΔ

    Il est étrange que ces deux signes, au lieu d'être appareillés, soient séparés par deux gradins : ce peut être l'indice que les lettres auraient servi à un remontage précédant l'assemblage final ou plus simplement qu'on ait pris quelques libertés avec un plan de remontage indicatif.

17. *IC, K4, R5, g2* (id. 157). *Zêta* rétroverse (série 5). HL. 3-4 cm.

    |EEE ZZZ|

18. *IC, K4, R5, g6* (id. 154, avec MA). Sur le siège, à barres divergentes et oblique en bas à droite (série 4).

    |M

19. *IC, K4, R5, g7* (id. 155). Lettres munies d'une oblique en bas à droite (série 4). La deuxième lettre est éloignée du joint. HL. 7 cm.

    |N A

    N.C. ΝΛΑ.

    Aurait-on là l'indication du passage d'une série s'achevant sur M et N à une nouvelle, commençant par A ?

20. *IC, K5, R2, g2* (id. 191). HL. 6 et 5 cm.

    |B Γ|

21. IC, K5, R3, d4 (id. 188). HL. 8 cm. *Nu* muni d'une oblique en bas de la haste gauche (série 1).

    N|

22. IC, K5, R5, d3 (id. 184). HL. 10 cm. *Hêta* à deuxième haste oblique.

    H|

23. IC, K5, R7, d8 (id. 183). HL. 7 cm. Lettres très effacées.

    Θ̣Ι̣|

    Ces marques se distinguent des lettres par l'ajout de traits à certaines extrémités, qu'on peut assimiler à nos ' ou " modernes : ainsi à Pergame, au temple dit de Dionysos, par deux fois, à une série de lettres normales est associée une série *bis*, avec des lettres maniérées [175], selon la numérotation milésienne.

    On trouve ici de multiples séries : ajout d'une courbe en haut à droite (sept cas), d'une oblique en bas à gauche (six), lettres triples (quatre), ajout d'un « v » au-dessus (deux), d'une courbe en bas à droite (deux), sans oublier les lettres normales ou maniérées. Ces séries semblent très incomplètes. On remarque que seules les lettres de Γ à Θ sont représentées dans les quatre premières kerkis, et que de façon générale, le système semble se complexifier d'ouest en est : alors que la première kerkis suit une logique alphabétique de gauche à droite, la deuxième également mais globalement de droite à gauche, les quatrième et cinquième kerkis utilisent des signes complexes (lettres triples) et hétéroclites, tandis que dans la kerkis centrale, on n'a repéré que trois lettres. Dans les deux premières kerkis, les lettres se concentrent exclusivement sur les gradins pairs, tandis que dans les deux dernières, on les trouve clairsemées sur tous les rangs.

175. Bohn 1896. Pour une synthèse plus récente sur les « Versatzmarken », *cf.* Weber 2013.

Comme pour le marchepied, ces lettres pourraient être liées à un remontage des gradins inférieurs du précédent koilon, démontés pour construire le mur de podium. On note d'ailleurs des concentrations parallèles sur les côtés, mais ni aux extrémités, ni au centre, peut-être parce qu'on a moins besoin de numéros quand on commence et finit le montage, si l'on admet que celui-ci se soit déroulé des extrémités vers le centre ; le recours à des séries complexes à l'est semble en revanche impliquer qu'on ait numéroté le tout avant le démontage. L'absence de lettres au-delà du huitième rang pourrait aller dans le sens d'un remontage des premiers rangs.

La thèse du remontage implique qu'au moment de la construction du podium, les gradins hellénistiques avaient déjà été remplacés par des gradins au profil d'époque impériale.

Pour des illustrations et une présentation synthétique des séries, voir *supra*, p. 515.

24. IC, E5, sixième marche depuis le haut. HL. 6 cm. Haut de la lettre vers l'orchestra.

ψ

§ Signes.

A muni d'une courbe en haut à droite. IC, K2, R7, g3 (id. 85, au centre du siège) ; *IC, K3, R2, d1* (id. 120). HL. 6-8 cm. Sur un gradin erratique à l'E du portail IV, au N du chemin. HL. 9 cm.

Δ pointé. HL. 12 cm. IC, K1, R12, d3.

Z courbe. HL. 8 cm : MC, K5, R18, d1 (sur le siège du gradin portant Ἀντιόχου sur l'ovolo).

N barré verticalement, au centre du siège. HL. 5 cm : *IC, K5, R18, g6*. HL. 5 cm.

< I ? IC, K4, R17, d3. Ht. 6 cm.

§ Numéros.

IV À l'intérieur de l'ambulacre I, sur le mur le séparant du diazôma, à proximité de la porte immédiatement à l'ouest de l'escalier 5. Le chiffre romain IV pourrait indiquer un accès au quatrième secteur de l'*ima cavea*, si l'on compte à partir de l'est (IC, K2). Cependant une numérotation latine paraît inattendue et il faudrait identifier une série de chiffres pour étayer cette fragile hypothèse.

Graffiti sur les membres architecturaux [176]

1. Local sous l'estrade, façade du bâtiment de scène, moitié O. Rond sous le *phi*. HL. 2-2,5 cm. RTI.

ΣΥΝΦΟΥ ΚΑ

176. Trois autres graffiti sont publiés : *Milet* VI 2, 941-943.

Synphos n'est pas un nom attesté, à l'inverse du fréquent Synphoros. Le lien avec le monogramme de droite, beaucoup plus grand et soigné, qui pourrait être une abréviation, n'est pas assuré.

2. Local sous l'estrade, façade du bâtiment de scène, moitié E. Orthostate A à droite de celui portant deux épures représentant des moulures de base et de couronnement [177]. *Alpha* à barre arrondie. *Omicron* petit et suspendu. HL. 1-4 cm. RTI.

   Γαίου
   palme

   Il pourrait s'agir d'un graffiti d'artiste, comme à Aphrodisias dans les pièces postérieures du bâtiment de scène, ou plus encore de gladiateur victorieux, comme invite à le penser la palme en bas du bloc. Il montre que le local sous l'estrade était une pièce où l'on pouvait demeurer. Comme pour l'inscription précédente, le génitif indique une appartenance. On peut y reconnaître des inscriptions topiques répartissant l'espace du local sous l'estrade entre plusieurs individus, ou chercher d'autres explications, comme la commémoration d'une victoire.

3. Dans le couloir du premier diazôma, sur le mur de fond, face à la première entrée à gauche de l'escalier 4, à hauteur d'œil. HL. 6 cm.

   καλό[ς]

   L'inscription est située dans une zone importante de circulation, le diazôma, où l'on trouve à Myra le nom d'un vendeur. Le texte rappelle la didascalie récurrente sur la céramique attique de l'époque classique, contexte spatio-temporel qu'on avouera bien éloigné du nôtre ; il ne semble associé à aucune image, du moins gravée.

4. IC, E2, Mp.

   Τύ[χη ?]

5. IC, K5, R2, d5. Gravé à l'envers, le haut vers l'orchestra. Très effacé. Dans l'autre sens, le monogramme AM. *Epsilon* lunaire. HL. 5-9 cm. RTI. *Milet* VI 2, 940, p. 127 : EYTYX̣.

   Εὐτυχ<ή>

   L'observation à l'aide du RTI montre très clairement que le lapicide improvisé n'a pas fini de graver l'inscription, s'arrêtant après avoir profondément tracé la première barre du *xhi*. On voit bien là qu'il s'agit d'un graffiti, qui n'a rien d'officiel.

6. IC, K5, R19, d6. HL. 3 cm. Haut vers la gauche.

   Ḥ IK
   M

177. Voir voir *supra*, p. 564.

§ Acclamations.

1. IC, K1, R1, g2 (id. 204). Inscription gravée sur le siège, haut vers l'extérieur du théâtre. HL. 3 cm.

   Νίκη

2. Inv. 836. Sur le couronnement de la base de M. Antonios Apollodôros (id. 201, *Milet* VI 2, 936), face nord, en haut à gauche. Visible dans Milet IV 1 (1973), fig. 186, mais non signalée. HL. 3 cm.

   Νίκη

   La datation de la base à la deuxième moitié du IIe s. apr. J.-C. ou au début du IIIe s. apr. J.-C. fournit un *terminus post quem*. Cette Nikè anonyme, au nominatif seul, sans complément du nom au génitif surprend quelque peu : serait-ce celle du personnage trônant sur la base, immédiatement au-dessus de l'inscription ? Mais alors pourquoi un graffiti ? Que la base ait été destinée à l'origine à porter une statue de Nikè est peu probable.

3. Sur le mur de soutènement antérieur est, sur le cinquième bloc de l'assise supérieure du podium à l'est du portail III, à hauteur d'homme (id. 202). HL. variant de 2 à 3 cm, globalement décroissante. *Sigma* lunaire. RTI.

   Νίκη
   Ζήθου
   καὶ Ἀμφίωνος

   L'inscription ne peut être antérieure au IIe s. apr. J.-C., date de construction de son support, et pourrait être en l'honneur des jumeaux demi-dieux, fils de Zeus et d'Antiope. C'est ce que laisse penser l'absence de patronyme. Elle rappelle d'ailleurs une inscription d'époque impériale trouvée à Halicarnasse [178], Νίκη Δράκοντος καὶ Ἑκαταίου ἀδελφῶν ἱερέων. Mais le graffiti pourrait être l'œuvre de jumeaux humains, comme ceux que l'on connaît par une inscription de Kymè [179] : χαῖρε Ἰταλία Μόσχου μῆτερ τῶν διδύμων Ζήθου καὶ Ἀμφίωνος ; χαῖρε Λαῖς μῆτερ Ἰταλίας. Le nom Zéthos apparaît à Milet sur une inscription funéraire (*Milet* VI 2, 776) et comme patronyme dans une dédicace à Déméter (*Milet* VI 3 1288). On trouve celui d'Amphion, considéré comme un simple nom propre, sur un fragment de colonne en marbre blanc (*Milet* VI 2, 821), associé au chiffre deux : s'agirait-il des jumeaux divins ? Si l'on penche pour un référent humain, il pourrait s'agir d'artistes, de mimes, de gladiateurs ; on pourrait même se demander s'il ne s'agissait pas là des personnages d'une « fatal charade » [180] mettant en scène le supplice de Dircè attachée à un taureau : on sait que ces bêtes étaient particulièrement appréciées à Milet dans les *venationes*.

178. BCH 4, 1880, 403 ; McCabe, *Halicarnassos*, 213 ; *SEG* 4.199b.
179. IK, Kyme, 70.
180. Coleman 1990.

4. IC, K1, marchepied, sous l'escalier 2 (id. 208). HL. 1,5 cm.

   Τύ(χη)?

§ Inscriptions remployées.

1. Inscription à l'envers sur le lit d'attente d'un moellon de la couverture de la voûte de l'ambulacre inférieur, à l'origine recouverte par l'escalier séparant les kerkis 3 et 4 la *media cavea* (*cf.* Krauss1973, OP4) au niveau du premier gradin. Extrémité gauche couverte d'un mortier de restauration. Une ligne conservée. Une ou deux autres ont pu disparaître lors du martelage destiné à insérer le moellon dans la voûte. HL. 4 à 7 cm. Seconde haste du *pi* plus courte, lettres rondes petites et suspendues, *rhô* allongé, à petite boucle.

   ]όχου προ[

§ Inscriptions chrétiennes.

1. MC, K6, R4, g5 (id. 25). *Ômega* lunaire. Profondément gravé. HL. 8 cm.

   ζωή

   Aucune trace de sigma ne permet de plaider en faveur d'une inscription topique pour une femme du nom de Zoè ; il s'agit bien plutôt de la traditionnelle acclamation chrétienne, largement attestée en Asie Mineure (*cf.* *I.Aphr.* 4.310, 12.401 ; *I.Ephesos* 1362 ; *I.Sardis* I 184 ; Marek, cat. Amastris 85, *MAMA* IV 99 ; *SEG* 19.846 (Andeda) et AS 10 (1960) 66, 117 ; Karabel AS 13.1963.132 ; Podalia : Söğle, Bean 1989[2] (1971) 32, 55). Aucun gradin voisin n'est conservé, ce qui ne permet pas de vérifier si φῶς accompagne ζωή.

2. Bloc courant d'une base moulurée (bandeau, filet, doucine renversée, listel) de marbre blanc brisée à droite (ht. 18 cm, L. 133 cm cons., prof. 42 cm cons.) appartenant à une série d'au moins quatre blocs, situé au sud du bâtiment de scène entre le deuxième et le troisième contrefort à l'E de l'entrée centrale. Graffiti profondément incisé sur le lit de pose. *Sigma* lunaire. HL. 2 cm.

   †ΚΗ †Ε Σ τύχη Καλιῳπισο̣

   Un nom comme Καλιώπη (*SEG* 38.555, Illyrie, IIIe s. apr. J.-C.) ?

3. Bloc de la même série que le précédent, à côté. Ht. 18 cm. L. 76 cm. P. 48 cm. Monogramme : *alpha* ou *delta* + *bêta*. Lettre de pose Δ (un autre bloc de la série, au niveau du premier pilier E de la façade arrière du bâtiment de scène porte la lettre E). Croix largement effacée.

   ΑΒ †

Dessins

§ Dessin d'un monument inconnu.

1. Mur de soutènement antérieur ouest, extrémité ouest, premier bloc d'euthynterie, près de la feuillure d'angle gauche. 15 x 26 cm (**fig. 644.1**).

   Deux colonnes à bases et chapiteaux schématiques, l'une laissée lisse, l'autre torsadée, reliées au sommet du chapiteau par une horizontale incisée (esquisse d'une architrave ?) supportent un arc dont deux claveaux (décorés ?) sont représentés. Au-dessus de cet arc, deux éléments en forme de coin encadrent un curieux motif (fenêtre ?).

2. IC, K5, sur les dalles de couverture du podium au pied du premier gradin. Usé par la circulation. 36 x 51 cm (**fig. 644.2**).

   Trois colonnes à bases et larges chapiteaux en corbeille (ordre corinthien ou composite ?) supportent deux arcs, eux-même surmontés d'une toiture en forme de dôme.

3. Bloc erratique (**fig. 644.3**).

   Trois colonnes torses supportent deux arcs couronnés d'une toiture où les tuiles sont figurées sous une forme triangulaire.

   Ces trois dessins représentent de toute évidence le même monument. Les colonnes torses ne sont probablement pas antérieures à l'époque antonine. La forme des chapiteaux évoque plutôt un édifice byzantin. La toiture pourrait être en tuiles de terre-cuite ou de marbre. La présence de colonnes torses (voir *infra*, p. 848), l'emplacement des dessins dans le koilon d'époque impériale donnent un *terminus post quem* pour la gravure au IIe s. apr. J.-C. Si la récurrence invite à penser que le référent n'est pas imaginaire, mais qu'il marquait le paysage urbain de Milet, on n'a pu identifier de monument correspondant. Pour quelques parallèles, voir *infra*, p. 1473.

§ Haches cariennes (labrys).

1. IC, K5, R2, d1.
2. Escalier de la porte III (mur de soutènement antérieur est).

§ Divers.

1. **Personnage**. IC, marchepied. Il s'agit de la seule représentation figurée identifiée (voir *infra*, p. 1473). On en voit la tête, le buste et les bras levés, le reste du corps ayant peut-être été effacé.
2. **Svastika**. Ht. 6 cm. Ce dessin est-il moderne ?
3. **Dessin en forme de huit symétrique**. IC, K2, mp, d1.

§ Jeux. Diverses tables de jeu sont représentées sur les gradins. Nous en avons dénombré onze, que l'on peut classifier d'après la typologie définie par R. C. Bell et Ch. Roueché pour les collections du British Museum, dont nous indiquons le numéro entre parenthèses (**fig. 646**).

J01 MC. Jeu du moulin, du charret, de mérelles (SSS.1).

J02 MC. Carré à quatre cases (S.3).

J03 MC. Jeu du moulin, du charret, de mérelles (SSS.1).

J04 IC, K1, R1 (?). Jeu du moulin, du charret, de mérelles (SSS.1).

J05 IC, K1, mp, g4. Carré à quatre cases (S.3).

J06 IC, K2, mp, d2 (gauche). Carré à quatre cases (S.3).

J07 IC, K2, mp, d2 (droite). Carré à quatre cases (S.3).

J08 IC, K2, E2. Cercle à quatre cases (C.2).

J09 IC, K3, R1, g2. Carré à quatre cases (S.3).

J10 IC, K5, R4, d2. 2 x 5 trous (H.4).

J11 Escalier est de l'orchestra. Au bord gauche de la marche, brisé. Rectangle divisé dans sa longueur en quatre petits rectangles, avec une diagonale traversant le carré formé par les deux petits rectangles du haut.

Annexe — Inscriptions topiques attribuables au stade

Le stade comme le théâtre ont été largement spoliés. Au stade, dont la fouille est incomplète[181], certains rangs découverts *in situ* ont été remblayés, mais d'autres avaient disparu, et on ne trouve plus sur place qu'une poignée de blocs erratiques. Au théâtre, c'est la quasi totalité de la *summa cavea* qui a été détruite. Les gradins disséminés sur le site de Milet proviennent des deux monuments.

Il est à première vue impossible de distinguer les gradins du stade et du théâtre : ils ont le même profil, utilisé également dans la phase impériale du bouleutèrion. On retrouve aussi le même marbre du Mycale, dont les nuances vont du blanc au gris foncé en passant par le gris bleuté ; les blocs les plus sombres semblent cependant plus répandus au stade.

On ne peut avoir de certitude que pour certains gradins peu profonds, dont le repose-pieds est remplacé par une feuillure de quelques centimètres servant à caler le gradin supérieur, qui proviennent du talus sud du stade, dont la pente était plus raide que celle du talus nord. Un argument très peu fiable est l'emplacement du bloc erratique : on trouve des gradins provenant du stade tout autour du théâtre, y compris en haut de la colline du théâtre, loin du stade. Un dernier élément, déduit *in absentia*, est l'absence probable de pattes de lion en bordure des escaliers du stade, à l'inverse du théâtre.

181. *Milet* II 1.

§ Stade.

1. Gradin erratique sur le talus sud, sans repose-pied. Inscription à l'envers.

§ Champ de blocs à l'est du portail IV du théâtre.

1. Gradin de marbre gris. À l'arrière du siège, feuillure de 5 cm. Au S du chemin à l'E du portail IV. HL. 12 cm cons. Une oblique, *ômega* lunaire, *tau* martelé.

   Ṭ Ω[[T]]

2. Gradin de marbre gris. À l'arrière du siège, feuillure retaillée. Au S du chemin à l'E du portail IV. HL. 20 cm. Lettres à *apices*, *rhô* à petite boucle.

   YP

3. *Gradin de marbre gris*. Derrière le siège, feuillure large de 6 cm. Au S du chemin à l'E du portail IV. HL. 20 cm. *Milet* VI 2, 940 z.

   NIO

   N.C. Attribué au théâtre dans *Milet* VI 2, 940 z.

4. *Gradin de marbre gris.* Derrière le siège, feuillure large de 8 cm. Au S du chemin à l'E du portail IV. HL. 10 et 20 cm. *Alpha* moins profondément gravé que l'*ômega* très maniéré, à barre inférieure.

   AΩ

5. Gradin de marbre gris. Derrière le siège, feuillure large de 11 cm. Au S du chemin à l'E du portail IV. HL. 12 cm.

   ΛI

6. *Gradin de marbre gris.* Derrière le siège, feuillure large de 9 cm. Au S du chemin à l'E du portail IV. HL. 12 cm. *Alpha* à barre brisée, *epsilon* lunaire, *ômega* lunaire. *Milet* VI 2, 940 y.

   [βα]λαṇέω[ν]

   N.C. λαṇέω[ν]. Attribué au théâtre dans la publication.
   À moins qu'il ne s'agisse de la première attestation des gens de Pella (Πελλανέων) en Asie Mineure, la réservation doit être au nom des gens des bains, probablement réunis en association comme à Éphèse (*I.Ephesos* 2078, συνεργασίᾳ βαλανέων πρεβάτων τῶν ἐν Ἐφέσῳ διάστυλον) et qui travaillaient peut-être dans les thermes de Faustine voisins.

7. Gradin de marbre gris, avec une feuillure large de 16 cm, non creusée, délimitée par une incision. Au S du chemin à l'E du portail IV. HL. 11-18 cm.

   TEP[[Ω]]Θ[[N]]H

   Les deux dernières lettres ont été transformées, ce qui constitue un exemple de remplacement opportuniste de la réservation par une autre : -τέρων devient TEPHΘH.

§ Au nord-ouest du théâtre.

1. Gradin de marbre gris, cinq mètres au sud de la tour de la forteresse byzantine à l'ouest de la sortie du long couloir V du théâtre. Profond de 40 cm, sans repose-pied, avec une face arrière lisse. Brisé à droite. HL. 24 et 16 cm. *Apices*, *ômega* lunaire.

   Γ Ω

2. *Gradin de marbre gris*, remployé dans le mur ouest de la tour de la forteresse byzantine, à l'ouest du long couloir V du théâtre. Pas de repose-pied, feuillure. *Sigmas* et *ômega* lunaires. *Milet* VI 2, 940 l.

   Σωσιβίου

   N.C. Attribué au théâtre dans la publication.

3. *Gradin de marbre gris*, remployé dans la tour de la forteresse byzantine, à l'ouest du long couloir V du théâtre. Pas de repose-pied, feuillure de 4 cm. HL. 9 cm. *Ômega* lunaire.

   Ṭ Ω

§ Fortification au sud du théâtre.

1. Gradin de marbre blanc, remployé dans la fortification au sud de la grotte du théâtre, l'inscription à l'envers. Pas de repose-pied, feuillure. HL. 17-28 cm. *Upsilon* barré, *thêta* et *phi* ronds.

   ΘΥ ΗΦ

§ Champ de blocs au sud du théâtre.

1. Gradin de marbre blanc veiné de gris, le plus à l'est sur le côté nord du sentier bordé de gradins, orienté NE-SO, partant de l'axe du bâtiment de scène. Pas de repose-pied, profondeur 30 cm. HL. 20-22 cm. *Sigma* lunaire. *Milet* VI 2, 940 l.

   ΣΩ

   N.C. Attribué au théâtre dans la publication.

2. Gradin de marbre blanc veiné de gris, à l'ouest du précédent sur le côté nord du sentier bordé de gradins, orienté NE-SO, partant de l'axe du bâtiment de scène. Pas de repose-pied, feuillure. HL. 20 cm. *Sigma* lunaire. *Milet* VI 2, 940 l.

   Ω

3. Gradin de marbre gris sur le côté nord du sentier bordé de gradins, orienté NE-SO, partant de l'axe du bâtiment de scène. Pas de repose-pied. HL. 12-22 cm. *Sigma* lunaire, *alpha* à barre droite. *Milet* VI 2, 940 v.

   folia ΦΙΣΑ

   N.C. Attribué au théâtre dans la publication.

4. Gradin de marbre blanc sur le côté nord du sentier bordé de gradins, orienté NE-SO, partant de l'axe du bâtiment de scène, à l'ouest du précédent. Profondeur *ca* 40 cm (moulure abattue). HL. 18 cm.

   TI

5. Gradin vu au SO du théâtre, non revu. *Sigma* lunaire. *Milet* VI 2, 940 w.

   ΡΟΣΠ

6. Gradin erratique perdu, se caractérisant par une feuillure et de petites lettres effacées à l'arrière du siège. À l'avant du siège, deux grandes lettres maniérées à *apices* marqués : *alpha* à barre brisée, *rhô* à boucle non fermée. *Milet* VI 2 893. **Fig. 636.**

   AP

   Peut-être s'agissait-il d'une réservation pour des αὐράριοι (voir *infra*, p. 1464)

§ Thermes de Faustine. Les thermes de Faustine renferment un ensemble important d'inscriptions topiques, situées pour l'essentiel dans les compartiments de l'*apodyterion*, dont les longs côtés sont munis de bancs à profil canonique, sans repose-pied, provenant de toute évidence du stade attenant à la palestre. Les inscriptions topiques doivent remonter au premier usage, car chaque rangée des vestiaires ne contient que des bribes, qui ne constituent pas un nom entier. Ces fragments sont d'autant plus complexes à comprendre qu'on note de nombreux cas de regravure sur une inscription antérieure [182].

§ Église de Saint Michel.

1. Rangée de gradins de marbre gris, provenant du stade, remployés entre les colonnes délimitant la nef nord de la nef centrale, deuxième gradin depuis la droite. Lettres effacées à gauche. HL. 8 cons.

   [[*rasura*]] N

Dédicace du théâtre de Didymes ?

Dédicace sur une architrave attribuable à un front de scène.

I.Didyma 58. Ht. 0,505-0,515. L. 2,13 m cons. (bloc A), 2,28 m cons. (bloc B), 2,15 cons. (bloc C). **Fig. 363.**

117-138 apr. J.-C., *ca* 129 ?

[Ἀπ]όλλωνι Διδυμεῖ Ἀρτέμιδι Πυθίηι Λητοῖ Διὶ v2 καὶ
v4 Αὐτοκράτορι Κα[ί]σαρι Τραιανῶι Ἁδριανῶι Σεβαστ[ῶι]
|v5 καὶ δήμωι τῶι Μιλησίων v10

182. À ce sujet nous avons rassemblé en 2014 un petit dossier composé de photographies et de notes.

« À Apollon Didyméen, Artémis Pythia, Létô, Zeus, l'empereur Hadrien César Auguste et au peuple des Milésiens. »

Figure 363 – Fin de la dédicace de la façade à édicules, au peuple des Milésiens (2012).

Proédrie

À Milet, on ne connaît pas de mention d'octroi de la proédrie dans la cité à un ou des Milésiens, alors qu'on connaît des étrangers récompensés de ce privilège, et des Milésiens honorés de la proédrie à l'étranger.

§ À Milet pour des étrangers.

• **Pour Dexippos fils de Mnèsimachos de Cos et ses descendants.** Décret du conseil et du peuple récompensant Dexippos comme évergète de la cité. Bloc erratique provenant probablement du Delphinion.

Vingt dernières années du IVe s. av. J.-C. (en raison de la forme des lettres et de l'association de ionismes et d'atticismes).

Milet VI 3 1065, l. 2-4.

δοῦναι αὐτῶι
[καὶ ἐ]κγόνοις…
[προε]δρίην

« de lui octroyer, à lui ainsi qu'à ses descendants (entre autres privilèges) la [proé]drie ».

• **Pour Antiochos fils de Séleucos Ier et ses descendants.** Décret du peuple. 300/299 av. J.-C.

I.Didyma 479, l. 36-38 (et 42-43 pour les descendants).

εἰσκαλεῖσθαι δὲ αὐτὸν [εἰς προεδρίαν ἐν Μιλήτωι]
τοῖς Διονυσίοις καὶ ἐν Διδύμο[ις τοῖς Διδυμείοις ἐν]
τοῖς κυκλίοις ἀγῶσιν·

« de l'inviter [à la proédrie à Milet] aux Dionysia et à Didymes [aux Didymeia] dans les concours de chœurs cycliques. »

• **Pour un Rhodien et ses descendants.**
IIIe s. av. J.-C. (aucune date n'est fournie, mais le facsimilé donne des *pi* et des *nu* « déhanchés », à deuxième haste verticale courte, des *sigma* à barres divergentes, des *omicron* plus petits et suspendus au-dessus de la ligne de base, des *thêta* pointés et des alpha à barre droite).
Chabiaras 1915, p. 130, l. 4-6.

[δεδώκαντι δὲ(?)]
[καὶ προεδρίαν ἐν] τοῖς ἀγῶσι οὓς [ἄγοντι καθ' ἕκαστον]
[ἐνιαυτὸν Μιλή]σιοι.

« Ils lui ont accordé (?) aussi la proédrie dans les concours que les Milésiens organisent chaque année. »

§ Pour des Milésiens dans une cité étrangère.

• **Pour les Milésiens à Olbia.** Dans le cadre d'un traité d'isopolitie.
Entre 325 et 311 av. J.-C.
Milet I 3 136, l. 11-12.

εἶναι δὲ καὶ προεδρίαγ καὶ εἰσκη-
ρύσσεσθαι εἰς τοὺς ἀγῶνας

« qu'ils aient la proédrie et soient appelés par le héraut aux concours »

• **Pour les Milésiens à Séleucie (Tralles).** Décret du conseil et du peuple de Tralles accordant à Milet l'isopolitie.
212/211 av. J.-C.
I.Tralles 20, l. 60-61.

ὑπάρχειν δὲ αὐτοῖς καὶ προεδρίαν
ἐν τοῖς ἀγῶσιν πᾶσιν

« qu'ils jouissent aussi de la proédrie dans tous les concours »

• **Pour les Milésiens à Mylasa.** Dans le cadre d'un traité d'isopolitie avec Mylasa.
209/208 av. J.-C.
Milet I 3 146A (décret de Milet) l. 15-16, 146 B (décret du conseil et du peuple de Mylasa) l. 70-71. *cf. I.Mylasa* II T51 A-B.

ἐψηφίσατο δὲ καί, ὅπως ὁ δῆμος καλῆται
παρ' αὐτοῖς εἰς προεδρίαν ἐν ἅπασι τοῖς ἀγῶσι, οἷς συντελοῦ-
σιν·

« Il a été décrété également que notre peuple (celui des Miléſiens) soit invité chez eux (les gens de Mylasa) à la proédrie dans absolument tous les concours qu'ils célèbrent »

καλεῖσθαι δὲ Μιλησίους καὶ εἰς προεδρίαν ἐν ἅπασι τοῖς ἀγῶσι τοῖς
ὑπὸ τοῦ δήμου συντελουμένοις·

« Que les Miléſiens soient invités aussi à la proédrie dans absolument tous les concours célébrés par le peuple »

• **Pour les juges Axiochos fils de Molpos et Antigonos fils de Démétrios à Érésos.** Ils arbitrèrent un différend entre Érésos et Méthymna avec des juges de Samos et d'Aigai. Décret du peuple d'Érésos.

Première moitié du IIIe s. av. J.-C.

Milet I 3 152 C. *IG* XII Suppl. 139, l. 86-88.

κάλησθαι δ' αὖτοις καὶ εἰς προεδρίαν ἐν τοῖς ἀγῴ-
νεσσι πάντεσσι, οἷς ἀ πόλις συντέλει, ἐπεί κε καὶ τοὶς ἄλλοις εὐεργέταις τοὶς τᾶς πόλιος
καλέωμεν·

« Qu'on les invite à la proédrie dans tous les concours que la cité célèbre, quand nous appelons les autres évergètes de la cité »

• **Pour des juges de Milet, leur secrétaire Aristoxénos dans une cité éolienne ainsi que leurs descendants.**

Après 150 av. J.-C. ?

Milet I 3 152 A. *IG* XII Suppl. 140, l. 13-15, *cf.* 3-4 (descendants d'Aristoxenos).

κάλεισθαι δὲ αὖτους καὶ
[εἰ]ς προεδρίαν ἐν πάντεσσι τοῖς ἀγώνεσσι, οἷσπερ
ἀ πόλις συντελέηι·

« Qu'on les invite également à la proédrie dans tous les concours que la cité célèbre »

• **Pour Théodôros fils d'[Ari?]stogénès et ses descendants à Priène.** Décret du peuple de Priène.

Vers 330-200 av. J.-C.

I.Priene (2014) 18, l.11-12, 18-19, *cf.* 20-21 (descendants).

[ὑπάρ]-
χειν δὲ αὐτῶι …[καὶ προεδρίαν]
ἐν τοῖς ἀγῶσι

« qu'il jouisse (entre autres privilèges) [de la proédrie] dans les concours »

• **Pour Arkésilas fils de Médôn, et ses descendants, à Délos.** Décret de proxénie du conseil et du peuple.

Début du IIIe s. av. J.-C.
IG XI 4, 525, l. 11-12.

[εἶναι δὲ αὐτο]ῖς ἐν Δήλωι ἀτέλειαν
[καὶ πολιτείαν κ]αὶ προεδρίαν

« qu'ils bénéficient, à Délos, de l'atélie, de la citoyenneté, et de la proédrie »

• **Pour Métras fils de Diodôros, et ses descendants, à Délos.** Décret de proxénie du conseil et du peuple.

270-250 av. J.-C.
IG XI 4, 617, l. 12-14.

καὶ εἶναι αὐ-
τοῖς ἐν Δήλωι ἀτέλειαμ
πάντων καὶ προεδρίαν

« qu'ils bénéficient à Délos de l'atélie en tous domaines et de la proédrie »

• **Pour Hécatônymos fils de Prytanis à Calymnos.** Décret du peuple de Calymnos, en l'honneur de son synégore dans un procès.

Début du IIIe s. av. J.-C.
Tit. Calymnii 7, l. 26-27.

κ]αὶ πρ̣οε[δρίαν] …|[ἦμεν αὐτῶι]

« qu'il ait la proédrie »

• **Pour Philinos fils de Philainetos et ses descendants, à Delphes.** Décret de la cité.

ca 205 av. J.-C.
FD III 2 88, l. 12-13.

εἶμεν αὐτῶι καὶ ἐγγόνο]-
[ις πρ]οεδρίαν ἐμ πάντ[οις τοῖς ἀγώνοις οἷς ἁ πόλις τίθητι,

« qu'il ait, ainsi que ses descendants, (avec la proxénie et d'autres privilèges) la proédrie dans tous les concours que la cité organise »

• **Pour Théodôros fils de Théogénès, acteur, et ses descendants, à Delphes.**
ca 205 av. J.-C.
FD III 4 177, l. 2-3.

Δελφοὶ ἔδωκαν Θεοδώρωι Θεογένους ὑ̣πο[κ]ριτῆι Μιλησίωι αὐτῶι καὶ ἐκγό-
νοις προεδρίαν

« Les Delphiens ont accordé à Théodôros fils de Théogénès, acteur milésien, ainsi qu'à ses descendants, (avec la proxénie et d'autres privilèges) la proédrie »

• **Pour Apollônios fils de Hiéroklès, médecin, à Ténos.** Décret du conseil et du peuple.

IIe s. av. J.-C.

IG XII 5, 823, l. 26-27.

δεδό]σθ[αι δὲ αὐτῶι καὶ προεδρίαν ἐν τοῖς]
[ἀγῶ]σιν οἷς ἡ [πό]λις [συντελεῖ]

« qu'on lui attribue la proédrie dans les concours que la cité célèbre »

Concours musicaux et spectacles

§ Dionysia. En l'honneur de Dionysos, à Milet.

Attestés de 300/299 av. J.-C. (*I.Didyma* 479) à la première moitié du IIIe s. apr. J.-C. (*I.Didyma* 181, 213 -*ca* 250).

• **Magistrats.** Agonothètes assistés des rois pour la proclamation (*Milet* VI 2 1039, II 16 : décret pour Eirenias, entre 167/166 et 164 av. J.-C.).

• **Proclamation des honneurs.**

Δι[ο]νυ[σίων τραγωι]δοῖς, « aux tragédies des Dionysia », tandis qu'à Athènes la proclamation se fait au concours de nouvelles tragédies des Dionysia (*Milet* VI 2 1038, l. 10 : décret athénien pour des théores miléSiens, entre 180 et 160 av. J.-C.).

Διονυσίων ἐν τῆι κατὰ |…[πανηγύρει], « aux Dionysia lors de la […panégyrie ?], sous la responsabilité des agonothètes et par les rois (*Milet* VI 2 1039, II 16 : décret pour Eirenias, entre 167/166 et 164 av. J.-C.). On pourrait proposer de restituer κατα|[γωγῆι] (voir *infra*, p. 1036).

Dans un décret très restitué (*Milet* VI 2 1026, l. 5, début du IIIe s. av. J.-C.), les basileis procéderaient seuls à la proclamation lors des Dionysia (?). Dans *Milet* VI 2 1030, l. 3-5 (fin du IIIe s. av. J.-C.), il semble qu'on procède à la proclamation des honneurs lors des Dionysia, mais le texte est lacunaire, de même que pour un décret Athénien pour un ou plusieurs MiléSiens (*Milet* VI 2 1033, l. 1-2, vers 200 av. J.-C.).

• **Proédrie.** *I.Didyma* 479 : pour Antiochos, 300/299.

• **Programme.** Tragédies (*Milet* VI 2 1038, entre 180 et 160 av. J.-C.).

§ Didymeia. En l'honneur d'Apollon Didyméen, à Didymes et Milet.

Le concours fut refondé à la fin du IIIe s. av. J.-C. comme un concours pentétérique stéphanite. Il devait donc exister auparavant, en tant que concours annuel chrématite. De ces Didymeia originels on n'a guère de traces. L'inscription que l'on retient aujourd'hui comme la première attestation [183] est une restitution totale du nom dans un décret de 300/299 (*I.Didyma* 479, voir *supra*, p. 642) : comme il s 'agit toutefois d'octroyer la proédrie à Antiochos aux Dionysia et dans un concours de Didymes perdu dans une lacune, cette restitution paraît la plus vraisemblable possible.

La refondation du concours à la fin du IIIe s. av. J.-C. visait à lui conférer une dimension panhellénique : la cité de Didymes se lança dans une vaste campagne diplomatique (*IG* XII 4, 153-154 = *Milet* VI 3 1052 : demande des MiléSiens aux habitants de Cos et réponse de ces derniers, *ca* 210), envoyant des ambassadeurs auprès « des Grecs » (l. 22) « des rois et du reste des Grecs » pour faire reconnaître le concours. Les ambassades mettaient en avant le prestige d'un sanctuaire établi à l'endroit où Zeus et Létô s'étaient unis, selon la légende, et où le dieu Apollon rendait ses oracles, et elles soulignaient le caractère de ce fait sacré et asyle de la ville et du territoire, reconnu sans sollicitation par maints peuples, cités, et rois parmi les plus grands (l. 4-16). Il était demandé aux Grecs de reconnaître un concours que le peuple MiléSien, « agissant conformément aux oracles qui lui avaient été rendus » (πράσσοντι τοῖς ἐξενηνεγμένοις χρησμοῖς ἀκόλουθα, l. 19-20), avait institué comme stéphanite, et de « fixer (eux-mêmes) les plus grands honneurs pour les vainqueurs » (τάξαντας |τοῖς νικῶσι τιμὰς ὡς μεγίστας, l. 40-41).

183. Weber *et al.* 2015.

Dès lors, sa fréquence dut être pentétérique, comme dans la fondation d'Eudèmos (*Milet* I 3 145, l. 70-71, *ca* 206/205). Dans ce texte, il ne semble pas y avoir d'édition annuelle complémentaire, puisqu'une décision doit être appliquée tous les quatre ans aux Didymeia, sinon aux Boègia. À la même époque, au tournant du IIe et du Ier s. av. J.-C., le sacrifice et le concours des Didymeia sont mentionnés dans un décret de proxénie d'Olympie (*IvO* 39, l. 39-40). *I.Didyma* 142, l. 8-9, où il est question d'un concours pentétérique *ca* 167-140 av. J.-C. se réfère sans doute aux Didymeia.

Selon une inscription datée par le stéphanéphore Mènodôros de 63 av. J.-C., le concours et la panégyrie des Didymeia furent restaurés sous une hydrophore (*I.Didyma* 367, l. 6-9 : ἀποκατεσ-/τάθη δὲ ἐπὶ ταύτης ἥ τε πανήγ[υ]-/ρις καὶ ὁ τῶν Διδυμή-/ων ἀγών) : sans doute avait-il été supprimé en raison de la guerre de Mithridate, peut-être comme sanction romaine de l'attitude de la cité. Dans *I.Didyma* 230, l. 7-8, le prophète Eukratès, père du même Mènodôros, s'attribuerait le mérite de la restauration de la fête ([τὴν ἱερὰ]ν ? ἀνήνενκεν/[πανήγυρι]ν). Au Ier s. av. J.-C. encore, il figure au palmarès de l'athlète Zeuxis avec d'autres grands concours ioniens (Robert 1950, p. 73-77).

Des Megala Didymeia sont attestés à l'époque impériale. Ils apparaissent pour la première fois, sous une forme restituée, en 5/4 av. J.-C. (*I.Didyma* 197 : [τὰ Μεγάλα Διδ]ύμ[εια]). Il devait s'agir d'une célébration pentétérique en alternance avec l'édition annuelle. Didymeia comme Megala Didymeia se tenaient, comme on l'observe dans le même palmarès *I.Didyma* 183, en partie au sanctuaire (τὰ ἐν τῷ ἱερῷ) de Didymes, en partie à Milet (τὰ ἐν Μιλήτῳ), probablement au théâtre de la ville [184], mais aussi, à partir du tournant du Ier et du IIe s. apr. J.-C. au plus tard, au théâtre du sanctuaire (voir *supra*, p. 607). Dans les inscriptions des autres cités, on ne faisait pas la distinction, pour ne parler que des seuls Didymeia ou Megala Didymeia de Milet, ce que montre le résumé des formules employées.

— Didymeia au sanctuaire. *I.Didyma* 177, IIe s. apr. J.-C. ; *I.Didyma* 183, tournant du IIe et du IIIe s. apr. J.-C.

— Didymeia à Milet. *I.Ephesos* 1130, *ca* 174 apr. J.-C. ; 1132, IIe s. apr. J.-C. ; 1605, 168-180 apr. J.-C. ; 1611, seconde moitié du IIe s. apr. J.-C. ; *I.Smyrna* 659, *ca* 192-200.

— Megala Didymeia au sanctuaire. *I.Didyma* ; 180, après 212.

— Megala Didymeia à Milet. *I.Didyma* 162, IIIe s. apr. J.-C. ? ; 171, IIe s. apr. J.-C. ; 172, époque impériale tardive ; 173 ; 183, tournant du IIe et du IIIe s. apr. J.-C.

— Megala Didymeia. *I.Didyma* 84 (tournant du IIe et du IIIe s. apr. J.-C.) ; 182, *ca* 230 ; 181, 213 -*ca* 250.

C'est sans doute le concours sacré de longue date auquel fait référence la lettre de Marc Aurèle et Commode aux Milésiens (*Milet* VI 3 1075, l. 29-30 : « *certamen* / [*Apollini Didymaeo sa*]*crum antiquitus dicatum* »).

184. *I.Didyma* p. 146.

Les Didymeia sont attestés jusque dans la première moitié du IIIe s. apr. J.-C., après 212 (*I.Didyma* 181, 213-*ca* 250) [185].

• **Magistrats.**

⋆ **χορηγὸς καὶ ἀμφιθαλής.** *I.Didyma* 162 : M. Ailios Aurelios Domnos, IIIe s. apr. J.-C. ? *cf.* 171a, IIe s. apr. J.-C. ? Sur la charge de chorège à l'époque impériale à Milet, *cf.* *I.Didyma* 84. A. Rehm l'entend au sens classique, comme l'instructeur de chœurs.

Sur la charge d'ἀμφιθαλής, voir *infra*, p. 1079.

⋆ **προκιθαριστὴς τοῦ Δ[ελφι]νίου Ἀπόλλωνος καὶ [χο]ρηγὸς.** *I.Didyma* 182 : P. Ail. Granianos Ambeibios (= Ambivius) Maker, 213-250 apr. J.-C., voir *infra*, p. 662 [186]. Selon A. Rehm le procithariste devait être un soliste exécutant un prélude.

⋆ **εἰσαγωγεύς des Megala Didymeia.** Antipatros fils d'Apellas Ioulianos, tournant du IIe et du IIIe s. apr. J.-C., voir *infra*, p. 662. L'εἰσαγωγεύς, ἀγωγεύς, εἰσαγωγός (voir *infra*, p. 1079).

⋆ **Agonothètes.** *I.Didyma* 339 : Klaudios Mènophilos et Minniôn, père et grand-père de Klaudia, hydrophore au Ier s. apr. J.-C. ; *I.Didyma* 253 : Asklèpiadès fils de Dionysos, prophète, époque impériale ; *I.Didyma* 415 : [...]nos Ménandros, agonothète des Megala Didymeia, tournant du IIe et du IIIe s. apr. J.-C.

⋆ **Collège de trois agonothètes.** Attesté au IIIe s. apr. J.-C. au moins : *I.Didyma* 154, 173, 183, *cf.* 184 : Domitius Damas et Domitius Faustus, Domitia Faustina, trois frères et sœur, tournant du IIe et du IIIe s. apr. J.-C., peut-être sous Commode en raison de la *rasura* de *I.Didyma* 154 [Wiegand].

• **Proédrie.** *I.Didyma* 479 : pour Antiochos et ses descendants, 300/299, si la restitution des Didymeia est juste.

• **Programme.** Panégyrie avec sacrifice et concours gymnique (*I.Didyma*, 77a, 104a II 2, 161-180, 194 : course, pancrace, lutte, boxe) et musical (*I.Didyma* 181-184), peut-être uniquement musical au IIIe s. av. J.-C. [187] Course aux flambeaux à partir de l'autel et en direction de l'autel [188]). Concours de chœurs cycliques, à Didymes (*I.Didyma* 479, l. 37-38, 300/299). Tragédie à Didymes (ἐν τῷ ἱερῷ, probablement au théâtre), citharôdie à Milet (*I.Didyma* 183, tournant du IIe et du IIIe s. apr. J.-C. ; 184, époque impériale [tragédie] ; *I.Smyrna* 659, l. 12, palmarès gravé vers 192-200 [citharôdie] [189]), ἐνκώ[μιον ?] [190] : éloge (*I.Didyma* 182, *ca* 230), ἡγησιασταί : discours dans

185. Autres attestations non mentionnées jusqu'ici : *I.Didyma* 192, 193, 195, 196.
186. Stemma dans *I.Didyma* p. 146.
187. Fontenrose 1988, p. 68.
188. λαμπάς ἡ ἀπὸ βωμοῦ et λαμπάς ἡ πρὸς βωμόν (*I.Didyma* 185-191, de *ca* 200 à après 212 apr. J.-C. A. Rehm rappelle la découverte d'un relief tardif représentant deux porteurs de flambeaux au théâtre de Milet. Il doute que la course ait fait partie du concours.
189. Un citharôde vainqueur aux Didymeia au tournant des IIe et IIIe s. apr. J.-C. : *IGR* IV 1432. Voir *infra*, p. 888.
190. Robert 1960a, p. 446-449 : p. 449 sur la restitution de la l. 20.

le style d'Hègèsias, τειμοθεασταί, pièces dans le style de Timothée de Milet : citharôdie (*I.Didyma* 181, 213 -*ca* 250) [191]. A. Herda a récemment supposé un lien entre procession sacrificielle du nouvel an entre Milet et Didymes et Didymeia [192].

§ Sebasta Didymeia. En l'honneur d'Apollon Didyméen et d'Auguste ? Attestés par une inscription d'Iasos (*I.Iasos* 110 : Phanias Dama, citharôde vainqueur τὰ ἐν Μι-/λήτῳ Σεβαστὰ Διδύμεια, milieu du Ier s. apr. J.-C.). J.-Y. Strasser [193] (*SEG* 54.1082) a récemment proposé de lire dans une inscription de Kéramos (*I.Keramos* 15, l. 4 : [ἐν Μιλ]ήτῳ στάδιον) en l'honneur d'un coureur datée après 60 apr. J.-C. une allusion aux Sebasta Didymeia sous le nom de Didymeia.

• **Programme.** Concours gymnique et musical, qui devait suivre le même programme que les Didymeia. En tous cas la citharôdie est attestée pour ce concours.

§ Didymeia Kommodeia. À Milet, le titre de Kommodeia (orthographié Κομμόδεια aussi bien que Κομόδεια [194]. fut assigné à l'antique fête des Didymeia en l'honneur de l'empereur Commode, comme ce fut le cas dans d'autres cités d'Asie : Hadrianeia Kommodeia et Artemisia Kommodeia à Éphèse, Deia Kommodeia à Laodicée, Olympia Asklèpeia Kommodeia à Pergame [195].

En ce qui concerne la date de son institution, A. Rehm avait retenu qu'elle était postérieure à la divinisation de 197. Mais le martèlement du mot Κομμοδείων dans l'inscription *Milet* VI 3 1140 prouverait que le titre aurait été ajouté avant la *damnatio memoriae* de 192, soit au moment de l'accession de Commode à la co-régence soit pendant son règne. De plus, d'après la lecture que fait P. Herrmann d'une lettre de Marc Aurèle et Commode aux Milésiens (*Milet* VI 3 1075), annonçant la ratification par un senatus-consulte des demandes d'une ambassade de Milet au sujet d'un concours, les Didymeia auraient été renommés en l'honneur de Commode dès 177, l'année où il devient Auguste associé et à la suite d'une visite que l'on suppose avoir eu lieu en 176 [196], avant de régner de 180 à 192 [197]. À cette occasion le concours, déjà

191. *BE* 1955, 178, 196 ; Chevrollier, Dobias-Lalou 2014, p. 309-310 : les Ἠγησιασταί et les Τειμοθεασταί devaient constituer des associations cultuelles d'artistes qui se produisaient dans le style de ces deux auteurs, entretenant leur mémoire, ainsi que celle de leur œuvre, devenus des classiques des siècles après leur carrière. Sur Timothée, poète et musicien de l'époque classique, voir *infra*, p. 661. Hégèsias était un rhéteur originaire de Magnésie du Sipyle, qui enseigna à Rhodes et fut actif dans la première moitié du IIIe s. av. J.-C. Strabon (Strab. XIV 1, 41 le considère comme l'inventeur du style asianiste en rhétorique. Un Timothéaste était vraisemblablement, au IIe s. apr. J.-C., le Milésien Thémisôn (voir *infra*, p. 662).

192. Herda 2006, p. 179-186, d'après *I.Didyma* 187-189.

193. Strasser 2004c.

194. Pour la seconde orthographe, voir *Milet* VI 3 1110 (statue du *divus Commodus*, θεὸν Κόμοδον), *Milet* I 7 263.

195. Miranda 1993, p. 79. Pour une monnaie mentionnant le concours, C1 (= *SNG* Aulock 2109).

196. On sait simplement que Marc Aurèle et Commode effectuèrent un voyage en Orient (D. C. LXXII 31, 3 et *Hist. Aug. Mar. Anton.* 27, 1 ; *Commodus* 2, 3) où ils visitèrent Alexandrie, la Syrie-Palestine, Antioche, Smyrne, Éphèse, Athènes. *Cf.* Magie 1950, p. 666-667. Il est loin d'être assuré que Milet se soit trouvée sur cet itinéraire. L'idée vient d'une restitution hasardeuse de l'*editio princeps* du calendrier *Milet* VI 2 944.

197. Herrmann 1975, Oliver, Clinton 1989, p. 398-401, nº 192, *AE* 1977 (1981) nº 801.

sacré, serait devenu isélastique, comme le demandaient les ambassadeurs milésiens. [Deux] ambassades au sujet du concours auraient été remplies par le père d'une hydrophore honorée dans la seconde moitié du IIIe s. apr. J.-C. (*I.Didyma* 332). Nouveau titre et statut isélastique ont peut-être été accordés à l'occasion d'une nouvelle néocorie ; mais cela n'emporte pas l'adhésion, et il pourrait s'agir d'un concours local plutôt que provincial (*I.Didyma* 164) dont la date fluctue encore entre la fin du IIe et le début du IIIe s. apr. J.-C. [198]

J.-Y. Strasser cependant propose de dater le palmarès de M. Aur. O[...] d'Ancyre (*FD* III 4 476) de *ca* 180 [199], ce qui confirmerait une création précoce. Le concours fut peut-être célébré jusqu'au règne de Caracalla au moins, si on l'identifie aux Kommodeia présentés ci-dessous. De plus, L. Robert date une inscription (*FD* III 1 555) mentionnant les Didymeia Kommodeia d'après 244, d'après la mention des Philippia Aktia, qui feraient référence à l'empereur Philippe (244-249).

Il existait sans doute une édition pentétérique plus importante et des concours annuels secondaires : comme pour les Didymeia, le concours porte dans les inscriptions aussi bien le nom de Μεγάλα Διδύμεια Κομμόδεια (*I.Didyma* 163, 168, après 212, etc.) que de Διδύμεια Κομμόδεια (*FD* III 4 476, *ca* 180, *FD* III 1 555, après 244, etc.). Une partie des occurrences sont recensées dans Miranda 1993, p. 77-79.

• **Magistrats.**

⋆ **ἀμφιθαλής , ἀμφιθαλεύς.** *I.Didyma* 163 : Aur. Alypos fils d'Aur. Alypos, après 212 ; *I.Didyma* 195 : Hygi[nos ?], époque impériale avancée. Sur la charge d'ἀμφιθαλής, voir *infra*, p. 1079.

⋆ **εἰσαγωγεύς.** Sur la charge d'εἰσαγωγεύς, voir *infra*, p. 1079.

⋆ **εἰσαγωγεύς et προκιθαριστὴς τοῦ Δελφινίου Ἀπόλλωνος.** *Milet* VI 3 1140 : Antipatros fils d'Apellas Ioulianos (voir *infra*, p. 662), tournant du IIe et du IIIe s. apr. J.-C.

⋆ **ἀγωγεύς et agonothète.** *Milet* I 7 263, x fils d'Aur. [Ail]ianè Théodotè, agôgeus et agonothète des Megala Didymeia Kommodeia, IIIe s. apr. J.-C.

⋆ **ἀγωνοθέτης, ἀγωνοθέτις (fém.)** *I.Didyma* 168 : Fl. Domitianos, asiarque des temples d'Éphèse et agonothète des Megala Didymeia Kommodeia, après 212 ; *I.Didyma* 156 : M. Aur. Ophellios Didoumenos, agonothète des Megala Didymeia Kommodeia, *ca* 230 ; *Milet* I 3 131 : Non(nios) Andreas, agonothète des Megala Kommmodeia, IIIe s. apr. J.-C. ; *I.Didyma* 252 : Aur. Archegos (?), agonothète des Megala Didymeia Kommodeia, IIIe s. apr. J.-C. [200] ; *Milet* I 7 265 : une femme agonothète des Didymeia Kommodeia, également grande-prêtresse des Augustes et hydrophore début du IIIe s. apr. J.-C.

198. Heller 2006, chap. V, §17-19, n. 20-22. A. Heller exprime ses doutes face à l'hypothèse de Collas-Heddeland, Rehm et Burrell à l'appui, ce dernier penchant pour Caracalla (Burrell 2004, p. 100-103).

199. Strasser 2002, p. 129, n. 175.

200. *Cf. I.Didyma* 305, 278, 372, 375, *Milet* VI 3 1152, 1143, 1145, 1162.

⋆ **Panégyriarque.** *I.Didyma* 333 : Statil(ia) Iulia, panégyriarque des Didymeia Kommodeia, IIIe s. apr. J.-C. ; *cf.* 278, 372, *Milet* VI 3 1145, 1162.

• **Programme.** Concours gymnique et musical. Il est possible que l'*eisagogeus*, qui était aussi musicien, ait donné un récital introductif (voir *infra*, p. 662). Choraules et pythaules (*FD* III 4, 476, 175-225).

§ Kommodeia de Milet. En l'honneur de l'empereur Commode. Sur un possible lien avec des Asklèpieia, voir *infra*, p. 655. Attestés sous le règne de Caracalla dans le palmarès de M. Aur. Epaphrodeitos de Tlos (Μείλητον Κομμόδεια, *TAM* II 587, l. 10 complété par Reitzenstein 2014, p. 571-576, nº 6), qui comprend aussi les Olympia de Pise, d'Athènes et d'Éphèse : il s'agit donc d'un sportif. La brièveté du formulaire de cette inscription gravée sur les faces d'une base de statue s'explique sans doute par le manque de place : chaque concours occupe une ligne entière, sauf vers la fin. Peut-être les Kommodeia de Milet correspondent à un nom abrégé pour les Didymeia Kommodeia, et peut-être le concours se déroulait-il en partie dans le sanctuaire, en partie dans la ville de même que les Didymeia, d'où le nom de Kommodeia de Milet. Une telle assimilation impliquerait que les (Didymeia) Kommodeia était eux aussi gymniques et musicaux.

• **Programme.** Concours gymnique. On connaît des épreuves musicales pour les Didymeia Kommodeia.

§ Paniônia Pythia. Attestés seulement au IIIe s. apr. J.-C. Une inscription de Mégare pour un athlète, vainqueur notamment aux Olympia de Pise (*IG* VII 49 ; IIIe s. apr. J.-C.) mentionne des Πύθια ἐν Μει-/λήτῳ . Il existait des Megala, qui devaient alterner tous les quatre ans avec l'édition annuelle. Selon la lecture de L. Robert [201], le père d'une hydrophore honorée dans la seconde moitié du IIIe s. apr. J.-C. aurait demandé lors d'une ambassade à Rome l'atélie du concours (*I.Didyma* 332).

• **Magistrats.** Organisé par un agonothète (*I.Didyma* 252 et 305, agonothètes des Μεγάλα Πύθια Πανιώνια aussi bien que des Μεγάλα Διδύμια Κομόδια). Le père de l'hydrophore honorée par l'inscription *I.Didyma* 332 a rempli deux ambassades à Rome, l'une pour le concours des Didymeia Kommodeia, l'autre pour l'atélie des Panionia Pythia [202].

§ Hammileteria. Des ἀμιλλητήρια sont mentionnés dans un règlement des Molpes concernant le culte d'Apollon Delphinios et la fête des Hebdomaia, daté du IIe s. av. J.-C., mais reprenant probablement un texte antérieur (*Milet* I 3 133) [203]. Ce concours succédait, le dixième jour du mois (probablement Taureôn, le premier de

201. Robert 1960a, p. 469-470. Selon A. Rehm, dans une restitution torturée, il s'agit du concours des Didymeia présenté comme isopythique.

202. Robert 1960a, p. 469-470 ajoute « des monnaies tardives avec une couronne agonistique (qui) portent le nom des Panionia Pythia ».

203. Sokolowski 1955 50.

l'année), à un sacrifice à Apollon Delphinios, et précédait un banquet et des libations. Il était vraisemblablement consacré au dieu, même si, dérivant du verbe ἁμιλλάομαι il porte le simple nom de « joutes » sans précision de la discipline concernée : l'adjectif ἁμιλλητήριος peut ainsi renvoyer à la course de chars ou à des courses hippiques, selon le contexte [204]. On y a vu un concours musical, un ἀγών μούσικος, plutôt un concours de chant, sans doute de péans, auxquels auraient participé certains « stéphanéphores », c'est-à-dire ici des Molpes, en particulier des jeunes. La possibilité d'un concours de péans a été niée par L. Käppel selon qui les péans pouvaient être associés à une fête à l'occasion de la procession et en particulier du sacrifice, mais non constituer un concours [205]. Cette thèse ne fait pas l'unanimité [206]. Il nous semble qu'avant de débattre sur le lien entre péans et concours en général, il faudrait considérer que ce concours n'était pas sur le même plan que les autres concours en l'honneur des divinités traditionnelles : il n'était pas ouvert à tout concurrent, mais faisait partie des rites à exécuter par le personnel cultuel du dieu, se déroulant le même jour que les sacrifices et les libations, sans discontinuité semble-t-il.

Quant au contenu du concours, il a stimulé l'imagination : il pouvait s'agir de péans ou d'autres activités musicales. Ainsi Wilamowitz fit d'abord le rapprochement entre des Molpes supposés chanteurs de péans et danseurs avec les Βητάρμονες des Phéaciens dans l'Odyssée, qui sont avant tout des danseurs (Od. 250, 382) puis avec les prêtres saliens de Rome, qui ouvraient et fermaient la saison guerrière avec une danse en armes et un *carmen* ; enfin avec les courètes d'Éphèse et leur danse armée [207]. Plus récemment A. Herda, considérant que l'*agon* était limité à la classe d'âge des *neoi*, avançait qu'il aurait opposé plusieurs chœurs de *neoi*, constitués par exemple par tribus ou par associations ; peut-être s'agissait-il de sélectionner le chœur qui représenterait la cité aux Dèlia dans la compétition des chœurs de *neoi*. Quoi qu'il en soit de ce qui ne peut dépasser la spéculation, étant donné l'état du texte de référence, il demeure probable que les Hammileteria aient constitué un concours, plutôt musical, de chant ou de danse, exécuté par de jeunes Molpes.

§ Rhômaia. Concours institué en l'honneur de la déesse Rome (*I.Didyma* 339, l. 10-11, Ier s. apr. J.-C.), le concours devait se dérouler chaque année dans le cadre du culte du peuple romain et de la déesse Rome qui fut organisé *ca* 130, sans doute peu après 129 (*Milet* I 7 203).

Le concours est cité au Ier s. apr. J.-C. dans la généalogie d'une hydrophore dénommée Klaudia, dont le père et le grand-père avaient été agonothètes des Rhômaia, mais aussi des Kaisareia et des Nea Sebasta : cela implique que le concours se maintint aux côtés des premiers concours de culte impérial dans la première moitié du Ier s. apr. J.-C. Il est encore restitué par L. Robert dans une statue d'athlète trouvée à l'Hèraion de Samos (*IG* XII 6, 342, l. 4 : Ῥω]μαῖα τά ἐμιλήτωι, IIe s. apr. J.-C.).

204. Herda 2006, p. 86-118.
205. Käppel 1992.
206. Georgoudi 2015.
207. Herda 2006, p. 86-118.

• **Magistrats.** Organisés par un agonothète (*I.Didyma* 339 : Klaudios Mènophilos et Minniôn, père et grand-père de Klaudia, hydrophore au Ier s. apr. J.-C.).

• **Programme.** Sacrifices et concours gymniques précédés d'une course aux flambeaux dans la palestre des enfants. Les prix étaient constitués d'armes (*Milet* I 7 203). Pas d'épreuves musicales attestées, mais leur existence n'est pas exclue : on en trouve dans d'autres Rhômaia (voir *infra*, p. 1101).

§ Kaisareia. Concours de culte impérial en l'honneur de Caligula selon Haussoulier d'après la seule inscription *I.Didyma* 253 (époque impériale) [208]. Mais une autre montre qu'il existait déjà depuis deux générations dans le courant du Ier s. apr. J.-C. (*I.Didyma* 339, l. 10-11, Ier s. apr. J.-C.). Le concours existait encore dans la seconde moitié du IIe s. apr. J.-C.

• **Magistrats.** Organisés par un agonothète (*I.Didyma* 339 : Klaudios Mènophilos et Minniôn, père et grand-père de Klaudia, hydrophore au Ier s. apr. J.-C. ; *I.Didyma* 253 : Asklèpiadès fils de Dionysos, prophète, époque impériale ; *I.Didyma* 415 : [...]nos Ménandros, seconde moitié du IIe s. apr. J.-C.).

Tous ces agonothètes furent également agonothètes des Didymeia et ou des Megala Didymeia, si bien qu'on peut se demander si les deux concours n'étaient pas associés sous la forme de Didymeia et Kaisareia.

§ Kapitôneia. Concours créé en l'honneur de Cn. Vergilius Capito, illustre milésien et riche évergète. Son cursus équestre peut être restitué comme suit, du règne de Caligula à celui de Claude voire de Néron : tribun militaire, préfet à Rome [209], procurateur de la province d'Asie sous Claude, préfet d'Égypte où il partit en 47 ou 48 et y demeura en fonction jusqu'en 52 ou un peu plus tard [210]. Son nom est lié à la fondation d'un complexe monumental composé de thermes (*Milet* VI 1 328), d'une palestre (*Milet* VI 1 329) et d'un gymnase (*I.Didyma* 84, l. 19), *ca* 50 et possiblement avec la construction du premier front de scène du théâtre (voir *supra*, p. 531). Le personnage fut également impliqué dans le culte impérial, assumant la grande-prêtrise du temple de Caligula, troisième temple impérial provincial (*I.Didyma* 148 [211]). Il fut honoré plusieurs fois en tant qu'évergète par sa cité (*I.Didyma* 149, *ca* 47, sous Claude), Akat, Ricl 2007, après 47, où le personnage porte le titre de σωτήρ). Peut-être vint-il au secours de sa patrie après le tremblement de terre qui toucha Smyrne vers 47 [212].

Le concours est attesté dans une inscription (*I.Didyma* 278) datant de la fin de l'époque antonine, voire du IIIe s. apr. J.-C., ce qui témoigne d'une pérennité certaine, depuis le règne de Claude où il dut être institué.

208. Haussoullier 1902, p. 278.
209. Akat, Ricl 2007, p. 31 : « We can envisage him serving as a *praefectus curatorum alvei Tiberis*, a *praefectus vigilum* or a *praefectus fabrum*. »
210. Herrmann, McCabe 1986, p. 185-189, *Milet* VI 3 p. 84, Robert, Robert 1983, p. 266-268, no 69.
211. Robert 1949b.
212. Robert, Robert 1983, p. 266-268, no 69, Akat, Ricl 2007, p. 31.

• **Magistrats.** Organisé par un agonothète (*I.Didyma* 278, l. 4-6 : Oulpios Athènagoras, prophète [213] également agonothète des Megala Didymeia Kommodeia, 177/300 apr. J.-C.).

§ Koina Asias ? Le concours n'est jamais tout à fait explicitement nommé, mais l'hypothèse de son existence est probable [214]. Ainsi dans le palmarès de l'athlète Titus Flavius Metrobios d'Iasos (*I.Iasos* 108), les lignes 3-4 semblent toutes se référer à des Koina Asias, que l'expression soit répétée ou non : καὶ Κοινὰ Ἀσίας ἐν Ἐφέσῳ δίς, ἐν Περγάμῳ Κοινὰ Ἀσίας τρίς,| ἐν Ζμύρνῃ δίς, ἐν Σάρδεσι Κοινὰ Ἀσίας δίς, ἐν Μειλήτῳ [δίς,]. Seraient ainsi évoqués d'abord les trois « megala », ceux d'Éphèse, de Pergame et de Smyrne, puis deux Koina Asias secondaires, ceux de Sardes et de Milet. Le concours remonterait donc au moins au règne de Domitien.

§ Asklèpieia ? On ne possède pas d'attestation assurée d'Asklèpieia à Milet. Cependant, on peut remarquer que dans *Milet* VI 1 204, qui mentionne un Asklèpios πρὸ πόλεως, peut-être la divinité dont la grotte du théâtre était le lieu de culte, les agonothètes sont chargés du sacrifice à Asklèpios. Par ailleurs, des Asklèpieia dont le lieu d'organisation est perdu dans une lacune sont cités à la suite des Didymeia dans *I.Didyma* 97b. On remarquera aussi qu'à Milet existaient des Kommodeia, concours qui à Smyrne était associé à des Asklèpieia.

§ Autres concours. Parmi les autres concours milésiens, on ne sait quelle était la nature des **Apollonia**, mentionnés *ca* 300 ou un peu après (*Milet* VI 3 1221).

La panégyrie des **Anoigmoi** (Ἀνοιγμοί, ἡ τῶν Ἀνοιγμῶν πανήγυρις), « fête de l'ouverture » [215] attestée entre le début de l'époque impériale et le IIe s. apr. J.-C. [216], comptait un concours gymnique accompli (ἐπιτελέω) par des hydrophores exerçant l'agonothésie (*I.Didyma* 385I, non daté).

Dans le cadre de la **Boègia** (fém. sg.), fête locale en l'honneur de Zeus Sôter ou Hyétios qui avait un temenos et un hieron dans le sanctuaire d'Apollon à Didymes, attestée entre le IIIe s. av. J.-C. et la fin du Ier s. av. J.-C., où elle fut restaurée après une interruption, se tenait un concours annuel, dont la nature demeure incertaine ; on peut le rapprocher des nombreux concours qui, en Grèce, impliquaient des bovins (voir *infra*, p. 1266) – qu'on amenait ici au sacrifice, mais qui pouvaient aussi faire l'objet d'une épreuve –, ce qui rend peu probable qu'il se soit agi d'un concours musical, même si le vainqueur offrait une phiale à Apollon [217] ; J. Fontenrose suppose qu'il s'agissait d'un concours gymnique [218]. Une fête de même nom est attestée à Téos.

213. Fontenrose 1988 A1.
214. Moretti 1954, p. 276, 278-279.
215. Le nom peut rappeler le premier jour des Anthestéries athéniennes, celui de l'ouverture des jarres.
216. *I.Didyma* 331, début de l'époque impériale ; *I.Didyma* 254, 130-138 apr. J.-C. ; *I.Didyma* 269-271, IIe s. apr. J.-C. ; *I.Didyma* 297 ; *I.Didyma* 382, début du IIe s. apr. J.-C.
217. *I.Didyma* 199 ; 262-263 ; 441, l. 6-7 ; 447, l. 9-10 ; 452, l. 7-8 ; 468, l. 9-10 ; 469, l. 8-9 ; 471, l. 5-7 ; 477, l. 6 ; *Milet* I 3 145. Fontenrose 1944.
218. Fontenrose 1944.

§ Omission de concours. Avec Chios (voir *supra*, p. 106), Milet, dénoncée sans doute par l'association des technites, se voit reprocher par Hadrien d'avoir omis d'organiser des concours pour affecter l'argent à d'autres dépenses. On ignore de quels concours il s'agit, mais on sait que l'empereur ordonna à la cité de les rétablir [219].

§ *Ludi*, chasses et combats de gladiateurs. Le corpus des monuments de gladiateurs milésiens réuni par L. Robert a été complété par W. Günther [220].

L'organisation de combats de gladiateurs est attestée par deux inscriptions honorifiques de Didymes (*I.Didyma* 279, l. 11-16 et 152) se référant au même événement *ca* 124 : Markos Oulpios Phlavianos Damas et Oulpia Phlavianè Glaphyra, grands-prêtres des Augustes et d'Ionie, avaient donné, entre autres bienfaits (banquets publics, distributions), dix jours de spectacles (θεωρίας) et douze jours de combats à mort de gladiateurs (μονομαχίας ἀποτόμους), ainsi que peut-être des spectacles gymniques (γυμν[ι][κὰ?) et des courses de chevaux (ἱπποδ̣[ρομίας]). Les spectacles qui semblent précéder les *munera* pourraient bien être des *ludi scaenici*, des spectacles de mimes et de pantomimes peut-être, offerts en dehors des concours. On retrouve la même association à propos des bienfaits prodigués par un grand-prêtre d'Asie éphésien du IIe s. apr. J.-C. (*I.Ephesos* 4354, l. 3-4, voir *supra*, p. 293). L'occasion n'est pas explicitée, à la différence des largesses du fils des évergètes dédicataires de la première inscription (*I.Didyma* 279 b, l. 12), dispensées le jour où le proconsul tient ses assises (ἀγοραίας ἀγομένης). Dans *I.Didyma* 152, l. 9-11, les *munera*, spectacles et distributions apparaissent intrinsèquement liés à la grande-prêtrise : les personnages sont dits ἀρχι|ερέων τῆς πατρίδος ἐπὶ μο|νομαχίαις καὶ θυορίαις καὶ ἐ|πιδόσεσιν. Selon L. Robert, la préposition « marque à quelles conditions le magistrat a obtenu sa charge, comment il l'a remplie » ; plus précisément ici, elle semble indiquer à quoi était préposé le magistrat, le contenu essentiel de sa charge : le gain qu'en retirera la cité efface ici le culte proprement dit. Le parallèle avec Éphèse, où l'organisation de *ludi* apparaît incomber aux grands-prêtres d'Asie et aux asiarques est encore frappant (voir *supra*, p. 293). La diversité des spectacles est grande et le lieu de leur organisation demeure ouvert, d'autant qu'on peut hésiter entre Didymes et Milet : s'il fallait tous les situer dans le même édifice de spectacle, le stade serait plus vraisemblable que le théâtre ; mais on peut aussi distinguer deux parties, la première au théâtre (spectacles scéniques et *munera*), la seconde au stade (spectacles gymniques et hippiques).

Pour le lieu d'organisation des combats de gladiateurs, on pourrait hésiter : cependant on peut remarquer que le podium du stade était plus bas que celui du théâtre et qu'une stèle de *provocator* semble avoir été exposée au théâtre. Du moins c'est lors des fouilles de ce dernier qu'O. Rayet la découvrit avant de l'envoyer au Louvre [221]. Si l'on ne saurait être aussi affirmatif face à cette pierre sans contexte précis de découverte, que L. Robert, qui écrit que « La stèle a été dressée au théâtre,

219. Petzl, Schwertheim 2006, *AE* 2006, 1403, Strasser 2010 : lettre 1, l. 18-19.
220. Robert 1940 [1971], nos 192-197a, Günther 1985, puis *Milet* VI 3 (2006) où les notices afférentes sont signées W. Günther.
221. Rayet 1874, p. 111. Le lieu de découverte n'est pas précisé. Voir *Milet* VI 2 482.

où avait succombé Abaskantos », cela demeure probable [222]. Cette inscription qui se caractérise par un *epsilon* et des *ômegas* lunaires, mais des *sigmas* à quatre branches n'est certainement pas antérieure au IIe s. apr. J.-C. On pourra étayer l'hypothèse par le graffiti que nous avons déchiffré à l'aide d'une prise de vue en Reflectance Transformation Imaging (RTI) dans le local sous l'estrade, où la palme associée au nom de Gaios fait vraisemblablement du personnage un gladiateur victorieux ou désirant la victoire (voir *supra*, p. 634). À cela s'ajoute une stèle pour Philèmôn, rétiaire gracié, trouvée sur la colline du théâtre, datée par l'écriture du tournant du IIe et du IIIe s. apr. J.-C., qui pourrait avoir été érigée sur le lieu même de l'événement [223].

Une série de stèles funéraires erratiques portant des reliefs de gladiateurs nommés, rassemblée par W. Günther, rend probable la présence d'un certain nombre de gladiateurs à Milet : celle, sous forme d'autel funéraire, d'un Drosinos, offerte par sa femme Milèsia, datable du tournant du IIe et du IIIe s. apr. J.-C., peut faire penser à des résidents libres. La base moulurée d'un Pègasos, datée par ses *sigmas* lunaires du IIIe s. apr. J.-C. ; celles d'un Stéphanos et d'un Eridanos morts au combat [224], qui, de dimensions similaires, évoquent les bases de marbre moulurées, comme on en trouve à Éphèse et à Smyrne, peuvent avoir fait partie de monuments de *munerarii*. La base d'un [Ka]pnos, représenté victorieux plutôt qu'au combat, ou encore des blocs inscrits en l'honneur de gladiateurs graciés (ἀπελύθη), comme le rétiaire Philèmôn déjà évoqué, et Epiptas, dont la stèle est datée par l'écriture à lettres aux formes cursives du IIIe s. apr. J.-C., évoquent encore des monuments de *munerarii*. Une inscription confirme qu'un bloc portant un relief surmonté d'un fronton était le monument des *munera* de la famille de gladiateurs x (Ὑπόμνημα |φιλοτομιῶν |φαμιλίας μο-|νομάχ[ων]| — — — — — —). Il est possible que des chasses aient été aussi mentionnées dans la lacune. Enfin, un relief en plusieurs registres figurant des gladiateurs affrontés provient aussi probablement d'une série d'images constituant un monument [225], de même que la série de trois reliefs combinant des représentations de *munera* et de *venationes* évoquée ci-dessous.

Un graffito des thermes de Faustine semble souhaiter la victoire pour un gladiateur dénommé Eisas, représenté à côté de l'inscription (Νίκη| Εἰσᾶ, *Milet* I 9 933) : il a été tracé par un supporter, son emplacement n'est pas significatif. Une autre inscription atteste le succès de ce genre de spectacles : interprétée comme topique (au nominatif), elle fut gravée au nom de la Ἱεροπλατίη τῶν φιλόπλων, la « confrérie sacrée des amateurs d'armes », doit émaner d'une association de supporters comme on en a reconnu aussi à Éphèse (voir *supra*, p. 294).

Pour ce qui est des chasses, on dispose également de quelques indices, comme cette épitaphe de Didymes pour un individu qualifié de φιλοκύνηγος (*I.Didyma* 539). Un autre graffito des thermes (Στασίππου κυναγ[οῦ], *Milet* I 9 933) se réfère sans doute

222. Robert 1940 [1971] n° 194.
223. Après W. Günther, Bol 2011, VII.1.30 ?
224. ἀπέθανε. La restitution sans parallèle inscrit de la mort d'Eridanos ἐν [λ]ọ[ύ]|δῳ, dans un *ludus* dont on ne sait rien paraît très fragile.
225. Günther 1985 n° 11.

à un bestiaire. W. Günther a en outre reconnu dans trois reliefs en deux registres du musée de Smyrne, dont L. Robert avait montré qu'ils constituaient une série, des blocs provenant de Milet : ils figurent des gladiateurs au combat, mais aussi des chasses à l'ours, avec un *ursarius* voltigeur simplement équipé d'un fouet et d'une *mappa*, un deuxième portant secours à un troisième attaqué par un ours [226]. La frise des amours chasseurs, qui ne se référait pas à un spectacle en particulier, mais que les ailes des chasseurs et les arbres invitaient à situer dans un monde imaginaire, laisse entrevoir une plus grande diversité, qui correspondait peut-être en partie à ce que connaissaient les Milésiens : accompagnés de chiens, chevauchant des chevaux ou des cygnes, les amours pourchassent non seulement des ours, mais aussi des panthères et des lions, des gazelles et des antilopes, des chèvres sauvages (bouquetins ?), des taureaux et des sangliers, des béliers, des cerfs et des lièvres, des dauphins et des tritons. Comme dans la frise éphésienne, les bêtes féroces et parfois exotiques – pour les lions au moins – constituant le bestiaire habituel des chasses se mêlaient aux proies inoffensives du gibier du quotidien.

Il paraît d'autant plus probable que ces reliefs aient fait référence à des chasses que l'un des amours, celui qui s'élance contre un ours, animal représenté dans des reliefs évoquant les *venationes*, est armé comme un gladiateur (**fig. 337**). Particulièrement frappante est la représentation d'un amour cuirassé comme un gladiateur lourdement armé. Établir un lien entre la représentation de tritons soufflant dans une conque et d'un dauphin et l'utilisation de la baie du théâtre comme bassin de naumachie, comme l'envisage R. Bol, paraît nettement plus audacieux ; comme elle le remarque, le dauphin pourrait plus simplement évoquer Apollon Delphinios, divinité majeure de Milet ; quant aux tritons, ils devaient faire écho à ceux du front de scène et constituer un thiase marin mythologique plutôt que figurer un spectacle réel.

Le lieu d'organisation des chasses qui pouvaient être associées à des combats de gladiateurs demeure incertain. Les [θεατρο]κυνηγέσια ne sont à Milet qu'une restitution d'après un unique parallèle de Gortyne daté du IIIe ou du IVe s. apr. J.-C. [227]. L'inscription milésienne en question (*Milet* VI 3 1141) est la suivante :

vac. Ἀγαθῇ [Τύχῃ. *vac*.]
ἡ βουλὴ καὶ [ὁ δῆμος ἐτεί]-
μησεν τὸ[ν ἀρχιερέα]
τῶν Σεβα[στῶν — c.6 —]
Ἀτείμητο[ν φιλοτει]-
μησάμεν[ον ἐνδόξως]
ἐκ θείας φ[ιλοδωρίας ἡ]-
μερῶν πέ[ντε ζυγοὺς ., σι]-
δηροκον[τρῶν ἀνὰ ζυγὸν]

226. Günther 1971 nº 10.
227. *I.Cret.* IV 305, Robert 1940 [1971] nº 63.

ὑπὲρ ψυχ[ῆς ἀγωνισάμε]-
νον, ἐν δὲ [τῷ λοιπῷ κυνη]-
γεσίῳ ζυγο[ὺς — 1-2 —, τῶν δὲ]
φιλοτειμιῶ[ν τοῖς ὀξέ]-
σιν ἀνὰ ζυγ[όν, θεατρο]-
κυνηγεσ[ίων δὲ — — —]
[— — — — — — — — — —]

Elle commémore des combats de gladiateurs et des chasses organisés par Ateimètos, grand-prêtre des Augustes à la fin du IIe s. apr. J.-C. Le nombre exact de paires de gladiateurs est perdu, mais le spectacle s'étendit sur une durée de cinq jours, et les précisions indiquant que le combat était, pour une paire de combattants par jour semble-t-il (ἀνὰ ζυγὸν l. 14, restitué l. 9) à mort, « à armes effilées » ([τοῖς ὀξέ]σιν, *cf.* [σι]δηροκον[τρῶν]) ou « pour la vie » (ὑπὲρ ψυχ[ῆς]), soulignaient que le personnage n'avait pas regardé à la dépense. On retrouve ici le terme φιλοτειμιῶν (l. 11), comme un synonyme des *munera*, indiquant à la fois le spectacle et le présent. Il est question au moins deux fois de chasses (l. 11-12 : [κυνη]γεσίῳ, l. 15 : κυνηγεσ[ίων]). Le premier terme, au neutre, n'a pas été compris comme le nom d'un lieu dédié aux chasses, mais c'est une possibilité. La restitution de [θεατρο]κυνηγέσια nous paraît peu assurée et l'on pourrait remarquer de toutes façons qu'un tel terme n'implique pas que les chasses aient eu lieu au théâtre plutôt que dans un autre édifice de spectacle [228].

Le financement du spectacle émanerait de la munificence impériale (ἐκ θείας φ[ιλοδωρίας]). Ce texte a déjà été rapproché par L. Robert puis W. Günther [229] de la demande de l'éminent Milésien Ailianos Poplas, deux fois grand-prêtre des Augustes (*I.Didyma* 363) qui aurait, d'après la « Théosophie de Tübingen » (§22) demandé à l'Apollon Didyméen εἰ συμφέρει περὶ χρημάτων εἰς φιλοτιμίαν πέμψαι πρὸς βασιλέα, ce à quoi l'oracle lui aurait répondu positivement, en l'encourageant à envoyer une ambassade [230] ; une monnaie de Didymes portant la légende (ὁ τοῦ) Ποπλᾶ κατάπλους célébrerait son retour couronné de succès à la fin du règne de Commode, lors de sa première prêtrise [231]. À Milet, par deux fois au minimum, des combats de gladiateurs, ainsi que des chasses dans un cas au moins, semblent donc avoir été organisés par de puissants magistrats capables d'obtenir des subsides impériaux.

Il faudrait aussi verser au dossier un relief exposé dans la cour du musée de Milet (**fig. 364**), représentant quatre ours, qui ne peuvent être autres que des θηρία destinées à des chasses ou à des exécutions capitales [232]. La représentation semble double : la roue suggère un charriot et le transport des bêtes, peut-être sous les enseignes, que pourraient évoquer les cinq panneaux sans doute peints représentés. On

228. Papapostolou 1989, p. 370.
229. *Milet* VI 3 p. 93-94.
230. Robert 1968, p. 568 nº 22.
231. Baldus 1985.
232. Bol 2011, p. 188, nº XVI 14.

pourrait faire le rapprochement avec les convois de fonds impériaux, de prisonniers et de fauves *sub signis* dans l'édit d'Hadrien adressé en 129 à la province d'Asie (voir *infra*, p. 777). Mais les bêtes sont aussi figurées devant un édifice peut-être en bois, couronné d'un fronton : peut-être s'agissait-il d'une tente faisant office de cage que l'on montait pour les y enfermer et les présenter au public avant les spectacles. Cette représentation singulière n'est pas unique : on peut la rapprocher d'un relief de Cibyra où l'on a vu une cage à panneaux coulissants plutôt que des enseignes [233] ; mais dans le relief de Milet les panneaux centrés sur les poteaux rendent très improbable cette interprétation.

Figure 364 – Milet, cour du musée. Représentation de bêtes probablement amenées pour les chasses (2016).

Encore plus que pour les combats de gladiateurs, le podium du stade de Milet apparaît trop bas pour des chasses, à moins qu'il n'ait été complété par un filet comme ceux des stades d'Aphrodisias ou de Pergè. La présence d'une longue frise d'amours chassant au théâtre, comme dans celui d'Éphèse, n'est par ailleurs certainement pas anodine.

Artistes

§ Artistes originaires de la cité.

Arktinos fils de Téléos. Rhapsode, poète épique, qui aurait été l'élève d'Homère. VIIIe s. av. J.-C. Aspiōtēs 2006.

Tyrtaios fils d'Archembrotos. Poète élégiaque et aulète. L'origine du célèbre poète Tyrtée est débattue : il pourrait être Laconien ou Milésien. VIIe s. av. J.-C. Stefanis 1988, 2443.

Philiskos. La Souda le présente comme un auditeur d'Isocrate, qui commença sa carrière comme aulète. Tournant du Ve et du IVe s. av. J.-C. Stefanis 1988, 2505.

233. Berns, Ali Ekinci 2015, p. 167-168, fig. 26.

Timothée. Citharôde, auteur de dithyrambes et d'hymnes.

Tournant du ve et du ive s. av. J.-C. *Suid. s. v.*Τιμόθεος. Bélis 1998, Chevrollier, Dobias-Lalou 2014 Lambin 2018.

Il exécuta notamment ses dithyrambes *Elpénor* et *Ajax furieux* aux grandes Dionysies d'Athènes avec succès. D'après Alexandre d'Étolie cité par Macrobe (Macr., *Sat.* V, XXII 4-5), les Éphésiens, après la consécration de l'Artémision, invitèrent entre autres Timothée, comme l'un des poètes les plus célèbres de son temps, pour qu'il chante en échange de 1000 sicles « les œuvres de la déesse fille de Létô », c'est-à-dire un hymne à Artémis. D'autres œuvres de sa composition étaient *Le Cyclope*, *Niobè*, *Scylla* et une ode à Sémèlè, ainsi que son nome *Les Perses*, dont un papyrus de la deuxième moitié du ive s. av. J.-C. conserve plus de 200 vers, et auquel Euripide aurait collaboré. On joua cette œuvre, après sa mort, lors des Nemeia de 206/205, après la bataille de Mantinée de 207, au théâtre d'Argos (Plu., *Phil.* 11).

Sur sa postérité, voir *supra*, p. 650.

Bakchis (Samienne ou Milésienne). Aulète. ive s. av. J.-C. Stefanis 1988, 513.

Aristôn. Aulète. Il est nommé sur la base du dithyrambe du monument commémoratif du Dionysion de Thasos comme l'aulète interprète dans ce genre. Milieu du ive s. av. J.-C. *IG* XII Suppl. 400. Salviat, Bernard 1959, Grandjean, Salviat (éd.) 2000. Stefanis 1988, 381.

[...]nnia Se produit aux Sôtèria amphictyoniques de Delphes. Deuxième quart du iiie s. av. J.-C. Stefanis 1988, 2868.

Aristippos fils de Kallikratès. Acteur tragique qui se produisit aux Sôteria amphictyoniques de Delphes. Peut-être frère du suivant. Deuxième quart du iiie s. av. J.-C. Stefanis 1988, 322.

Ouliadès fils de Kallikratès. Se produit aux Sôtèria amphictyoniques de Delphes. Peut-être frère du précédent. Deuxième quart du iiie s. av. J.-C. Stefanis 1988, 1968.

Théodôros fils de Théogénès. Acteur honoré de la proxénie et de la proédrie à Delphes. Deuxième quart du iiie s. av. J.-C. *FD* III 4, 177. Stefanis 1988, 1167.

Evandridas. Poète tragique. *TrGF* no 116. Connu par une épitaphe de Milet en vers. *ca* 200 (mort à plus de 80 ans). *TrGF* DID A 6, no 116.

Nikophôn fils d'Ainias (acteur comique). Acteur comique honoré à Minôa d'Amorgos par les Samiens en résidence pour avoir promis de donner pour le dieu trois pièces en trois jours. Tournant du iiie et du iie s. av. J.-C. *IG* XII 7, 226. Stefanis 1988, 1871.

Dèmètrios fils de Nikaios. Acteur de tragédie ancienne et nouvelle. Double vainqueur aux Hèraia de Samos. Milieu du iie s. av. J.-C. *IG* XII 6, 1, 173. Stefanis 1988, 638.

Moirias fils d'Aristodèmos. Aulète cyclique (W. Peek) ? Selon l'hypothèse de R. Merkelbach, s'appuyant sur le terme μησαμένου, il pourrait aussi s'agir d'un poète. Honoré par le koinon des Ioniens sur une base remployée au théâtre de Milet portant une inscription en prose et une épigramme. P. Herrmann a corrigé la lecture du nom comme Moirios fils d'Aristôn par Peek suivi de Stephanis et Merkelbach. Milieu du IIe s. av. J.-C. Stefanis 1988, 1736 ; Merkelbach, Stauber (éd.) 1998 01/20/14 ; *Milet* VI 3 1085.

Agathoklès fils d'Agathoklès. Acteur de comédie nouvelle. Protagoniste des *Homoioi* par Mètrodôros fils d'Apollônios aux Rhômaia de Magnésie du Méandre. *ca* 167-100 av. J.-C. *I.Magnesia* 88a, l. 5, Stefanis 1988, 25.

Dionysodôros fils d'Erymnos. Dans une liste de technites (acteurs) d'Argos. Début du Ier s. av. J.-C. Stefanis 1988, 762.

Hermokratès. Poète de tragédie (nouvelle). Vainqueur aux Amphiaraia Rhômaia d'Oropos. Après 85 av. J.-C. *TrGF* DID A 6, no 167.

G. Ailios Themisôn fils de Theodotos. Citharède ? Honoré dans un décret des Milésiens et d'une statue au sanctuaire de l'Isthme pour l'avoir emporté aux Isthmia, Néméa, cinq fois au concours du koinon d'Asie et quatre-vingt-neuf fois dans d'autres concours, ainsi que comme « le premier et le seul à composer de la musique sur des œuvres d'Euripide, Sophocle et Timothée (voir *supra*, p. 650). IIe s. apr. J.-C. Broneer 1953 + *SEG* 9.52c. *BE* 1954, no 111 ; 1955 no 178 ; Stefanis 1988 1132 ; *TrGF* DID B 15.

G. Ioulios Bassos père. Héraut, acteur tragique, acteur comique. Première moitié du IIe s. apr. J.-C. *I.Didyma* 183. Stefanis 1988, 518.

[Bassos ? Ioulios] fils de Bassos de Milet. Héraut, acteur tragique, cinq fois périodonice. Mais aussi citharode, acteur comique. Vainqueur aux Megala Didymeia au concours de tragédie et de citharodie, aux Nea Sebasta au concours de tragédie, aux Artemisia d'Éphèse au concours de comédie. tournant du IIe et du IIIe s. apr. J.-C. *I.Didyma* 183. Stefanis 1988, 2820. Sur la filiation, Robert 1938, p. 92-93.

Kl. Apollônios. Acteur de comédie ancienne vainqueur aux Mouseaia de Thespies (à la comédie ancienne et au διὰ πάντων). *Ca* 160. Stefanis 1988, 267.

Antipatros fils d'Apellas Ioulianos. Procithariste d'Apollon Delphinios ayant introduit les Megala Didymeia Kommodeia, honoré d'une statue par le conseil et le peuple des Milésiens. Il était aussi le grand-prêtre de la section locale de l'association (universelle des technites dionysiaques), ἀρχιερεύς τῆς τοπικῆς συνόδου (*BE* 1976, 721 [J. et L. Robert]). Stemma : *I.Didyma* 372. Tournant du IIe et du IIIe s. apr. J.-C. *Milet* VI 3 1140. Stefanis 1988, 217.

Pu(blius) Ail(ius) Granianus Ambeibios Maker. Procithariste d'Apollon Delphinios et vainqueur à l'épreuve d'éloge aux Megala Didymeia alors que son père P. Ail. Granianos Diodôros Phanias était prophète. *ca* 230. *I.Didyma* 182.

Aurèlios Hieroklès fils d'Aurèlios Hieroklès. ἡγησιαστής, τειμοθεαστής. Vainqueur aux Megala Didymeia. Honoré d'une statue par le conseil et le peuple. 213 - *ca* 250. *I.Didyma* 181.

Timothéastes. Il devait s'agir d'une association de citharôdes locaux s'inscrivant dans le lointain héritage de Timothée de Milet : peut-être jouaient-ils des œuvres de sa composition ou des imitations de leur patron (voir *supra*, p. 650). 213 -*ca* 250. *I.Didyma* 181.

Hégésiastes. Probable association de rhéteurs asianistes s'inscrivant dans l'héritage d'Hégésias de Magnésie du Sipyle (voir *supra*, p. 650). 213 -*ca* 250. *I.Didyma* 181.

§ Autres artistes s'étant produits dans la cité.

M. Aurèlios O[-]lôn d'Ancyre. Pythaule, choraule. Également citoyen de Smyrne et d'Éphèse, entre autres cités. Honoré par les citoyens d'Ancyre d'une statue à Delphes dont la base portait son palmarès détaillé. Il comporte une quarantaine de victoires comprenant les concours les plus célèbres (en Italie, Rome, Pouzzoles, Naples ; en Grèce, Nicopolis, Argos, Némée, Corinthe, etc.). En Ionie, il fut comme pythaule trois fois vainqueur à Smyrne et une fois aux Olympia, deux fois aux Balbilleia d'Éphèse et une fois aux Hadrianeia (de Smyrne ?[234]), une fois aux Didymeia Kommodeia de Milet ; comme choraule, quatre fois à Smyrne, quatre fois aux Balbilleia d'Éphèse, une fois aux Epheseia, une fois aux Artemisia d'Éphèse et une fois aux Didymeia Kommodeia. Tournant du IIe et du IIIe s. apr. J.-C. (175-225). *Ca* 180 (Strasser 2002, p. 129, n. 75). *FD* III 4, 476. Stefanis 1988, 480, Jacquemin *et al.* 2012 298.

Tib. Ioulios Apolaustos. Pantomime (τ[ραγικῆς ἐν]ρύθμου κινήσεως, ὑποκριτή[ν), périodonice, hiéronice, sans doute l'un des plus célèbres d'Asie Mineure. Sa carrière internationale éclipse dans nos sources son origine, qui demeure inconnue : Apolaustos fut honoré dans de nombreuses cités d'Asie Mineure et de Grèce où il dut de se produire : en ce qui concerne l'Ionie, il fut fait bouleute de Magnésie du Méandre et de Milet, citoyen d'Éphèse et de Smyrne et reçut une statue à Éphèse, Magnésie et Milet.

Tournant du IIe et du IIIe s. apr. J.-C.

FD III 1, 551 ; *I.Ephesos* 236. Stefanis 1988, 236.

Autres usages du théâtre de Milet

§ Assemblée politique et judiciaire. *ca* 138 av. J.-C. Le mois Kalamaiôn est le troisième de l'année milésienne[235].

IvO 52, III, col. II, l. 41-55 (dédicace des Messéniens sur la base de la Nikè de Paionios), *cf. Milet* VI 3 1054, Tac. *An.* IV 43, 3. Ager 1996 159.

234. Selon J. et L. Robert, *BE* 1977, 226.

235. Trümpy 1997, p. 93, Mihai Feraru 2015, p. 18, n. 27. Le calendrier milésien a pu être complété par analogie avec celui de ses colonies pontiques.

ἐπὶ στεφανηφόρου Εἰρηνίου τοῦ Ἀσκληπιάδο[υ], μηνὸς
Καλαμαιῶνος δευτέραι, ὡς δὲ ὁ στρατηγὸς [ἔγρα]ψε Κόϊν-
τος Καλιπόρνιος Γαΐου υἱὸς μηνὸς τετάρ[του καὶ δεκά]-
του καὶ ἡμέραι ἑνδεκάτηι κατὰ σελήνην ἀφ' ἧ[ς ἡμέρας τὸ]
δόγμα ἐγένετο, ἐκκλησία συνήχθη κυρία ἐν [τῷ θεά]-
τρωι ἐν τῆι προειρημένηι ἡμέραι, καθότι Λακ[εδαιμόνι]-
οι καὶ Μεσσήνιοι συνωμολογήσαντο, καὶ ἐπ[ε]κληρώθη
κριτήριον ἐκ παντὸς τοῦ δήμου τὸ μέγιστον ἐκ τῶν
νόμων, κριταὶ ἑξακόσιοι, καὶ εἰσήχθη ἡ κρίσις κατά τε
τὴν ἐπιστολὴν τοῦ προειρημένο[υ] στρατηγοῦ καὶ
κατὰ τὸ δόγμα τῆς συ[γκ]λήτου π[ερὶ τοῦ] ἐπαμφιλλο-
[γου] το[ῦ κ]α[τ]ὰ [Λ]ακεδαι[μον]ί[ου]ς [τ]ε κ[αὶ Μεσσηνίους, ὁπό]-
τεροι ταύτην τὴν χώραν κατεῖχ[ον ὅτε Λεύκιος]
Μόμμιος ὕπατος ἢ ἀνθύπατος [ἐν ἐκείνη τῇ ἐπαρ]-
χείαι ἐγένετο, ὅπως οὗτοι οὕτ[ως κατέχωσιν· καὶ δι]-

« Sous la stéphanéphorie d'Eirénias fils d'Asklèpiadès, le deuxième jour du mois Kalamaiôn, comme l'avait écrit le préteur Quintus Calpurnius, fils de Caius, le onzième jour du quatorzième mois, selon la lune, depuis le jour où la décision fut prise, l'assemblée principale s'est réunie au théâtre au jour susdit, comme les Lacédémoniens et les Messéniens y avaient consenti, et une cour d'arbitrage a été tirée au sort parmi tout le peuple, le plus important permis par les lois, à savoir 600 juges ; et l'arbitrage a été introduit conformément à la lettre du préteur susnommé et au sénatus-consulte à propos du litige entre Lacédémoniens et Messéniens sur la question de savoir qui des deux possédait ce territoire quand Lucius Mummius se trouvait dans cette province en tant que consul ou proconsul, afin que ce soit ceux-ci qui dans ces conditions le possèdent. »

Le texte atteste la réunion de l'assemblée principale au théâtre à l'occasion de l'arbitrage de Milet à propos d'un conflit territorial entre Messène et Sparte. Voir *infra*, p. 1253.

§ Élection des maîtres : la fondation d'Eudèmos de Milet. Décret du peuple de Milet en l'honneur d'Eudèmos fils de Thalliôn, qui avait promis aux Milésiens de donner un capital de dix talents d'argent afin d'instituer une fondation pour l'éducation des enfants de naissance libre. 206/205 ou 205/204 plutôt que 200/199 (Rehm). Ziebarth 1914. *Milet* I 3 145*. *Milet* VI 1 p. 178. Lefèvre 2010.

Nous ne retenons ici que ce qui se déroule au théâtre, après les modalités concernant les finances et l'inscription des candidats à l'élection des pédotribes et maîtres d'école et avant les considérations sur le salaire des maîtres, l'envoi d'élèves à des concours stéphanites gymniques, l'offrande d'un bœuf aux Didymeia pentétériques et les autres années aux Boègia.

.....τῆι δὲ ὀγδό-
ηι ἀνομένου τοῦ αὐτοῦ μηνός, ἐπειτὰν ἡ ἐκκλησία συναχθῆι, τίθεσ-
θαι ἐν τῆι ὀρχήστραι τρίποδα καὶ θυμίατρον, τοὺς δὲ ἱερεῖς τόν τε
τοῦ Ἑρμοῦ τοῦ Ἐναγωνίου τοῦ ἐν τῆι παλαίστραι τῶν παίδων καὶ τὸν τῶν Μου-
σῶν καὶ τὸν ἱεροκήρυκα καὶ τοὺς κεχειροτονημένους καὶ μέλλο[ν]-
τας ἄρχειν παιδονόμους καὶ μέχρι μὲν ζωιῆς Εὔδημον, μετὰ δὲ ταῦτα
τῶν ἀπὸ Εὐδήμου τὸν πρεσβύτατον ἐπιθυμιᾶσαι λιβανωτὸν τῶι τε Ἑρ-
μ[ῆ]ι καὶ ταῖς Μούσαις καὶ Ἀπόλλωνι Μουσηγέτηι· τὸν δὲ ἱεροκήρυκα ἐπεύ-
ξ̣ασθαι τοῖς ἐκκλησιάζουσιν, ὅστις χειροτονοίηι παιδοτρίβας καὶ
τοὺς τὰ γράμματα διδάξοντας, οὓς ἄριστα νομίζει τῶν παίδων ἐπισ-
τατήσειν καὶ μηδεμιᾶι φιλοτιμίαι παρὰ τὸ δίκαιον προσνέμοι τὴν
αὐτοῦ γνώμην, ἄμεινον αὐτῶι εἶναι, ἐ[ὰ]ν δὲ μή, τοὐναντίον· μετὰ δὲ
τοῦτο οἱ μὲν παιδονόμοι παραδότωσαν τῶι γραμματεῖ τῆς βουλῆς τὰ
ὀνόματα τῶν ἀπογραψαμένων· ὁ δ' ἐπαγέτω κατὰ ἕνα· τῶν δ' ἐπιπορευομέ-
νων ἕκαστον ὁρκισάτωσαν οἵ τε ἱερεῖς καὶ ὁ ἱεροκῆρυξ· ὁ δὲ ὅρκος ἔστω
τοῖς μὲν παιδοτρίβαις ὅδε· ὀμνύω τὸν Ἑρμῆ μὴ παρακεκληκέναι μη-
θένα Μιλησίων, ὅπως με χειροτονῆι, μηδ' ἑτέρωι προστεταχέναι παρα-
καλέσαι ὑπὲρ ἐμοῦ· καὶ ἐπαράσθω εὐορκοῦντι μὲν ἄμεινον εἶνα[ι],
ἐφιορκοῦντι δὲ τἀναντία· τοῖς δὲ γραμματοδιδασκάλοις τὰ μὲν ἄλ[λα]
κατὰ ταὐτά, ὀμνύτωσαν δὲ τ<ὸ>ν Ἀ<πό>λλων<α> καὶ τὰς Μούσας· χε<ι>ροτο-
νεῖσθαι δὲ καὶ ἀποδείκνυσθαι ἐκ τῶν ἐπελθόντων παιδοτρίβας
τέσσαρας καὶ γραμματοδιδασκάλους τέσσαρας.

« le huitième jour de la même lune décroissante, quand l'assemblée se réunit, que l'on place dans l'orchestre un trépied et un brûle-encens, que le prêtre d'Hermès Enagônios, protecteur des concours de la palestre des enfants, celui des Muses, le héraut sacré, les pédonomes élus sur le point d'entrer en charge, Eudèmos tant qu'il vivra, et ensuite l'aîné de ses descendants, fassent brûler de l'encens en offrande à Hermès, aux Muses et à Apollon Musagète ; que le héraut sacré s'adressant aux citoyens assemblés souhaite prospérité à tous ceux qui éliront comme maîtres de gymnastique et maîtres d'école ceux qui, à leur avis, s'occuperont le mieux des enfants, et qui accorderont leur suffrage sans esprit partisan contre toute justice, qu'il leur souhaite, sinon, le contraire ; qu'ensuite les pédonomes transmettent au secrétaire du conseil les noms des candidats inscrits ; que celui-ci les introduise un par un ; que les prêtres et le héraut sacré fassent prêter serment à chacun de ceux qui se présentent devant eux ; que le serment pour les maîtres de gymnastique soit le suivant : "Je jure par Hermès n'avoir sollicité aucun Milésien pour qu'il m'élise, et n'avoir demandé à aucune autre personne de solliciter en ma faveur" et qu'il prononce l'imprécation : "Chance et prospérité si le serment est vrai, le contraire s'il est faux !" que le serment des maîtres d'école se fasse dans les mêmes termes sur les autres points, mais qu'ils jurent par Apollon et les Muses ; que l'on élise et que l'on nomme parmi ceux qui se sont présentés quatre maîtres de gymnastique et quatre maîtres d'école. »

Myonnèse

Myonnèse est considérée comme une cité par Hécatée de Milet à l'époque archaïque mais comme un village (χωρίον) par le géographe Artémidore au Ier s. av. J.-C. [1] Ce n'était sans doute pas une *polis* au sens politique : jamais membre du Panionion, elle fut selon Thucydide sous la dépendance de Téos au Ve s. av. J.-C. [2] Tite-Live la décrit comme un repère de pirates, auxquels les Romains livrèrent bataille, croyant affronter la flotte d'Antiochos III en 190 av. J.-C. [3] Elle accueillit les technites dionysiaques pour une courte période à une date située entre 158 et 133, à une époque où elle devait être indépendante de la cité de Téos, et même pouvoir lui faire ombrage, puisque les Téiens durent recourir à l'arbitrage des Romains pour obtenir le départ de ces artistes [4].

Théâtre (?)

Doğanbey (Seferihisar/İzmir), Çıfıt kalesi (ancien. Hypsili Vouno).
38°2'44.25"N 26°51'19.62"E (site).

Histoire de la recherche

On ne connaît aucun vestige d'un théâtre dans la cité de Myonnèse. Ch. Texier note déjà qu'en 1842 « tous les matériaux antiques » d'« une petite ville » sur le promontoire faisant face à l'île ont été employés dans « la construction du château moderne d'Hypsili Hissar » [5].

G. E. Bean ne relève pas de trace d'un théâtre lors de son passage [6]. Si une partie du site antique se trouve sous le niveau de la mer, l'archéologie sous-marine ne fournit pas davantage d'informations sur un hypothétique théâtre.

Discussion

L'îlot rocheux (**fig. 365**), aujourd'hui long de 260 m environ et inconstructible dans son état actuel [7], n'était sans doute guère plus accueillant dans l'Antiquité : Tite-Live décrit les falaises menaçantes de ce qui porte littéralement le nom d'« île aux

1. Sources citées dans St.Byz. 462, 11-13.
2. Thc. III 32, 1.
3. Liv. XXXVII 27, 7-8, septembre 190 av. J.-C., bataille de Myonnèse.
4. Strab. XIV 1, 29. ; Le Guen 2001 TL 13, Aneziri 2003. Voir aussi Bussières 2010. Sur le site en général, voir Bean 1989² (1966), p. 115-117, Hansen, Nielsen 2004 *s. v.* Myonnesos.
5. Texier 1862, p. 360-361.Vue actuelle (2016) de ces ruines d'époque ottomane sur un blog de randonneurs locaux : http://kadirbekci53.blogspot.com/2016/03/doganbey-cifit-kalesi-doga-yuruyusu.html ; film du site réalisé à l'aide d'un drône sur https://www.youtube.com/watch?v=MaaNlLidafk (pages consultées le 20/02/18).
6. Bean 1989² (1966), p. 117.
7. Visite le 28 juillet 2011 (en nous y rendant à la nage, la digue antique étant impraticable).

souris ». Les seuls vestiges, outre ceux de murs médiévaux et ottomans, sont ceux de murs antiques « cyclopéens »[8]. Une digue antique, sans date précise, reliait l'îlot au continent. La vallée qui lui fait face, étroite et plate, est aujourd'hui couverte de plantations de tomates.

Sources textuelles

Si on a parfois supposé l'existence d'un théâtre à Myonnèse[9], c'est sur la base des textes sur les technites dionysiaques.

Mais leur installation à Myonnèse au IIe s. av. J.-C. ne semble que très provisoire, puisque les Téiens se plaignirent de cette proximité, ce qui conduisit les technites à s'installer à Lébédos. De même qu'on n'a pas déduit de la présence temporaire de ces artistes la célébration de Dionysia à Myonnèse, de même on ne voit pas bien pourquoi un théâtre serait nécessaire dans une localité qui n'était sans doute pas dotée de toute la panoplie monumentale urbaine.

Figure 365 – Myonnèse, le site. On distingue la digue antique, à peine immergée (2011).

8. Hansen, Nielsen 2004 *s. v.* Myonnesos.
9. Sear 2006, p. 345, mais pas dans d'autres corpus : *TGR*, Yilmaz 2010, *Theatrum*, Isler 2017.

Panionion

Le Panionion était le sanctuaire confédéral où se réunissait l'assemblée du koinon des Ioniens. C'était un lieu de culte très ancien, qui selon la tradition remontait à l'arrivée des Ioniens dans la région : la chronique de Paros en datait la fondation de 1086/1085 av. J.-C.[1] ; on y trouvait l'autel de Poséidon Hélikônios. Ce sanctuaire semble s'être trouvé durant une large partie de son histoire en bordure du territoire de la cité de Priène.

Des Panionia furent intégrées aux festivités du Panionion depuis l'époque classique au moins (voir *infra*, p. 682). S'il n'est pas certain que le Panionion fut suspendu sous l'empire perse ou l'hégémonie athénienne, il semblerait que le culte ait été rénové dans la seconde moitié du IVe s. av. J.-C., alors que les cités d'Ionie retrouvaient leur autonomie et que plusieurs étaient refondées sur un nouveau site. Cette rénovation eut peut-être lieu au moment où Panionia et institutions ioniennes seraient revenues dans la région du Mycale (Strab. VIII 7, 2), après avoir été transférés à Éphèse (Diod. XV 49, 1-3) pendant une période de tensions entre les cités de Samos et de Priène[2]. Les représentants des cités auraient, sans doute dès cette époque au moins, porté le nom de *basileis* (*I.Priene* (*2014*) 399[3]) ; quant à la prêtrise de Poséidon Hélikônios, elle était, depuis cette époque au plus tard, l'apanage des Priéniens (*I.Priene* (*2014*) 146-148, Strab. VIII 7, 2 ; XIV 1, 20).

Le site où les modernes ont identifié le Panionion (**fig. 366**) est peu distant de la mer (3 stades selon Strab. XIV 1, 20, actuellement 1 km) sur une colline au flanc de laquelle fut construit, outre l'autel de Poséidon Hélikônios à son sommet, l'hémicycle à gradins qui nous intéresse ici. On a récemment discuté de la localisation du sanctuaire originel, qui correspond pour H. Lohmann, peu suivi, au site montagneux et isolé de Mèliè, découvert en 2004 : on y a identifié un temple archaïque, mais aucun vestige d'édifice d'assemblée[4].

Theatron, théâtre ou bouleutèrion

Güzelçamlı, ancienn. Tschangli (Kuşadası/Aydın), Otomatik tepe (ancienn. St Elias).
37°42'45.72"N 27°14'5.13"E.

1. *IG* XII 5, 444.
2. Ce déplacement ne fait cependant pas l'unanimité. Voir Stylianou 1983.
3. Lefèvre 2019, p. 373-374.
4. Wiegand, Schrader 1904, p. 26, Kleiner *et al.* 1967, *PECS s. v.* Panionion, Debord 1999, p. 176-178, *BNP s. v.* Panionion, Melia [H. Lohmann] (découverte de Mèliè en 1999, *contra* Herda), Hansen, Nielsen 2004, p. 1056-1057, Lohmann 2005, Herda 2006, Hoepfner 2011, p. 29-30.

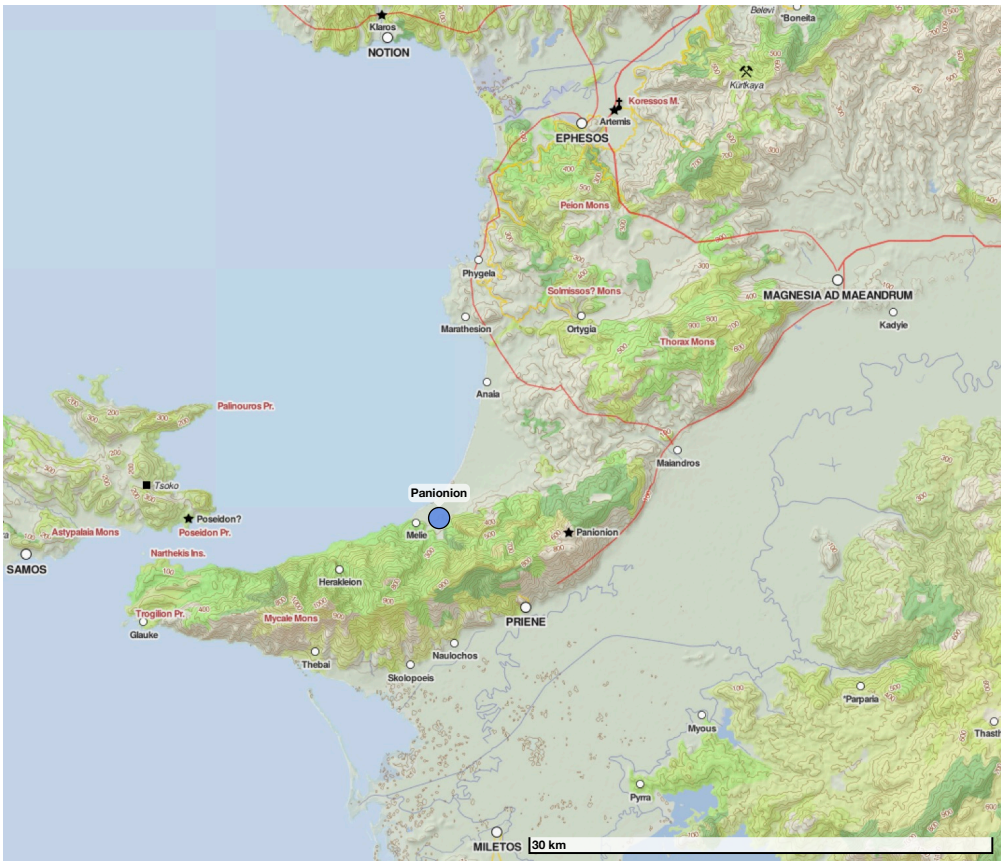


FIGURE 366 – Panionion. Emplacement rectifié du site, sur la côte au nord-est de Mèliè, sur un fond de carte du DARE (ligne de côte actuelle).

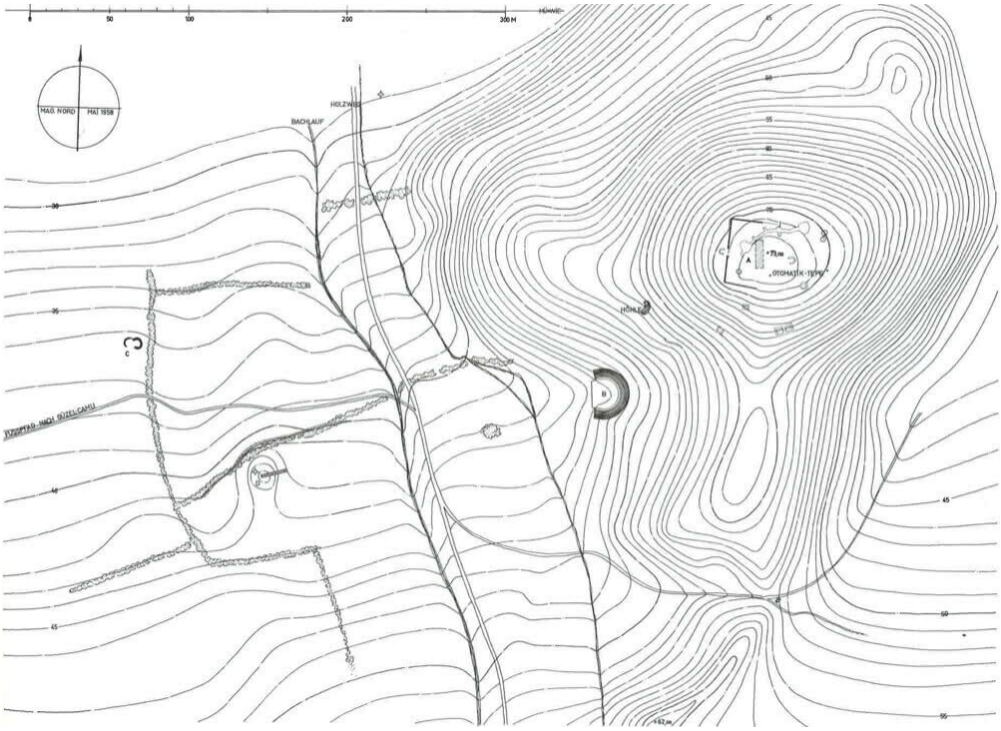


FIGURE 367 – Panionion, théâtre. Plan situant le monument au flanc ouest d'Otomatik tepe (KLEINER *et al.* 1967, fig. 5).

Figure 368 – Vue générale du theatron (2011).

Histoire de la recherche

Déjà en 1898, Th. Wiegand avait identifié le site, à l'aide d'une inscription connue depuis 1673 (*I.Priene (2014)* 398 = *I.Priene* 139), comme celui du Panionion, avec un autel à Poséidon Hélikonios au sommet de la colline et un édifice de type théâtral où il dénombra huit rangs (on en compte dix aujourd'hui). Il proposait d'y voir le lieu de réunion des envoyés des Ioniens [5]. Le monument fut fouillé et étudié en trois campagnes en 1957, 1958 et 1960, par G. Kleiner (U. de Francfort) ainsi que P. Hommel et W. Müller-Wiener et l'on en trouve une description dans leur livre sur le Panionion et Mèliè [6]. En 1994, M. H. Hansen et T. Fischer-Hansen en discutèrent dans une synthèse sur l'architecture politique monumentale, et plus récemment H. Lohmann et A. Herda dans leurs articles sur le Panionion [7]. Le monument a également été intégré aux divers inventaires de théâtres [8].

Description

Cette description s'appuie sur les publications et nos visites de terrain [9].

5. Wiegand, Schrader 1904, p. 26.
6. Kleiner 1959, Kleiner *et al.* 1967, p. 28-37, 51.
7. Hansen, Fischer-Hansen 1994, p. 67-68, Lohmann 2005, p. 73, Herda 2006, p. 50-52.
8. *TGR*, *s. v.* Güzelçamlı, Sear 2006, *s. v.* Panionium. La notice de Isler 2017, *s. v.* Panionion est relativement développée et discute certains points.
9. Les 13 août 2011 et 20 juillet 2016.

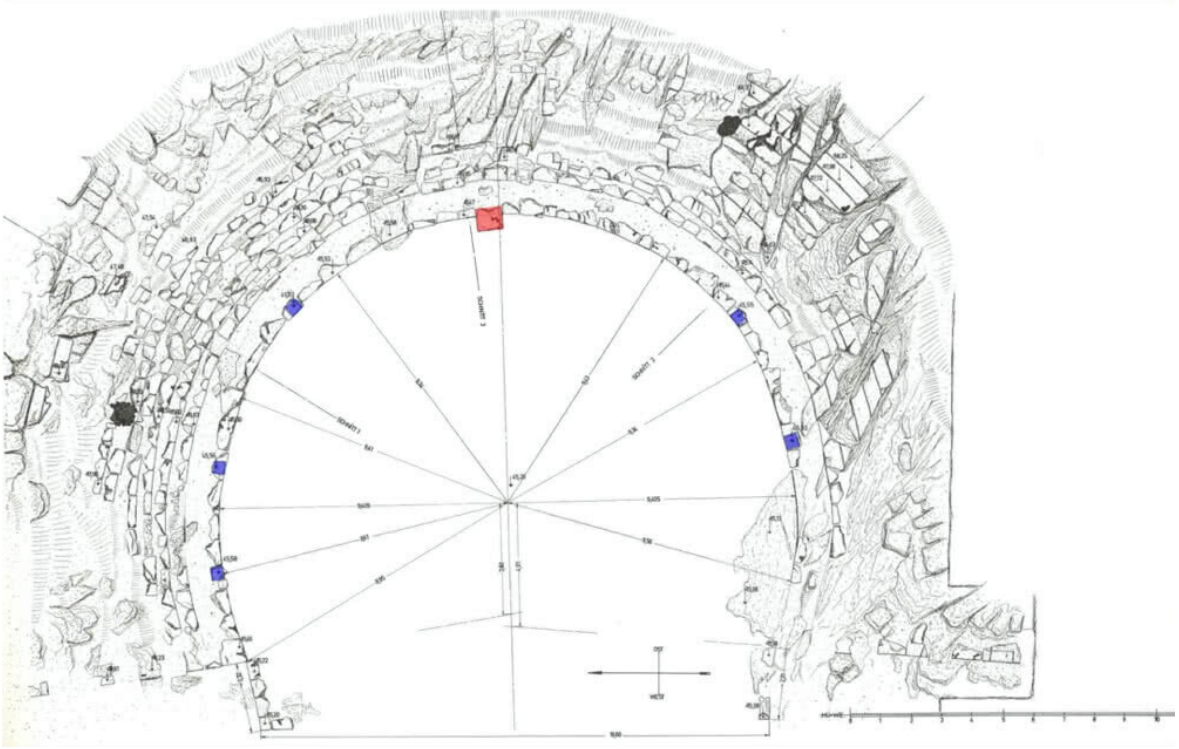


Figure 369 – Panionion, théâtre. Pierre à pierre : en rouge, autel ? en bleu, trônes ? D'après Kleiner *et al.* 1967, fig. 11.

§ Situation. Le théâtre (**fig. 367**) se situe au pied de la colline d'Otomatik tepe [10]. Il est orienté à l'ouest. Plus haut sur la colline, à plus de 100 m à vol d'oiseau, se trouvent les vestiges de l'autel de Poséidon Hélikônios et d'un mur de soutènement, datés par les fouilleurs du VIe s. av. J.-C. d'après les caractéristiques morphologiques et de maigres indices stratigraphiques. Une grotte naturelle, peut-être liée au culte de Poséidon, fut aussi découverte en 1957 entre le sanctuaire et le théâtre. L'est de la colline fut occupé par une forteresse à partir du IIIe s. av. J.-C. Un habitat se développa à proximité, qui daterait de l'Antiquité tardive et du Moyen Âge [11].

§ État de conservation. On observe aujourd'hui (**fig. 368**) les vestiges d'une partie des gradins çà et là recouverts de végétation basse et de pins. Au centre, ils ont été emportés par les eaux de pluie et la partie sud-ouest du koilon a presque disparu. Le théâtre fut en outre endommagé en 2005 par un bulldozer qui traversa le koilon lors d'un feu de forêt. Ouvert sans restriction aux visiteurs, il est devenu un lieu de pique-nique prisé et les déchets y abondent. Afin d'attirer l'attention sur cet ancien lieu de réunion, le maire de Kuşadası y organisa le conseil municipal ordinaire de septembre 2019 (**fig. 370**), en utilisant l'espace d'une façon assez inattendue : on installa bien le public sur les gradins et les acteurs du conseil dans l'orchestra, mais le maire tournait le dos aux spectateurs et regardait vers le nord, dans l'axe longitudinal

10. Ce nom lui vient de la première guerre mondiale où un poste d'artillerie fut installé en son sommet, qui endommagea l'autel.
11. Kleiner *et al.* 1967, p. 37-45.

du koilon. La toile tendue au-dessus des conseillers municipaux pour les protéger du soleil rappelle de façon suggestive les dispositifs attestés pour les théâtres antiques et non les bouleutèrions en général couverts. Qu'on ait recouru dans l'Antiquité à un tel dispositif au panionion, lieu d'assemblée découvert, n'est pas impossible.

FIGURE 370 – Panionion, théâtre. Réunion du conseil municipal de Kuşadası en septembre 2019. https://www.kent09.com.tr/kusadasi-belediye-meclisi-tarihi-12-iyon-kentinin-baskenti-panionionda-toplandi/, page consultée le 15/02/20.

§ Matériaux. L'édifice est en partie taillé directement dans le calcaire gris bleu du socle rocheux, en partie constitué de blocs de ce même calcaire. La mauvaise qualité de cette pierre tranche avec le marbre du Mycale employé dans l'autel de Poséidon.

§ Koilon. Le petit koilon, d'un diamètre de 32 m environ, s'étendait approximativement sur les trois quarts de la circonférence d'un cercle. Plus précisément, il suivrait une forme ellipsoïdale à deux foyers (**fig. 369**). Le tracé semble complexe en regard de l'apparence fruste et irrégulière du monument.

On implanta ce koilon en nivelant en partie un éperon rocheux qui traversait l'orchestra depuis le sud-est. Les gradins étaient en partie taillés dans la roche, surtout du côté sud, en partie constitués de blocs grossièrement taillés, épannelés uniquement à l'avant (**fig. 371, 373**). D'après la surface irrégulière des blocs et l'absence de scellements, W. Müller-Wiener soutient qu'il ne s'agissait pas de substructions destinées à être couvertes d'un placage de marbre, comme l'a défendu A. Mallwitz [12] puis A. Herda, mais bien des sièges eux-mêmes, ce qui semble être l'hypothèse la plus raisonnable. H. Lohmann quant à lui présente l'édifice comme inachevé.

Les **murs de soutènement antérieurs** sont partiellement conservés. Au sud, on observe deux assises en grand appareil hautes de 0,53 m, au parement grossièrement dressé à la pointe (**fig. 372**). Ces murs étaient légèrement divergents depuis le centre de l'orchestra. La falaise délimitait le monument à sa périphérie.

12. KLEINER *et al.* 1967, p. 32 n. 78.

Figure 371 – Panionion, théâtre. 1. Éperon rocheux taillé en gradins dans la partie sud du koilon (2011). 2. Gradins constitués de blocs dans la partie nord du koilon (2011).

Figure 372 – Panionion, théâtre. Vestiges du mur de soutènement antérieur sud (2011).

On compte dix rangées de **gradins** courants, outre peut-être la proédrie envisagée ci-dessous. Il ne semble pas qu'il en ait existé davantage. Elles semblent avoir été divisées en trois kerkis par deux escaliers symétriques (**fig. 374**). Ainsi la kerkis centrale serait deux fois plus large que les kerkis latérales. Une autre hypothèse, défendue par H. P. Isler, consiste à restituer un escalier central définissant quatre kerkis égales. Mais un nombre pair de kerkis serait surprenant. Les marches des escaliers sont hautes de 0,19 m et larges de 0,60 m environ, on en comptait moins de deux par rang. Les degrés, sensiblement plus petits que des gradins, sont, dans la partie centrale, profonds de 0,55 m et hauts de 0,27 m : ils auraient pu avoir été conçus pour la station debout plutôt qu'assise.

En tenant compte des dimensions de l'édifice et de son plan, nous estimons sa **capacité** à 1000 places larges de 0,40 m environ [13].

13. C'est aussi le chiffre atteint par M. Hansen.

Figure 373 – Panionion, théâtre. Vue d'ensemble de la moitié nord du koilon, avec quatre bases et un escalier (2011).

Figure 374 – Panionion, théâtre. 1. Escalier conservé dans la moitié nord du koilon (2016). 2. Escalier conservé dans la moitié sud du koilon (2016).

§ Accès. Aucun indice de fermeture ou de couverture d'accès le long des murs de soutènement antérieurs du koilon, pas plus que d'un traitement particulier du sol, n'est conservé : les affleurements rocheux semblent même indiquer qu'on ne circulait pas dans ces espaces. Le fait que l'orchestra était fermée sur son côté ouest par une « construction légère » disparue soulève la question de la possibilité d'un accès

frontal au monument, qui serait rendu possible par l'absence de bâtiment de scène. Si l'on suppose la tenue de chœurs dans l'orchestra, il faut bien qu'un accès bas ait existé, sans qu'il soit nécessaire que l'entrée des choreutes se soit faite par ce que nous appelons des parodos, absentes ici. On pouvait sans doute prendre place dans les gradins depuis le haut du koilon, et de là monter à l'autel de Poséidon.

§ Orchestra. L'orchestra avait un diamètre de 18,81 m. Son plan, qui serait ellipsoïdal, n'est pas éloigné du cercle ou d'un demi-cercle complété par un trapèze : selon les fouilleurs, elle était à l'origine fermée par une construction peu importante (**fig. 369**). Un chœur aurait pu y décrire un cercle sans difficulté. Son sol était en terre battue sur une couche de gravier venant combler les lacunes du socle rocheux (**fig. 375**). Au pied des dix rangées, un degré semi-circulaire bas (0,26 m) et profond (1,17 m en moyenne, 1,62 m dans l'axe du théâtre), devait constituer une circulation à l'avant de laquelle se trouvait peut-être la **proédrie**. Les blocs qui le constituaient reposaient sur le rocher taillé, en particulier au sud, ou directement sur le sol et contenaient un remplissage en terre battue. On conserve peut-être des vestiges de cinq bases rectangulaires de trônes libres (**fig. 376–378**). Une au centre, plus grande (L. 0,85, prof. 0,50 m, ht. min 0,20 m) déborde de 0,05 m environ dans l'orchestra (**fig. 376**).

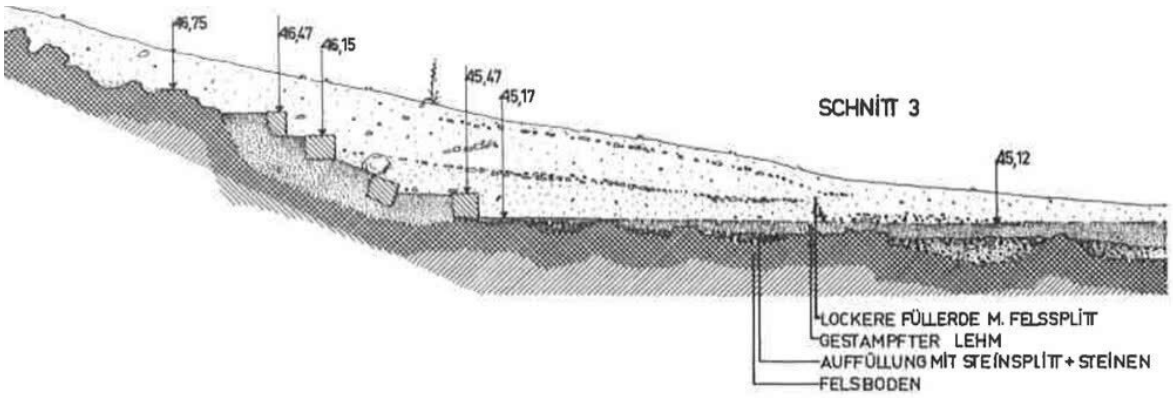


Figure 375 – Panionion, théâtre. Coupe nord-sud à travers le koilon (Kleiner *et al.* 1967, fig. 11, coupe 3).

Dans la moitié nord du koilon, on en distingue nettement trois autres à intervalles assez irréguliers (depuis le centre 6,50 m, 5,35 m, *ca* 2,90 m). Dans la moitié sud, on en compte deux. Les dimensions de ces bases varient : certaines sont exactement carrées, d'autres légèrement rectangulaires, et la longueur des côtés va de 0,37 m à 0,50 m pour une moyenne de 0,45 m. Elles sont conservées sur une hauteur allant de 0,27 m à 0,40 m [14]. Si l'on voulait restituer un dispositif symétrique de part et d'autre de la base axiale, il faudrait au moins 7 emplacements, 9 si l'on considère que l'extrémité nord de l'assise est mal conservée et qu'on a pu avoir 4 bases dans la moitié nord. C'est le chiffre que retiennent les fouilleurs, le rapprochant du nombre

14. Selon nos propres mesures tributaires de l'état du monument en 2016.

Figure 376 – Panionion, théâtre. 1. Base au centre du premier rang bas et profond (proédrie ?) avançant dans l'orchestra depuis le sud (2011). 2. Base centrale vue du dessus (orchestra en bas).

de cités de la nouvelle ligue donné par Diodore pour l'année 372 av. J.-C. (Diod. XV 49, 1) : l'archéologie viendrait confirmer un texte de l'historien qui suscitait un certain scepticisme.

Mais la nature différente de la base centrale, qui amènerait à restituer un trône plus imposant au centre (celui du *basileus* et prytane qui présidait le conseil des *basileis* selon l'inscription ci-dessous, l. 21, ou encore du *basileus* des Éphésiens, qui jouissait de nombreux privilèges dont la proédrie dans les concours selon Strab. XIV 1, 3 [15]), contrairement à ce que montrent des théâtres mieux conservés, invite plutôt à y voir un autel comme au théâtre de Priène. Cet autel pourrait être celui de Zeus Boulaios, sur lequel on sacrifierait ἐν χόρωι (voir *infra*, p. 681) : l'orchestra et l'autel de cette divinité du bouleutèrion seraient particulièrement adaptés à l'accomplissement de sacrifices dans l'orchestra, accompagnés de chants choraux.

A. Herda défend cependant la thèse des 9 trônes, remarquant que l'autel n'est pas tout à fait axial, mais légèrement décalé au nord de cet axe. Rien n'interdit en effet cette asymétrie, puisqu'on a aux théâtres de Priène et d'Oropos, mais peut-être aussi à celui de Métropolis, 3 et 2 trônes, selon la même répartition que ce que l'on observe ici. La difficulté réside plutôt dans le fait d'imaginer que pas moins de 4 bases ont disparu, pour restituer un nombre bien plus singulier que ce que nous offrent les vestiges et chercher une coïncidence avec une réalité historique, séduisante peut-être, mais indémontrable et sans parallèle.

Par ailleurs on a pu faire l'hypothèse que de tels trônes auraient pu être occupés lors des Panionia par ceux qui avaient obtenu à Priène la proédrie dans les concours en général à la fin du IVe s. av. J.-C. [16]

15. Sokolowski 1970, p. 112.
16. Csapo, Wilson 2020, p. 764.

Figure 377 – Panionion, théâtre. 1. Première base (de proédrie ?) conservée depuis le nord, vue du sud (2016). 2. Deuxième base conservée (2016).

Figure 378 – Panionion, théâtre. 1. Troisième base conservée (2016). 2. Cinquième base conservée (2016).

§ Bâtiment de scène. Aucune trace de bâtiment de scène n'a été identifiée. Il existe pourtant une zone trapézoïdale réservée (L. max. 18,81 m, prof. 2,27 m) complétant l'orchestra, qui correspond à l'emplacement d'une estrade : W. Müller-Wiener propose d'y restituer un bâtiment de scène en matériaux périssables. Le plan évoque une estrade barrant l'orchestra, comme on en rencontre à l'époque impériale, ou laissant des passages sur les petits côtés, et rappelle celui du theatron inachevé de Magnésie du Méandre : si l'on suit la théorie de l'abandon en cours de construction de l'édifice du Panionion, on pourrait considérer qu'il s'agissait d'un sol préparatoire pour un bâtiment de scène qui ne fut pas réalisé. M. Hansen retient l'idée d'une possible structure faisant office de *bèma*, c'est-à-dire de tribune, reprenant un terme employé en contexte politique, mais aussi aux théâtres d'Iasos au IIe s. av. J.-C. (bèma de Sopatros, *I.Iasos* 164) et d'Athènes au IIIe s. apr. J.-C. (bèma de Phaidros, *IG* II^2 5021).

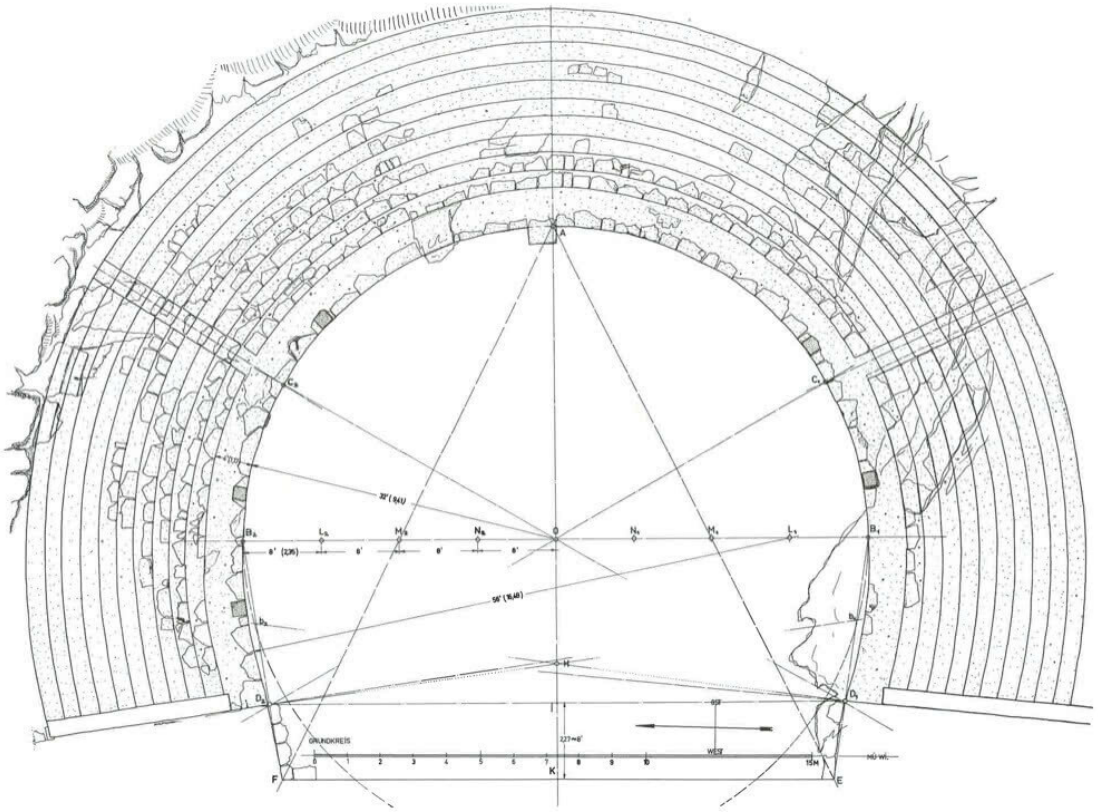


FIGURE 379 – Panionion, théâtre. Plan restitué du monument (KLEINER *et al.* 1967, fig. 12, coupe 3).

Chronologie

L'ensemble paraît homogène et rien ne permet d'y distinguer des phases.

§ Date de construction. Le monument est daté par ses fouilleurs de la fin du IVe s. av. J.-C. voire du début du IIIe s. av. J.-C., soit après les grandes assemblées historiques du VIe et du Ve s. av. J.-C. W. Hoepfner plaide pour une date plus haute, dès le début du Ve s. av. J.-C., sur le seul argument que de tels édifices d'assemblée sont « aujourd'hui connus » pour cette époque [17]. H. Lohmann a développé une thèse inverse, sans emporter l'adhésion, selon laquelle il s'agissait d'un Panionion récent, jamais achevé et laissé à l'abandon *ca* 275 av. J.-C.

La première datation se base sur les dimensions du monument, la comparaison de sa forme avec celle du théâtre de Priène et de sa proédrie [18] ; le contexte historique et deux inscriptions du IVe s. av. J.-C. trouvées à Güzelçamlı mentionnant des Panionia, dont l'une, discutée ci-dessous, pourrait se référer explicitement au monument dans la seconde moitié du IVe s. av. J.-C. [19] ; l'étude de quelques tessons, rares malgré les sondages, dont un pied d'amphore trouvé à l'angle entre le mur de soutènement

17. HOEPFNER 2011, p. 30.

18. Il faut cependant remarquer que la construction du théâtre de Priène dès la seconde moitié du IVe s. av. J.-C. n'est pas une certitude.

19. S'y ajoute celle que Th. Wiegand utilisa pour identifier le site (*I.Priene* (2014) 398 = *I.Priene* 139, l. 2, milieu du IVe s. av. J.-C.) , aujourd'hui perdue.

antérieur nord et l'orchestra. Enfin, si l'on restitue neuf trônes et qu'on les attribue aux neuf cités de Diodore, le monument aurait été construit – et utilisé devrait-on ajouter – à une époque où Samos, et peut-être Chios et Clazomènes n'étaient pas encore revenues dans la ligue tandis que Smyrne n'y avait pas encore fait son entrée, datée de 289/288 av. J.-C. ou d'un peu avant (voir *infra*, p. 812).

Il est dommage qu'aucun de ces critères ne soit pleinement convaincant : cette datation ferait du theatron du Panionion l'un des premiers édifices à gradins en pierre construits en Asie Mineure.

§ Période d'utilisation. La question de la période d'utilisation demeure problématique. Faut-il voir dans l'absence de réfection une volonté de conserver un aspect primitif, un déclin, ou même un abandon ? On peut penser que comme dans les théâtres des dèmes de l'Attique qu'on ne remania pas aux époque récentes, on maintint l'édifice dans sa forme première tout au long de l'histoire du koinon des Ioniens, ce qui n'empêchait pas qu'on organise la fête des Panionia dans d'autres cités, comme cela est attesté aux diverses époques (voir *infra*, p. 682).

Destination et usages de l'édifice

Pour Th. Wiegand, l'édifice était un bouleutèrion, celui de l'assemblée des Ioniens, comparable par son architecture à d'autres comme ceux de Priène ou de Milet. Le terme de bouleutèrion n'est pas attesté, mais l'assemblée des Ioniens est bien désignée comme *boulè* à l'époque classique (*I.Priene (2014)* 398 = *I.Priene* 139, l. 2, milieu du IVe s. av. J.-C.) et ses représentants furent des *probouloi* avant de prendre le titre de *basileis* (voir *supra*, p. 669) ; on pourrait aussi remarquer que Thalès avait selon la tradition proposé que le *bouleuterion* des Ioniens soit installé à Téos (Hdt. VI 7).

Le monument évoque pourtant davantage un théâtre par sa forme. G. Kleiner adoptait ainsi le vocabulaire descriptif de l'architecture théâtrale, en précisant que cela ne devait pas préjuger de sa fonction, qui était celle de lieu de réunion de l'assemblée des Ioniens[20]. Peut-être que le chef (βασιλεύς) de la délégation de chaque cité prenait place sur un trône de proédrie. On ne sait en revanche quel était l'effectif des délégations ; la capacité de l'édifice lui permettait d'accueillir pour chaque cité plusieurs dizaines de représentants, jusqu'à une centaine.

Le fait que l'édifice ait servi de lieu d'assemblée politique n'empêche cependant pas qu'il ait eu d'autres usages, du fait de certains de ces points communs avec l'architecture théâtrale : il n'était pas couvert, et on ne trouve pas de trônes dans les bouleutèrions. Par ailleurs l'orchestra paraît trop vaste pour n'avoir été qu'un espace pour les orateurs : son diamètre à l'intérieur du degré de la circulation périphérique égale celui de l'orchestra du théâtre de Priène circulation périphérique comprise (18,7 m à Priène, 18,81 m au Panionion), qu'elle dépasse pour la superficie, alors que sa capacité est bien moindre.

20. G. Kleiner suggérait que l'assemblée se tenait à l'époque archaïque sur la terrasse autour de l'autel.

Peut-être y effectuait-on des sacrifices sur un autel qu'on pourrait restituer approximativement dans l'axe du koilon, et qui pourrait être celui de Zeus Boulaios, destinataire principal d'un sacrifice selon une inscription concernant le règlement des Panionia. Ce sacrifice à Zeus Boulaios et aux autres dieux devait être effectué, ἐν χόρωι, soit « lors du chœur », c'est-à-dire accompagné de chants choraux [21], soit, selon A. Herda, « dans l'orchestra » du bouleutèrion désigné comme lieu d'évolution des chœurs. L'expression est singulière. Dans le premier cas, le singulier étonne et l'on aurait effectivement tendance à penser que le mot se réfère à un lieu. Mais le nom χόρος ne semble avoir désigné la piste de danse que chez Homère (Il. XVIII 590, Od. VIII 260, *cf.* 264, Od. XII 4, Od. XII 318) ; Pausanias note que ce nom est traditionnellement donné à l'agora de Sparte (Paus. III 11, 9), ce que l'on peut rapprocher des orchestras sur les agoras archaïques d'Athènes (ὀρχήστρα, voir par ex. Phot. o 351) et d'Argos. Dans les inscriptions n'est attesté dans un sens architectural que le terme ὀρχήστρα à partir du IIIe s. av. J.-C. [22]

Quelle que soit l'interprétation que l'on retienne, si l'on situe le sacrifice au Zeus protecteur de la boulè et la performance des chœurs dans le même édifice, cela revient à dire qu'il servait à la fois de bouleutèrion et de théâtre pour un public restreint. On pourrait aussi désigner cet édifice comme un théâtre de sanctuaire ou theatron, apparenté à ces deux types, mais dont la forme, et probablement l'usage, demeuraient dans une certaine mesure singuliers [23].

Sources textuelles

Inscription mentionnant l'édifice ?

Règlement concernant la fête des Panionia. Trouvé sur le site du Panionion. La pierre est brisée sur les côtés, le texte très restitué. Nous n'en retenons ici qu'un passage.

350-323 (Kleiner) ou fin de la seconde moitié du IVe s. av. J.-C. (Sokolowski).

Éditions : Kleiner *et al.* 1967, p. 45-63, Sokolowski 1970.

[θύ]-
10 [ειν δὲ] τῶι Διὶ τῶι Βουλα[ίωι τοῖς τε ἄλλοις θε]-
[οῖς, οἷς] ἐν χόρωι θύειν δεῖ [κατὰ τὸν ἱερὸν νόμον]

« [de sacrifier] à Zeus Boulaios [et aux autres dieux auxquels] il faut sacrifier dans l'orchestra (?)/avec un accompagnement de chants choraux [conformément à la loi sacrée] »

L. 15, il est également question d'un βωμός ([…] ἢ βωμῶι).

21. Kowalzig 2005, p. 48, avec un parallèle dans l'inscription *I.Tralles* 145.

22. Au IIIe s. av. J.-C. pour désigner l'orchestra des théâtres d'Oiniadai (*IG* IX, 1^2, 2, 420) et de Délos (*IG* XI 2, 161, l.81-82 et 203, l.79) ; mais aussi de celui de Milet (*Milet* VI 3 145, l. 31) en 200/199, ou encore de celui de Kios en Bithynie (*I.Kios* 94, 17, l. 18).

23. L'édifice se trouve non seulement dans les inventaires de théâtres, mais aussi dans le corpus des « théâtres cultuels » étudiés dans Nielsen 2002.

Concours musicaux

§ Panionia. Fête de tous les Ioniens comprenant probablement un concours musical. Attestés peut-être du ve s. av. J.-C. (Diod. XV 49, 1, et témoignage discuté de Thucydide : Thc. III 104) [24] au ier s. apr. J.-C. peut-être (Philostr. *VA* IV 5). Les Panionia semblent avoir eu lieu au moins certaines fois en dehors du site du Mycale. À l'époque classique, selon S. Hornblower [25], ils auraient été temporairement déplacés à Éphèse et nommés Éphéseia (Diod. XV 49, 1, Thc. III 104), mais P. J. Stylianou réfute l'idée d'une identification des Panionia aux Éphéseia thucydidéens [26]. À l'époque hellénistique, on sait par exemple qu'ils eurent lieu au moins une fois à Milet (*Milet* I 9 306, Welles, *RC*, 52, 169/168 av. J.-C.) : l'organisation se faisait peut-être par rotation entre les différentes cités du koinon [27]. À l'époque augustéenne les Panionia (assemblée et sacrifice) se tenaient au Panionion (Strab. XIV 1, 31.) et au ier s. apr. J.-C. peut-être à Smyrne (Philostr. *VA* IV 5) [28].

• **Programme.** Sacrifices. Probablement des chœurs envoyés par les délégations comme à Claros, Delphes et Délos (Kleiner *et al.* 1967, p. 45-63, Sokolowski 1970, seconde moitié du ive s. av. J.-C.).

§ Alexandreia. Fête en l'honneur d'Alexandre (pour son anniversaire ? [29]) qui s'ajouta aux Panionia. Les Alexandreia sont attestés à partir du iiie s. av. J.-C. (*I.Erythrai* 30, 270-260 av. J.-C., voir Piejko 1991a) jusqu'à l'époque augustéenne (*I.Erythrai* 504, après Actium, Strab. XIV 1, 31).

La fête devait comprendre un concours gymnique, peut-être en terrain varié : on connaît un vainqueur au *dolichos* dans *I.Erythrai* 87, à la course en armes (ὁπλίτης en ionien-attique) dans une inscription de Messène (Themelis 1998, p. 57-58, *SEG* 46, 422). Il n'est pas certain qu'elle comprenait un concours musical. À la basse époque hellénistique, selon l'inscription de Messène, datée de la seconde moitié du iie ou de la première moitié du ier s. av. J.-C. par Ph. Gauthier (ier s. av. J.-C. selon P. Themelis) elle se serait déroulée sur le territoire de Smyrne (voir *infra*, p. 870). Selon Strabon elle se déroulait de son temps dans un bois sacré au-dessus de Chalcidées, à la frontière des territoires d'Érythrées, Clazomènes et Téos (Strab. XIV 1, 31). La fête, qui ne se déroulait donc pas au Panionion, aurait donc, d'après ces deux témoignages, été déplacée vers l'ouest (Gauthier 2000, p. 634-635) peut-être à Téos qui était la cité limitrophe de Smyrne, comme le proposent Chr. Habicht et Ph. Gauthier. On a pu supposer qu'il y avait un système de rotation entre les différentes cités ioniennes, ce qui repose sur un texte incertain (Habicht 1970, p. 17, *cf.* 245-246 d'après *OGIS* 222, dont la restitution, τὴν πόλιν [ἐν ἧι ἂν συντελέσωσιν τὴν θυ]σίαν τῶν Ἀλεξανδρείων est prudemment abandonnée dans *I.Erythrai* 504 ; encore pourtant Habicht 2000, p. 126,

24. Debord 1999, p. 176-178.
25. Hornblower 1982b.
26. Stylianou 1983.
27. Horster 2013, p. 201.
28. Voir Graf 1985, p. 186-187, Horster 2013, p. 201.
29. Restitution débattue. *cf.* Herrmann 2016, p. 232 n.37.

Herrmann 2016, p. 232). Une interrogation pourrait être ajoutée : les Messéniens qui honorèrent un de leurs compatriotes avaient-ils une connaissance aussi précise de la topographie ionienne que le géographe, et cela ne pourrait-il pas expliquer une approximation dans la localisation de ce concours extra-urbain, approximation qui en nommant la grande cité de Smyrne rehaussait la gloire de son champion ? On pourra objecter que ce champion devait savoir sur le territoire de quelle cité il avait concouru.

§ Eumeneia. Jour en l'honneur d'Eumène II, que le roi dans une lettre au koinon des Ioniens proposa de financer lui-même (*Milet* I 9 306, Welles, *RC*, 52, l. 27-29, 169/168 av. J.-C.) dans le cadre des Panionia ou Panionia/Alexandreia selon K. Piejko [30].

30. Piejko 1991b, p. 134-135.

Phocée

La cité la plus septentrionale de la ligue ionienne est avant tout connue comme une puissance maritime et coloniale de l'époque archaïque. Détruite lors de l'expansion perse de 546 av. J.-C., temporairement abandonnée puis repeuplée par une partie seulement de ses habitants, elle entama alors un certain déclin : les Phocéens ne fournirent que trois bateaux à la bataille de Ladè en 494. Ils contribuèrent ensuite à la ligue de Délos à la hauteur non négligeable de un à trois talents, avant de s'affranchir de la tutelle athénienne en 412 pour rejoindre le camp spartiate. Entre 406 et l'arrivée d'Alexandre le Grand en 334, Phocée serait retombée sous domination perse [1].

Au cours de l'**époque hellénistique**, la cité entra sous domination séleucide puis attalide. Assiégée et pillée en 190 av. J.-C. par les Romains pour avoir pris le parti d'Antiochos III, menacée d'être anéantie en 132 av. J.-C. pour avoir suivi celui d'Aristonikos, elle fut finalement épargnée grâce à l'intercession de Massalia. Plus tard, Pompée garantit à la cité son indépendance. Mais Phocée, qui n'eut jamais de relations privilégiées avec les Romains, fut loin de prospérer **sous l'Empire** : la ville resta un important centre de production céramique mais sa superficie, déjà réduite à l'époque hellénistique, continua de décroître [2].

Théâtre

Eski Foça (Foça/İzmir), Değirmenli Tepe (ancien. Bakathanasi Myli).
38°40'11.84"N 26°45'31.60"E.

Histoire de la recherche

Longtemps demeuré totalement enseveli, le théâtre de Phocée, dont aucune source écrite n'attestait l'existence, est resté inconnu des voyageurs.

Félix Sartiaux, ingénieur des chemins de fer et connaisseur de l'Ionie, fervent promoteur de l'archéologie française en Asie Mineure face au développement des missions étrangères, notamment autrichiennes et allemandes, fut envoyé par le gouvernement français étudier l'antique métropole de Marseille [3], en 1913 et 1914,

1. Pekin 2015, p. 41. On connaît par exemple des tyrans à proximité, à Larissa, aux ve et ive s. av. J.-C. comme le remarque E. Akurgal (Akurgal 1969 [2007], p. 118), qui date du ive s. av. J.-C. la tombe monumentale d'inspiration perse de Taş Kule. Mais la datation de ce monument est loin de faire l'unanimité : G. E. Bean y voit une tombe phrygienne du viiie s. av. J.-C. (Bean 1989² (1966), p. 125) tandis que Ö. Özyiğit la situe au milieu du vie s. av. J.-C. (Özyiğit 2002, p. 333-336, voir aussi Pekin 2015, p. 131-133).

2. *PECS s. v.* Phokaia, Bean 1989² (1966), p. 117-127, Akurgal 1969 [2007], p. 116-118, *BNP s. v.* Phocaea, Hansen, Nielsen 2004 *s. v.* Phokaia, Pekin 2015, p. 50.

3. Sartiaux 1914a, p. 8-10.

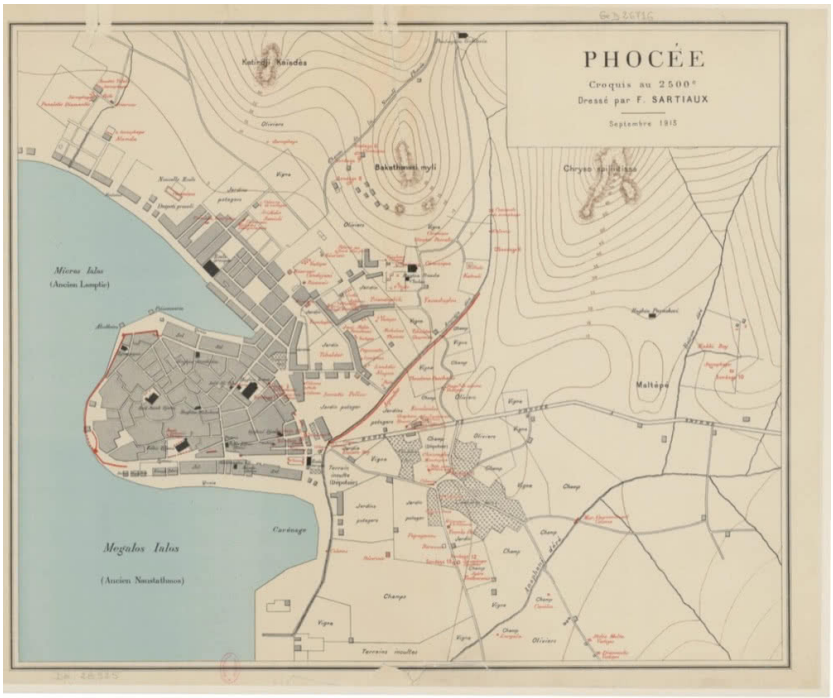


Figure 380 – Phocée. Plan de F. Sartiaux indiquant l'emplacement des sondages (1913).

durant la guerre gréco-turque dont il se fait le chroniqueur[4], puis de nouveau en 1919 et 1920 avant l'abandon définitif des recherches françaises dans la région[5]. Il réalisa trois sondages (**fig. 380**), lors d'une première campagne de cinq semaines en septembre et octobre 1913, sur le versant ouest de la colline du Değirmentepe[6]. Il signale dans ses rapports une dépression semi-circulaire au nord-ouest de la colline, flanquée de remblais et précédée d'une terrasse, où l'on avait trouvé en abondance blocs architecturaux et matériel céramique : selon lui, c'est l'emplacement du site qui conviendrait le mieux à un théâtre.[7] Sur son plan de la ville au 1:2500, il indiqua, sans dessiner de vestiges architecturaux, faute d'avoir pu confirmer son hypothèse, une concentration de céramique à l'emplacement de sondages ayant permis de dégager plusieurs assises d'un mur de soutènement en tuf qui sera identifié comme le mur de soutènement nord du koilon.

Les travaux menés par Ekrem Akurgal entre 1952 et 1955, qui permirent notamment de localiser le temple archaïque d'Athéna sur la presque-île, ainsi que les

4. Sartiaux 1914b ; voir aussi les archives, plaques stéréoscopiques et notes, réunies et commentées dans Dalègre 1912.

5. Sur le contexte, voir aussi Dalègre 1912, p. 2, Yakoumis (éd.) 2008.

6. Sartiaux 1914a, p. 37-38 ; sondages nos 6 à 8 sur le plan au 1:2500 dressé en 1913 et conservé à la BnF (département des Cartes et plans, GE D-26716, id. btv1b530783779, disponible sur `http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530783779#?`, consulté le 28/01/2018. Le plan fut plus largement diffusé dans Langlotz 1976. Une copie ainsi qu'une version complétée après 1920, avec note explicative sont conservées à l'EFA (voir Hermary 2004 fig. 5). Sartiaux est également l'auteur d'un plan de la ville antique au 1/5000 (Sartiaux 1914c, Sartiaux 1914a, légèrement modifié ; voir Hermary 2004 fig. 3.)

7. Sartiaux 1914c, p. 13-14, Sartiaux 1914a, p. 37-38.

interventions ponctuelles effectuées jusqu'en 1974, notamment par Ü. Serdaroğlu, concernèrent avant tout les niveaux les plus anciens, sans reprendre la fouille dans le secteur du théâtre [8].

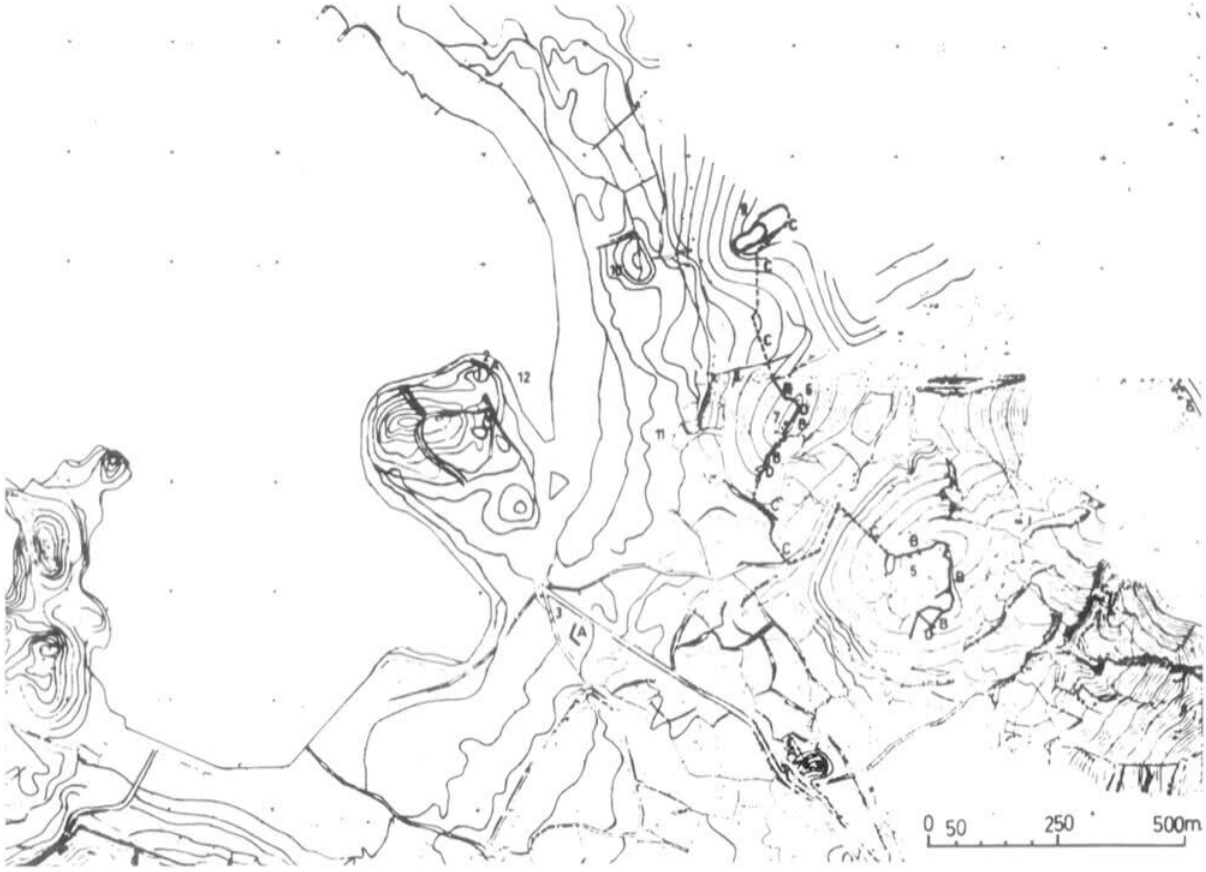


Fig. 1. — Topographical map of Phokaia.

1. — Temple of Athena (Archaic period). **2.** — The Port Sanctuary (c. 580 B. C.). **3.** — Former construction site of the Government Administration Building. **4.** — Maltepe Tumulus. The Tumulus is from the Hellenistic period, the Archaic period city walls inside it are from the years 590-580 B. C. **5.** — Altın Mağarası Hill (Hilmi Dağı). **6.** — Değirmenli Tepe (Theatre Hill).**7.** — Sanctuary of Kybele. **8.** — Theatre (340-330 B. C.). **9.** — Çifte Kayalar (Katırcı Kayaları) Hill. **10.** — Ceramic dump of the Roman period. **11.** — Settlement from the Archaic period to the Byzantine period. **12.**— Ancient port. **A.** — Remains of city walls from the Archaic period. **B.** — Traces of foundation beds of the Archaic period walls, cut from the rock. **C.** — Probable line followed by the Archaic period walls. **D.** — Towers of the Archaic period walls.

Figure 381 – Phocée. Plan des vestiges actuellement connus à Phocée (Özyiğit 1994).

En 1990, Ömer Özyiğit (Ege Üniversitesi), directeur de la mission archéologique de Phocée, qui inaugura en 1989 la troisième ère de fouilles sur le site, entreprit de localiser à nouveau les sondages de F. Sartiaux [9] et mena l'année suivante dans l'urgence une campagne de fouilles, alors qu'un promoteur allait faire construire des immeubles sur le site [10]. Cette mission permit de mettre au jour quelques rangées de gradins dans un nouveau secteur réunissant dix carrés de fouille et de reprendre le dégagement du mur de soutènement nord [11]. Le projet de dégagement

8. Sur l'histoire des fouilles, voir Pekin 2015, p. 87-106.
9. Özyiğit 1991, p. 99-102. Photographies de l'emplacement hypothétique du théâtre fig. 20-21.
10. Özyiğit 2006, p. 306-307.
11. Özyiğit 1992.

et de restauration du théâtre, débuté avec l'appui financier d'une entreprise sponsor [12], fut interrompu par un chantier immobilier et les initiatives ultérieures [13] demeurèrent sans suite.

Description

§ Emplacement dans le site. Le théâtre, situé à la lisière de la ville, était orienté au nord-ouest et exploitait la pente de l'actuel Değirmentepe, ce qui dut probablement limiter l'apport de remblais nécessaires à la construction du koilon. La cuvette, « limitée de chaque côté par une sorte de remblai » [14] soutenu au moins au nord par un mur n'était cependant pas entièrement naturelle. Les fondations devaient être en partie taillées dans le tuf bréchoïde trachytique de l'éperon rocheux du Değirmenli tepe [15], dont le flanc sud servit peut-être de carrière pour les pierres de taille [16]. Le théâtre se situait en contrebas d'un sanctuaire à Cybèle aménagé de niches taillées dans la roche. De sa faible altitude (inférieure à 25 m au-dessus de la mer au niveau de l'orchestra), il ne dominait pas nettement la ville qui s'étendait de la colline à la mer distante alors de moins de 300 m [17].

§ État de conservation. Sont visibles aujourd'hui, outre une dépression précédée d'une terrasse dans la pente de la colline, les vestiges mis au jour lors des fouilles turques : un pan de mur identifié comme un mur de soutènement, dégagé sur une longueur de 10,5 m (**fig. 383**), quelques blocs *in situ* des quatre premières rangées de gradins dans la partie sud du koilon portant une inscription couverte de gravier après 2011 [18] (**fig. 386, 388**) et quelques blocs erratiques et alignés dans la partie nord du koilon [19].

§ Matériaux. Aucun bloc de marbre n'est conservé sur place. Les gradins sont en tuf local de Foça ; le mur de soutènement également, ainsi que probablement les blocs erratiques signalés dans le secteur, décrits comme étant en calcaire et les vestiges en place [20].

12. Japan Tobacco International.
13. Giuseppe Ragone notamment (lettre du 7/01/2018) proposa à Ö. Özyiğit de reprendre les fouilles.
14. Selon Sartiaux 1914a, p. 37.
15. Voir l'étude géomorphologique réalisée par M. Dalloni et reproduite dans Hermary 2004, p. 250.
16. Selon M. Dalloni, cette carrière, recouverte par du matériel d'« époque romaine » remonterait à l'« époque grecque » (Hermary 2004, p. 257, fig. 10). Il indique une autre carrière antique 300 m au nord, au pied du Katirdji Kaïadès (Hermary 2004 fig. 6). Sur sa carte plus récente (**fig. 381**), Ö. Özyiğit ne situe aucune carrière, mais des degrés pour la fondation du mur archaïque à l'emplacement de la première (Özyičit 1994 fig. 1, photo 21).
17. Pour la ligne de côte antique, voir Hermary 2004 fig. 5-6.
18. Ce qui n'est sans doute pas le meilleur moyen de préserver ce précieux témoignage.
19. Ces remarques comme d'autres ci-dessous s'appuient sur des observations faites le 18 août 2010, le 20 juillet 2011 et le 13 septembre 2015.
20. La page du ministère de la culture donne bien le tuf comme matériau du théâtre et de nombreux autres monuments (`https://izmir.ktb.gov.tr/TR-77451/foca.html`, page consultée le 12/11/20).

FIGURE 382 – Phocée, théâtre. Vue générale vers le nord-ouest (2015).

FIGURE 383 – Phocée, théâtre. Au premier plan, le mur de soutènement ; à l'arrière-plan, les gradins (2015).

§ Orchestra. Un **mur de podium** (**fig. 384**) délimitait l'orchestra dont le sol n'est pas visible. Il comportait une assise d'orthostates d'une hauteur « peut-être supérieure à 1,50 m » (ht min. actuellement visible 0,97 m sans le couronnement), longs en moyenne d'1 m environ, profonds de 0,21 m. On peut encore observer sur le lit d'attente des mortaises à goujons rectangulaires et des trous de pince ayant servi à la mise en place des blocs de couronnement, non conservés, qui devaient prendre place devant les dalles du passage périphérique. Sur le parement de l'orthostate central, quatre cercles concentriques au moins, réunis par paire devaient se prolonger sur le bloc de couronnement et constituer un décor en forme de *clipeus*. Au-dessus, un passage dallé large de 1,47 m permettait la circulation devant le premier rang[21].

Figure 384 – Phocée, théâtre. Vestiges du mur de podium entourant l'orchestra et premier rang avec l'inscription topique couverte (2015).

§ Koilon. Le mur en appareil régulier identifié comme **mur de soutènement périphérique** (**fig. 385**) est rectiligne et suit une orientation est-ouest. Large de 2,10 m, il est constitué de deux parements en tuf enserrant un blocage de terre et moellons irréguliers en matériaux divers. Du parement extérieur sont visibles douze assises en appareil d'une hauteur variant de 0,30 à 0,45 m, à la surface dressée à la pointe et conservées sur une hauteur totale de 4,54 m. Le mur comporte des remplois dans les assises supérieures, comme un bloc dont le lit d'attente percé d'une mortaise d'agrafe en queue d'aronde constitue la face de parement. Il est percé de trous carrés de 10 cm de côté. Özyiğit a supposé qu'ils servaient à l'écoulement des eaux.

21. Les mesures sont celles données par Özyiğit 1992, p. 2-4, parfois complétées.

Il faudrait pouvoir réexaminer le mur de près pour voir s'il ne s'agit pas plus simplement d'autres remplois. Le mur ne nous semble pas avoir été construit en une phase ou du moins par la même équipe, d'une seule traite : la partie ouest du parement nord est constituée d'assises parfaitement régulières et de blocs de dimensions similaires, presque cubiques, alors que la partie est, qui semble prendre appui sur cette dernière, présente plusieurs légers décrochements dans les assises et des blocs plus hétérogènes. Quant au parement sud, il est également remarquable qu'il soit de nature différente, avec une partie basse en appareil polygonal.

À l'intérieur, contre le mur, sont conservées cinq marches d'un escalier, hautes de 0,27 m, profondes de 0,35 m, conservant des tenons de bardage sur leur face antérieure.

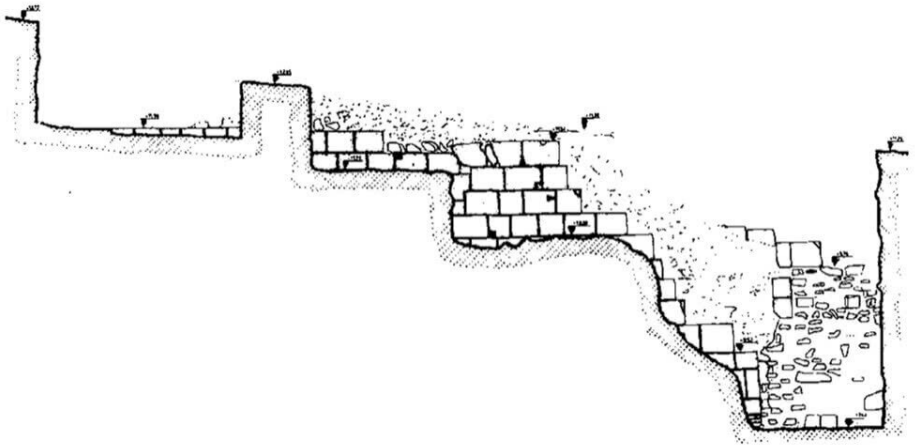


Figure 385 – Phocée, théâtre. Élévation longitudinale ouest-est du mur de soutènement d'après Özyiğit 1992, fig. 5.

Figure 386 – Phocée, théâtre. Détail de la mouluration des gradins et patte de lion en bordure d'escalier (2015).

Les **gradins** dégagés appartiennent aux deux kerkis les plus méridionales. Ils reposent sur des fragments de tuf et un remblai de terre prenant appui sur le socle rocheux, sont hauts de 0,38 m, mesurent 0,84 m de profondeur environ, avec un siège profond de 0,38 à 0,40 m et un repose-pieds décaissé de 0,02 m et profond de 0,41 à 0,45 m sur lequel le bloc suivant prend directement appui sur une surface allant de 0,05 à 0,10 m. De part et d'autre de l'escalier large de 0,95 m qui les séparait, dont les marches ne sont pas conservées, ils sont ornés de pattes de lion. Le profil (**fig. 387**) est composé d'une gorge (ht. 22,5 cm) entre deux listels (ht. 6 et 2,5 cm) et d'un ovolo (ht. 7 cm). Une inscription topique (**fig. 388**) sur le premier rang de la kerkis la plus au sud réserve un emplacement pour la tribu des Teuthadeis (voir *infra*, p. 696) : il s'agit sans doute de la kerkis entière.

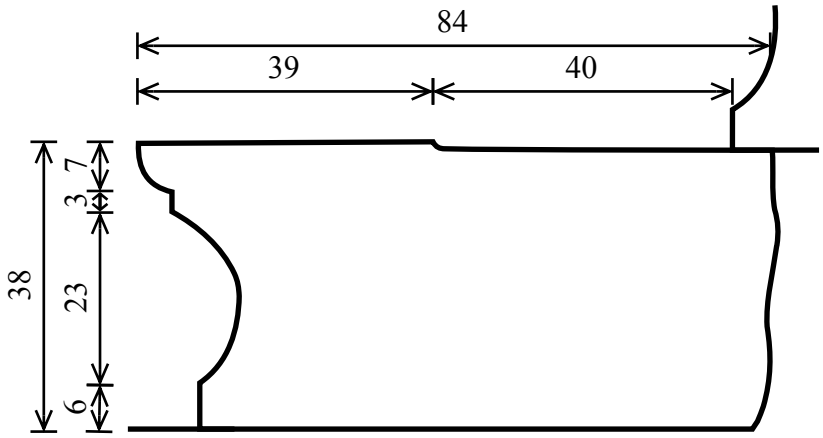


Figure 387 – Phocée, théâtre. Profil des gradins au 1:10 d'après Özyiğit 1992, fig. 2.

À l'ouest immédiat du mur de soutènement nord, un niveau de sol situé à 7,44 m au-dessus du niveau de la mer correspondrait à la **parodos nord** [22] bouchée ensuite. Un mur large d'1,07 m et constitué de plus gros blocs conservés sur trois assises daterait de la fin de l'époque hellénistique et serait postérieur au bouchage de l'accès. Un autre mur proche du niveau de sol actuel remonterait à l'époque impériale.

Les caractéristiques inhabituelles du mur interprété comme un mur de soutènement – sa rectitude, son orientation qui semble diverger de l'axe du théâtre, les dimensions de ses blocs, la présence d'un escalier contre son parement intérieur semblent inviter à la plus grande prudence : il faudrait pouvoir examiner son orientation à l'aide d'un plan général du monument et effectuer des prises de niveau dans les autres secteurs, notamment l'orchestra, afin de comprendre comment il s'articulait avec le théâtre.

§ Bâtiment de scène (?) Les fouilleurs ont considéré comme inutile la recherche d'un bâtiment de scène dans un théâtre considéré comme le plus ancien de Turquie.

22. Özyiğit parle d'« entrée latérale », *yan girişi*.

Figure 388 – Phocée, théâtre. Inscription topique sur le siège (2011).

Il ne serait cependant peut-être pas vain de fouiller la zone plane occupée par des jardins et des baraques (**fig. 382**) décrite comme une terrasse par F. Sartiaux, qui signale que le propriétaire du terrain en avait extrait de nombreux blocs travaillés en « calcaire » [23].

23. Sartiaux 1914c, p. 14, Sartiaux 1914a, p. 37.

Datation

Date de construction

Ö. Özyiğit propose pour ce théâtre une datation remarquablement haute, dans le troisième quart du IVe s. av. J.-C., peut-être dans les années 340-330 à l'époque d'Alexandre le Grand, tout en admettant qu'une fouille plus approfondie serait nécessaire pour la confirmer. Il la fonde sur plusieurs éléments : d'une part le matériel largement inédit des fouilles, céramique et numismatique. Ainsi le remplissage du mur identifié comme mur de soutènement comporte une quantité importante de céramique du VIe s. av. J.-C., mais aussi de l'époque orientalisante et dans une moindre mesure du Ve s., sans descendre au-delà du dernier quart de 400 av. J.-C. De plus, une monnaie phocéenne en bronze trouvée dans le remblai sous la troisième rangée de gradins appartiendrait à un type datable de la deuxième moitié du IVe s. av. J.-C. [24]

Le fouilleur s'appuie aussi sur des arguments stylistiques : d'une part l'aspect singulier du mur de soutènement, composé de blocs de petites dimensions et d'autre part le profil des gradins, qu'il compare à celui du théâtre d'Érythrées, datable selon lui du dernier quart du IVe s. av. J.-C. : leurs points communs, mais aussi quelques différences autoriseraient à placer les gradins de Phocée un peu plus haut dans la chronologie, et bien plus haut que les gradins de la proédrie inférieure du théâtre de Priène [25].

Mais les quelques rapports de fouille d'Özyiğit ne fournissent pas de contextes suffisamment assurés. Les éléments avancés constituent des *termini post quem* sans permettre de dater précisément la construction. Il faudrait par ailleurs prouver que le mur de soutènement en est bien un. Quant au style des gradins, ils ne suivent pas le type peut-être le plus ancien de l'assemblage de plaques ; leur mouluration complexe peut être rapprochée également de celle du théâtre de Temnos, à ceci près qu'ils sont dotés de pattes de lion beaucoup plus charnues, ce qui indique plutôt la basse époque hellénistique. Enfin, à cette époque la cité ne semble pas avoir été particulièrement prospère et elle se trouvait peut-être sous domination perse : il paraît assez audacieux de penser qu'elle ait été une des premières à s'équiper d'un édifice de spectacle.

On ne peut pas donc suivre E. Csapo et P. Wilson qui après Ö. Özyiğit font du théâtre de Phocée un « événement extrêmement important de l'histoire du théâtre en Grèce de l'Est », comme si sa datation était assurée, et la remontent même encore [26] : selon eux, on pourrait dater le mur de soutènement du Ve s. av. J.-C. en écartant comme erratique le matériel de la fin du Ve s. av. J.-C., à cause d'une mauvaise lecture du rapport turc qui leur laisse croire à tort qu'il se réduirait à un unique tesson et que le matériel du Ve s. av. J.-C. serait beaucoup plus abondant que celui du VIe s. av. J.-C. alors que le rapport dit exactement l'inverse [27] ; d'autre part ils soutiennent

24. Du type BMC *Ionia*, Phocaea, no 97, pl. XXIII, 7.
25. Özyiğit 1992, p. 7, fig. 1, Özyiğit 2003, p. 105.
26. Csapo, Wilson 2020, p. 754-756.
27. Özyiğit 1992, p. 5 : « M.Ö. 5. yüzyıl keramikleri M.Ö. 6. yüzyıl keramiklerinden çok daha azdır » ; par ailleurs « en geç keramik » est un singulier collectif, et ne désigne pas un seul tesson

qu'il serait cohérent que les gradins en pierre soient construits un certain temps après le mur de soutènement, tout en étant eux aussi plus anciens que ne le calcule Ö. Özyiğit, puisque le théâtre d'Érythrées, dont ils acceptent une postériorité fondée sur l'argument stylistique critiqué ci-dessus, serait lui-même à remonter vraisemblablement au début du IVe s. av. J.-C. plutôt que dans le dernier quart de ce siècle : ce qui conforte leur idée que ce théâtre date du Ve s. av. J.-C., idée renforcée encore selon eux par le fait que la colonie fondée par Phocée vers 540, Hyélè, s'équipa peut-être d'un théâtre dès cette date. Ce n'est là encore pas assuré[28] sans compter qu'il est difficilement défendable que le développement monumental de la colonie se soit fait sous l'influence exclusive de la métropole dans une région où l'architecture théâtrale connaît un développement particulièrement précoce et singulier, puisqu'il n'y a pas, sinon quasiment pas, de théâtre mis en chantier après 300 av. J.-C. en Italie du Sud, ce qui n'est certainement pas le cas en Asie Mineure[29]. Enfin l'attestation de concours de tragédies dans des Dionysia en 286/285 indique une activité dramatique au début de l'époque hellénistique, sans qu'on puisse préjuger de la forme architecturale de l'espace certainement dévolu aux représentations. Toute cette démonstration, qui cherche à défendre une datation haute pour des théâtres hors d'Athènes, n'est pas vérifiable en l'état actuel de nos connaissances.

Phase hellénistique

La forme des lettres de la seule inscription topique qui nous soit connue (**voir *infra*, p. 696, fig. 388**), qui faisait sans doute partie d'un ensemble d'inscriptions répartissant les kerkis entre les tribus phocéennes, indique une gravure dans la basse époque hellénistique, probablement postérieure à 200 av. J.-C., ce qui ne fournit qu'un *terminus ante quem* pour la construction des gradins.

Phase impériale ?

La présence d'un haut mur de podium invite à se poser la question d'une phase d'époque impériale : elle serait en tout cas singulière à la fin de l'époque classique, et même à l'époque hellénistique.

Abandon (époque impériale)

La présence de tombes et d'une concentration de tessons d'époque impériale dans le secteur du koilon et du mur de soutènement semble fixer un *terminus ante quem* remarquablement précoce pour l'abandon du théâtre[30] qui dut se retrouver

comme les autres occurrences de « keramik » qui font référence à l'ensemble du matériel d'une période donnée, à distinguer de l'expression « bir keramik parçası » qui indique bien que PAS un seul tesson postérieur à 400 n'a été retrouvé (« rastlanılMAmıştır ») .

28. Il s'agit d'une allusion au « theatron » identifié sous l'aile ouest du théâtre, qui serait plutôt daté autour de 400 av. J.-C. Voir Isler 2017, s. v. « Elea », qui réunit la bibliographie sur ce théâtre.

29. Isler 2017, p. 255.

30. Sartiaux 1914a, p. 37, Özyiğit 1992, p. 4, Pekin 2015, p. 50. Un ensemble de lampes à volutes qui appartiendraient au dépotoir d'un atelier postérieur au bouchage du mur de soutènement permettrait de fixer ce *terminus* dans le troisième quart du Ier s. apr. J.-C., voire avant le milieu de ce siècle,

rapidement en périphérie d'une ville dont l'emprise se réduisait, servir de dépotoir aux ateliers de céramique, comme celui qui se trouvait peut-être dans le secteur du mur de soutènement, avant d'être intégré à la nécropole, peut-être au IIe s. apr. J.-C. [31]

L'édifice pourrait avoir été définitivement abandonné suite au tremblement de terre qui affecta la région entre Pergame et Smyrne en 177, alors qu'on reconstruisit en marbre le temple archaïque d'Athéna qui s'effondrera plus tard, lors du séisme de 1040 [32]. Un sondage effectué côté nord à une faible profondeur montre que les gradins du koilon ont été en partie démantelés et, remployés, liés au mortier de terre pour former des terrasses agricoles : ce démontage aurait débuté dès l'Antiquité tardive selon Ö. Özyiğit.

Sources textuelles

Inscriptions du théâtre

§ Inscriptions topiques.

• Inscription topique pour la tribu des *Teuthadeis*. Kerkis la plus occidentale du koilon, rg 1, sur le siège des quatre premiers blocs (patte de lion à gauche, un ou deux blocs à restituer à droite). Lettres grandes et régulières, *alpha* à barre brisée, *thèta* à barre interrompue. Postérieure à 200 av. J.-C.

Özyiğit 1992, *Ragone 1993, *SEG* 43 (1993), 873, Ma 2000a, p. 100, 116 (IIe s. av. J.-C.). Sur les tribus phocéennes, voir Piérart 1985, Jones 1987.

Φυ|λῆ|[ς Τ|]ευθα|[δέων]

Proédrie

§ Pour des Phocéens dans une cité étrangère.

• Pour des juges de Phocée à Priène.
ca 330-300/286/285 av. J.-C.
I.Priene (2014) 107, l. 31-35.

δεδόσθαι δὲ αὐτοῖς …καὶ προεδρ[ί]αν ἐν το[ῖ]ς ἀγῶ[σ]ι

« qu'on leur octroie (entre autres privilèges) la proédrie dans les concours »

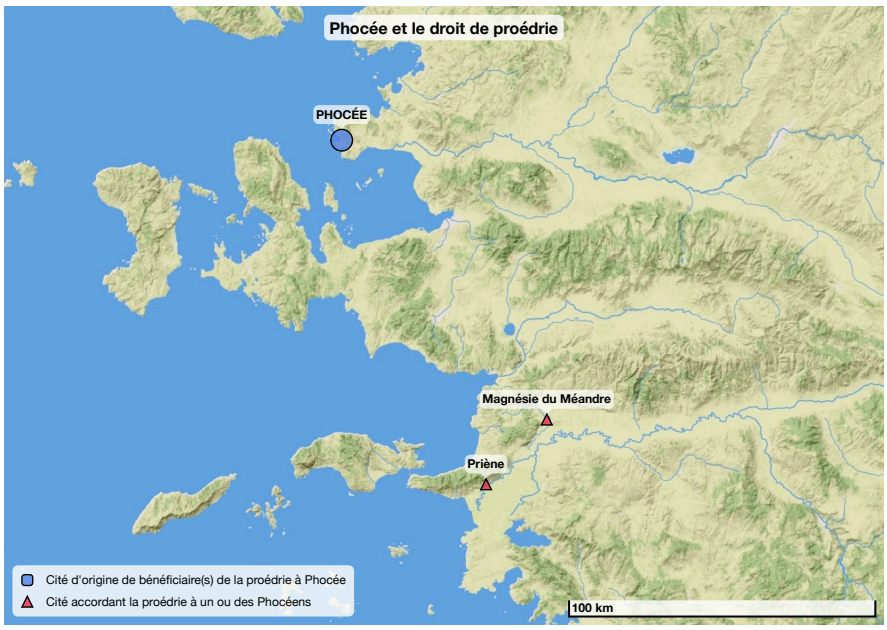
• Pour les Phocéens à Magnésie du Méandre.
Première moitié du IIIe s. av. J.-C.
I.Magnesia 7b, l. 11-13.

étant donné les quatre autres strates de déchets qu'il recouvre. Ö. Özyiğit relève par ailleurs que le remblai au-dessus des gradins, perturbé, n'est pas stratifié et mêle du matériel céramique allant de l'époque classique au XIXe s., mais met cependant la quantité importante de tessons d'époque impériale en relation avec la présence d'ateliers de céramique à proximité (Özyiğit 1998, p. 33).

31. Özyiğit 1992, p. 5-6.
32. Pekin 2015, p. 125-126.

εἰσκηρύσ-
[σε]ιν δὲ καὶ ἐν τοῖς ἀγῶσιν εἰς
[πρ]οεδρίαν·

« que le héraut les appelle, lors des concours, à la proédrie » (avec d'autres privilèges)



Concours musicaux et spectacles

§ Dionysia. Attestés *ca* 330-300 ou plutôt en 286/285 av. J.-C. (*I.Priene* (2014) 107, l. 48).

• **Proclamation des honneurs.** Lors des Dionysies, au concours de tragédies, à la demande des Priéniens, comme eux-mêmes l'ont voté chez eux.

• **Programme.** Concours de tragédies.

Artistes

§ Artistes originaires de la cité.

Pytharatos fils de Philermos. Troisième quart du IIIe s. av. J.-C. Stefanis 1988, 2169.

Phronti[k]os fils de Phrontinos fils de Phrontinos. Chorodidaskalos. Fait partie d'une délégation envoyée par Acmonia sous la centième prytanie d'Apollon Clarien (184-185). Stefanis 1988, 2582.

Chiades fils de Dias. Trompette. Troisième quart du IIIe s. av. J.-C. Vainqueur aux Asklepieia de Cos. Stefanis 1988, 2625.

Dèmètrios fils de Menippos. Citharôde, poète dithyrambique. Milieu du IIe s. av. J.-C. Stefanis 1988, 636.

Aristôn fils d'Akrisios. Poète épique, auteur d'éloges. 145/144 ou 144/143 av. J.-C. *I.Délos* 1506, l. 7-12. Stefanis 1988, 384.

ἐποιήσατο καὶ πλείο[νας ἀ]κροάσεις [ἔν τε]
τῶι ἐ<κ>κλ[η]σιαστηρίωι καὶ ἐν τῶι θεάτ[ρωι, ἀνά]-
γνοὺς τὰ [π]επραγματευμένα ἐ[γκώμια καὶ]
10 [ὕ]μνησεν τόν τε ἀρχηγέτην Ἀπόλλ[ωνα καὶ]
[τ]οὺς ἄλλους θεοὺς τοὺς κατέχον[τας τὴν]
[ν]ῆσον κ[αὶ] τὸν δῆμον τὸν Ἀθηνα[ίων — —]

« il a donné de fort nombreuses auditions à l'ekklèsiastérion et au théâtre (de Délos), lisant les éloges qu'il a composés, et il a chanté des hymnes à la louange d'Apollon archégète, des autres divinités qui occupent l'île et du peuple des Athéniens ... »

L.Robert Etudes épigraphiques 1938 p.25

On voit avec cet exemple délien que lectures publiques et hymnes peuvent aussi bien être organisés à l'ekklèsiastèrion qu'au théâtre, devant un public plus ou moins important.

Mèstôr fils de Mèstor. Poète épique. Premier quart du Ier s. av. J.-C. Vainqueur aux Mouseia de Thespies, aux Charitèsia d'Orchomènes et aux Amphiaraia et Rhômaia d'Oropos. Stefanis 1988, 1686.

Priène

Priène, cité membre de la confédération ionienne, était connue pour administrer le sanctuaire confédéral du Panionion situé sur son territoire et fournir les prêtres de Poséidon Hélikonios. Le site original de la Priène archaïque et classique, patrie du sage Bias – s'il se situait bien ailleurs, ce qui a récemment été remis en cause – n'est pas identifié et nul n'y suppose la présence d'un théâtre. On ne détaillera donc pas l'histoire aux **époques archaïque et classique** d'une ville qui connut comme ses voisines les dominations lydienne, perse, athénienne.

En revanche, comme dans un certain nombre de cités d'Ionie au **tournant des époques classique et hellénistique** – Colophon, Magnésie du Méandre, Smyrne et Éphèse –, Priène fut refondée selon un plan hippodaméen, du moins pour la ville basse en contrebas d'une acropole escarpée culminant à 370 m environ, Tèlôneia (du héros Tèlôn), qui était fortifiée et confiée à un phrourarque (**fig. 389**) : c'est la nouvelle Priène, située sur le flanc sud du Mycale, au-dessus de l'actuelle vallée du Méandre, qui nous intéresse ici. La date exacte de cette refondation est inconnue, mais doit se situer vers le milieu du IVe s. av. J.-C., entre le règne de Mausole et le passage d'Alexandre le Grand dans la vallée du Méandre : selon Vitruve (Vitr. IV 1), la construction du temple d'Athéna Polias fut confiée à Pythéos, l'un des architectes du Mausolée d'Halicarnasse, et l'édifice en chantier consacré par le conquérant alors dans la région en 334 [1]. Si le site fut bien déplacé, ce serait en raison de l'ensablement de l'embouchure du Méandre, et de la difficulté d'accès à la mer et au port de la cité, qui dut recourir à celui de Naulochos (actuelle Altburgaz), à cinq kilomètres environ plus à l'ouest [2]. Rien n'impose donc la thèse d'une refondation orchestrée par un acteur extérieur, que l'on invoque les Athéniens, tenus pour parents, amis et évergètes des Priéniens, à qui l'on envoyait au IVe s. av. J.-C. une délégation à l'occasion de la fête des Panathénées et dont la cité sera plus tard appelée « métropole des Priéniens » [3] (voir *infra*, p. 769) ; ou bien le roi Mausole, qui avait une certaine influence dans la région [4] ; ou encore Alexandre, qui semble pourtant intervenir alors que les travaux étaient bien avancés dans une cité dont il reconnut l'indépendance (*I.Priene* (*2014*) 1).

La cité jouit d'un régime démocratique durant l'**époque hellénistique** à l'exception des trois années que dura la tyrannie de Hiéron, après Ipsos, entre 301/300

1. La date de 353/352, donnée par M.-Chr. Hellmann (Hellmann 2006) n'est qu'une approximation : c'est celle de la mort de Mausole.

2. Naulochos battait monnaie vers 370-350 et demeura peut-être indépendante. *cf.* *I.Priene* (*2014*) 1 (commentaire p. 2).

3. Comme le remarque par ex. Habicht 1991, p. 329, n. 22.

4. Hornblower 1982a, p. 324-326 présente ces deux options avant d'exclure les Athéniens qui selon lui n'auraient pu prendre ainsi pied sur le continent micrasiatique, face au Grand Roi, à cette date.

et 298/297, dont elle se libéra avec l'aide matérielle des Rhodiens (*I.Priene* (*2014*) 132, l. 88-105, 143-147, Paus. VII 2, 10) ; la fête des Sôteria fut sans doute instituée à cette occasion (voir *infra*, p. 774). Priène rallia ensuite probablement le camp de Lysimaque, qui la soutint dans ses conflits avec ses voisines : le souverain l'aida ainsi à repousser les Magnètes, et la cité le récompensa d'honneurs divins dont la liste nous est parvenue sous forme fragmentaire [5] ; quelques années plus tard il arbitra un litige territorial entre Priène et Samos (*IG* XII 6, 1, 155, *I.Priene* (*2014*) T2, 283/282). Après la défaite et la mort de Lysimaque à la bataille de Couroupédion en 281, elle semble être passée avec d'autres cités micrasiatiques sous la domination séleucide, décernant, dès 281 selon Ph. Gauthier [6], des statues honorifiques (εἰκόνες) à Séleukos et Antiochos (*I.Priene* (*2014*) 29-31).

Les inscriptions témoignent encore de la tourmente du IIIe s. av. J.-C., mentionnant les ravages causés dans les régions par les Galates en 278/277 (*I.Priene* (*2014*) 28) ou encore une guerre contre Milet au IIIe s. av. J.-C. (*I.Priene* (*2014*) 32) ; la cité tomba aussi entre les mains de Ptolémée III lors de la troisième guerre syrienne [7]. Au début du IIe s. av. J.-C., Priène soutint Magnésie dans son conflit avec Milet (*Milet* I 3 148, l. 58-59, *I.Priene* (*2014*) T3), à qui un litige frontalier l'opposait elle-même, litige qui fut arbitré par Smyrne (*I.Priene* (*2014*) p. 346 no 141). D'autre part son litige frontalier avec Samos fut soumis à l'arbitrage des Rhodiens (*I.Priene* (*2014*) 132, 134, 135 [8]), sans doute après [9] la paix d'Apamée, où la cité fut déclarée libre ; vers le milieu de la première moitié du IIe s. av. J.-C., un litige territorial avec Magnésie soumis au Sénat fut délégué à la cité de Mylasa, qui trancha en faveur de Magnésie (*I.Magnesia* 93, *I.Priene* (*2014*) p. 577-586, T4). Attale II et son beau-frère Ariarathès V de Cappadoce attaquèrent Priène en 155 à cause du refus de la cité de rendre à ce dernier un trésor de 400 talents déposés à Priène dans le sanctuaire d'Athéna par son demi-frère Orophernès. Rome intervient pour faire cesser l'agression (*I.Priene* (*2014*) 11, Pol. XXXIII 6 , Diod. XXXI 32). Intégrée à la province d'Asie, Priène, qui connut sa plus grande prospérité et sa plus intense période édilitaire au IIe s. av. J.-C., ne s'y distinguera pas.

Si les grandes lignes du plan urbain furent fixées d'emblée, on sait maintenant, depuis plus d'un siècle de recherches, que la cité ne se dota que très progressivement de son prestigieux équipement monumental. Ainsi, alors que les fortifications et les premiers terrassements des sanctuaires d'Athéna Polias et de Déméter semblent avoir été érigées rapidement au IVe s. av. J.-C., le sanctuaire d'Athéna demeura en chantier

5. *I.Priene* (*2014*) 2-4. Les honneurs consistent en une couronne d'or, une statue de bronze, un autel, des sacrifices, une procession pour l'anniversaire du roi, avec une organisation sur le modèle de celle des Panathènaia (*I.Priene* (*2014*) 2-3, 287/286 av. J.-C.) ; aucun concours n'est cependant mentionné, et si une lacune du décret des Priéniens, longue de 30 lignes, laisse la voie libre à l'imagination, celles de la réponse du roi sont moins étendues ; on ne sache pas du reste qu'aucune cité ait créé des Lysimacheia.

6. Gauthier 1980.

7. Magie 1950, p. 99.

8. Magnetto (éd.) 2008.

9. Habicht 2003, p. 547-549.

du IVe s. av. J.-C. au début de l'époque impériale, quand furent construits les propylées et que l'on consacra de nouveau le temple et l'autel monumental, à Auguste divinisé, autel qui ne remonterait qu'à la fin du IIIe s. av. J.-C. Au IIIe s. av. J.-C. encore remonteraient le sanctuaire des Dieux Égyptiens et peut-être le gymnase supérieur. De même, les contours de l'espace réservé pour l'agora ne se dessinèrent que peu à peu, s'entourant très progressivement de portiques et de monuments, essentiellement entre le IIIe s. av. J.-C., à la fin duquel remonterait le bouleutèrion, et le IIe s. av. J.-C., dont dateraient la première phase monumentale du prytanée, la stoa sacrée dédiée et probablement financée par Orophernès, fils du roi de Cappadoce Ariarathès, dans le troisième quart de ce siècle (*I.Priene (2014)* 304), le portique est venant peu après compléter le quadrilatère, ainsi que le temple d'Asklépios. Ce n'est encore qu'au IIe s. av. J.-C. qu'on aurait construit, dans la ville basse, le gymnase inférieur et la stoa du stade [10].

Le IIe s. av. J.-C. constitue donc en quelque sorte un apogée édilitaire, qui fut nettement compromis vers 130/120, quand un violent incendie toucha la ville, détruisant une partie du quartier d'habitation ouest dont certaines maisons situées au cœur de la ville, à proximité de l'agora, furent définitivement abandonnées ou tardivement réoccupées [11] : cela témoigne d'un ralentissement significatif du développement de la cité, à l'écart des routes les plus empruntées. Le soutien que Priène accorda à Mithridate en 88 av. J.-C., qui entraîna des sanctions économiques de la part des Romains, comme la multiplication par cinq du tribut, freina sans doute l'essor de la cité, de même que l'ensablement du Méandre et peut-être la résurgence des vieux conflits avec Milet, Samos et Magnésie [12]. On ne conserve dans la cité aucune trace des technites dionysiaques qu'Antoine, selon Plutarque, y aurait établis (Plu., *Ant.* 57, 1).

À l'**époque impériale** Priène ne connut pas le développement monumental de ses riches voisines, Éphèse ou Milet. D'un culte de Rome, que l'on suppose avoir été introduit entre 189 et 155 [13], on n'a de traces qu'à partir de l'époque augustéenne où existait un grand-prêtre de Rome et d'Auguste (*I.Priene (2014)* 222), ce dernier devenant parèdre d'Athéna selon la nouvelle dédicace du temple et de l'autel poliades (*I.Priene (2014)* 153, *cf.* 154-155). La cité chercha à s'attirer l'amitié et les faveurs des Julio-Claudiens, comme le montre la nomination à la magistrature éponyme de Tibère, Germanicus, Caligula [14]. Une statue dédiée à Domitien « fondateur » de la cité,

10. Un tableau chronologique synthétique à jour est donné dans Koenigs 2015, p. 145. Il ne comprend pas le théâtre, dont nous discuterons plus bas les incertitudes de la chronologie. Sur les phases de l'agora, voir Koenigs 1993, von Kienlin 2004.

11. Pour un tableau complet de ce quartier, faisant la part aussi des réoccupations tardives, voir Fildhuth 2017 fig. 147, dépliant 2.

12. Sur ce sujet, qu'il n'y a pas lieu d'approfondir ici, voir le premier chapitre de Heller 2006.

13. Mellor 1975.

14. *I.Priene (2014)* 317 II l. 1 (année 9/10), 9 (17/18, lors du voyage d'Orient de Germanicus), 33-34 (40/41).

dont la base a été trouvée remployée au gymnase supérieur, laisse penser que le dernier empereur flavien finança des travaux d'une certaine envergure [15]. On construisit encore une tombe monumentale dans le prolongement de la parodos est du théâtre, datée par le matériel de 40-50 apr. J.-C. et qui fut tardivement, peut-être après le Ve s. apr. J.-C., transformée en fontaine [16]. La datation actuelle bat en brèche l'idée de J. Raeder que ce fût celui de Zosimos [17], honoré au Ier s. av. J.-C. (*I.Priene* (2014) 68-70), puis, à l'époque impériale proprement dite, on rénova le prytanée, on compléta par des thermes, comme dans d'autres cités d'Asie Mineure, le gymnase supérieur et on érigea un front de scène de type latin au théâtre. On reconstruisit peut-être encore également sur un podium le temple du sanctuaire des dieux égyptiens : toute cette activité édilitaire semble se concentrer dans le quartier situé entre le théâtre et l'agora, après l'achèvement sous Auguste du sanctuaire d'Athéna. Les recherches récentes, qui font plus grand cas de phases jusqu'alors négligées, nuancent le tableau d'un bourg qui végète [18] et il convient au demeurant de garder à l'esprit qu'un tiers seulement du site a été fouillé.

La cité battit monnaie jusqu'au milieu du IIIe siècle, sous le règne conjoint de Valérien et de son fils Gallien, avant de devenir un évêché, à partir de 431 au moins. De façon remarquable, Priène, cette « cité qui ne voulait pas mourir » comme le remarquait Th. Wiegand inspiré par Isocrate [19], fut occupée jusqu'au tournant des XIIIe et XIVe siècle, avant d'être abandonnée une fois passée sous le contrôle des Turcs, sous le nom de Samsun. Le village moderne, construit au XVIIe siècle, ne s'est pas installé sur le site antique, mais à une certaine distance. Cette histoire explique l'état de préservation exceptionnel des vestiges, y compris pour les phases hellénistiques [20].

Théâtre

Güllübahçe (Söke/Aydın).
37°39'35.45"N 27°17'52.56"E.

Histoire de la recherche

La ville antique fut redécouverte en 1673 par des commerçants anglais [21] avant de susciter l'intérêt de la Société des Dilettanti en 1764-1765 [22] puis de nombreux voyageurs, qui observèrent sans s'y arrêter les ruines peu amènes du théâtre, sur la route du plus spectaculaire temple d'Athéna Polias. C'est ce dernier qui sera fouillé

15. *I.Priene* (2014) 219, *cf.* commentaire des l. 4-5.
16. Schörner 2007, p. 248-250.
17. Raeder (éd.) 1984, p. 29-30. Il existe sur ce monument un mémoire inédit, Bücherl 2012.
18. Fildhuth 2017, p. 29.
19. Fildhuth 2017, p. 1-2.
20. Rumscheid 1998, Hansen, Nielsen 2004 *s. v.* Priene, Hoepfner 2011 *s. v.* Priene.
21. Wheler 1689, p. 268.
22. Chandler 1769–1915, p. 13-25, pl. 1-12.

FIGURE 389 – Priène. Vue restitutive de la ville antique par A. Zippelius (1908). Encre sur carton, cliché Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, inv. AV 675, disponible sur https://www.europeana.eu/portal/fr/record/2064108/Museu_ProvidedCHO_Antikensammlung__Staatliche_Museen_zu_Berlin_993902.html.

en premier sous l'égide de la Société des Dilettanti entre 1866 et 1869 afin d'orner les collections du British Museum [23].

Entre 1895 et 1899 eut lieu la première fouille des musées de Berlin dans la région, motivée par le caractère exceptionnel du site, qui offrait l'image miraculeusement préservée d'une petite cité hellénistique : après la mort de C. Humann qui avait lancé l'opération, Th. Wiegand, directeur des opérations avec H. Schrader, explorateur également de Milet, Didymes et de Pergame, la qualifia de « Pompéi de l'Asie Mineure ». Un secteur de la fouille fut consacré au théâtre, qui ne fut que partiellement dégagé : le déblaiement s'arrêta au niveau du huitième rang (**fig. 390**) et de brèves descriptions furent rapidement publiées [24] si bien que le cas de Priène put être intégré à la synthèse sur le théâtre grec d'O. Puchstein qui déjà remarqua sa parenté avec celui de Délos [25]. Les inscriptions du théâtre furent publiées en 1906 par

23. « On distingue [en 1776] les vestiges d'un théâtre, ceux d'un stade et surtout les ruines magnifiques du temple de Minerve Polias. » (CHOISEUL GOUFFIER 1782 [1842], p. 297) ; « some vestiges of the theatre » (CHANDLER 1776, p. 161) ; « a theatre [...] as usual cut out of the face of the hill » (FELLOWS 1839, p. 270) ; « On voit encore les vestiges d'un théâtre ; c'est le monument le plus ruiné de tous. Il suffit de constater que Priène n'était pas privée d'un genre d'édifice qui se retrouve invariablement dans toutes les villes de l'Asie, grandes et petites » (TEXIER 1862, p. 344). DE LABORDE 1838, p. 91, pl. 46 donne une idée de ce qu'on devinait du théâtre.

24. WIEGAND 1898, WIEGAND, SCHRADER 1904, p. 235-257.

25. PUCHSTEIN 1901, p. 48-53.

Hiller von Gaertringen dans un premier corpus classé par type d'inscriptions et non par monuments, qui fut remanié en 2014 par W. Blümel et M. Merkelbach [26].

Figure 390 – Priène, théâtre. État du monument en 1910 après son dégagement, peu avant qu'on en confie l'étude à A. von Gerkan (archives de l'institut archéologique allemand d'Istanbul, cliché de F. von Holbach, R32.708).

En 1911-1912, A. von Gerkan mena au théâtre dans le cadre de sa thèse de doctorat une étude architecturale accompagnée de quelques travaux de restauration (consolidation de l'autel, remontage des dossiers de la banquette de proédrie). Dix ans plus tard, après-guerre, alors que le théâtre de Priène avait entre-temps été décrit dans de nouvelles synthèses [27], il publia une monographie qui fait toujours référence [28], même si son pierre à pierre d'un monument partiellement dégagé n'est pas complet et si l'auteur lui-même reconnaissait que des questions subsistaient.

W. Dörpfeld répondit à cette publication par un long article portant autant sur le monument que sur la question de la scène dans le théâtre grec [29], suivi par R. Vallois, fort du parallèle de Délos [30]. Le développement de H. Bulle sur le cas de Priène adopte dans ses grandes lignes la thèse de W. Dörpfeld [31]. A. von Gerkan écrivit encore plusieurs articles sur le sujet jusque dans les années 1960 [32], tandis que de nouvelles notices sur le théâtre paraissaient [33].

26. *I.Priene* et *I.Priene (2014)*.
27. Fiechter 1914, Frickenhaus 1917, Bieber 1920. M. Bieber reviendra sur le monument dans sa synthèse sur le théâtre citée ci-dessous.
28. Gerkan 1921a.
29. Dörpfeld 1924.
30. Vallois 1926.
31. Bulle 1928, p. 250-253.
32. von Gerkan 1924 (sur la datation des bases de statue situées devant le proskènion), von Gerkan 1959–1960 et von Gerkan 1963–1964 (sur le bâtiment de scène).
33. Bieber 1961, p. 108-115, Neppi Modona 1961, p. 159-160, G. Kleiner dans *RE Suppl.* IX (1962), col. 1211-1213.

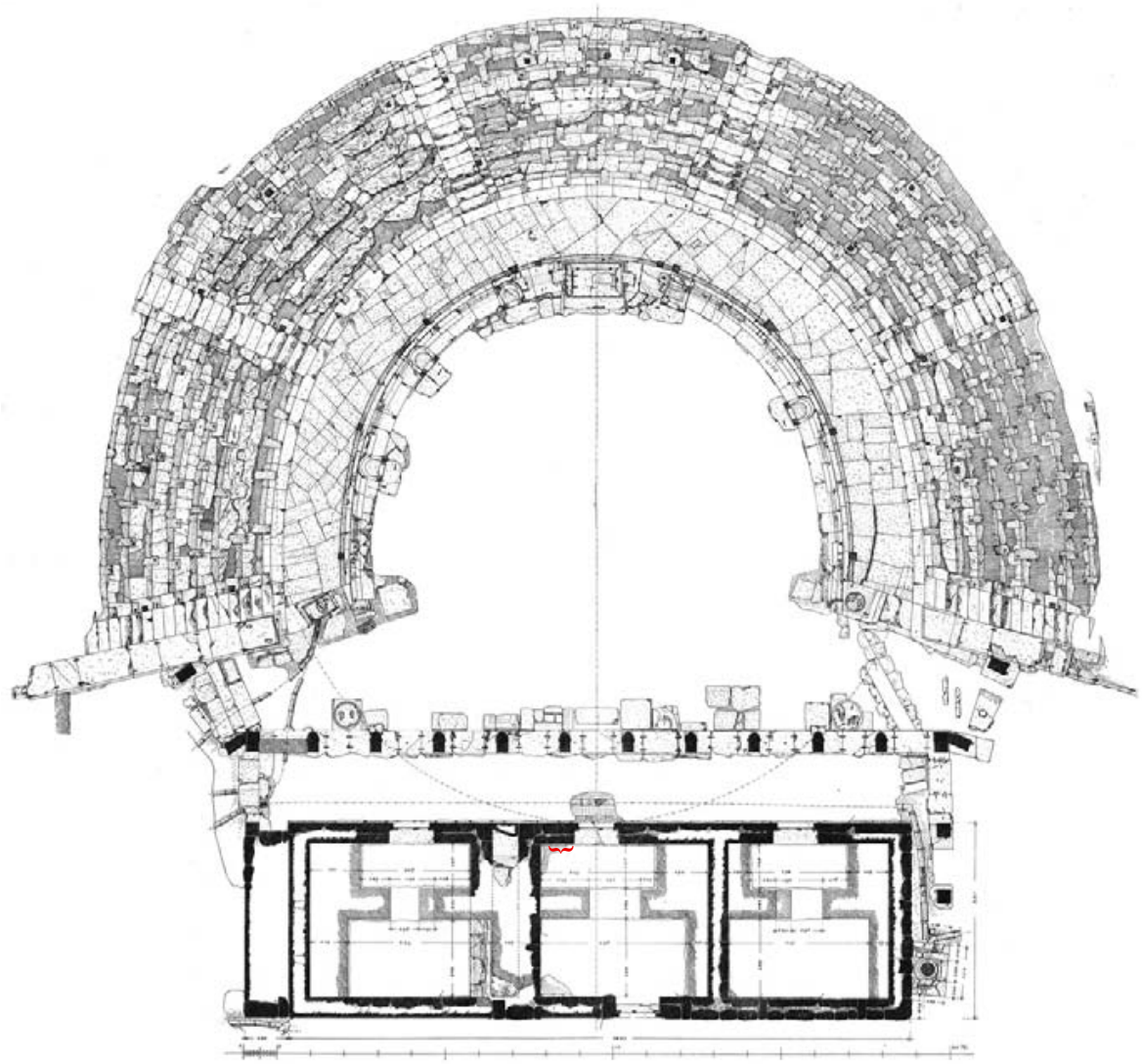


Figure 391 – Priène, théâtre. Pierre à pierre partiel par A. von Gerkan (von Gerkan 1924, pl. IX) ; l'accolade indique l'épure identifiée en 2016.

En 1965-1966, une grande partie du koilon, qui constituait une lacune de sa monographie, fut dégagée par une équipe turque (**fig. 392**). D. de Bernardi Ferrero dans sa synthèse sur les théâtres d'Asie Mineure rédigea peu après une notice sur celui de Priène, corrigeant les erreurs du plan restitué d'A. von Gerkan par ce qu'elle appelle, dans l'attente d'un relevé précis, une « image approximative », demeurée particulièrement précieuse en l'absence de publication de la part des fouilleurs (**fig. 393**) [34].

L'année 1977 inaugura une nouvelle ère d'investigations sous la direction de W. Müller-Wiener, avec reprise des fouilles en 1998. L'étude architecturale du monument fut poursuivie, et un programme de restauration mis en place au théâtre à partir de 1992. Ainsi dans l'orchestra, on remonta un certain nombre de blocs à leur emplacement d'origine au moyen de scellements d'après l'antique – notamment en

34. de Bernardi Ferrero 1970, p. 7-20, fig. 1-13, ainsi que de Bernardi Ferrero 1974. Photographie de la fouille pl. 1.

bois – ou en acier, parfois en fibre de verre et plastique ou laiton, en intégrant les fragments et en consolidant l'ensemble à l'aide de résine époxy, d'araldite et de mortier de chaux, : c'est le cas notamment d'une série de dossiers de la banquette de proédrie. Dans le proskènion eurent lieu des travaux d'anastylose permettant de remettre en place, sur des chapiteaux et des blocs d'architrave reconstitués en béton, une bonne partie de la moitié orientale de la frise, quelques blocs de corniche et des poutres de l'estrade ; à cette occasion on étudia et inventoria de façon sommaire des éléments de son entablement, dont les blocs erratiques qu'A. von Gerkan regrettait de n'avoir pu étudier. Dans la skènè encore, on peut évoquer une restauration de la voûte de la pièce ouest du bâtiment de scène et un remontage de la porte de la pièce est. C'est à des fins de stabilisation que le deuxième et le troisième entrecolonnement du proskènion depuis l'ouest furent bouchés, alors que le troisième ne le fut jamais quand le monument était en usage. Au cours de cette période, en 1998, S. Gogos revint sur la restitution de l'étage de la skènè par A. von Gerkan, y restituant, en façade, des baies plutôt que des portes [35].

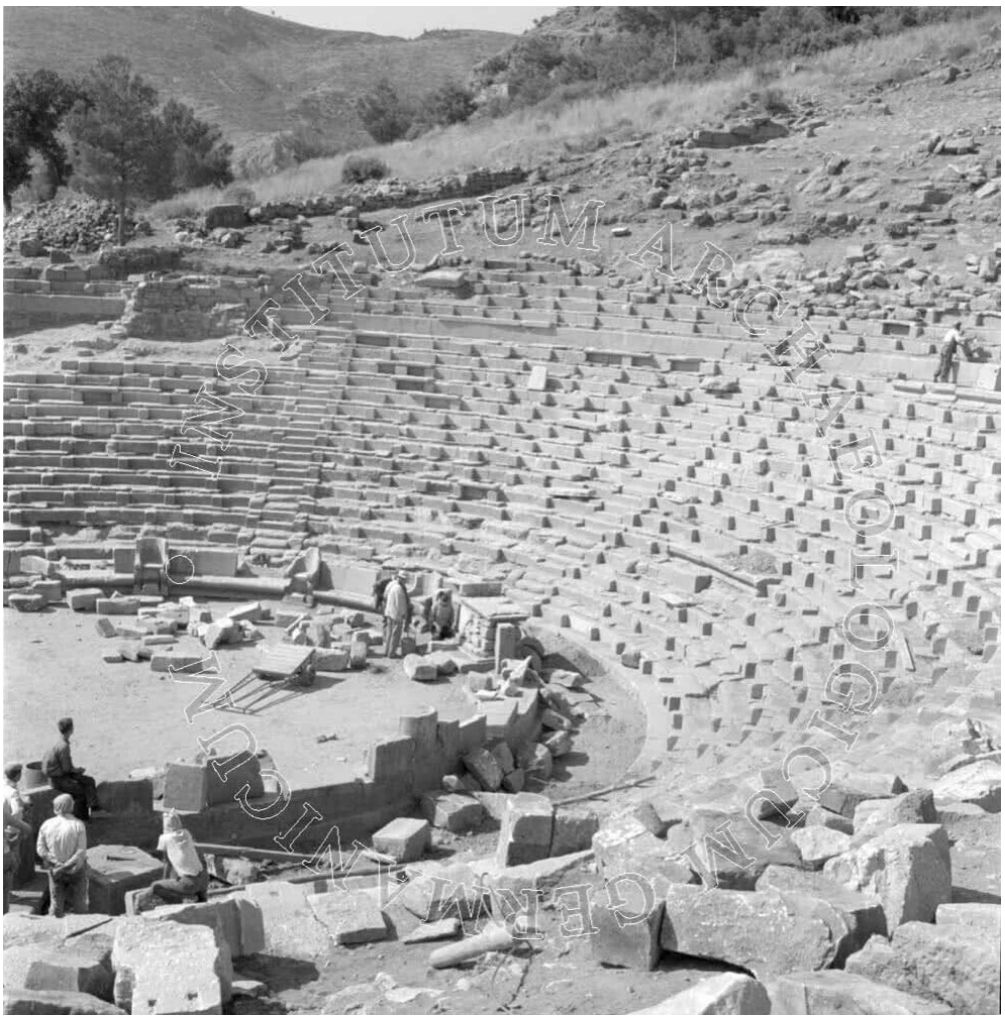

INSTITUTUM ARCHAEOLOGICUM GERMANICUM

Figure 392 – Priène, théâtre. Le monument après la fouille des années 1960 (archives de l'institut archéologique allemand d'Istanbul, cliché R7396).

35. Gogos 1998.

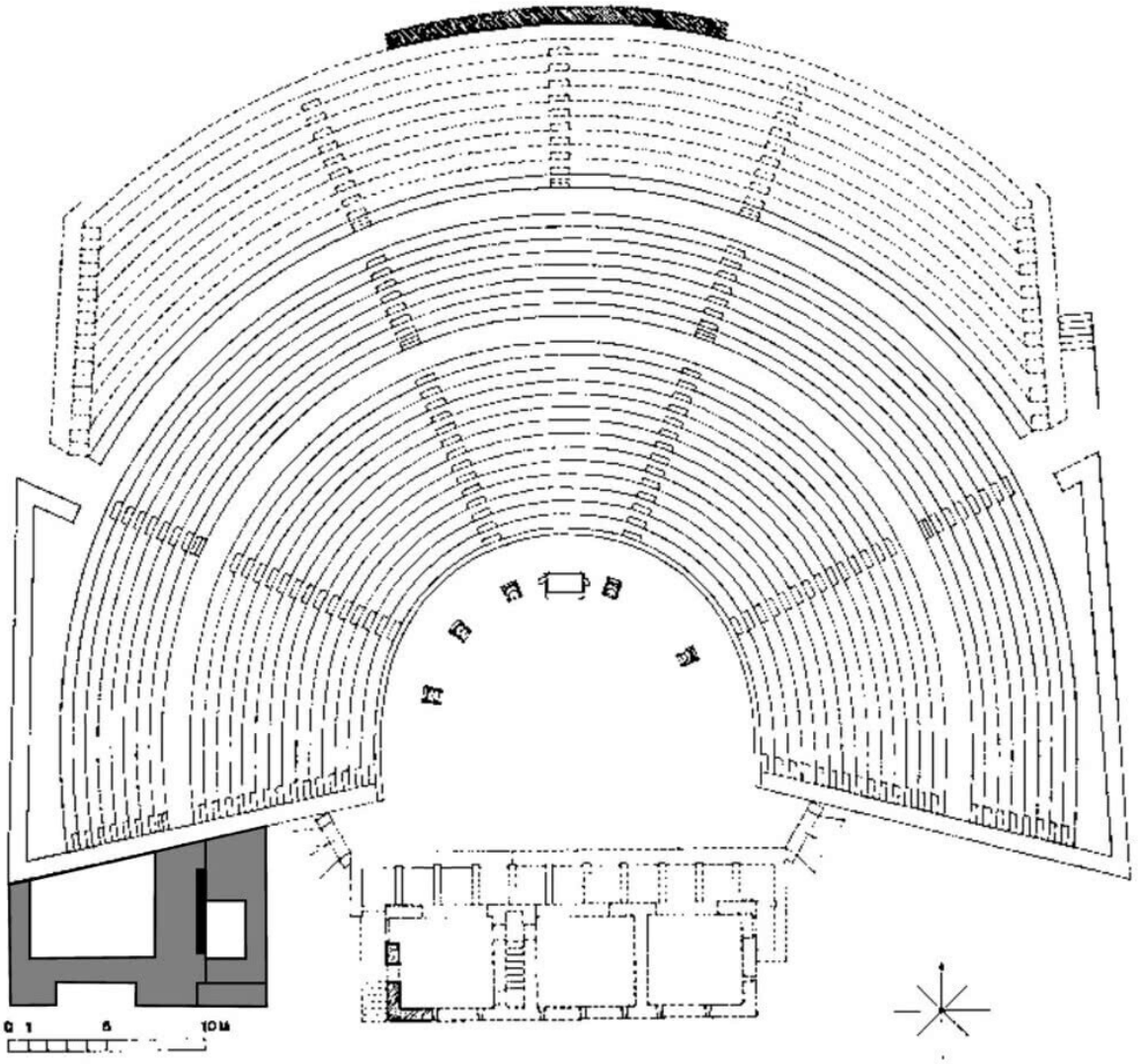


FIGURE 393 – Priène, théâtre. Plan mis à jour par D. de Bernardi Ferrero (DE BERNARDI FERRERO 1970, fig. 1) avec ajout de la citerne d'après GERKAN 1921a, pl. VIII.

Dans le guide de Priène publié à cette époque, on trouve une description sommaire du théâtre restauré [36]. À partir de 1998 eurent lieu de nouveaux travaux de fouille [37] et de restauration (autel en 2004). Le manque de moyens financiers ne permit pas cependant d'intervenir dans l'ensemble du koilon autrement que pour assurer la sécurité des visiteurs. Un livre assez richement illustré, même si l'on y trouve des photographies couleur et des minutes scannées plutôt que des relevés mis au net, fut publié sur la restauration du théâtre : il regorge d'informations sur les travaux de restauration, et le lecteur averti peut y glaner des éléments pour une synthèse actualisant les connaissances sur l'architecture du monument ; un catalogue sommaire

36. RUMSCHEID 1998, p. 169-177. Le nombre de quatre escaliers donné pour le maenianum inférieur est une erreur. On y trouvera en revanche des reproductions de figurines d'acteurs et de masques en terre cuite, qui dépassent le cadre de ce travail.

37. KOENIGS 2011, RAECK *et al.* 2014.

de 109 blocs complète l'ensemble [38]. Les travaux au théâtre tournèrent court en 2013, faute d'autorisation des autorités turques pour combler les lacunes avec du béton et faute de moyens pour utiliser du marbre. La restauration du théâtre, motivée par la volonté de préserver un édifice à l'état de dégradation préoccupant, fut suivie par l'organisation de spectacles contemporains, comme en 1994 où une troupe s'y produisit de nuit dans l'orchestra [39].

La mission actuelle de Priène, à laquelle nous avons pu participer, est désormais turco-allemande et dirigée par H. İ. Akat (directrice du musée de Milet) et İ. H. Mert (Uludağ Üniversitesi) ; A. Filges (Université Goethe de Francfort) assume la sous-direction allemande.

Le monument, contrairement à ce que pourrait laisser penser l'existence d'une monographie maintes fois citée, est donc imparfaitement connu et documenté, comme le soulignait son principal connaisseur [40] : il manque à ce jour un pierre à pierre documentant l'ensemble des vestiges mis au jour, y compris la majeure partie du koilon encore aujourd'hui illustrée par la restitution fausse d'A. von Gerkan [41], d'importants relevés comme l'élévation du mur postérieur de la skènè et des murs de soutènement périphériques, une fouille complète des abords du monument, notamment dans sa moitié nord ou dans son angle sud-ouest masqué par le réservoir et d'autres constructions postérieures ; seraient aussi bienvenus des sondages cherchant à dater les fondations du bâtiment de scène, l'orchestra et le koilon, un catalogue systématique des membres architecturaux que déjà A. von Gerkan appelait de ses vœux, y compris ceux qui furent remployés dans les monuments byzantins, une étude du matériel trouvé lors des fouilles, une analyse des pigments utilisés dans la peinture de l'entablement avant leur disparition définitive, et une synthèse à l'illustration complète et aboutie reposant sur une analyse de l'ensemble des données. Le manque d'attention relatif accordé aux phases dites « romaines », auxquelles A. von Gerkan a réservé quelques croquis au fil d'une description sommaire, plutôt que des planches de relevés et de reconstitutions – à l'exception du relevé d'un enduit peint exceptionnellement bien conservé –, est aussi regrettable et ne saurait s'expliquer simplement par la modestie des vestiges. Le défaut de documentation est d'autant plus criant pour les phases postérieures au théâtre : ainsi la chapelle qui fut construite dans la parodos est fut complètement détruite par les fouilleurs après son dégagement en 1896 de façon à installer des rails pour des wagons-tombereaux. Ce n'est que tout récemment que ces phases ont été étudiées dans le cadre de travaux sur l'histoire byzantine de la ville, à partir de la documentation disponible [42].

38. Schumacher, Misiakiewicz 2007.
39. Rumscheid 1998, fig. 149.
40. Gerkan 1921a, p. 14-16.
41. Les exemples sont légion ; citons simplement les relevés retravaillés et les images restitutives de Dontas (éd.) 2000 qui, toutes séduisantes qu'elles soient, ne s'appuient pas dans ce cas sur des données à jour ; même erreur avec répétition de conclusions fausses sur la réduction de la taille du koilon à l'époque impériale dans le dernier volume de la récente série de monographies Priene, publiée au sein de la collection des *Archäologische Forschungen* (Fildhuth 2017, p. 68, *cf. infra*, p. 712).
42. Fildhuth 2017.

Description

Nous nous appuierons ici non seulement sur la très riche bibliographie disponible, mais aussi sur de nombreuses visites [43] et une mission à titre personnel organisée du 8 au 10 août 2016. Cette mission, réalisée avec l'aide d'I. Boyer, avait pour objet la réalisation d'une photogrammétrie du mur arrière du bâtiment de scène et l'inventaire des lettres d'assemblage visibles sur les murs latéraux et postérieur, qui avaient peu retenu l'attention d'A. von Gerkan, ainsi que l'étude et la recherche d'épures sur le site, au cours de laquelle nous en avons découvert une dans le bâtiment de scène. Sauf mention contraire, les composantes architecturales sont numérotées d'ouest en est.

§ Situation. Le théâtre, orienté selon le plan hippodaméen, avec toutefois un léger décalage qui ne se retrouve pas dans les autres monuments, ouvre au sud et se trouve en lisière nord de l'espace urbain, à l'est de l'axe qui descend vers la terrasse de l'agora (**fig. 394**). D'ouest en est, il occupe un module et demi de ce plan (**fig. 395**), empiétant légèrement sur la rue qui le borde à l'ouest, tandis qu'à l'est un demi-module restait disponible ; du nord au sud, il s'étend sur la longueur d'un module, la skènè dans son dernier état débordant légèrement au sud sur la rue baptisée par les archéologues « rue du théâtre ».

L'orchestra et le bâtiment de scène s'élèvent sur une terrasse qu'ils ont partagée avec le gymnase supérieur et plus tard la basilique proto-byzantine, située à un niveau (+ 91,28 m) semblable à celui du temple d'Athéna. Le koilon est adossé à la pente naturelle à l'ouest et en son centre ; on dut par endroits tailler le socle rocheux sur lequel s'adapte la partie inférieure du mur de soutènement ouest ; à l'est, il repose comme les parties orientales de l'orchestra et du bâtiment de scène sur un remblai contenu par un mur de soutènement.

Au sud passe la « rue du théâtre », qui débute à la porte est de la ville et sur laquelle le bâtiment de scène empiète de 1,5 m dans son dernier état. À l'origine devait exister une placette de l'autre côté de cette rue, qui fut remplie par des édifices postérieurs : les thermes d'époque impériale qui vinrent condamner la rue montant directement du bouleutèrion au théâtre et l'église proto-byzantine qui empiéta après la skènè sur la rue du théâtre, ce qui en réduisait la largeur des deux côtés.

En ce qui concerne la périphérie nord du monument, il convient de revenir sur la théorie d'A. von Gerkan selon laquelle le théâtre s'élevait jusqu'à un mur de soutènement hellénistique qu'on aurait construit postérieurement contre la fondation du dernier rang de gradin et dans l'alignement de l'escalier central (**fig. 396**) : il est depuis apparu que le koilon ne s'élevait pas aussi haut, ce qui apparaît bien dans le plan schématique de D. de Bernardi Ferrero (**fig. 393**). Par conséquent il n'y a pas lieu de supposer que les vestiges d'une rue à canalisation d'époque impériale soient venus tardivement traverser le koilon, en réduisant la capacité : il faut bien plutôt considérer que la rue nord poursuivait déjà à l'époque hellénistique son cours au-dessus

43. En 2010, les 13 août 2011, les 21 et 30 septembre 2014, les 16 et 30 août 2015, le 30 juillet 2016, du 8 au 10 août 2016.

du théâtre, que le monument n'outrepassait pas un module en profondeur et qu'il n'était pas tout à fait mitoyen des édifices identifiés au nord, ce qui fragilise l'idée déjà peu étayée que le mur de soutènement serait celui d'un sanctuaire surmontant le théâtre. Ce secteur demeure cependant mal connu, si bien qu'on ne peut préciser la façon dont le monument s'insérait dans l'espace urbain et si l'on pouvait accéder aux gradins par le haut, depuis la rue nord ainsi restituée.

FIGURE 394 – Priène, théâtre. Vue du monument et des édifices de l'agora depuis le nord, du chemin antique descendant de l'acropole (2016).

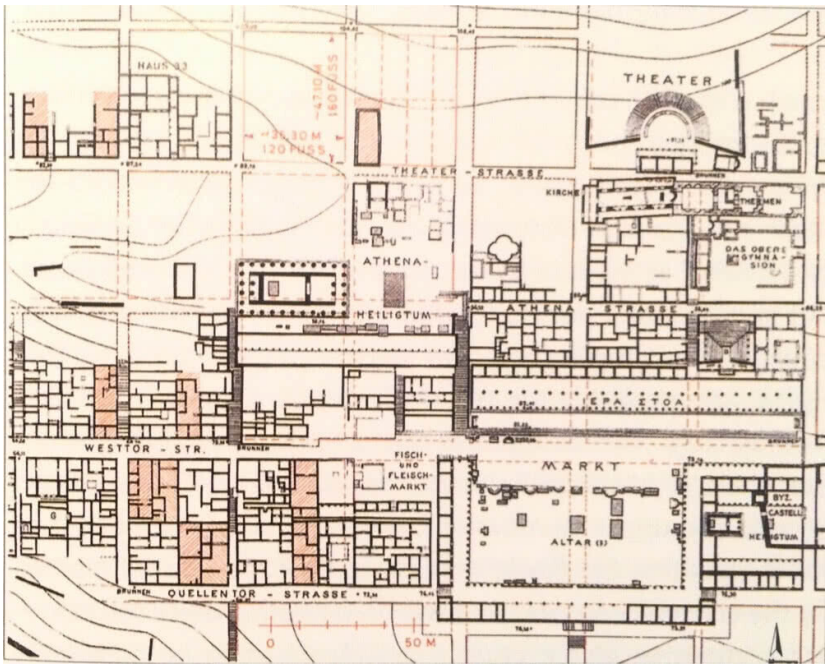


FIGURE 395 – Priène. Plan du centre urbain avec indication des modules en pointillés (RUMSCHEID 1998).

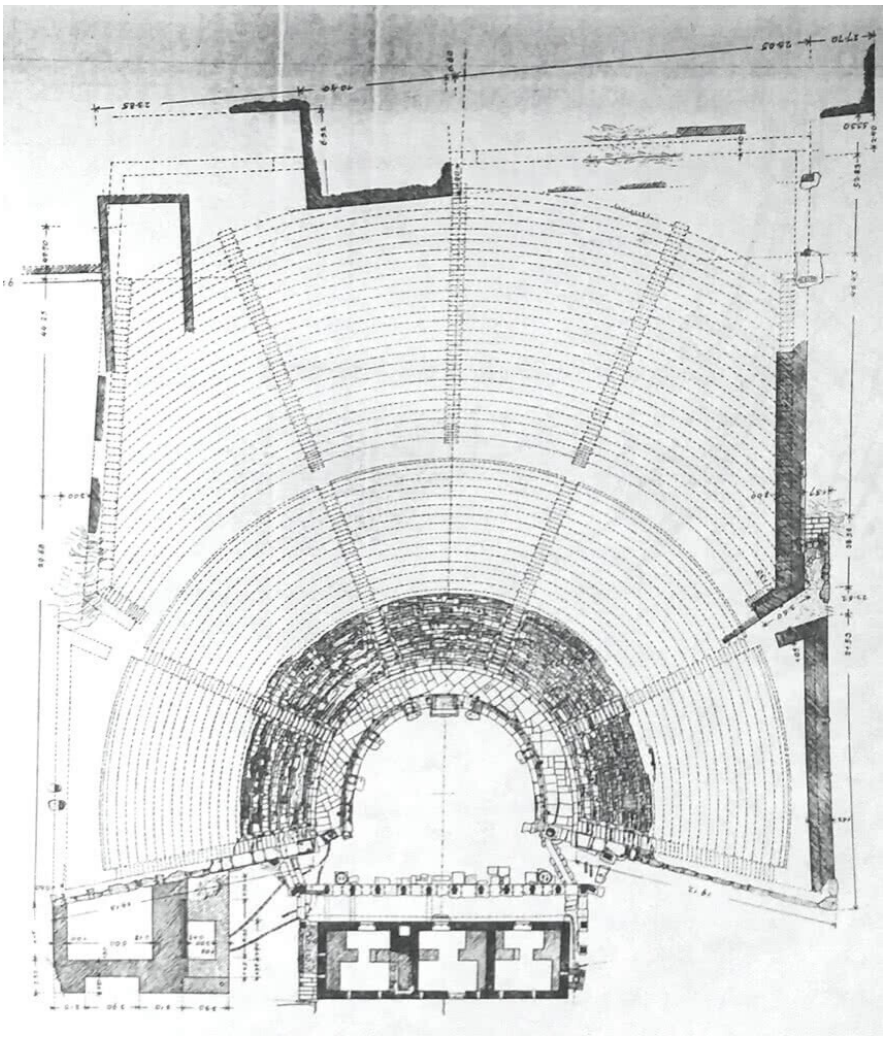


Figure 396 – Priène, théâtre. Plan restitué, faux au-dessus du quinzième rang (d'après Gerkan 1921a, pl. VIII).

§ État de conservation. Le monument frappe par son état de conservation exceptionnel. Dans l'orchestra ne manquent guère, sans parler des statues en bronze, que quelques dossiers de la banquette et une partie de l'autel ; du bâtiment de scène le proskènion se dresse encore en partie jusqu'à hauteur de la corniche et à celle du parapet à l'ouest, tandis que la skènè du même côté est conservée jusqu'à la cinquième assise de l'étage ; la frons pulpiti, en façade, s'élève jusqu'à un mètre de hauteur.

Il faut cependant avoir à l'esprit que le monument que nous considérons aujourd'hui n'a pas l'aspect qu'observa A. von Gerkan : d'abord parce que, depuis plus d'un siècle, son état s'est dégradé – par exemple durant l'hiver 1979-1980 une partie des piliers du proskènion s'effondrèrent – ; ensuite, parce qu'un certain nombre de blocs et de fragments furent restaurés et remontés, offrant une image augmentée du bâtiment de scène et de l'orchestra [44] ; enfin parce que le koilon a été dégagé, révélant de nouveaux vestiges.

44. Schumacher, Misiakiewicz 2007 donne toutes les informations nécessaires pour distinguer ce qui est *in situ* ou remonté, d'origine ou restauré.

Ce dernier demeure comparativement moins bien préservé : des rangées supérieures ne subsiste qu'un amas peu lisible de fondations, tandis que les murs périphériques latéraux et postérieur ont largement disparu. Les murs de soutènement antérieurs présentent encore une belle élévation, allant jusqu'à 6 m pour le mur ouest.

Cet exceptionnel état de conservation général est largement cause du fait qu'on a voulu voir dans le théâtre de Priène l'archétype du théâtre hellénistique, propre à résoudre les problèmes de restitution architecturale de ce type de théâtre : A. von Gerkan ne le cache pas.

§ Matériaux. Deux variétés d'un marbre local de qualité, provenant du Mont Mycale, furent employées indistinctement dans le monument depuis ses fondations. Le blocage comprend des fragments et des déchets de marbre, du calcaire, de la brèche. De la terre crue est utilisée comme liant. À l'époque impériale, on recourut à l'*opus caementicium* ainsi qu'à l'*opus latericium* pour les voûtes tandis que des blocs de marbre furent remployés dans certains parements enduits.

§ Orchestra. L'orchestra, dont le sol demeura en terre battue, légèrement déversant vers sa périphérie, était entourée d'une bordure en marbre courant devant une circulation délimitée à l'intérieur par un caniveau, à l'extérieur par le marchepied des gradins. Trois rigoles creusées dans la bordure facilitaient l'écoulement des eaux de l'orchestra vers le caniveau. Son diamètre, bordure comprise, est de 14,58 m (au maximum).

• **Bordure.** La bordure, profonde de 0,52 à 0,90 m, haute de 0,295 m (1 pied), portait des mortaises numérotées par des lettres (0,12 m x 0,15 m), séparées par un intervalle de 1,45 m (5 pieds), 1,70 m au centre. En prolongeant la bordure jusqu'au proskènion et en restituant l'ordre alphabétique de A à Ω à partir des 6 lettres visibles, on peut supposer que ces mortaises recevaient des poteaux reliés par une corde avec au centre un pilier ou un petit autel long de 0,50 m légèrement désaxé. La première hypothèse, dont on ne connaît pas de parallèle, a les faveurs d'A. von Gerkan ; la seconde, qui nous paraît plus probable, ferait de cet autel un prédécesseur de celui de Pythotimos. Une telle barrière devait servir à interdire l'orchestra aux spectateurs, peut-être pour protéger le sol en terre battue humidifiée.

• **Trônes de proédrie.**

Cinq trônes de proédrie sont disposés à intervalles réguliers sur ce degré. Dans leur configuration actuelle, ils empiètent sur l'emplacement de la barrière et lui sont donc postérieurs. En correspondance approximative avec chacun des trônes, un ancien lit d'attente et un couple de mortaises de goujons perdus, l'une sous le trône actuel, l'autre sur un bloc de fondation aux contours irréguliers, placé devant la bordure, attestent une phase antérieure, où ils se dressaient devant la barrière. Cette première phase de la proédrie en pierre est sans doute elle-même postérieure à un premier état, avec bordure et barrière : il est probable qu'il fallut ajouter les cinq blocs de fondation hétérogènes à la bordure quand on décida d'aménager une proédrie fixe en pierre.

Les trônes, dont la forme simple évoque des modèles en bois, sont constitués de deux blocs de hauteur proche, une base et un siège à dossier scellé au plomb par deux goujons en bois perdus. Les pattes de lion de la base, aux phalanges bombées, pourvues de griffes, se terminent en leur sommet par des volutes, de même que l'extrémité des accoudoirs les surmontant. Les faces latérales et postérieure sont en outre ornées, dans le bandeau sous le niveau de l'accoudoir, de couronnes ouvertes de lierre, *leitmotiv* ornemental du théâtre (voir *infra*, p. 744). Un repose-pieds à pattes de lion stylisées portait également une feuille de lierre sur sa face antérieure.

Le nombre de cinq trônes se retrouve au théâtre de l'Amphiaraion d'Oropos et en Ionie à celui de Métropolis. C'est d'après l'exemple de Priène qu'on en restitue cinq aussi à Délos. Comme à Oropos, un seul évergète dédia, probablement conjointement, l'ensemble des trônes, qui portent la même dédicace sur la face antérieure, ici explicitement à Dionysos : il s'agit d'un agonothète, Nysios fils de Diphilos (voir *infra*, p. 758). De légères variations dans l'exécution indiquent peut-être plusieurs mains : les auteurs du volume sur la restauration du théâtre soulignent en particulier la plasticité singulière du premier trône depuis l'ouest ; il paraît cependant difficile de supposer une phase largement antérieure avec un seul trône, car pour les cinq exemplaires l'aspect charnu des pattes de lion ne permet pas de remonter haut dans la chronologie. On peut discuter de l'attribution de ces trônes : la place « dans la proédrie » attribuée au prêtre de Dionysos Phléos (voir *infra*, p. 767) consistait sans doute en un trône et le privilège de la proédrie garanti au prêtre de Poséidon Hélikonios probablement aussi (voir *infra*, p. 763). Si tel était le cas, il paraît difficile de penser que la prêtresse d'Athéna Polias, divinité archégète de la cité, ne prenait pas aussi place sur un trône. Pour les deux trônes restant à pourvoir, on pourrait penser au prêtre de Zeus Olympien, à qui deux statues furent consacrées au théâtre (voir *infra*, p. 761), mais probablement pas à la prêtresse de la Mèter Phrygia, dont le contrat de vente de la charge, conservé en intégralité, ne mentionne pas le droit de proédrie.

• **Autel.**

Au centre du degré constituant la bordure de l'orchestra se trouve un autel dédié lui aussi, très probablement, à Dionysos, par un autre agonothète, Pythotimos (voir *infra*, p. 759). Cet autel semble correspondre à un compromis : il est décalé de 8,25 cm à l'ouest de l'axe du bâtiment de scène et de 5,25 cm à l'est de celui du koilon. C'est un exemple unique d'autel monumental de plan rectangulaire dans un théâtre hellénistique : il est bien différent des autels cylindriques en marbre que l'on trouve en Ionie à Érythrées et Métropolis, qui s'apparentent à des autels portatifs.

L'autel (L. 1,80 m, prof. 1 m sans la prothysis, ht. 1,41 m avec la prothysis) est orné d'une base attique avec kymation lesbique remplaçant le tore supérieur, dont le profil donné en négatif par les blocs de parastade a été précisé lors des travaux de restauration [45] ; le couronnement se compose d'un bloc de corniche ionique haut de

45. Schumacher, Misiakiewicz 2007, p. 62, fig. 81 (relevé grandeur nature de S. Schultz, non mis au net), qui corrige Gerkan 1921a, pl. XII..

0,167 m, où se superposent astragale à perles et pirouettes, kymation ionique, denticules, larmier ; au-dessus de ce bloc reposait un attique délimité en bas par une sima, en haut par une corniche et s'étendant entre les frontons des bordures dont le relief tympanal ovale ne fut qu'à peine ébauché côté ouest (**fig. 397**) : A. von Gerkan y reconnaissait le projet de têtes ou plus précisément de masques de théâtre, suivant une tradition associant trop systématiquement le motif décoratif générique du masque de théâtre au monument où les acteurs portaient de tels masques [46]. En revanche des couronnes à double rameau de lierre furent achevées aux extrémités de la face antérieure de l'attique. Ce *leitmotiv* (voir *infra*, p. 744) du théâtre de Priène aurait-il pu aussi se retrouver sur les frontons ? L'emplacement du relief inachevé, sa forme plus ovale que ronde, tout comme l'importante épaisseur de la matière conservée invitent à écarter cette hypothèse, tandis que la forme imparfaitement circulaire n'autorise pas celle du fréquent bouclier tympanal, à moins qu'il ne s'explique par la maladresse de l'artisan. On pourrait plutôt penser à une figure divine dans un médaillon, telle qu'on en trouve à l'autel du bouleutèrion, probablement postérieur à celui du théâtre (voir *infra*, p. 757).

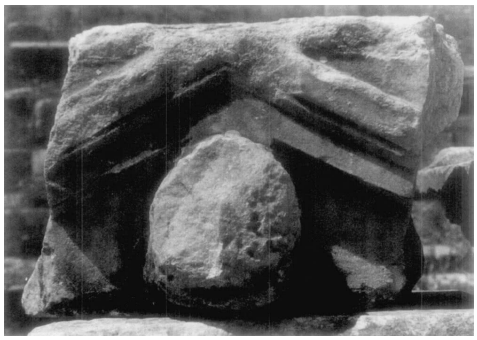


Figure 397 – Priène, théâtre. Relief tympanal du fronton ouest de l'autel (Moretti 1993b, fig. 22).

On accédait à la table d'autel depuis l'orchestra, par un degré (*prothysis*) haut de 18,5 cm et profond de 35 cm. L'observation du lit d'attente de la dalle de couverture laisse penser qu'on y pratiquait des sacrifices par le feu sur une grille de foyer scellée par des agrafes métalliques, après avoir protégé le marbre de pierres résistantes au feu (trachyte, gneiss) et enduit les parois latérales, grossièrement finies, d'argile.

• Banquette de proédrie.

Dans la dernière configuration de la proédrie, une banquette vint s'adapter aux trônes. Le siège, haut de 38 cm, était profond de 31,5 cm, et les dossiers monolithes hauts de 52,8 cm. Le profil mouluré, à bandeau, doucine et ovolo, était celui qui se développa pour les gradins au IIe s. av. J.-C. La banquette fut installée d'est en ouest après prolongation des deux extrémités de la bordure par de petits blocs irréguliers ; la comparaison des mortaises servant à sceller les dossiers laisse penser qu'une équipe différente travailla sur le quart le plus occidental de la série.

46. Moretti 1993b, p. 208, fig. 22.

De part et d'autre de l'autel, la banquette était interrompue par deux **accès** flanqués de parastades, hauts de 0,92 m environ, à chapiteau taillé de façon sommaire, en grands pans, avec une gorge égyptienne. Ces parastades furent adaptés à la mouluration de base de l'autel : ils semblent donc postérieurs à ce dernier et former un tout avec la banquette. D'autres parastades furent élevés aux extrémités de la banquette de proédrie ainsi que devant les colonnes du proskènion leur correspondant (la deuxième et l'avant-dernière) au moyen de goujons et d'agrafes en Γ. La longueur et la profondeur variable de ces huit piliers ainsi que la présence de mortaises inutilisées laisse penser qu'ils furent taillés dans des blocs remployés.

Des **grilles** métalliques furent installées entre les parastades pour pouvoir fermer les quatre accès à l'orchestra, par les parodos ou les côtés de l'autel central. Pour les parodos, il s'agissait de barrières fixes larges de 3,50 m, que l'on glissait dans des rainures.

Un graffiti daté de l'époque impériale (voir *infra*, p. 762) semble avoir réservé une place large d'au moins 0,50 m au nom de Zeus, peut-être pour un prêtre de Zeus, qui n'aurait pas pris place sur l'un des cinq trônes.

• **Passage semi-circulaire.**

Derrière la proédrie court un passage semi-circulaire que l'on dalla de façon économique, par un assemblage de plaques irrégulières dressées à la pointe, hautes de 0,25 m, comportant des remplois. La pente du dallage descendait de 6 cm vers le **caniveau** large de 11 cm et profond de 1,8 cm qui en constituait la limite du côté de l'orchestra. Ce dernier se déversait de part et d'autre dans un canal couvert rejoignant les entrecolonnements extrêmes du proskènion avant de bifurquer vers les petits côtés de ce dernier. Ce canal couvert, rendu inutilisable par l'affaissement du théâtre fut remplacé par une canalisation en terre cuite.

À son débouché ouest, une **clepsydre**, dédiée par Athénopolis fils de Kydimos, alors prêtre, à Dionysos (voir *infra*, p. 759), était connectée au réseau hydraulique du théâtre au moyen d'une canalisation en terre cuite jaune d'un diamètre de 0,14 m, d'une qualité supérieure à celles qui furent plus tard installées dans le canal couvert.

De l'autre côté, à l'est, une dalle remployée prenant appui sur le dallage et l'extrémité de la banquette de proédrie portait la **base cylindrique** d'une statue en bronze dédiée par Apollonios, ancien agonothète, à Dionysos, probablement à sa sortie de charge. Il s'agissait d'une statue de taille naturelle dont la jambe gauche, libre, était légèrement en retrait.

§ Koilon. Le koilon suit un **plan** outrepassant le demi-cercle, avec des murs de soutènement antérieurs convergeant vers l'intérieur. Le **cercle de base** semble avoir été représenté par une **ligne incisée** au lit de pose du repose-pieds précédant les gradins, qui contient des blocs remployés. Son rayon de 9,48 m correspond à la distance séparant le centre de l'orchestra de la façade de la skènè et donc à l'*ima circinatio* de Vitruve (Vitr. V 7, 1) tandis que le front du proskènion était placé sur la base du carré inscrit dans ce cercle dans l'axe du théâtre. A. von Gerkan montre ainsi que

le schéma régulateur vitruvien s'applique bien à Priène, au prix de quelques écarts non significatifs, à mettre au nombre des irrégularités qui caractérisent le chantier du théâtre (**fig. 398**). Pour ce qui est du koilon, si les escaliers des extrémités correspondent bien aux angles d'un des trois carrés inscrits dans le texte, les autres sont décalés de façon à réduire le nombre de kerkis de sept à cinq, ce qui peut se justifier par les dimensions modestes de l'édifice. D'autres décalages correspondent à de légères déviations de l'axe de départ.

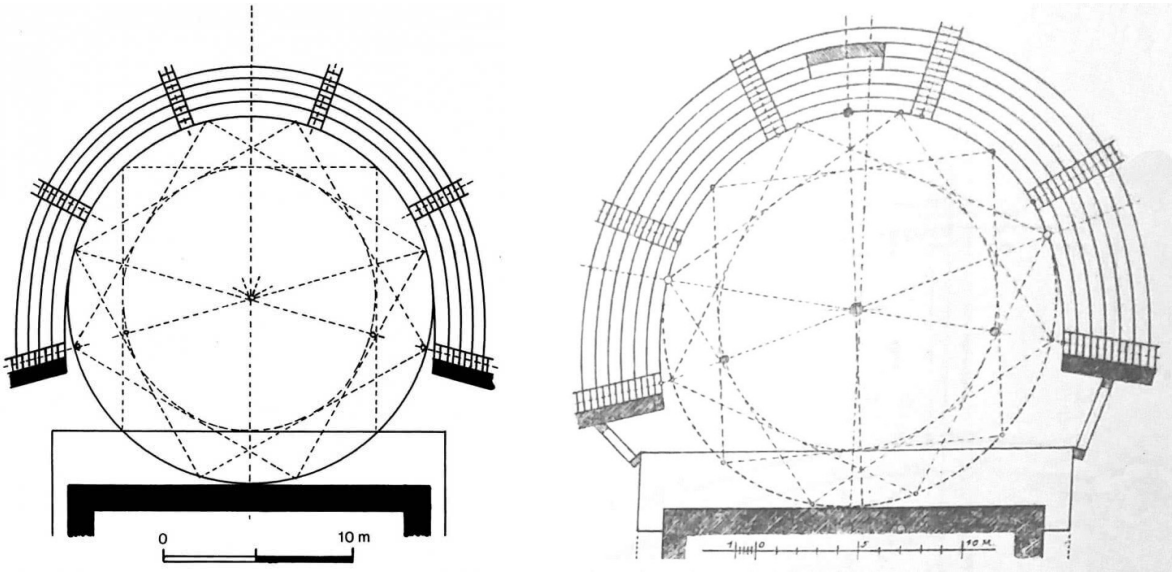


Figure 398 – Priène, théâtre. 1. Application du schéma vitruvien au monument d'après Gerkan 1921a, pl. 31 (Gros 2006, fig. 9). 2. Exagérations des décalages par rapport au projet initial (Gerkan 1921a, pl. 31, schéma b).

Sont disposées contre cette ligne la première marche des escaliers et la face antérieure des supports des gradins. Une croix marque un axe décalé de 16,5 cm par rapport à celui du bâtiment de scène, mais qui correspondrait à celui des escaliers, de l'autel et de la « nouvelle proédrie ».

• **Murs de soutènement.**

Le plan du koilon correspond approximativement à un trapèze, avec une base sud longue de 56,50 m, une base nord pas tout à fait parallèle longue de 46,20 m, un côté ouest long de 51,80 m et un côté est long de 54,20 m.

Les **murs de soutènement antérieurs** présentent de légères variations dans leurs dimensions : ils s'étendent sur une longueur de 19,18 m à l'ouest et 19,12 m à l'est, pour une épaisseur de 0,885 m à l'ouest et 0,86 m à l'est. Du côté de l'orchestra, le parement reçut une finition lisse, sur une longueur de 4,32 m à l'ouest, 4,43 m à l'est. Vers l'extérieur, le parement était à bossage à l'exception d'une zone haute de 0,45 m sous les chaperons, à la manière d'une ciselure périmétrale à l'échelle du mur dans son entier. Les blocs étaient liés par des agrafes et l'appareil comportait des boutisses à intervalles réguliers.

Les murs de soutènement débutent du côté de l'orchestra par des **têtes** de dimensions légèrement variables, au couronnement mouluré dont le profil se prolongeait sur le chaperon du parapet. Un motif en couronne de lierre entre deux baguettes en relief courait en haut de la face antérieure du corps. Les chaperons étaient solidement scellés à des blocs assemblés en crossette par des goujons et entre eux par des paires d'agrafes.

Selon A. von Gerkan, ce n'est qu'ultérieurement qu'on ajouta au-dessus des têtes une plinthe surmontée d'une **base de statue** moulurée en haut et en bas. Les deux statues en bronze furent dédiées par Kléandros fils de Kallistratos, et d'Alexis par la naissance, stéphanéphore sorti de charge, à Zeus Olympien et au peuple (voir *infra*, p. 761). On pourrait remarquer que la dédicace de la statue ouest fut sans doute gravée en premier, car la mise en page maladroite semble avoir été rectifiée sur la base de statue est, où l'inscription est répartie sur quatre lignes et non plus trois. Dans son dessin reconstitutif (**fig. 417**), A. von Gerkan y restitue des statues d'athlètes en mouvement sur le modèle des copies en bronze de la villa des Pisons à Pompéi, sans doute inspiré par l'écart important entre les empreintes de pied plutôt que la dédicace à Zeus Olympien, divinité qui avait son culte à Priène ; B. Meyer et F. Meyer ont par ailleurs représenté des sauteurs de longueur équipées de poids (**fig. 399**) [47], probablement inspirés par l'image du théâtre d'Éphèse que propose Fensterbusch [48]. Ce que l'on sait de Kléandros ne nous semble pas justifier de telles représentations. Si l'on considère qu'un stéphanéphore devait adopter une posture plus digne, peut-être l'hypothèse d'une représentation de dimension légèrement supra-humaine de Zeus, dédicataire de l'inscription n'est-elle pas à écarter.

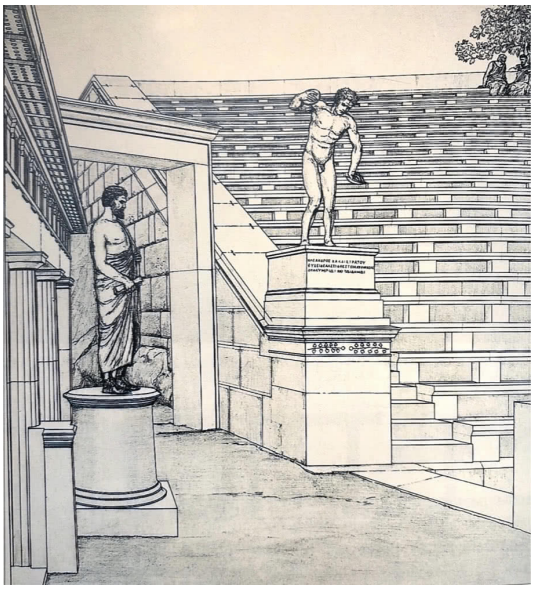


Figure 399 – Priène, théâtre. Un sauteur en longueur représenté comme la statue dédiée par le stéphanéphore Kléandros (dessin de B. Meyer et F. Meyer dans Krischen 1938, pl. 29, reproduit dans Rumscheid 1998, fig. 150).

47. Krischen 1938, pl. 29.
48. Fensterbusch 1934.

Les murs de soutènement ne sont pas conservés sur toute leur hauteur, mais A. von Gerkan restitue à l'angle sud-est une plaque de couronnement sommital de 0,27 m de hauteur, dont la mouluration se prolonge sur 0,948 m. Sa forme trapézoïdale s'inscrivait dans l'angle du koilon.

Le schéma d'ensemble semi-circulaire est en effet tronqué par des **murs de soutènement latéraux** rectilignes. Ces murs convergent vers le nord et sont décalés vers l'intérieur au-dessus des accès au second diazôma. Quand au mur postérieur (nord), il est oblique, tendant vers une direction NNE-SSO.

Le mur est, partiellement conservé, présentait un parement à bossage à son commencement. Il se divisait en deux sections, de part et d'autre d'un **accès au second diazôma** de plan cunéiforme : la section nord, profonde de 2,00 m, était décalée vers l'intérieur par rapport à la section sud, profonde de 1,62 m, de sorte qu'un escalier large de 1,57 m adossé à l'extérieur de la section nord, dans le prolongement de la section sud, permettait de gagner depuis le nord, c'est-à-dire l'arrière du monument, un palier cunéiforme bordé de murs et débouchant dans le diazôma dans l'axe du deuxième escalier depuis l'est.

À l'ouest, on restitue, d'après la configuration du mur de soutènement en deux sections décalées, un accès similaire au second diazôma. Mais la symétrie de rampes ou d'escaliers de ce type n'a rien de systématique ; en revanche on pourrait se demander s'il n'existait pas un moyen de monter au premier diazôma depuis l'angle sud-ouest du koilon (voir *infra*, p. 725), actuellement très mal connu car recouvert par les vestiges d'un réservoir (Wasserbehälter) d'époque impériale (**fig. 396**) [49] : il est en tout cas frappant que le réservoir où se déversent les canalisations du théâtre soit adossé à un mur construit dans l'axe du premier diazôma (**fig. 393**) et que sa hauteur conservée soit située juste en-dessous de ce dernier (**fig. 400**) ; à ce niveau un bloc parfaitement dressé prend appui sur le mur et pourrait constituer une marche destinée à gagner la circulation périphérique à un endroit où le parapet du mur de soutènement pouvait s'interrompre (**fig. 404**). En outre, le bossage du bloc auquel il est adossé s'interrompt dans sa partie supérieure pour laisser la place à un large bandeau lisse. L'aménagement d'un escalier ou d'une rampe montant depuis la rue à l'ouest aurait pu se faire sur le socle rocheux plus élevé vers l'extérieur de la parodos ; le réservoir pourrait ne consister qu'en ce qu'A. von Gerkan appelle un « pré-bassin », qui se serait adossé à cette structure.

• **Koilon.**

Le **maenianum inférieur**, le mieux connu, comportait quinze rangées de gradins jusqu'au diazôma, et non pas vingt-trois comme sur les plans et les restitutions d'A. von Gerkan qui font toujours référence aujourd'hui. Il était divisé, de façon attendue dans la région [50], en cinq kerkis par six escaliers. Les marches, larges de 0,92 m, étaient au nombre de deux par gradin. Chaque escalier était précédé d'un

49. Gerkan 1921a, p. 59.

50. A. von Gerkan citait les grands théâtres de Magnésie et de Milet, pour en déduire qu'il s'agissait d'un schéma canonique en Ionie du sud au moins ; on peut aujourd'hui élargir ce constat à l'Ionie du nord, avec les cas d'Érythrées, de Notion et, plus tard certes, de l'odéon d'Éphèse.

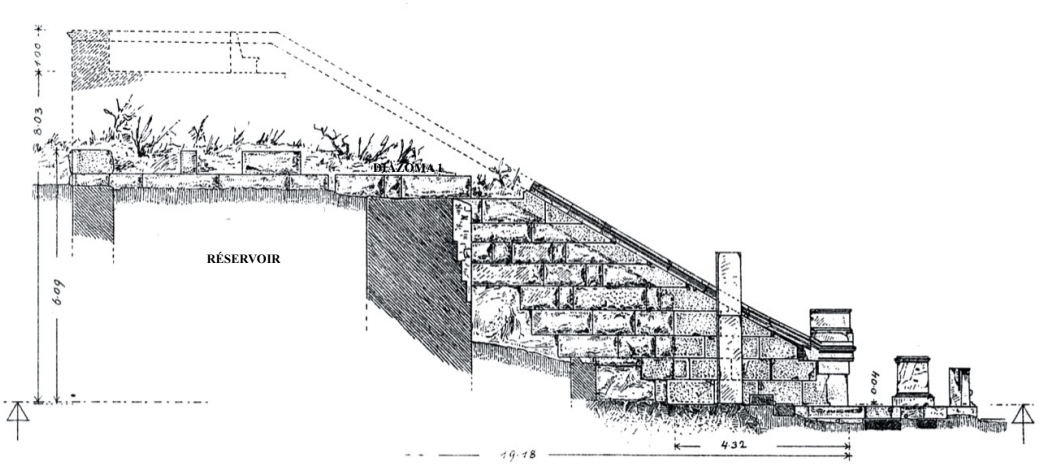


Figure 400 – Priène, théâtre. Élévation du mur de soutènement antérieur ouest avec le « réservoir » devant, avec indication du niveau approximatif du premier diazôma (d'après Gerkan 1921a, pl. XVII 5).

repose-pieds haut d'un pied correspondant à la moulure de base du mur de soutènement. Il semble qu'on travailla d'ouest en est, pour les finitions du moins, car les tenons de bardage des deux tiers les plus orientaux ne furent pas ravalés.

Les **gradins** (**fig. 401–402**), d'une hauteur totale de 39,5 cm, étaient composés comme à Magnésie du Méandre d'un assemblage : supports quasiment cubiques, hauts de 28,5 cm, longs de 23 à 31 cm ; plusieurs plaques à la répartition en profondeur irrégulière, constituant un siège (deux plaques en moyenne entre deux supports) et un repose-pieds décaissé de 3 cm, respectivement profondes de 31 et 35,5 cm (prof. totale 66,5 cm), hautes de 11 cm, au profil en chanfrein double avec un débord de 4 cm ; d'autres plaques formaient la face antérieure des gradins, en retrait de 19 cm par rapport aux supports. Les sièges étaient scellés entre eux et au support par une agrafe et un goujon, souvent côté ouest.

Ces blocs étaient sommairement dressés à la pointe et contenaient un remplissage en terre et cailloutis.

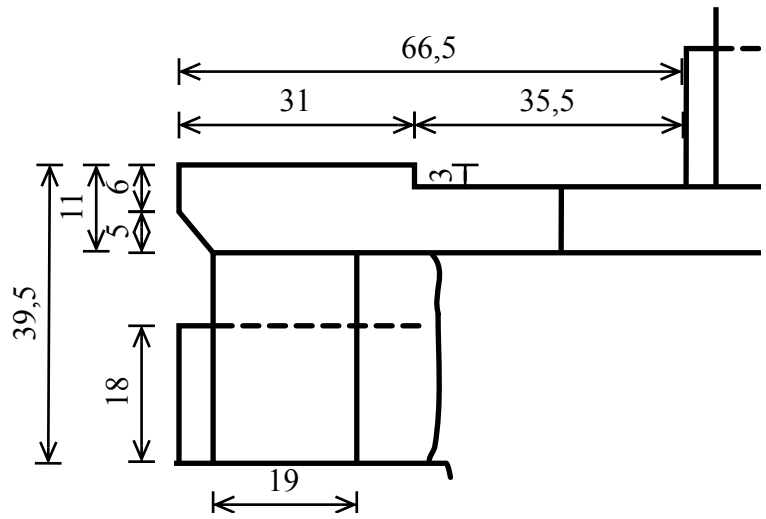


Figure 401 – Priène, théâtre. Profil des gradins (d'après Gerkan 1921a, pl. XIV 2).

Figure 402 – Priène, théâtre. Détail des gradins dans la première kerkis du maenianum inférieur (2015).

Les plaques de siège en place sont rarissismes – A. von Gerkan en dénombrait trois –, ce qui peut expliquer le peu d'**inscriptions topiques** relevées. Au troisième rang, un graffito pourrait correspondre à une telle inscription (voir *infra*, p. 763).

La partie centrale des cinquième et quinzième rangées reçut un traitement particulier, sous la forme de **deux banquettes à dossier** similaires à la proédrie basse. A. von Gerkan la considérait comme une nouvelle proédrie, postérieure à la première, qui aurait correspondu à un moment où l'action scénique se déroulait sur la haute estrade du proskènion. Il n'avait pas connaissance, au moment où il formulait cette théorie depuis tant discutée, de l'existence d'une troisième banquette à une hauteur encore plus importante, qu'on ne saurait pour autant qualifier de troisième proédrie, offrant une vue imprenable sur le toit de la skènè, mais qui s'apparente davantage à la rangée de gradins à dossier couronnant les maenianums de nombreux théâtres, celle-là même qu'A. von Gerkan propose de restituer à partir d'un dossier erratique au profil particulier. Un trait original du théâtre de Priène est que cette banquette ne semble avoir été aménagée que dans la partie centrale du théâtre, comme un écho architectural à celle du cinquième rang.

La **banquette du cinquième rang** s'en distingue par le fait que des pattes de lion en délimitent clairement les extrémités. Composée de cinq blocs dont certains portent les traces d'un premier emploi, elle reprend approximativement le même profil que la banquette bordant l'orchestra (bandeau, doucine et ovolo, voir *supra*, p. 716), avec un ovolo couronné d'un bandeau supplémentaire. Elle s'étend sur une longueur de 3,70 m, équivalant à la longueur cumulée des trônes (*ca* 3,85 m), ce qui pourrait correspondre à une dizaine de places de 0,40 cm, éventuellement à un collège de magistrats. Le siège est haut de 39,5 cm et profond de 39 cm, soit sensiblement plus que la banquette bordant l'orchestra ou les gradins courants. Les dossiers ne sont pas conservés *in situ*, mais deux blocs erratiques indiqueraient qu'ils imitaient avec une qualité moindre le profil de la banquette de l'orchestra.

Quant à la banquette du quinzième rang, elle suit le même profil que celui du cinquième et se compose également de cinq blocs, pour une longueur totale légèrement supérieure, s'étendant sur un arc équivalent, correspondant au diamètre plus important de la rangée.

Le **premier diazôma** (**fig. 403**) formait un couloir dallé profond de 1,40 m environ, ce qui, une fois retranchée la profondeur du siège du dernier rang, laissait une circulation d'à peine 1,10 m de large : les dalles du passage étaient en effet assemblées aux plaques supérieures des gradins au niveau de la zone décaissée faisant ailleurs office de repose-pieds. Le sol de cette circulation présentait une surface grossièrement dressée à la pointe. Le mur de fond, peu élevé, ce qui paraît cohérent avec l'étroitesse du passage [51], était composé d'une assise d'orthostates à panneau dressé à la pointe et ciselure périmétrale lisse, reposant directement sur le dallage, et de dalles de couverture lisses dont la partie antérieure formait un léger surplomb au-dessus de la circulation. Dans la partie centrale de ce diazôma, on observe une base cubique en marbre blanc, renversée (le lit de pose ou d'attente équipé de deux mortaises carrées en constitue la face antérieure actuelle) : il pourrait s'agir d'une base de statue, mais on ne peut déterminer son emplacement originel.

Figure 403 – Priène, théâtre. Vue du premier diazôma depuis le sommet de l'escalier 3 ; dans la kerkis 2, au sixième et onzième rangs ainsi que devant le mur de fond du diazôma, trois mortaises pour des voiles fixées à des mâts (2015).

Au-dessus du diazôma, dans la partie centrale du théâtre, on observe encore les vestiges des huit rangées de gradins d'un **deuxième maenianum** jusqu'à un **second diazôma** (**fig. 404**) semblable au premier, au-dessus duquel sont encore conservées les fondations d'un troisième maenianum de onze rangées de gradins environ [52]. Cette répartition des gradins dans les trois maeniaenums peut surprendre : on s'attendrait

51. Voir à ce propos Vitr. V 3, 4.
52. Selon le plan de D. de Bernardi Ferrero, 8 à 10 selon la notice d'H. P. Isler.

plutôt à un nombre de gradins dégressifs à mesure que l'on s'élève, ce qui invite à se demander si le deuxième maenianum, qui comporte un petit nombre gradins correspondant comme souvent à la moitié du premier, ne fut pas d'abord conçu comme le dernier. Le **troisième maenianum**, dont l'emplacement des escaliers est inconnu, était délimité par un mur courbe sommital conservé en son centre (**fig. 404**), dans lequel n'était pas ménagé de passage axial et devant lequel il ne semble pas y avoir eu de circulation. Ce mur se distingue des murs de fond des diazômas en ce qu'il possède un soubassement de panneresses sous les orthostates. On peut supposer qu'il marquait le sommet du théâtre, car un troisième diazôma et un quatrième maenianum sont des moins attendus. La présence d'accès par le haut et d'une circulation au sommet des gradins est donc très incertaine. Seuls les deux premiers maenianums se développaient jusqu'aux murs de soutènement antérieurs, le maenianum supérieur ne couvrant qu'un arc de cercle réduit limité par les murs de soutènement latéraux.

Figure 404 – Priène, théâtre. Le mur de soutènement antérieur ouest. Au premier plan le réservoir d'époque impériale (2015).

Contrairement donc à ce que restituait A. von Gerkan, il y avait sous le diazôma correspondant au palier de l'escalier est du koilon non une volée continue de 23 rangs de gradins, mais deux maenianums, de 15 et 8 rangs : l'archéologue pouvait difficilement soupçonner l'existence d'un premier diazôma ne débouchant sur aucun accès ; par ailleurs les escaliers ne sont pas dédoublés dans le second maenianum mais se situent dans l'alignement de ceux du premier. Une telle configuration nous paraît rare : nous n'en trouvons de parallèle qu'à Dodone, où des escaliers adossés aux murs de

soutènement menaient également au second diazôma tandis que le troisième maenianum serait un ajout postérieur ; mais dans ce théâtre le premier diazôma semble cependant justifié par le nombre important de rangées qu'il permet de diviser en deux parties de dimensions comparables, ce qui n'est pas le cas de Priène[53]. Un accès au premier diazôma depuis l'ouest n'est donc pas à exclure (voir *supra*, p. 720).

Dans le koilon, on observe un certain nombre de mortaises rectangulaires, de 14 à 23 cm de côté et de 10 à 12 cm de profondeur, qui doivent correspondre à des **mâts auxquels étaient fixées des voiles**. Une première série de dix mortaises décrit un cercle derrière la proédrie basse : elles sont réparties à intervalles réguliers à l'exception de la partie centrale où elles forment deux paires de part et d'autre de l'autel. Subsistent aussi les agrafes d'un cerclage en fer fixant solidement les mâts au sommet des dossiers : ces agrafes sont postérieures à celles qui unissaient les dossiers. D'autres séries de mortaises parcourent le deuxième et le sixième rang. Outre celles qui ont été relevées par A. von Gerkan sur les quelques rangées alors visibles, on en observe encore au onzième rang (kerkis 2 et kerkis 3, deux dans cette dernière) et devant le mur de fond du diazôma (kerkis 3), au niveau du quinzième rang mais en retrait de ce dernier (**fig. 403**) : il faut sans doute en restituer dans les kerkis 1, 4 et 5, dont les rangs supérieurs sont détruits. Ces mortaises dessinent donc une trame régulière, non de trois, mais de cinq cercles concentriques, espacés sur toute la hauteur du maenianum inférieur, selon des intervalles approximativement réguliers, avec une densité plus importante dans la partie basse du dispositif. On ignore s'il se poursuivait dans le maenianum supérieur. L'observation systématique des mortaises des deuxième et sixième rangs bien conservés, montre qu'elles se répartissent pour l'essentiel soit à droite des escaliers (et à gauche de l'escalier est, faute d'alternative), soit au centre des kerkis, ce qui se vérifie imparfaitement pour les deux cercles supérieurs. En revanche, on remarque que toutes ces mortaises sont creusées dans des plaques plus épaisses que les autres, imparfaitement ajustées à ces dernières, et parfois dans un marbre plus foncé (celles du onzième rang et du diazôma de la kerkis 2 par exemple) : le dispositif est de toute évidence postérieur à la construction des gradins.

Le fait qu'il ne semble pas y avoir eu de mâts au deuxième rang devant la banquette à dossier du cinquième rang, mais trois au lieu d'un au sixième rang derrière cette banquette, laisse penser que ce dispositif lui est postérieur et qu'on prit soin de ne pas obstruer la vue des spectateurs assis aux places honorifiques.

La **capacité** de l'édifice, qui, étant donné l'état de dégradation du koilon, ne peut être qu'approximative, a été estimée à 6500 places par Fr. Rumscheid[54]. Ce chiffre paraît une bonne approximation si l'on tient compte du nombre de rangs des trois maenianums, des deux diazômas qui les séparent et de la forme particulière du koilon, outrepassant le demi-cercle dans sa partie antérieure tout en étant tronquée sur les côtés.

53. Isler 2017 *s. v.* Dodona.
54. Rumscheid 1998.

§ Parodos. En raison de la dénivellation du terrain, la parodos est monte en direction de l'orchestra tandis que la parodos ouest descend.

Les parodos restèrent découvertes tout au long de leur histoire. Seule la façon de les fermer évolua. À leur débouché dans l'orchestra, il fut à l'origine possible de les fermer par la barrière qui bordait cette dernière jusqu'au bâtiment de scène. Après la suppression de la barrière, la bordure de l'orchestra s'interrompait au niveau des parodos. En revanche, quand la banquette à dossier fut ajoutée aux trônes de proédrie, on matérialisa le débouché des parodos par des parastades, qui reçurent, peut-être plus tard, des grilles coulissant dans des rainures.

Plus en amont, chacune des parodos fut équipée de **portes monumentales** imparfaitement symétriques, larges de *ca* 2,20 m en bas. Leurs piédroits démaigris étaient constitués de deux blocs superposés profonds de *ca* 0,585 m à l'ouest, 0,56 m à l'est, larges de 0,35 m à la base, hauts de 3,678 m au-dessus du stylobate à l'ouest, soit pratiquement au niveau (3,8 cm au-dessus) du parapet de l'estrade (voir *infra*, p. 730) et de 3,695 m à l'est. La restitution du linteau d'après les portes de la skènè a été confirmée par un fragment identifié depuis [55], qui présente le même bandeau plat le long de l'encadrement, large de 6 cm sur les piédroits. Des fragments de seuil ont été retrouvés : ceux qui, isolés du reste des vestiges, reposent sur la terre, sans qu'on puisse être certain qu'ils sont *in situ* dans la porte est (**fig. 391**), et qui sont interprétés comme tardifs par A. von Gerkan, présentent une mortaise circulaire centrale correspondant probablement au logement de la pièce dans laquelle s'encastrait une gâche plus petite ; un fragment du seuil identifié récemment comme provenant de la porte ouest (L. cons. 0,78 m, prof. cons. 0,41 m) est en revanche muni de deux mortaises carrées (pour des gâches ?) de 5,5 cm de côté, espacées de 23 cm contre une butée lisse plus haute de 2,5 cm et parfaitement dans l'alignement des piédroits [56] : l'assertion d'A. von Gerkan selon laquelle il n'y avait pas de seuil à l'origine semble donc battue en brèche. Les baies pouvaient être fermées sur toute leur hauteur par des grilles à deux battants qui ouvraient vers l'extérieur.

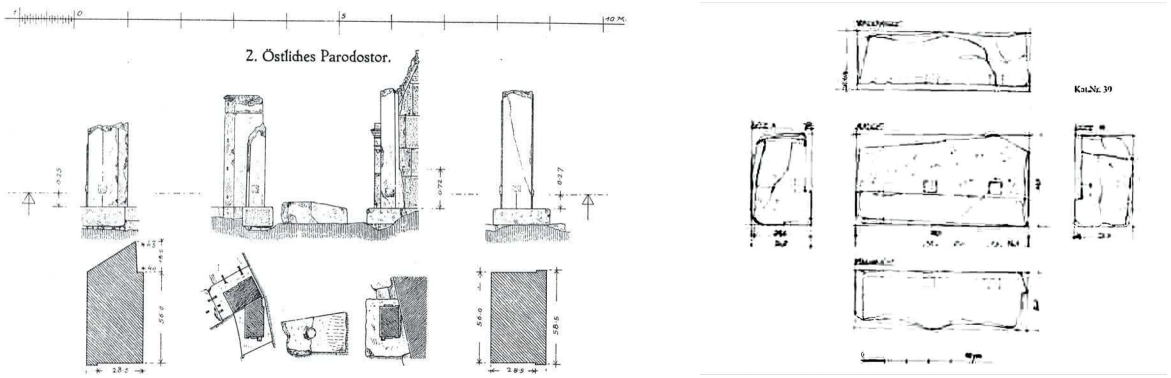


Figure 405 – Priène, théâtre. 1. Relevés de la parodos est (Gerkan 1921a, pl. XXIII 2). 2. Seuil remployé devant la porte de la parodos ouest (Schumacher, Misiakiewicz 2007, cat. 29).

55. Schumacher, Misiakiewicz 2007, cat. 28. Ce bloc comme le suivant est entreposé dans l'orchestra.
56. Schumacher, Misiakiewicz 2007, cat. 29.

Le raccord entre le pilier extérieur des portes et les angles NO et NE du proskènion, par rapport auquel les portes étaient obliques, fut assuré en prolongeant le stylobate d'une dalle et en adaptant le plan du piédroit pour qu'il épouse le profil préexistant du chapiteau et moins précisément celui de la corniche [57] ; au nord-ouest le bloc de corniche d'angle fut coupé obliquement, si bien qu'il fallut ajouter une troisième agrafe entre les deux premières, l'agrafe extérieure étant devenue inutilisable [58] : il ne fait pas de doute que ces portes sont postérieures au proskènion. De même du côté du koilon on dut ravaler le profil des chaperons et la base du mur côté est pour y insérer la fondation du pilier.

A. von Gerkan faisait l'hypothèse que la zone lisse du parement des murs de soutènement était moins étendue avant la mise en place des portes, puisque derrière leurs piédroits les blocs ne sont que sommairement taillés ; on pourrait aussi supposer que le parement ne reçut cette finition particulière qu'au moment où l'on mit en place les portes ou peu après [59] : sans correspondre exactement aux portes, de même qu'à Délos, le traitement lisse serait lié à la monumentalisation de la fermeture, avec un intérieur lisse d'une part, le parement annonçant la porte, et un extérieur à bossage grossièrement dressé à la pointe de l'autre.

Depuis le seuil de la porte ouest, trois marches descendant vers l'orchestra, remployant une console de la skènè et des fragments de poutres du proskènion, furent ajoutées pour pallier la déclivité croissante de la parodos ouest.

Une construction adossée au mur ouest du proskènion où trois autres consoles furent remployées semble également liée à cet aménagement.

Des encastrements au sommet de la clepsydre et dans la première colonne du proskènion indiquent qu'à un certain moment postérieur au IIe s. av. J.-C., une poutre venait barrer la parodos ouest au milieu du passage entourant l'orchestra, à moins d'un mètre de hauteur : cet étrange emplacement laisse penser que l'aménagement est postérieur à l'utilisation du théâtre comme tel.

La parodos est était équipée d'une fontaine adossée à l'extrémité sud du mur est du bâtiment de scène. Un grand réservoir « romain » fut construit plus tard dans la parodos ouest suivant l'axe nord-sud de la rue et du théâtre plutôt que le tracé oblique de la parodos dont il occupa une grande partie depuis l'angle extérieur, définissant un accès frontal le long du petit côté du bâtiment de scène. Cela ne dut guère changer les usages, car le socle rocheux de ce côté de la parodos n'avait pas été aplani et ne faisait sans doute pas partie de l'accès latéral à l'orchestra.

Le réservoir était relié au réseau hydraulique de la cité et la canalisation venant de la clepsydre y débouchait. Une chapelle (9,30 x 5,80 m) fut plus tard construite de manière symétrique dans la moitié est de la parodos est (**fig. 406**), au même

57. Photographie de détail après réajustement des blocs dans Schumacher, Misiakiewicz 2007, fig. 125.

58. Photographie de détail après réajustement des blocs dans Schumacher, Misiakiewicz 2007, fig. 122.

59. Cette hypothèse a déjà été formulée dans Schumacher, Misiakiewicz 2007, p. 82.

emplacement que la basilique du théâtre de Dionysos à Athènes [60]. Orientée à l'est, elle possédait un plan absidé et était précédée d'un porche soutenu par deux colonnes, séparé en deux par des plaques de chancel au-delà desquelles l'abside formait un petit chœur à autel central. Sous le dallage se trouvait une tombe, peut-être celle du fondateur de la chapelle.

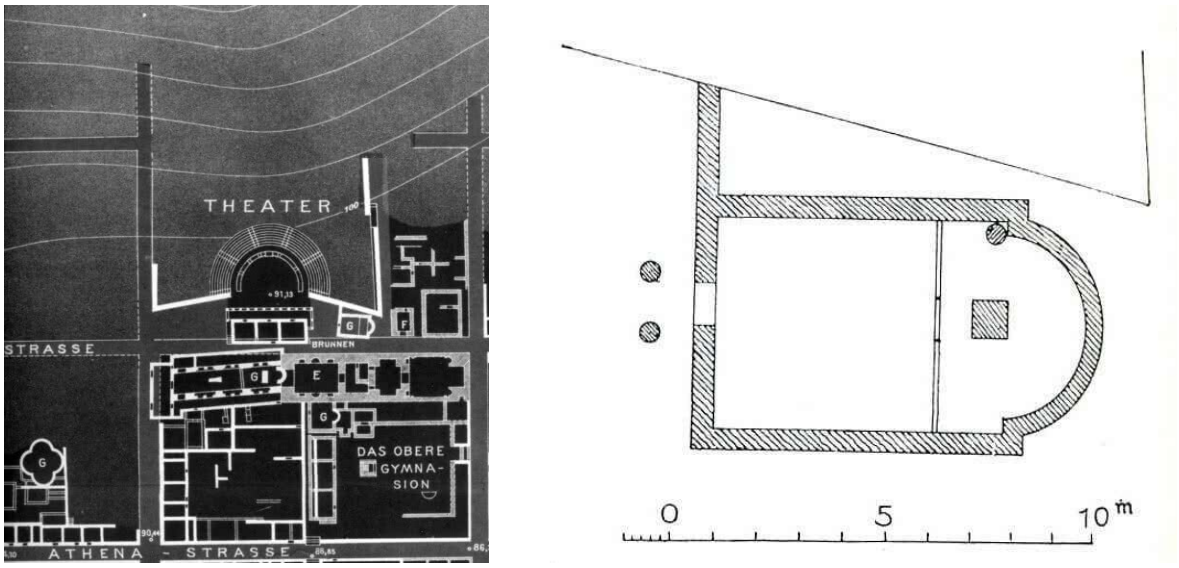


Figure 406 – Prièn, théâtre. 1. Emplacement de la chapelle dans la parodos est (Wiegand, Schrader 1904, plan général). 2. Plan de la chapelle (Wiegand, Schrader 1904, fig. 598.

La façade était prolongée par un mur rejoignant le mur de soutènement est du théâtre, ce qui ne permettait plus une circulation traditionnelle par la parodos ainsi barrée. On ne pouvait donc plus circuler le long du mur de soutènement ; en revanche, l'étroit espace au nord de la chapelle, accessible uniquement par son côté postérieur, servait peut-être d'arrière-cour. Son niveau, 1 m au-dessus du sol originel de la parodos, confirme sa date tardive.

On n'a pu établir que des inscriptions étaient exposées dans la parodos : ainsi *I.Priene (2014)* 116, un décret honorifique des Colophoniens pour des ambassadeurs de Prièn prévoyant la proclamation des honneurs au théâtre de Prièn, trouvé dans la partie supérieure des remblais de la parodos orientale était à l'origine exposé dans le sanctuaire d'Athéna Polias, comme le stipule l'inscription l. 18.

§ Bâtiment de scène. Le bâtiment de scène adopte un plan rectangulaire, composé d'une skènè à trois pièces ouvrant sur un proskènion l'outrepassant sur les côtés. Il présente des traces de déformation dues à un affaissement du terrain au nord et à l'est, dont les effets ont été accrus par les inexactitudes dans l'exécution relevés à tous les niveaux depuis la fondation. Selon A. von Gerkan, la colonnade du proskènion comme la façade de la skènè auraient été construits selon une légère déclivité en direction de l'ouest, comme si l'on avait anticipé l'affaissement à l'est.

60. Travlos 1951, fig. 1 et Travlos 1953–1954, fig.2.

• **Proskènion.**

Le proskènion, de plan rectangulaire, est long de 20,88 m (*ca* 70 pieds) et profond de 2,75 m. Le **stylobate**, haut de 0,26 m, recevait sans scellement dix demi-colonnes doriques engagées dans des piliers (0,34 x 0,33 m) entre deux piliers d'angle (0,42 x 0,61 m), auxquels s'ajoutaient deux piliers sur les petits côtés, dans le prolongement de la façade de la skènè.

L'**élévation** (**fig. 407**) se décompose en fûts hauts de 1,952 m, chapiteaux de 0,111 m, entablement de 0,666 m, une architrave de 0,258 m (prof. 0,587 m en façade), une frise de 0,29 m, une corniche de 0,118 m. Trois triglyphes prenaient place dans les entrecolonnements, quatre sur les petits côtés.

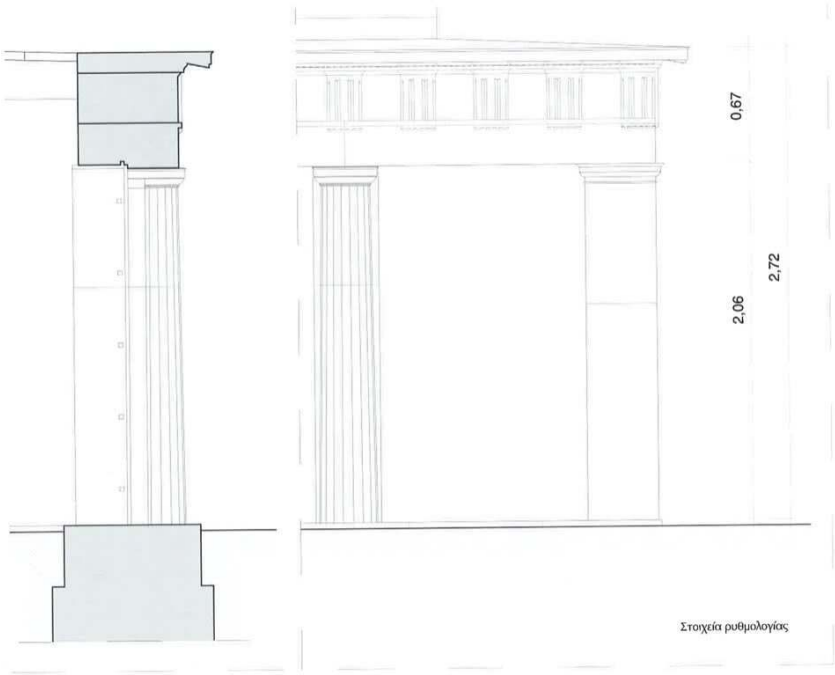


Figure 407 – Priène, théâtre. Élévation et coupe du proskènion (Dontas (éd.) 2000, p. 149) d'après A. von Gerkan.

Des **repères incisés** servirent à indiquer les limites des supports, les axes de la colonnade, l'emplacement des métopes et des triglyphes, des mutules, de même que l'axe des piliers des portes de parodos. De tels repères, couramment utilisés dans l'architecture monumentale, de même qu'une épure, elle-même approximative, de la frise (voir *infra*, p. 743), ne permirent pas pour autant une régularité particulière dans les mesures : l'entrecolonnement varie de 1,868 à 1,878 m, et on relève aussi des variations dans la longueur des métopes, des triglyphes ou des mutules et *viae* tout comme dans les dimensions des poutres de la couverture du proskènion.

Pour ce qui est des **scellements**, les piliers étaient fixés en leur sommet à l'architrave par deux goujons carrés en bois. Les blocs d'architrave ne sont pas agrafés entre eux, contrairement aux blocs de frise et de corniche qui le sont par des agrafes en pi, par paires en façade du proskènion, et qui étaient scellés à l'assise inférieure

par des goujons carrés en bois perdus au plomb de 4 à 5 cm de côté et de profondeur, placés autant que possible sur les joints. Des demi-agrafes à l'avant du lit d'attente des blocs de corniche, dans l'axe des piliers et des entrecolonnements, devaient recevoir des crochets en métal pour suspendre un décor animant l'ensemble de la façade.

Les blocs de frise et de corniche portent par ailleurs des **marques d'assemblage**. Pour les premiers il s'agissait d'une lettre au centre du lit d'attente de chaque bloc : non seulement Δ orienté au sud et E tourné vers le nord, conservés *in situ* sur les quatrième et cinquième blocs depuis l'ouest, qui attestent une numérotation continue d'ouest en est et laissent supposer que les trois premiers blocs couverts par la corniche portaient les lettres A, B et Γ et qu'il faut restituer un Z non visible sur le sixième bloc, mais aussi les lettres Θ, I, K, Λ, M, N, Ξ, O relevés par les restaurateurs sur des blocs erratiques [61] qui devaient occuper, de la huitième à la quinzième position, la longueur du septième bloc (H), perdu, pouvant être restituée, ainsi que celle du seizième et dernier bloc. Parmi ces lettres, qu'il faudrait relever précisément, nous notons la présence d'un *theta* pointé et d'un *mu* à barres très divergentes, qui iraient bien à la haute époque hellénistique, avec toute la réserve qu'impose l'observation de lettres isolées. Les blocs de corniche semblent avoir été numérotés d'ouest en est sur les joints, sans répétition de la même lettre de part et d'autre du même joint : ainsi les deux lettres conservées *in situ*, A à l'ouest du premier bloc et E à l'ouest du troisième, s'insèreraient dans la même série. Aucune autre lettre n'a pu cependant être repérée ni sur les trois autres blocs *in situ* observés par A. von Gerkan, ni sur quatre blocs et un fragment inventoriés lors de la restauration du théâtre [62] : la plupart des lettres ont été effacées par la taille des feuillures destinées à recevoir les poutres transversales, par la préparation du lit d'attente du parapet et par des restaurations antiques.

À l'avant du petit côté ouest de l'estrade fut retrouvé *in situ* ce qui apparaît comme le premier bloc d'un **parapet** haut de 0,928 m, dont l'épaisseur était démaigrie de 0,22 à 0,17 m. Il était couronné d'une mouluration (ovolo surmonté peut-être d'un cavet) et terminé à l'avant par un pilastre. Une réservation au lit d'attente de la corniche de l'angle nord-est atteste l'existence d'un pendant côté est. Cet aménagement est postérieur à la corniche : on ravala la surface devant le recevoir au détriment de la mortaise d'une agrafe puis l'on mit en place les blocs du parapet sans aucun scellement.

La **couverture** du proskènion comportait des poutres en pierre transversales sans scellements, dont la hauteur diminuait de façon à créer une pente descendant de 6,2 cm vers l'orchestra ; des feuillures sur les longs côtés de leur lit supérieur permettaient d'installer un plancher épais de 6 cm. Elles prenaient appui sur le lit d'attente de la deuxième assise de panneresses de la façade de la skènè et s'assemblaient avec la corniche du proskènion en T à paume grasse. Une trace d'usure irrégulière au-dessus sur la corniche et l'extrémité de la poutre surmontant la première colonne

61. Schumacher, Misiakiewicz 2007, p. 99, cat. 45+46, 47-52, 53+54.
62. Schumacher, Misiakiewicz 2007, p. 100-101, cat. 55-58.

depuis l'ouest semble témoigner de l'installation habituelle d'un objet à cet emplacement alors que l'estrade était en usage. On pourrait proposer d'y restituer le cratère à colonnettes en marbre dont le col, portant une dédicace à Poséidon Hélikonios datée du IIIe s. av. J.-C. (voir *infra*, p. 760, (**fig. 423**)), a été dégagé dans la parodos ouest, d'où il aurait pu tomber depuis le proskènion. A. von Gerkan hésite à l'attribuer au monument, mais il pourrait rappeler les hydries qui ont probablement orné le toit de la skènè du théâtre de Magnésie du Méandre (voir *supra*, p. 397). Si on ne connaît pas les dimensions du pied du cratère ni l'existence ou non d'une plinthe, le diamètre supérieur donne un ordre de grandeur cohérent avec l'empreinte sur la corniche. Une alternative serait de restituer le cratère sur l'une des fondations devant le proskènion (voir *infra*, p. 732).

Un **escalier** large de 1,30 m, adossé au mur ouest de la skènè, donnait accès à un palier à l'arrière de l'estrade, 2,76 m au-dessus du niveau de sol. Il ne semble pas appartenir au premier état du bâtiment de scène : l'entablement, le pilier, le parement à bossage, une fenêtre qui fut murée n'étaient pas destinés à être couverts ; par ailleurs la première marche repose sur un niveau de sol plus élevé que celui du premier état ; enfin la technique de l'escalier apparaît plus sommaire que celle de la skènè : la marche repose sur un sol en terre, le bossage du mur d'échiffre est plus irrégulier et sans ciselures, le mur soutenant l'escalier sur son flanc nord est en petit appareil irrégulier.

À l'est, on ne construisit pas un escalier symétrique, mais le petit côté du proskènion fut augmenté d'un pilier : cet aménagement paraît également ultérieur, en raison du parement plus grossier du pilier et de l'encastrement taillé dans le mur de la skènè pour un assemblage en T à paume grasse de l'architrave.

Ici et là, A. von Gerkan puis les restaurateurs ont relevé les indices de **réparations** : trois fragments de blocs de corniche (l'un à l'occasion de l'érection de la porte de parodos), ainsi que le chapiteau du parapet de l'estrade furent remplacés.

Les colonnes sont en saillie de 1,5 cm de part et d'autre des piliers de façon à y appuyer les **pinax** qui fermaient les entrecolonnements à l'exception des trois qui contenaient des portes (3, 6 au centre et 9). Sur leurs faces latérales, derrière la saillie, les piliers fermés par des pinax étaient percés de deux mortaises rectangulaires (2,5-3 x 5-7 x 2,5-3 cm) recevant les fixations métalliques de panneaux en bois épais de 2 à 3 cm. Les piliers flanquant des portes et les architraves correspondantes étaient munis d'un système de mortaises plus complexe, permettant de fixer les gonds métalliques des battants tandis que le stylobate des portes latérales portait une mortaise ronde centrale pour la gâche. Selon A. von Gerkan, les battants pouvaient être au besoin retirés et remplacés par des pinax. De chaque côté, les deux entrecolonnements des extrémités, à l'extérieur des limites de l'orchestra, portaient en outre des mortaises pour deux barres de fer horizontales amovibles. Quant aux entrecolonnements latéraux, ils étaient fermés par une grille fixe à quatre barres horizontales et six barres verticales. Seuls quatre entrecolonnements étaient uniquement équipés de pinax (4 et 5, 7 et 8), qui étaient numérotés (A à barre brisée, B, Γ, Δ) sur la face

arrière du pilier les bordant à l'ouest, ce qui laisse penser que seuls ces panneaux étaient amovibles [63].

Plus tard, l'ensemble des entrecolonnements, à l'exception de ceux qui étaient occupés par des portes, furent bouchés par des murs en *opus caementicium*, couverts d'un enduit peint épais de 3-4 cm.

La colonnade du proskènion était à l'origine peinte essentiellement de deux couleurs, un rouge (minium) et un bleu de cobalt. Les chapiteaux et la frise doriques étaient rehaussés de kymations ioniques peints, les chapiteaux d'ante d'un kymation dorique alternant les deux couleurs, la corniche d'un kymation lesbique et peut-être d'un kymation ionique disparu à son couronnement. A. von Gerkan suppose l'utilisation d'un troisième pigment, jaune, qui serait nécessaire à la distinction de certains détails, comme les gouttes et les extrémités des feuilles, mais qui ne serait pas conservé. Sur les murs en *opus caementicium*, d'autres pigments furent utilisés, comme un rouge-violet, un rouge bordeaux différent du minium, un violet-noir, un jaune clair. Dans le premier entrecolonnement depuis l'ouest était représentée une porte à deux battants, large de 0,94 m, sur un fond bleu-noir (**fig. 408**). Si on lui suppose un pendant, c'était une façade à cinq portes, trois véritables et deux fausses, qui s'offrait aux regards des spectateurs.

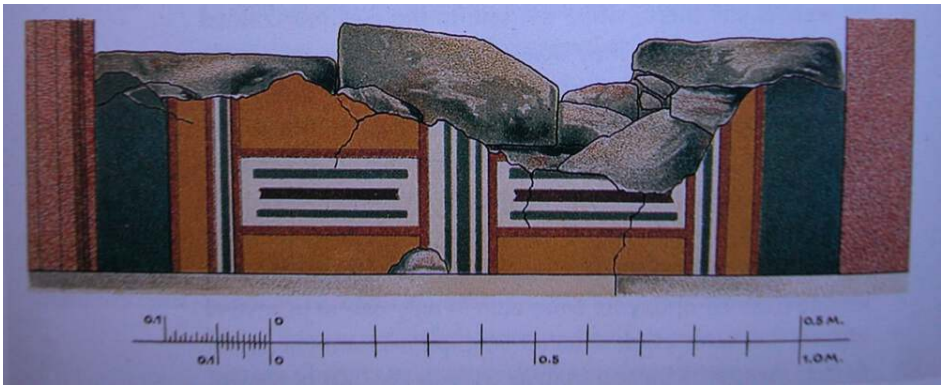


Figure 408 – Dessin de l'enduit peint couvrant le mur bouchant le premier entrecolonnement du proskènion (Gerkan 1921a, pl. 26).

Devant le proskènion on installa une dizaine de **bases votives et honorifiques**, dont celles, disposées de façon symétrique, d'Apollodôros et de Thrasyboulos dans le deuxième entrecolonnement en partant des extrémités (voir *infra*, p. 761). Les bases n'ont sans doute pas été conçues simultanément comme une paire : leurs dimensions et leur profil diffèrent, ce dernier comme la prosopographie et la forme des lettres indiquent que la seconde est postérieure à la première. Les fondations de huit autres bases sont réparties en deux groupes de quatre de part et d'autre de l'entrecolonnement central. Si les bases sont de facture diverse, on constate qu'on ne choisit pas leur disposition au hasard : on laissa libres, outre les entrecolonnements extrêmes

63. Une observation minutieuse des piliers en 2014 confirme, autant que cela est possible, l'absence d'autres lettres.

moins visibles des spectateurs, les trois entrecolonnements (3, 6, 9) situés dans l'axe des portes de la skènè : en revanche les entrecolonnements intermédiaires furent barrés par les fondations (2 et 10, 4 et 8, 5 et 7). Devant l'entrecolonnement central en revanche, on ajouta un seuil qui montre que ce passage était fréquemment utilisé.

• **Skènè.**

La skènè avait un **plan** rectangulaire de 18,38 x 5,81 m (**fig. 409**). Elle était divisée en trois pièces ne communiquant pas entre elles. De longueur interne similaire, la pièce centrale étant légèrement plus large (4,78, 4,945 et 4,73 m d'ouest en est), elles ouvraient sur le proskènion par des portes hautes de 2,04 m et larges de 1,07 à 1,08 m pour la centrale. Ces portes n'étaient pas dans l'axe des pièces, mais dans celui des entrecolonnements contenant des portes du proskènion. Il n'y aurait pas eu d'accès postérieur, mais des fenêtres en archère de dimensions variables dans les murs latéraux et postérieur, assurant une aération et un éclairage minimaux des pièces.

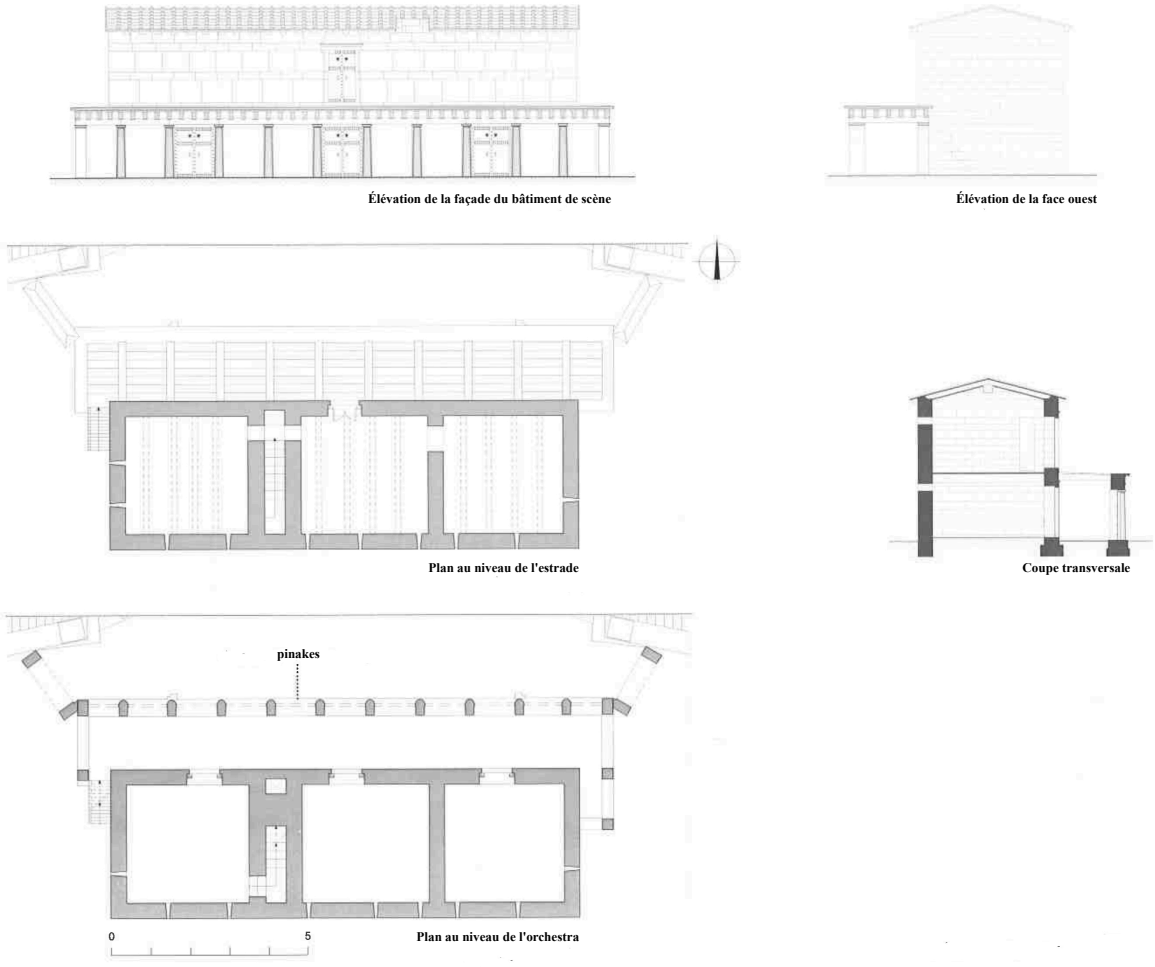


Figure 409 – Élévations, plans et coupes restitués de la skènè dans le premier état hellénistique selon A. von Gerkan (Dontas (éd.) 2000, p. 143).

Les **fondations** comprenaient au moins trois assises hautes d'un pied, la troisième formant euthyntéria pour la façade et les murs de refend, alors qu'il n'y a pas de telle assise de réglage pour les murs latéraux et postérieur.

La **façade** de la skènè se distingue par son appareil pseudo-isodome à parement lisse, alternant orthostates et panneresses. Les **autres faces** présentent un appareil approximativement régulier, avec quelques décrochements (voir *infra*, p. 735), à assises de hauteur variable et un parement à bossage laissé brut, comme dans l'architecture domestique de la cité, notamment à partir du début du IIe s. av. J.-C. Les angles sont ornés de feuillures larges de 6 à 7 cm. Les **parois internes** des trois pièces, partiellement conservées dans leur état originel, présentent un aspect plus soigné, avec des panneaux dressés encadrés d'une ciselure lisse. Dans la pièce centrale, à l'arrière de la façade, nous avons repéré une épure incisée dans la paroi (voir *infra*, p. 743).

Les murs sont épais de 0,60 à 0,65 m et constitués d'un double parement à blocage en cailloutis et terre crue. Les parements sont liés de loin en loin par des boutisses, selon un ordre peu strict. Seuls les piédroits de portes étaient scellés.

Les trois **portes** de la façade s'ouvraient vers l'intérieur et présentaient une feuillure interne plus large que le pas. On pouvait les verrouiller toutes trois de l'extérieur par une barre transversale, et sans doute de l'intérieur pour la porte orientale. La mortaise de la gâche permettant de verrouiller le battant oriental fixe a été plusieurs fois refaite pour les trois portes comme celle de la façade arrière, ce qui atteste un usage fréquent du verrou. Le linteau en lancis était couronné d'un profil à ovolo et cavet. La porte centrale de la face arrière, haute de 1,75 m, au pas large de 1,034 m, semble avoir été aménagée ultérieurement : le long du bandeau courant autour du chambranle le bossage a été ravalé, et la mouluration des piédroits n'a pas été taillée jusqu'en bas de la première assise, tandis que le seuil a été inséré dans l'encadrement, sur un radier de petites pierres à un niveau plus élevé que celui du sol originel, comme pour l'escalier ouest ou la porte de parodos ouest. La porte ouvrait vers l'intérieur de la skènè ; les mortaises sur la face interne des piédroits indiquent qu'on la verrouillait habituellement de l'extérieur, mais que c'était aussi possible de l'intérieur.

Entre la pièce ouest et la pièce centrale s'étendait un couloir large de 0,77 m. Aucun accès à ce couloir n'ayant existé depuis la pièce centrale, on en restitue un depuis la pièce ouest. Dans son prolongement se trouvait un **puits** (**fig. 410**) ménagé derrière la façade, qui présentait à cet endroit un appareil particulier, avec deux assises correspondant aux orthostates sur la largeur du couloir et une hauteur de 0,46 m. Au centre, au-dessus de l'euthyntérie, était ménagée une fente d'évacuation de 32 cm de long sur 3 cm de hauteur s'évasant vers l'intérieur. Le puits, en grand appareil soigneusement dressé, était long de 0,77 m, comme le couloir, et profond de 1,01 m. Son sol était constitué d'une plaque de marbre couverte par les murs latéraux avec lesquels les murs antérieur et postérieur étaient liés. Ce puits fut par la suite remblayé. Le couloir n'y menait donc pas : les vestiges d'un remblai dans la partie sud laissent penser qu'il s'agissait d'une **cage d'escalier** permettant de monter à l'étage

de la skènè. Cependant on ne connaît pas de tels escaliers d'accès à l'étage à la haute époque hellénistique.

L'interprétation de ce puits est discutée : A. von Gerkan y voyait la cage d'un ascenseur permettant des apparitions à travers le toit de la skènè hellénistique. Il s'agirait d'un dispositif sans parallèle dans les théâtres qui constituerait une alternative à la grue (*méchanè* pour la tragédie ou *kradè* pour la comédie selon Poll. IV 128, ou encore *geranos*), bien attestée à l'époque classique à Athènes pour mettre en scène en particulier les apparitions divines des tragédies que l'on désigne communément sous le nom de « deus ex machina », mais aussi des comédies comme celles d'Aristophane. La solution priénienne, si l'on restitue un étage à toit à double pente comme c'est le plus probable dans notre théâtre hellénistique, n'aurait laissé à l'acteur qu'une marge de manœuvre très limitée ; il paraît cependant difficile de lui donner le nom de *theologeion*, tel qu'il est défini tardivement par Pollux, puisque le lexicographe prend l'exemple de la tragédie perdue d'Eschyle, *la Pesée des âmes*, où certes Zeus fait une épiphanie « au-dessus de la skènè » dans une pièce à l'action sans doute assez statique ; mais il n'est pas seul, ce qui implique un espace scénique plus étendu comme une toiture en terrasse [64]. L'ouverture dans la skènè n'est par ailleurs pas sans rappeler les percées du fronton du temple d'Artémis Leukophryènè à Magnésie, dont la construction commença après 221 et se poursuivit au cours du IIe s. av. J.-C. au moins [65], qui, non loin de Priène, aurait [66] permis des épiphanies divines sans doute très hiératiques. Il paraît cependant douteux que l'architecture innovante d'Hermogénès s'inspira, outre des niches tympanales de l'Artemision E d'Éphèse, de l'ouverture dans la toiture du théâtre, si l'on retient une datation haute pour la skènè. D. de Bernardi Ferrero, trouvant le puits trop exigu – pourtant un acteur raisonnablement costumé pouvait s'y glisser – y restitue des contrepoids pour un décor de fond de scène amovible (« scena mobile »), ce qui paraît étonnant vu la dissymétrie du dispositif et le fait qu'il semble attribuable à la première phase de la skènè, quand c'était le proskènion qui servait de décor de fond.

Plusieurs éléments, jusqu'à présent négligés [67], semblent indiquer que l'arrière du rez-de-chaussée de la skènè fut intégralement reconstruit et peut-être agrandi, débordant sur la rue, sans doute peu avant que l'on édifiât l'escalier à l'ouest et que l'on prolongeât le retour du portique à l'est. D'abord la skènè empiète sur la rue du

64. Poll. IV 130, 5-7 : « ἀπὸ δὲ τοῦ θεολογείου ὄντος ὑπὲρ τὴν σκηνὴν ἐν ὕψει ἐπιφαίνονται θεοί, ὡς ὁ Ζεὺς καὶ οἱ περὶ αὐτὸν ἐμ Ψυχοστασίᾳ ». « Depuis le "theologeion", qui se trouve au-dessus de la skènè, des dieux font leur apparition en hauteur ; ainsi Zeus et ceux qui l'entourent dans *la Pesée des âmes* ».

65. D'après Rumscheid 1994, p. 25-28, 198-214, nº 137.

66. Ce point ne fait pas l'unanimité et soulève la question de la présence d'un escalier d'accès aux combles. Ch. Picard, selon qui « [Herrmann] s'est peut-être un peu trop souvenu du dispositif du *theologeion* au théâtre », ne voyait pas l'intérêt d'épiphanies à une telle hauteur, et qui plus est, entre des sculptures, réserve qui n'est valable que pour le modèle éphésien ; par ailleurs il n'avait qu'une connaissance livresque des « percées tympanales » du fronton de Magnésie dont il est apparu depuis qu'il s'agissait bien de portes traversant le tympan (Picard 1949, p. 31).

67. Les restaurateurs remarquent que certains indices de réparation des petits côtés n'ont pas fait l'objet d'une évaluation scientifique (Schumacher, Misiakiewicz 2007, p. 121, 124) ; ils n'examinent pas le cas du mur arrière.

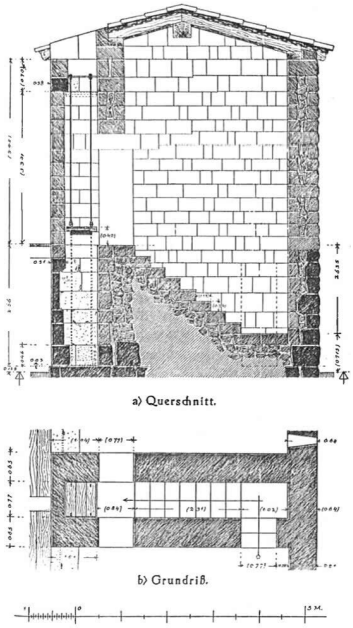


Figure 410 – Priène, théâtre. Plan et coupe du puits aménagé dans la façade de la skènè (von Gerkan 1924, p. 69, fig. 7).

théâtre, ce qui constitue une entorse au plan hippodaméen, qui n'était probablement pas d'origine. Ensuite on observe un raccord grossier sur le mur est : la partie antérieure correspondant à l'entrecolonnement latéral ajouté dans une seconde phase présente des assises parfaitement horizontales sur lesquelles viennent prendre appui les blocs d'assises postérieures imparfaitement raccordées aux premières au moyen de décrochements décalant les joints de lit systématiquement de 8 cm environ vers le bas. Par ailleurs de nombreux blocs de l'arrière des murs latéraux et de la façade arrière portent des lettres d'assemblage apparentes et incohérentes. D'autres signes de remploi sont les feuillures d'angle. On peut penser que ces blocs sont issus, non d'un autre monument, mais du démontage de la phase précédente du théâtre, ou de la collecte de ses membres effondrés, que pour chaque assise, différenciable par sa hauteur, on employa une numérotation alphabétique distincte. Cette hypothèse est renforcée par le fait que parmi les blocs présentant une feuillure, deux portent une lettre : celui dont la feuillure est à gauche possède un A, celui dont la feuillure est à droite un Λ. Tout porte à croire qu'on avait numéroté les blocs d'un mur entre deux feuillures, dont l'une des assises comportait onze (Λ) blocs, comme du reste la quatrième assise du mur est de la façade arrière, où est remonté le bloc portant un lambda, hors bloc de piédroit : le mur d'origine aurait donc eu des dimensions assez proches.

Les blocs durent être numérotés alors qu'ils étaient en place, avant le démontage. Ils furent remontés à l'endroit ou à l'envers, comme l'indique le sens des lettres, sans tenir compte de leur emplacement d'origine, comme le révèlent les feuillures et le non respect de l'ordre alphabétique.

Figure 411 – Photogrammétrie de la façade arrière de la skènè (2016) avec indication des signes de remontage et de restauration. En haut, mur occidental ; au milieu, mur oriental ; en bas, vue d'ensemble de la façade (calculs I. Boyer).

La forme des lettres, *alpha* à barre droite, *pi* à deuxième haste plus courte, *thêta* pointé et le *zêta* droit semble antérieure à la basse époque hellénistique sans être très ancienne : on remarque notamment les *mu* à barres parfaitement verticales sur le mur postérieur, alors que sur les murs latéraux ils sont encore à barres très divergentes (**fig. 413**). Enfin l'appareil à bossage de ces murs, qui semble avoir été repris, ce qui fait qu'on n'observe en général que des fonds de lettres et explique sans doute la disparition des lettres manquantes, serait typique du IIe s. av. J.-C., phase où de nombreux travaux eurent lieu au théâtre.

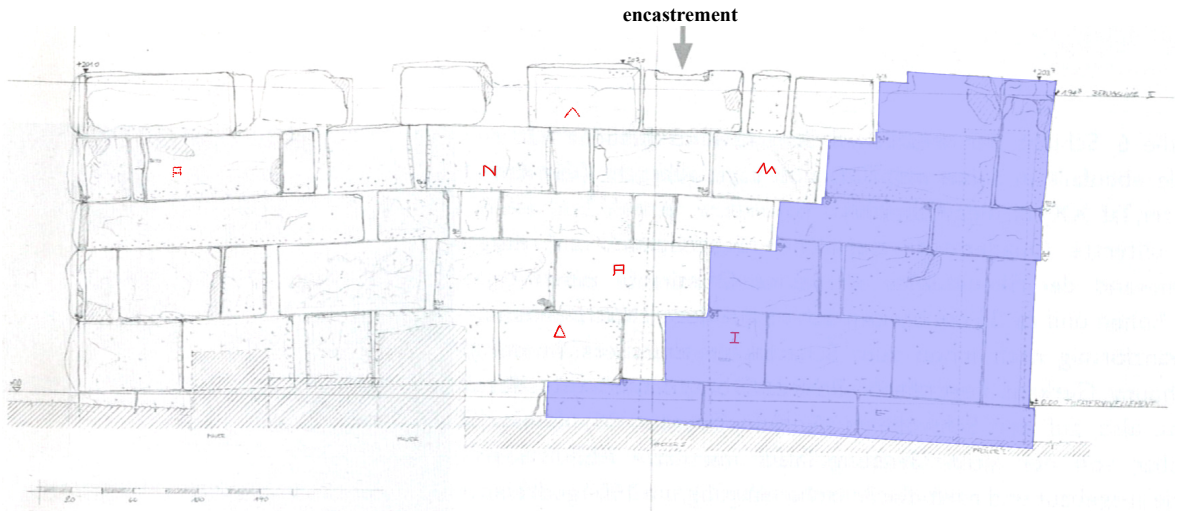


FIGURE 412 – Le mur latéral est de la skènè d'après SCHUMACHER, MISIAKIEWICZ 2007, fig. 210. En rouge reprise des lettres d'assemblage (ajout d'un *alpha* sur la quatrième assise d'élévation et correction du tracé du *zèta* à barre verticale : l'oblique nous paraît être un accident de la pierre), en violet la partie non démontée du mur.

FIGURE 413 – 1. Lettres d'assemblage à l'extrémité sud du mur. 2. Particularités dans la partie centrale du mur.

Le plan de l'**étage de la skènè** est largement restitué. Du côté ouest subsistent les vestiges d'une **porte**. Son piédroit sud est appareillé et orné d'un bandeau. Son seuil, dont la crapaudine subsiste sur la feuillure intérieure, montrant que la porte s'ouvrait vers l'intérieur, était intégré à la première assise de l'élévation et donnait

sur le palier de l'escalier. En restituant un piédroit nord contre le mur de façade, on obtient une largeur de 1,06 m, cohérente avec les autres portes. À l'intérieur comme à l'extérieur on observe une mortaise pour un gond. De même que pour la porte arrière de la skènè, le bossage du mur fut retravaillé pour l'aménager, dans une seconde phase, comme le montrent aussi les joints imparfaits et le recours à des cales. Une fente 0,305 m au-dessus du palier témoigne de l'existence d'une barre métallique fermant l'escalier peu avant la porte (**fig. 413**). On perça plus tard encore, plus au sud, une porte à un battant, large de 0,83 m. Ses piédroits sont faits de blocs et de moellons noyés dans du mortier, le seuil reposait sur la première assise de l'élévation. Elle donnait accès à la pièce ouest, moins profonde après son remaniement.

L'observation de la forme, des dimensions, de la finition et de l'usure de quelques blocs isolés d'une assise haute d'un pied environ surmontant la façade nord fonde la restitution du plancher et des embrasures de l'étage. Les solives en bois du plancher étaient larges de 17 à 20 cm, au nombre de quatre par pièce, encastrées dans la façade de la skènè et dans la façade arrière. Une réservation pour une poutre supplémentaire à l'est de la pièce ouest donne lieu à la restitution d'une solive oblique parce qu'une pierre est conservée en vis-à-vis : cela laisse sceptique car A. von Gerkan lui-même attribue un certain nombre de blocs des parties hautes de l'élévation à des restaurations tardives. En l'absence de solives latérales, A. von Gerkan restitue sur le modèle de la skènè d'Éphèse des rainures servant à encastrer le plancher.

On distingue également les vestiges des ouvertures d'un front de scène à trois vastes baies (**fig. 414**) larges de 3,53 m, 3,64 m et *ca* 3,20 m (la partie de la façade à l'est du mur de refend est n'offre pas de lits d'attente lisibles). Leur seuil était constitué d'une plaque épaisse de 8,5 cm, couronnant la première assise d'élévation retaillée. Selon A. von Gerkan, leur surface supérieure usée montre que ces seuils étaient régulièrement empruntés ; d'après deux mortaises symétriques de part et d'autre de l'axe de la baie gauche, il restitue dans chaque baie quatre mortaises (7 x 1,5 x 4 cm) alignées à intervalles approximativement réguliers indiquant selon lui un cloisonnement des baies. Cette interprétation est cependant affaiblie par l'absence de feuillure sur le seuil et le manque de parallèles dans un théâtre ou tout autre monument. Chacune devait être équipée de deux consoles aux dimensions variables (93-98 x 60-63 x 30,5-32 cm) recevant un linteau en bois sur une surface longue de 23-24 cm et profonde de 1,4-2 cm : cinq de ces consoles ont été identifiées.

Un remaniement majeur de la skènè est désigné comme « romain tardif » par A. von Gerkan. Il consista en la construction au rez-de-chaussée d'un **mur de refend longitudinal** épais de 0,83-0,91 m, séparant les parties antérieure et postérieure des pièces, de façon à servir de substruction massive pour un nouveau front de scène. Ce mur était percé de trois **passages** larges de 1,50 m, hauts de 1,83 m, reliant les pièces ainsi subdivisées. Ils étaient couverts d'arcs qui ont disparu ; l'embrasure des deux passages latéraux fut réduite par des piliers. Les arcs des passages étaient liés aux **voûtes** qui couvraient les espaces de part et d'autre du mur. Il s'agissait de voûtes en

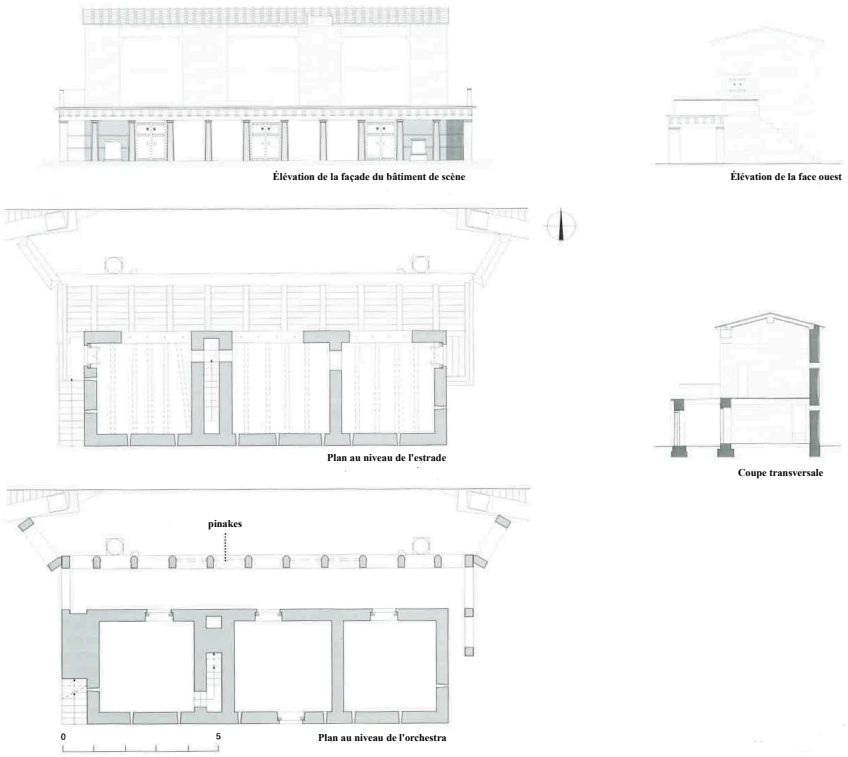


FIGURE 414 – Priène, théâtre. Élévations, plans et coupes restitués de la skènè à la fin de l'époque hellénistique d'après A. von Gerkan (DONTAS (éd.) 2000, p. 145).

berceau en *opus latericium* aux briques longues d'un pied (31 cm), parfois un demi (16,5 cm) aménagées au moyen d'un épaississement substantiel des murs de refend. Pour ce faire une partie de ces murs et de l'escalier fut abattue et les matériaux remployés dans les nouveaux murs, aux parements liés au mortier, à remplissage en *opus caementicium*, et fondations en petit appareil irrégulier lié au mortier. On utilisa également dans le remblai de la cage d'escalier un énorme rocher sans doute tombé de l'acropole. Le niveau de sol restant le même, la hauteur sous plafond, 1,43-1,67, fut abaissée jusqu'au niveau de la naissance des voûtes. La voûte centrale de la pièce arrière n'était pas symétrique de façon à préserver un passage par la porte arrière de la skènè. Mais cette porte et les portes latérales de la façade de la skènè virent le haut de leur embrasure couvert par les voûtes, ce qui interdisait qu'on y maintienne des battants ; par ailleurs, les fenêtres furent toutes bouchées. Ainsi l'aspect du rez-de-chaussée de la skènè se rapprochait de celui d'une cave. Les voûtes étaient couvertes d'un remblai et d'un blocage de pierres liées au mortier, épais de 0,35 m, parfois davantage, comme au niveau du puits. Rien ne subsiste du sol, qu'A. von Gerkan restitue mosaïqué et qui devait se situer sur les pièces antérieures à 2,70 m au-dessus de l'assise de réglage de la façade comme le sol originel, plus haut sur les pièces postérieures, en raison de la hauteur plus importante des voûtes, comme l'atteste aussi la porte surélevée du petit côté ouest, qui constituait le seul accès extérieur à l'étage du bâtiment de scène de cette phase.

Du **front de scène** (**fig. 415**) subsistent les vestiges d'un mur épais de 0,67 m, 2,30 m en arrière de la façade originelle de l'étage : l'estrade devenait ainsi profonde de 5,32 m. La façade comportait une ouverture centrale de 2,72 m flanquée de pilastres (ou, selon A. von Gerkan de demi-colonnes) en saillie, de niches semi-circulaires d'1,50 m de diamètre et de deux ouvertures latérales elles-aussi flanquées de pilastres (ou de demi-colonnes). De l'élévation, on conserve uniquement cinq blocs de la base moulurée ; de colonnes, il ne reste rien, mais, si l'on fait l'hypothèse que les ressauts flanquant les portes correspondaient à des pilastres plutôt qu'à des demi-colonnes, on peut restituer des colonnes avancées sur des podiums, au nombre de deux entre les portes et d'une aux extrémités et s'étageant peut-être sur deux ordres superposés ; tout cela est pure hypothèse, de même que le fronton qu'A. von Gerkan imagine au-dessus de la porte centrale. Le mur est de facture similaire à ceux du rez-de-chaussée et devait être enduit, ne portant pas de traces de placage. L'axe de ce front de scène était décalé de 17,5 cm à l'est de celui du bâtiment de scène originel. À l'élévation, A. von Gerkan attribuait six blocs erratiques, qui proviendraient de la mouluration supérieure d'un podium, haute d'un pied.

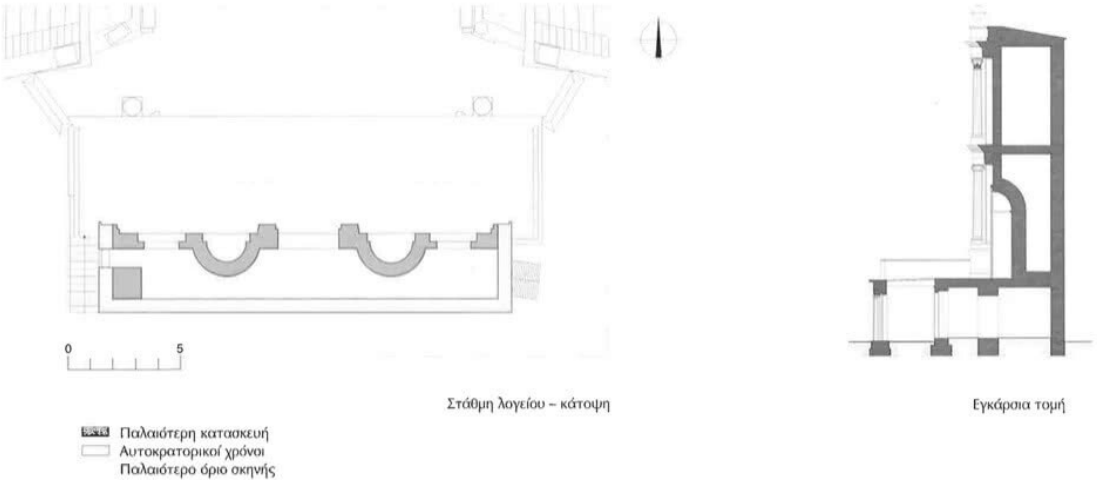


Figure 415 – Priène, théâtre. Plan et coupe du bâtiment de scène, notamment de la skènè et du front de scène, d'époque impériale (Dontas (éd.) 2000, p. 147 d'après not. von Gerkan 1924, p. 83-84, fig. 9 et 10).

Plusieurs éléments montrent que la skènè fut occupée et restaurée jusqu'à une époque tardive. Deux murs en pierre sèche perpendiculaires furent construits perpendiculairement à la skènè, en partie au-dessus des murs de refends, et au-delà, de façon à venir barrer la rue du théâtre. D'après la hauteur du niveau de sol, ils sont postérieurs à la basilique proto-byzantine avec laquelle communiquait l'espace qu'ils délimitaient. De la même époque dateraient la réfection de la partie du mur sud correspondant à la pièce occidentale et certains blocs dans la partie haute du petit côté est.

§ Épure. En août 2016, nous avons identifié une épure dans la pièce centrale de la skènè, sur le parement sud (arrière) du mur de façade, immédiatement à l'ouest de la porte centrale. Les tracés se prolongent sur trois blocs, indiquant qu'elle fut incisée une fois le mur monté. Elle se compose d'un axe vertical haut de 66,6 cm, ce qui coïncide avec la hauteur de l'entablement du proskènion. La tripartition au moyen de deux horizontales pourrait correspondre aux assises d'architrave, de frise et de corniche, mais il faudrait supposer que l'entablement ait été dessiné renversé. La portion inférieure de la verticale, qui n'est pas précisément délimitée par des tracés horizontaux à ses extrémités, mesure en effet 12 cm environ et la corniche 11,8 cm. La hauteur restante équivaut à celles de l'architrave et de la frise additionnées. Cependant l'intervalle entre les deux horizontales, 26,4 cm, correspond plus précisément à la hauteur de la frise jusqu'au sommet des glyphes. De part et d'autre de l'axe, à 6 et 5,7 cm respectivement, deux incisions verticales plus légères définissent des intervalles et pourraient marquer l'axe des jambages de part et d'autre desquels il fallait creuser les glyphes et les demi-glyphes. Un repère vertical à l'extrémité droite de l'horizontale supérieure est espacé de 27,3 cm par rapport au repère de droite de l'horizontale inférieure, et à 32 cm de l'axe principal. On pourrait remarquer que cela correspond aux largeurs minimale et maximale des métopes de la frise du proskènion, la maximale étant réservée aux petits côtés [68] ; si l'on adopte une telle identification, cela supposerait qu'on aurait à partir du même axe défini les intervalles du triglyphe et de la métope en les superposant.

Si l'on considère d'une part, que le bâtiment de scène hellénistique ne comportait pas en dehors de la colonnade du proskènion et, éventuellement des consoles des baies de l'étage, de membres architecturaux du type de ceux qui font habituellement l'objet d'épures (voir *infra*, p. 1357), et d'autre part, que la ligne principale de notre dessin correspond exactement à la hauteur de l'entablement du proskènion, soit de toute évidence le tiers du module constitué par le fût des colonnes de ce dernier, il ne nous semble guère faire de doute que le dessin avait pour but de définir les proportions de l'entablement, le rythme de la frise et en particulier celui des composantes du triglyphe.

Que les intervalles définissant le triglyphe ne soient pas rigoureusement identiques, loin d'être surprenant, forme un tout cohérent avec les nombreuses inexactitudes repérables dans l'exécution des diverses composantes architecturales depuis les fondations. Par ailleurs, on retrouve sur des blocs de triglyphes, par exemple à Délos, des marques incisées au même emplacement que les tracés retenus pour l'épure, c'est-à-dire les repères pour l'axe des jambages et la ligne délimitant le haut des glyphes [69].

L'épure indique qu'on travailla à l'intérieur de la skènè à la conception du proskènion plutôt que sur la façade du proskènion, ce qui eut été plus commode. C'était

68. Les relevés d'A. von Gerkan sont trop généraux pour en juger, mais les croquis cotés publiés dans Schumacher, Misiakiewicz 2007, fig. 218, 221 donnent des dimensions allant de 27,5 à 32 cm.

69. Nous rassemblons les parallèles dans le chapitre de synthèse sur les épures (voir *infra*, p. 1345).

peut-être une façon de ne pas empiéter sur l'espace scénique visible, alors que le portique du proskènion n'était pas achevé, mais plutôt sur l'espace de stockage et de vestiaire que constituait la skènè, si l'on suppose que le chantier dura un certain temps et qu'on n'en effaçait pas toute trace à chaque fois que le théâtre était utilisé. Cela ne signifie pas que le proskènion soit de beaucoup postérieur au bâtiment de scène proprement dit, ni que ces deux composantes n'aient pas été érigées dans une même phase de chantier : on peut simplement conclure que le mur de façade avait été édifié quand on s'occupa de régler les détails de l'entablement du proskènion.

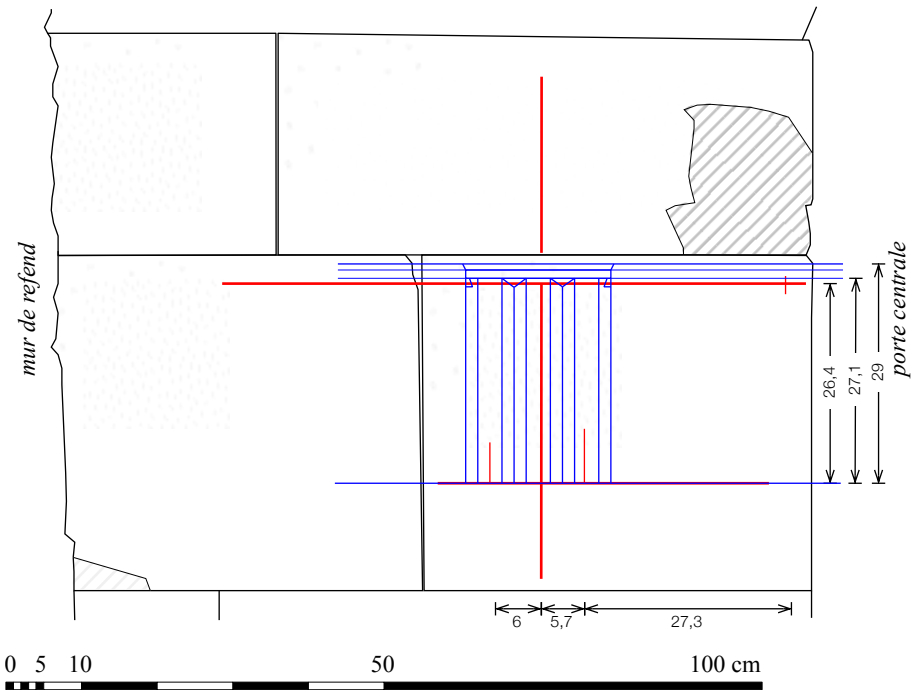


FIGURE 416 – Prière, théâtre. En rouge, épure de la frise dorique du proskènion tracée dans la pièce centrale de la skènè ; en bleu, essai de superposition avec un relevé d'un bloc de frise (I. Boyer et J. Capelle).

§ Ornementation sculptée.

- **Ronde-bosse.**

Statue en bronze d'Apollonios, ancien agonothète. Au débouché est de la circulation bordant l'orchestra (IIe s. av. J.-C.). Voir *infra*, p. 761.

Statue en bronze de Kléandros, ancien stéphanéphore. Sur la tête du mur de soutènement antérieur ouest du koilon. La statue était probablement de dimension supra-humaine et avait la jambe droite avancée, de façon symétrique à la suivante. Voir *infra*, p. 761.

Statue en bronze de Kléandros, ancien stéphanéphore. Sur la tête du mur de soutènement antérieur est du koilon. La statue était probablement de dimension supra-humaine et avait la jambe gauche avancée, de façon symétrique à la précédente. Voir *infra*, p. 761.

Statue en bronze d'Apollodôros fils de Poseidonios. Devant le deuxième entrecolonnement du proskènion depuis l'ouest, avec la jambe droite légèrement avancée. La statue, de grandeur naturelle, devait atteindre la corniche du proskènion (vers 190 av. J.-C.). Voir *infra*, p. 761.

Statue en bronze de Thrasyboulos fils de Philios. Devant le deuxième entrecolonnement du proskènion depuis l'est (fin IIe s. av. J.-C.), sur un support, à un emplacement et dans une position (jambe gauche légèrement avancée) symétriques à la statue précédente, qui serait celle de l'oncle de Thrasyboulos. Voir *infra*, p. 762.

Autres sculptures devant le proskènion. Les huit fondations qui s'ajoutent aux deux statues précédentes devant le proskènion devaient porter autant de bases votives ou honorifiques (voir *supra*, p. 732). De dimensions et de facture diverses, elles semblent avoir été ajoutées ultérieurement. A. von Gerkan se demande si celle qui se trouve devant la septième colonne du proskènion ne serait pas la plus ancienne.

• **Reliefs.**

Le lierre, un *leitmotiv* ornemental autour de l'orchestra. Le motif du lierre domine le décor sculpté du théâtre. Il est omniprésent en bordure de l'orchestra : sur les côtés des trônes de proédrie, sous la forme de quinze couronnes ouvertes à deux doubles rameaux à quatre feuilles chacun symétriquement répartis autour de baies disposées en ombelles terminales ; sous la forme de deux couronnes identiques, mais fermées, sur l'autel de Pythotimos ; sous celle, enfin, de couronnes ouvertes à deux doubles rameaux à cinq feuilles chacun autour de baies en ombelles terminales pour les piliers formant la tête des parapets des murs de soutènement. Avec les cinq feuilles de lierre isolées des repose-pieds des trônes de proédrie, on obtient un total de 24 motifs représentant ce végétal. Pour une image complète, il faut encore compter la couronne de lierre en or que devait porter le prêtre de Dionysos Phléos lorsqu'il trônait sur la proédrie (voir *infra*, p. 767), de même peut-être que ses collègues. Ce motif dionysiaque, loin de constituer une banalité dans l'architecture théâtrale, nous semble répété ici avec une insistance particulière, évoquant peut-être Dionysos Phléos ou Dionysos Melpoménos, ces divinités aux épiclèses rares (voir *infra*, p. 767).

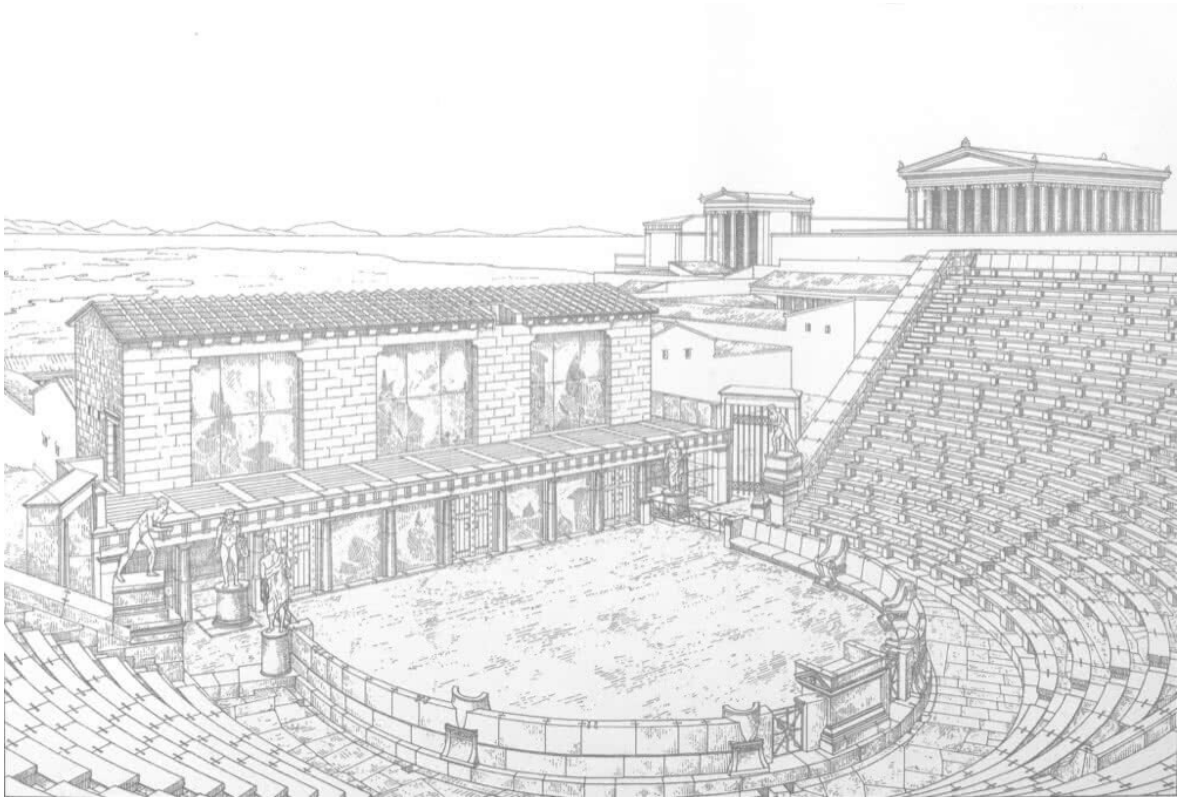


Figure 417 – Priène, théâtre. Reconstitution du monument à la fin de l'époque hellénistique (Gerkan 1921a, pl. XXXV).

Chronologie

Date de construction

La construction du théâtre a-t-elle été entreprise dès la refondation de la ville, comme l'avance sans preuve matérielle W. Dörpfeld, selon qui les travaux auraient débuté dans le koilon à partir de 340 av. J.-C.[70] ?

Cela paraît peu probable : tous s'accordent pour situer la phase la plus ancienne des vestiges visibles plus tard : d'A. von Gerkan, qui hésite entre la fin du IVe et la première moitié du IIIe s. av. J.-C. à A. Schumacher et J. Misakiewicz, en passant par M. Bieber (début du IIIe s. av. J.-C.), L. Shoe (première moitié du IIIe s. av. J.-C. d'après l'ornementation), D. de Bernardi Ferrero (troisième quart du IIIe s. av. J.-C. d'après les formes architecturales et ornementales et la comparaison avec Délos), M. Schede ou Fr. Rumscheid (fin du IIIe s. av. J.-C. d'après la forme des lettres des inscriptions et la typologie théâtrale)[71].

Faudrait-il supposer une phase antérieure aux vestiges connus ? Il est important de ne pas surévaluer les décrets honorifiques pour Apellis fils de Nicophon[72], où il est prévu de décerner à l'évergète l'éloge au théâtre, par l'agonothète, lors des

70. Dörpfeld 1924, p. 73.

71. Gerkan 1921a, Shoe Meritt 1936, suivie par von Gerkan 1963–1964, Schede 1964, de Bernardi Ferrero 1970, *s. v.* Priène Rumscheid 1998, Schumacher, Misiakiewicz 2007.

72. *I.Priene (2014)* 19-20.

premiers Dionysia, et de lui octroyer la proédrie dans les concours. En effet le terme *theatron* indique simplement que la cité possède un théâtre à un endroit bien déterminé, sans que cela implique une forme monumentale quelconque. Ces inscriptions attestent une activité théâtrale qu'on ne peut du reste pas faire remonter avec certitude aussi haut qu'on l'a voulu : le premier décret date non de 330, mais d'une période allant de 332/331 à 300 environ ou bien, selon l'hypothèse de Ch. Crowther, de 294/293[73]. Que Mégabyxos soit honoré, lui aussi à l'occasion des Dionysia, pour la *suntelesis* du temple d'Athéna Polias aussi tard que 296/295 (*I.Priene* (2014) 16) ne nous semble en effet présenter aucune difficulté. La dédicace d'Alexandre lors de son passage en 334 (*I.Priene* (2014) 149) n'implique pas l'achèvement des travaux et selon l'étude la plus récente du monument la première phase du chantier s'achèverait vers 270[74] : ce pourrait être au contraire un argument en faveur d'une datation basse de l'inscription. Pour le droit de proédrie en tous cas, qui semble avoir existé un certain temps avant 326/325, soit à une date très proche de celle de la fondation de la ville, il apparaît clair qu'il a précédé l'achèvement voire la mise en chantier du théâtre en pierre voir *infra*, p. 763.

Devant ce manque d'éléments tangibles, on ne peut que reconstituer un scénario probable. Peu après la refondation de la ville on organisa des concours musicaux et on dut réserver un emplacement pour un théâtre dès la conception de la trame hippodaméenne, mais l'édifice ne fut sans doute pas construit avant le sanctuaire d'Athéna Polias ou les remparts[75].

Phases hellénistiques

S'il est assuré que le théâtre connut plusieurs phases à l'époque hellénistique, la chronologie relative de l'ensemble de ses composantes n'est pas aisée à établir.

Phase originelle

La première phase devait comporter une orchestra en terre battue, simplement délimitée par une barrière à poteaux de bois. Cette bordure s'articulait très probablement avec un bâtiment de scène déjà équipé de son proskènion, puisque la numérotation restituée des dalles coïncide avec l'aplomb de la façade du proskènion. Il est improbable que la skènè soit postérieure à ce proskènion, ce qui amène à considérer qu'orchestra, skènè et proskènion relèvent de la même phase de construction. Les arguments de W. Dörpfeld en faveur d'un proskènion postérieur à la skènè pourraient relever davantage d'étapes de chantier. En revanche, la partie postérieure de la skènè

73. Crowther 1996, p. 217-219, 233 : dans cet article, la restitution du nom d'un stéphanéphore dans *I.Priene* (2014) 8 bouleverse toute la chronologie de la cité.

74. Koenigs 2015, fig. 119.

75. Pour ces derniers, A. von Gerkan se réfère à une épigramme sur une niche cultuelle ménagée dans le rempart, datée de la deuxième moitié du IVe s. av. J.-C. d'après la forme des lettres et le dialecte ionien (*I.Priene* (2014) 195). S'il est hautement probable que la construction des remparts remonte à la fondation de la ville, il faut toutefois remarquer qu'une inscription métrique faisant référence à des apparitions divines en songe peut très bien être rédigée et gravée de façon à évoquer la plus vénérable antiquité.

paraissant issue d'un remontage, on pourrait supposer que la skènè d'origine était de dimensions moindres, avec des pièces légèrement moins profondes et n'empiétant pas sur la rue du théâtre. La question demeure ouverte de savoir si la première phase comportait une unique pièce comme le suggérait Dörpfeld et comme c'est le cas à Délos, ou plusieurs.

La configuration originelle de l'étage de la skènè demeure incertaine. Son existence paraît confortée par la présence du puits qui semble remonter au premier état comme l'escalier d'accès à l'étage qui lui est lié. A. von Gerkan restituait une façade lisse percée d'une seule porte centrale, mais cette hypothèse manque de fondements et de parallèles, si bien qu'elle a été remise en cause. L'existence d'une première phase en bois, formulée par W. Dörpfeld, demeure hypothétique. Il paraît plus raisonnable de se prononcer pour une skènè intégralement en pierre dès son premier état, équipée non de trois portes [76] mais déjà des trois baies dont les vestiges sont conservés [77].

On peut se demander si koilon et bâtiment de scène furent construits conjointement, car leurs axes divergent légèrement, celui du koilon étant 16,5 cm à l'ouest de celui du bâtiment de scène. Mais il pourrait s'agir d'une erreur d'implantation, réparée plus tard par l'autel et la nouvelle proédrie, qui suivent un axe intermédiaire, là encore pas rigoureusement identique. Une nouvelle négligence aura lieu lors de la construction du front de scène, décalé dans l'autre sens, de 17,5 cm à l'est du bâtiment de scène, ce qui double l'erreur de calage sur le koilon. Plusieurs éléments invitent cependant à attribuer le koilon à la première phase de construction : la simplicité générale de sa configuration, avec des accès limités, les gradins largement adossés au substrat rocheux et constitués d'un simple assemblage de blocs, les escaliers des extrémités aux marches trapézoïdales, le bossage des murs de soutènement similaire à ceux des faces extérieures de la skènè, sans oublier les parements à panneaux dressés à la pointe et la large ciselure périmétrale finie au ciseau grain d'orge des murs de fond peu élevés des diazômas, très proches nous semble-t-il de ceux de l'intérieur de la skènè.

Transformations successives de l'orchestra

Dans une seconde phase (II), on aménagea la bordure de l'orchestra pour y installer devant la barrière des trônes dont la dédicace a été datée de façon variable entre 250 environ et le IIe s. av. J.-C. sur le seul critère de la forme des lettres. voir *infra*, p. 758. Si l'on tient compte de la phase suivante, ces trônes sont antérieurs au début du IIe s. av. J.-C.

Dans une troisième phase (III), la barrière fut supprimée et les trônes reculés sur la bordure continue de l'orchestra. L'autel, qui est datable du début du IIe s. av. J.-C. par la dédicace à Pythotimos, fut ajouté alors ou dans un second temps, mais les datations des diverses phases, déjà très proches, ne plaident pas en faveur de la seconde hypothèse.

76. Bulle 1928, p. 251-252.
77. Gogos 1998.

Dans une quatrième phase (IV), une banquette continue terminée par des parastades relia les trônes et l'autel. Cette phase est datable par le style du profil des gradins à partir du IIe s. av. J.-C. On pourrait se demander si les phases III et IV ne pourraient pas constituer de simples étapes de chantier, où l'on aurait fait le choix peu économe mais pas inédit de sculpter indépendamment l'autel avec sa mouluration complète et une série de parastades dont deux exemplaires furent travaillés de façon à épouser le profil de l'autel : c'est peut-être déjà avec le projet de créer une banquette continue qu'on recula les trônes sur une fondation continue. Selon D. de Bernardi Ferrero cette phase serait à descendre dans le troisième quart du Ier s. av. J.-C. avec la banquette du cinquième rang, mais aussi le premier front de scène, ce qui paraît peu cohérent : on voit mal pourquoi on multiplierait les places d'honneur entourant l'orchestra alors que l'espace scénique principal devient l'estrade.

La statue dédiée par Apollonios fut installée, toujours au IIe s. av. J.-C. semble-t-il, dans le passage bordant l'orchestra alors que la banquette était déjà en place.

Transformations du bâtiment de scène

La partie postérieure de la skènè semble avoir été démontée et remontée. À cette occasion eurent lieu plusieurs ajouts : à l'ouest l'escalier en pierre, remplaçant peut-être un premier escalier en bois, qui permettrait d'expliquer le débord du proskènion sur la skènè ; à l'est la prolongation d'un entrecolonnement du portique latéral du proskènion. La porte qui à l'ouest du premier étage permettait d'entrer dans la skènè fut également ajoutée ensuite.

C'est encore en 200 av. J.-C. au plus tôt qu'on peut dater la numérotation des quatre pinax du proskènion, en raison de la présence d'un alpha à barre brisée. Cette numérotation tardive semble correspondre au moment où l'on remplaça les pinax des deux paires d'entrecolonnements des extrémités par des grilles, avant leur bouchage à l'époque impériale.

Au début (vers 190) et à la fin de ce même siècle furent érigées deux bases cylindriques devant le deuxième et l'avant-dernier entrecolonnement du proskènion : cela corrobore selon von Gerkan l'idée qu'il n'y avait alors pas ou plus de pinax dans ces entrecolonnements. Avec les autres bases, elles constituent un argument pour considérer qu'on ne jouait plus devant la façade du proskènion ainsi encombrée, mais sur l'estrade. Selon cette théorie défendue par A. von Gerkan, la statue la plus ancienne, qu'il situait vers 135 alors qu'on la date maintenant de 190, plus d'un demi-siècle auparavant, constituerait un *terminus ante quem* pour le déplacement du lieu principal de l'action scénique. Mais les trois accès du proskènion à l'orchestra étant maintenus, cela ne semble pas un argument définitif (voir *infra*, p. 1164).

Une phase d'envergure au IIe s. av. J.-C. ?

Les interventions semblent donc avoir été particulièrement importantes au IIe s. av. J.-C., en particulier dans le secteur de l'orchestra, qui, réorganisée à plusieurs reprises, adopta une bordure marmoréenne. S'il est difficile de distinguer des phases

dans le koilon, et encore plus de les dater, le remaniement de la skènè pourrait bien dater du IIe s. av. J.-C., période qui paraît bien s'insérer après la première phase monumentale et avant le remaniement du rez-de-chaussée pour établir les fondations du front de scène ; l'observation de l'appareil à bossage ainsi que celle des lettres d'assemblage nous paraît corroborer cette hypothèse.

Par ailleurs l'intense activité édilitaire du IIe s. av. J.-C. se vérifie à l'échelle du site, sous l'impulsion de l'évergétisme royal : c'est entre 155 et 130 qu'Orophernes, fils du roi de Cappadoce Ariarathès, consacra la grande stoa sacrée de l'agora qui s'étendait au nord devant les édifices politiques. Peut-être la location des quinze boutiques qu'elle comportait procura des revenus à la cité.

Reste à savoir si l'on voulut simplement agrandir la skènè, empiétant légèrement sur la rue du théâtre, ou si la reconstruction fut motivée par une destruction ou une déformation trop importante du monument.

A. von Gerkan se demande si la fermeture des accès par des grilles de fer ne correspond pas à des ajouts tardifs, mais représente toutefois de telles grilles sur sa reconstitution du théâtre à la fin de l'époque hellénistique. Des dispositifs de fermeture furent mis en place pour les accès au théâtre depuis l'extérieur, à savoir les deux portes de parodos, l'escalier d'accès à la scène et les entrecolonnements des petits côtés du proskènion ; mais aussi, au-delà des portes, dans les entrecolonnements latéraux de la façade du proskènion, au débouché des parodos dans l'orchestra entre les parastades et dans les passages de part et d'autre de l'autel. Il ne s'agissait donc pas seulement de fermer le théâtre, mais aussi de contrôler l'accès aux espaces scéniques, l'orchestra et le bâtiment de scène. Les barres métalliques dans les entrecolonnements des extrémités doivent être antérieures au moment où à l'époque impériale on mura ces entrecolonnements, et pourraient remonter à l'époque hellénistique. S'il est difficile de déterminer la date exacte d'installation de ces grilles, on peut remarquer que cet usage rejoignait celui de la barrière originelle autour de l'orchestra et qu'on dut se préoccuper de fermer d'une manière ou d'une autre tout ou partie du théâtre tout au long de son histoire.

Phase(s) impériale(s)

Modernisation de l'orchestra

À l'époque impériale, l'orchestra semble avoir subi peu de changements et avoir été entretenue pour être utilisée en l'état. La banquette de proédrie accueillait sans doute encore les personnages d'importance, comme paraît l'attester l'inscription réservant peut-être une place pour un prêtre de Zeus. Le canal couvert d'évacuation des eaux de pluie, devenu inutilisable dès l'époque hellénistique, fut remplacé par des canalisations en terre cuite. Le maintien de la bordure et du réseau hydraulique de l'orchestra au même niveau implique que le niveau de sol resta le même à l'intérieur du théâtre, alors que la « rue du théâtre » fut dallée à un niveau plus élevé de 0,40 m par rapport au sol hellénistique. La pente descendant de la parodos ouest à l'orchestra dut être sensiblement augmentée.

Interventions dans le koilon

Les deux banquettes du koilon reprennent un profil datable du IIe s. av. J.-C. au plus tôt. A. von Gerkan considérait que celle du cinquième rang constituait une nouvelle proédrie adaptée à la hauteur de la scène où jouaient désormais les acteurs, aménagée dès le IIe s. av. J.-C. Mais cela explique mal l'existence d'une troisième banquette, bien plus haut, au quinzième rang. Ce dispositif singulier est en tous cas le signe qu'on prit soin de mettre en valeur un nombre de places honorifiques bien supérieur à ce qu'on trouve dans la plupart des théâtres grecs. Il paraît tout à fait envisageable de considérer que ces banquettes furent ajoutées à l'époque impériale. En effet, les descriptions soulignent qu'elles imitent la banquette inférieure avec une qualité d'exécution moindre, exactement comme pour les gradins de même profil du koilon de Milet, reconstruit à l'époque impériale. De plus, l'emplacement de la première banquette en particulier évoque celui des loges couvertes d'un baldaquin des théâtres d'Éphèse et de Milet[78]. Enfin, certains mâts des voiles destinées à protéger du soleil les spectateurs du premier maenianum au moins furent installés exactement derrière cette banquette, soit dans un second temps alors qu'elle avait toujours de l'importance, soit peut-être conjointement à cette dernière.

Il paraît assez assuré qu'on n'en réduisit pas la capacité du koilon comme cela a pu être supposé (voir *supra*, p. 712). Rien ne pousse non plus à supposer un agrandissement similaire à ceux d'autres théâtres de la région : si on ne peut être certain que le troisième maenianum très mal conservé soit contemporain des deux premiers aux gradins et aux diazômas du reste fort similaires, on constate qu'on n'entreprit pas comme ailleurs d'importants travaux pour aménager des accès dans les substructions, qui seraient revenus à reconstruire une bonne partie du koilon.

Rénovation du bâtiment de scène

La rénovation du bâtiment de scène avait deux objectifs principaux. Le premier était d'augmenter la profondeur de l'estrade, qui doubla pratiquement, passant de 2,75 m à 5,32 m, ce qui entérinait sans doute son usage comme espace scénique principal. Le second était d'ériger derrière cette nouvelle scène un front de scène de type latin. Pour en supporter les fondations, il fallut réaliser d'importants travaux dans la skènè, au détriment de l'espace utilisable de cette dernière, désormais plus étroit, bas de plafond, sans éclairage naturel. Enfin, le proskènion aussi connut quelques travaux : on en boucha les entrecolonnements, sauf ceux des portes, par des murs en *opus caementicium* recouverts d'enduits peints représentant une fausse porte dans le premier entrecolonnement : à l'extrémité de la façade, cette fausse porte remplaçait les barres de fer qui empêchaient le public de pénétrer dans le proskènion après avoir franchi la porte de parodos et contribuait à la monumentalisation de la façade, de pair peut-être avec l'édification du front de scène.

78. D. de Bernardi Ferrero décrivait déjà la première banquette comme un « seggio d'onore », qu'elle considérait d'époque « proto-romaine », plus précisément du troisième quart du Ier s. av. J.-C., comme pour le front de scène ci-dessous.

A. von Gerkan plaçait toutes les transformations d'époque impériale dans le même ensemble, qu'il situait en raison de l'apparence de la maçonnerie, du recours à des remplois, et de la forme « dégénérée » (*verkommen*) des profils de la base du mur, à la fin du IIe s. apr. J.-C., mais on a depuis avancé qu'elles pouvaient être antérieures[79]. En effet le recours à des remplois est bien attesté plus tôt aux théâtres d'Éphèse et de Milet. D. de Bernardi Ferrero restituait pour le front de scène deux phases qui semblent purement théoriques, en l'absence d'arguments permettant de les distinguer : une première, demeurée à l'état de projet ou plutôt réalisée d'abord, avec un front de scène rythmé par des podiums portant des paires de colonnes et des colonnes isolées aux extrémités, dans le troisième quart du Ier s. av. J.-C., ce qui correspond au début de son « ère de transition » mais paraît précoce pour un front de scène dans une cité qui ne semble pas à la pointe de l'innovation à la fin de l'époque hellénistique ; une seconde où l'on se serait contenté de niches plus modestes sur les fondations destinées à un front de scène à podiums, vers 250 apr. J.-C. Cette dernière date, fondée sur l'idée que les fronts de scène à niches succèdent aux fronts de scène à colonnes sur podium dans la seconde moitié du IIe s. apr. J.-C., semble tardive si l'on pense que le théâtre fut probablement ruiné dès le IIIe s. apr. J.-C., comme nous l'établissons ci-dessous. Des travaux à l'époque flavienne ou antonine apparaissent plus probables.

Abandon

Durant l'**Antiquité tardive**, le théâtre fut réoccupé et couvert de constructions qui en dépassaient les limites et niaient son unité monumentale. C'est le cas d'une construction adossée au petit côté ouest de la skènè, contemporaine de l'escalier de la parodos, mais aussi de divers édifices couvrant les gradins. Ainsi au sommet des gradins, dans le secteur de l'angle nord-ouest du koilon, parmi un ensemble de constructions, fut identifiée une maison s'étendant sur la rue en pente nord-sud et sur la rue perpendiculaire passant au nord du théâtre (**fig. 418**). La pièce principale de cette maison, orientée nord-sud, reçut dans l'un de ses angles un trésor de monnaies de Constantin : cette habitation dut être non seulement probablement abandonnée dans le courant du IVe s. apr. J.-C., mais nécessairement déjà construite à la fin du IIIe s. apr. J.-C. ou au début du IVe s. apr. J.-C. au plus tard, ce qui nous donne un *terminus ante quem* assez précoce pour la mise hors d'usage du théâtre. Quelques monnaies isolées trouvées en haut des décombres du bâtiment de scène et du remblai de la parodos est sont datables du IIIe au VIIe : la plus ancienne date de Gallien (259/260-268), mais elle pourrait avoir circulé un peu après le règne de cet empereur[80]. On a supposé que l'abandon de cette maison tardo-antique, en raison de la présence d'une couche de cendres, était lié à un vaste contexte de destruction identifié par une couche d'incendie dans le gymnase supérieur, dans l'îlot au sud du théâtre ainsi que

79. En dernier lieu Schumacher, Misiakiewicz 2007, p. 49.
80. Fildhuth 2017, p. 69, n. 471.

la parodos est et l'orchestra du théâtre, destruction qui serait postérieure au règne de Constantin, plus précisément à une date située entre 355 et 363 [81].

Les fouilles des années 1960 dégagèrent une construction similaire, installée au sommet de la première kerkis sur une terrasse obtenue par le retrait de trois à quatre rangées de gradins (**fig. 392**) selon un procédé similaire à celui de Milet.

Un escalier aménagé dans la parodos ouest avec des blocs provenant du bâtiment de scène indique que la circulation était toujours en usage alors que le théâtre n'était plus utilisé comme tel et qu'on en remployait les matériaux à la fin de l'époque impériale, quand le niveau de sol ne s'était pas encore sensiblement élevé.

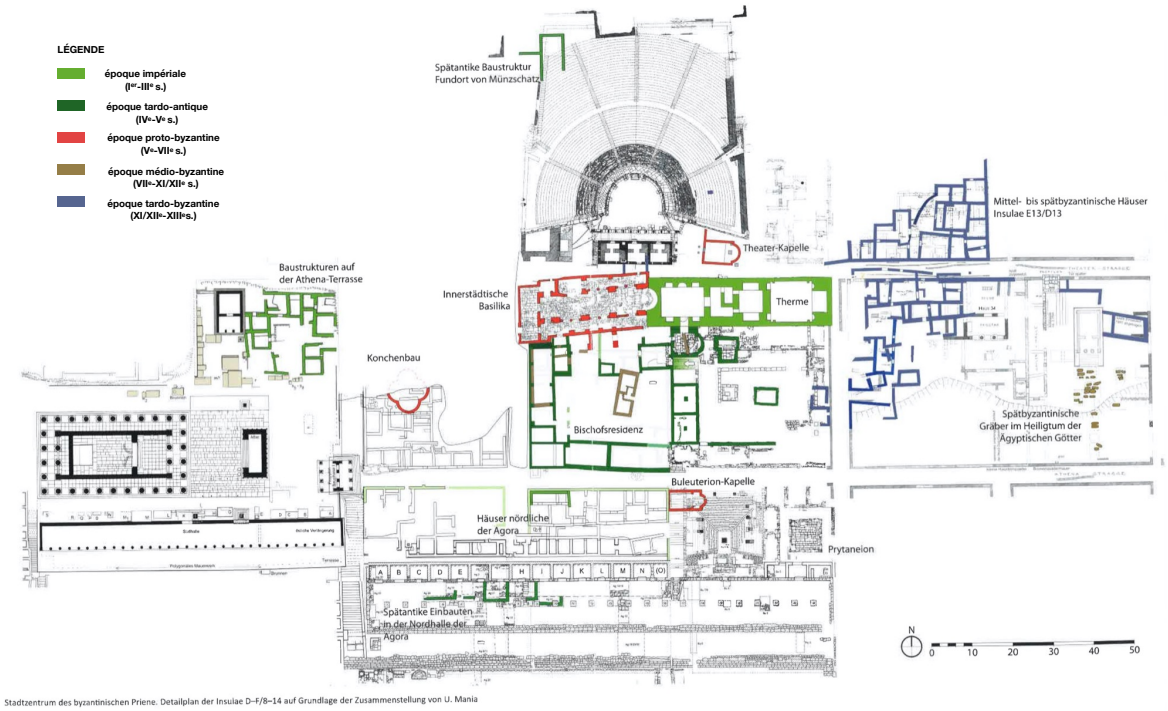


Figure 418 – Priène. Centre de la ville byzantine (d'après Fildhuth 2017, dépliant 1).

Il en fut de même pour l'orchestra et le koilon, qui servirent de carrière à l'**époque byzantine** : on préleva notamment les plaques de gradins, mais aussi certains dossiers de la banquette de proédrie que l'on retrouve dans l'église voisine [82].

Au-dessus de la couche d'incendie qui ouvrait la voie au renouvellement du quartier du théâtre, l'espace fut également réaménagé : à l'est de la parodos est fut construite une **chapelle** voir *supra*, p. 728, au même emplacement qu'une église au théâtre de Dionysos à Athènes [83], qui en empêchait un accès latéral par son extrémité, tandis que la partie intérieure de la parodos et l'espace nouvellement défini par le petit côté du bâtiment de scène et la chapelle constituait une placette permettant l'accès à cette dernière, transformant un accès latéral en une circulation frontale : les larges voies que constituaient les parodos s'étaient transformées en ruelles sinueuses.

81. Fildhuth 2017, p. 32, 42, n. 300.
82. Ils sont inventoriés dans Schumacher, Misiakiewicz 2007, cat. nos 11-15.
83. Bowes 2014.

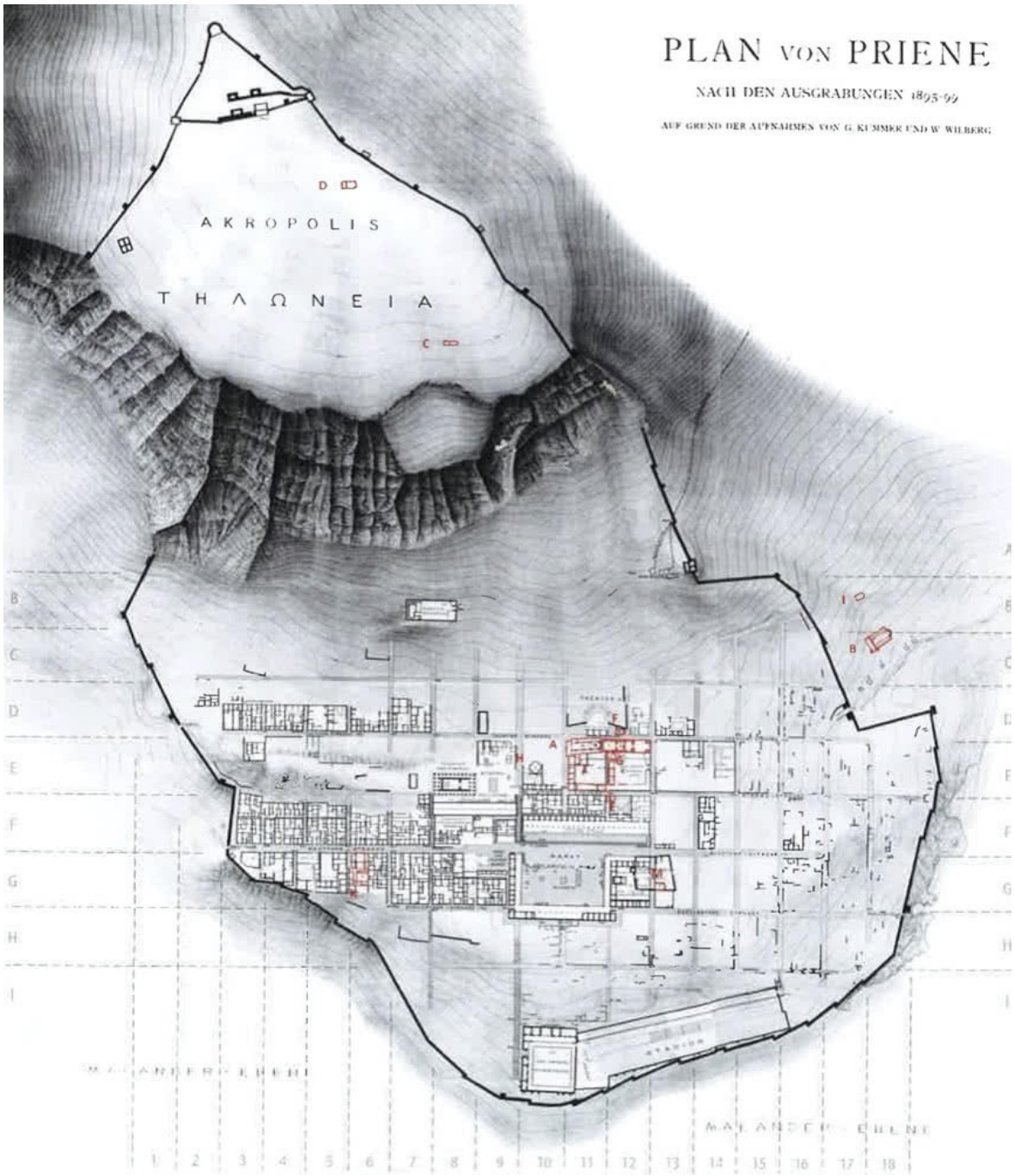


Figure 419 – Priène. Plan du site dressé après la fouille, avec indication en rouge des monuments construits à l'époque byzantine (d'après Fildhuth 2017, fig. 157). A : basilique *intra muros* ; B : basilique de la nécropole est ; C : église de la montée de l'acropole ; D : église du sommet de l'acropole ; E : chapelle au-dessus du bouleutèrion ; F : chapelle dans la parodos est du théâtre ; G : chapelle de l'« évêché » ; H : bâtiment absidé ; I : chapelle dans la nécropole est ; K : synagogue ; L : « évêché » ; M : bâtiment à niches/chapelle dans le kastro.

Cette chapelle se situait un mètre au-dessus du niveau de sol hellénistique au-dessus de la vaste couche d'incendie postérieure au règne de Constantin. Elle se situe à peine 20 cm plus bas que la basilique construite intra muros au sud-ouest du théâtre ; les deux édifices pourraient remonter à l'époque proto-byzantine.

On peut se demander si le théâtre hébergait encore un habitat, après la destruction des maisons tardo-antiques. On peut se demander par ailleurs quel était alors l'usage du bâtiment de scène, entre la basilique et la chapelle, alors que c'est à un ensemble monumental plus spacieux au sud de la basilique qu'on a réservé le vocable d'évêché [84] ; on peut se demander aussi si ce qui restait des gradins ne servait pas toujours de lieu de réunion. En tous cas le théâtre faisait alors partie du nouveau centre de la ville byzantine (**fig. 419**). C'est peut-être encore lors de cette occupation byzantine qu'on encastra une poutre entre la clepsydre et la première colonne du proskènion, à moins d'un mètre de hauteur, barrant ainsi la parodos.

Plus tard, à l'**époque tardo-byzantine** (XIe/XIIe-XIIIe s.), l'habitat se concentrait à l'est tandis qu'au sud et à l'est de l'îlot de l'évêché s'étendaient des cimetières [85] isolant le théâtre de manière toute relative : à l'est du monument, dans les îlots D13-E13 et peut-être dans l'espace intermédiaire, on trouvait encore une dense zone d'habitat d'époque probablement médio- (VIIe/XIe-XIIe s.) et tardo-byzantine. C'est à cette époque qu'on construisit encore deux murs aux composantes très hétérogènes et faisant un usage parcimonieux du mortier, réservé aux interstices, qui barraient la rue du théâtre, au-dessus des deux murs de partition de la skènè et dans leur prolongement : le niveau de sol était 1,50 m au-dessus de celui de la basilique, soit 2,50 m au-dessus du niveau de sol hellénistique : l'orchestra et la rue devaient être alors largement ensevelies. La partie haute de l'élévation devait s'être effondrée alors. C'est peut-être de cette époque que datent des restaurations aux techniques de construction similaires : ainsi A. von Gerkan mentionne plusieurs blocs tardifs dans le petit côté est et au sommet du linteau ouest de la porte arrière ; on en trouve encore dans la pièce ouest [86]. Le cas du linteau montre qu'après l'effondrement de ce dernier on prit soin d'entretenir le mur. Le rez-de-chaussée du bâtiment de scène d'époque impériale aurait donc été toujours occupé, à un niveau de sol plus élevé. Les deux murs créaient une nouvelle pièce au sud du bâtiment de scène et condamnaient la rue du théâtre, qui était devenue de plus en plus étriquée avec le temps en raison des débords toujours plus importants de la skènè d'abord, des thermes ensuite, de la basilique enfin : on devait circuler en longeant les petits côtés du bâtiment de scène pour rejoindre le portique du proskènion ou les anciennes parodos, l'orchestra constituant une placette en bordure de l'axe de circulation. Sachant que cette pièce communiquait avec la skènè et l'église à la fois, à l'extrémité de la nef latérale nord, à proximité du chœur, on pourrait y voir un couloir menant à une sacristie ou un trésor, de quoi la pièce centrale de la skènè aurait fait office.

En haut de la kerkis 5, subsistent encore les vestiges d'une imposte d'arc d'un bâtiment byzantin qui daterait de la même phase. D'autres constructions en petit appareil irrégulier se distinguent derrière le mur sommital du théâtre, qu'il serait bon de dater plus précisément.

84. Assorti de guillemets ou modalisé par l'adjectif « sogenannte ».
85. Fildhuth 2017, dépliant 2c.
86. Schumacher, Misiakiewicz 2007, p. 49.

Du matériel byzantin trouvé en fouille, notamment de la céramique recueillie dans la parodos ouest aujourd'hui exposée au musée du site de Milet, témoignent de l'activité sur le site à cette époque.

Bouleutèrion

37°39'32.79"N 27°17'53.48"E.

Le bouleutèrion, dont les vestiges furent relativement bien préservés sous les débris de sa charpente qui s'effondra lors d'un incendie tardo-antique, apparaît avant tout comme un lieu de délibération, adapté aux réunions de la boulè, situé à côté d'un autre édifice politique, le prytanée, au nord de l'agora, à l'arrière de l'extrémité orientale du portique sacré. Sa faible **capacité** interdit en revanche qu'il ait fait office d'ekklèsiastèrion, nom qui lui fut donné au moment de sa fouille entre 1895 et 1899 et encore dans le guide de M. Schede, en tenant compte du fait que Priène était une petite cité, qui ne devait pas avoir une boulè aussi nombreuse que la boulè des 500 athénienne [87]. Il fut par la suite corrigé en bouleutèrion [88] ; la dénomination antique du monument ne nous est pas parvenue [89].

La capacité finale, qui devait être encore moindre dans la première phase (300-500 places) est estimée à 640 places, en supposant qu'un bouleute demandait une largeur confortable de 0,50 m, ou même selon Fr. Rumscheid à 500 avec des places de 0,64 m de long de dimensions similaires à celles du trône du théâtre(0,73 m accoudoirs compris). Si en revanche on voulait mettre en regard cette capacité avec celle d'un théâtre, on obtiendrait 800 places de 0,40 m de large, et 1070 de 0,30 m, ce qui reste peu, et beaucoup moins que le théâtre. Il paraît logique de voir dans les deux édifices une incarnation du système bicaméral. Le théâtre n'étant distant que d'un îlot, la communication devait en être facilitée, même si la déclivité était forte et les marches nombreuses : la navette devait consister en des montées au théâtre et des descentes au bouleutèrion par l'escalier le longeant à l'ouest. Les deux édifices définissaient ainsi un cœur politique au centre de la partie septentrionale du plan hippodaméen, de part et d'autre de la rue menant au sanctuaire poliade.

C'était un édifice couvert de petites dimensions (**fig. 420**), suivant un plan proche d'un carré d'un peu plus de 20 m de côté (entre 20,25 m au sud et 21,18 m à l'est) inscrit dans un quart d'îlot du plan hippodaméen, un demi avec le prytanée : même si les vestiges actuellement observables ne sont pas contemporains, il semble bien que dès la conception du plan hippodaméen un demi-îlot était réservé pour un complexe politique. La portée de la charpente était réduite à 14,50 m par une série de piliers répartis à intervalles réguliers au niveau du dernier rang, qui furent dans

87. Wiegand, Schrader 1904, Schede 1964. Le terme, qui fit l'objet d'âpres débats, est encore envisagé comme une alternative à bouleutèrion dans le texte de l'architecte N. A. Dontas, dans Dontas (éd.) 2000, p. 68.

88. Rumscheid 1998, p. 50-59. L'édifice est discuté dans la thèse d'A. von Kienlin (von Kienlin 2004), encore inédite.

89. La restitution [β]ουλευ-|[τηρίου] dans *I.Priene (2014)* 67, l. 262, est trop incertaine.

une seconde phase (**fig. 421**) reconstruits au moyen de remplois plus à l'intérieur, diminuant encore la portée (10,65 m) mais aussi la visibilité depuis un nombre non négligeable de places. La question de la présence de supports côté nord dans les deux phases demeure débattue.

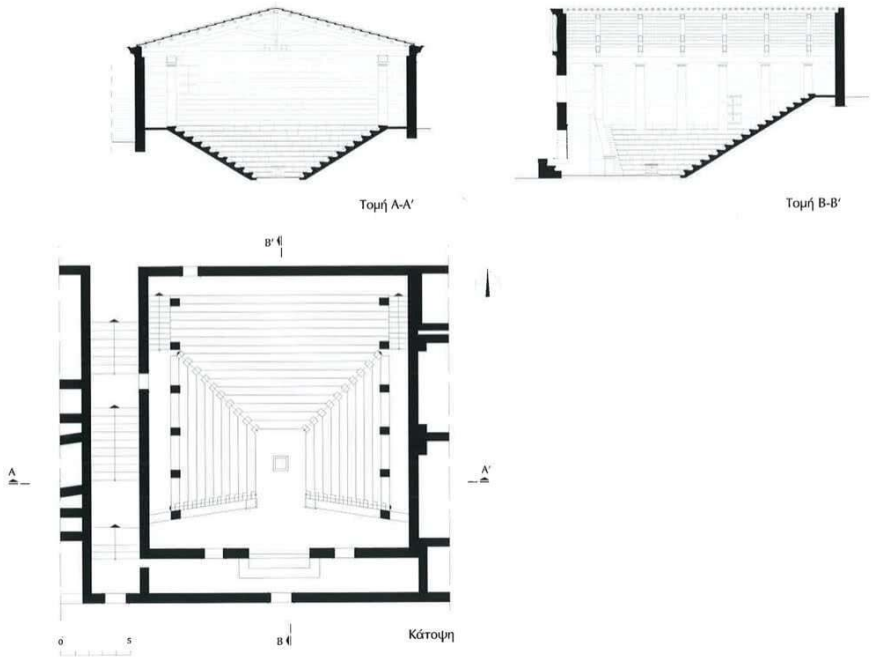


Figure 420 – Priène, bouleutèrion. Plan et coupes de la première phase (Dontas (éd.) 2000, p. 71).

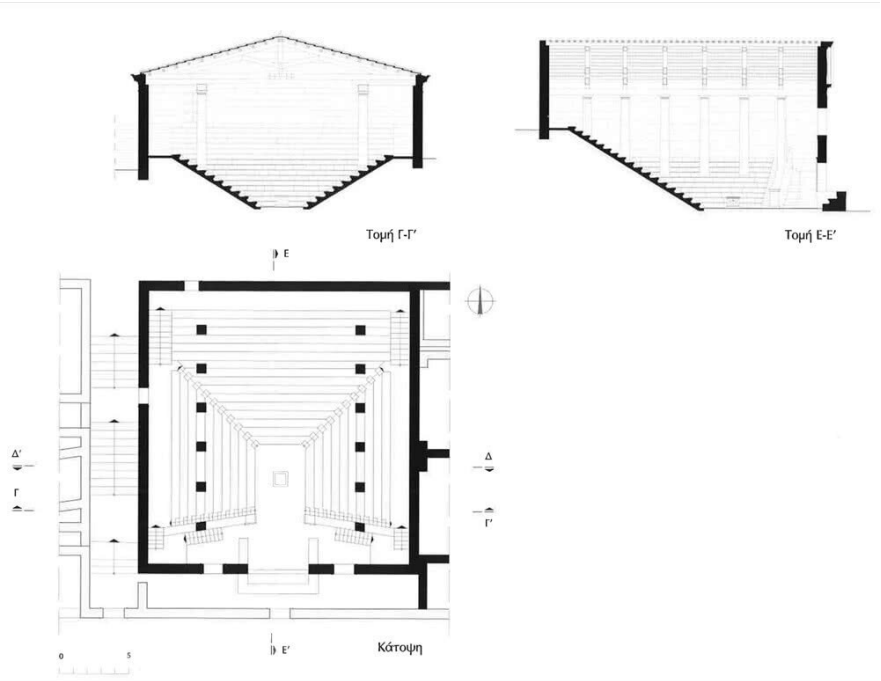


Figure 421 – Priène, bouleutèrion. Plan et coupes de la seconde phase (Dontas (éd.) 2000, p. 73).

Les gradins étaient répartis en *pi* à 10 rangées sur les côtés, 16 à l'arrière, mettant au nord à profit la dénivellation du socle rocheux. Ils formaient ce qu'on appellera un auditorium plus qu'un koilon, en raison de l'absence de lignes courbes, qu'évoque l'adjectif κοῖλος, qui évoque avant tout les « nefs creuses » d'Homère, mais aussi une vallée, un port, un chemin, un fleuve ou encore des ravins creux et profonds. Cet auditorium était divisé en trois secteurs par quatre escaliers et défini à l'avant par des murs de soutènement rappelant ceux d'un théâtre, à ceci près qu'on ne les longeait pas comme dans les parodos : les deux entrées de la façade donnaient accès au centre du mur, d'où l'on pouvait soit bifurquer vers l'intérieur soit monter, par une série de paliers dans une galerie périphérique. La galerie était accessible aussi depuis l'arrière de l'édifice, par la rue d'Athéna située au nord sur la terrasse supérieure ainsi que par une quatrième porte côté ouest. Le système de circulation avec ces portes de chaque côté, sauf celui qui était contigu au prytanée, était donc assez différent de celui d'un théâtre, même si l'on peut faire des rapprochements entre accès bas latéraux convergents et entrée par le haut à travers une circulation périphérique permettant de distribuer le public. Par ailleurs, les gradins entouraient un espace en terre battue rectangulaire de superficie très limitée (5 x 3,65 m), qu'on ne saurait décrire comme une orchestra et qui s'étendait sans interruption jusqu'au mur de façade du monument : il n'autorisait pas plus que la circulation autour de l'autel central, pratiquement carré, dont l'exemplaire conservé, comme au théâtre ne remonte pas à l'état originel. Il est daté de la fin de l'époque hellénistique ou du début de l'époque impériale et représentait quatre dieux dans un médaillon, sans doute un Asklépios barbu au serpent et un Apollon juvénile au carquois, et, de façon plus hypothétique, Héraklès et Hermès, des guirlandes probablement portées par des bucranes. Des ossements retrouvés à proximité et l'ornementation indiqueraient qu'on y effectuait des sacrifices sanglants.

Enfin, l'édifice ne comporte pas de bâtiment de scène : au-delà de l'aire de l'autel, on n'avait qu'une vue limitée, au-delà d'un arc clavé formant une ouverture supplémentaire entre les portes, sur ce qu'on pourrait en quelque sorte définir comme une exèdre par sa forme et son mobilier : il s'agissait d'un renfoncement rectangulaire en arrière de la partie centrale de la façade proprement dite, fermé par une balustrade composée d'une assise d'orthostates, ouvrant sur le portique et contenant une banquette à laquelle on accédait par un degré. La banquette et le degré qui la précédait, faits de remplois, n'auraient été ajoutés qu'au moment de la construction du portique devant le bouleutèrion, de même que deux bancs perpendiculaires à la façade, barrant largement ce qu'on appelle improprement les parodos, à l'exception d'un étroit passage, large de 0,65 m, du côté des gradins, qu'on pouvait fermer par des barrières. Quelle que soit son interprétation ou sa chronologie exacte, ce dispositif originel ne saurait en tous cas être interprété comme un espace scénique, et les regards convergeaient bien davantage vers l'autel, comme le montre a posteriori l'adoption d'un plan très proche pour une salle de dissection de l'Université de Mannheim, à l'initiative de J. Misiakiewicz, l'un des restaurateurs du théâtre : dans cet auditorium, c'est vers la table centrale, au même emplacement que l'autel sacrificiel de Priène, que

doivent converger les regards [90]. On ne peut en dire autant d'un théâtre, où l'autel restait à la périphérie, comme on le voit à Priène. On n'a par ailleurs pas d'attestation d'autel permanent au centre de l'orchestra, même s'il était possible d'y amener un autel portatif pour un temps limité, à des fins précises, comme on le voit à Milet.

Un détail rapproche le bouleutèrion du théâtre : le profil complexe de ses gradins (**fig. 422**), qu'on retrouve sur la banquette de proédrie de l'orchestra et qui est intéressant du point de vue de la chronologie puisqu'il est bien daté du IIe s. av. J.-C. Cette datation concorde avec la chronologie générale de l'édifice, dont on situe la construction, du moins sa phase monumentale en marbre visible, vers 200 av. J.-C., peu avant la première phase monumentale du prytanée, et elle concorde avec la datation de la banquette de proédrie du théâtre. Les gradins, moins hauts que ceux du théâtre (37 à 39 cm), avec un siège un peu moins profond (27 cm), complété par un repose-pieds décaissé de 2 cm, permettaient un étagement plus dense du public qui y prenait place.

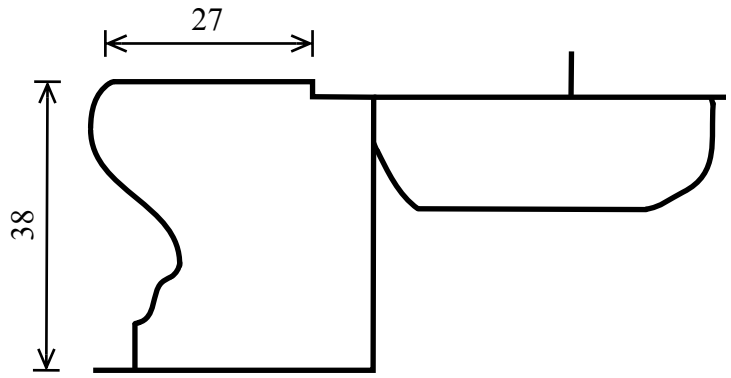


Figure 422 – Priène, bouleutèrion. Profil des gradins au 1:10 (d'après Wiegand, Schrader 1904, fig. 218).

Comme pour le théâtre, la question de savoir s'il faut supposer des phases antérieures, et si elles assumaient une forme monumentale demeure ouverte. Ainsi un prytanée est mentionné par les textes dès la fin du IVe s. av. J.-C., ou plutôt, comme pour le théâtre, au début du IIIe s. av. J.-C., si l'on suit la réévaluation des datations par les magistrats éponymes de Ch. Crowther.

Sources textuelles

Inscriptions sur les membres architecturaux

§ Dédicaces.

Dédicace des trônes de proédrie à Dionysos par Nysios fils de Diphilos, agonothète. Inscription répétée à l'identique en haut de la face antérieure des cinq trônes de proédrie encore *in situ* en bordure de l'orchestra. Ht. lettres 1,5-2,5 cm. Lettres soignées et profondes, *alpha* à barre droite, *sigma* à barres divergentes, lettres rondes plus petites, *ômega* ouvert à longues barres horizontales, *nu*

90. Rumscheid 1998, p. 59.

« déhanché », *phi* dépassant la hauteur de la ligne, *upsilon* à bras courbes, *thêta* pointé. Datation débattue : « unbedenklich » *ca* 250 av. J.-C. selon Gerkan en raison de la similitude de la forme des lettres avec des inscriptions de la première moitié du IIIe s. av. J.-C. [91] ; selon lui une datation au IIe s. av. J.-C. viendrait de l'observation erronée d'un *alpha* à barre brisée [92]. Cette datation est cependant adoptée dans le corpus de 2014 (*I.Priene (2014)*) tandis que Fr. Rumscheid et W. Koenigs proposent vers 200 av. J.-C., qui fait office de compromis [93]. Inv. 4.

Gerkan 1921a, p. 71-72, fig. 8 (facsimilé), pl. XI, *I.Priene (2014)* 182.

Νύσιος Διφίλου
ἀγωνοθ̣ετήσας
Διονύσ̣ωι.

Le personnage n'est pas connu par ailleurs.

Dédicace de l'autel par Pythotimos [fils d'Athénopolis ?], agonothète, [à Dionysos]. Restituée sur la face antérieure de l'autel, décalée à gauche par rapport au centre, ce qui laisse penser que le texte originel était plus long. Ht. lettres *ca* 2 cm. Lettres soignées et profondes, empattements plus marqués que la précédente, *alpha* à barre droite, lettres rondes légèrement plus petites, *ômega* ouvert à longues barres plates, *nu* « déhanché ». Inv. 3.

Peu après 200 av. J.-C. (« ohne weiteres » selon Gerkan en raison de la similitude de la forme des lettres avec certaines inscriptions [94]), consensus sur le début du IIe s. av. J.-C. [95]

Gerkan 1921a, p. 71-72, fig. 8 (facsimilé), pl. XII, **I.Priene (2014)* 181.

Πυθότιμο[ς Ἀθηνοπόλιος]
ἀγωνοθ[ετήσας Διονύσωι.]

Ce Pythotimos serait le néope de *I.Priene (2014)* 50, membre d'une illustre famille. Son patronyme est restitué à partir d'une inscription en l'honneur de l'athlète Athènopolis, fils de Pythotimos, qui serait le fils de notre agonothète, et porterait de façon attendue le nom de son grand-père [96]. La dédicace à Dionysos paraît assurée par le fait qu'on sait par ailleurs que le prêtre de Dionysos Phléos sacrifiait, entre autres rites, à Dionysos Melpomènos au théâtre, que toutes les dédicaces de l'orchestra (trônes de proédrie, clepsydre et base de la statue d'Apollonios aux deux extrémités du passage périphérique) portent le nom de Dionysos et que l'autel comme les trônes de proédrie sont ornés de représentations de lierre.

91. *I.Priene (2014)* 2, 28, 33.
92. Wiegand, Schrader 1904, p. 242 : cité par A. von Gerkan, mais aucune date n'est donnée ; en revanche IIe s. av. J.-C. dans *I.Priene* 176.
93. Rumscheid 1998, p. 167, Schumacher, Misiakiewicz 2007, p. 47-48, fig. 92.
94. *I.Priene (2014)* 132, 229.
95. *I.Priene (2014)* 181.
96. *I.Priene (2014)* 275.

Dédicace de la clepsydre par Athènopolis fils de Kydimos. Base de marbre (L. 0,41 m, ht. 0,90 m, prof. 0,75 m) installée au débouché ouest du passage bordant l'orchestra.

Vers 130 av. J.-C. (forme des lettres et prosopographie).

Gerkan 1921a, p. 81, *I.Priene* (2014) 183.

Ἀθηνόπολις Κυδίμου
ἱερητεύων Διονύσωι.

« Athénopolis fils de Kydimos, alors qu'il était prêtre [a consacré la clepsydre] à Dionysos. »

Ce personnage est connu dans le troisième quart du IIe s. av. J.-C. : il fit l'objet d'un décret honorifique gravé dans la stoa sacrée (*I.Priene* (2014) 63), fut ambassadeur de la cité (*I.Priene* (2014) 40, l. 7) et surtout officia au théâtre en tant que prêtre de Dionysos Phléos dont il avait acheté la charge à vie (*I.Priene* (2014) 144) : il paraît évident que c'est à cette prêtrise à vie que renvoie le participe présent de la dédicace à Dionysos.

Dédicace d'un cratère à colonnettes. Col d'un cratère en marbre trouvé dans la parodos ouest. Diamètre sup. 0,63 m, ht. cons. 0,29 m. Ht. lettres 2 cm. Inv. 8. **Fig. 423.**

IIIe s. av. J.-C. (forme des lettres).

Gerkan 1921a, p. 48, *I.Priene* (2014) 177.

Θάλλος Μενεκλείους
Ποσειδῶνι Ἑλικωνίωι.

« Thallos fils de Meneklès [a consacré] à Poséidon Hélikônios. »

Le prêtre de Poséidon Hélikônios, dieu principal de la confédération du Panionion, associé par son épiclèse aux Muses, avait une place réservée au théâtre (voir *infra*, p. 763). Pour une proposition de restitution de l'emplacement de ce cratère, voir *supra*, p. 731.

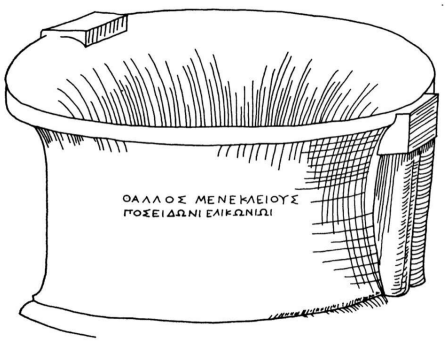


Figure 423 – Croquis d'un col de cratère à colonnettes trouvé dans la parodos ouest d'après *I.Priene* (2014) 177.

§ Dédicaces de statues.

Base de la statue d'Apollonios. Base cylindrique moulurée (ht. 0,97 m, diam. sans la moulure *ca* 0,50 m), située à l'extrémité orientale de la circulation bordant l'orchestra. Ht. lettres *ca* 2 cm. IIe s. av. J.-C. (forme des lettres).

Wiegand, Schrader 1904, p. 239, Gerkan 1921a, p. 81, pl. XVII, fig. 4, *I.Priene (2014)* 180.

Ἀπολλώνιος Ἀπολλωνίου τοῦ
Ἀπολλοδώρου ἀγωνοθετήσας
Διονύσωι.

« Apollonios fils d'Apollonios fils d'Apollodoros, agonothète sorti de charge [a consacré] à Dionysos. »

Base de la statue ouest de Kléandros fils de Kallistratos né d'Alexis. Sur le pilier formant la tête de parapet du mur de soutènement antérieur ouest, *in situ*. L. 0,84 m, ht. 0,57 m, prof. 1,05 m. Ht. lettres 2 cm. *Apices* marqués.

Première moitié du IIe s. av. J.-C. (écriture et prosopographie).

Gerkan 1921a, pl. XVI, fig. B 2, *I.Priene (2014)* 171.

Κλέανδρος Καλλιστράτου,
φύσει δὲ Ἀλέξιδος στεφανηφορήσας
Διὶ Ὀλυμπίωι καὶ τῶι δήμωι.

« Kléandros fils de Kallistratos, et d'Alexis par la naissance, stéphanéphore sorti de charge [a consacré] à Zeus Olympien et au peuple. »

Base de la statue est de Kléandros fils de Kallistratos né d'Alexis. Sur le pilier formant la tête de parapet du mur de soutènement antérieur est, en position de chute au pied du pilier.

L. 0,84 m, ht. 0,57 m, prof. 1,05 m. Ht. lettres 2 cm. *Apices* marqués.

Première moitié du IIe s. av. J.-C. (écriture et prosopographie).

Gerkan 1921a, pl. XVI, fig. A 2, *I.Priene (2014)* 172.

Κλέανδρος Καλλιστράτου,
φύσει δὲ Ἀλέξιδος,
στεφανηφορήσας Διὶ Ὀλυμπίωι
καὶ τῶι δήμωι.

« Kléandros fils de Kallistratos, et d'Alexis par la naissance, ancien stéphanéphore [a consacré] à Zeus Olympien et au peuple. »

Ce Kléandros fut également envoyé comme juge à Érythrées et honoré pour ce motif d'un décret (*I.Priene (2014)* 114).

Base de la statue d'Apollodôros fils de Poseidonios. Première des deux bases cylindriques moulurées placées devant le proskènion, située devant le deuxième entrecolonnement. Piédestal sur plinthe. Ht. totale 1,06 m. Ht. lettres : 2 cm.

Vers 190 av. J.-C. (prosopographie).

Gerkan 1921a, p. 80 (*ca* 155 av. J.-C.), von Gerkan 1924 (vers 135 av. J.-C.), *I.Priene (2014)* 230.

Ὁ δῆμος
Ἀπολλόδωρον Ποσειδονίου
ἀρετῆς ἕνεκεν καὶ εὐνοίας
τῆς εἰς αὐτόν

« Le peuple [honore] Apollodôros fils de Poseidonios pour sa vertu et la bienveillance qu'il montre à son égard. »

Le personnage fut également le dédicataire d'un décret honorifique des Phocéens exposé sur l'agora (*I.Priene (2014)* 101), à moins qu'il ne soit le petit-fils de ce dernier.

Base de la statue de Thrasyboulos fils de Philios. Seconde des deux bases cylindriques moulurées placées devant le proskènion, installée de façon symétrique à la première devant l'avant-dernier entrecolonnement. Ht. *ca* 1,00 m, diam. *ca* 0,82 m. Ht. lettres 2,5 cm. *Apices* marqués.

Fin IIe s. av. J.-C. (prosopographie et forme des lettres).

Gerkan 1921a, p. 80 (vers 140 av. J.-C.), von Gerkan 1924 (vers 130 av. J.-C.), *I.Priene (2014)* 250.

Μεγίστη Ἀπολλοδώρου
θυγάτηρ, κληρονόμος
οὖσα τῶν τοῦ ἀνδρὸς
ὑπαρχόντων Θρασυβούλου τοῦ
Φιλίου, ἔστησεν τὸν ἑαυτῆς
ἄνδρα Θρασύβουλον Φιλίου
ἧι ἐτίμησεν αὐτὸν ὁ δῆμος,
ἀρετῆς ἕνεκεν καὶ εὐνοίας
τῆς εἰς αὐτόν.

« Mégistè fille d'Apollodôros, héritière des biens de son mari, Thrasyboulos fils de Philios, a élevé [la statue de] son mari Thrasyboulos fils de Philios, là où le peuple l'a honoré, pour sa vertu et sa bienveillance à son égard ».

Mégistè serait la fille d'Apollodôros honoré par la statue précédente (vers 190 av. J.-C.) ou de son petit-fils du même nom (vers 140 av. J.-C., *I.Priene (2014)* 229). Le père de Thrasyboulos, Philios fut vainqueur au pancrace aux Naia de Dodone vers 150 av. J.-C. (*I.Priene (2014)* 238).

§ Inscriptions topiques.

Graffiti sur la banquette bordant l'orchestra. Sur le deuxième bloc de la banquette bordant l'orchestra à l'ouest du trône de proédrie le plus oriental.

Grand graffiti sur le siège (L. 50 cm). Ht. lettres *ca* 9 cm. *Sigma* lunaire. Époque impériale ? Inv. 274.

Wiegand, Schrader 1904 242, *I.Priene (2014)* 330.

Δῖος

Th. Wiegand émet l'hypothèse qu'il s'agisse d'une inscription topique réservant un emplacement sur la banquette de proédrie pour le prêtre de Zeus. On pourrait se demander de quel Zeus il s'agirait : de Zeus Olympios, objet de plusieurs dédicaces et dont le sanctuaire devait se trouver dans le secteur de celui d'Athéna [97], de Zeus Aithrios, pour lequel un autel est attesté à Priène [98], ou encore de Zeus Keraunios [99], Boulaios [100], ou peut-être S[ôtèr] [101] ? Une réservation pour le dieu lui-même sous la forme d'une effigie, comme on en connaît dans les koilons des théâtres grecs (voir *infra*, p. 1058) paraît difficile sur ce siège.

Graffiti sur un siège du troisième rang de la kerkis occidentale. Gerkan 1921a, p. 30, pl. IX.

ΔIO-TC

Deux interprétations sont possibles : soit il s'agit d'un nom en -τος au génitif, mais on ne voit pas lequel, soit il s'agit d'un nom en -διος au génitif (Κλαυδίου sans abréviation ?) suivi de la mention τόπος.

Proédrie

§ À Priène pour un ou des Priénien(s).

• **Pour l'évergète Kallistratos fils de Nikôn.** Inscription honorifique émanant des Priéniens.

IIIe s. av. J.-C.

I.Priene (2014) 33, l. 1-4.

Πριηνεῖς ἔδωκαν Καλλιστρά-
τωι Νίκωνος εὐεργέτηι γενομέ-
νωι τοῦ δήμου προεδρίαν ἐν τοῖς
ἀγῶσι etc.

« Les Priéniens ont donné à Kallistratos fils de Nikôn, qui s'était comporté en évergète du peuple, la proédrie dans les concours (etc.) »

• **Pour le prêtre de Poséidon Hélikonios.**

Début IIe s. av. J.-C.

97. *I.Priene (2014)* 8, l.b5 ; 55, l. 13, 20 ; 64, l. 254, 260 ; 65, l. 180, 189-190 ; 69, l. 70, 93 ; 70, l. 24 ; 169-174.
98. *I.Priene (2014)*, 169-176.
99. *I.Priene (2014)* 69, 81-82.
100. *I.Priene (2014)* 399.
101. *I.Priene (2014)* 6, l. 28.

I.Priene (2014) 147, l. 10-12, *cf.* 148, l. 8-9.

ἐξεῖναι δὲ αὐτῶι καὶ ἐμ πρυτανείωι
[καὶ ἐμ Πανιω]νίωι σίτησιν [ὅτ]αμ πόλις ἱερὰ ποιῆι,
[καὶ προεδρίαν ἐν] τοῖς ἀγ[ῶσι πᾶ]σι στέφανον ἔχοντι χρύσεο[ν]·

« qu'il ait accès à la nourriture au prytanée et au Panionion, quand la cité accomplit des sacrifices, et à la proédrie dans tous les concours, coiffé d'une couronne d'or »

• **Pour le prêtre de Dionysos Phléos.**

IIe s. av. J.-C.

I.Priene (2014) 144.

εἶναι δὲ αὐτῶι καὶ ἐν τῶι θεάτρῳ ἐμ προεδρίαι καθῆσθαι

« qu'il lui soit permis de s'asseoir à la proédrie au théâtre »

Le sens du terme de proédrie est ici concret, il indique un emplacement précis au théâtre, et pas seulement un privilège.

• **Proédrie dans tous les concours pour Moschiôn, fils de Kydimos.** Décret honorifique du conseil et du peuple.

129/100 av. J.-C.

I.Priene (2014) 64, l. 3-10 ; 320-321.

[ἐτίμησεν ἥ τε βο]υλὴ καὶ ὁ δῆμος
[Μοσχίωνα Κυδί]μου στεφάνωι
[χρυσέωι ἀριστε]ίωι καὶ εἰκόνι χρυσῆι
[καὶ μαρμαρίνηι (…)
…
(…) καὶ προεδρίαι ἐ]μ πᾶσι τοῖς ἀγῶ-
[σιν]

« Le conseil et le peuple a honoré Moschiôn fils de Kydimos d'une couronne d'or comme prix de la valeur, d'une statue d'or et d'une statue de marbre (d'autres privilèges) et de la proédrie dans tous les concours etc. »

ὑπάρ-
χειν δὲ Μοσχίωνι καὶ προεδρίαν ἐν τοῖ[ς ἀγ]ῶ[σι πᾶσιν οὓς] ἡ πόλις
[τίθησι etc.

« que Moschiôn jouisse de la proédrie dans tous les concours que la cité organise »

• **Pour Thrasy[b]oulos fils de Dé[métri]os.**
Ca 100 av. J.-C. ?
I.Priene (2014) 56 , l.11-12.

δεδόσθαι δὲ αὐτῶι […] [κ]αὶ προεδρίαν [ἐν] τοῖς ἀγῶσιν

« de lui donner (entre autres privilèges) la proédrie dans les concours »

§ À Priène pour des étrangers.

• **Renouvellement de la proédrie pour tous les Athèniens.** Décret du conseil et du peuple réglant l'envoi régulier d'une délégation aux grandes Panathénées d'Athènes (voir *infra*, p. 769).
Peu avant 326/325 av. J.-C.
I.Priene (2014) 5, l. 6-10.

εἶναι δὲ Ἀθη[ναίοις]
ἅπασι καθάπερ καὶ πρότερον ὑπῆρχεν αὐτοῖς [καὶ]
πολιτείαν ἐμ Πριήνηι καὶ ἰσοτέλ[ε]ιαν καὶ προεδ[ρίαν]
ἐν τοῖς ἀγῶσι, καὶ εἰσκηρύσσεσθ[αι] αὐτοὺς καθά[περ]
τοὺς εὐεργέτας

« Que tous les Athéniens sans exception jouissent, comme c'était le cas auparavant, de la citoyenneté à Priène, de l'isotélie et de la proédrie dans les concours, et que le héraut annonce leur entrée comme les autres évergètes. »

Cet droit pour les Athéniens de venir assister au concours des Priéniens apparaît comme symétrique à l'envoi de Priéniens à la célébration pentétérique des

grandes Panathénées. L'invitation à la proédrie dans un tel cadre pouvait revenir à une invitation à raviver ces liens particuliers. Il s'agit ici d'un renouvellement de droits accordés aux Athéniens, ce qui implique que le droit de proédrie existait dans les premiers temps de la nouvelle Prièn, ou avant même la refondation, à moins qu'on n'ait affaire ici à une fiction destinée à mettre en avant la parenté légendaire entre Athènes et Prièn [102].

• **Pour l'évergète Philaios fils de Philistidès d'Athènes et ses descendants.** Décret honorifique du conseil et du peuple.

Vers 330-200 av. J.-C.

I.Priene (2014) 17, l. 12-13, l. 19, *cf.* l. 23-24 (descendants).

δεδό[σ]-|θαι δὲ αὐτῶι …[κ]αὶ προεδρίαν ἐν τοῖς ἀγῶσιν

« qu'on lui octroie (la citoyenneté, d'autres privilèges) et la proédrie dans les concours »

On remarque ici qu'on octroie à un Athénien un droit qui est accordé à tous les Athéniens dans l'inscription précédente, ce qui a tendance à montrer que le privilège collectif demeurait virtuel ; cependant il ne paraît pas rigoureusement impossible que le décret en l'honneur de Philaios soit antérieur à celui qui règle l'envoi d'une délégation aux grandes Panathénées d'Athènes : il aurait constitué un précédent avant qu'on ne réactive officiellement un ancien droit pour le peuple entier.

• **Pour des juges de Phocée, Nisyros et Astypalaia.**

ca 330-300/286/285 av. J.-C.

I.Priene (2014) 107, l. 31-35.

δεδόσθαι δὲ αὐτοῖς …καὶ προεδρ[ί]αν ἐν το[ῖ]ς ἀγῶ[σ]ι

« qu'on leur octroie (entre autres privilèges) la proédrie dans les concours »

• **Pour Théodôros fils d'[Ari ?]stogénès de Milet et ses descendants.** Décret du peuple.

Vers 330-200 av. J.-C.

I.Priene (2014) 18, l.11-12, 18-19, *cf.* 20-21 (descendants).

[ὑπάρ]-|χειν δὲ αὐτῶι …[καὶ προεδρίαν|] ἐν τοῖς ἀγῶσι

« qu'il jouisse (entre autres privilèges) [de la proédrie] dans les concours »

• **Pour Euandros fils de Sabyllos, Thessalien de Larissa et ses descendants.** Décret du conseil et du peuple.

Première moitié du IIIe s. av. J.-C.

I.Priene (2014) 27, l.20-21, 28, *cf.* 30 (descendants).

δεδόσθαι [δὲ] |[αὐτῶι]
[καὶ π]ροεδρίαν ἐν τοῖς ἀγῶσι

102. Csapo, Wilson 2020, p. 764.

« qu'on lui octroie (la citoyenneté, d'autres privilèges et) [la proédrie] dans les concours »

• **Pour un étranger et ses descendants.** Décret honorifique fragmentaire.
IIIe s. av. J.-C. ? (écriture).
I.Priene (2014) 37, l.0-1, *cf.* 6-7 (descendants).

[ὑπάρχειν δὲ αὐ]-|[τῶι καὶ προεδρίαν ἐν] τοῖς ἀγῶσι

« [qu'il jouisse de la proédrie] dans les concours »(entre autres privilèges)

§ Pour des Priéniens dans une cité étrangère.

• **À Érythrées pour Kléandros, juge étranger de Priène, son secrétaire Moagetès et leurs descendants.** Décret du conseil et du peuple d'Érythrées trouvé au sanctuaire d'Athéna à Priène.
Vers 160 av. J.-C.
I.Erythrai 111, l. 26-27 = *I.Priene (2014)* 114.

δεδόσθαι δὲ αὐτοῖς προεδρίαν ἐν τοῖς ἀγῶσιν οἷς ἄν ἡ πόλις συντελῆι

« qu'on leur donne la proédrie dans les concours que la cité accomplit »
Le même personnage consacra les deux statues des piliers formant la tête des murs de soutènement du théâtre de Priène (voir *supra*, p. 761).

Rites

Sacrifices à Dionysos Melpoménos, fumigations, libations, prières publiques.
Un certain nombre de droits et de devoirs du prêtre de Dionysos Phléos (et de Dionysos Katagôgios) sont donnés dans les conditions de vente de sa prêtrise.
I.Priene (2014) 144, l. 13-19. Sokolowski 1955 37, Moretti 2009, p. 42, 45, fig. 16.
IIe s. av. J.-C. (écriture), vers 130 av. J.-C. (d'après la prosopographie).

εἶναι δὲ αὐτῶι καὶ ἐν τῶι θεάτρῳ ἐμ προεδρίαι
καθῆσθαι καὶ στολὴν ἔχειν ἣν ἂμ βούληται καὶ
15 στέφανον κισσοῦ χρυσοῦν· vacat θύσει δὲ καὶ τὰς θυ-
σίας τὰς ἐν τῶι θεάτρωι τῶι Διονύσωι τῶι Μελ-
πομένωι καὶ λιβανωτὸν ἐπιθήσει καὶ σπονδαρ-
χήσει καὶ τὰς εὐχὰς εὔξεται ὑπὲρ τῆς πόλεως
τῆς Πριηνέων·

« Qu'il lui soit permis de s'asseoir au théâtre à la proédrie et de porter le vêtement qu'il souhaitera et une couronne de lierre en or. Il accomplira également les sacrifices qui se font au théâtre en l'honneur de Dionysos Melpoménos, répandra l'encens, versera les premières libations et prononcera les prières au nom de la cité des Priéniens. »

Il est probable qu'Athénopolis fils de Kydimos, qui acheta la prêtrise, réalisa les rites en l'honneur de Dionysos sur l'autel de Pythotimos, sans doute construit peu auparavant : la divinité restituée dans la dédicace fait d'autant moins de doute (voir *supra*, p. 759). Athénopolis se vit offrir une statue vers 130 av. J.-C. (*I.Priene (2014)* 168), alors qu'il était en charge, conjointement à deux anciennes prêtresses d'Athéna, sa sœur et une fille de Pythotimos, peut-être le fils d'Athénopolis qui dédia l'autel, et qui précéderait Athénopolis fils de Kydimos d'une génération. C'est encore le même Athénopolis qui dédia la clepsydre au théâtre (voir *supra*, p. 759).

Des libations ancestrales lors des Dionysia sont également attestées (voir *infra*, p. 770).

Le prêtre de Dionysos Phléos (celui qui fait mûrir les fruits) a donc une place de choix au théâtre et c'est Dionysos Melpoménos en particulier qu'il honorait sur l'autel. Ces deux divinités portent des épiclèses rares : Phléos (Φλεύς) n'est connu qu'en Ionie, à Éphèse et Érythrées outre Prière [103] tandis que Melpoménos, celui qui chante avec les chœurs et qu'on peut rapprocher de Melpoménè, muse de la tragédie, avait selon Pausanias (Paus. I 2, 5) un sanctuaire à Athènes. Dionysos Melpoménos est rapproché par le périégète d'Apollon Mousagète, épiclèse qu'il porte effectivement à Naxos : dans son sanctuaire athénien figuraient les images de Mnémosyne et des Muses [104]. Il paraît aussi probable que la procession des Katagôgia, qui célébrait le retour de Dionysos et était menée par le même prêtre, qui servait aussi Dionysos Katagôgios [105] faisait halte au théâtre, si elle ne s'y achevait pas.

Comme J.-Ch. Moretti le souligne, en l'absence d'un sanctuaire de Dionysos à Prière, le théâtre en tenait lieu, de même qu'à Thorikos.

103. Outre notre inscription, *I.Priene (2014)* 168 B, *I.Ephesos* 902, 1257, 1270, 1595 ; *I.Erythrai* 207.

104. E. Reisch l'identifia au Dionysos citharède du monument de Thrasyllos (Reisch 1888). Sur le rapport entre Dionysos et Apollon, voir par exemple Otto 1933 ; sur les Dionysos apolliniens Salviat, Bernard 1959, p. 330-331 ; sur Dionysos à Delphes, Croissant 1994, Croissant 2002.

105. Selon Tassignon 2003, p. 83, l'épiclèse Φλεύς (« prodigue, généreux dispensateur d'humidité bienfaisante ») est associée au Dionysos des Katagôgia. Pourtant on ne la rencontre qu'à Prière où sont bien distingués Dionysos Phléos, Katagôgios et Melpoménos.

Participation aux fêtes agonistiques d'une autre cité

§ Envoi d'une délégation aux Panathénées d'Athènes. Un décret du conseil et du peuple déjà évoqué (voir *supra*, p. 765, *I.Priene (2014)* 5) [106] régla peu avant 326/325 av. J.-C. l'envoi régulier d'une délégation aux grandes Panathénées pentétériques d'Athènes : il s'agit d'envoyer une procession (πομπή) et d'offrir à Athéna une panoplie en mémoire de la parenté originelle et de l'amitié liant les Priéniens aux Athéniens [107] ; deux théores désignés par le peuple à chaque pentérérie doivent apporter les prémices des sacrifices et les accomplir [108].

Si les deux premiers théores apportent aux Athéniens le décret contenant les dispositions des Priéniens, il n'est pas exclu qu'il y ait eu auparavant d'autres délégations. Ainsi la cité d'Érythrées envoyait déjà une forme de tribut aux Panathénées d'Athènes vers 454-450 ; par ailleurs on sait que les Pariens offrirent également une panoplie à Athéna, en tant que colons. Selon J. L. Shear, ces deux cas témoigneraient de l'envoi d'un *aristeion*, un monument d'excellence par d'anciens colons athéniens dans leur métropole, comme celui que dédièrent les Colophoniens quelques années plus tard (voir *supra*, p. 144) [109] ou peut-être encore les Priéniens *ca* 200. Un décret lacunaire pourrait en effet témoigner de la conservation jusqu'à cette date – phénomène attesté ailleurs (voir *infra*, p. 1019) – de la tradition de l'envoi d'une délégation aux Panathénées [110] par les Priéniens, qui se déclarent encore les « amis et [parents] de longue date » des Athéniens (*I.Priene (2014)* 99, l. 3-4 : φίλο[ι καὶ συγγενεῖς ὑπάρ]-|[χοντες] ἐκ παλαιῶν χρόνων). Le fait que *ca* 120 environ, Athènes soit encore appelée la « métropole de Priène » peut laisser penser que les échanges entre Priène et la cité qu'elle considérait comme sa métropole se maintinrent encore au-delà de 200 av. J.-C. [111] Peu après les guerres mithridatiques, les Athéniens sont les premiers dans la liste des visiteurs de cités étrangères que Zosimos convie à son banquet, avant Thèbes et Rhodes et une série de cités de la région, Milet, Magnésie, Samos, Éphèse et Tralles [112].

§ Envoi d'une délégation aux Olympia de Pise. Un décret honorifique en l'honneur d'Hérodès fils adoptif d'Hérodès, né de Hégèsias, nous apprend que ce personnage fit partie des envoyés à la panégyrie de ce concours gymnique vers 120 av. J.-C. (*I.Priene (2014)* 65, l. 57-61).

106. *cf.* Robert, Robert 1989, p. 68.

107. τῆι Ἀθηνᾶι τῆι Πολιάδι καθ' [ἑκάστην]| πεντετηρίδα τοῖς Παναθηναίοις τοῖς μεγάλοις| πομπὴν καὶ πανοπλίαν εἰς Ἀθήνας ἀποστέλλε[ιν]| μνημεῖον τῆς ἐξ ἀρχῆς συγγενείας καὶ φιλίας| ἡμῖν ὑπαρχούσης πρὸς αὐτούς, l. 2-6.

108. αἱρεῖσθαι δὲ τ[ὸν δῆ]μον θεωρο[ὺς]| δύο τοὺς τὰς ἀπαρχὰς ἀπ[ο]ί[σοντας καὶ τ]ὰ ἱερὰ| ποιήσοντας τῆι Ἀθηνᾶι τῆι Πολιάδι κα[θ' ἑκάστην]| πεντετηρίδα, l. 10-13.

109. Shear 2002, p. 189-190.

110. L. 9-12 : [ἀπεσ]τάλκα[σιν θεωροὺς]| [εἰς Π]αναθήναι[α] τοὺς [ἀποίσοντα]ς τὴ[ν πανοπλίαν καὶ τὸ]| [ἀριστεῖο]ν τὸ γενόμενον τεῖ Ἀθην[ᾶ]ι τεῖ Ἀρχη[γέτιδι καὶ πο]-|[λιούχ]ωι τῆς πόλεως. Le nom de la fête est en outre restitué l. 14.

111. *I.Priene (2014)* 65, l. 48, *cf.* Robert, Robert 1989, p. 68.

112. *I.Priene (2014)* 69, l. 44.

On peut se douter que les Priéniens envoyèrent d'autres délégations, comme cela était la procédure habituelle, dans d'autres concours, y compris musicaux. C'est ce que l'on comprend généralement pour le personnage de Moschiôn, théore de Priène (*I.Priene* (2014) 64, 129-100 av. J.-C., l. 152-174) auprès des rois séleucides Demetrios Ier Sôter (162-150) et Demetrios II Nikatôr (*ca* 145-139), des cités de Magnésie du Méandre, de Tralles et de Cibyra, du roi Ptolémée VI (mort en 145) ou VIII (145-116) à Alexandrie, mais encore envoyé à Pétra, capitale du royaume Nabatéen. Une autre hypothèse, qui nous semble mériter d'être envisagée, serait que Moschiôn assuma la charge de théore pour annoncer les Panathénées de Priène à une époque qui suit de peu la reconnaissance panhellénique des Leukophryèna de Magnésie du Méandre et des Klaria de Colophon (voir *infra*, p. 1081).

Concours musicaux et spectacles

§ Dionysia. Attestés de 333/332 à 300 environ ou 296/295 et 294/293 (*I.Priene* (2014) 16, l. 26) à après 84 av. J.-C. (*I.Priene* (2014) 69, l. 103), où les concours dionysiaques sont décrits comme triétériques. Le fait que dans ce texte, A. Aemilios Zosimos engagea des artistes pour que les Priéniens assistassent à des concours musicaux pendant l'année intermédiaire, mais aussi la disparition des Dionysia de la documentation d'époque impériale, pourrait être lié à des difficultés financières de la cité, au moins après les guerres mithridatiques. Le fait que le prêtre de Dionysos Phléos, qui accomplissait certains rites au théâtre, portait une couronne d'or aux mois Lènaion et Anthestèrion nous paraît l'indice que les Dionysia se tenaient au mois Anthestèrion, ce qui semble avoir été une tradition antique et pérenne en Ionie (voir *infra*, p. 1070).

• **Magistrats.** Organisés par un agonothète, unique semble-t-il, à la différence des Panathénées[113]. Le prêtre de Dionysos Phléos, qui accomplissait certains rites au théâtre, était en principe dispensé de l'agonothésie, comme de la lampadarchie, de l'hippotrophie, de l'architéorie et de la gymnasiarchie, s'il versait une somme supérieure à 6000 drachmes pour l'achat de la prêtrise, mais aussi de la triérarchie, et des charges d'*oikonomos*, de néope, ou de la *proeisphora*, s'il dépassait le double de ce montant (*I.Priene* (2014) 144, l. 24-30). Cela montre que l'agonothésie faisait partie des dix magistratures les plus coûteuses de la cité, mais pas des trois plus onéreuses, et que le prêtre de Dionysos n'était pas associé à l'organisation du concours dionysiaque.

• **Proclamation des honneurs.** Nous présentons les nombreuses occurrences dans l'ordre chronologique, afin de mettre en évidence les évolutions de formulaire.

[τοῖς] Διονυσίοις, « aux Dionysia », par le héraut (*I.Priene* (2014) 16, l. 25-26 : pour Mégabyxos, dernier tiers du IVe s. av. J.-C. ou 296/295).

τοῖς | [πρ]ώτο[ις] Διον[υσ]ίο[ις ἐ]ν τῶι [θε]άτ̣[ρ]ωι, « lors des prochains Dionysia au théâtre », par l'agonothète (*I.Priene* (2014) 19, l. 31-32 : pour le phrourarque

113. Par ex. *I.Priene* (2014) 19, l.34 ; 20, l. 8, 48, l. 8.

Apellis fils de Nikophôn, dernier tiers du IVe s. av. J.-C. ou 294/293) ; *cf.* *I.Priene* (2014) 20, l. 6, τοῖς Δι[ο]νυσίοις ἐν τῶι θεάτρωι : pour le même, dernier tiers du IVe s. av. J.-C. ou 285/284).

τοῖς πρώτ[οι]ς Δ[ιο]νυσίοις τραγωιδῶ[ν τ]ῶ[ι ἀγῶνι], « aux prochains Dionysia, au concours de tragédie » (*I.Priene* (2014) 107, l. 28 : pour des juges de Phocée, Nysiros, Astypalaia, 286/285).

Διονυσίοις τραγωιδῶ[ν] | [τ]ῶι πρώτωι ἀγῶνι, « au prochain concours de tragédie lors des Dionysia » (*I.Priene* (2014) 29, l. 8-9 : pour l'officier séleucide Larichos, 281-262 av. J.-C.).

τῶι θεάτρωι τραγωιδῶν τῶι ἀγῶνι τοῖς πρώτοις Διο[νυσί]- | οις, « au théâtre, au concours de tragédies lors des prochains Dionysia », par l'agonothète (*I.Priene* (2014) 28, l. 42-43 : pour Sôtas, après 278-277 av. J.-C.).

[ἐν τῶι θεάτρωι Διο]νυσίων τραγωιδῶν τῶι ἀ-|[γῶνι], « aux prochains Dionysia, au concours de tragédies », par l'agonothète, (*I.Priene* (2014) 24, l. 14-15 : pour Bias le phrourarque, IIIe s. av. J.-C.).

τοῖς πρώτοις Διονυσίοις αὐλητῶ[ν] | τῶι πρώτωι ἀγῶνι, « aux prochains Dionysia, au premier concours des aulètes », par l'agonothète (*I.Priene* (2014) 22, l. 11-12 : pour Nymphôn le phrourarque, *ca* 270-262 av. J.-C.).

[τοῖς πρώτοις Διον]υσίοις τῶι ἀγῶνι τῶν τραγω[ι]- | [δῶν], « aux prochains Dionysia, au concours de tragédies », par l'agonothète (*I.Priene* (2014) 23, l. 16-17 : pour Nymphôn deuxième fois phrourarque, *ca* 270-262 av. J.-C.).

ἐν τοῖς πρώτοις | [Δ]ιονυσίοις αὐλητῶν τῶ[ι] ἀγῶνι τῶι παιδικῶ[ι], « aux prochains Dionysia, au concours de tragédies » (*I.Priene* (2014) 25, l. 53-55 : par les phrouroi, pour Hélikôn le phrourarque, par l'agonothète, seconde moitié du IIIe s. av. J.-C.).

ἐν τῶι θεάτρωι τοῖς πρώτοις Διονυσίοις ἐ[ν τῶι ἀγῶνι] | τῶι μουσικῶι, « au théâtre, aux prochains Dionysia, lors du concours musical (*I.Priene* (2014) 34, l. 14-15 : pour trois *sitophylakes*, probablement avant 200 av. J.-C.).

[Διονυσίοις τοῖς πρώτοις τῶι πρώτωι ἀ]- | [γῶνι τ]ῶν αὐλητῶν, « [aux prochains Dionysia au premier concours] des aulètes » (*I.Priene* (2014) 87, l. 2-3, *cf.* « aux Dionysia » l. 12 : décret des *neoi* pour x, fils d'Hègèsias, avant 200 av. J.-C. ?). La proclamation aurait lieu également lors d'un concours gymnique (l. 1-2).

ἐν τῶι θεάτρωι τοῖς Δι- | ονυσίοις, « au théâtre, lors des Dionysia » (*I.Priene* (2014) 110, l. 27-28 : par la cité de Bargylia, pour trois juges priéniens, années 190 av. J.-C.). *cf.* *I.Priene* (2014) 109, l. 54 : par la cité de Iasos pour la cité, un juge et un secrétaire de Priène, années 190 av. J.-C., avec formule complémentaire ci-dessous.

ἐν τῶι ἀγῶνι τῶν Διονυσίων, ὅταν [σ]υ<τελῶσι> τὰς πρώτας | σπονδάς, « au concours des Dionysia, quand on accomplit les premières libations » (*I.Priene* (2014) 113, l. 32-33 : par la cité de Laodicée du Lykos, pour des juges priéniens et leur secrétaire, années 190 av. J.-C.).

[Διονυ] | [σίοι]ς, ὅταν ὁ δῆμος συντελῆι τὰς πρ̣ώτας | σπονδάς, « au concours des Dionysia, quand le peuple accomplit les premières libations » (*I.Priene (2014)* 48, l. 6-7 : par l'ago[nothète], pour Aristippos fils d'Ain[…], vers 130 av. J.-C. ou après).

τοῖς πρώτοις Διονυσίοις, ὅταν τὰς θέας συντελῶμεν μετὰ τὰς σπονδάς, aux prochains Dionysia, quand nous accomplissons les spectacles après les libations (*I.Priene (2014)* 119, l. 20-22 : par l'agonothète, quel qu'il soit (ὃς ἂν ᾖι), assisté du secrétaire, IIe s. av. J.-C.).

[ἐν τῶι θεάτ]ρωι ἐν τῶι ἀγῶνι τῶν Διονυσίω[ν] ὅτ[α]ν [ἡ πόλις πρῶτον] [συντελῆι τοὺς χορούς], (*I.Priene (2014)* 120, l. 16-17 : le peuple de Parion couronne d'or le peuple de Priène, IIe s. av. J.-C.).

[τραγωιδῶν τῶι ἀγῶνι, ὅταν πρῶτον ἁ πόλι]ς ἱστῆι τοὺς [χορούς], « aux concours de tragédies, dès que la cité met en place les chœurs » (*I.Priene (2014)* 125, l. 8-9 : de la part d'une cité dorienne, IIe s. av. J.-C.) : la restitution, qui semble mélanger dithyrambe et tragédie, est étrange.

ἐν τῶι θεάτρωι τοῖς πρώτοις Διονυσίοις … αὐλητῶν τῶι ἀγῶνι τῶι παιδικῶι « au théâtre, aux prochains Dionysia », « aux concours d'aulètes catégorie enfants », « par l'agonothète quel qu'il soit, ὃς ἂν ᾖι (*I.Priene (2014)* 108, l. 32-33, 59, 69-70 : de la part des Iasiens, pour le juge Hèrokratès fils d'Andrios et son secrétaire Hègépolis fils d'Hègias, vers 190 av. J.-C. ?) ; *cf. I.Priene (2014)* 109, l. 54 et 65-66 : par la cité de Iasos pour la cité, un juge et un secrétaire de Priène, années 190 av. J.-C.

[ἐν] τ̣οῖς πρώτοις Διονυσίοις τῷ ἄγωνι τῶν παίδων, « aux prochains Dionysia, au concours des enfants » (*I.Priene (2014)* 122, l. 16-17 : pour un juge de Priène et son secrétaire, de la part d'une cité éolienne inconnue (Eressos ?), *ca* 135 av. J.-C.).

ἐν τῶι θεάτρωι Δ̣[ιονυσίοις αὐλητῶν] τῶι ἀγῶνι τῶι παιδικῶ[ι, ὅταν ὁ δῆμος τὰς] πατρίους σπονδὰς συντ[ελῆι], « au théâtre, lors des Dionysia, au concours d'aulètes catégorie enfants, quand le peuple accomplit les libations ancestrales » (*I.Priene (2014)* 64, l. 332-333 : pour Moschiôn, après 129 av. J.-C.).

[ἐν] τῶι θε- | [άτρωι Διονυσίοις αὐλητ]ῶν [τ]ῶι ἀγῶνι τῶν παί[δω]ν, ὅταν ὁ δῆ- | [μος τὰς σπονδὰς συν]τελ[ῆ]ι, « au théâtre, lors des Dionysia, au concours des aulètes catégorie enfants, quand le peuple accomplit les libations » (*I.Priene (2014)* 65, l. 257-259 : pour Hèrôdès, *ca* 120). Pour une discussion de la lecture – sans avoir vu la pierre – voir *infra*, p. 1070.

par l'agonothète, quel qu'il soit (ὃς ἂν ᾖι), aux prochains [Dionysia] (*I.Priene (2014)* 56, l. 12 : pour Thrasyboulos fils de Dèmètrios vers 100 av. J.-C. ?).

Διονυσίοις αὐλ[ητῶν τῶι ἀγῶνι τῶι παιδικῶι], ὅταν ὁ δῆμος τὰς πατρί- | [ους σπονδὰ]ς τῷ Διονύσωι ἐπιτελῇ, « aux Dionysia, lors du concours d'aulètes catégorie enfants, quand le peuple procède aux libations ancestrales en l'honneur de Dionysos » (*I.Priene (2014)* 71, l. 68-69 : pour Hèrakleitos, après 90 av. J.-C.).

ἐν τοῖς Διονυσίοις τῶι ἀγῶνι τῶι παιδικῶι [ὅταν ὁ δῆμος τὰς πατρίους σπονδὰς συντελῆι],
« lors des Dionysia, au concours des enfants[, quand le peuple accomplit les libations ancestrales] » (*I.Priene* (2014) 67, l. 289 : pour Kratès, après 90 av. J.-C.).

ἐν τοῖς Διο[νυσίοις τῶι] ἀγῶνι τῶι παιδικῶι, ὅταν ὁ δῆμος συντελῆι τὰς πατρίους τῶι Διονύσωι σπονδάς, « lors des Dionysia, au concours des enfants, quand le peuple procède aux libations ancestrales en l'honneur de Dionysos » (*I.Priene* (2014) 69, l. 106-107 : pour A. Aimilios Zosimos, après 84 av. J.-C.).

Dans *I.Priene* (2014) 116, l. 16-17, les Colophoniens, dans le dernier tiers du IIIe s. av. J.-C., demandent aux Priéniens de faire la proclamation des honneurs qu'ils rendent aux envoyés Priéniens au théâtre de Priène, sans préciser le concours ; quand aux Érythréens, dans la seconde moitié du IIe s. av. J.-C., ils restent vagues, demandant à ce que la proclamation des honneurs se fasse « dans les concours les plus en vue, quand les autres couronnes sont annoncées » (*I.Priene* (2014) 114, l. 36-37 : ἐν τοῖς ἐπιφα-|[νεστάτοις ἀ]γῶσιν, ὅταν καὶ οἱ ἄλλοι στέφανοι ἀναγγέλλωνται = *I.Erythrai* 111).

• **Programme.** Concours musical (*I.Priene* (2014) 34, l. 14-15). [Dithyrambe] catégories enfants (*I.Priene* (2014) 67, l. 289 ; 69, l. 106 ; 122, l. 17), avec épreuve d'aulètes ou plutôt aulètes du dithyrambe récompensés (*I.Priene* (2014) 64, l. 332-333 ; 65, l. 258 ; 71, l. 68 ; 108, l. 70) et libations ancestrales accomplies par le peuple en l'honneur de Dionysos (*I.Priene* (2014) 65, l. 258, vers 130 av. J.-C. ; 64, 332-333, 129 av. J.-C. ; 71, l. 68). Concours de tragédies (*I.Priene* (2014) 29, l. 8-9 ; 107, l. 28, *ca* 330-300 ou plutôt en 286/285 av. J.-C.).

§ Existence d'autres concours musicaux ? D'autres fêtes ou concours sont attestés à Priène, sans qu'il s'agisse nécessairement de concours musicaux.

• **Panathénées.** On trouve ainsi des Panathénées, en l'honneur de la divinité poliade. À partir du premier quart du IIIe s. av. J.-C. au moins, ces fêtes comprirent, outre des sacrifices, un concours dont le caractère sacré fut reconnu dans le courant de l'époque hellénistique par d'autres cités [114], qui y envoyaient des théores. Le concours, pentétérique et stéphanite, avait donc un caractère international. Son organisation était confiée à un agonothète ou plutôt à un collège d'agonothètes, composé d'un agonothète principal et ses synagonothètes, attesté dans plusieurs inscriptions du Ier s. av. J.-C. [115] Il doit correspondre aux Athènaia de Priène, attestés au Ier s. av. J.-C. (d'après l'écriture) sur une inscription ionienne (samienne ?) conservée au musée d'Ankara, qui retranscrit le catalogue d'un athlète, Zeuxis fils de Pausanias, vainqueur dans de grands concours ioniens [116].

114. C'est déjà l'hypothèse de Robert 1950, p. 73-76.

115. *I.Priene* (2014) 2, 25-26 et comm. ; 64, 281-282 ; 65, 215 ; 67 ; 68, 106 ; 69, 84 ; probablement 72 (voir *infra*, p. 779). Les synagonothètes apparaissent dans les inscriptions 67 et 72, et sont largement restitués dans les inscriptions 80 et 81 trop fragmentaires pour que l'on sache de quel concours il retourne.

116. Robert 1950, p. 73-77.

Au Ier s. av. J.-C., l'agonothète pour la pentétérie, Kratès, paya la viande pour des distributions et des banquets à un public nombreux, comprenant théores et théôrodoque et le couronnement des vainqueurs (*I.Priene (2014)* 67). L'organisation d'un ou plusieurs banquets au théâtre, comme cela est attesté à la même époque, pour un autre agonothète, qui y convia les théores, sans doute encore dans le cadre des Panathénées, est une possibilité (*I.Priene (2014)* 72, voir *infra*, p. 779). Ce concours devait être inspiré du concours athénien [117], auquel les Priéniens envoyèrent des délégations à partir d'une date de peu antérieure à 326/325 et sans doute *ca* 200 av. J.-C. au moins [118], ce qui au Ve s. av. J.-C. était une obligation pour les cités tributaires [119]. Il est possible qu'il ait lui aussi comporté des épreuves musicales [120].

• **Concours thymélique ?**

Dans l'inscription très fragmentaire *I.Priene (2014)* 81, l. 2-3 datée du Ier s. av. J.-C., on ne voit guère d'alternative à la restitution par Hiller d'un [θυμ]ε̣λικὸν ἀγῶ|[να]. On ne connaît pas d'autre concours désigné comme θυμελικός à Priène ; l'expression doit renvoyer à des épreuves musicales non dramatiques se tenant dans l'orchestra désignée comme θυμέλη [121]. Le terme semble exclure les Dionysia, concours qui comportait uniquement des épreuves dramatiques et que l'on aurait qualifié plutôt de σκηνικός ou plus généralement de μουσικός, à ceci près que c'était superflu, en l'absence d'un concours gymnique ou hippique. En revanche, on peut envisager qu'il s'agisse d'une partie des Panathénées, ce qui irait bien avec la restitution l. 1-2 [μ]ετὰ [τῶν συναγωνοθετῶν ?], qui demeure cependant très hypothétique. Une dernière hypothèse, moins économique, serait que l'expression désigne un autre concours, par ailleurs inconnu, exceptionnel ou régulier.

• **Sôteria ?** On célébrait aussi chaque année au mois de Metageitniôn (août/-septembre, celui des *archairesiai*, à la fin de l'année) des Sôteria (*I.Priene (2014)* 6, l. 29), qui furent probablement institués pour célébrer l'anniversaire du renversement du tyran Hiéron et de l'autonomie retrouvée de la cité vers 298 av. J.-C., et pour lesquels on ne connaît que des sacrifices : la restitution par Hiller d'un concours de ce nom – dont il resterait encore à prouver qu'il fût musical comme à Delphes – n'est plus retenue aujourd'hui [122].

• **Katagôgia ?** Même hésitation pour les Katagôgia attestés vers 130 av. J.-C. et célébrant le retour de Dionysos. On connaît des fêtes de ce nom à Athènes, et dans de nombreuses cités d'Ionie (voir *infra*, p. 1036), sans que cela implique qu'il y ait

117. Shear 2002, p. 190.

118. *I.Priene (2014)* 5 ; *I.Priene (2014)* 99.

119. À Érythrées par exemple vers 454-450 voir *supra*, p. 341 ; ou encore *ca* 445, en 425/424 (*I.Priene (2014)* 5, comm. l. 4). Les Colophoniens prolongèrent aussi cette tradition en 307/306 (*IG* II/III^2 456, b5/6).

120. Aux Panathenaia d'Athènes s'affrontaient notamment aux époques classique et hellénistique, d'après les catalogues de vainqueurs (not. *IG* II^2 2311, vers 380 av. J.-C.), des rhapsodes, citharôdes, aulètes, aulodes, citharistes, chœurs dithyrambiques et peut-être des parodes.

121. Sur ce terme qui a fait couler beaucoup d'encre, voir la mise au point Mauduit, Moretti 2009.

122. *I.Priene (2014)* 6, l. 27 ne reprend pas la restitution de concours *I.Priene* 11, l. 27 (το[ὺς ἀγ]ῶνας), qui avait été catégoriquement rejetée par L. Robert dans Robert 1944, p. 5, n. 3.

eu, outre la procession, un concours musical (voir *infra*, p. 1074 [123]). La fête devait se tenir au mois de Lènaion, ce qui explique que le prêtre de Dionysos Phléos devait porter une couronne d'or ce mois-là, outre au mois Anthestèrion, celui des Dionysia [124]. Quant aux **Panionia**, ils n'étaient pas célébrés à Priène même (voir *supra*, p. 682).

§ Concours scolaire. A. Aimilios Zosimos, fils de Sextus, Romain devenu citoyen priénien, gymnasiarque et pédonome des *neoi* dans le courant du Ier s. av. J.-C., peu après la première guerre mithridatique, fut honoré pour avoir institué des concours intellectuels et gymniques pour les élèves et fourni tout au long de l'année les prix, qui consistaient pour les maîtres en des ἆθλα ἔμψυχα, animaux vivants (*I.Priene (2014)* 68, l. 83-85 ; 69, l. 28-31 ; 70, l. 20-22) [125]. Le lieu de ces concours n'est pas précisé et que des épreuves musicales aient fait partie de sa partie intellectuelle n'est pas certain. La deuxième inscription parle de façon très large d'enseignements de « philologie » (φιλολογία) ; dans la première, on a restitué des [μουσικῶν μα]θημάτων comme pendant des σωματικῶν πάντων.

§ Représentations musicales. A. Aimilios Zosimos fut également honoré pour avoir été le premier après les guerres mithridatiques à offrir à tous (citoyens par tribus, résidents de tous statuts, Romains, étrangers, esclaves, enfants libres, éphèbes) des banquets, chez lui et dans la stoa sacrée de l'agora ou au lieu de culte de Zeus Keraunios (*I.Priene (2014)* 69, l. 64-94), mais aussi organisé des récitals, dont le lieu n'est pas précisé, d'abord pour son investiture comme stéphanéphore, puis en remplacement des Dionysia dans l'intervalle de la triétérie. On comprend que ce citoyen romain œuvra pour compenser les difficultés financières liées aux sanctions infligées par Rome aux Priéniens pour avoir pris le parti de Mithridate, et qui semblent avoir affecté les plaisirs du corps et de l'esprit : c'est ainsi que L. Robert comprend le balancement « μὴ μόνον τὰ πρὸς ἡδον[ὴν καὶ …, ἀλλὰ καὶ τὰ πρ]ὸς ἀπάτην χορηγῆσαι », qui insisterait donc sur le fait que le personnage ait pourvu aux deux. Du côté de l'ἀπάτη – la distraction selon les dictionnaires (*e. g. LSJ*), mais aussi le plaisir selon les lexicographes [126] – ou de la ψυχαγωγή (on trouve le verbe ψυχαγωγέω un peu plus bas) – le divertissement – sont d'abord cités des ἀκροάματα (le terme est intégralement restitué), pour lesquels l'évergète engagea, probablement de l'étranger, le pantomime Ploutogénès et un aulète au moins [127], sans doute pour trois jours. Puis, quelques années plus tard, il fit venir un chanteur, un choraule et un citharôde, engagés pour deux jours. Le choraule accompagnait en principe un chœur, peut-être composé de Priéniens, qu'il n'y avait pas à engager à prix d'or.

123. *I.Priene (2014)* 144, l. 29.
124. *I.Priene (2014)* 144, l. 20.
125. Robert, Robert 1989, p. 19-20.
126. Ainsi Moer. *s. v.*ἀπάτη : ἀπάτη ἡ πλάνη παρ' Ἀττικοῖς, ἀπάτη ἡ τέρψις παρ' Ἕλλησιν.
127. L. Robert considère qu'il aurait été pingre de se contenter d'un accompagnateur (Robert 1930).

Les premiers spectacles semblent liés à l'entrée en charge, au début de l'année, comme les banquets chez l'évergète et à l'agora : on aimerait savoir s'ils eurent lieu dans le contexte des Panathénées, qui à Athènes débutaient l'année en Hécatomboion. Mais à Priène le calendrier étant décalé, si les Panathénées avaient eu lieu au mois équivalent, c'eut été un mois avant celui de Metageitnion, où le magistrat avait été désigné. Il paraît probable que ces spectacles furent offerts à un moment où précisément on ne célébrait pas de concours musicaux.

Le déroulement du texte laisse penser que les seconds pourraient avoir eu lieu au septième mois de l'année, le mois Artémision, à l'occasion des sacrifices et du banquet au lieu de culte de Zeus Keraunios : il est frappant que c'était le mois qui succédait immédiatement le mois Anthestèrion, celui des Dionysia en temps normal. On pourrait proposer le scénario suivant : la cité n'ayant pas les moyens d'organiser les Dionysia en Anthestèrion les aurait annulés sous le qualificatif flatteur de « triétérique », qui pouvait être entendu comme une révision du statut du concours tendant à lui conférer un plus grand prestige. Le temps que l'évergète intervienne pour compenser cette défaillance des finances publiques, les représentations auraient été données au mois suivant.

Il pourrait paraître superflu de supposer que le large public concerné se soit déplacé au théâtre avant ou après le banquet pour y voir des spectacles, et l'on pourrait penser plutôt à un banquet en musique où le pantomime se serait contenté d'une estrade provisoire ou s'en serait passé, comme le garçon et la danseuse acrobate accompagnés par une aulétride et loués par un Syracusain, qui auraient fait les délices de Socrate au banquet de Xénophon, où l'on aurait simplement écarté les tables pour leur faire place (X. *Smp.* II 15, 18). On peut signaler toutefois qu'à la même époque, un peu plus tard, puisque Zosimos est célébré comme le premier depuis la guerre à avoir invité tant de convives, un évergète dont le nom est perdu – pourrait-il s'agir du même ? – organisa un banquet au théâtre, à la faveur peut-être de son agonothésie (voir *infra*, p. 779). L'utilisation du théâtre pour que des musiciens, peut-être un chœur, et un acteur se produisent plusieurs jours est une possibilité à ne pas négliger, d'autant que dans le second cas, il s'agissait de suppléer à l'absence de Dionysia.

§ Chasses et combats de gladiateurs ? Aucune trace d'organisation de chasses et de combats de gladiateurs organisés à Priène ne nous est parvenue. Le stade comme le théâtre ne semblent pas avoir pu servir d'arène fermée. Au théâtre, les encastrements pour des poteaux derrière la banquette de proédrie paraissent associés à d'autres dans les gradins, liés à un système de voiles protégeant les spectateurs plutôt qu'à un filet protégeant l'orchestra, même si l'on pourrait toujours arguer que les deux usages étaient possibles. En tous cas dans les inscriptions, les jeux de l'arène ne sont pas mentionnés. Une pierre erratique trouvée entre Güzelçamlı et Davutlar retranscrit un décret d'Hadrien (*I.Priene* (*2014*) 412, l. 32 [128]) qui fait suite à la visite de l'Empereur dans la province d'Asie en 129 : il y est question des conditions de transit *sub signis*

128. Traduction française dans *AE* 2009, n° 1428.

(ὑπὸ σημείων) de prisonniers ligotés (δεσμώτας) et de bêtes sauvages (θηρία), sans doute pour des chasses et peut-être des exécutions capitales, sinon des procès : il n'est pas assuré qu'il s'agisse de condamnés à mort (κατάδικοι) et encore moins à une peine en particulier, même si l'occurrence de θηρία dans la même ligne favorise l'association d'idées. En tous cas l'inscription ne fait pas référence à un lieu précis : il pourrait s'agir de toute arène sur le territoire de la province d'Asie, ou de celle de la capitale, Éphèse.

§ Financement des prix remis aux vainqueurs. Pour les concours scolaires institués par Zosimos, c'était l'évergète qui fournissait les prix (voir *supra*, p. 775). Au Ier s. av. J.-C. également, un agonothète est honoré pour avoir fait des dépenses pour des concours – peut-être seulement gymniques – et notamment pris en charge les prix des vainqueurs et les bandelettes (ταινίαι) qu'on leur décernait [129]. L. Robert (*BE* 1977, 236) restitue et commente l. 9 des Κορινθιουρ̣[γῆ] βραβεῖα, prix d'une valeur importante et stable, que l'évergète a garanti, sans égard pour la dépense. Le matériau, de fabrication corinthienne, devait être du *Corinthium aes*, alliage de cuivre, or et argent. La forme de ces prix – couronnes ou palmes propose L. Robert – n'est pas précisée, ce qui est l'indice que ce qui comptait avant tout était leur valeur monétaire : là encore cette contribution survient à un moment où les finances de la cité étaient sans doute au plus bas. Cela n'implique pas l'existence de concours chrématites, qu'on se gardera bien de distinguer de façon trop dichotomique des concours stéphanites aux époques qui nous intéressent : en l'absence d'autres concours attestés, on pourrait penser, parmi les deux concours stéphanites, plutôt aux Panathénées qu'aux Dionysia, d'autant qu'il est question de rites (sacrifices ?) en l'honneur de la déesse. La couronne décernée aux Panathénées aurait été à la fois symbolique et précieuse, de même que les amphores contenant l'huile d'Athéna remises aux vainqueurs des Panathénées athéniennes.

Artistes

Peu d'artistes sont connus pour Priène, que l'on parle des artistes originaires de la cité, ou de ceux qui firent le déplacement pour s'y produire. Dans l'état actuel de nos sources, il faut admettre que tout internationales qu'elles étaient, les Panathénées de Priène ne jouissaient certainement pas d'un très grand prestige.

§ Artistes originaires de la cité.

Sôstratos. Aulète, danseur. Deuxième quart du IIIe s. av. J.-C. Parasite du roi Antiochos Ier. Peut-être plusieurs artistes portèrent ce nom que l'on retrouve dans diverses sources. Ath. VI 244 f, Ath. I 19 d, S.E. *M.* I 293, Lib., *Orat.* XLIX 119, Stob. IV 29. Stefanis 1988, 2363.

129. *I.Priene (2014)* 72, l. 9, 16.

Hèrôdès fils de Poseidônios. Poète épique. Vers 100 av. J.-C. Honoré à Samothrace pour y avoir donné des représentations. *I.Priene* (*2014*) 102, 103. Stefanis 1988, 1120.

§ Autres artistes s'étant produits dans la cité.

[Pl]outogénès. Pantomime engagé par A. Aimilios Zosimos peu après la première guerre mithridatique. *I.Priene* (*2014*) 69, l. 66. Robert 1930, Stefanis 1988, 2075.

Autres artistes étrangers engagés par Zosimos. Voir *supra*, p. 775.

Technites dionysiaques en résidence. Plu., *Ant.* 57, 1.

> γενόμενος δὲ ἀπὸ τούτων τοῖς μὲν περὶ τὸν Διόνυσον τεχνίταις Πριήνην ἔδωκεν οἰκητήριον…
>
> « Après ces réjouissances, Antoine donna Priène pour résidence aux artistes dionysiaques… »

Autres usages

§ Usage politique ? Peut-être quelques éléments pourraient étayer la thèse controversée selon laquelle l'assemblée du peuple se tenait régulièrement au théâtre, puisqu'aucun espace ou monument de la cité n'y semble mieux adapté, à moins que l'on ne considère que le bouleutèrion soit suffisant (voir *infra*, p. 1235).

Megistè, dans une dédicace au formulaire originel (voir *supra*, p. 762), signale par l'adverbe de lieu ἦι [130] que son mari a été honoré par le peuple à l'endroit même où elle lui érige une statue : on pourrait penser que l'assemblée délibérative octroyant les décrets honorifiques s'est tenue au théâtre, et être tenté d'en déduire que l'assemblée politique se tenait régulièrement au théâtre. Mais c'est loin d'être indispensable : le lieu où Thrasyboulos a été honoré pourrait aussi être, plus simplement, celui où l'on procéda à la proclamation des honneurs qui lui étaient accordés, où on le couronna peut-être.

D'autre part, la présence d'une clepsydre montre que des discours chronométrés y avaient lieu, peut-être ceux de l'assemblée du peuple, ce qui n'est cependant pas la seule hypothèse (voir *infra*, p. 1252).

§ Usage judiciaire ? La clepsydre pourrait aussi avoir servi à mesurer le temps de parole de l'accusateur et de l'accusé dans des procès que le théâtre de Priène aurait hébergé, de même que celui d'Érythrées (voir *supra*, p. 345).

130. L'hypothèse alternative, selon laquelle ce serait le datif d'un relatif reprenant un antécédent sous-entendu (τὸν εἰκόνα) alors même que le COD de ἔστησεν est le dédicataire (c'est son défunt mari en personne que Megistè a érigé au théâtre), nous semble beaucoup moins convaincante.

§ Banquet au théâtre. Ier s. av. J.-C. *I.Priene (2014)* 72, l. 11-15.

— — — — — — — —[γενομένων δὲ]
ἀγώνων ἐπὶ στεφανηφόρου Ἡρῴδου συνετέλεσεν ἐκ τῶν | ἰδίων μετὰ [τῶν συναγωνοθετῶν δεῖπνον ἐν τῶι θεά]-
τρωι τοῖς τε πολίταις καὶ κατοίκοις καὶ παροίκοις καὶ οἰκέταις κα[ὶ — — — — — — — — — — — — — ἐποιήσατο δὲ]
καὶ κρεαδοσίαν μετὰ τῶν συναγωνοθετῶν πᾶσι τοῖς πολίταις [καὶ παροίκοις καὶ κατοίκοις καὶ ξένοις, ὁμοίως δὲ καὶ τοῖς παρεπι]-
15 δημοῦσιν ἐκ τῶν πόλεων θεωροῖς— — — — — — — —

« alors qu'avaient lieu [131] les concours sous le stéphéphore Hérôdès, il accomplit sur ses propres fonds avec [ses collègues agonothètes un banquet au théâ]tre pour les citoyens, les *katoikoi* établis à Priène, les *paroikoi* ou étrangers résidents, les *oiketai* ou serviteurs domestiques et [.... Et il fit] aussi une distribution de viande, avec ses collègues agonothètes, à tous les citoyens [ainsi qu'aux *paroikoi*, aux *apoikoi*, aux étrangers, aussi bien qu'aux] théores séjournant dans la cité envoyés par les (autres) cités. »
Il nous semble vraisemblable que les concours dans le cadre duquel ce banquet eut lieu étaient les Panathénées, concours international auquel participaient des délégations étrangères, d'autant qu'il est question de rites (sacrifices ?) pour la déesse peu après.
On pourrait peut-être restituer, l. 12-13 συνετέλεσεν ἐκ τῶν ἰδίων μετὰ̣ [τὰς …θυσίας δεῖπνον ἐν τῶι θεά]τρωι plutôt que de répéter trois fois en quatre lignes l'expression μετὰ τῶν συναγωνοθετῶν. En effet un sacrifice devrait précéder le banquet et l'on sait que le prêtre de Dionysos Phléos accomplissait des sacrifices au théâtre.

131. Le participe aoriste ne s'impose pas : il n'est pas certain qu'il y ait antériorité, et qu'il s'agisse de concours achevés, d'autant que l'inscription passe à un nouveau moment, les concours qui ont eu lieu sous le stéphanéphore Hèrôdès, à l'occasion desquels peut-être l'agonothète offrit un banquet.

Samos

Occupé depuis le Néolithique, le site de Samos et son célèbre sanctuaire d'Héra connurent leur apogée avant l'époque qui nous intéresse ici, à l'**époque archaïque** où fut construite sous un régime tyrannique la série bien connue des grands temples. La cité était membre de la dodécapole ionienne et constituait une puissance maritime, qui fournit le chiffre exceptionnel de 60 bateaux à la bataille de Ladè. À partir de l'**époque classique**, Samos connut un certain ralentissement de son activité cultuelle et édilitaire, qu'on attribue souvent à l'hégémonie athénienne : après les guerres médiques, elle devint possession perse avant d'entrer en 480/479 dans la ligue de Délos sous un régime aristocratique. Vaincue par Périclès en 439/438, elle fut contrainte de payer un lourd tribut à Athènes, puis passa aux mains de Lysandre entre 403 et 394. Après une brève période d'indépendance entre 394/393 et 384, elle fut à nouveau intégrée à l'empire perse et sous influence hecatomnide avant d'être prise par Athènes en 366/365 : le bannissement d'un grand nombre d'habitants, dispersés de la Sicile à la Phénicie, mais surtout en Ionie, Carie et Lycie, et leur remplacement par des clérouques, entre 365 et 361, enrayèrent encore davantage les activités de la ville et du sanctuaire.

Au début de l'**époque hellénistique**, Samos connut de multiples difficultés, politiques, économiques et sociales, pendant le lent retour des exilés, entre l'édit d'Alexandre de 324, qui contraignit Athènes à rendre Samos aux Samiens en 322 et un certain temps après lequel assemblée et conseil furent rétablis, et 306/305 au moins ; la cité ne battit à nouveau monnaie qu'en 310. Samos reprit cependant progressivement son développement, comme l'attestent la reprise des chantiers et le foisonnement des inscriptions votives, honorifiques ou dédicatoires dans un contexte politique instable, fait d'exils et de retour d'exils, encore au IIIe s. av. J.-C.

C'est probablement avec l'aide des Antigonides, auxquels Samos dut se rallier dès 320, quand Antigone le Borgne devint stratège d'Asie, que l'ont mit en chantier, non seulement la réfection du rempart, mais aussi un ensemble d'installations gymniques (gymnase, palestre, stade) en relation avec un sanctuaire consacré à Phila, la femme de Démétrios. On ne sait quel fut le sort de la cité immédiatement après la mort d'Antigone à Ipsos en 301, mais elle fut au moins une dizaine d'années dans l'orbite de Lysimaque, époque durant laquelle elle connut la tyrannie de Douris, dont le frère était ami de Ménandre, qui composa alors *la Samienne* (310). À la mort de Lysimaque à Kouroupèdion en 281, elle revint à Ptolémée II Philadelphe, devenant une base de la flotte lagide. Elle dut passer, ou du moins sa pérée, sous contrôle séleucide pendant la seconde guerre syrienne qui opposa le souverain lagide à Antiochos II Théos (261-254), probablement jusqu'à la mort de ce dernier en 246. En 243, les Samiens envoyèrent une théorie à Alexandrie pour les Ptolémaia.

Au tournant des IIIe et IIe s. av. J.-C., les difficultés s'accumulèrent à nouveau : un séisme, un siège en 201, lorsque Philippe V de Macédoine, allié d'Antiochos III, s'empara de façon éphémère des possessions lagides de la mer Égée, avant sa défaite en Carie face aux flottes de Rhodes et de Pergame. Après Cynoscéphales en 197, Rhodes assura aux Samiens leur liberté, que la paix d'Apamée vint confirmer. Elle dut rester autonome, soignant ses relations avec les Attalides, les Rhodiens et les Romains. Ce fut l'une des villes prises par Aristonikos soulevé contre les Romains, puis par Mithridate en 86, ce qui entraîna son intégration en représailles à la province d'Asie.

Les difficultés continuèrent en 84 avec l'activité des pirates dans la région, puis le pillage de l'Hèraion par Verrès en 80/79, ce qui explique les honneurs rendus à Pompée, à Cicéron et à son frère Marcus, mais aussi à d'autres bienfaiteurs royaux ou romains. Une communauté romaine se développa dans l'île au Ier s. av. J.-C., et Samos accueillit de nombreux hôtes de marque, à commencer par Antoine et Cléopâtre avant Actium, qui y célébrèrent des concours musicaux, puis Auguste et la famille impériale. En 19 av. J.-C., un autel consacré à Dea Roma et à Auguste inaugura le culte impérial.

Samos connut une certaine prospérité à l'**époque impériale**, en tant que cité libre et autonome, indépendante du gouverneur d'Asie et exemptée de taxes, battant monnaie jusqu'à l'époque de Gallien (253-268). L'Hèraion perdit peu à peu en importance, malgré l'association de Livie à Héra, sa restauration par Julia Domna et l'obtention du statut convoité de lieu d'asile. Déjà décrit par Pausanias comme abandonné, il tomba définitivement en ruines à partir du milieu du IVe s. apr. J.-C. [1]

Théâtre

Pythagorio (Samos/Îles égéennes).
37°41'42.57"N 26°56'6.58"E.

Histoire de la recherche

§ Voyageurs. Les premières descriptions du théâtre remontent au XVIIIe siècle : J. Pitton de Tournefort constata la dégradation d'un monument qui faisait office de carrière à la ville moderne (Chora) [2], R. Pococke le décrivit brièvement et en dressa un plan coté, dont il reconnaît l'étrangeté tout en assurant sa conformité à l'aspect des ruines, qu'il ne faut cependant pas surinterpréter : si l'on observe sa planche comparative des théâtres, on constate que tous les koilons sont représentés selon un schéma semi-circulaire et que les bâtiments de scène suivent des formes aberrantes [3] (**fig. 425**). Les voyageurs du XIXe siècle assistèrent à la poursuite de la destruction du monument : L. Ross explique en 1841 la disparition des gradins en marbre par

1. Shipley 1987, Giannouli, Tsakos 2003, Constantinos Tsakos dans Hoepfner 2011 *s. v.* Samos.
2. Pitton de Tournefort 1717, II 117.
3. Pococke 1743–1745, II, 2, p. 26, pl. 41, pl. 47, E..

FIGURE 424 – Samos. Plan de la ville antique (GIANNOULI 1999, pl. 1 d'après les archives du DAI d'Athènes).

la présence d'un four à chaux dans l'orchestra [4], que V. Guérin, qui s'intéresse davantage au panorama qu'offrait le théâtre qu'aux « débris innombrables », trouvera abandonné quelques années plus tard [5].

§ Manque d'étude approfondie. Le manque de fouilles et d'étude architecturale nuit grandement à notre connaissance de l'édifice : l'indigente description du théâtre dans le guide de la ville antique de Samos le révèle, qui s'appuie toujours sur le schéma fantaisiste de Pococke [6]. H. P. Isler a récemment proposé une description plus développée du monument issue d'observations personnelles en 1985 et 1992 [7]. En 1996, M. Biglaki organisa une fouille dans le bâtiment de scène, préliminaire à l'aménagement du site pour l'organisation de manifestations culturelles. Puis V. Giannouli fit en 1999 une brève mais utile mise au point sur le monument dans une synthèse sur la ville haute [8].

4. ROSS 1840–1845, III, 150.
5. GUÉRIN 1856, p. 208-209, publication d'un mémoire présenté en 1853.
6. TÖLLE 1969, p. 68-69.
7. ISLER 2017, *s.v.* Samos.
8. GIANNOULI 1999, p. 33, 34, voir aussi 37.

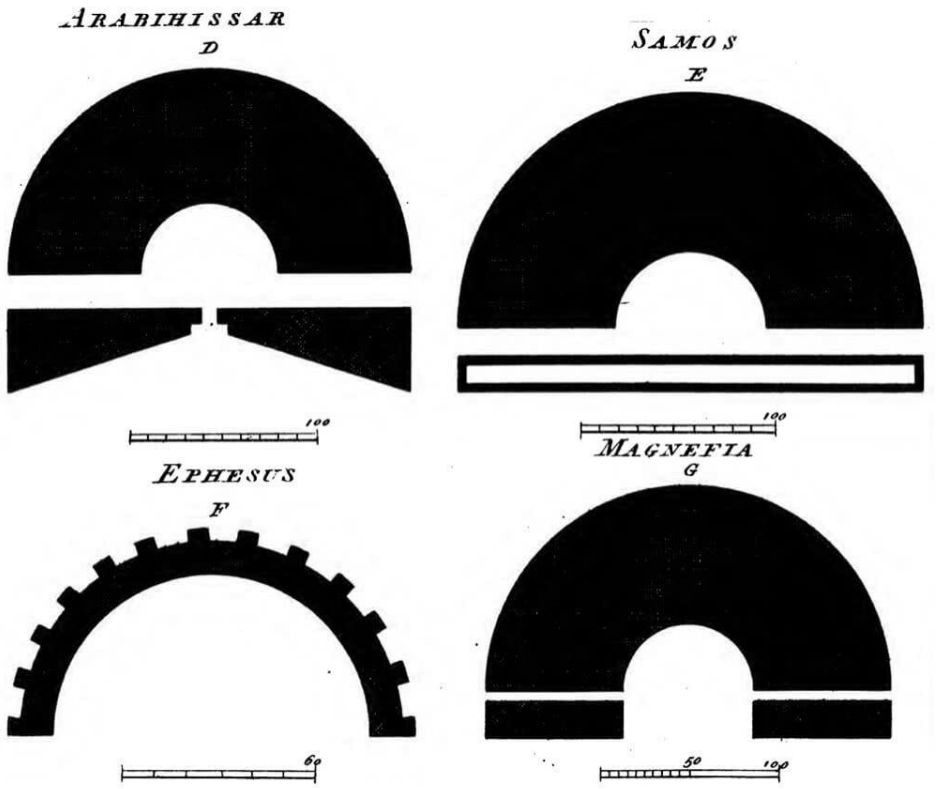


Figure 425 – Schémas cotés des théâtres d'Alabanda (Araphisar), Samos, Éphèse, Magnésie par R. Pococke (Pococke 1743–1745 pl. XLVII).

Description

Nous nous appuyons ici sur les rares éléments publiés et observables sur le site[9].

§ Emplacement dans le site. Le théâtre, orienté au sud-sud-ouest, est adossé à une pente dominant l'ensemble de la ville (**fig. 424**), dans sa partie haute, à proximité de son angle nord-ouest, au-delà du Chèsios, à 70 m environ au-dessus du niveau de la mer, dans une position excentrée, à 700 m au nord-ouest de l'agora et à cinq kilomètres de l'Hèraion. Il se situait en marge de l'espace occupé, et était entouré de sanctuaires rupestres consacrés principalement à Cybèle. Un sanctuaire monumental de Dionysos, daté du IVe s. av. J.-C. et reconstruit par Claude à la suite d'un tremblement de terre, en est à bonne distance, dans la ville basse. À l'est du théâtre un secteur servit de carrière à partir de la tyrannie de Polycrate, et à 150 m environ au nord-ouest se trouvait le débouché du tunnel d'Eupalinos.

§ État de conservation. Le théâtre est très partiellement conservé. Les blocs des gradins comme ceux du bâtiment de scène furent transformés en chaux — ils avaient presque tous disparu du koilon en 1850 – ou remployés comme matériaux de construction, processus déjà largement avancé vers 1700, qui s'intensifia à l'époque

9. Visite personnelle le 15 septembre 2015. Merci à Cl. Tuan pour ses observations en juin 2019.

moderne, où l'on utilisa les blocs du koilon pour construire des maisons, des murs de terrasse environnants et pour remblayer le môle polycratéen du port. Il ne faut pas prendre certains vestiges pour ceux d'un mur de podium et d'un diazôma (**figs. 426, 427**), qui seraient situés bien bas dans le koilon, même s'il n'est pas impossible que ces murs, qui remploient des matériaux, reprennent un tracé antique.

Figure 426 – Samos, théâtre. Vue générale depuis le haut (2015).

Figure 427 – Samos, théâtre. Mur de de soutènement moderne, à la crête cimentée (2015).

Les secteurs du koilon, de l'orchestra et du bâtiment de scène sont aujourd'hui couverts de structures en bois — déjà passablement usées – sur fondations continues ou pilotis en béton. Elles comprennent deux fois quatre rangées de gradins sur armature métallique, une estrade sur trois niveaux : celui de l'orchestra actuelle, la couverture de structures antiques de façon à constituer une forme de proskènion, et, à l'arrière, la toiture de la skènè moderne (**figs. 428-426**) : l'édifice peut accueillir jusqu'à 750 personnes environ, à l'occasion de spectacles estivaux. Les rares vestiges antiques sont ainsi masqués ; quant aux ruines des murs de soutènement périphériques du koilon, elles disparaissent sous une végétation dense, pratiquement impénétrable (**fig. 429**).

Figure 428 – Samos, théâtre. Bâtiment de scène moderne en bois sur fondations en béton (2015).

Sans le témoignage de R. Pococke, on pourrait douter de l'existence du monument, qui fait partie du patrimoine mondial de l'Unesco depuis 1992, avec le site de Pythagorio. V. Giannouli considère comme valable, étant donné l'emplacement excentré du monument, sa petite taille, et la date avancée des vestiges visibles, l'hypothèse qu'il se soit agi d'un odéon romain qui se serait ajouté à un plus grand théâtre. Elle appelle de ses vœux une fouille dans le secteur dénommé « Μεγάλη Λάκκα » (**fig. 424, n° 5**), en contrebas du premier monument, à mi-pente entre la ville haute et la ville basse. Il s'agit d'un ensemble monumental imposant, concentré dans un grand rentrant peut-être naturel. Elle ajoute qu'il se situe entre deux murs de soutènement, dont la grande longueur, la distance importante par rapport à la cuvette et la situation élevée dans la pente excluent cependant l'attribution au mur périphérique d'un éventuel théâtre. Elle mentionne enfin quelques membres architecturaux trouvés à proximité du monument, qui pourraient provenir du koilon et du bâtiment de

Figure 429 – Samos, théâtre. Au second plan à droite, l'édifice scénique moderne, aujourd'hui largement recouvert de végétation (2015).

scène, et dont certains ont été mis à l'abri à l'emplacement de la fouille du bâtiment d'époque impériale (**fig. 424, n° 3**).

§ Matériaux. Les premiers témoignages évoquent du marbre : selon J. Pitton de Tournefort, « les marbres » du théâtre ont été emportés pour construire la ville moderne. R. Pococke affirme que le théâtre était construit « de marbre blanc ». Avec L. Ross, le marbre blanc n'est plus qu'une conviction : « die Sitze, die in einer so reichen Stadt ohne Zweifel aus weißem Marmor waren, sind verschwunden »[10] ; de même V. Guérin déduit la présence de marbre du four à chaux abandonné. Or les rares blocs que l'on observe aujourd'hui remployés au théâtre et dans les environs immédiats sont taillés dans un calcaire poreux provenant de toute évidence, comme les matériaux des fortifications, des carrières voisines, situées au nord-est, autour du monastère de Spiliani[11]. Quant aux murs de soutènement observables en place, ils utilisent du calcaire et du conglomérat. Ces éléments semblent indiquer que le koilon au moins n'était pas en marbre ; ce qui n'empêche pas que, comme ailleurs, les parties visibles du bâtiment de scène et leur ornementation sculptée l'aient été et qu'elles furent les premières touchées par les spoliations et la calcination dans les fours à chaux. Lors d'une réfection on employa aussi de l'*opus caementicium* dans le bâtiment de scène.

10. « Les sièges, qui dans une ville si riche étaient indubitablement faits de marbre blanc, ont disparu. »

11. Tölle 1969, p. 74.

§ Koilon. Le koilon était, selon les mesures anciennes, d'une taille moyenne, avec un diamètre de 73 m environ [12] ; il ne semble pas s'être étendu très haut : la profondeur du demi-anneau constitué en plan par les gradins représenterait le tiers du diamètre, soit 24,5 m environ [13]. Le théâtre était dans sa partie centrale adossé à la pente, au moyen par endroits d'entailles dans la roche naturelle : à l'est, H. P. Isler a relevé la fondation taillée de gradins et d'un escalier. De part et d'autre, des murs de soutènement contenaient des remblais supportant les gradins.

S'il ne faut pas admettre comme fondé le **plan** en demi-cercle tiré de R. Pococke, il est difficile de dire si le théâtre outrepassait le demi-cercle : des pans de mur sont observables relativement bas, à l'est du bâtiment de scène, mais leur orientation ne semble pas converger vers le centre de l'orchestra. L'étude de ces murs demanderait au minimum un débroussaillage. Certains appartiennent peut-être au mur de soutènement originel : H. P. Isler a retenu un mur d'aspect ancien en petit appareil irrégulier, mais on observe aussi des vestiges en grand appareil à bossage prononcé, que semble avoir observé R. Pococke [14] et peut-être V. Guérin, si ce dernier n'évoque pas simplement la courbure du mur de soutènement périphérique [15].

Outre les vestiges en place, on trouve encore un grand nombre de blocs à bossage autour du théâtre, notamment en contrebas (**fig. 430**) : ils proviennent probablement des murs de soutènement du koilon, peut-être des murs de soutènement antérieurs en particulier, qui possédaient souvent un parement plus soigné. Mais il faudrait pouvoir relever en plan ces murs et clarifier ce qui appartient effectivement au théâtre.

Figure 430 – Samos, théâtre. Blocs de grand appareil à bossage remployés dans le mur de soutènement moderne sous la piste passant le long de l'édifice scénique en bois (© Cl. Tuan 2019).

12. Pococke 1743–1745, p. 26 : 240 pieds (modernes anglais de 30,48 cm) pour la longueur du théâtre. 90 pas environ selon V. Guérin.
13. Pococke 1743–1745, p. 26 : 80 pieds.
14. « It is a rustic building, the stones being rounded so as to make a segment of near a quarter of a circle ».
15. « Les murs, arrondis en demi-cercle, ont été construits avec des blocs taillés à angle droit ».

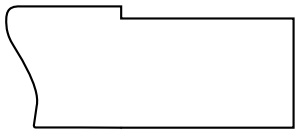


Figure 431 – Samos, théâtre. Profil schématique d'un gradin à repose-pieds.

Figure 432 – Samos, théâtre. Vue de profil des gradins 1, 2 et 4 (© Cl. Tuan 2019).

Aucun **gradin** n'est aujourd'hui conservé *in situ*, mais on trouve remployés des gradins en calcaire, au profil peu prononcé (**fig. 431**), assimilable à un talon à ceci près que, dans sa partie inférieure, il présente un point d'inflexion vers le quart de sa hauteur en dessous duquel la ligne est déversée vers l'arrière et que, dans sa partie supérieure, il se termine en une sorte d'ovolo (**fig. 432**) : dans les deux murs de soutènement moderne à l'intérieur du théâtre, dans le bâtiment de scène et dans les murs de terrasse environnant le théâtre. Certains sont dépourvus de repose-pieds (**fig. 433**), comme le remarque H. P. Isler, mais ce n'était pas le cas de tous : au niveau du centre du bâtiment de scène, un gradin monolithe deux fois plus profond comporte un décaissement assez marqué derrière le siège (**fig. 434**). Par ailleurs, sa face latérale gauche présente encore le panneau dressé à la pointe de la première marche au moins, l'encastrement plus grossier qui le surmonte ayant été peut-être partiellement retaillé dans une phase postérieure. On peut donc restituer des gradins courants composés d'un siège séparé du repose-pieds, constitué de blocs distincts ou de terre battue, avec des gradins monolithes dépourvus de pattes de lion en bordure d'escaliers comportant deux marches pour la hauteur d'un gradin, soit un schéma à la fois canonique et sommaire.

R. Pococke décrit des tenons de bardage dans la partie inférieure de chaque maenianum [16] : un grand bloc remployé dans le mur de soutènement de la piste à l'arrière du bâtiment de scène pourrait correspondre à cette description et provenir d'un mur de fond de diazôma ou d'un mur de podium (**fig. 435**).

§ Parodos. Aucune trace d'une couverture des accès n'est conservée : le théâtre possédait sans doute des parodos découvertes.

16. Pococke 1743–1745, p. 26 : « towards the lower part of every tier are knobs at certain distance, which make it look more rustic ; they might be hewn in order to command the stones in placing them ».

Figure 433 – Samos, théâtre. Trois blocs de gradin (2, 3 et 4) remployés à l'intérieur du monument ou dans le mur de soutènement moderne sous la piste passant le long de l'édifice scénique en bois (© Cl. Tuan 2019).

Figure 434 – Samos, théâtre. Bloc de gradin à repose-pieds avec empreinte de l'escalier sur la face latérale gauche (© Cl. Tuan 2019).

Figure 435 – Samos, théâtre. Bloc remployé dans le mur de soutènement moderne sous la piste passant le long de l'édifice scénique moderne en bois : à gauche, face antérieure avec tenon de bardage, à droite, face postérieure retaillée (© Cl. Tuan 2019).

§ Orchestra. L'orchestra avait un diamètre de 24,5 m environ [17].

17. Pococke 1743–1745, pl. XLVII.

FIGURE 436 – Samos, théâtre. Vue depuis le sud-est (2015).

§ Bâtiment de scène. Il paraît aberrant de considérer que le bâtiment de scène était aussi long que le koilon [18]. Alors que L. Ross évoquait quelques vestiges de fondations, on n'observe aujourd'hui qu'un espace rectangulaire d'une longueur légèrement inférieure au diamètre de l'orchestra actuelle et profond de 3 m environ [19] (**fig. 436**). Couvert d'une voûte en *opus caementicium* reposant sur une assise en blocs de grand appareil remployés dont certains possèdent une ciselure périmétrale (**figs. 437-439**), il présente un vide en son milieu déjà observable au milieu du XIXe siècle.

FIGURE 437 – Samos, théâtre. Vue d'ensemble de la « citerne », depuis l'est (2015).

Étant donné son emplacement, il pourrait s'agir de l'hyposkènion, la voûte constituant la substruction de l'estrade, qui s'élèverait à une hauteur minimale de 2 m ; mais on y a aussi vu une citerne située sous le bâtiment de scène, qui aurait servi à recueillir les eaux de pluie. Cette interprétation demeure problématique, car une citerne de plain-pied avec l'orchestra (du moins le niveau de sol actuel) occupant toute la longueur du bâtiment de scène n'est pas compatible avec la restitution

18. Comme le représente R. Tölle, donnant la longueur de 80,3 m environ, d'après R. Pococke.
19. POCOCKE 1743–1745, p. 26 : 10 pieds.

Figure 438 – Samos, théâtre. Partie ouest de la « citerne », depuis l'est (2015).

Figure 439 – Samos, théâtre. Partie est de la « citerne », depuis l'ouest (2015).

d'un accès à l'orchestra depuis le rez-de-chaussée de ce dernier, dans la lacune au centre de la structure[20]. Il est vrai que dans tout théâtre le problème se posait de recueillir les eaux de pluie ruisselant du koilon, mais elles sont généralement évacuées hors de l'édifice et la citerne que l'on connaît à Délos, citée comme parallèle, se situe à l'extérieur du bâtiment de scène. On pourra invoquer en Asie Mineure une série de fontaines, citernes et réservoirs associés à des théâtres ou se trouvant à l'intérieur, mais jamais dans le proskènion, où l'on trouvait plus souvent trois qu'une unique porte d'accès à l'orchestra (voir *infra*, p. 1392). Aurait-on eu à Samos également deux citernes, de part et d'autre d'un unique accès ? L'absence d'un réseau de canalisations bien documenté comme d'une épaisse couche de mortier hydraulique sur les parois internes n'autorisent pas à s'avancer aussi loin.

20. La difficulté se posait déjà au xviiie, où R. Pococke décrit une citerne mais propose de restituer un accès central. Récemment V. Giannouli parle d'une citerne sur le mode interrogatif et H. P. Isler rejette fermement cette identification.

On peut signaler enfin une plaque de parapet inédite en calcaire bleu cendré, au parement strié ou orné de cannelures (?) [21], que V. Giannouli propose d'attribuer à la skènè, sans en préciser la raison.

Chronologie

§ Date de construction. On attribue parfois le théâtre à la fin du IVe s. av. J.-C., époque à laquelle un *theatron* est mentionné [22]. H. P. Isler avance quelques éléments pour faire correspondre les vestiges à ces témoignages textuels : le profil des gradins, la technique d'un mur de soutènement en petit appareil. C'est mince pour prouver une construction remarquablement précoce pour la région, même si on pourrait l'expliquer par une implication antigonide dans les chantiers locaux, en particulier ceux des monuments agonistiques. Construire un théâtre n'était sans doute pas la priorité, et, en 285 encore, on organisait une souscription pour achever le temple de Polycrate, qui ne le fut cependant jamais.

§ Phase hellénistique. Pour l'époque hellénistique on ne connaît donc que les maigres vestiges d'un koilon : quelques pans de mur de soutènement, des gradins erratiques.

§ Phase impériale. À l'époque impériale fut sans doute construit dans le secteur du bâtiment de scène l'espace voûté en *opus caementicium*, probablement divisé en deux par un accès à l'orchestra, qui constituait un hyposkènion assez originel.

Bouleutèrion

Pythagorio (Samos/Îles égéennes).

Un bouleutèrion est attesté par une anecdote de Plutarque, qui se situe au début du VIe s. av. J.-C., après la mort du tyran Démotélès [23]. On peut déduire du texte que le monument se situait à proximité de l'agora, sinon sur l'un de ses côtés, puisqu'on y amène les Mégariens chargés de fausses chaînes, pour qu'ils y massacrent les Géomores qui y siègent, en traversant la place publique, itinéraire de toute évidence le plus direct.

Un bloc de gradin en poros démuni de repose-pieds, conservé au musée de Samos (**fig. 440**), au profil plus complexe que celui du théâtre, combinant de bas en haut une plinthe, une doucine et un ovolo, rappelle ceux que l'on trouve aux bouleutèrions de Priène et de Milet au IIe s. av. J.-C., sans que cela permette de l'attribuer à celui de Samos, dont les gradins étaient peut-être en marbre comme ceux de ses équivalents continentaux. Ce gradin de provenance inconnue peut avoir servi de siège à

21. « Θωράκιο από κυανότεφρο ασβεστόλιθο, διακοσμημένο με ραβδώσεις και προερχόμενο πιθανώς από τη σκηνή του θέατρου » (Giannouli 1999, p. 37).
22. *IG* XII 6, 1, 56 (peu après 306), l. 11 ; *IG* XII 6, 1, 150, l. 3, voir *infra* p. 803 et 801.
23. Plu., *QG*, 57.

maint endroit du site, pas nécessairement dans un bouleutèrion ou un édifice de spectacle.

Figure 440 – Samos. Bloc de gradin de provenance inconnue conservé au musée de Pythagorio.

Odéon de l'Hèraion

Hèraion (Pythagorio/Îles égéennes).
37°40'21.47"N 26°53'13.09"E.

Un odéon est cité dans un inventaire du trésor de la déesse daté de 346/345 av. J.-C. (346) : douze statuettes provenant de cet édifice y sont mentionnées comme manquant dans le grand temple (*IG* XII 6, 1, 261, l. 40-41 : ἀνδριαντίσκο̣[ι̣] ἐκ τοῦ Ὠιδέου · ΔΙΙ) [24].

L'identification de cet odéon demeure problématique : il est probable, mais pas absolument certain, qu'il se situait à l'intérieur du sanctuaire. À l'époque classique, seul l'odéon de Périclès, qui faisait peut-être partie d'une série d'édifices ainsi dénommés [25], construit environ un siècle avant la mention samienne [26], peut faire office de parallèle ; il faut distinguer la forme architecturale de ces édifices classiques de celle des odéons romains conçus des siècles plus tard, avec lesquels il n'y a pas de filiation directe. Or les fouilles de l'Hèraion n'ont pas mis au jour de salle hypostyle au plan similaire à celui de l'odéon de Périclès, ni de bâtiment d'une certaine importance comprenant une pièce couverte, de plan approchant le carré, susceptible d'avoir accueilli un auditoire.

24. D. Ohly y ajoute le petit cheval de bronze mentionné sans provenance à la suite des statuettes : mais aucun lieu n'est indiqué non plus pour le bassin en bronze précédant les statuettes dans l'énumération. Ohly 1953, p. 46-50.

25. Meinel 1980, p. 154, d'après un passage alors attribué au Pseudo-Dicéarque (*FHG* II, p. 254) selon lequel l'odéon de Périclès était le plus beau du monde (τῶν ἐν τῇ οἰκουμένῃ κάλλιστον). Le texte, réattribué depuis à Héraclide Kritikos (IIIe s. av. J.-C.) n'est pas certain : on a pu lire dans le *codex* l'étrange † ὧδε ἦν † (*FGrHist*, Herakleides Kritikos 2022, 1.1) plutôt que ᾠδεῖον.

26. Papathanasopoulos 2018. Les auteurs antiques en attribuent diversement la construction, à Thémistocle, à Périclès ou à Lycurgue.

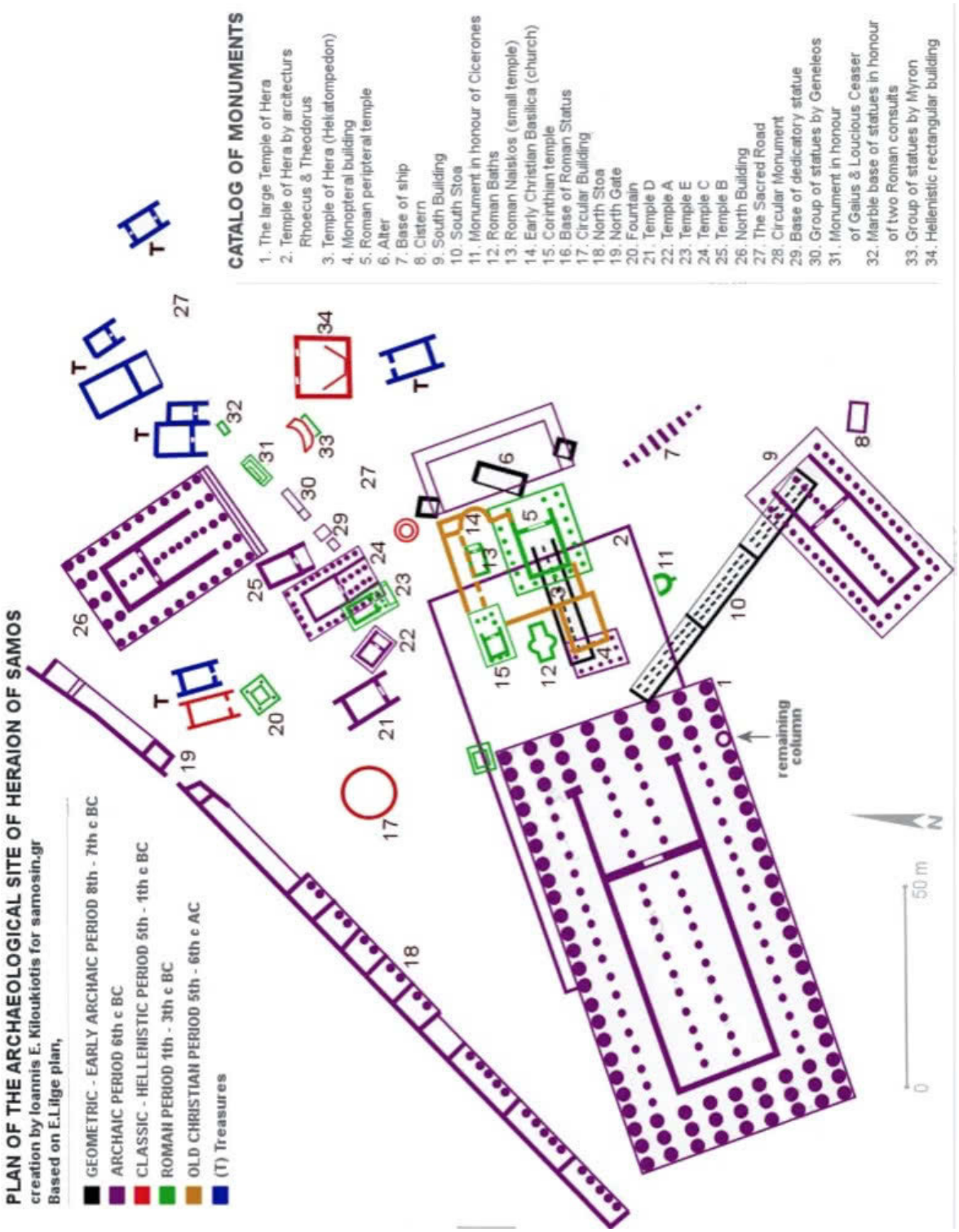


Figure 441 – Samos, Hèraion. Plan par E. Lilge.

Figure 442 – Samos, Hèraion. Monument hellénistique rectangulaire (n° 34), Kyrieleis 1981, fig. 99.

H. Walter a proposé de situer l'odéon dans un bâtiment archaïque daté du VIe s. av. J.-C. situé au nord-est du sanctuaire (**fig. 441, n° 26**), dont il constituait le quatrième monument par ses dimensions (26 x 40,40 m) : le savant l'interprétait comme un temple d'Apollon et d'Artémis. Selon lui l'odéon correspondrait au vestibule de cet édifice divisé en deux nefs par une colonnade et aurait peut-être été commandité par Polycrate, amateur de chant, et achevé plus tard ; c'est l'Apollon musicien qui serait honoré dans le temple en compagnie de sa sœur [27]. Mais aucun élément architectural ne justifie cette théorie d'un usage second du vestibule d'un monument issu des canons de l'architecture sacrée archaïque pour des concours de chant : A. Furtwängler l'a rejetée dans sa publication de ce qu'il appelle le bâtiment nord et interprète comme le trésor principal d'Héra, tombé en désuétude à l'époque classique [28].

Un monument, dégagé depuis 1914, mais absent des plans de H. Walter car toujours recouvert de végétation, pourrait mieux convenir : il s'agit du n° 34 sur le plan d'E. Lilge (**fig. 441-442**). Il ouvrait sur la voie sacrée par rapport à laquelle il était disposé de façon oblique et est daté entre le IIIe et le Ier s. av. J.-C., en raison de l'emploi dans les fondations d'un poros gris-vert caractéristique des monuments votifs de cette époque. Des vestiges d'*opus caementicium* indiquent qu'il fut rénové à l'époque impériale. H. J. Kienast mentionne avec des réserves sa désignation comme « bouleutèrion » [29], H. Kyrieleis l'interprète comme un trésor [30]. Les dimensions de son plan proche du carré, muni de deux portes en façade (13,5 x 16,2 m) l'apparentent

27. Walter 1990, p. 166.
28. Furtwängler *et al.* 1989, p. 63-66.
29. Kienast 1992, p. 198, n. 118, citant Schede 1929, p. 17 qui ne s'avance pas quant à la fonction d'un édifice qu'il juge mystérieux.
30. Kyrieleis 1981, p. 130-131.

aux plus petits bouleutèrions, largement postérieurs, d'Asie Mineure occidentale [31]. À l'intérieur, une rainure divisée en trois branches insérée dans le dallage en marbre, destinée à recevoir des orthostates selon M. Schede, pourrait faire penser à un dispositif à gradins mais aussi bien à un monument votif à la forme dictée par la ou les offrandes qu'elle hébergeait. La fonction du monument circulaire n° 17, attribué à l'époque classique ou hellénistique, est également inconnue.

L'usage de cet odéon demeure incertain. La céramique issue des fouilles indique que les Hèraia se déroulaient au VIe s. av. J.-C. dans le bois sacré du sanctuaire. À l'époque classique, la quantité moindre de matériel indiquerait, plus qu'un déclin, une évolution du culte, qui d'individuel se fait étatique ; par ailleurs se développent dans le cadre des Hèraia les concours gymniques et musicaux [32]. L'odéon a pu servir aux épreuves de trompette et de héraut nécessaires aux concours musicaux comme gymniques, aux épreuves strictement musicales des concours musicaux (épreuve d'aulète, de cithare, de citharôde), peut-être aussi aux prestations de serment et à la remise des prix pour l'ensemble des épreuves, ce qui impliquerait un public limité.

Autres théâtres ?

Selon Plutarque (Plu., *Ant.* 56, 6-10, voir *infra* p. 803), l'île de Samos, au moment des fêtes célébrées en l'honneur d'Antoine, aurait compté plusieurs théâtres hébergeant des chœurs à cette occasion, ce qui n'a sans doute pas été le cas de l'odéon classique ou du bouleutèrion, édifices selon toute vraisemblance couverts et de faibles dimensions. Faut-il alors supposer l'existence d'un autre théâtre, dans la ville basse ou dans une autre localité [33] ? Ce n'est pas impossible, mais le pluriel peut aussi s'expliquer par une exagération du moraliste stigmatisant la démesure d'Antoine. Quelques lignes plus loin (Plu., *Ant.* 57, 1), le même scénario se reproduit à Athènes : πλεύσας εἰς Ἀθήνας πάλιν ἐν παιδιαῖς ἦν καὶ θεάτροις (« il s'embarqua pour Athènes, où de nouveau il passa son temps dans les divertissements et les spectacles »). Ici encore la mention au pluriel de θέατρα souligne la quantité de spectacles, sans qu'il faille y chercher la preuve qu'un ou plusieurs autres théâtres en dur auraient été utilisés simultanément au théâtre de Dionysos. On retrouve d'ailleurs chez Plutarque un tour très proche à propos des fêtes d'Ecbatane auxquelles Alexandre convie 3000 acteurs : θέατρα chez Plutarque serait une métonymie désignant davantage les spectacles que leur enceinte matérielle [34].

31. Celui d'Hyllarima mesure 17 x 12,70 m, ceux de Métropolis, Candyba et les deux édifices de réunion à Arycanda présentent des côtés de 15 à 18 m de long.

32. Furtwängler 2015.

33. Pour des cartes et un catalogue des sites connus aux différentes époques, voir Shipley 1987, p. 231-268.

34. Plu., *Alex.*, 72 : « πάλιν ἦν ἐν θεάτροις καὶ πανηγύρεσιν ».

Sources textuelles

Proédrie

§ À Samos pour des étrangers.

• Pour Épinoidès fils d'Eudémos d'Héraclée (du Latmos ? Minoa ?) [et ses descendants]. Décret du conseil et du peuple trouvé en 1932 remployé dans un dallage devant l'autel d'Héra.

Fin du IVe s. av. J.-C.

IG XII 6, 1, 38, l. 21-23.

δεδόσθαι δὲ αὐτῶ[ι]
καὶ προεδρίαν ἐν το[ῖ]ς ἀγῶσιν οἷς ἂν ἡ πόλ[ις] ἄγηι πᾶσιν

« de lui donner aussi la proédrie dans tous les concours que la cité célèbre » (outre la citoyenneté)

Ce texte est classé parmi les nombreux décrets en l'honneur de ceux qui sont venus en aide aux Samiens en exil : il s'en distingue cependant par le fait qu'il n'est pas dit explicitement que ce sont les Samiens « en exil » qui ont bénéficié de sa générosité, mais aussi par l'octroi de la proédrie, qu'on ne retrouve par ailleurs jamais comme récompense pour les évergètes des Samiens en exil, dans des formulaires pour la plupart suffisamment conservés pour en juger (*IG* XII 6, 1, 17-37, 39-40). Nous préférons donc à l'idée qu'il s'agisse d'une des références à un exil lointain en Sicile, celle d'une proédrie à diffusion régionale, accordée à un Héracléote du Latmos en Carie, comme pour la plupart des autres bénéficiaires connus, Myndiens, citoyens de Cos, Macédoniens en fonction en Carie.

• Pour des juges et des proxènes de Cos et leurs descendants. Décret du peuple de Samos trouvé en 1930 remployé dans des thermes romains à proximité de l'Asclépiéion de Cos.

Fin du IVe s. av. J.-C.

IG XII 6, 1, 150, l. 8-9, 19-20.

δ-
ε̣δόσθαι δὲ αὐτοῖς καὶ προεδρίαν ἐν τοῖς ἀγῶσι πᾶσιν ο̣ἷ[ς ἡ] πόλις τ̣ίθησ[ι]

« de leur donner aussi la proédrie dans tous les concours que la cité organise » (outre la citoyenneté)

• Pour Pôlos fils de Sosigénès d'Égine et ses descendants, acteur tragique.

Décret du conseil et du peuple trouvé en 1912 remployé dans des murs récents à l'Hèraion.

Peu après 306 av. J.-C. (datation concurrente au milieu du IIIe s. av. J.-C.).

IG XII 6, 1, 56, l. 26-28.

δεδόσθαι δὲ αὐτῶι καὶ προεδρίαν ἐν τ-
οῖς ἀγῶσιν οἷς ἂν ἡ πόλις ἄγηι πᾶσιν

« de lui donner aussi la proédrie dans tous les concours que la cité célèbre » (outre la citoyenneté)

• **Pour Théoklès fils de Théogénès et Hérophantos fils d'Artémidoros, juges de Myndos.** Décret du conseil et du peuple trouvé en 1912 à l'Hèraion.

Vers 280 av. J.-C.

IG XII 6, 1, 95, l. 29-31.

ὑπάρχ[ειν]
δὲ αὐτοῖς καὶ προεδρίαν ἐν τοῖς ἀγῶσιν οἷς ἂν
ἡ πόλις ποιῆι

« qu'ils jouissent de la proédrie dans les concours que la cité fait » (outre la citoyenneté)

• **Pour Pélops fils d'Alexandros, Macédonien, lieutenant de Ptolémée II.** Décret du conseil et du peuple, trouvé en 1914 à l'Hèraion.

Vers 280-246 av. J.-C. (sous Ptolémée II).

IG XII 6, 1, 119, l. 11-12.

δεδόσθαι δὲ αὐτῶι καὶ πολιτείαν ἐφ' ἴσηι καὶ ὁμοίαι
καὶ προεδρίαν ἐν τῶι θεάτρωι

« de lui donner à la fois la citoyenneté en toute égalité de droits et la proédrie au théâtre »

• **Pour Aristolaos fils d'Ameinios, Macédonien, stratège lagide de Carie.** Décret du peuple, trouvé en 1927 remployé dans des murs byzantins à l'Hèraion).

Vers 280-246 av. J.-C. (sous Ptolémée II).

IG XII 6, 1, 120, l. 17-18.

δεδόσθαι δὲ αὐτῶι καὶ προεδρίαν ἐν τοῖς ἀγῶ-
σι πᾶσιν οὓς ἂν ἡ πόλις τιθῆι

« de lui donner aussi la proédrie dans tous les concours que la cité organise » (outre la citoyenneté)

• **Pour Diagoras fils d'Epandros et ses compagnons (juges étrangers ?).** Décret endommagé en haut, à droite et en bas, trouvé en 1935 à Kolonna.

IIIe s. av. J.-C.

IG XII 6, 1, 101, l. 9-10.

ὑπάρχειν δὲ αὐτοῖς καὶ προ[εδρίαν ἐν τοῖς ἀγῶσι πᾶσιν, οἷς]
[ἂ]ν ἡ πόλις ποιῆι

« qu'ils jouissent de la proédrie (?) dans tous les concours que la cité fait » (outre la citoyenneté)

• **Pour un groupe.** Décret endommagé en haut, à gauche et en bas, trouvé en 1934, à 2 km de l'Hèraion.

IIIe s. av. J.-C.

IG XII 6, 1, 112, l. 7-9.

ὑπάρχειν δὲ αὐτοῖς κα]ὶ προεδρίαν ἐν τοῖς ἀγῶσιν οἷς
[ἂν ἡ πόλις ποιῆι καὶ καλέσαι αὐ]τοὺς εἰς προεδρίαν μ̣ε̣[τὰ]
[τῶν ἄλλων εὐεργετῶν]
« [qu'ils jouissent de la proédrie] dans les concours [que la cité fait et qu'on les appelle] à la proédrie [avec les autres évergètes] » (outre la citoyenneté)

• **Pour un individu et ses descendants.** Décret endommagé en haut, à gauche et en bas, trouvé en 1913 remployé dans un mur.

IIIe s. av. J.-C.

IG XII 6, 1, 116, l. 2-3.

εἶναι δὲ αὐτῶι κ̣[αὶ προ]-
[εδρίαν ἐν τοῖ]ς ἀγῶσιν
« qu'il ait la proédrie dans les concours » (outre la citoyenneté)

Concours musicaux et autres spectacles

Dionysia. Attestés à partir du milieu du IVe s. av. J.-C. (*IG* XII 6, 1, 253, l. 11), jusqu'à la fin du IIe s. av. J.-C. (*IG* XII 6, 1, 154).

Restitués ([Διον]υσίοις) à la fin du décret d'alliance avec Antioche du Méandre (*IG* XII 6, 1, 6, l. 34, peu après 167 av. J.-C.) [35].

Organisés par un agonothète (Mandrokratès fils d'Épigonos, auquel succède Hermôn fils de Targè[lios], *IG* XII 6, 1, 176, l. 7, 22, peu après le milieu

35. C'est en effet la restitution de loin la plus probable : faut-il comprendre qu'une proclamation est organisée au théâtre de l'une des deux cités ?

du IIIe s. av. J.-C. ; Arché<p>olis fils de K<a>[l]l[istratos], auquel succède Alkiad[ès] fils de [Asklè]pio[dô]ros, *IG* XII 6, 1, 177, l. 1, 9, seconde moitié du IIe s. av. J.-C. ; ...l...laos fils d'Athènodoros, *IG* XII 6, 1, 178, l. 1-2, IIe s. av. J.-C.) assisté du démiurge (magistrat éponyme) pour la proclamation prononcée par le héraut sacré.

Proclamation des honneurs (*IG* XII 6, 1, 56, l. 29-31 : pour Pôlos fils de Sosigénès d'Égine, peu après 306) ;

« au théâtre, nom par nom, en donnant le patronyme » (ἐν τῶι θεάτρωι ἐπ' ὀνόματος ἕκαστον πατρόθεν, *IG* XII 6, 1, 150, l. 2-4 : pour des juges et des proxènes de Cos, fin du IVe s. av. J.-C.) ;

« au concours de tragédies » (*IG* XII 6, 1, 253, l. 7-11 : pour Diotimos, vers 350, couronne d'or de 500 drachmes ; *IG* XII 6, 1, 95, l. 23-25 : pour deux juges myndiens, vers 280 ; *IG* XII 6, 1, 156, l. 15-16 : pour Ptolémée III, vers 245/244 ; *IG* XII 6, 1, 11, l. 55-56 : pour Boulagoras fils d'Alexis, après 243/242 av. J.-C.) ;

« au concours de tragédies, quand la cité commence à célébrer les chœurs en l'honneur du dieu (?) [36] » (*IG* XII 6, 1, 152, l. 8-9, 19-20 et 153, l. 8, 12-14 : pour au moins un juge et un secrétaire de Thasos, première moitié du IIe s. av. J.-C. ; *I.Magnesia* 103, *IG* XII 6, 1, 154, l. 26-27, 31-32 : pour Tèlestratos fils de Diogénès, Magnète, seconde moitié du IIe s. av. J.-C.).

Concours de chœurs dithyrambiques : catégories enfants et adultes, prix du meilleur chorège, prix pour l'aulète ; dans les deux inscriptions du IIe s. av. J.-C., c'est le chorège qui est récompensé comme chorèges des aulètes des enfants ou des adultes : c'est symptomatique d'une évolution où l'aulète n'est plus l'accompagnateur du chœur, mais accompagné par lui.

Concours de tragédies et comédies : prix du meilleur poète pour les deux disciplines, ou du meilleur dans chacune ; dans l'inscription la plus ancienne, celle de la seconde moitié du IIIe s. av. J.-C., le protagoniste est récompensé également.

Pour chaque catégorie, deux concurrents, probablement un de chaque tribu (d'après les fragments de catalogues *IG* XII 6, 1, 176-178).

Hèraia. Fête remontant à l'époque archaïque, au sein de laquelle des concours gymniques et musicaux panhelléniques se développent aux époques classique et hellénistique. Au Ier s. av. J.-C. encore, le concours figure au palmarès de l'athlète Zeuxis avec d'autres grands concours ioniens (Robert 1950, p. 73-77). À l'époque augustéenne, il sera associé au culte impérial sus le nom de Megala Sebasta Hèraia (voir ci-dessous).

36. D'après une lettre de Chr. Habicht à G. Dunst, Kl. Hallof restitue cette expression dans l'inscription nº 153 d'après la nº 154 : « ὅ[ταν τοὺς πρώτους] χοροὺς ἡ [πόλις τῆι θεῶι συν]τελῇ » (nous cumulons ici les lettres conservées des trois passages). Il faudrait faire de même dans la nº 152, l. 22-23, puisqu'elle est symétrique de la nº 153, et revenir au masculin τῶι θεῶι.

Organisés par des agonothètes (Hermippos fils de Moschion, Aristeidès fils d'Apollodotos, Nicolaos fils de P[ ]...]idès, *IG* XII 6, 1, 173, soit trois conjointement à une date située entre 188 et le milieu du IIe s. av. J.-C.[37]) et un gymnasiarque pour les courses aux flambeaux éphébiques (et les épreuves sportives).

Concours musical : épreuves de trompette, héraut, tragédie ancienne (prix du meilleur acteur) ; intermède : course aux flambeaux en l'honneur d'Héphaistos (en tant que fils d'Héra ?[38]) ; épreuves instrumentales (prix du meilleur maître de cithare, d'aulète, de cithare, de citharôde) ; intermède : course aux flambeaux en l'honneur de Rome ; épreuves de drame satyrique nouveau (prix du meilleur poète), de tragédie nouvelle, de comédie nouvelle (prix du meilleur poète et du meilleur acteur dans ces deux derniers cas) ; d'après les fragments de catalogue *IG* XII 6, 1, 173, 188 - milieu du IIe s. av. J.-C. ; voir aussi 174, IIe s. av. J.-C. ; 175, IIe-Ier s. av. J.-C. Les épreuves de tragédie, comédie et de drame satyrique au moins ont dû avoir lieu au théâtre quand il fut construit ; pour les épreuves musicales la question de l'utilisation de l'odéon demeure ouverte.

Lysandreia (= Hèraia). Nom donné aux Hèraia en hommage à Lysandre à la suite de sa victoire à Aigos-Potamos en 405 (Plu., *Lys.* 18, 6-9 d'après Douris, *FGrHist* 76 F 71, mais aussi Hsch. *s. v.* Λυσανδρεία, Hdn. *s. v.* Λυσάνδρεια, Phot. *s. v.* Λυσάνδρεια). Probablement fondés en sa présence à l'automne 404 et célébrés jusqu'en 394, quand après la bataille de Cnide les Samiens firent défection aux Spartiates, l'année qui suivit la mort de Lysandre[39].

Annuels (*IG* XII 6, 1, 334 : un pancratiaste y est vainqueur quatre fois).

Concours gymniques et musicaux. Épreuves de poésie épique. Lysandre désigne le vainqueur, donnant son pilos rempli d'argent à Antilochos, couronne en personne Nicératos d'Héraclée vainqueur d'Antimaque de Colophon que Platon réconforte. Péans (voir Ath. XV 696 e, citant Douris de Samos).

Megala Sebasta Hèraia Les Heraia furent probablement rebaptisés à l'époque augustéenne, quand on associa le culte de Livie à celui d'Hèra : le concours se voyait dès lors associé au culte impérial.

Organisés par un agonothète (*IG* XII 6, 1, 312, l. 7-9 : M. Aurelius Tatianus, IIIe s. apr. J.-C.).

Concours pour les rois Philippe Arrhidée et Alexandre IV ? Un concours est restitué dans le décret en l'honneur du Chalcidien Antiléôn, à qui l'on décerne une couronne d'or pour être venu en aide aux Samiens condamnés à mort à Athènes après être rentrés d'exil en application de l'édit d'Alexandre, entre septembre 323 et septembre 322 (*IG* XII 6, 1, 42, l. 63-65, 321-319 av. J.-C.). Ce concours

37. D'autres personnages ont peut-être exercé l'agonothésie : [Λυ]σαγόρου au IIe s. av. J.-C. (*IG* XII 6, 1, 174, l. 2) ; ...πί]στου τοῦ Ἡρώδου voire ...ιάνας Ἀριστο ...aux IIe-Ier s. av. J.-C. (*IG* XII 6, 1, 175, l. 3-4) C. Iulius Dorotheus au Ier s. apr. J.-C. (*IG* XII 6, 1, 305, l. 7-11).

38. Dunst 1967, p. 226.

39. Voir aussi Bommelaer 1981, p. 157-158.

gymnique et/ou musical aurait été institué pour célébrer le retour de Samos aux Samiens, à l'instigation de Perdiccas, épimélète des deux rois alors choisis comme successeurs d'Alexandre [40].

[στεφανῶσαι αὐτ]ὸν δὲ χρυ[σ]ῷι στεφάνωι ΣΤΗΦΑ
[ἀρετῆς ἕνεκε? ἀπὸ – δρ]αχμῶν, [ὅτ]ᾳ̣ν τοῖς βασιλεῦσ[ι]
[τὸν ἀγῶνα συντε]λ̣ῶμεν

Un concours pour des rois au pluriel pourrait aussi faire penser aux Antigoneia et Demetrieia bien attestés ci-dessous, mais la reconnaissance des Samiens envers Antiléon serait alors très tardive, tandis que dans l'hypothèse de Chr. Habicht l'institution du concours serait datable entre 321 et 319, puisqu'à cette date Polyperchon rendit Samos aux Athéniens au nom des deux mêmes rois.

Antigoneia et Demetrieia. En l'honneur d'Antigone le Borgne et de Démétrios Poliorcète. Créés par décret du peuple pour célébrer la bonne nouvelle [de leur victoire à Salamine de Chypre en 306] (*IG* XII 6, 1, 56, l. 6-8 : τοῦ δήμου ψη-| φισαμένου ἄγειν ἡμᾶς ἐπὶ τοῖς εὐαγγελίοις| Ἀντιγόνεια καὶ Δημητρίεια), à l'occasion de laquelle ils prennent tous deux le titre de *basileus*.

Attestés une fois peu après 306. La question se pose de savoir si ce concours créé pour une occasion exceptionnelle a été inscrit au calendrier de la cité et célébré à plusieurs reprises.

Représentation de tragédies sur commande : versement d'un salaire négocié à la baisse sur les **revenus du théâtre** (τὰ ἐκ τοῦ θεάτρου γενόμενα [41]) à l'acteur Pôlos d'Égine (*IG* XII 6, 1, 56, l. 6-10 [42]), qui accepte un délai pour le reste. Les honneurs rendus à un généreux acteur, qui plus est Éginète, durent avoir une résonance particulière, dans un contexte difficile, où Samos se remettait lentement de l'occupation athénienne.

Ptolemaia ? Un décret lacunaire institue des panégyries en l'honneur de Ptolémée [III et de la reine Bérénice] Évergètes (*IG* XII 6, 1, 4, 243-221 av. J.-C.). Il est tout à fait possible que ces fêtes comprennent un concours gymnique et/ou musical, voire nécessaire si avec Chr. Habicht (voir *infra*, p. 1098) on considère l'ensemble des fêtes instituées en l'honneur de souverains hellénistiques : le verbe συντελῆι l. 5 semble avoir pour complément τὰς πανηγύρεις au début de la l. 4 et la longue lacune dans l'intervalle pourrait contenir καὶ τὰς θυσίας et/ou τὸν ἀγῶνα, ou τοὺς ἀγῶνας.

40. Habicht 1995, p. 44-45 avec une vision affinée de la chronologie par rapport à son *editio princeps*.

41. Il s'agit à notre sens bien davantage des recettes des entrées générées par la prestation de Pôlos plutôt que de celle d'une hypothétique mise à bail du théâtre, comme le disent généralement les commentateurs, se reportant sur un témoignage attique plus explicite.

42. Voir aussi Robert 1937, p. 41-42, Ghiron-Bistagne 1976, p. 164-169, 92.

Fêtes en l'honneur d'Antoine et de Cléopâtre. Au moment du rassemblement des forces militaires pour l'affrontement final avec Octave, en 32/31 (Plu., *Ant.* 56, 6-10), peu avant Actium.

Plusieurs jours de festivités auxquelles participent tous les technites dionysiaques (aulètes, citharistes, choreutes) avec concours dans des « théâtres » pour ces derniers au moins.

καὶ συνιουσῶν τῶν δυνάμεων πλεύσαντες εἰς Σάμον ἐν εὐπαθείαις ἦσαν. ὥσπερ γὰρ βασιλεῦσι καὶ δυνάσταις καὶ τετράρχαις ἔθνεσί τε καὶ πόλεσι πάσαις ταῖς μεταξὺ Συρίας καὶ Μαιώτιδος καὶ Ἀρμενίας καὶ Ἰλλυριῶν προείρητο πέμπειν καὶ κομίζειν τὰς εἰς τὸν πόλεμον παρασκευάς, οὕτω πᾶσι τοῖς περὶ τὸν Διόνυσον τεχνίταις ἐπάναγκες ἦν εἰς Σάμον ἀπαντᾶν : καὶ τῆς ἐν κύκλῳ σχεδὸν ἁπάσης οἰκουμένης περιθρηνουμένης καὶ περιστεναζομένης, μία νῆσος ἐφ' ἡμέρας πολλὰς κατηυλεῖτο καὶ κατεψάλλετο πληρουμένων θεάτρων καὶ χορῶν ἀγωνιζομένων. συνέθυε δὲ καὶ πόλις πᾶσα βοῦν πέμπουσα, καὶ βασιλεῖς διημιλλῶντο ταῖς ὑποδοχαῖς καὶ δωρεαῖς πρὸς ἀλλήλους. ὥστε καὶ λόγος διῄει, τίνες ἔσονται κρατήσαντες ἐν τοῖς ἐπινικίοις οἱ τοῦ πολέμου τὰς παρασκευὰς οὕτω πολυτελῶς ἑορτάζοντες.

« Lorsque toutes leurs forces durent réunies, ils s'embarquèrent pour Samos, où ils passèrent le temps en fêtes. En effet, si l'on avait ordonné aux rois, aux dynastes, aux tétrarques, à toutes les villes et à tous les peuples situés entre la Syrie, le Palus-Méotis, l'Arménie et l'Illyrie, d'envoyer ou d'amener tout ce qu'ils auraient préparé pour la guerre, on tint également pour nécessaire de faire venir à Samos tous les artistes dionysiaques, et, tandis que presque toute la terre habitée à la ronde retentissait de lamentations et de gémissements, une seule île pendant de longs jours fit entendre le son des aulos et des cithares [43], et la foule remplissait les théâtres, où les chœurs se disputaient les prix. Chaque ville envoyait un bœuf à sacrifier, et les rois rivalisaient entre eux de réceptions et de présents. Aussi se demandait-on partout ce qu'ils feraient, vainqueurs, pour célébrer leur triomphe, eux qui fêtaient les préparatifs de guerre avec une telle magnificence » [trad. E. Chambry, R. Flacelière].

Sur « les théâtres » au pluriel, voir *supra* p. 797.

Sebasta Kaisareia [44] Consacrés à Auguste.

Attestés à l'époque augustéenne [45].

Organisés par un agonothète (*IG* XII 6, 1, 295, l. 1-2 : Quintus [...] Pollio, dernier quart du Ier s. av. J.-C.-première moitié du Ier s. apr. J.-C. ; *IG* XII 6, 1, 484, l. 3 : C. Iulius Agathanôr, dédicant de portiques dans le sanctuaire de Rome et d'Auguste, Ier s. apr. J.-C. ; peut-être *IG* XII 6, 1, 305, l. 7-11 : C. Iulius Dorotheus, fils du précédent, Ier s. apr. J.-C.).

43. Nous corrigeons la traduction par « flûtes » et « lyres ». L'aulos, instrument à hanche, correspond mal à une flûte, et la lyre ne se jouait pas avec un plectre, accessoire qu'implique le verbe employé. C'est d'autant plus important que les deux instruments dont l'on jouait régulièrement dans les concours grecs étaient l'aulos et la cithare.

44. Σεβαστῶν Καισαρήων (*IG* XII 6, 1, 295), Σεβαστῶν Καισαρείων (*IG* XII 6, 1, 484).

45. Une attestation d'époque impériale pourrait s'y ajouter, si l'on restituait [ἀγωνοθετήσ]αντ̣[α| τὰ Σεβαστὰ Καισ]άρει[α] à partir de [— — — — —]ANI̯[.]|[— — — — —]APEI[.].

Chasses et combats de gladiateurs ? Des épitaphes de gladiateurs rendent plausible l'organisation de combats à Samos (*IG* XII 6, 1, 961-964 et note sur les autres *monumenta* p. 488 ; *SEG*, 56, 1004). L. Robert relève, outre un bas relief représentant trois gladiateurs du musée de Tigani, également un fragment de relief trouvé à l'Hèraion, figurant un bestiaire face à un animal bondissant : on devait aussi organiser des chasses. Était-ce au théâtre ? On peut aussi songer au stade ; l'Hèraion en tous cas paraît assez improbable [46].

D'autres agonothètes sont connus sans qu'on sache de quel concours ils avaient la charge (*IG* XII 6, 1, 306, l. 1-5 : L. Vipsanius Aeolio fils de Lailianos, seconde moitié Ier s. apr. J.-C. ; *IG* XII 6, 1, 458).

Artistes

§ Artistes originaires de la cité.

Stèsandros ? Citharède. Antérieur au IVe s. av. J.-C. Stefanis 1988, 2301.

Agatharchos fils d'Eudémos. Scénographe, inventeur selon Vitruve (Vitr. VII 158, 11) de la peinture scénique, qui aurait peint le décor d'une tragédie d'Eschyle. Ve s. av. J.-C. Stefanis 1988, 14 (avec bibliographie antérieure).

Tèléphanès de Mégare ou de Samos. Aulète. IVe s. av. J.-C. Stefanis 1988, 2408.

Bakchis (Samienne ou Milésienne). Aulète. IVe s. av. J.-C. Stefanis 1988, 513.

Bittô fille de Glaukos. σατ[υρογράφος] ? Fin du IVe- début du IIIe s. av. J.-C. Stefanis 1988, 525.

Oinanthè. Joueuse de tympanon. IIIe s. av. J.-C. Stefanis 1988, 1930.

Kallippos fils de Dionysios. Choreute. 257/256 ou 253/252 ? Stefanis 1988, 1351.

Eubios fils de Sostratès. Héraut. Milieu du IIIe s. av. J.-C. Stefanis 1988, 928. *IG* XII 6, 1, 173, l. 3.

• Concurrents aux Dionysia (*IG* XII 6, 1, 176, peu après le milieu du IIIe s. av. J.-C.)

Aristodèmos [...] Poète tragique et comique [47]. Vainqueur.

Diophantos Diom[...] Poète tragique et comique. Perdant.

Hermophantos. Acteur comique, rhapsôde. Troisième quart du IIIe s. av. J.-C. Vainqueur. Peut-être identique au vainqueur aux Lénéennes de 240. Stefanis 1988, 908.

Satyros ? Aulète. Vainqueur sous le démiurge Koiranos fils de Marsyas. Stefanis 1988, 2236.

Artem[...] Poète tragique et comique.

[Hy]blèsios Th[...] Poète tragique et comique. Perdant.

46. Voir aussi Robert 1940 [1971], p. 202, nos 223-224.
47. [τραγωιδῶν καὶ κωμωιδῶν]) est restitué d'après *IG* XII 6, 1, 177.

A[-] Aulète. Vainqueur sous le démiurge Antiochos. Stefanis 1988, 2.

Agathokleia. Aulète ou danseuse. Dernier quart du IIIe s. av. J.-C. Stefanis 1988, 22.

Satyros fils d'Euménos. Aulète. Deuxième quart du IIe s. av. J.-C. Stefanis 1988, 2240.

Apollônios. Citharède. Milieu du IIe s. av. J.-C. Stefanis 1988, 268.

• Concurrents aux Dionysia (*IG* XII 6, 1, 177, seconde moitié du IIe s. av. J.-C.)

⋆ Sous l'agonothète Arché<p>olis fils de K<a>[l]l[istratos.

[Ert]aios fils de <B>ois<k>os. Poète tragique et comique. Vainqueur de la tragédie.

Sôsibios fils de Philoxénos. Poète tragique et comique. Vainqueur de la comédie.

⋆ Sous l'agonothète Alkiad[ès] fils d'[Asklè]pio[dô]ros.

Épigonos A--onos. Poète tragique et comique. Vainqueur.

Themi[s]ôn [...] Poète tragique et comique. Perdant.

• Concurrents aux Dionysia (*IG* XII 6, 1, 178, IIe s. av. J.-C.)

Kôla[i]os fils de [...]ΙΩΙ[...]. Poète tragique et comique.

Apollônios fils d'Apollônios. Poète tragique et comique.

• Vainqueurs aux Hèraia de Samos sous le démiurge Antipatros (*IG* XII 6, 1, 173, milieu du IIe s. av. J.-C.)

Eubios fils de Sôstratos. Héraut. Stefanis 1988, 928.

Kallikratès fils de Kallikratès. Maître de cithare. Stefanis 1988, 1340.

Nikôn (Ν̣ί̣κ̣ω̣ν̣) fils d'Antigonos, né de Simakôn. Stefanis 1988, 1879.

Sôsistratos fils de Sôsistratos. Auteur de tragédies nouvelles. *TrGF* DID A 11.

Hestiaios [...]. Héraut (samien ou étranger). IIe s. av. J.-C. Vainqueur aux Hèraia de Samos. *IG* XII 6, 1, 174, l. 3.

Diomèdès et Héras fils de Polyxénos. Aulètes, frères. Ier s. apr. J.-C. *IG* XII 6, 1, 824.

• Non datés.

Aristonika ? Aulète. Stefanis 1988, 364.

[Diony]sodoros. [Acteur] d'ancienne [tragédie ou comédie]. Stefanis 1988, 757.

§ Autres artistes s'étant produits dans la cité.

Pôlos fils de Sosigénès d'Égine. Acteur tragique. Peu après 306 av. J.-C. Stefanis 1988, 2187. *IG* XII 6, 1, 56, l. 26-28.

Nikomachos fils de Hiéroclès d'Athènes Poète et acteur comique. Vers 260. Stefanis 1988, 1855. *IG* XII 6, 1, 122, l. 3-4. Il est possible que Nicomachos, honoré dans un décret dont nous n'avons conservé le texte que jusqu'au début des considérants se soit produit à Samos. Ce serait le même personnage, poète et acteur comique, qui est honoré à Délos et y reçoit la proxénie[48].

• Vainqueurs aux Hèraia de Samos sous le démiurge Antipatros (*IG* XII 6, 1, 173, milieu du IIe s. av. J.-C.)

Archénomos fils d'Hermias de Rhodes. Auteur de drame satyrique nouveau. *TrGF* DID A 11.

Aristôn fils de Timostratos (Τιμο[σ]τ̣[ρ]ά[τ]ου) d'Athènes. Auteur de comédie nouvelle.

Dèmètrios fils de Nikaios de Milet. Acteur de tragédie ancienne et nouvelle. Double vainqueur aux Hèraia de Samos. Stefanis 1988, 638.

Kleinagoras fils de Stratôn de Mallos. Acteur de comédies nouvelles. Stefanis 1988, 1420.

Lykôn fils de Lykôn (Λύ̣κ̣ωνος) de Tarente ? citharôde. Stefanis 1988, 1570.

Μ̣υΛ[----]κ̣λ̣έους (fils de Ménéklès ?) de Tralles. Trompette. Stefanis 1988, 1767 (*s. v.* Ν[-]ς Μενεκλέους Τραλλιανός).

Neileus fils d'Ammônios de Corinthe. Aulète (α̣ὐ̣λ̣[η]τής). Stefanis 1988, 1786.

Samios de Paros. Danseur (pantomime ?). Mort à Samos. Ier-IIe s. apr. J.-C. ? *IG* XII 6, 1, 716.

Autres usages

§ Convocation d'une assemblée élective au théâtre pour la distribution de grain. Loi frumentaire trouvée en 1903 à Pythagorio.

Vers 250 av. J.-C.

IG XII 6, 1, 172. Voir aussi Robert 1935, p. 477-488 ; Debord 1984, p. 204-205 ; Pouilloux (éd.) 2003, p. 126-135 (traduction française) ; Migeotte 1990.

τὴν δὲ ἀπόδειξιν ποιείσθω[σαν]
τοῦ μηνὸς τοῦ Κρονιῶνος ἐν τῆι δευτέραι τῶν ἐκ[κλησι]-
ῶν. συναγέτωσαν δὲ τὴν ἐκκλησίαν οἱ πρυτάνει[ς ἐν τῶι]
θεάτρωι καὶ κελευέτωσαν τοὺς ἐκκλησιάζοντα̣[ς κα]-
τὰ χιλιαστὺν καθίζειν, σημεῖα ποιήσαντες καὶ τ[όπον]
διορίσαντες ἑκάστηι τῶν χιλιαστύων· ὃς δ' ἂν ἀπει-
θῆι καὶ μὴ καθίζῃ ἐν τῆι ἑαυτοῦ χιλιαστύι, ζημιούτω-
σαν στατῆρι πατρίωι. ἐὰν δὲ ἀδίκως ἐζημιῶσθαι φῆι,
παραγραψάσθω, καὶ ἡ κρίσις γινέσθω ἐν τῶι πολιτικῶι δι-

48. *IG* XI 2, 113, l. 26 ; 115, l. 19 ; XI 4, 638.

καστηρίωι ἐν ἡμέραις εἴκοσι. γινέσθω δὲ καὶ ἡ προβολὴι καὶ ἡ χειροτονία ὑπ᾽ αὐτῶν τῶν χιλιαστήρων. ἐν ταύτηι δὲ τῆι ἐκκλησίαι δοκιμαζέτωσαν αἱ χιλιαστύες καὶ τὰ ὑποθήματα καὶ τοὺς ἐγγύους. ἃ δ᾽ ἂν δοκιμάσωσιν ὑποθέματα καὶ οὓς ἂν δοκιμάσωσιν ἐγγύους καταγραφέτωσαν οἱ πρυτάνεις εἰς τὰ δημόσια γράμματα. ὁμοίως δὲ καὶ τοὺς ἀποδειχθέντας μελεδωνοὺς καταχωριζέτωσαν εἰς τὰ δημόσια γράμματα. ὅταν δὲ [ἡ] χειροτονία μέλλῃ γίνεσθαι, ὁ τῆς πόλεως κῆρυξ ἐπε[υ]ξάσθω, τοῖς χειροτονήσασιν οὓς νομίζουσιν βέλτιστα προστήσεσθαι τῶν χρημάτων ἄμεινον εἶναι.

[...]

προτιθέτ[ω]σαν δὲ περ[ὶ]
τούτου καθ᾽ ἕκαστον ἐνιαυτὸν οἱ πρυτάν[εις] ο[ἳ τὸ]ν μῆνα τὸν Ἀρτεμισιῶνα πρυτανεύοντες, ποιησάμενοι προγραφήν. ἀποδεικνύτω δὲ ὁ δῆμος καθ᾽ ἕκαστον ἐνιαυτὸν ἐν τῆι πρώτῃ τῶν ἀρχαιρεσιῶν μετὰ τὸ καταστῆσαι τὰς χειροτονητὰς ἀρχὰς ἄνδρας δύο, ἐξ ἑκατέρας φυλῆς ἕνα, τοὺς ἐσομένους ἐπὶ τοῦ σίτου, μὴ ἐλάσσονα οὐσίαν ἔχοντα ἑκάτερον ταλάντων τριῶν.

[...]

ἀποδεικνύτω δὲ καὶ σιτώνην ὁ δῆμος ἐν
[[ταῳ]] τῆι αὐτῆι ἐκκλησίαι, μὴ ἐλάσσονα οὐσίαν ἔχοντα ταλάντων δύο.

[...]

τὸν δὲ συναγορασθέντα πάντα διαμετρείτωσαν τοῖς πολίταις κατὰ χιλιαστὺν τοῖς ἐπιδημοῦσιν, μετροῦντες ἑκάστωι τὸμ μῆνα δωρεὰν μέτρα δύο. ἀρχέσθωσαν δὲ τῆς διαμετρήσ[ε]ως μηνὸς Πελυσιῶνος καὶ μετρείτωσαν ἑξῆς ἐφ᾽ ὅσους ἂν ἐκποιῆι μῆνας· ἑτέρ<ω>ι δὲ ὑπὲρ ἑτέρου μὴ μετρείτωσ[αν] ἐὰμ μή τις ἀρρωστῆι· ποιείσθωσαν δὲ τὴν μέτρησιν ἀπὸ νουμηνίας ἕως δεκάτης, τοῖς δὲ ἀποδημοῦσιν ἐὰν ἔλθωσιν ἕως τριακάδος.

« ...qu'ils fassent la nomination (des magistrats) dans la deuxième des assemblées du mois de Croniôn ; que les prytanes convoquent cette assemblée dans le théâtre et invitent ses membres à siéger par chiliastys, après avoir tracé des marques et délimité l'emplacement de chaque chiliastys ; que celui qui n'obéira pas et ne siégera pas avec sa chiliastys, soit puni de l'amende d'un statère national ; s'il prétend que celle-ci est injuste, qu'il introduise une procédure d'exception et que le jugement soit rendu au tribunal des citoyens dans un délai de vingt jours ; que les chiliastes

eux-mêmes procèdent à la présentation et à l'élection ; pendant la même assemblée, que les chiliastys examinent les garanties hypothécaires et la personnalité des garants ; une fois les garanties hypothécaires et les garants examinés, que les prytanes en déposent la liste aux archives publiques ; de la même manière, qu'ils enregistrent aux archives publiques les noms des commissaires désignés ; quand le vote sera sur le point d'avoir lieu, que le héraut de la cité prononce la prière pour la prospérité des citoyens qui auront élu par leur vote ceux qui, à leur avis, géreront au mieux les fonds lorsque le moment du vote sera venu, que le héraut de la cité demande dans une prière la prospérité pour ceux dont le vote aura désigné les citoyens susceptibles, à leurs yeux, de présider au mieux à la gestion de l'argent ; […] que les prytanes en exercice pendant le mois d'Artémisiôn mettent cette question à l'ordre du jour chaque année, avec projet de décret ; chaque année dans la première des assemblées dans lesquelles on élit les magistrats, après avoir pourvu les magistratures électives, que le peuple désigne deux citoyens, un de chacune des deux tribus, préposés au blé, dont la fortune personnelle ne sera pas inférieure, pour l'un comme pour l'autre, à trois talents ; […] dans la même assemblée, que le peuple désigne également un sitônès, dont la fortune personnelle ne sera pas inférieure à deux talents ; […] que [les citoyens préposés au blé] distribuent aux citoyens en résidence, par chiliastys, la totalité du blé acheté, en mesurant à chacun gratuitement deux mesures par mois ; qu'ils fassent la distribution en commençant au mois de Pélysiôn, et ceci, chaque mois, jusqu'à épuisement du blé ; qu'aucun citoyen ne touche le blé à la place d'un autre, sauf cas de maladie : qu'ils fassent la distribution du premier au dixième jour du mois, jusqu'au trentième jour pour les citoyens en voyage s'ils rentrent […] » [trad. G. Pouilloux]

Pour un commentaire de ce texte, voir *infra*, p. 1250.

Smyrne

Profitant d'un emplacement privilégié au fond du golfe hermaïque, l'actuelle Izmir, troisième agglomération de Turquie, recouvre plusieurs sites occupés dès l'époque néolithique. Dès l'**époque géométrique** (*ca* 1050) une cité grecque, l'« ancienne Smyrne » se développa sur une presqu'île correspondant aujourd'hui au quartier de Bayraklı, au nord de la baie de Smyrne. Fouillée notamment par E. Akurgal, elle est célèbre en particulier pour son temple archaïque d'Athéna et ses fortifications. La cité ne faisait pas à l'origine partie de la confédération des Ioniens (Hdt. I 142). Des Ioniens exilés de Colophon s'en seraient emparés à l'**époque archaïque**, peut-être *ca* 700 [1], chassant, à la faveur d'une fête en l'honneur de Dionysos célébrée hors les murs, la population éolienne de Smyrne qui se serait alors répartie dans les onze autre cités d'Éolide (Hdt. I 149,1 ; 150, 1). Selon la version de Strabon, issue d'une tradition concurrente mettant Éphèse au premier plan, il se serait agi d'Ioniens venus d'Éphèse, chassés de Smyrne par les Éoliens, réfugiés à Colophon, puis revenus avec l'aide de ces derniers à Smyrne [2].

Quoi qu'il en soit, la cité semble avoir été dès lors considérée comme ionienne : c'était le cas, selon Pausanias, à l'époque où l'un de ses ressortissants, Onomastos, l'emporta au pugilat aux concours olympiques, lors de la vingt-troisième olympiade, à la date traditionnelle de 688, qu'il faudrait certainement abaisser avec celle de la première olympiade [3]. Ce haut fait agonistique des origines était à l'époque impériale exalté par les Smyrniotes : quelques décennies après Pausanias, Philostrate ironise sur le fait que les Arcadiens ne s'offusquèrent pas de ce que ce fût Onomastos, un Ionien, qui ait fourni les règles écrites du pugilat [4]. Pausanias nomme aussi un

1. C'est du passé dans le fragment de Mimnerme (*ca* 600) cité par Strabon dans le texte ci-dessous, et selon Hdt. I 16, 2 Smyrne est une fondation de Colophon quand Alyatte s'en empare à la même époque : Σμύρνην τε τὴν ἀπὸ Κολοφῶνος κτισθεῖσαν εἷλε.

2. Strab. XIV 1, 4.

3. Paus. V 8, 7 : τρίτῃ δὲ Ὀλυμπιάδι καὶ εἰκοστῇ πυγμῆς ἆθλα ἀπέδοσαν · Ὀνόμαστος δὲ ἐνίκησεν ἐκ Σμύρνης συντελούσης ἤδη τηνικαῦτα ἐς Ἴωνας : « À la vingt-troisième olympiade, on rétablit les prix pour le pugilat. Onomastos l'emporta, venu de Smyrne, que l'on mettait déjà alors au nombre des cités ioniennes ».

4. Philostr. *Gym.* 12 : ἡ δὲ τρίτη καὶ εἰκοστὴ Ὀλυμπιὰς ἄνδρα ἤδη ἐκάλει πύκτην καὶ κρατίστως ὁ Σμυρναῖος Ὀνόμαστος πυκτεύσας ἐνίκησεν ἐπιγράψας τὴν Σμύρναν ἔργῳ καλῷ· ὁπόσαι γὰρ πόλεις Ἰωνικαί τε καὶ Λύδιοι, ὅσαι καθ' Ἑλλήσποντόν τε καὶ Φρυγίαν, καὶ ὁπόσα ἔθνη ἀνθρώπων ἐν Ἀσίᾳ εἰσί, ταῦτα ὁμοῦ ξύμπαντα ἡ Σμύρνα ὑπερεβάλετο καὶ στεφάνου Ὀλυμπικοῦ πρώτη ἔτυχε· καὶ νόμους ἔγραψεν ὁ ἀθλητὴς οὗτος πυκτικούς, οἷς ἐχρῶντο οἱ Ἠλεῖοι διὰ σοφίαν τοῦ πύκτου, καὶ οὐκ ἤχθοντο οἱ Ἀρκάδες, εἰ νόμους ἔγραψέ τις αὐτοῖς ἐναγωνίους ἐξ Ἰωνίας ἥκων τῆς ἁβρᾶς. « À la vingt-troisième olympiade on invita désormais les hommes au pugilat et le Smyrniote Onomastos, s'étant montré le meilleur pugiliste, l'emporta et associa le nom de Smyrne à cette action d'éclat ; car toutes les cités d'Ionie et de Lydie, toutes celles de l'Hellespont et de la Phrygie, tous les nations d'Asie, elles toutes ensemble sans exception, Smyrne les surpassa et elle fut la première à obtenir une couronne olympique ; et c'est cet athlète qui écrivit les règles du pugilat que les Éléens adoptèrent à cause de la sagesse du pugiliste, et les Arcadiens ne s'irritèrent pas de ce que le règlement du concours aient été écrit pour eux par quelqu'un qui venait de la molle Ionie. » L'ironie est d'autant plus forte qu'Arcadiens et Éléens étaient d'éternels rivaux.

Smyrniote, Diallos, fils de Pollis, comme le premier des Ioniens à avoir remporté le prix au pancrace dans la catégorie des enfants, en 200 av. J.-C. ou peu après : il avait sa statue à Olympie [5].

D'identité ionienne relativement ancienne donc, Smyrne ne rejoignit que plus tard celles des cités ioniennes qui s'étaient réunies en confédération : Pausanias remarque dans son excursus ionien que ce n'est que bien après la prise de Smyrne par les Colophoniens que les Ioniens admirent les Smyrniotes à l'assemblée du Panionion (Paus. VII 5, 1). Déjà Hérodote, qui ne la classait pas dans la dodécapole à l'**époque classique**, relève qu'elle fut la seule des cités ioniennes à demander à rejoindre le koinon créé autour du Panionion (Hdt. I 143, 3). Elle fut probablement déboutée de sa demande, à moins d'avoir été admise de façon éphémère.

Ce n'est que plus tard, au début de l'**époque hellénistique**, que Smyrne apparaît dans une inscription comme la treizième cité de cette confédération, en 289/288, ou un peu avant, d'après l'étude la plus récente d'une des copies de ce décret [6]. Selon Vitruve, la cité des Smyrniotes fut « admise parmi les Ioniens par un bienfait du roi Attale et Arsinoé » (Vitr. IV 1, 4 : « *regis Lysimachi et Arsinoes beneficio Smyrnaeorum civitas inter Iones recepta* ») : de toute évidence le nom d'Attale est une confusion avec celui de Lysimaque [7], ce qui situerait l'événement dans la décennie suivant le mariage de ce dernier avec Arsinoè II en 299. Strabon (Strab. XIV 1, 4) avance que ce sont les Éphésiens encore qui introduisirent les Smyrniotes dans la confédération. Il semble en tous cas que l'intégration de Smyrne se fit à l'époque où Éphèse fut refondée par Lysimaque d'après le nom de son épouse comme Arsinoeia.

Aux dires du géographe (Strab. XIV 1, 37), l'ancienne Smyrne ne se serait pas relevée du sac du roi lydien Alyatte *ca* 600, la population étant frappée par la mort et l'exil : elle aurait subsisté à l'état de villages pendant 400 ans. S'il est vrai que Smyrne fit peu parler d'elle à l'époque classique, où elle n'intégra pas la Ligue de Délos, le site de Bayraklı a cependant livré des vestiges d'édifices allant jusqu'au IVe s. av. J.-C. et de la céramique s'étendant jusqu'à l'époque hellénistique : d'après les vestiges matériels, on peut dire qu'il était largement à l'état d'abandon à la fin du IVe s. av. J.-C., mais connut une occupation sporadique à l'époque hellénistique. Il semble donc exagéré de considérer que l'histoire de Smyrne fut marquée par un grand vide

5. Paus. VI 13, 6. παρὰ δὲ τὸν τύραννον Δίαλλος ὁ Πόλλιδος ἀνάκειται, γένος μὲν Σμυρναῖος, Ἰώνων δὲ πρῶτος λαβεῖν ἐν Ὀλυμπίᾳ φησὶν οὗτος ὁ Δίαλλος παγκρατίου στέφανον ἐν παισίν. « Ce Diallos affirme avoir le premier des Ioniens remporté à Olympie la couronne du concours de pancrace dans la catégorie des enfants. » . L'introduction du pancrace pour les enfants se fit lors de la 145e olympiade, vers 200 av. J.-C. *Olympionikai* 616 (d'après Eusèbe).

6. *I.Smyrna* 577. *Contra Milet* I 2 10.

7. Voir par exemple *I.Priene* 496, *I.Smyrna* 577 ; dans le même sens le commentaire de P. Gros dans son édition commentée (Gros (éd.) 2003) avec référence à *FGrHist* IA, F. 11, p. 9 et Ia, p. 321-322. Selon G. Ragone dans sa thèse de doctorat (Ragone 2006), la substitution d'Attale à Lysimaque s'expliquerait par une source hellénistique de Vitruve cherchant à justifier a posteriori la suprématie attalide dans la région. P. Gros évoque aussi les « expédients variés », qui « avaient assuré une représentation indirecte des Smyrniotes dans le κοινόν, à travers, par exemple, la duplication du vote des Colophoniens », renvoyant à F. Càssola, F. Moggi et G. Ragone. Il n'y a pas lieu d'approfondir ici la question.

long de plusieurs siècles, tout comme de penser qu'il y ait eu un simple transfert de l'ancienne à la nouvelle Smyrne : le cas de Colophon montre que l'ancienne et la nouvelle ville pouvaient coexister, même si le réveil de la cité, selon l'image de Strabon, fut incarné par la nouvelle. Le premier site n'a rien livré à ce jour qui puisse s'apparenter à un théâtre, à une date qui serait précoce. La fête dionysiaque mentionnée par Hérodote à haute époque, à propos de l'attaque des Colophoniens (Hdt. I 150, 1), qui se déroulait dans un cadre champêtre, ne comportait sans doute pas de concours scénique : il serait abusif de vouloir restituer à Smyrne des Dionysies rurales dont on ne connaît rien.

Nous nous intéressons donc ici à la « nouvelle Smyrne », qui fut refondée au début de l'**époque hellénistique** à vingt stades (*ca* 4 km) de là, au sud de la baie de Smyrne, sur l'autre rive du Mélès, au pied du mont Pagos (185 m). L'identité du fondateur varie selon les traditions : selon Strabon, il se serait agi des diadoques Antigone le Borgne puis Lysimaque (Strab. XIV 1, 37). Cette datation se voit étayée par le matériel de la fouille du rempart de l'acropole (Kadifekale, la « citadelle de velours »). Selon Pausanias en revanche, la cité aurait été fondée par Alexandre le Grand sur l'ordre des Némésis qui lui seraient apparues en songe lors d'une chasse, sur le Mont Pagos où elles avaient un temple [8], après consultation par les Smyrniotes de l'oracle de Claros (Paus. VII 5, 1, *I.Smyrna* 647). Le récit du Périégète véhicule peut-être une légende élaborée a posteriori, comme celle selon laquelle Homère, originaire de Smyrne, aurait composé ses poèmes à la source du Mélès (Paus. VII 5, 13) : à l'époque de la seconde sophistique encore, Philostrate fait de Smyrne un séjour des muses (μουσεῖον) qui surpasse tous ceux de l'Ionie [9]. Il demeure toutefois possible que le grand chantier de la refondation se soit prolongé sous les diadoques, après avoir été inauguré par Alexandre ou de son vivant.

Forte d'un port fermé (Strab. XIV 37), Smyrne constituait le débouché sur la mer de l'importante route venant de Sardes. À l'époque hellénistique elle connut les heurs et malheurs d'autres cités ioniennes, d'abord sous le contrôle d'Antigone le Borgne jusqu'en 301, puis jusqu'en 281 sous celui de Lysimaque, qui lui donna temporairement, comme l'attestent les monnaies, le nom de sa fille, Eurydikeia. Demeurant libre, elle connut ensuite la domination séleucide, mais aussi les pressions lagides. Le traité de sympolitie qu'elle passa avec Magnésie du Sipyle (*I.Smyrna* 573) [10] est

8. L. Robert a montré d'après le récit du martyre de Pionios que ce temple se situait, au IIIe s. apr. J.-C. du moins, au sud de l'agora, au pied de la colline (Robert 1994, p. 101-102).

9. Philostr. *VS* I 21, 3 : πάσης γὰρ τῆς Ἰωνίας οἷον μουσείου πεπολισμένης ἀρτιωτάτην ἐπέχει τάξιν ἡ Σμύρνα, καθάπερ ἐν τοῖς ὀργάνοις ἡ μαγάς, « car de toute l'Ionie où sont bâties des cités qui sont comme autant de séjours des muses, Smyrne est la cité qui occupe la place la plus exactement ajustée à la manière du chevalet des instruments à corde. » Kuhn 2009 montre que les Smyrniotes développèrent un intérêt particulièrement fort pour les mythes de fondation et les légendes attachées au passé de la cité, véhiculé par la rhétorique, les fêtes religieuses, l'historiographie locale. Cette surenchère va dans le sens d'une compétition entre les cités pour s'attirer les faveurs du pouvoir romain, telle que l'a bien étudiée Heller 2006 et dans laquelle Smyrne savait se mettre en avant. La légende d'Onomastos déjà évoquée s'inscrivait bien dans ce cadre.

10. Le mémoire de L. Aumond sous la direction de P. Baker à l'Université de Laval a cette inscription pour sujet : Aumond 2004.

symptomatique des querelles de voisinage sur des questions territoriales, du jeu diplomatique avec les souverains hellénistiques (Lagides et Séleucides), de l'obtention, avec l'aval de l'oracle de Delphes, auquel Séleucos II envoya une lettre (*FD* III 4 153), de l'asylie pour un sanctuaire : il s'agissait de celui d'Aphrodite Stratonicide, consacré, à l'instigation de son prédécesseur Antiochos II, à une Aphrodite assimilée à Stratonicée, la défunte reine-mère, comme gage de l'alliance qui unissait Smyrniotes et Séleucides. Smyrne rallia ensuite de façon précoce la puissance montante attalide, dès le règne d'Attale Ier (241-197). Déjà en 195, elle organisait le culte de Rome (voir *infra*, p. 876), fondant un temple et, peut-être un peu plus tard, un concours.

Dans le camp des vainqueurs donc à Apamée, Smyrne demeura libre et passa naturellement avec la création de la province d'Asie des Attalides aux Romains, après s'être opposée à Aristonikos. D'abord dans le camp de Mithridate, elle soutint finalement les légions de Sylla contre ce dernier, ce qui ne l'empêcha pas de perdre provisoirement sa liberté mais l'aida plus tard à accéder à la néocorie (Tac. *An.* IV 56). La fin de l'époque républicaine ne laissa pas d'être tourmentée : Smyrne prit le parti de Pompée, et en 43 av. J.-C., selon Strabon, de nombreux quartiers de la ville furent touchés par le siège de Dolabella, qui y captura et mit à mort Trébonius, l'un des assassins de César [11] ; Cicéron, condamnant Dolabella, s'insurgea de son « assaut nocturne contre Smyrne, comme contre une ville ennemie, alors qu'elle [faisait partie] des alliés les plus fidèles et les plus anciens [de Rome] [12] ».

Dans sa description de la fin du r^er^ s. av. J.-C., le géographe en faisait toutefois « la plus belle entre toutes [les villes, d'Ionie voire du monde] (καλλίστη τῶν πασῶν) », au plan régulier embelli par le dallage systématique du réseau viaire et les quadriportiques à deux étages ; la fin du tableau est cependant entachée de l'allusion au débordement des latrines remplissant les rues d'immondices faute de réseau d'assainissement souterrain. Les îlots de ce plan hippodaméen se devinent encore, et mesuraient *ca* 51 x 102 m. Strabon ne fait qu'évoquer le quartier fortifié de la ville haute, ce qui ne signifie pas qu'on n'y trouvait pas de théâtre de son temps. Pour la ville basse, le port, le metrôon et le gymnase sont cités en tant que repères topographiques, et le géographe ne retient au-delà que deux lieux dédiés aux lettres : une bibliothèque et l'homereion, qui consistait en un temple renfermant un xoanon entouré d'un quadriportique [13].

Tout au long de l'**époque impériale**, Smyrne, forte de multiples attraits assidument défendus, fut particulièrement favorisée des empereurs. Dans la province d'Asie, elle comptait parmi les chefs-lieux de *conventus*. Entre onze candidates parmi les cités d'Asie (Tac. *An.* IV 55-56), elle obtint, après Pergame, en 26, le privilège d'être néocore de Tibère, Livie et du Sénat, ce qui fut immortalisé par des émissions monétaires (*RPC* I 2469, 2452) et l'introduction des mois Kaisariôn et Tiberiôn. Cette

11. Strab. XIV 1, 37 : καὶ τῆς πόλεως παρέλυσε πολλὰ μέρη.

12. « nocturnus introitus Zmyrnam quasi in hostium urbem, quae est fidissimorum antiquissimorumque sociorum » (Cic. *Phil.* XI 5-7).

13. Un μουσεῖον est par ailleurs attesté dans une inscription de Temenothyrai (Lydie) en l'honneur de Markos Aristoneikos Teimokratès, son directeur (Bérard 1895, p. 55, n° 2, Robert 1937, p. 146-148).

néocorie, accordée au temple des Némésis ou à un autre, fut commémorée sous les Julio-Claudiens, Domitien (*RPC* II 1019, 1018) et Trajan (*I.Smyrna* 634, 657, 696). De l'activité édilitaire sous les Flaviens on a gardé la trace de la construction d'un aqueduc sous Titus (voir *infra*, p. 866).

Plus riches apparaissent les règnes de Trajan, sous lequel fut restauré l'aqueduc sus-mentionné [14], et surtout d'Hadrien. Sous ce dernier, en 124 ou l'année précédent – l'empereur philhellène visite la région en 123/124 –, Smyrne, qui avait alors pour avocat le sophiste Polémon, reçut de l'Empereur une forte somme (dix millions de deniers selon Philostr. *VS* I 25, p. 531 [15]) et de multiples bienfaits, tels une seconde néocorie (*I.Smyrna* 697 et, sous Antonin, 767) et le droit de célébrer un concours sacré, des hymnodes (voir *infra*, p. 886), ou encore une aide à la construction de certains monuments, par la fourniture de colonnes en marbre polychrome. L'activité édilitaire, soutenue aussi par les souscripteurs, battait son plein dans le centre-ville, en particulier dans le secteur de l'agora, du gymnase et d'une palmeraie ornée de colonnades, où l'on construisit un temple de Tychè [16] ; Philostrate évoque aussi le financement par Hadrien, non seulement du gymnase, mais encore de greniers et d'un temple élevé, construit dans un autre quartier, en hauteur [17]. La cité était riche de plusieurs thermes, et quatre aqueducs extra-urbains l'alimentaient (ceux d'Akpınar ou de Trajan, voir *infra*, p. 866, de Buca ou d'Osman Ağa, de Karapınar et de Vezirsuyu).

En 177/178, la cité fut ébranlée par un violent tremblement de terre [18]. Marc Aurèle et Commode, sollicités par Aelius Aristide (voir *infra*, p. 895), contribuèrent à la reconstruction de la ville. C'est à cette occasion que le bouleutèrion de l'agora fut intégralement rebâti ; une porte du portique ouest est ornée à la clé de l'arc d'un portrait de Faustine la Jeune, commémorant sans doute les travaux réalisés sous Marc Aurèle, dont le buste ornait peut-être une autre porte, de l'autre côté de la place, le dipylon du portique est, dont rien n'apparaît plus aujourd'hui mais qui est connu

14. On remarquera que le texte de Dion Chrysostome (D. Chr. XL 14) fréquemment invoqué (par ex. Pont 2010 chap. 1, tableau 1) présente les fastueux dons de Trajan à Smyrne, qui auraient compris des images cultuelles des Nemeseis (leur forme concrète n'est pas précisée) et une forte somme d'argent, comme des contes à dormir debout.

15. Dion Cassius relève aussi les largesses d'Hadrien à plusieurs villes, prenant Smyrne pour exemple (D. C. LXXI 32).

16. *I.Smyrna* 697 (124-138) donne une liste de travaux financés par des particuliers ainsi que des bienfaits d'Hadrien, qui comprennent 1 millions et demi de deniers (Boeckh en déduit que la somme donnée par Philostrate est exagérée) et 88 colonnes, 72 en marbre de Synnada (pavonazzetto), 20 en marbre de Numidie (giallo antico) et 6 en porphyre, pour l'*aleipterion* du gymnase. Point de théâtre dans un texte dont seul l'intitulé est incomplet. Sur cette souscription, voir Migeotte 1992 n° 67. L. Migeotte recense aussi trois autres décrets de souscription sous les numéros 64 (*I.Smyrna* 687, objet inconnu, première moitié du IIIe s. apr. J.-C.) ; 65 (*I.Smyrna* 688-692, travaux publics, IIe ou Ier s. apr. J.-C.) ; 66 (*I.Smyrna* 696, construction du port, entre 26 et 123).

17. J. Cadoux (Cadoux 1938, p. 202, 3) identifie ce temple ἐπὶ τῆς ἄκρας à celui de Zeus Akraios, qui cependant existait déjà antérieurement (voir par ex. voir *infra*, p. 866).

18. Ce séisme n'est pas le seul à avoir touché la cité mais c'est le seul pour lequel sont mentionnées des destructions importantes. Pour une recension complète des tremblements de terre ayant frappé Smyrne de manière certaine ou sa région, voir Lesvigne 2015, qui retient ceux de 304/303, 27/26, 12 av. J.-C., 17, , 41-47 , 160/161, 165, 178, 262 apr. J.-C.

par les textes (voir *infra*, p. 1327). L'action auprès du pouvoir impérial de sophistes influents comme Polémon et Aristide eut un « impact socio-économique majeur sur la ville »[19]. Fin 213 ou début 214, la cité reçut une troisième néocorie pour Caracalla, commémorée par diverses émissions monétaires, l'Empereur devenant peut-être parèdre de la déesse Rome.

Sous les Antonins, peut-être sous Marc Aurèle, elle se donnait probablement déjà comme titres « très brillante, première des cités d'Asie, deux fois néocore des Augustes (*I.Smyrna* 672 et, peut-être, 628). Cette titulature connut diverses variantes (*I.Smyrna* 814, 817 sous Septime Sévère). Au IIIe s. apr. J.-C., au plus tard sous Valérien et Gallien, se figea le texte suivant : « première d'Asie en beauté et grandeur, très brillante, métropole (d'Asie), trois fois néocore des Augustes selon les décrets du très sacré Sénat, (ornement de l'Ionie) »[20].

La documentation confirme le rôle prééminent de la cité et de ses notables au sein de l'Empire romain à l'époque impériale avancée[21]. D'un point de vue agonistique, au même titre que Pergame et Éphèse, Smyrne avait le privilège exceptionnel d'organiser non seulement de nombreux concours en l'honneur de divers empereurs, mais aussi de grands concours provinciaux, les *megala koina Asias*, qui faisaient belle figure aux palmarès, après les concours de la période.

Les derniers grands travaux attestés furent la rénovation des fortifications par le proconsul Anatolios sous Arcadius (395-408) et l'on sait que ces remparts étaient encore debout sous Héraclius (610-641) ; c'est cependant dans le courant du VIIe s. apr. J.-C., après une période où la ville connut les menaces et les assauts sassanides puis arabes, que le centre monumental fut délaissé, des monuments comme le bouleutèrion et les thermes abandonnés, et que la population se replia dans les forteresses du port et de Kadifekale.

L'essor à l'époque médio-byzantine du port de Smyrne au détriment de celui d'Éphèse, rendu inutilisable par les alluvions du Caystre, explique que la cité antique disparut progressivement sous les constructions ultérieures d'une ville qui compte aujourd'hui plus de quatre millions d'habitants[22].

19. Côté 2010 §16-21.

20. Pour les sources sur les néocories et la titulature des cités, voir le tableau 3 dans Heller 2006.

21. Voir par ex. Christol *et al.* 2003, qui, partant du dossier sur le proconsul Lucius Egnatius Victor Lollianus, met en avant l'influence des notables locaux auprès des plus hauts personnages romains au IIIe s. apr. J.-C.

22. Bean 1989[2] (1966), p. 20-30, *PECS s. v.* Smyrna [E. Akurgal], Hansen, Nielsen 2004 *s. v.* Smyrna [utile mise au point, mais sur l'ancienne Smyrne uniquement], Hoepfner 2011 *s. v.* Alt-Smyrna und das neue Smyrna, *BNP s. v.* Smyrna, Ersoy 2015, p. 13. Le site web officiel de la mission de Smyrne, `antiksmyrna.com`, propose une « brève histoire » de la nouvelle Smyrne, d'Alexandre à Tamerlan, en réalité plus développée que toutes les références qui précèdent, mais quasiment pas référencée ; une présentation à jour des fouilles, des différents monuments ; une liste des nombreuses publications, livres et articles, mais encore mémoires et thèses, en partie inédits, les recherches sur le site ayant connu un essor remarquable depuis 2007, quand la fouille fut confiée à A. Ersoy.

Théâtre

İzmir (Konak/İzmir), Kadifekale (Mont Pagos/Panayırdağ).
38°24'58.34"N 27°8'38.63"E.

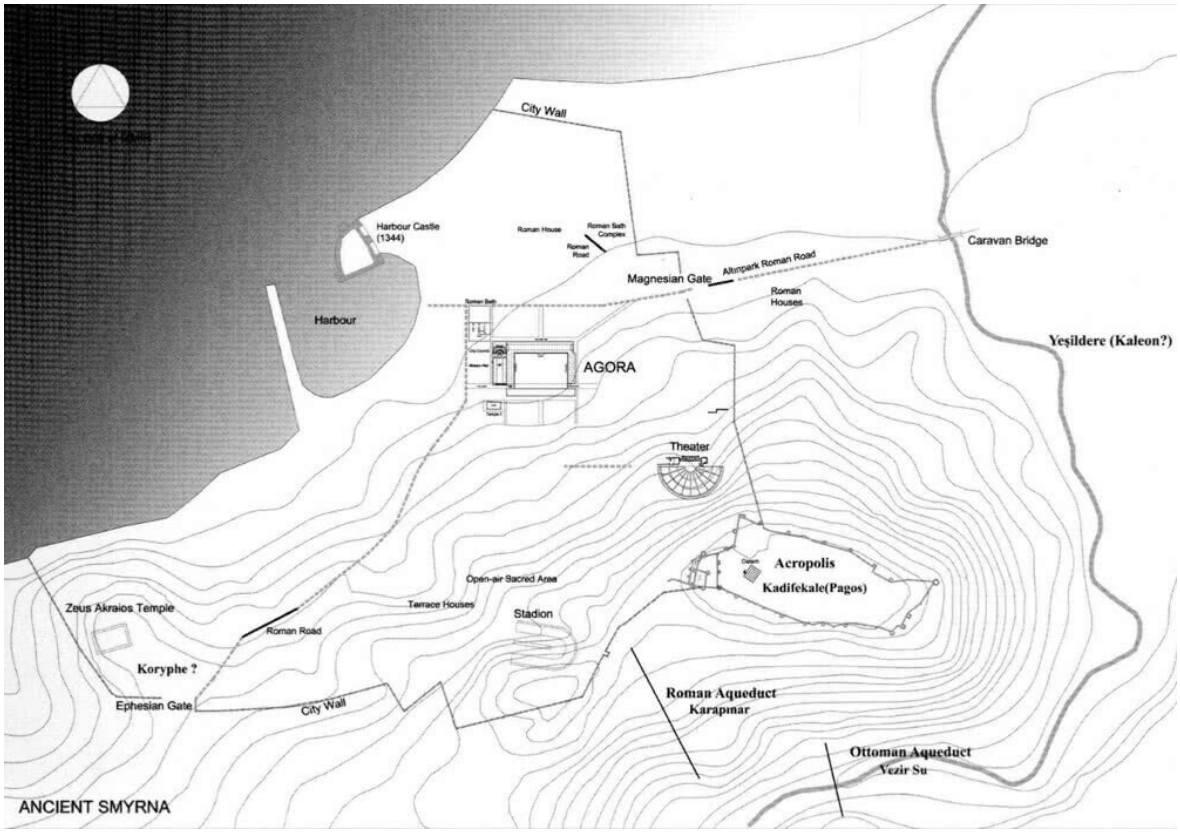


Figure 443 – Smyrne. Plan de la cité (Ersoy 2015, fig. 1).

Histoire de la recherche

Nombreux furent les voyageurs qui se succédèrent à Smyrne. Assez avares en détails sur l'architecture du théâtre, ils constituent surtout une source sur sa destruction (voir *infra*, p. 848). Encore faut-il bien identifier les passages qui concernent le stade de ceux qui traitent du théâtre, ce qui n'a rien d'évident : ces deux édifices à gradins sont tous deux situés sur les flancs du Kadifekale ; le plan de l'un comme de l'autre est schématisé comme un hémicycle ouvert ; ils ont subi un pillage similaire et simultané. La terminologie des voyageurs est floue, et le terme « amphithéâtre », très répandu, peut désigner aussi bien un stade qu'un théâtre. Certaines descriptions apparaissent trop vagues pour qu'on puisse faire la part des choses.

Deux candidats à la plus ancienne description du théâtre, du plus haut intérêt, car ce sont les seuls à précéder sa destruction, nous semblent devoir être traités avec la plus grande circonspection. Si c'est surtout le gigantisme du théâtre qui nous frappe actuellement, le stade aussi avait des dimensions supérieures à la normale, et l'épithète *maximum* n'est pas sans évoquer le Cirque Maxime : peut-être Cyriaque se référait-il au stade, dont les fortifications sont plus proches. Cependant, dans sa biographie par Scalamonti, le théâtre de Milet est aussi désigné comme *maximum*

amphitheatrum et il apparaît possible que Cyriaque ait situé l'inscription par rapport à l'un ou l'autre des monuments.

L'on peut sans doute écarter le témoignage de J.-B. Tavernier, visiteur de Smyrne en 1634, 1652 et 1664, qui décrit un « amphithéâtre » semi-circulaire ouvrant du côté de la mer, pillé pour construire le fort de Sancak Burnu : il s'agit de toute évidence du stade [23].

Il faudra aussi renoncer à utiliser la description de M. de Monconys, visiteur de l'« amphithéâtre » de Smyrne le 21 août 1648. Elle fournit un développement exceptionnel, fourmillant de détails qui semblent plus opaques les uns que les autres : « un peu plus bas dans le penchant de la montagne est un amphithéâtre d'où l'on voit bien distinctement la figure, qui était un demi-rond qui a par le plus haut 314 pas de tour [154 m] ; il y avait 24 rangs de degrés, mais les 12 d'en haut étaient un peu plus séparés des douze d'en bas que de la largeur des marches qui ont un pied et quatre pouces [43,3 cm] de hauteur et 2 pieds 3 pouces d'épaisseur ou profondeur [73,1 cm], et au milieu du troisième rang il peut y avoir eu des chaises de pierre de haut en bas. Ces 24 ordres de marches sont encore divisés de 24 espaces ou petites rues et dans les ailes ou côtés il y a deux grandes et longues voûtes pour supporter le fais des marches, ce qui n'est pas dans le milieu parce que la montagne sert de fondement ; les deux autres supportent les 12 marches qui sont au-dessus et les deux qui sont au fond de l'amphithéâtre supportent les 12 dernières ; les pièces ne sont pas fort grosses, et ce bâtiment n'a pas la majesté de ceux des Romains ; c'est là où Saint Polycarpe fut martyrisé [...] » [24].

O. Berg et O. Walter, qui voient dans ce texte la première description du théâtre, établissent une série de correspondances avec leurs propres mesures. Mais 314 pas de tour s'accorde mal avec la circonférence d'un théâtre semi-circulaire. S'il s'agit de pas correspondant à 1,5 pied de roi d'avant la réforme de Colbert de 1668, cela donnerait une longueur de 154 m, équivalant au diamètre du théâtre ; en pas romains, on obtiendrait un chiffre proche de la circonférence totale, et non de celle du demi-cercle. En revanche la mesure correspond à un diamètre de 49 m, qui pourrait bien être celui de la sphendonè du stade. La mesure de la circonférence de cette courbe, sans les longs côtés, expliquerait l'expression « par le plus haut ». Par ailleurs les équivalences dans les mesures de gradins demeurent approximatives : les Autrichiens ont mesuré leur hauteur entre 0,41 et 0,43 m ; Monconys aurait retenu une hauteur plus que maximale. Quand à la profondeur donnée par Monconys, elle est de 2 cm inférieure à celle des Autrichiens. Si l'on pense que les gradins du stade avaient toutes les chances d'avoir des dimensions similaires, le critère des dimensions n'est plus discriminant. « Les chaises de pierre de haut en bas » peuvent correspondre à des places honorifiques au théâtre comme au stade, que les voyageurs évoquent maintes fois pour ce dernier, mais plutôt au sommet du stade qu'au troisième rang (voir *infra*, p. 859) ; l'expression alambiquée et le manque d'assurance du rédacteur invitent en tous cas à la prudence. Le nombre de deux fois douze rangées de gradins (« marches »), séparées par ce que nous appelons un diazôma, qui semble étroit, est trop

23. Le site web officiel de la mission (voir *supra*, p. 816) retient ce voyageur comme le premier à décrire le théâtre, avant Monconys, lors de sa visite de 1634. Mais il faut plutôt suivre l'analyse de Meyer 2008, p. 301-302, 306.

24. de Monconys 1665–1666, p. 424-425.

faible pour le théâtre de Smyrne, alors qu'on trouve le même nombre de rangs (plus un rang de sièges à dossier en haut des deux maenianums) au stade de Magnésie. Monconys décrit également des voûtes de substruction pour les ailes, qui pourraient convenir aux deux édifices, mais mieux au stade si elles correspondent à une volée de gradins entière, même si les substructions du stade ne semblent pas aussi symétriques qu'elles sont présentées ici. Pour les 24 « petites rues », même si l'on peut arguer qu'il s'agit du repose-pieds séparant les gradins – mais il en faudrait 22 –, elles s'expliqueraient bien mieux par des escaliers, autre (d'où le « encore ») subdivision des gradins. 24 escaliers donneraient 23 ou 25 kerkis, nombre qui est celui du stade de Magnésie, alors que le maenianum inférieur du théâtre de Smyrne comptait bien moins de kerkis (7 selon notre restitution). Quant aux pièces de faibles dimensions qui sont évoquées, il pourrait s'agir des refuges décrits par les voyageurs. Parlant vraisemblablement du stade, Monconys ne ferait donc pas erreur sur le lieu du martyre de Polycarpe (voir *infra*, p. 1322). Nous ne faisons ici que développer et compléter les arguments de G. Meyer, bon connaisseur de Smyrne et de ses visiteurs, qui reconnaît contre la majorité plutôt le stade dans cette description, sans se prononcer définitivement [25].

Il ne fait pas de doute que le théâtre constituait un élément remarquable de la topographie smyrniote. Il apparaît sur un certain nombre de vues de Smyrne, dont nous retiendrons celle de Lupazzolo, du début du XVIIe s. (**fig. 446**) [26].

Le premier témoignage quelque peu développé à nous être parvenu sur le monument est celui de J. Spon, qui en 1675, accompagné de G. Wheler, admire l'édifice et signale du mobilier, dont une base de statue dans le bâtiment de scène, qu'il date du règne de Claude d'après le *nomen Claudias* (*sic*) gravé isolément et la forme des lettres [27].

Ce témoignage, comme ceux des voyageurs qui suivent, nous renseigne surtout sur le démantèlement des ruines (voir *infra*, p. 848) : ainsi ceux de Th. Smith en 1678, C. Le Brun en 1698, J. Pitton de Tournefort entre 1700 et 1702, R. Pococke en 1739, R. Chandler entre 1764 et 1766 [28]. Au XIXe s. encore, O. F. von Richter, C. Iconomos, A. Prokesch von Osten et A. Krabbe le signalent brièvement [29].

25. Meyer 2008, p. 305-307.

26. Lupazzolo 1638. British Library London, Lansdowne MS 792, 61r : vue de Smyrne, où le théâtre apparaît bien conservé. Meyer 2008, p. 306, n. 150 y voit le stade ; cependant la forme circulaire évoque bien un théâtre et le texte dit « theatro » : Wilson 2013, p. 195 entre autres dans son commentaire parle du théâtre. Nous ne recenserons pas ici toutes ces vues, qui ne nous donnent pas d'informations précises sur la forme du théâtre. On se contentera de signaler encore celle de Châtelain dans Gueudeville *et al.* (éd.) 1713, « Description de la ville de Smyrne ».

27. Il s'agit de l'inscription *I.Smyrna* 809. Spon 1678, p. 181 : « ils en détruisent un autre qui ne faisait pas uns des moindres ornements de la Ville. C'est un théâtre antique, qui est sur le penchant de la colline, comme l'on monte à la Citadelle. Il était fort haut et très bien bâti, et avait la vue sur la mer. Avant notre arrivée on y avait trouvé un pot de médailles de Gallien, de la famille et des Tyrans qui régnaient en même temps que lui. J'y trouvai dans la scène une base de statue qui n'avait que le mot de Claudius en lettres grecques assez mal formées, et peut-être du même temps que cet Empereur. Ainsi l'on pourrait juger qu'il avait été bâti, ou du moins renouvelé sous son règne. »

28. Smith 1678, p. 267, Wheler 1689, Le Brun 1700 pl. IV, Pitton de Tournefort 1717, p. 503, *cf.* 505 (« Les Turcs ont achevé de démolir un des plus beaux théâtres de marbre qui fût en Asie »), Pococke 1743–1745, p. 36, Chandler 1776, p. 56. J. Dallaway, visiteur du site entre 1794 et 1797 ne décrit pas le théâtre, dont il ne fait que donner l'emplacement (Dallaway 1797, p. 205).

29. von Richter 1822, p. 500, Iconomos, Slaars 1868, p. 49, n. 91, Prokesch von Osten 1834, p. 63, Krabbe (éd.) 1846, p. 298.

Il ne faut sans doute pas considérer que le proskènion était visible en 1817, parce que Forbin déclare : « Il reste encore des vestiges du proscenium, dont la forme est assez bien indiquée » ; ce témoignage isolé doit se référer à la skènè [30]. En 1835, W. J. Hamilton notait « The proscaenium is entirely gone », peut-être influencé par la lecture de son prédécesseur [31].

Lord Arundell, pasteur de la compagnie du Levant à Smyrne entre 1822 et 1834, fut impressionné par l'appareil de la porte du mur de soutènement antérieur ouest ouvrant sur un accès voûté au diazôma [32]. Le théâtre était bien connu de Fauvel, ex-consul de France à Athènes qui, fuyant la guerre d'indépendance grecque, finit sa vie à Smyrne, où il débarqua en 1823 et décéda en 1838. L'expatrié fut le guide d'un certain nombre de visiteurs, comme Michaud [33], et l'on trouve parmi ses notes éparses un croquis du théâtre [34].

L. Storari, levant un plan de Smyrne en 1854 (**fig. 444**) le qualifia de « magnifique » et en souligna la taille [35]. M. Tsakyroglou consacre une page de ses Σμυρναϊκά en deux volumes à la description du théâtre de Smyrne, dont il fait l'« un des plus grands et des plus beaux théâtres » [36].

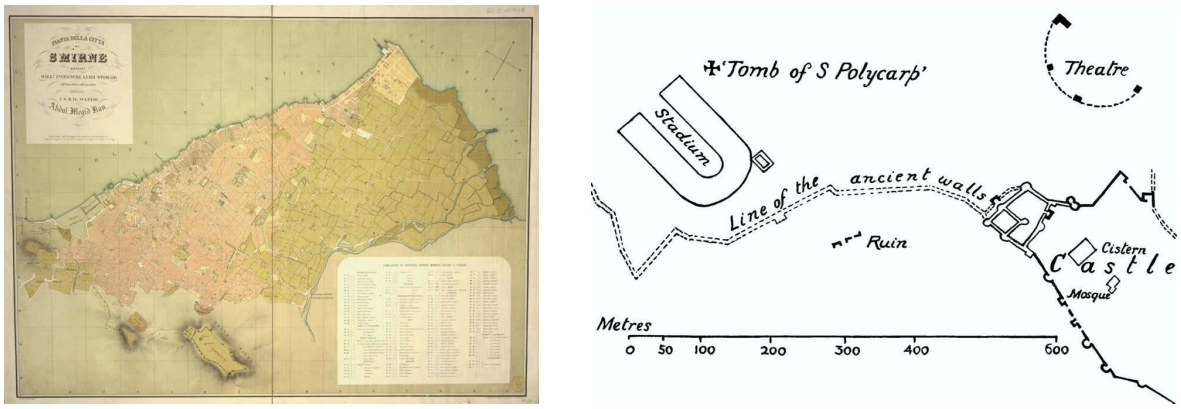


Figure 444 – Smyrne. 1. Plan par Storari (Storari 1857). 2. Reprise d'un détail du plan de Storari dans Hasluck 1914, pl. X 2.

À l'inverse, Ch. Texier, après de nombreux séjours à Smyrne lors de ses missions scientifiques en Orient (1833-1837, 1839, 1842, 1855), se dispensait de le décrire, le présentant comme un monument de second ordre, en Asie Mineure du moins [37]. Après Ch. Texier, le monument n'est bien souvent plus que signalé rapidement par les voyageurs

30. Forbin 1819, p. 50.
31. Hamilton 1842, p. 56-57. De même Wilson 1895, p. 73 (description par G. Weber, Smyrniote) remarque que le « proscenium » et l'orchestra sont recouverts de constructions et qu'il ne reste que l'empreinte du koilon et les ruines de la porte du mur de soutènement ouest.
32. Arundell 1834, p. 398-399.
33. Michaud, Poujoulat 1833–1834, p. 345.
34. Conservé aux archives de la BnF sous la cote AA-3 ; voir Gb 15 a Fol, pl. 164, f. nº 514.
35. Storari 1857. Le plan indique quelques murs conservés, dont une partie du mur de soutènement ouest, qui semble décalée : on ne sache pas que des vestiges de l'angle aient subsisté. Le plan de L. Storari succède au plan de Th. Graves levé en 1836 (1844) et précède celui de L. Saad (1876).
36. Tsakyroglou 1876–1879, p. 69.
37. Texier 1862, p. 296. À la même époque, Fr. Gottlieb Welcker chercha le théâtre en vain (Gottlieb Welcker 1865 II p. 136).

de passage [38], après l'échec du projet de fouille par le consul général prussien Spiegelthal, qui avait acheté le terrain en 1857, et déjà au début du xxe s. il était « occupé par les maisonnettes des réfugiés crétois » que visiteront O. Berg et O. Walter [39].

Une exception notable, qui semble ignorée de ces derniers, est constituée par les travaux au théâtre d'une équipe lyonnaise composée de l'architecte A.-M. Chenavard et du peintre É. Rey, qui livrèrent des notes, une gravure (**fig. 456**) et des relevés généraux et de détails (**fig. 445**) de ce qui était observable alors : « Il ne reste de ce théâtre que des ruines qui sont 1°) une partie de l'hémicycle avec un arrachement des murs qui portoient les gradins ; 2°) quatre salles situées le long du mur droit de la scène ; 3°) une galerie dont les murs et les voûtes sont entièrement construits en pierres de taille » [40]. La description du site par l'abbé Le Camus en 1893 est d'une tout autre nature, penchant vers le pittoresque, mais elle renferme quelques détails intéressants [41].

Le monument suscita donc un intérêt très divers, de Texier le jugeant inférieur à d'autres théâtres mieux conservés d'Asie Mineure, à ceux qui ne tarissaient pas de superlatifs à son égard [42].

C'est, après Chenavard et Rey, la seconde enquête de terrain consacrée au monument que réalisèrent O. Berg et O. Walter en 1917-1918 : ils visitèrent, sans pratiquer de fouilles, les parcelles des Crétois réfugiés dans les ruines et publièrent une description d'une vingtaine de pages du théâtre, complétée par un certain nombre de relevés de masse et de détail [43]. Puis le quartier populaire de la pente nord de Kadifekale en engloutit de nouveau les vestiges, qu'on ne pouvait plus deviner que dans les caves et les cours de certaines maisons. Cela n'empêcha pas un certain nombre de

38. Lampakis 1909 [1995], p. 191.

39. Fontrier 1907, p. 115.

40. Chenavard 1849 (récit du voyage), Chenavard 1858 pl. LXI et description. Une planche originelle en couleur, avec davantage de détails et d'indications métriques est conservée aux archives de la ville de Lyon.

41. Le Camus 1896, p. 115 : « Donc le petit chemin qui descend vers le pont des Caravanes, et que nous suivons, nous mène exactement au milieu de la cavea. Il laisse sa partie haute à droite et sa partie basse à gauche. La solution de continuité est complète et, au lendemain des grandes pluies, les eaux, après un arrêt provisoire là où nous sommes, doivent reprendre en large cascade leur course précipitée vers l'orchestre, où elles ont voituré, depuis longtemps, une épaisse couche de limon. Les gradins sur lesquels siégèrent tant d'augustes spectateurs sont aujourd'hui occupés par des figuiers, des amandiers et des oliviers, dans les branches desquels se jouent des gamins aux tarbouches écarlates. Vers la partie supérieure de l'enceinte subsistent encore des pierres de dimension énorme. Une grotte assez basse, où Henry pénètre en s'inclinant, et profonde d'environ trois mètres, abrita quelque autel de Dionysos, comme celui que nous avons vu au-dessus du théâtre d'Athènes. M. Vigouroux me fait observer combien, la cavea se trouvant à peu près orientée au nord, le point de vue sur la ville, les bords du Mélès, la mer et le Sipyle avait été heureusement choisi. La scène et ses dépendances ont été envahies depuis longtemps par de misérables habitations construites avec les débris du vieux monument. [...] De superbes fragments de voûtes, en beau marbre blanc, subsistent encore vers l'extrémité occidentale de la scène, dissimulés dans un groupe de maisons. »

42. Sur le théâtre de Smyrne dans les relations de voyageurs du xviie au xixe s., voir Meyer 2008, p. 313-317.

43. Berg, Walter 1922. Les plans et élévations qu'O. Berg avaient mis au propre sur place se perdirent entre Constantinople et Vienne et ne furent repris qu'à distance d'après des notes et minutes, après trois années d'intervalle.

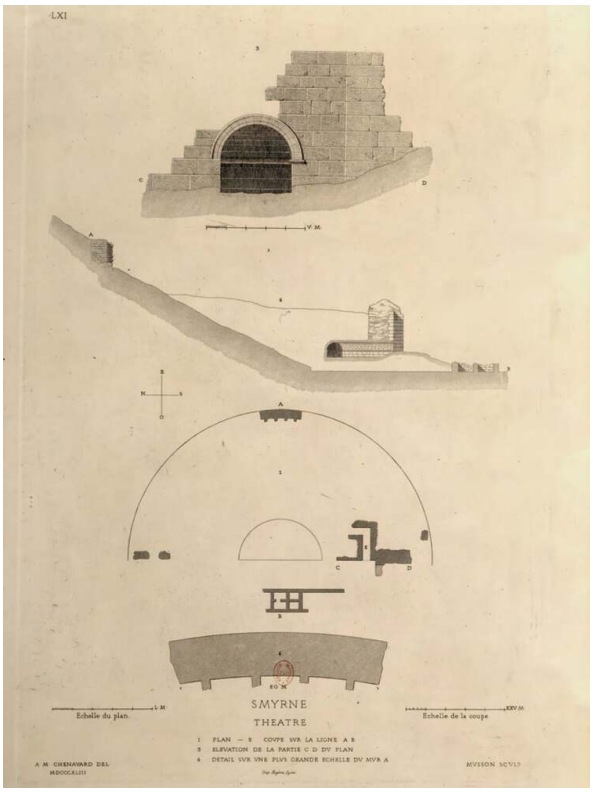


Figure 445 – Smyrne, théâtre. Relevés d'A.-M. Chenavard et É. Rey. De haut en bas : porte dans le mur de soutènement antérieur ouest, coupe transversale, plan général, mur sommital (Chenavard 1858 II pl. LXI).

Figure 446 – Smyrne, théâtre. Vue de la ville dans Lupazzolo 1638. British Library London, Lansdowne MS 792, f. 61r.

travaux tâtonnants, qu'on ne saurait résumer ici [44]. J. Cadoux, à la veille de la seconde guerre mondiale, résuma ce que l'on savait du théâtre dans son livre sur Smyrne [45]. Le monument sombra ensuite dans l'oubli, disparaissant sous les constructions, au point que dans son article de la *PECS*, E. Akurgal écrivait un peu sommairement qu'il ne subsistait rien du théâtre, pas plus que du stade.

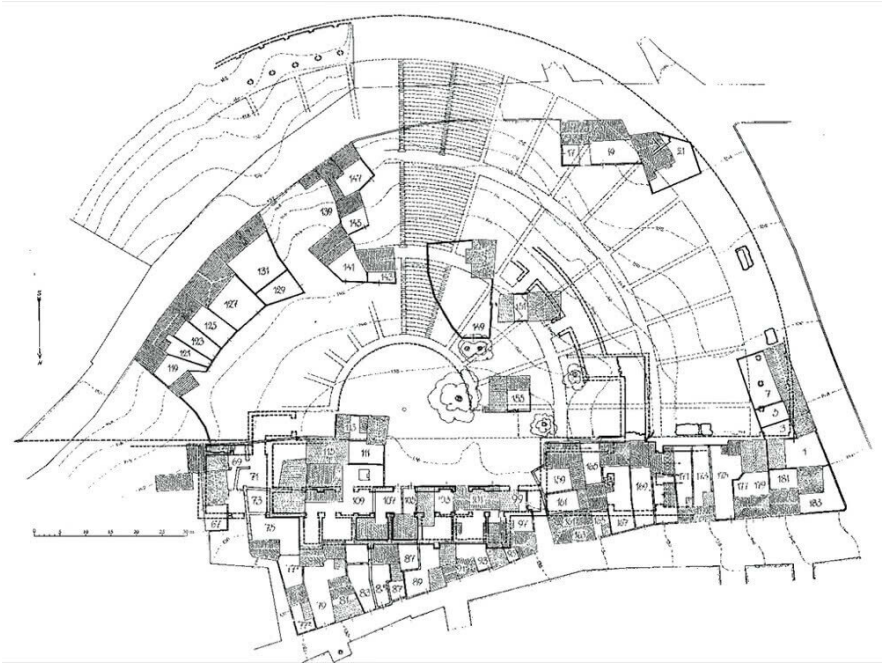


Figure 447 – Smyrne, théâtre. Plan (Berg, Walter 1922, pl. I).

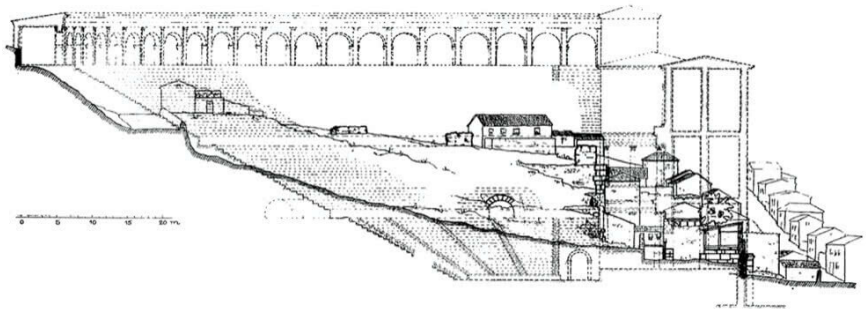


Figure 448 – Smyrne, théâtre. Coupe transversale nord-sud au 1:500 (Berg, Walter 1922, pl. III 1).

Plusieurs projets de réhabilitation se succédèrent – ainsi celui de créer une immense aire archéologique dans le cadre de la candidature, qui échoua, d'Izmir à l'exposition universelle de 2015. Dans ce cadre D. Laroche se chargea de rassembler tout

44. Voir par ex. Béquignon 1933, p. 307-308 : « [En 1932] Salâheddin bey a exécuté des fouilles au pied du mont Pagus, où il cherche l'emplacement de l'ancien théâtre de Smyrne et du hieron de Dionysos. Il a retrouvé un chapiteau corinthien, des fragments de statues, et surtout une base (fig. 50) portant l'inscription [*I.Smyrna* 622] ».

45. Cadoux 1938, p. 178-180.

un dossier sur le théâtre, comprenant des vues actuelles et anciennes, des descriptions et des relevés depuis les premiers voyageurs et des images restitutives, que nous le remercions de nous autoriser à reproduire ici (**fig. 449–451**), en précisant que ces images ne furent pas élaborées à des fins scientifiques, mais pour convaincre la municipalité de l'intérêt de fouiller le théâtre, ce qui ne fut pas sans succès.

FIGURE 449 – Smyrne, théâtre. 1. Plan restitué reporté sur le cadastre avec en jaune indication des murs antiques visibles (courtoisie D. Laroche). 2. En jaune les maisons expropriées (courtoisie D. Laroche).

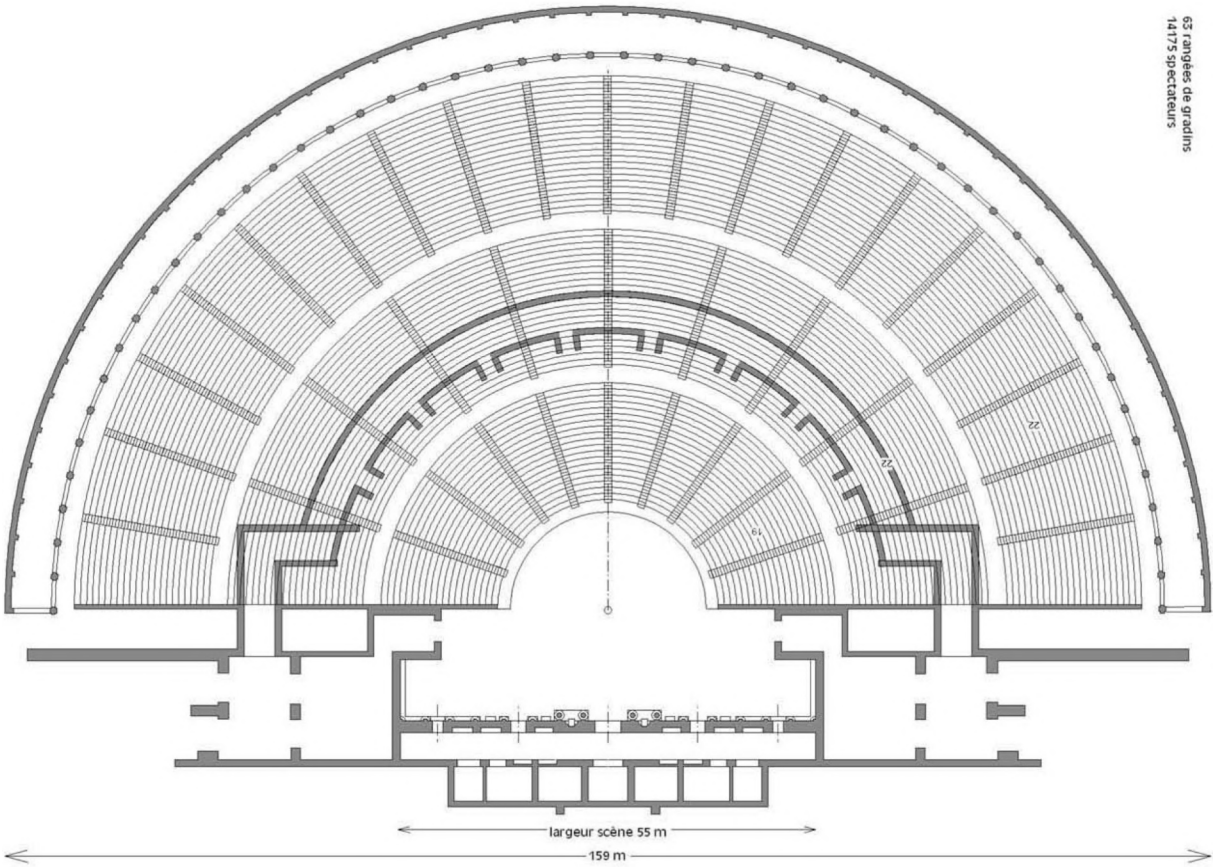
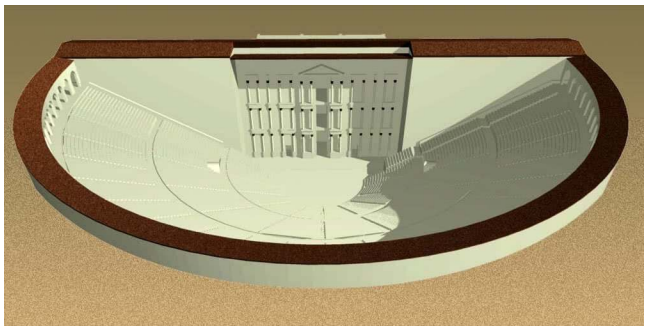


FIGURE 450 – Smyrne, théâtre. Plan restitué par D. Laroche, reproduit au 1:1000 (2006, courtoisie D. Laroche).



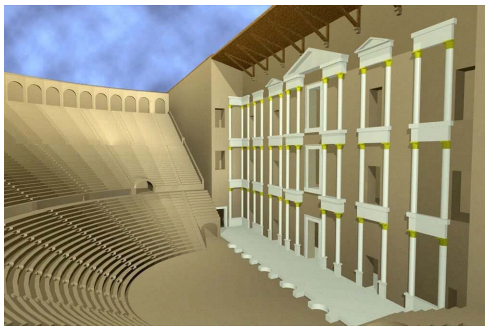


Figure 451 – Smyrne, théâtre. 1. Reconstitution en trois dimensions : vue générale (2006, courtoisie D. Laroche). 2. Reconstitution en trois dimensions : la scène depuis les gradins au sud-ouest (courtoisie D. Laroche).

En 2012, on commença à exproprier les habitants du secteur. En 2013, ce fut le début des destructions. Les murs de soutènement du koilon et le bâtiment de scène réapparurent et on les dégagea sur une profondeur plus importante que lors de la première fouille : c'est ainsi que l'on mit au jour la partie haute des accès postérieurs à la skènè. En 2014, on poursuivit la destruction des maisons expropriées et le premier étage du bâtiment de scène fut révélé (**fig. 452**). La première campagne de fouille eut lieu en 2016, dans le cadre de la mission turque d'A. Ersoy. Procédant par carroyage, les fouilleurs ont défini un plan adapté aux contraintes statiques, libérant la façade nord, en bas de la pente, du poids important de ses remblais. L'effort a d'abord porté sur les secteurs de la moitié orientale du bâtiment de scène, de la parodos est, et des kerkis les plus orientales des deux premiers maenianums. En 2020, l'équipe d'A. Ersoy espérait atteindre le niveau de l'orchestra et mettre au jour les rangées les plus basses, peut-être restées *in situ* sous les remblais. En mars de la même année la fouille est passée, sans changer de direction, de l'Ege Üniversitesi à l'İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi (département d'archéologie turco-islamique). Chaque année paraît une chronique dans les *KST*, avec, comme pour de nombreuses autres fouilles, deux années de décalage par rapport à la campagne : ainsi le rapport sur la campagne de 2020 ne sera publié qu'en 2022 [46]. Du point de vue de la mise en valeur, une ouverture prochaine du monument au public est prévue et une réutilisation comme édifice de spectacle envisagée.

Les catalogues de théâtres n'ont pu donc tenir compte des résultats de ces travaux, même celui d'H. P. Isler, publié en 2017. On notera cependant que Fr. Sear, dans une notice bien informée, propose sa propre estimation de la capacité du théâtre et une datation à partir de sources littéraires ignorées des autres études, sur lesquelles il nous faudra revenir [47].

46. Ersoy *et al.* 2016 (campagnes 2014-2015), Ersoy *et al.* 2017 (campagne 2016), Ersoy *et al.* 2018 (campagne 2017), Ersoy 2019 (campagne 2018). Le rapport de la campagne 2019 devrait paraître vers juin 2021, celui de la campagne 2020 l'année suivante encore.

47. Sear 2006 *s. v.* Smyrna.

Description [48]

§ Situation. Le théâtre est en partie adossé à la pente nord de Kadifekale, au sud de l'agora. La dénivellation pour le rejoindre de cette dernière n'était pas négligeable : son koilon devait culminer à 115 m environ au-dessus du niveau de la mer. Il fallut jouer avec la pente pour aménager non seulement les ailes du koilon aux murs de soutènement constitués de blocs gigantesques, mais aussi le bâtiment de scène qui constituait une puissante terrasse contrefortée, les fondations de la façade arrière se trouvant plusieurs mètres plus bas (4 au moins) que celles de la partie antérieure.

Les vestiges ne permettent pas de dire précisément comment le théâtre s'insérait dans la trame urbaine, mais il nous paraît remarquable, même si cela n'a pas retenu l'attention, d'une part que l'édifice suive la même orientation que le plan hippodaméen datable de la refondation de Smyrne, et d'autre part que son diamètre représente exactement trois îlots larges de 51 m ; quant à sa profondeur, de *ca* 102 m avec le bâtiment de scène, elle coïncide avec la longueur d'un îlot. Ce n'est peut-être pas un hasard, même si la définition du plan urbain doit avoir précédé de plusieurs siècles la phase d'extension maximale du théâtre.

Pour ce qui est de l'insertion dans le système viaire, on peut supposer qu'une grande avenue repérée à l'ouest se prolongeait jusqu'à l'édifice, passant devant le bâtiment de scène. Le monument constituait aussi un point-clé du réseau hydraulique : d'après une inscription inédite insérée dans le bâtiment de scène, que nous présentons plus bas (voir *infra*, p. 865), un aqueduc prenait sa source au théâtre, peut-être du côté est du bâtiment de scène, étant donné l'emplacement de l'inscription. Existait-il une fontaine, comme à proximité d'autres théâtres ? En tous cas, le quartier s'offrait dès avant l'époque impériale comme un modèle d'urbanisme. Selon Vitruve [49], il formait un ensemble monumental avec le *Stratoniceum* ou sanctuaire d'Aphrodite Stratonicide, dont les portiques offraient un abri aux spectateurs du théâtre en cas de pluie, ainsi qu'un espace de déambulation.

§ État de conservation. L'état de conservation actuel est le fruit de la longue histoire d'un monument qui servit de carrière, connut maintes réoccupations, avant qu'au XXIe s., une fouille ne soit engagée après une campagne d'expropriations. Les fouilles, toujours en cours, ont dégagé des parties conservées qui étaient restées ensevelies au

48. Cette description s'appuie sur les sources primaires et secondaires, des récits de voyageurs aux rapports turcs les plus récemment parus. Le théâtre est fermé aux visiteurs et nous n'avons pas eu l'occasion de visiter la fouille, mais on nous a offert l'hospitalité dans une maison où se trouvaient des vestiges du monument le 23 juillet 2011 et nous nous sommes approchés du théâtre le 13 juillet 2014 et le 3 août 2015 notamment. Merci à la famille Altunç, en particulier à Emine, pour son accueil et ses indications. Nous avons également pu visiter virtuellement le site à travers les médias turcs. Une vidéo TRT Haber présente des images du bâtiment de scène et des vues rapprochées du diazôma (`https://www.youtube.com/watch?v=UvRjsgje-k4`) au moment de la fouille, le 15 septembre 2018. Enfin d'innombrables images du théâtre sont parues dans la presse turque : vues aériennes, parfois à haute définition, et photographies de détails, qui comprennent aussi une inscription, des figurines en terre cuite et des fragments inédits de sculpture en ronde-bosse ou relief.

49. Vitr. V 9, 1. Voir l'édition commentée des Belles Lettres ; ce passage est par ailleurs traduit et commenté dans Moretti 1994, p. 55-56.

moment de l'étude d'O. Berg et O. Walter : ainsi elles sont descendues un peu plus bas au niveau de la façade arrière de la skènè, ce qui a fait apparaître la partie supérieure de la porte centrale : le rez-de-chaussée du bâtiment de scène semble au moins de ce côté très bien conservé, et la fouille est prometteuse. Les gradins n'ont pas tous disparu, contrairement à ce que laissent entendre les descriptions des voyageurs : au moins huit rangées subsistent au sommet du maenianum inférieur, dans la partie orientale du théâtre, sur une longueur d'une quinzaine de mètres (**fig. 454**). En revanche d'autres parties anciennement exposées à l'air libre se sont depuis dégradées, comme la porte couverte d'un arc du mur de soutènement antérieur ouest. Ce mur est cependant conservé sur une hauteur conséquente, qu'O. Berg et O. Walter évaluaient à plus de 15 m. Les *gecekondu* [50] exploitant au mieux les murs antiques affleurant (**fig. 461.1**) ont laissé des traces sur le monument : ainsi les enduits sur les murs de la skènè, dont chaque couleur correspond à une pièce d'une habitation détruite et non à des enduits peints antiques (**fig. 462**).

Figure 452 – Smyrne, théâtre. Vue générale du monument en cours de fouille en 2017 (Ersoy *et al.* 2018 , fig. 10).

Figure 453 – Smyrne, théâtre. Vue générale vers le nord-nord-est : le bâtiment de scène, les pentes de Kadıfekale et la baie de Smyrne (2015).

50. Habitations de fortune construites à la hâte, la loi turque n'autorisant pas la destruction de ce dont la construction ne dépasse pas une nuit.

Figure 454 – Smyrne, théâtre. Vue aérienne des vestiges dégagés après la campagne de 2018 (Ersoy 2019).

§ Matériaux. Selon O. Berg, le théâtre était construit avec le calcaire bréchique du Pagos même. Selon les fouilles et les prospections les plus récentes, diverses carrières de la colline ont fourni l'andésite des fortifications de l'acropole, mais d'autres carrières ont dû approvisionner les chantiers du théâtre et des monuments de l'agora : l'une, située dans le quartier d'Asansör, donnait de l'andésite ; d'autres, dans le quartier de Limontepe, du calcaire et du conglomérat[51]. Il ne fait en tous cas guère de doute que le calcaire utilisé au théâtre était de provenance locale.

On peut distinguer plusieurs qualités de calcaire : celui des gradins est plus homogène que celui du mur de fond de diazôma, qui sur photographie évoque un calcaire coquillier. Enfin les marches de l'escalier dégagé en 2018 dans le koilon, beaucoup plus sombres, sont peut-être en andésite. Quant au marbre blanc qu'on trouvait, plutôt que dans les gradins (voir *infra*, p. 835), dans le bâtiment de scène (front de scène au moins, où O. Berg et O. Walter identifiaient du Proconnèse) et peut-être dans les accès monumentaux (voir *infra*, p. 837), il n'est pas possible de l'identifier sans analyses. À notre connaissance, aucune carrière de marbre n'a été repérée dans la cité, mais les environs immédiats d'Izmir en sont aujourd'hui riches. Peut-être les ordres de ce front de scène étaient-il aussi parés de coûteux marbres polychromes importés de Phrygie, d'Égypte ou d'Afrique romaine comme on en trouvait au gymnase (voir *supra*, p. 815).

§ Koilon. Le **diamètre** du koilon, qui dépasse les 150 m, est exceptionnel, à même de rivaliser avec celui du théâtre de Pompée, et légèrement supérieur à celui du théâtre d'Éphèse. A.-M. Chenavard, qui pouvait encore reconnaître le périmètre du monument, l'estima à 154 m ; O. Berg et O. Walter, à 152 m (rayon 76 m) d'après le revêtement de la paroi rocheuse au sud de l'édifice. Le chiffre de Fauvel semble largement surestimé : dans le croquis annoté cité ci-dessus, il donne 168 m[52].

51. Ersoy *et al.* 2017.

52. Voir *supra*, p. 820. La note « le rayon du cercle du théâtre de Smyrne est de 84 puisque 84/168 » trahit peut-être une certaine difficulté à passer des pieds de roi au système métrique.

La partie centrale du koilon était adossée à la pente rocheuse retaillée en son sommet au moins, tandis que ses extrémités formaient des ailes reposant sur des substructions comprenant peut-être des couloirs voûtés. Les **murs de soutènement antérieurs** originaux de ces ailes ne doivent pas être confondus avec les murs plus tardifs qui les prolongent ou s'y adossent. Certains, en petit appareil, sont assurément modernes. Les murs originaux sont en grand appareil régulier de blocs de dimensions remarquables, avec quelques décrochements dans les joints. Ils contenaient un blocage lié au parement par des boutisses : on en observe une à l'est, récemment dégagée, qui présente un décrochement sur la face latérale correspondant à la face de joint de la panneresse voisine.

Leur orientation ne fait pas de doute (**fig. 454**) : la porte de l'accès au diazôma assure qu'ils étaient parallèles au bâtiment de scène, le couloir voûté étant lui-même aligné sur l'axe transversal du théâtre. Le koilon outrepassait comme souvent le demi-cercle, couvrant 200° ; en revanche l'alignement rigoureux de ses murs de soutènement est singulier dans la région (mais pas dans le monde grec, voir *infra*, p. 847).

Le **mur de soutènement antérieur ouest** ouvrait sur un accès monumental coudé, débouchant dans le premier diazôma, par une porte large d'un peu plus de 4 m couverte d'un arc à claveaux à décrochements qui fit couler beaucoup d'encre : Chenavard précise que « Les voussoirs sont appareillés avec crochets non seulement à la tête de la voûte, mais encore dans toute la longueur et le développement du berceau, ce qui rend leur glissement impossible »[53]. Un tel appareil devait viser à renforcer la solidité de l'arc et l'on peut se demander si l'on recherchait les propriétés antisismiques dont l'exploitation se généralisa par la suite dans l'architecture byzantine et islamique. R. Hamilton cite l'exemple d'un khan de Durağan (Sinope)[54] ; on peut aussi penser, entre autres exemples, à la porte byzantine de la citadelle d'Ancyre (**fig. 455.2**). La porte donnait sur un couloir s'enfonçant sur une profondeur de *ca* 16 m dans les substructions du koilon avant d'obliquer en direction de l'orchestra. Soit il débouchait directement dans le diazôma, soit dans un ambulacre desservant en plusieurs points le diazôma, tel celui de Milet, comme le dessinent, une fois de plus « versuchsweise » O. Berg et O. Walter, qui considèrent que le témoignage de Monconys interdit la seconde option. Outre que cette lecture du texte français est discutable, nous avons remarqué que Monconys décrit plus vraisemblablement le stade ; l'accès depuis le mur de soutènement aurait permis de rejoindre l'une d'entre elles, plus à l'intérieur du koilon, car dans l'axe de la porte un mur ouest-est implique bien qu'on bifurquait sans alternative vers l'orchestra.

À l'ouest de la porte se trouvait un contrefort, où prenait sans doute appui un arc dont nous traiterons avec les accès (**fig. 456**). On peut se douter qu'une porte

53. Hamilton 1842, p. 324, Chenavard 1858 pl. LXI, Bean 1989[2] (1966), fig. 3, avec un croquis représentant une clé de voûte de bien plus grandes dimensions que les autres claveaux (**fig. 457.2**), ce que vient infirmer une ancienne photographie (**fig. 455**). Ce pourrait être encore cet arc qui suscita l'admiration de Lord Arundell, si ce n'était celui de la façade arrière de la skènè (voir *infra*, p. 840).

54. Hamilton 1842, p. 324.

symétrique existait côté est : Smith l'observa peut-être en 1678 [55]. Par ailleurs, sur la vue aérienne de 2018, l'empreinte d'un tel passage se distingue à un emplacement symétrique, et l'on remarque qu'à l'endroit où le mur de soutènement devrait s'interrompre pour laisser place à la porte, une lacune a été comblée par un autre mur, d'orientation divergente. Qu'à l'ouest de la porte ouest ait existé une architecture d'arcs aveugles, comme le supposent O. Berg et O. Walter, est incertain, même si l'on pourrait étayer l'hypothèse avec le parallèle du théâtre de Milet.

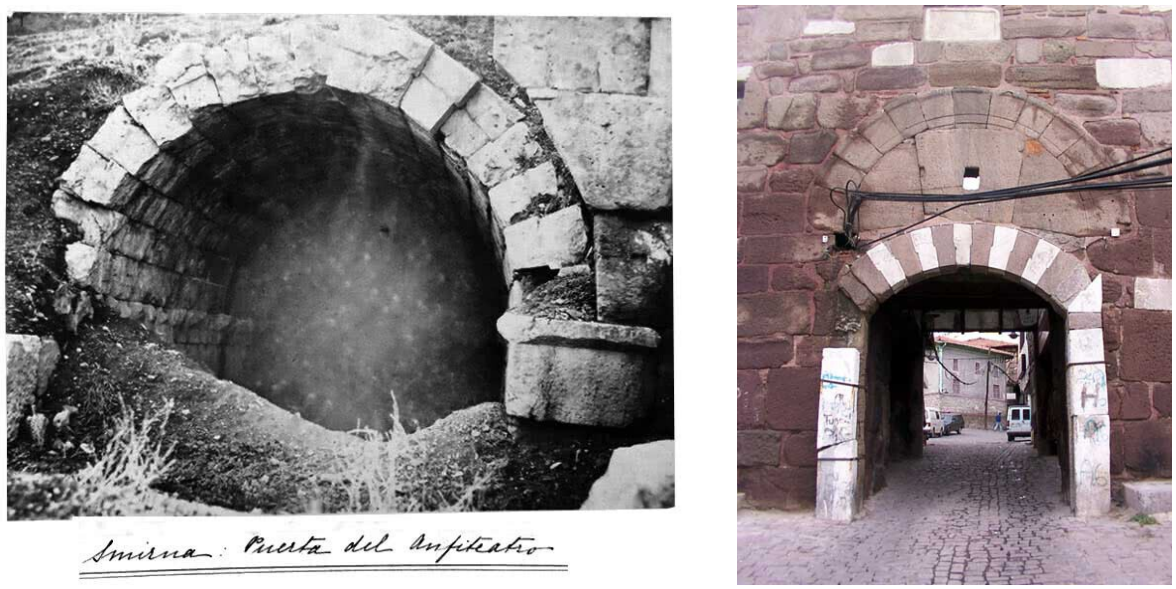


FIGURE 455 – Smyrne, théâtre. 1. Porte surmontée d'un arc dans le mur de soutènement antérieur ouest (photographie ancienne, courtoisie D. Laroche). 2. Porte byzantine de la citadelle d'Ancyra (cliché D. Laroche).

FIGURE 456 – Smyrne, théâtre. Gravure d'É. Rey représentant le monument vu du nord-est (1834).

55. « In the sides are still to be seen the two Caves opposite to each other, where they used to enclose their Lions ». A.-M. Chenavard en supposait l'existence : « Une galerie pareille a dû exister de l'autre côté de la scène ».

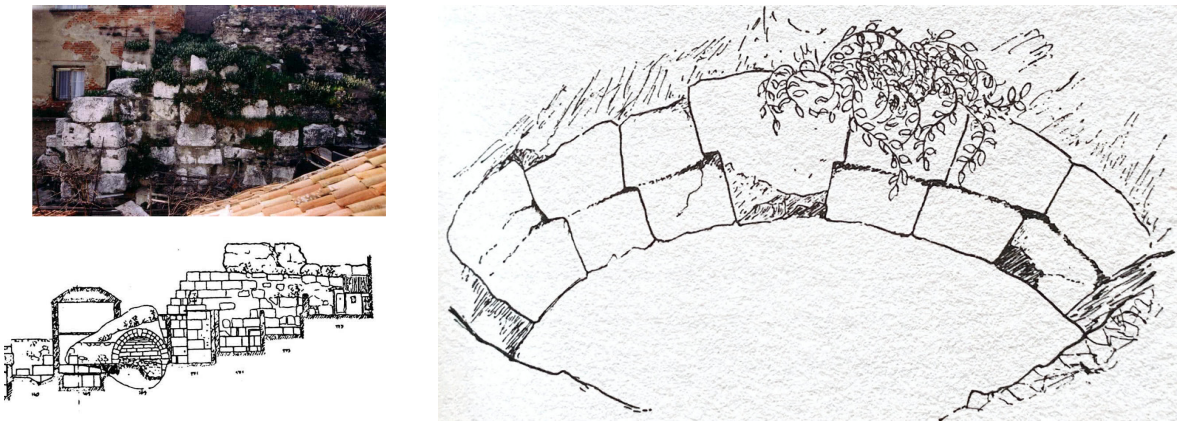


Figure 457 – Smyrne, théâtre. 1. Photographie et relevé du mur de soutènement antérieur ouest à partir du contrefort à l'ouest du portail (courtoisie D. Laroche). 2. Croquis de l'arc par G. E. Bean (Bean 1989[2] (1966), fig. 3).

Les dernières fouilles permettent de revenir sur les **subdivisions** du koilon et leur restitution très hypothétique par O. Berg et O. Walter (**fig. 459**). Ces derniers avaient déduit le niveau du **premier diazôma** de celui du passage voûté aménagé dans les substructions du koilon qui devait y déboucher. En 2018, ce diazôma a été mis au jour, ce qui permet d'en préciser l'emplacement, un peu plus en retrait par rapport à l'orchestra. Les fouilles ont permis d'établir que le passage était large de 1,70 à 1,80 m et dallé à un niveau approximatif de 84,58-84,70 m. Le mur de fond du diazôma était composé d'une plinthe d'une hauteur d'une trentaine de centimètres, soit peut-être un pied (lit d'attente à un niveau de 84,99 m) surmontée d'orthostates en calcaire (coquillier ?) de moindre qualité que le reste, hauts de *ca* 80 cm (un peu plus de trois marches). La plinthe présente une mouluration très sobre à feuillure supérieure dont le plan vertical est aligné sur la face de parement des orthostates. La hauteur conservée de ce mur de fond est de 1,05 m, au-dessus de laquelle il faut restituer vraisemblablement un couronnement d'une vingtaine de centimètres, atteignant peut-être le niveau de la face supérieure de la cinquième marche : la hauteur totale de ce diazôma assez modeste serait de *ca* 1,25 m (**fig. 458**).

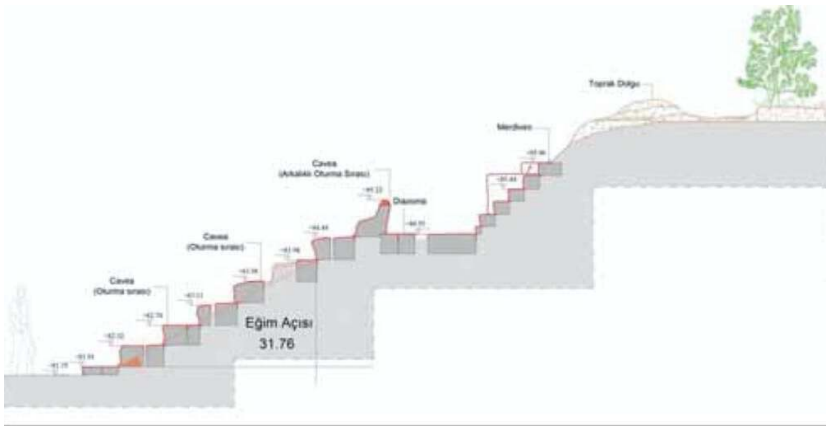


Figure 458 – Smyrne, théâtre. Coupe à travers les gradins (Ersoy 2019 relevé 1).

On accédait au deuxième maenianum par des escaliers perpendiculaires à ce dernier, larges de 0,90 m, aux marches hautes de 0,25 m [56] et profondes de 0,30 m : un tel escalier a été retrouvé *in situ* dans la partie la plus orientale du koilon. Selon toute vraisemblance cet escalier se situait dans l'axe médian de la kerkis la plus orientale du maenianum inférieur. Il permet de déduire que ce maenianum comptait 7 kerkis, soit un nombre impair comme de règle en Asie Mineure : les 10 kerkis imaginées par O. Berg et O. Walter trahissaient une influence trop forte du modèle du théâtre latin. Le nombre d'escaliers le plus probable est de huit : il ne faut pas être trompé par l'aspect actuel des gradins, où l'on ne voit pas la place pour un escalier, car la zone qu'ils occupaient a été restaurée par des murs modernes en pierres sèches.

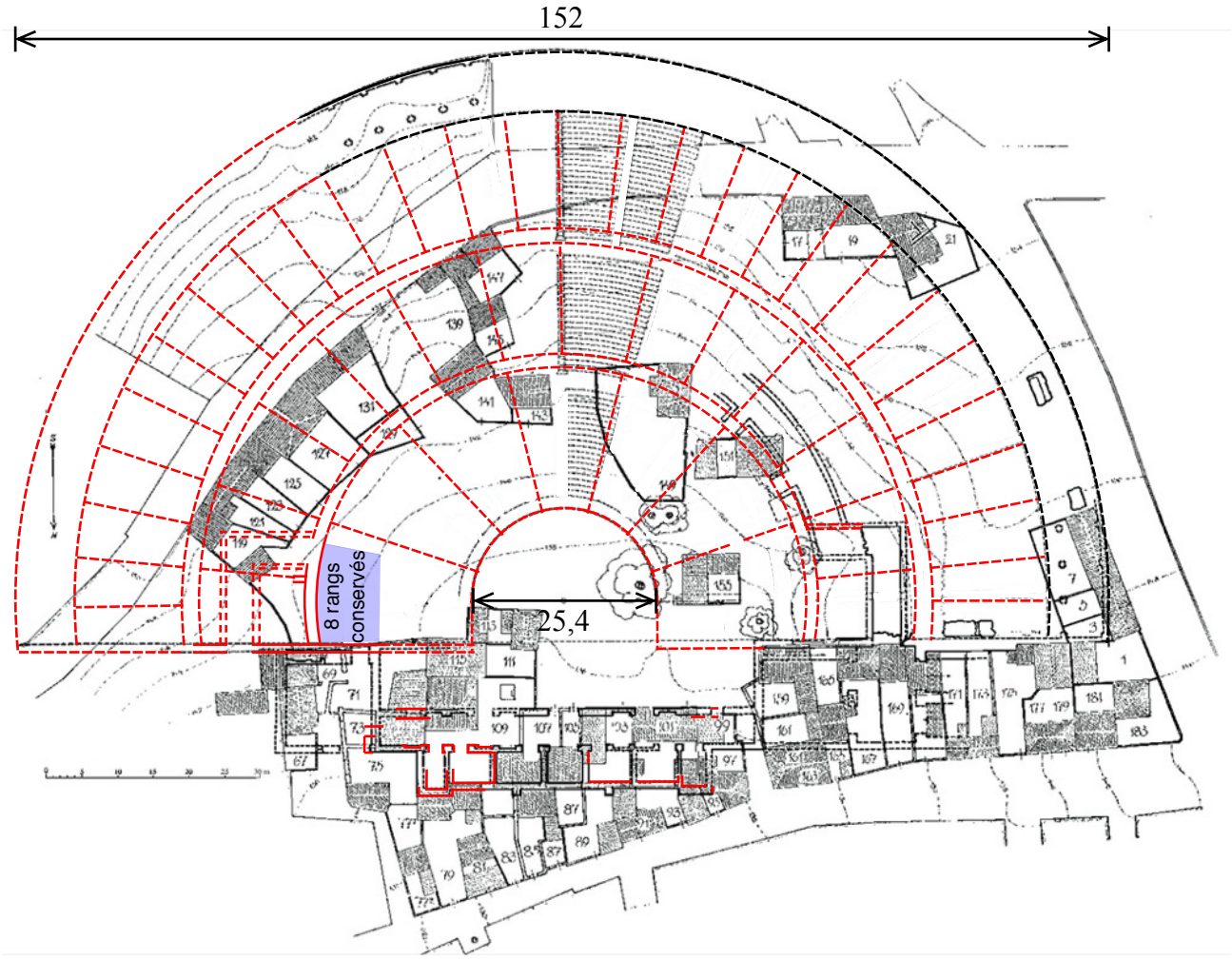


Figure 459 – Smyrne, théâtre. Plan de O. Berg et O. Walter (Berg, Walter 1922, pl. I) actualisé à partir des données récentes. 1:1000.

On suivra en revanche le binôme autrichien sur l'existence d'un **second diazôma**, qu'imposent le diamètre et la hauteur du théâtre, connus par les traces

56. Si ce chiffre est exact, on eut supposer que ces marches, rattrapant le niveau entre le diazôma et la première rangée du maenianum supérieur étaient plus hautes que celles du dessus, qui vraisemblablement étaient au nombre de deux par gradin. Ce type d'escalier représente là encore une forme sobre et économique.

de taille dans le rocher naturel. Nous décalons légèrement ce diazôma, par souci de cohérence avec le déplacement du premier : un maenianum supérieur comportant moins de rangs est en théorie possible, mais le diminuer augmenterait le second au point qu'il excèderait le premier, ce qui est invraisemblable. Trois maenianums équilibrés nous semblent s'imposer, ce qui n'est pas sans conséquence sur la détermination du niveau de l'orchestra. L'escalier conservé rend probable que le deuxième maenianum comportait deux fois plus de kerkis que le premier, soit quatorze. Quant au troisième, il n'est pas assuré qu'il était à nouveau dédoublé en 28 kerkis – le troisième maenianum n'est ainsi pas dédoublé à Éphèse –, ni qu'il se développait jusqu'aux murs de soutènement antérieurs comme le second, du moins côté est. La restitution des subdivisions du koilon est tributaire du plan de 1912 du théâtre d'Éphèse, où il manquait le dédoublement entre le premier et le deuxième maenianum (**fig. 40**). On établit ainsi que le théâtre de Smyrne n'avait pas le plan d'un théâtre latin mais s'apparentait bien par ses subdivisions à celui d'Éphèse, mais selon le plan actuel, dont n'avaient pas connaissance O. Berg et O. Walter.

On s'accorde pour restituer enfin un **portique in summa cavea** à partir de piliers [57] prenant appui sur le placage couvrant la falaise au sommet du théâtre, qui pourraient appartenir aux arcs doubleaux de la couverture d'un tel portique. Ces piliers sont espacés de *ca* 6 m. Le schéma de Fauvel semble relever de même des piliers à intervalles réguliers au sommet du théâtre, adossés à l'intérieur du mur périphérique (7 sont figurés), à ceci près qu'il note par deux fois un intervalle de 12 m, ce qui semble beaucoup : peut-être des supports intermédiaires lui échappèrent-ils ; sur le plan de Storari (**fig. 444**), il n'est pas clair si l'architecte italien voulut indiquer quatre piliers très espacés ou s'il releva des portions du mur périphérique. En revanche on ne sait rien des pavillons restitués « versuchsweise » par les Autrichiens aux extrémités (**fig. 448**). Il paraît vraisemblable qu'un accès par le haut des gradins ait été possible [58].

Le nombre de rangées est déduit approximativement, à partir du périmètre restitué du théâtre ainsi que du diamètre hypothétique de l'orchestra. L. Storari comptait ainsi 50 rangs pour 30 m de dénivellation alors que la plupart des gradins avaient déjà été retirés ; M. Tsakyroglou, qui l'avait lu, 50 rangs pour 34 m et une capacité de 20 000 places, comme d'autres voyageurs et la presse turque aujourd'hui. O. Berg et O. Walter dessinèrent 19, 21 et 23 rangs, soit un total de 63 rangs, dans les 3 maenianums, sur une hauteur de 30 m pour une capacité de 16 000 spectateurs environ. Plus récemment, Fr. Sear proposait entre 16 300 et 20 350. D. Laroche, reprenant la même année dans sa restitution le même nombre de rangs que les Autrichiens, évaluait en revanche encore à la baisse la capacité, dénombrant 14 175 places. Selon nos propres calculs, il faut sans doute compter sur un nombre de rangées bien supérieur à 50. En effet, un théâtre d'un diamètre de *ca* 153 m, même avec une orchestra de 27 m, ce qui

57. Décrits comme des Zungenmauern, ils sont dessinés comme des piliers face à chacun desquels il faudrait restituer un pendant servant de second support à un arc.

58. *cf.* Chenavard 1858 pl. LXI : « on devoit aussi parvenir aux gradins en y descendant depuis la partie supérieure de l'hémicycle ».

est déjà beaucoup, deux diazômas profonds de 1,80 m, mesure maximale donnée par les fouilleurs et un portique in summa cavea profond de 8 m, mur périphérique compris, si l'on compte une profondeur des gradins de 0,75 m, devrait comprendre un total de 69 rangs répartis sur les 3 maenianums (par ex. 24+22+22) : cela ne semble pas aberrant si l'on pense qu'à Éphèse, on comptait 24 rangs dans le premier maenianum. Connaître le niveau exact de l'orchestra permettrait, en le combinant avec celui du premier diazôma, d'établir plus précisément le nombre de rangs du premier maenianum. La capacité nous semble sous-estimée : avec le nombre de kerkis que nous avons calculé et la thèse du maximum possible d'escaliers, nous obtenons une capacité de 22 000 places de 0,40 m environ (29 000 de 0,30 m). L'ensemble jusqu'au couronnement du portique donnerait une dénivellation approximative supérieure à 30 m – on ne sait du reste s'il faut compter un mur de podium - qui est cohérente.

Les témoignages de voyageurs ne manquent pas qui assurent que les **gradins**, ou le théâtre dans son ensemble, étaient en marbre blanc [59]. Pourtant O. Berg et O. Walter attribuaient des gradins erratiques en calcaire, trouvés sur le site et dans les environs immédiats, au théâtre. En 2018, la fouille a révélé que les huit rangées de gradins sous le diazôma étaient en calcaire ; on pourrait penser que l'on dépouilla le théâtre de ses marbres en priorité, mais il est peu probable que les rangées du deuxième et du troisième maenianums aient été construites dans un matériau plus précieux que celles du maenianum inférieur. Le plus vraisemblable est que l'on ait pris pour du marbre le calcaire blanc très homogène du Pagos ou généralisé de façon abusive à partir de certains vestiges ou d'autres théâtres. Le repose-pieds consistait en une plaque distincte du siège.

Les gradins mesuraient entre 0,41 et 0,43 m de haut ; leur profondeur était de 0,45 m, à laquelle s'ajoutait un repose-pieds de 0,30 m. La pente des huit rangées trouvées *in situ* lors des fouilles de 2018 a été estimée à 31,76°. Sur les photographies on observe une feuillure délimitant le repose-pieds sur les blocs de siège ; les dalles composant le reste du repose-pieds sont de profondeur variable. Elles devaient reposer sur un blocage, qu'il ne faut pas confondre avec les restaurations modernes en petit appareil qui complètent les lacunes. Le profil tel qu'on le devine sur des photographies de blocs très dégradés [60] semble avoir consisté en un listel surmonté d'une moulure concave et d'un ovolo (**fig. 621**). Trois fragments d'un « trône » de calcaire ont été découverts dans le secteur nord-est du bâtiment de scène. Si ce trône provenait bien du théâtre, le matériau rend probable qu'il s'agisse de la banquette qui couronnait chaque maenianum : le maenianum inférieur au moins était couronné de sièges à dossier faisant office de parapet pour le diazôma du côté de l'orchestra. L'existence d'une proédrie dans un grand théâtre d'époque impériale est loin d'être assurée. Les

59. Voir par ex. voir *supra*, p. 819, le témoignage de J. Pitton de Tournefort, manifestement exagéré, selon lequel tout le théâtre était en marbre. W. J. Hamilton observe « the substructions of the marble seats » : en réalité il n'a pas vu les sièges, et le matériau est imaginaire (Hamilton 1842, p. 56-57).

60. Entre autres sur un article de TRT Haber du 16 décembre 2018 (https://www.trthaber.com/haber/kultur-sanat/izmirdeki-smyrna-tiyatrosu-gun-yuzune-cikiyor-397891.html, dernière consultation le 10/11/20).

gradins portaient des **inscriptions topiques** sur le siège (voir *infra*, p. 860). Ph. Le Bas avait ainsi relevé le nom Ἰουλίου (voir *infra*, p. 860).

§ Parodos et accès. La configuration des accès à l'orchestra n'est pas assurée et seule la fouille permettra de le déterminer. L'alignement des murs de soutènement antérieurs, exceptionnel dans la région, semble imposer la restitution d'une estrade rectangulaire et non trapézoïdale, de même longueur que le bâtiment de scène, et dont le front viendrait s'inscrire dans l'intervalle entre les murs de soutènement. Ces présupposés ont amené O. Berg et O. Walter, puis D. Laroche, à restituer sous les remblais modernes des aditus de type latin sur le modèle du théâtre d'Aspendos, derrière les murs de soutènement antérieurs du koilon : les Autrichiens considéraient qu'il n'y avait pas de bifurcation possible vers l'orchestra dans le secteur devant les murs, qui n'auraient ainsi pu constituer des parodos découvertes de tradition grecque.

Les fouilles de 2017 sont descendues au même niveau que la corniche du rez-de-chaussée de la skènè dans un secteur où devrait se situer le débouché d'un hypothétique aditus est : aucun vestige *in situ* n'est apparu. Dans ce secteur ces derniers avaient déjà identifié comme moderne un mur de petit appareil, prolongeant en déviant légèrement de son axe, le mur de soutènement antérieur ainsi qu'un mur perpendiculaire à ce dernier, côté nord, dont il serait bon de vérifier qu'il ne s'agit pas là du bouchage tardif d'une parodos. En 2018, à l'endroit où O. Berg et O. Walter restituaient un aditus, ce sont des gradins qui ont été mis au jour ; comme il s'agit des huit rangées supérieures du premier maenianum, cela n'interdit pas qu'il y ait eu un accès à un niveau plus bas, sous les gradins. On remarquera aussi qu'à l'emplacement de l'entrée restituée par les Autrichiens dans le mur de soutènement il n'y a pas d'interruption de ce mur, du moins à ce niveau.

Cependant les théâtres connus en Ionie montrent qu'on peut concevoir, outre un débouché très étroit pour les parodos qui est exclu ici, un dédoublement des accès, avec un passage sous l'estrade et une rampe d'accès à l'estrade dans les plus grands théâtres d'Ionie comme ceux de Magnésie, Milet et Éphèse ; par ailleurs, on remarquera qu'à Téos où le plan du koilon est proche du demi-cercle et où le bâtiment de scène barre complètement l'orchestra, on ne trouve pas pour autant des aditus de type latin. Dans l'attente de plus de données, on préférera ne pas plaquer sur le théâtre de Smyrne un modèle qui semble inconnu par ailleurs en Ionie. Il est significatif que plusieurs fois O. Berg et O. Walter, notamment pour ce qui est de la configuration interne du bâtiment de scène et du koilon, reconnaissent que le parallèle le plus proche, géographiquement et morphologiquement, est celui fourni par le théâtre d'Éphèse et non les théâtres « romains » comme celui d'Aspendos.

Un accès frontal au théâtre longeant les petits côtés du bâtiment de scène paraît probable : de part et d'autre du bâtiment de scène des murs ont été identifiés dans l'alignement du mur divisant longitudinalement la skènè. À l'origine, il semble y avoir eu une porte dans l'intervalle entre la skènè et ces murs : si la corniche n'est plus conservée à ce niveau, ce qui aurait permis de juger si elle faisait retour sur les

petits côtés du bâtiment de scène, O. Berg et O. Walter avaient bien observé plusieurs assises d'un angle formant ante, marqué par une feuillure latérale. La fouille a révélé, à un niveau inférieur, que le mur se prolongeait au-delà : il semble qu'un mur soit adossé au bâtiment de scène au-delà d'un coup de sabre (**fig. 461**). Mais la fouille montre que dans l'assise à double cours, le cours interne est lié à ce mur. Il semble logique de restituer dans un premier état une porte dans cette intervalle, comme on en connaît à Téos, mais aussi de considérer que le bâtiment de scène connut un remaniement à sa périphérie au moins, et que la porte fut peut-être bouchée. Côté ouest une assise en place semble indiquer qu'à l'emplacement symétrique de l'angle que nous venons de discuter, le mur prolongeant le bâtiment de scène vers l'ouest était lié au cours extérieur de l'assise du mur postérieur du couloir de la skènè. L'attribution d'une base ionique à une porte qui se situerait nécessairement encore au-delà est très hypothétique : là encore il est possible qu'il s'agisse d'un remaniement, avec bouchage d'une porte. À l'est, le bouchage de l'accès nord est probablement contemporain du bouchage de même type de la porte latérale d'accès au couloir du bâtiment de scène. Les maçonneries en grand appareil prenant appui sur le mur est transformèrent selon la description des fouilleurs la porte bouchée en une sorte de niche.

Les portes latérales nord ainsi restituées dans un premier état auraient donné accès à une salle (« foyer » disent les Autrichiens) de chaque côté de l'estrade. On suppose que des accès latéraux aux foyers existaient également : Berg et Walter citaient ainsi le parallèle du théâtre de Selgè, toujours en Pamphylie. Ainsi le bouchage des accès nord, qui peut faire penser à la transformation du théâtre en citadelle dans une phase tardive, n'implique pas que l'accès aux foyers était condamné.

Du foyer ouest, et sans doute de même côté est, on pouvait gagner la porte du mur de soutènement antérieur ouest, permettant par un couloir ascendant à retour en équerre de déboucher dans le premier diazôma.

L'observation du pilier faisant saillie immédiatement au nord de la porte du mur de soutènement ouest, la prise en compte de son niveau, ainsi que des blocs remployés à proximité [61] et au vizirkhan amenaient les Autrichiens à y voir la naissance d'un arc doubleau d'une cage d'escalier monumental du type de celles qui flanquaient le bâtiment de scène de l'odéon d'Hérode Atticus et permettaient d'accéder au diazôma supérieur ainsi qu'au portique d'Eumène. Déjà M. Tsakyroglou remarquait la parenté de l'entrée ouest avec celle de l'odéon athénien [62]. À Smyrne, il y aurait théoriquement l'espace pour restituer un autre foyer de l'autre côté de ces escaliers comme dans ce dernier monument : tous deux ont été rapprochés par Vitruve en raison de l'espace disponible pour le stationnement et la déambulation des spectateurs. Mais tout cela demeure très spéculatif et singulier dans la région.

61. Peut-être les « superbes fragments de voûtes, en beau marbre blanc » observés par l'abbé Le Camus « vers l'extrémité occidentale de la scène, dissimulés dans un groupe de maisons » provenaient-ils d'un tel accès. Le Camus 1896, p. 115.

62. Tsakyroglou 1876–1879, p. 69 : ἡ δεξιὰ [εἴσοδος] …ὁμοιάζει ἐν πολλοῖς τῇ τοῦ ἐν Ἀθήναις θεάτρου τοῦ Ἡρώδου. Le référent direct est la porte du mur de soutènement ; on regrette que le ἐν πολλοῖς, qui laisse entendre une vision d'ensemble du secteur, ne soit pas développé.

O. Berg et O. Walter proposaient en outre de restituer le long des murs de soutènement antérieurs de petits escaliers semblables à ceux qui permettaient au théâtre d'Aspendos de gagner depuis les paraskènia le portique in summa cavea (**fig. 460**).

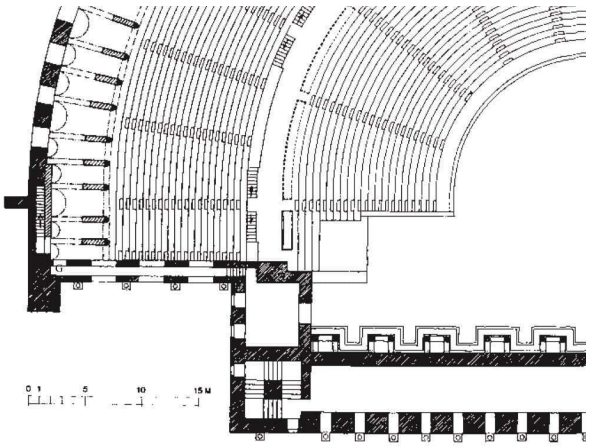


FIGURE 460 – Aspendos, théâtre. Escalier menant depuis le paraskènion, à l'intérieur du mur de soutènement antérieur, au portique in summa cavea, par la porte G (plan synthétique de DE BERNARDI FERRERO 1970 pl. 31 avec numérotation du plan d'origine LANCKORONSKI *et al.* 1890–1892, pl. XXI)

Ils reconnaissaient à l'est le mur d'échiffre d'un escalier large d'un mètre, dont le répondant ouest n'apparaîtrait qu'à travers quelques entailles dans le socle rocheux. La fouille devra préciser si le mur oriental, en grand appareil, associé à un contrefort en pierre de taille et blocage de débris de marbre prenant appui sur le mur de soutènement appartient à une phase antique et s'il ne faut pas y voir un aménagement ultérieur. L'escalier d'Aspendos est certes d'une largeur comparable, mais il débute en plan immédiatement à l'extérieur du premier diazôma : à Smyrne cet escalier est restitué entre la scène et le premier diazôma. Pour monter au sommet des gradins il aurait fallu qu'il bifurque vers l'intérieur du théâtre ou s'interrompe, ce qui limite la comparaison. La différence de niveau n'exclut pas encore tout à fait la restitution d'un escalier montant depuis l'extrémité de la scène à un palier devant la porte du couloir d'accès au premier diazôma, avant de continuer de s'élever.

§ Orchestra. L. Storari donnait en 1854 une surface de 981 m^2 pour ce qu'il appelait le « parterre » du théâtre, dont il mesurait la corde à 50 m [63]. Le diamètre de l'orchestra est estimé à 27 m par O. Berg et O. Walter, comme la moitié de la longueur de la scène selon la règle vitruvienne, supposée égale à celle du bâtiment de scène ; le plan en demi-cercle complété par un rectangle correspondant à d'éventuels aditus, s'il répond bien aux 200° couverts par le koilon, demeure hypothétique : peut-être la fouille permettra-t-elle bientôt d'établir la forme, les dimensions exactes et la configuration de la bordure de l'orchestra.

63. Chiffres repris par M. Tsakyroglou.

§ Bâtiment de scène. La **skènè**, longue de *ca* 52 m, soit un tiers environ du diamètre du koilon, se composait d'une longue galerie d'une profondeur interne de 4 m environ précédant un postscaenium d'une longueur moindre (42 m), composé à ce niveau de sept pièces ouvrant probablement chacune – c'est assuré pour six d'entre elles – sur cette galerie. Dans la galerie, les longs murs présentaient de légers décrochements à intervalles réguliers, constituant des massifs approximativement carrés destinés à recevoir les arcs doubleaux de la voûte de couverture : il ne s'agit pas de piles prenant appui sur les murs, mais bien d'une conception unitaire de ces murs, les massifs alternant assises à double cours et assises à un cours engagées dans le mur. Ce plan général est très proche de celui, mieux connu, du bâtiment de scène du théâtre d'Éphèse.

Les murs en grand **appareil** de la skènè sont construits en calcaire bréchique. Les murs périphériques étaient larges de 1,25 m, les murs de refend, qui semblent avoir été construits dans un second temps, de 0,75 m. Les blocs, de dimensions importantes, présentent un parement à bossage, avec ciselure périmétrale, souvent sur trois côtés.

L'appareil est imparfaitement régulier, comprenant de nombreux décrochements dans les joints. Le parement nord du mur nord de l'aile est en particulier présente de nombreuses irrégularités : la porte surtout est surmontée de deux énormes blocs superposés dont la hauteur équivaut à trois assises et demi (**fig. 461.2**) ; au-dessus, pour rattraper un lit d'attente en pente, on joua sur la hauteur du chanfrein de la corniche sans se soucier de la transition avec celle du mur est du postscaenium. Par ailleurs il est surprenant que le chapiteau ouest de la porte percée dans ce mur soit presque totalement couvert par le mur est du postscaenium. Une vue du parement sud de ce mur nord montre que les deux assises supérieures au moins étaient adossées à la tête du mur latéral du postscaenium. On n'observe en revanche pas de tels coups de sabre entre la façade la skènè et les murs transversaux du postscaenium. S'agit-il d'étapes de chantier ou de phases distinctes ? L'homogénéité de cet appareil approximatif interdit de trancher, et l'on peut rapprocher le chapiteau affleurant à peine de l'un de ceux des portes latérales du bâtiment de scène du théâtre de Selgè [64].

Figure 461 – Smyrne, théâtre. 1. Constructions prenant appui sur le retour à l'angle nord-est de la skènè. 2. Extrémité est de la façade arrière du bâtiment de scène, vue du nord (2014).

64. Lanckoronski *et al.* 1890–1892, p. 182, fig. 146.

La **façade arrière du postscaenium** (**fig. 462.2**) était divisée en trois sections par deux contreforts associés au mur (L. 1,30 m, prof. 0,90 m) ; ses extrémités formaient des ressauts longs de *ca* 5 m au centre desquels étaient percées des portes couronnées de linteaux dont l'embrasure était large de 2,80 m. La porte centrale, couverte d'un arc, était plus large et haute, ménagée dans un appareil que l'on pourrait qualifier de colossal : la clef de voûte en double crossette, d'une longueur maximale de 2,50 m environ était flanquée de voussoirs en crossette.

Figure 462 – Smyrne, théâtre. Façade arrière de la skènè avec enduits modernes et indication de l'emplacement de l'inscription de Proklos (2014).

Figure 463 – Smyrne, théâtre. Porte centrale de la façade arrière de la skènè avec clé de voûte en marteau en rouge et claveaux en crossettes en violet (2014).

Cette façade était coiffée d'une corniche lisse chanfreinée qui courait le long des contreforts et se poursuivait sur les petits côtés du postscaenium et les murs faisant retour à l'arrière du corps principal de la skènè. O. Berg put observer une mortaise à goujon au lit d'attente d'un contrefort, qu'il jugeait inexplicable ; mais peut-être indique-t-elle que ce contrefort se poursuivait à un étage supérieur (**fig. 464**). La hauteur de ce niveau rattrapant la pente était importante : les chercheurs autrichiens

l'évaluaient à 7 m environ, ayant pu mesurer 3,30 m du haut d'un des piliers de la porte occidentale au sommet de la corniche. Aucune fenêtre n'existait, du moins à un niveau supérieur à celui des portes.

Au centre la porte centrale devait donner sur un large escalier gagnant la galerie, dont les Autrichiens disent qu'il occupait la pièce centrale du second niveau. Les portes latérales se trouvaient dans l'axe des pièces d.

En ce qui concerne les accès à la skènè, on peut compléter le plan de 1922, par des portes latérales d'accès à la galerie de la skènè, du côté est du moins. Le seuil d'une telle porte a été découvert récemment de ce côté, à un niveau de 78 m, soit 2,75 m plus bas que le couronnement du rez-de-chaussée. Ce niveau de sol est nettement plus élevé que celui des portes postérieures, ce qui n'est guère surprenant, le terrain s'élevant côté est. Il correspond assez bien au niveau de l'estrade, plus visible aujourd'hui mais établi autrefois par O. Berg et O. Walter, plus de 2 m sous le couronnement du rez-de-chaussée. Il paraît probable que la galerie à laquelle donnait accès cette porte se trouvait à un niveau supérieur à celui du postscaenium, correspondant à celui de l'estrade. Un large escalier occupant la pièce centrale devait permettre de rejoindre, depuis l'extérieur, la galerie au niveau supérieur. Les deux portes des extrémités, placées dans l'axe des pièces des extrémités du second niveau, plus étroites et légèrement plus profondes (6,55 x *ca* 2,70 m pour la pièce orientale) pourraient avoir ouvert sur de semblables escaliers, beaucoup moins attendus cependant qu'un escalier axial comme on en connaît aux théâtres d'Éphèse et de Milet. Peut-être le sol des pièces se trouvait-il au-dessus d'un important remblai formant un caisson de soutènement, notamment pour celles qui comportent un contrefort à l'arrière. Il est également possible que le postscaenium ait comporté deux niveaux de pièces, ce que la fouille de cette partie bien conservée permettra de clarifier. Des portes intermédiaires ouvrant sur l'arrière des pièces deux et six semblent assez inattendues, étant donnée la tripartition de la façade arrière ; il faudrait en outre qu'elles soient de hauteur moindre que les portes latérales et pas tout à fait à mi-distance de ces dernières et de la porte centrale. Actuellement on peut déjà restituer un total de cinq portes permettant un accès postérieur à la skènè : les trois de la façade arrière, mais aussi les deux situées à l'arrière des ailes de la skènè. La porte est, la seule dégagée à ce jour, ouvrait sur un rez-de-chaussée situé sous le niveau de la galerie sur laquelle donnait la porte latérale est de ce dernier : dans ce secteur il semble bien y avoir eu deux niveaux dont on ne sait s'ils communiquaient.

La question de l'accès à l'étage de la skènè demeure ouverte : les pièces latérales des extrémités du postscaenium, plus allongées, devraient être exclues si l'on restituait une volée unique d'escaliers depuis le rez-de-chaussée dans l'axe de la porte centrée du ressaut ; mais il est aussi possible qu'il n'y ait pas eu d'escalier par les extrémités au rez-de-chaussée et qu'à l'étage il y ait bien eu une cage d'escalier, ce qui confirmerait la parenté de ce bâtiment de scène avec celui d'Éphèse : dans la dernière restitution de ce dernier, M. Hofbauer situe en effet les escaliers d'accès à l'étage de la skènè (deux niveaux au-dessus de la terrasse postérieure) dans les pièces latérales.

Un sérieux écueil réside cependant dans le fait que les pièces latérales ouvrent très largement sur la galerie, ce qui limite les possibilités d'appui antérieur d'un escalier. On pourrait aussi envisager des escaliers aux extrémités de la galerie, qui ne donnent pas sur l'estrade, mais là encore la porte latérale d'accès à la galerie, que nous situons approximativement d'après photographie, semble axiale.

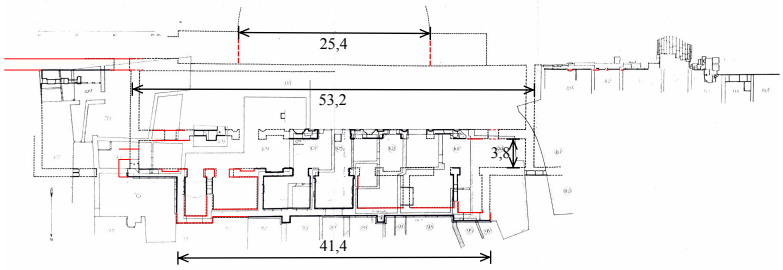


Figure 464 – Smyrne, théâtre. Plan de la skènè de O. Berg (Berg, Walter 1922 pl. II 2) réduit au 1:1000 ; en rouge, les murs autrefois restitués mis au jour par les fouilles du xxie s. ainsi que quelques rectifications.

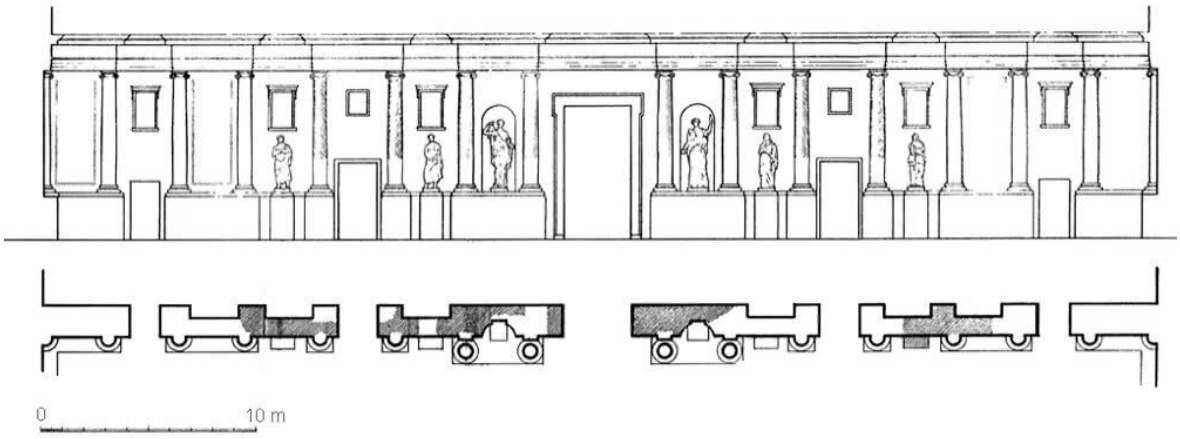


Figure 465 – Smyrne, théâtre. Plan et élévation du premier niveau du front de scène (Berg, Walter 1922, pl. III 2).

Le plan du **front de scène** est relativement bien connu. Il comportait trois portes permettant de gagner l'estrade depuis la galerie. Les fouilles récentes, dégageant de nouveaux tronçons de murs, invalident la restitution hypothétique de portes latérales : à moins qu'il ne faille les repousser à l'extrémité du mur, on en compterait non cinq mais trois, comme au théâtre d'Éphèse. La porte centrale était large de 4,20 m, les portes latérales, situées à une distance axiale de 11,20 m, larges de 2,55 m. À part la large ouverture axiale, qui donnait sur le palier sommital de l'escalier central, ces portes étaient décalées par rapport à celles des pièces du postscaenium, formant une alternance régulière, ce qui empêchait une vue traversante. Il n'est pas impossible que l'estrade aie été flanquée de paraskènia de plan approximativement carré ; mais il demeure plus probable dans la région qu'elle se soit prolongée jusqu'aux extrémités du bâtiment de scène.

Le mur de scène était rectilinéaire et animé de niches aménagées dans sa profondeur, flanquées de pilastres, répondants probables de colonnes sur des podiums dont aucun vestige *in situ* n'a été repéré mais dont on peut déduire l'existence de la différence de niveau entre les pilastres et les seuils. Ces podiums devaient être hauts de 2 m au minimum. Les Autrichiens soulignent la proximité des proportions de la partie centrale de l'ordre avec celles de l'odéon d'Hérode Atticus. De part et d'autre des portes latérales se trouvaient des colonnes engagées dans le mur, faisant saillie sur plus de la moitié de leur diamètre, estimé à 0,60-0,70 m. S'y rattache le fragment en marbre blanc d'une colonne torse cannelée sur plus de la moitié de sa circonférence. Un tel procédé, où une colonne complète est véritablement engagée dans le mur, peut faire penser à un remploi. Une troisième colonne venait s'ajouter dans l'intervalle entre deux portes.

Parmi les blocs erratiques trouvés dans les environs immédiats, on compte des fûts de colonnes torses, des chapiteaux ioniques de dimensions semblables mais présentant des variantes, des fragments de chapiteaux de pilastre corinthiens ; des fragments de corniche à denticules ; des corniches à console et caissons et des consoles fragmentaires ; un socle de placage de marbre à mortaises pour goujons perdus au lit d'attente ; une plaque, qui pourrait avoir constitué la couverture d'un petit édicule ou d'une niche. S'y ajoutent divers fragments ioniques (base de statue, ovolos), une tresse de feuilles de lierre, qui pourrait venir d'un encadrement de porte, un fragment de chapiteau corinthien (pour un autre chapiteau corinthien, voir *supra*, p. 823).

Devant le front de scène, tout un secteur essentiel demeure à fouiller. On ignore ainsi la hauteur de l'**estrade** (restituée d'après Vitruve à 5 pieds) ou la forme que prenait la façade du mur qui la séparait de l'orchestra. O. Berg et O. Walter considéraient que sa longueur était égale à celle du bâtiment de scène, soit 54 m, et sa profondeur égale à 9 m, distance la séparant des murs de soutènement, ce qui paraît beaucoup et qu'on pourrait réduire à 6,50 m en prolongeant l'orchestra jusqu'à la face de parement des murs de soutènement antérieurs et en retranchant la profondeur des podiums qui devaient prendre appui sur le mur de scène. Quant à l'estrade, il faut certainement la supposer pleine, sans local, car la galerie donnait directement sur l'estrade ; étant donné qu'on y accédait latéralement depuis l'extérieur, il semble hautement improbable qu'il s'agisse d'un étage. On ne peut donc désigner cette estrade comme proskènion. Cela ne permet cependant pas de déterminer sa hauteur exacte, qui devait être basse, car cette hauteur dépendait de celle de l'orchestra, pour l'heure inconnue.

La restitution de paraskènia de part et d'autre de cette estrade, sur le modèle de théâtres latins, est peu assurée. L'estimation de la hauteur totale du bâtiment de scène à 33 m est déduite de l'idée qu'il serait de même hauteur que le koilon avec lequel il aurait constitué un tout organique. Il est vrai qu'un front de scène à trois niveaux est hautement probable dans un théâtre aussi important ; sa hauteur est estimée à 28 m. Il devait comporter un niveau ionique et un niveau corinthien, le troisième étant éventuellement composite.

§ Ornementation sculptée. De l'ornementation sculptée ne subsistent que de maigres fragments dont la découverte s'échelonne sur plusieurs siècles.

• **Ronde-bosse.**

Statue de Claudios (base). Base inscrite « en lettres grecques assez mal formées », trouvée dans le bâtiment de scène : s'agissait-il d'un portrait de l'Empereur Claude, ce qu'indiquerait la présence du seul nom Klaudios, ou de M. Klaudios Proklos honoré également au théâtre ? Ou encore, s'il n'y a pas de faute d'impression du texte de Spon, la base mentionnerait un personnage féminin du nom de Claudia, au nominatif suivi d'un mot commençant par un *sigma*, ou au génitif. Spon 1678, p. 181. *I.Smyrna* 809.

Fragments divers. Michaud visitant le théâtre avec Fauvel trouva à proximité immédiate une « main de marbre qui avait huit ou neuf pouces de largeur [22-25 cm] », provenant d'une statue colossale, peut-être exposée à l'origine dans le front de scène [65] : c'est l'un des innombrables fragments évoqués par les voyageurs. Quelques pièces sculptées ont été trouvées lors des fouilles : ainsi celui d'une tête masculine en marbre avec trous percés pour y fixer une couronne ; un fragment portant les lettres ΣΙΠΠΙ pourrait provenir d'une base. Le rapport de 2017 signale des découvertes dans le bâtiment de scène : un pied de « statue romaine » dans la pièce la plus orientale (des photographies parues dans la presse montrent deux fragments de pieds aux cinq orteils posés à plat ; l'un d'entre eux, d'une largeur de 13-14 cm, appartient à une statue vêtue de dimensions légèrement supra-humaines, dont le drapé retombe sur le pied) ; un fragment de tronc de statuette dans la galerie (**fig. 466**) [66].

• **Reliefs.**

Fragment. Le rapport de fouille de 2017 signale un fragment de relief avec un masque trouvé dans la galerie du bâtiment de scène. On en trouve la photographie dans la presse (**fig. 466**) : le masque fait partie d'une frise à guirlande ; ses prunelles sont percées au trépan. On observe une feuillure en bas, tandis que la mouluration supérieure n'est pas conservée. Tous ces fragments sont sans doute les maigres vestiges d'une riche ornementation sculptée ; cependant on ne peut assurer qu'ils proviennent bien du monument.

Chronologie

Date de construction

Une cité aussi importante que Smyrne dut s'équiper assez tôt d'un théâtre. Les Dionysia, selon Aristide, remontaient à la plus haute Antiquité ; si l'on peut se

65. Michaud, Poujoulat 1833–1834, p. 345.
66. D. Laroche m'a par ailleurs signalé une statue trouvée dans le diazôma en 2017.

FIGURE 466 – Images du matériel trouvé lors des dernières fouilles, fournies à la presse (www.ntv.com.tr, 1er juin 2019, consulté le 18 juin 2020).

demander à partir de quand la fête comprit un concours musical, des Antiocheia sont attestés à partir de la première moitié du IIIe s. av. J.-C. : ils étaient probablement consacrés à Antiochos II et à la reine mère Stratonice, qui avait son sanctuaire à proximité immédiate du site actuel du théâtre (voir *infra*, p. 872). Rien ne permet cependant de préciser la date de construction. L'orientation du théâtre comme ses dimensions laissent penser que dès la conception du plan urbain, probablement au moment de la refondation, on réserva une vaste zone pour le théâtre. De ce théâtre hellénistique, force est de reconnaître qu'on en sait fort peu.

Phase hellénistique

Aucun vestige à ce jour ne prouve indubitablement que le théâtre remonte à l'époque hellénistique. Les couches de remblai moderne ont bien livré du matériel hellénistique, avec des monnaies remontant au IIe s. av. J.-C., mais aucune strate hellénistique homogène n'a été identifiée.

Les textes ne nous renseignent guère davantage. Une inscription très fragmentaire, datée par J. Keil du IIe s. av. J.-C. et trouvée lors des fouilles de l'agora, comprend la séquence ΑΤΡΟΥ une ligne après le mot θεωρίαν. La restitution de [θε]άτρου n'est en rien d'assurée.

Fr. Sear avance que, selon Aurelius Victor et Orose, Quintus Caecilius Metellus Numidicus – vainqueur de Jugurtha en 106, représentant des *optimates* exilé en 100 (an de Rome 654 chez Valère Maxime) –, aurait reçu « vers 100 » – plutôt en 100 même, voire un peu après – une lettre de rappel au théâtre de Smyrne, ce qui attesterait l'existence d'un théâtre à cette époque. Mais si l'on reprend le dossier en détail, cela semble loin d'être assuré. Valère-Maxime, source du Pseudo-Aurelius Victor,

écrivant au Ier s. apr. J.-C., situe sans ambiguïté le lieu de réception de la lettre lors de *ludi* au théâtre de Tralles, indiquant que son destinataire est exilé en Asie [67]. Le Pseudo-Aurelius Victor, dans un récit composé bien plus tard, probablement au IVe s. apr. J.-C., qui démarque celui de Valère Maxime, pour n'en retrancher que les détails servant à illustrer un chapitre sur la modération chez son modèle, avance – c'est le seul à le faire – que Metellus Numidicus s'exila à Smyrne ; seul l'enchaînement du récit laisse entendre que le théâtre mentionné dans la phrase suivante est celui de Smyrne : il est plus probable qu'on ait là une confusion introduite par la reprise de l'anecdote des siècles après, plutôt qu'une rectification [68]. Ce sont les deux seuls auteurs à mentionner l'épisode de la lettre. Orose, après le Pseudo-Aurelius Victor, dans la première moitié du Ve s. apr. J.-C., ne mentionne ni le théâtre ni explicitement le lieu d'exil du Numidique – il n'évoque que l'annulation injuste du premier rappel de ce dernier pour le rapprocher du cas d'un certain Rutilius, exilé à Smyrne après une injuste condamnation, qui y aurait vécu jusqu'à la vieillesse, s'adonnant aux études littéraires (Oros. V 17). Au IIe s. apr. J.-C., Aulu-Gelle (Gell. *NA* XVII 2, 7, dans un passage à propos de l'emploi de *fruiscor* au lieu de *fruor*) et Appien (App., *BC* I 4, 31-33), ce dernier dans un récit particulièrement détaillé, ne donnent aucune indication de lieu, comme le remarque Fr. Sear, et l'on pourrait citer dans le même cas, mais avant eux, au tournant de notre ère, Velleius Paterculus (Vell. Pat. II 15, 4). Enfin, on pourrait remarquer que Tite-Live (Liv., *Per.* 69) et Plutarque dans sa *Vie de Marius* (Plu., *Mar.* 29, 11) situent le lieu de l'exil de Metellus à Rhodes et non en Asie Mineure.

En revanche un passage de Vitruve déjà cité (Vitr. V 9, 1) atteste l'existence d'un théâtre au Ier s. av. J.-C. à Smyrne, près du Stratoniceum. Que Strabon ne le mentionne pas ne peut être retenu comme preuve de son inexistence, même si l'on sait qu'il a visité Smyrne [69].

67. Val. Max IV 1 (chapitre *De moderatione*), 13 : « *Numidicus autem Metellus populari factione patria pulsus in Asiam secessit. In qua cum ei forte ludos Trallibus spectanti litterae redditae essent, quibus scriptum erat maximo senatus et populi consensu reditum illi in urbem datum, non* ***e theatro*** *prius abiit quam spectaculum ederetur, non laetitiam suam proxime sedentibus ulla ex parte patefecit, sed summum gaudium intra se continuit. eundem constat pari uultu et exulem fuisse et restitutum. adeo moderationis beneficio medius semper inter secundas et aduersas res animi firmitate uersatus est*. » « Métellus le Numidique, banni par le parti populaire, se retira en Asie. Là, pendant qu'il assistait par hasard aux jeux publics de la ville de Tralles, on lui remit une lettre lui annonçant que le Sénat et le peuple romain, avec la plus parfaite unanimité, avaient permis son retour à Rome. Cependant il ne sortit point du théâtre [nous corrigeons la traduction impropre de *theatrum* par amphithéâtre] avant la fin du spectacle. Il ne laissa en rien voir sa joie aux spectateurs assis près de lui ; mais, si grand que fût son contentement, il le renferma dans son cœur. Il soutint du même visage et son exil et son rappel : tant il sut toujours, grâce à sa modération et à sa force de caractère, garder de la mesure dans la bonne et dans la mauvaise fortune. » (trad. Constant (éd.) 1935).

68. [Aur. Vict.] *De vir. ill.* LXII : « *2. Idem in legem Apuleiam per uim latam iurare noluit, quare in exilium actus Smyrnae exulauit. 3 Calidia deinde rogatione reuocatus cum ludis forte litteras in theatro accepisset, non prius eas legere dignatus est, quam spectaculum finiretur* ». « 2. Le même Métellus refusa de reconnaître par serment à la lex Apuleia qu'on avait présentée au peuple par la violence ; c'est pourquoi il fut condamné à l'exil, qu'il passa à Smyrne. 3. Rappelé ensuite sur proposition de Calidius, comme il avait reçu la lettre par hasard au théâtre au moment des jeux, il ne daigna pas la lire avant que le spectacle ne soit fini. »

69. Storari 1857 : « sa fondation est postérieure à Strabon et antérieur au Bas-Empire ».

Si l'on considère les vestiges actuellement observables, le plan singulier du koilon en parfait demi-cercle est généralement donné comme la preuve que l'édifice fut construit à l'époque impériale. Cependant, l'on remarquera qu'on trouve des murs de soutènement antérieurs sur une même ligne à l'époque hellénistique dans certains théâtres d'Épire (Dodone), de Macédoine (Mieza, première phase) et à Paphos à Chypre vers 300. La porte que Lord Arundell jugea digne d'Alexandre et de ses généraux est en réalité datable par sa technique de l'époque impériale, et plutôt avancée, de même que le système d'accès comportant arcs et escalier qui semble se développer devant les murs de soutènement antérieurs [70].

Rien ne prouve cependant que le théâtre hellénistique dont Smyrne était certainement équipée soit à chercher ailleurs que sur le site actuel [71]. En réalité la fouille est trop incomplète, les vestiges connus trop lacunaires pour écarter l'hypothèse la plus vraisemblable : que le théâtre fut construit dès l'origine sur les pentes du Mont Pagos, puis rénové et agrandi au même emplacement.

Phases impériales

Les vestiges actuellement visibles sont attribuables à l'époque impériale. En l'état actuel de nos connaissances, il nous semble audacieux de rattacher ce théâtre, comme le faisait O. Berg, à un petit groupe de théâtres d'Asie Mineure constituant avec les théâtres d'Aspendos et de Nicée un type romain qu'avait caractérisé Ch. Texier. Outre que ces deux derniers théâtres sont bien différents l'un de l'autre, on en connaît trop peu sur le théâtre de Smyrne pour postuler que son bâtiment de scène, équipé de paraskènia, formait un tout organique avec le koilon, et que les accès prenaient la forme d'aditus latins, ensemble qui trancherait avec d'autres solutions mieux attestées en Ionie.

§ Ier s. apr. J.-C. Le bâtiment de scène daterait du début de l'époque impériale selon A. Ersoy. Cela rejoint l'idée de J. Spon d'une phase de construction ou de rénovation sous le règne de Claude : le nomen Claudius ou son féminin Claudia, se situeraient au début de l'époque impériale [307]. En réalité ce *nomen* ne disparut pas au IIe s. apr. J.-C. L'association des travaux à une reconstruction après le séisme de 47, qui selon plusieurs auteurs toucha Smyrne, demeure audacieuse [72].

§ Époque antonine et restauration après le tremblement de terre de 177 apr. J.-C. L'inscription *I.Smyrna* 682 (voir *infra*, p. 860), qui date probablement de l'époque antonine et commémore des travaux réalisés au théâtre, pourrait attester une importante phase de construction dans le koilon, consistant peut-être en un agrandissement à cette époque où l'activité édilitaire était intense à Smyrne (voir *supra*, p. 815).

70. Arundell 1834, p. 399.
71. G. Meyer et D. Laroche envisagent par exemple que ce premier théâtre se soit situé du côté de l'agora, à proximité d'un gymnase (information G. Meyer).
307. Ersoy *et al.* 2016.
72. Lesvigne 2015, p. 186.

Un élément du front de scène se rattacherait bien à l'époque antonine : il s'agit de la présence de colonnes torses, qui ne se répandent véritablement qu'à partir du règne d'Hadrien, même si l'on connaît un premier exemple *ca* 75 sur une fresque de Doura-Europos ; on en connaît aussi au front de scène du théâtre de Termessos en Lycie que D. de Bernardi Ferrero situait stylistiquement dans le dernier quart du IIe s. apr. J.-C. ; on trouve des colonnes torses à Éphèse dans la bibliothèque de Celsus, sans doute postérieures au premier état, ainsi que dans l'escalier d'accès à l'atrium des thermes-gymnase du port, après 263 ; dans la Carie voisine à Aphrodisias, parmi les colonnes du Tétrapylon datable de la seconde moitié du IIe s. apr. J.-C. [73]

Reste à savoir si les travaux se situent avant ou après le tremblement de terre. Au début de l'année 167, le théâtre était en tous cas utilisable puisqu'un rival d'Aristide s'y produisit à plusieurs reprises (voir *infra*, p. 893). Une idée courante est qu'il dut être endommagé par le tremblement de terre et réparé. Or l'inscription inédite de la skènè gravée en l'honneur de M. Klaudios Proklos (voir *infra*, p. 865), entre 123/124 et 213/214 atteste d'importants travaux de restauration au théâtre et se situerait avec vraisemblance bien dans la suite immédiate du tremblement de terre (177-180). Il est possible que l'appareil aux vertus antisismiques de la porte aménagée dans le mur de soutènement antérieur ouest ait été retenu en réponse au tremblement de terre, à moins qu'il n'ait résisté à ce dernier.

Le monument était en tous cas encore fonctionnel en 250, quand certains Smyrniotes voulurent y entendre le martyr Pionios, demande qui n'eut pas de suite (voir *infra*, p. 1328). Cependant, si le trésor daté du règne de Gallien trouvé dans les ruines du théâtre fut bien enfoui à cet emplacement sous le règne de cet Empereur (259/260-268), cela rend probable que le monument était au moins provisoirement abandonné et hors d'usage dans la seconde moitié du IIIe s. apr. J.-C. [74]

Abandon et réutilisation comme carrière

L'abandon eut donc lieu au plus tôt dans la seconde moitié du IIIe s. apr. J.-C. Les ruines semblent être restées apparentes jusqu'au XVIIe s. Les témoignages des nombreux voyageurs de passage à Smyrne permettent de situer assez précisément la destruction du théâtre. J. Spon nous apprend qu'en 1675, le chantier du vizirkhan et du bedesten (marché aux tissus), qui remployaient en abondance des matériaux provenant du théâtre, était en cours. Selon Lord Arundell, du temps duquel on attaquait désormais le rocher naturel, les travaux seraient l'application d'un ordre du vizir « Ahmet Kupalu Oğlu » [75] alors que le théâtre était couvert d'abris de fortune. Non seulement les gradins furent démontés, mais encore la roche taillée pour en extraire des matériaux, ce qui eut pour conséquence de rendre relativement méconnaissable l'empreinte du théâtre.

73. Chapot 1907, *cf.* Picard 1939. Pour le théâtre de Termessos, de Bernardi Ferrero 1969.

74. Spon 1678, p. 181. C'est en tout cas bien plus probable que de faire de ce trésor un dépôt de fondation permettant de conclure que c'est Gallien qui « avait fait bâtir » le théâtre (Wheler 1689, qui rejette vivement l'idée de Spon selon laquelle le théâtre existait du temps de Claude).

75. Il s'agit du grand vizir Köprülü Fazil Ahmet Paşa, fils et successeur de Mehmet Köprülü, décédé en 1676.

Smith en 1678 remarque que la plupart des gradins avaient été retirés ; Galland pousse le constat jusqu'à la comparaison avec sa visite trois années auparavant, en 1675, où le théâtre était « assez entier ». En 1678 en revanche on n'y voyait « presque » « que la place ». Il ajoute : « je crois que dans quelques années, il ne restera plus que la mémoire d'un édifice si superbe[76] ». Tournefort, de passage en 1700-1702, note que le travail est achevé, ce qui nous donne un *terminus ante quem*[77]. R. Chandler, présent à Smyrne un siècle plus tard, en 1764-1766, évoque encore cette destruction du siècle précédent. Les fouilles récentes permettraient par ailleurs de descendre encore ce *terminus ante quem* : elles ont daté le remblaiement de la kerkis orientale, et sans doute du théâtre, de l'époque de Süleyman II (1687-1691), car le matériel mêlé va de l'époque hellénistique au règne de ce sultan. Toutes ces sources croisées mettent en évidence une destruction particulièrement efficace.

Des couches non datées, contenant des débris de marbre et de calcaire, témoignent d'une activité de débitage ou de calcination sur le site. À un moment où il servit de carrière, le théâtre devait être remblayé jusqu'à un niveau de 80,68 m[78], car c'est là que l'on trouva des gradins qui avaient dévalé la pente au moment de l'extraction ; des gradins sont conservés jusqu'au sièges à dossier du diazôma, dont le lit de pose se situe à un niveau de *ca* 84,58-84,70 m, ce qui signifie, si l'on croit le témoignage des voyageurs attestant le pillage de tous les gradins visibles, qu'ils furent ensevelis avant qu'on acheva l'extraction.

D'autres gradins provenant probablement du théâtre semblent avoir été remployés dans les bâtiments environnants, mais aussi le long du tronçon de fortification tardive s'étendant entre la gare de Basmane et Kadıfekale, ou encore dans les cimetières proches du Pont des Caravanes (Kemer Köprüsü, sur l'actuelle Gaziler caddesi, immédiatement à l'ouest du carrefour où se trouve le métro Levent)[79].

Les constructions sur le site du théâtre commencèrent dès l'époque ottomane, vers 1800 environ selon les fouilleurs après l'apport du remblai déjà signalé. Il doit s'agir d'une coquille pour 1700 : on remarquera que déjà en 1739, R. Pococke signalait la construction de maisons sur le site. À la fin du premier quart du XIXe s., Lord Arundell décrivait un théâtre en grande partie rempli de maisons. On construisit encore dans le secteur jusqu'au XXe s. L'étude des monnaies a notamment montré une chaîne continue d'Ahmet II à Mahmut II (monnaies de son vizir Mehmet Reşad), c'est-à-dire de la fin du XVIIe au début du XIXe s., attestant une activité importante sur le site. Ces constructions durent être éphémères ou demeurèrent modestes, car M. Tsakyroglou situe encore le théâtre « immédiatement après les derniers bâtiments de la ville actuelle », qui est bien plus étendue aujourd'hui : il ne signale que quelques maisonnettes

76. Galland 1678 [2000] 218.

77. Berg, Walter 1922, p. 12 donne la date de 1717 comme *terminus ante quem*, mais il s'agit de la date de publication et non de celle du voyage.

78. Il s'agissait d'un remblai en partie naturel. Voir par ex. le témoignage de Le Camus (voir *supra*, p. 821), qui évoque le limon charrié par les eaux de ruissellement.

79. Hamilton 1842 (voyage en 1835) ; Fontrier 1907, p. 10 ; Berg, Walter 1922, p. 8.

turques occupant le centre du théâtre. De son temps il restait encore quelques gradins en trois points de la partie haute du théâtre, qui ne subsistent plus aujourd'hui [80].

Déjà au début du xxe s. les réfugiés crétois, fuyant la répression par l'Empire ottoman d'une série de révoltes dans le sillage de la guerre d'indépendance grecque, construisirent sur le terrain des habitats de fortune, et la pratique des *gecekondu* se poursuivit tout au long du siècle, s'intensifiant considérablement à partir de 1950.

Les bouleutèrions de l'agora

38°25'8.70"N 27° 8'16.95"E.

Figure 467 – Smyrne, agora. Vue aérienne depuis le nord-ouest en 2017 (Ersoy *et al.* 2018, fig. 1).

Figure 468 – Smyrne, agora. Vue aérienne du bouleutèrion en 2017 (d'après Ersoy *et al.* 2018, fig. 4). Par O1 et O2 nous indiquons les orchestras successives des deux phases impériales.

80. Tsakyroglou 1876–1879, p. 69 : ἀμέσως μετὰ τὰς τελευταίας οἰκοδομὰς τῆς νῦν πόλεως [...] νῦν τὸ κέντρον τοῦ θεάτρου κατέχεται ὑπὸ Τουρκικῶν οἰκίσμων.

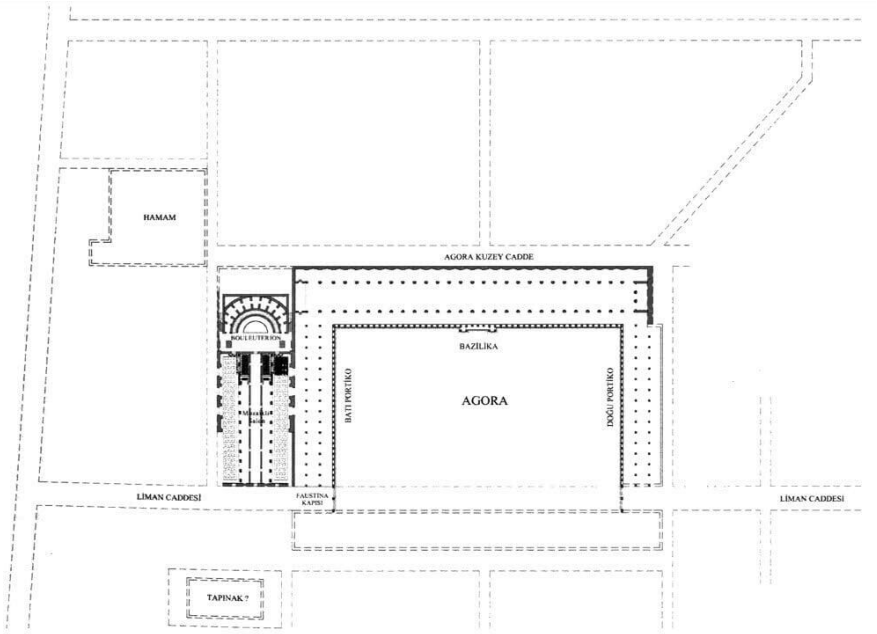


Figure 469 – Smyrne, agora. Plan de situation (Ersoy 2015, fig. 2).

Histoire de la recherche

Le bouleutèrion, dont on attendait la découverte dans le secteur de la basilique [81], fut définitivement identifié en 2007, année de la reprise des fouilles à Smyrne sous la direction d'A. Ersoy. Il a depuis constitué l'un des secteurs de l'agora où ont lieu des travaux annuels. La fouille est toujours en cours et a récemment révélé, en 2016, l'existence d'une phase intermédiaire inconnue jusqu'alors : un premier bouleutèrion d'époque impériale [82]. En 2019, alors que la fouille était bien avancée, mais nullement achevée, surtout si l'on s'intéresse à la phase hellénistique, ont été soutenus une thèse de doctorat intitulée *Le bouleutèrion de Smyrne* et un mémoire de master (*Yüksek Lisans*) sur la céramique provenant de ce monument [83].

Description

§ Nom antique. L'édifice est désigné comme bouleutèrion par les sources épigraphiques et littéraires. Ainsi une inscription datée de 124–138 apr. J.-C. mentionne « la basilique qui se trouve à proximité du bouleutèrion » (*I.Smyrna* 697, l. 11-12 [84]). Par ailleurs, Aelius Aristide parle également à plusieurs reprises du bouleutèrion situé sur l'agora où il avait ses habituddes (voir par ex. Arstd. *Or.* XVIII (*Monodie sur Smyrne*), p. 262, l. 17-18. Arstd. *Or.* LI (*Cinquième discours sacré*), p. 353-355).

81. Cadoux 1938, p. 180 l'évoque. Alors que la fouille était incomplète, J.-Ch. Balty supputait déjà qu'il pouvait correspondre à la salle à mosaïque accessible par trois portes (*sic*) depuis le portique ouest (Balty 1991, p. 551-552). L'intuition n'était pas mauvaise, puisqu'on pense que le bouleutèrion hellénistique ouvrait sur le portique ouest, mais à l'époque impériale le bouleutèrion se trouvait plus au nord, dans le prolongement de la salle à mosaïque.

82. Ersoy 2014a, Ersoy 2014b, Ersoy 2015 et en particulier les rapports les plus récents sur les campagnes 2016 et 2017 : Ersoy *et al.* 2017, p. 427-429, Ersoy *et al.* 2018 et Ersoy 2019, p. 79-80, fig. 1.

83. Göncü 2019 et Alkan 2019.

84. Il s'agit de la souscription de 123, où Lucius Vestinus, agonothète des Nemeseia, fait paver cette basilique.

§ Situation. Le bouleutèrion est situé à l'extrémité nord du portique ouest de l'agora. Il est bordé à l'ouest et au nord par deux rues, la rue dite du bouleutèrion et la rue nord de l'agora. Dans sa phase hellénistique, il donnait à l'est sur le portique. Dans ses phases impériales, il était orienté au sud et ouvrait dans la seconde phase sur le « bâtiment à mosaïque » (mozaikli yapı, 61 x 35 m) auquel on accédait, depuis la rue du bouleutèrion et la rue de Faustine au sud, par des escaliers, ou, depuis le rez-de-chaussée du portique ouest, par cinq portes.

§ État de conservation. Comme dans d'autres secteurs, les constructions de la fin de l'époque ottomane et du début de la République turque ont endommagé les deux bouleutèrions d'époque impériale, qui conservent cependant une partie du sol de leur orchestra et les substructions de leurs gradins. Les restaurations sont importantes et se distinguent relativement bien des ruines : il s'agit de murs maçonnés en petit appareil irrégulier se terminant en escaliers, ainsi que d'une demi-voûte cimentée venant stabiliser les substructions (**fig. 470**) ; de mortier rose consolidant les dallages, et de murets de briques rouge sombres contenant les sols fragilisés par des lacunes (**fig. 472**).

Figure 470 – Smyrne, bouleutèrion. De gauche à droite, les substructions rayonnantes du premier édifice impérial, les murs circulaires du second de part et d'autre de la première orchestra couverte d'*opus sectile*. Les maçonneries en escalier et la demi-voûte sont des restaurations modernes (Ersoy *et al.* 2017, fig. 8).

§ Matériaux. L'andésite de la phase hellénistique contraste avec le marbre des phases impériales. Il s'agit d'un marbre blanc pour les gradins, combiné avec du marbre de couleur pour l'*opus sectile*. À l'époque impériale on utilisa également de l'argilite.

Chronologie

La fouille amène à réviser la chronologie du secteur : jusqu'à présent on pensait que ce bouleutèrion, construit après le tremblement de terre de 177/178, avait été conçu pour agrandir ou remplacer le bouleutèrion hellénistique devenu insuffisant. On distingue désormais trois phases.

§ Phase hellénistique. On situe le bouleutèrion hellénistique sous les bouleutèrions d'époque impériale, au niveau du sous-sol du portique ouest, un étage plus bas que ses successeurs. La plus orientale des trois nefs de ce portique semble avoir été à l'origine une rue. L'arcade du portique, ajoutée postérieurement, prend appui sur une façade hellénistique en andésite qui ouvrait sur cette rue. Deux portes à linteaux bouchées auraient donné accès au bouleutèrion hellénistique dans un secteur qui reste à fouiller en profondeur, sous les bouleutèrions impériaux : l'édifice aurait donc été orienté à l'est, contrairement à ses successeurs, orientés au sud. On attribue aussi à ce bouleutèrion de nombreux gradins rectilignes en andésite trouvés en divers points de l'agora, qui ne peuvent avoir appartenu aux odéons impériaux, dont les gradins étaient courbes et en marbre. Il nous semble que d'autres blocs remployés dans la partie nord du portique ouest, à hauteur du secteur des bouleutèrions, pourraient aussi être attribués à l'édifice hellénistique : il s'agit de blocs ornés de boucliers (**fig. 471**), comme on en trouvait dans la partie haute de la façade des bouleutèrions de Milet et de Stratonicée de Carie, ou comme Pausanias (Paus. VI 23, 7) en décrit pour le bouleutèrion d'Élis, remarquant que de son temps cette représentation d'armes avait perdu sa signification guerrière pour devenir simplement ornementale [85].

Figure 471 – Smyrne, bouleutèrion. Rez-de-chaussée du portique ouest de l'agora depuis le nord-est. À droite les deux portes qui auraient donné accès au bouleutèrion hellénistique. Au fond, blocs à boucliers (2015).

85. Περὶ δὲ αὐτὸ ἀσπίδες ἅμα κεινται, θέας ἕνεκα καὶ οὐκ ἐς ἔργον πολέμου πεποιημέναι : « Tout autour sont disposés des boucliers fabriqués pour être exposés et non pour un usage militaire ». Hoepfner 2011 fig. 108 fait de ces blocs des remplois d'un monument commémorant une victoire qui se serait situé dans ce secteur sur l'agora hellénistique. Il restituait l'emplacement du bouleutèrion à l'opposée, au sud d'une agora au plan dédoublé très restitué (fig. 106), au motif discutable que la porte de Faustine devait être axiale et non angulaire.

§ Phases impériales.

• **Phase impériale I.** On a découvert les vestiges d'un bouleutèrion intermédiaire, baptisé bouleutèrion du début de l'époque impériale.

L'orchestra suivait un plan outrepassant un demi-cercle d'un diamètre de 8,80 m [86] (**fig. 468**) ; une partie du lit de mortier qui recevait un *opus sectile* de marbre subsiste, ainsi que des fragments de dallage polychrome, où l'on observe à l'intérieur d'une bordure claire, des formes aux contours sombres : un carré dans lequel s'inscrit un cercle et un carré ou un rectangle de dimensions plus importantes (**fig. 470**). L'orchestra était bordée au nord par une assise semi-circulaire en argilite (*kil taşı*).

Les substructions des gradins consistent en une série de murs rayonnants larges de 0,40 m – sauf les deux centraux, plus larges – en petit appareil lié au mortier de chaux. Leur hauteur s'élève à mesure qu'ils s'éloignent de l'orchestra. Ils n'apparaissent pas symétriques et sont d'une densité remarquable dans le quart est du koilon, où les intervalles qui les séparent sont bien plus étroits que les murs. Ces murs s'inscrivent au nord, à l'est et à l'ouest dans des murs périphériques en petit appareil irrégulier, composés d'argilite à l'intérieur et de calcaire à l'extérieur, qui définissent un plan rectangulaire de 35,80 m x 21,50 m, complété par un portique devant la façade sud. Le remblai a livré un matériel hellénistique homogène, hormis quelques poches perturbées par des fosses sceptiques ottomanes. Le bâtiment serait datable au plus tôt de l'époque augustéenne. Peut-être l'espace au sud du monument était-il vierge avant la construction du bâtiment à mosaïque dans la phase suivante.

• **Phase impériale II.**

Le second bouleutèrion d'époque impériale de longueur similaire (*ca* 35 m) à celle du précédent, mais plus profond (un peu moins de 30 m) et avec une orchestra sensiblement plus grande, d'un diamètre de 13,80 m [87], s'étendait davantage vers le sud. Le koilon était toujours inscrit dans des murs définissant un plan rectangulaire ; du mur postérieur il ne subsiste qu'un pan à l'est de l'axe (**fig. 468**). Ses techniques de substruction, à onze voûtes en canonnière derrière un couloir semi-circulaire voûté en berceau, étaient plus complexes (**fig. 468**). Un canal de récupération des eaux du toit fut bouché par les débris du premier bouleutèrion impérial au moment de sa construction à un niveau à peine plus élevé, et avec de nombreux matériaux provenant du premier.

L'**orchestra**, dans son état de conservation actuel (**fig. 472**), suit un plan strictement semi-circulaire. Elle était pavée d'un *opus sectile* de marbre, fait de panneaux de losanges en damier aux tons divers, qui apparaissent sur la photographie blancs, gris, bleus, jaunâtres, séparés par des bandes. Le dallage conservé très partiellement devait être similaire à celui de ce qu'on peut identifier comme une **estrade** basse et peu profonde : dans le dallage mieux conservé on observe un losange de grandes dimensions au centre d'un panneau rectangulaire. La jonction de cette estrade et

86. Là encore, 4,40 est donné comme le diamètre (*çap*), et il doit s'agir du rayon.
87. 6,90 est encore donné comme le diamètre (*çap*), mais il s'agit de toute évidence du rayon.

Figure 472 – Smyrne, bouleutèrion. Vue depuis le sud vers l'orchestra (Ersoy 2015, fig. 10).

l'orchestra est perdue, mais l'amorce d'une deuxième rangée de panneaux rectangulaires du côté de l'orchestra laisse penser que sa profondeur était à l'origine le double de l'actuelle (total *ca* 1,30 m) et que son front était aligné sur le diamètre du demi-cercle de l'orchestra. Sur la vue aérienne, à l'est de l'orchestra, les vestiges d'un mur parallèle à cette ligne, mais situé plus au nord, correspondrait bien à un mur de soutènement antérieur rectiligne laissant la place pour une parodos débouchant dans l'orchestra. L'orchestra était limitée par un **podium** au noyau en petit appareil lié au mortier similaire aux substructions des gradins ; le mur de podium était plaqué de marbre, comportant une base chanfreinée lisse, des plaques d'orthostates, au-dessus desquelles on peut restituer une assise de couronnement dont le lit supérieur devait faire office de circulation au pied des gradins.

Les **gradins** de marbre, autant qu'on puisse en juger d'après la photographie, se caractérisent par un profil au couronnement convexe au-dessus d'une partie légèrement concave. Le siège n'était pas distinct du repose-pieds. On distingue encore deux escaliers bordés de pattes de lion schématiques, à partir desquels on peut hésiter à dénombrer trois secteurs, comme au bouleutèrion de Milet (le secteur central couvrirait *ca* 80°, pour 90° à Milet), plus petit cependant ; quatre en restituant un escalier central comme au bouleutèrion de Téos, les deux secteurs centraux s'étendant sur un arc de cercle de 40°, les deux latéraux sur 80° : le nombre pair s'accorderait bien avec d'autres caractéristiques latines de l'édifice. On s'attendrait moins à

trouver 7 secteurs de 25° dans un bouleutèrion, mais le diamètre important de l'orchestra, voisin de celui du théâtre de Métropolis ne l'exclut pas. Au sud de l'estrade un massif profond d'*opus caementicium* se trouve à l'emplacement d'un front de scène, dont l'existence ne serait pas étonnante dans un édifice d'envergure reconstruit un quart de siècle après le bouleutèrion de Vedius Antoninus à Éphèse. On ne saurait en juger sur la simple vue aérienne d'un secteur qui fut remanié jusqu'à l'époque ottomane, mais on peut noter simplement que son parement sud est aligné sur le carré inscrit dans le cercle de l'orchestra. Selon les fouilles, la construction du bâtiment à mosaïque dans le prolongement du bouleutèrion s'inscrit dans la même phase : il s'inscrirait ainsi dans l'héritage des cours péristyle précédant l'hémicycle à gradins des bouleutèrions, comme il en existait à Milet et à Téos.

C'est ce bouleutèrion qui doit avoir été reconstruit après le tremblement de terre de 177 : Aelius Aristide (Arstd. *Or.* XVIII (*Monodie sur Smyrne*), p. 262, l. 18), qui demanda de l'aide au pouvoir impérial (voir *infra*, p. 895), témoigne dans sa monodie de la destruction du bouleutèrion qui semble avoir été totale dans la phrase : « ποῦ μοι τὸ βουλευτήριον »(« où est mon cher bouleutèrion ? »). Il le fut avec l'aide impériale – l'affaire avait été portée par Marc Aurèle et Commode devant le Sénat –, sous la forme d'argent mais aussi d'une promesse d'envoi d'ouvriers. Peut-être le savoir-faire de ces derniers concourut à l'élaboration d'un plan parfaitement semi-circulaire à substructions complexes, faisant un recours systématique à l'*opus caementicium* ; le bouleutèrion présentait d'autres caractéristiques latines comme son orchestra semi-circulaire, l'alignement probable de ses murs de soutènement et peut-être la subdivision du koilon en un nombre pair de secteurs.

Le plus récent rapport, sur les activités de 2018, divise encore cette phase « romaine tardive » en deux sous-phases, sans donner davantage de précisions. On peut observer que le dernier dallage, tel qu'il est restauré dans un remplissage de mortier soutenu par des murets de briques modernes se situe à un niveau supérieur au niveau donné par la moulure de base du podium, masquant la partie basse des orthostates.

§ Abandon. On sait que l'agora devint hors d'usage à partir du début du VIIe siècle, quand l'emprise urbaine se rétrécissant, un cimetière y fut aménagé ; dans la présentation historique de leur site web, les fouilleurs citent le bouleutèrion comme monument abandonné dans le courant du VIIe, faisant le rapprochement avec ce qu'ont montré les fouilles du site d'Altınpark dans le quartier de Basmane.

§ « L'odéon près du port ». Aelius Aristide nomme τὸ ᾠδεῖον τὸ πρὸς τῷ λιμένι, édifice où, en août 164, se produit son rival égyptien le jour même où lui-même déclame ses discours au bouleutèrion de l'agora (Arstd. *Or.* LI [*Cinquième discours sacré*], p. 353-354) : il ne fait donc aucun doute que les deux édifices sont distincts et ont pu être utilisés simultanément pour des usages similaires. On ignore tout de cet édifice et le chiffre des 17 auditeurs de l'Égyptien, cité pour souligner son échec, ne

nous renseigne guère sur sa capacité. En 1907, A. Fontrier proposait de le localiser sur la côte, au sud de la ville, d'après le texte d'Aelius Aristide et « de belles assises de marbre » (**fig. 473**) [88].

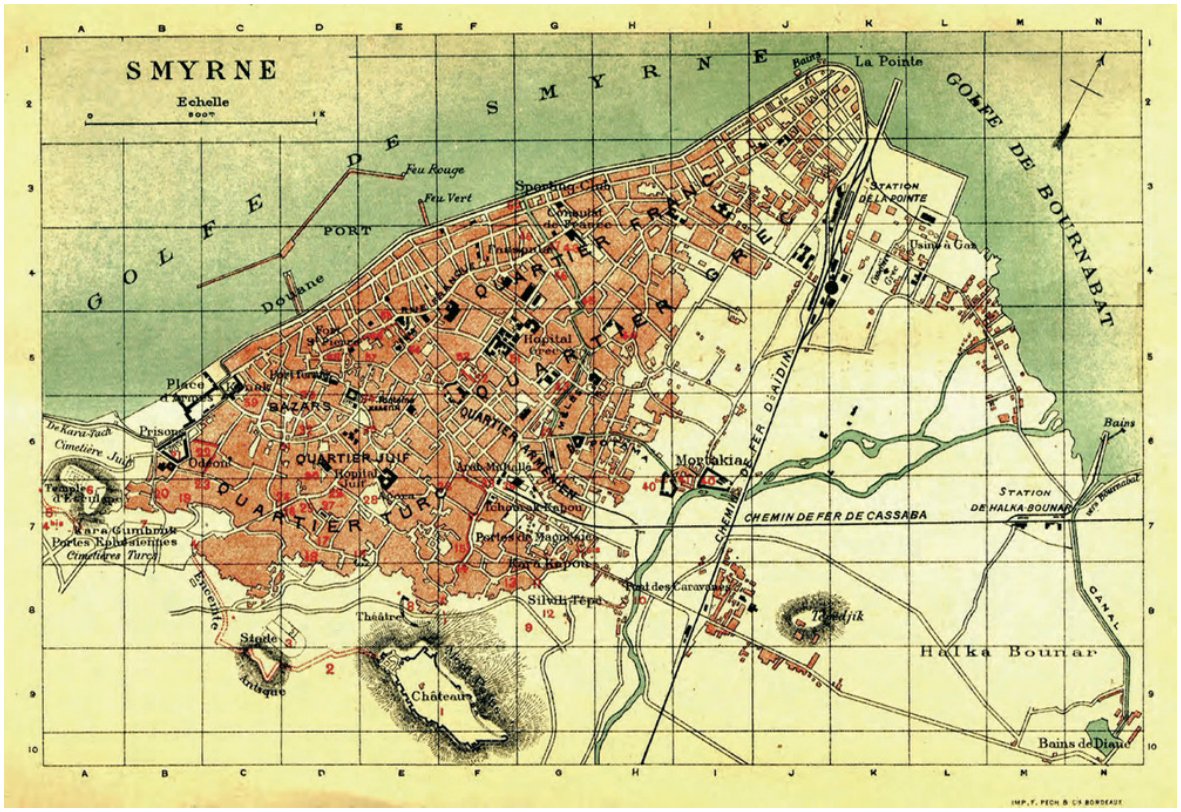


Figure 473 – Smyrne, odéon près du port. Plan hors-texte extrait de Περὶ τοῦ ποταμοῦ Μέλητος, Smyrne, 1907, d'A. Fontrier. Collection particulière (cl. G. Meyer reproduit dans Meyer 2008). Le nº 22 propose un emplacement pour le monument.

On peut se demander si la précision topographique « près du port » est simplement explicative, ou si, déterminative, elle distingue cet odéon d'un autre, soit un édifice inconnu, soit le bouleutèrion de l'agora qui aurait pu être considéré également comme un odéon, étant donné l'ambivalence qu'on constate entre ces deux types d'édifice théâtral en Asie Mineure à l'époque impériale.

Ainsi, quand Pausanias parle quelques décennies plus tôt de l'« odéon », sans plus de précision, qui renfermait un tableau d'Apelle – vieux de cinq cents ans, s'il s'agissait de l'original et non d'une copie – figurant une Grâce [89], on peut se demander s'il s'agit de l'odéon près du port ou d'un édifice plus central, plus connu, et plus ancien sans doute, le bouleutèrion de l'agora, désigné comme bouleutèrion par Aelius Aristide et une inscription mais qu'on aurait peut-être appelé « odéon ». Ce serait bien plutôt dans ce monument emblématique de Smyrne qu'on aurait exposé une œuvre du maître.

88. Fontrier 1907, p. 116-117, nº 22, avec renvoi à un article à ce sujet dans la *Réforme de Smyrne* du 2 janvier 1907 (*non vidi*). Fontrier distingue bien cet odéon de l'agora où il propose une emplacement pour le bouleutèrion (nº 28).

89. Paus. IX, 35, 6 : ἐν τῷ Ὠιδείῳ Χάριτός ἐστιν εἰκών, Ἀπελλοῦ γραφή.

Nombreux sont les compilateurs qui confondent bouleutèrion et odéon dans un unique édifice de l'agora. C'est le cas de Fr. Sear, quand il considère qu'un citharôde, qui selon Artémidore de Daldis (Artem. I 64) concourut dans le concours sacré d'Hadrien [90], se produisit probablement dans un odéon : si on lit la suite du texte, on voit que les bains (βαλανεῖον) du songe du futur concurrent représentent le théâtre (θέατρον). Le texte nous indique donc assez probablement que les épreuves musicales des Hadrianeia avaient lieu au théâtre.

§ D'autres théâtres encore ? L'orateur smyrniote Aelius Aristide parle à plusieurs reprises des « théâtres » de Smyrne [91] . Est-ce pure amplification rhétorique ? Cette expression pourrait en fait renvoyer à un ensemble non pas de théâtres, mais d'édifices de type théâtral (théâtre, odéon, bouleutèrion) ou même d'édifices de spectacle.

Si l'on récapitule, on connaît à Smyrne à l'époque de la seconde sophistique un théâtre, un stade, le bouleutèrion de l'agora et l'odéon près du port, ce qui suffit peut-être amplement à justifier que l'on parle des « théâtres » de Smyrne.

Cependant, d'autres vestiges encore de l'agora demeurent inexpliqués. R. Naumann [92] rapporte en effet que des blocs de gradins en andésite ont été trouvés remployés en divers points de l'agora : à l'extrémité ouest de la basilique, dans la partie centrale du portique ouest et près du portique est, ces derniers étant apparus lors des travaux d'installation d'une canalisation dans la rue Dikilitaş. Il les attribue au bouleutèrion hellénistique, qui n'avait pas été identifié alors. On peut encore aujourd'hui observer ces gradins, dont R. Balty a remarqué qu'ils étaient rectilignes [93]. Il pourrait s'agir des gradins de la première phase du monument fouillé par A. Ersoy, qui auraient été remplacés par les gradins en marbre que l'on voit aujourd'hui lors de la rénovation de l'agora à l'époque antonine. Ce scénario n'est pas sans parallèles [94].

Mais R. Naumann mentionne une autre série de gradins, en marbre cette fois, à l'extrémité est de la petite place au sud de la zone de fouille, qui constituerait un théâtre ou un « édifice semblable à un théâtre » adossé au côté sud de l'agora, d'après ce qu'en rapporte O. Deubner après avoir visité le site en 1938 en compagnie de son fouilleur, S. Kantar [95]. Cela constituerait un nouvel édifice dans la liste des « théâtres » de Smyrne, dont on n'a plus reparlé ensuite.

90. C'est-à-dire les Hadrianeia, la traduction par « sacred concert » est éloignée de la lettre du texte, de même que « harpist » pour citharôde est une transposition inexacte, le citharôde n'étant pas un simple instrumentiste, mais un chanteur s'accompagnant de la cithare et non de la harpe.

91. Arstd. *Or.* XVII (*Smyrnaïkos*) p. 232, l. 6, 26 ; XVIII (*Monodie sur Smyrne*) p. 261, l. 23.

92. Naumann, Sekâhattin 1950, p. 74.

93. Balty 1991, p. 552.

94. Voir par exemple le remplacement des gradins en travertin par des gradins en marbre à Hiérapolis à l'époque sévérienne. de Bernardi Ferrero 2007.

95. Deubner 1939 col. 156. Le rapport préliminaire turc, antérieur, ne fait pas état de cette découverte. Miltner, Kantar 1934.

Stade

On sait peu de choses du stade de Smyrne, que les voyageurs nommaient parfois cirque (Spon, qui dit aussi *stadium*), hippodrome (Storari) ou amphithéâtre (Stochove, Thévenot, Arvieux, Tavernier, Smith, Burgo, Morison [96]). Situé sur la pente ouest de la colline de Kadifekale, non loin du théâtre, il ouvrait au nord-ouest : on déduit des récits de voyageurs son plan à une sphendonè, ou encore qu'il existait une tribune sommitale en marbre blanc ; le chevalier d'Arvieux déclare que « Sous les marches où s'asseyoient les spectateurs, étoient les grottes où l'on renfermoit les animaux féroces qui étoient destinez aux jeux ou aux exécutions ». Th. Smith parle quant à lui de « deux grottes opposées l'une à l'autre, où ils avaient coutume d'enfermer les lions ». Ces refuges se situeraient donc au centre des longs côtés et Dallaway parle de « loges » pour les « bêtes féroces ». L'abbé É.-P. Le Camus signale en 1893 un podium dont les matériaux avaient été pillés et nombreux sont les voyageurs qui décrivent la piste, comme une arène, ce qui peut évoquer aussi un podium. Que le stade ait comporté des refuges pour les bêtes, comme celui d'Aphrodisias, dont la niche E se situait au centre du long côté nord, dans le mur de podium [97] n'est pas invraisemblable, d'autant que le récit du martyre de Polycarpe laisse entendre que c'était au stade plutôt qu'au théâtre qu'avaient lieu les chasses et les exécutions capitales (voir *infra*, p. 1324).

Si c'est bien le stade que décrivait Monconys en 1648, on peut en déduire que les gradins se divisaient en deux maenianums de douze rangées et 23 ou 25 kerkis. Il est impossible aujourd'hui de vérifier si tel était bien le cas : les gradins furent démontés au XVIIe s. pour construire le fort de Sancak Burnu. Déjà lors du passage de J. Pitton de Tournefort entre 1700 et 1702 on n'en distinguait plus que l'empreinte. Un peu plus tôt en 1675 Spon donne des dimensions plus importantes, le décrivant comme un double stade (*diaulos*) [98] de 250 x 45 pas. Selon le témoignage de Fontrier, le stade avait « complètement perdu son revêtement » au début du XXe s [99].

G. Meyer propose p. 305 de son article un utile tableau comparatif des dimensions en pas et en pieds, sans conversions, les déclarant « incompatibles ». Certes la destruction du stade devait donner lieu à des mesures fluctuantes ; on peut cependant retenir des chiffres probables. Pour ce faire, il convient de remarquer que J. Spon se réfère au pas romain, comme G. Meyer l'a noté ; mais que ce n'est certainement pas le cas de Burgo, dont on exclurera cependant les chiffres, le rapport de 500 pas de long sur 350 pas de large étant manifestement erroné, et les chiffres trop élevés. Il faut en outre distinguer le pied autrichien utilisé par Prokesch von Osten dans la première moitié du XIXe s. (31,6 cm) du pied-de-roi réformé par Colbert (32,5 cm, en vigueur de 1668 à 1799) utilisé par Tournefort. Il en ressort une largeur vraisemblable pour

96. G. Meyer fait la synthèse des descriptions du stade par les voyageurs du XVIIe au XIXe s. (Meyer 2008, p. 301-305). S'y reporter pour l'ensemble des références. Sur Storari et Smyrne, il existe également une communication inédite du même auteur, Meyer 2006.

97. Welch 1998a, p. 551, fig. 2, 8.

98. Spon 1678, p. 182, Pitton de Tournefort 1717, p. 505.

99. Fontrier 1907, p. 114.

la piste sans les gradins de 38 à 39 m, ce qui est important – et comparable au stade-amphithéâtre d'Aphrodisias, et s'ajoute aux éléments en faveur d'une utilisation du monument comme arène. La longueur de la piste est plus difficile à établir : 150 m correspondrait aux vestiges conservés à un moment donné, le reste s'étant peut-être effondré dans la pente, tandis que la longueur originelle, si elle ne correspondait pas à un double stade, devait au moins atteindre celle d'un stade.

Ces dimensions, bien que fluctuantes, placent sans trop de doute l'édifice parmi les plus grands stades d'Asie Mineure, susceptibles d'avoir aussi servi d'hippodrome ou d'amphithéâtre. Quant à sa chronologie, les documents et les fouilles manquent pour l'établir. Ch. Texier cependant jugea les ruines d'époque impériale d'après les techniques de substruction : « Toute la partie gauche du stade est soutenue sur des contreforts qui existent encore ; il y a des niches demi-circulaires, et des cellules dont l'appareil est en petites pierres, ouvrage évidemment romain ».

Sources textuelles

Inscriptions du théâtre

§ Inscriptions topiques.

Ἰουλίου L'inscription a été observée *in situ* sur un gradin du théâtre. *LBW* 10, Berg, Walter 1922, p. 19, Cadoux 1938, p. 179 (« on voit que ces noms ont été gravés par des artistes et non par le premier venu »), *I.Smyrna*, 810. D'après la description et comme on peut s'y attendre pour des inscriptions topiques, ce nom devait faire partie d'un ensemble de réservations de place, gravé par des mains expertes, sans doute à l'époque impériale. Il ne s'agit pas de simples graffiti.

§ Inscriptions commémorant des travaux au théâtre.

Legs de Philistès et Apollodôros pour effectuer des travaux au théâtre ? Bloc erratique de marbre à veines gris-bleu trouvé sur les pentes du Mont Pagos.

I.Smyrna, 682 ; Barresi 2003, p. 448-450 [= *BE* 2005.39] ; Pont 2010, II (« Autour de l'agora », p. 73-109), §10 ; Moretti 2010, p. 161, 163, cat. 133.

I.Smyrna, 682a. Début IIe s. apr. J.-C. ?

1 ἀγαθῇ τύχῃ·
κατὰ τὸ ψήφισμα καὶ τ̣[ὴν]
διαταγὴν τὴν Φιλιστέο̣[υς]
καὶ Ἀπολλοδώρου, Μ(άρκου) Οὐ̣[λπί-?]
5 ος Ἡρακλείδης ὁ ταμίας τῆ̣[ς πό̣]-
λεως κατεσκεύασεν ἐν ταῖς [πρώταις?]
σαλίσι βάθρα λγ΄ σὺν ταῖς παρα̣κ̣[ειμέ̣]-
ναις τῇ ἐπιγραφῇ παρ᾽ ἑκάτερα σ[αλί?]-
σι καὶ τὰς β΄ κλείμακας καὶ τὴν ὅ̣[λην]
10 προσοικοδομὴν καὶ πρόσχωσ[ιν.]

I.Smyrna, 682b. Angle supérieur droit d'une plaque de marbre blanc.

[κατὰ] τὸ ψήφισμα
[καὶ τ]ὴν διαταγὴν
[τὴν Φ]ιλιστέους
[καὶ Ἀ]πολλοδώρου
[Μᾶρ]κος Κλαύδιος
[—]ς Ἰουβεντι-
[—] Κλαυδι-
[—]ΟΥΣ
[—]ΟΥ

« À la bonne fortune : conformément au décret et à la décision testamentaire de Philistès et d'Apollodôros, le trésorier de la cité M(arkos) Ou[lpios ?] Herakleidès a fait construire trente-trois rangées de gradins (βάθρα) dans les [premières ?] kerkis (σαλίδες) avec les deux kerkis (?) qui se trouvent des deux côtés de l'inscription, les deux escaliers ainsi que l'ensemble de la construction supplémentaire et l'apport de remblais. »

« Conformément au décret et à la décision testamentaire de Philistès et d'Apollodôros, Markos Klaudios [...Ioubentios ?]

Il faut revenir sur la restitution et l'interprétation de ce texte trop vite survolé. Le corpus des *I.Smyrna* propose une datation au début du IIe s. apr. J.-C., qui doit reposer sur la forme des lettres. P. Barresi, qui évoque une datation au Ier s. apr. J.-C., envisage pourtant de restituer le *nomen* probable d'Oulpios, que nous retenons. Valerianos est une alternative aussi fréquente et fonctionnerait bien du point de vue du nombre de lettres, mais demanderait d'abaisser considérablement la datation [100]. Nous nous en tiendrons donc à une datation au IIe s. apr. J.-C., avant le tremblement de terre de 177 qui dut ébranler le théâtre. L. 6, personne n'a tenté de compléter la lacune, à part J.-Ch. Moretti, qui dans son inventaire propose « [deux ?] » ce qui n'est pas sans parallèles [101] et donnerait un nombre de lettres similaire à celui de la ligne précédente, où l'expression ὁ ταμίας τῆ[ς πό]-λεως semble difficilement extensible (ὑμῶν est superflu et ne serait en principe pas enclavé). Cependant, si l'on tient compte des trois lignes suivantes à la longueur assez sûre également, il faudrait ajouter 6 à 7 lettres pour atteindre le même total (28-29). Un nombre en notation alphabétique comme dans le reste de l'inscription serait alors à écarter et on pourrait restituer πρώταις sur le modèle d'une inscription du musée de Konya (*RECAM* IV K5), qui commémore le financement sur ses propres fonds de πρώτα[ς] σελί[δας]

100. D'autres possibilités encore existent, mais sont statistiquement moins probables (Οὐιψάνιος, Οὐαρίνιος, Οὐινίκιος, Οὐίβιος, Οὐέττιος, Οὐετείτιος, Οὐήδιος, Οὐίρδιος, Οὐάλλιος, Οὐγέλλιος, Οὔππιος, Οὐάπιος…).

101. Au stade d'Éphèse (*I.Ephesos* 2113) ; au stade d'Apamée de Phrygie (*MAMA* VI 176).

(l. 6) entre autres, par un grand-prêtre des Dieux Augustes sorti de charge et son fils [102].

Le sens de σαλίς/σελίς est discutable. J.-Ch. Moretti propose qu'il s'agisse de rangées de gradins et que Philistès et Apollodôros aient financé un petit nombre de gradins seulement. Cependant, dans un théâtre, où l'on ne parle pas de sièges ou de bancs distincts, il paraît peu logique qu'on dénombre 33 (et non 35) blocs de gradins, car ces blocs n'ayant comme dans un mur pas tous les mêmes dimensions, il vaudrait mieux quantifier la longueur construite convertible en valeur monétaire ; le texte parle simplement d'escaliers et non de « sections d'escaliers attenants » ; une décision testamentaire de personnages importants (identifiables sans patronyme) doit sans doute concerner bien davantage que quelques gradins comme de simples particuliers pouvaient en dédier de leur vivant ; enfin, la mention de remblais indique des travaux de gros œuvre. Les βάθρα sont bien plutôt des rangées de gradins courants et les σαλίδες ce que nous appelons kerkis ou cuneus [103] : c'est bien le cas à Éphèse, où les σελίδες du théâtre sont couronnées de bases de statues dans le diazôma. Une seule σελίς peut recevoir les bouleutes, les παῖδες sont réunis dans une σελίς : quand on sait que 250 éphèbes participaient à la procession, on se doute que σελίς ne désigne pas un rang mais un secteur entier ; inversement, on a tiré argument du fait qu'il existait une σελίς de bouleutes pour en déduire que la boulè comptait 250 membres, 200 sans les places honorifiques si on les plaçait dans la kerkis centrale [104].

Par ailleurs, la définition du sophiste Phrynichos de Bithynie, qui écrit au IIe s. apr. J.-C., dans un lieu et un temps proches des textes qui nous intéressent, nous éclaire : <σελὶς βιβλίου> : λέγεται δὲ καὶ σελὶς θεάτρου. Le terme, polysémique, pouvait désigner divers éléments de forme allongée, mis en série et espacés par des intervalles : poutre, colonne de papyrus, kerkis. Dans son premier sens, on trouve des poutres dénombrées par plusieurs dizaines dans les inscriptions grecques d'époque classique [105] : le terme désigne alors des éléments horizontaux transversaux, d'où l'analogie que l'on rencontre chez les lexicographes et dans les sources tardives avec le banc en bois du rameur [106]. Dans la comparaison qui est celle de Phrynichos, entre le rouleau de papyrus et le théâtre,

102. Il faudrait voir la pierre pour vérifier la taille des lettres.

103. Le terme grec κερκίς ne correspond pas à notre moderne kerkis et se distingue bien de σελίς : ainsi au stade d'Éphèse, aux σελίδες correspond une section de κατακερκίζων τοῖχος en marbre blanc, soit très probablement le mur de podium très soigné qui faisait office de mur de soutènement aval dans les stades (*I.Ephesos* 411 : τὸν τοῖ]- [χον τὸ]ν κατακερκίζοντ[α]…τὴν δε ἐφε]ξῆς τρίτην σελίδα ; et surtout 2113 : β′ σ[ε]- [λί]δες σὺν τῷ κατακερκίζοντι τοί[χῳ] [τ]ῷ λευκολίθῳ, moins lacunaire, où le lien de complémentarité est clair) ; *cf.* les travaux en cours de Jean-Charles Moretti.

104. Voir la fondation de Vibius Salutaris (*I.Ephesos* 27), voir *supra*, p. 268. *RE* Suppl. XII (1970), *s. v.* « Ephesos B » (col. 1625-1626, W. Alzinger) pour le calcul du nombre de bouleutes.

105. Voir par exemple Athènes (*IG* I² 372-374 , comptes de l'Érechtéion), Épidaure (*IG* IV² 1, 103, 52 σελίδες), Delphes (*FD* III 5 nº 23).

106. Poll. I 88 [vocabulaire du navire], Hsch. *sub verbis* κίνδυνος ἡ ἐν πρῷρᾳ σελίς, σελίδες, Eust. III p. 794, l. 10.

il s'agit d'éléments verticaux pour celui qui se trouve face au *volumen* ou au monument, les déroule en acte ou par la pensée ; les escaliers du théâtre correspondent aux blancs entre les colonnes, les rangées de gradins aux lignes de chaque colonne.

Le lieu de découverte de l'inscription a, sur les flancs du Mont Pagos, nous invite à envisager d'abord le stade ou le théâtre comme lieu des travaux. Cela concorderait avec le nombre important de gradins. Il paraît très peu probable que ces βάθρα furent construits sur l'agora, comme A.-V. Pont le soutient. S'il s'agissait de degrés autour de la place, on voit mal comment expliquer les deux escaliers. A.-V. Pont considère que notre inscription constitue un dossier avec *I.Smyrna* 683 [107], mais dans cette dernière, il est question d'un nombre largement inférieur de βάθρα (six et sept), on ne parle ni d'escaliers ni de remblais. Il s'agit sans doute plutôt de degrés qui font office d'escalier. En effet le contexte topographique apparaît bien différent : sept βάθρα se trouvent à l'extrémité de portiques ; six devant le « κύαθος » et visiblement associés à des θωρακῆα au nombre de trois pour six [108]. P. Barresi n'hésite pas à faire du κύαθος l'orchestra du théâtre, sans aucun parallèle. L'interprétation de L. Robert, qui rapproche à la forme interrogative ce nom de vase ou de mesure de petite quantité « d'une agora ou d'un portique de marchands d'huile » est plus prudente [109] et cohérente avec le contenu de l'inscription. Alors même que le terme de θωρακεῖον est attesté aux théâtres de Hiérapolis et de Larissa (voir *supra*, p. 82) pour désigner le mur de podium, l'idée de P. Barresi, selon laquelle les trois θωρακῆα correspondraient aux murs de fond des trois diazômas du théâtre, ne tient pas, puisque ces trois θωρακῆα, qui doivent ici être des parapets ou des balustrades, partent des portiques d'Apollodôros. L'idée que les six βάθρα, qui doivent ici être des degrés en bordure d'un espace public, se répartiraient individuellement de part et d'autre des trois diazômas n'a pas de sens, sans compter qu'il n'y avait pas de gradins au-dessus de la circulation sommitale, portique plutôt que diazôma. Il paraît vain également d'additionner le total des βάθρα des deux inscriptions (46) pour le comparer au total de 63 gradins reconstitué par O. Berg et O. Walter, qui ignoraient le niveau de l'orchestra et n'avaient observé aucun gradin en place. Enfin, le fait qu'A.-V. Pont hésite à verser au dossier une inscription postérieure, datée vers 225, attribuant aux porteurs du port quatre βάθρα [110] montre bien la fragilité du rapprochement entre des textes qui concernent peut-être des contextes topographiques et des réalités matérielles hétérogènes.

107. La succession des deux numéros dans le corpus correspond à un rapprochement des textes, pas des pierres, qui furent d'abord publiées séparément. La seconde (*CIG* 3169) a été trouvée à Smyrne, sans qu'on sache si elle le fut sur le Mont Pagos également.

108. Νεικομήδης| Νεικομήδου ὁ ν(εώτερος)| ταμιεύσας |ἀνέθηκεν ἐκ τῶν | Ἀπολλοδώρου στο-|ῶν τὰ τρία θωρακῆ-|α σὺν τοῖς βάθροις ἕξ,|καὶ πρὸς τῷ κυάθῳ | ἄλλα βάθρα ἑπτά.

109. *BE* 1978, nº 408, p. 465-466.

110. *I.Smyrna* 713 : βάθ<ρ>α τὰ ἑξῆς τέσσαρα.

La face latérale conservée et un goujon au lit d'attente font comprendre que l'inscription *a* était insérée dans un mur. L'inscription *b*, avec son cadre différent et des lettres plus soignées, ne constitue pas le second fragment de la même inscription, mais une autre inscription, de toute évidence celle qui est mentionnée comme repère topographique dans le texte *a*. Son état ne permet pas de savoir comment elle était mise en œuvre ; le cadre entourant l'inscription est fort similaire à celui de l'inscription de Proklos ci-dessous, exposée au théâtre, dans la façade arrière de la skènè.

Reste à se demander à quels travaux se réfère notre inscription. Si l'on retient la restitution de πρώταις, cela oriente vers l'hypothèse du théâtre, car on compte difficilement les nombreuses σελίδες d'un stade. Ainsi au stade d'Éphèse, il est question de la construction de deux σελίδες « à (main ?) droite »[111]. Même au théâtre, l'expression n'est pas évidente. Dans une inscription concernant la concession de places au théâtre d'Éphèse liée à la fondation de C. Vibius Salutaris[112], l'expression τὴν πρώτην σ[ε]λίδα doit être précisée par ὅπου ἡ εἰκὼν τῆς Ὁμο<ν>οίας (« là où se trouve la statue de la Concorde »), car il n'est pas évident de savoir dans quel sens on compte les kerkis ; s'il s'était agi du premier rang, nulle précision n'aurait été nécessaire. Avec le pluriel πρώταις, on pourrait hésiter entre les kerkis inférieures, celles du premier maenianum – mais dans ce cas on pourrait plus simplement parler de πρῶτον διάζωμα par exemple – ou des premières kerkis telles qu'on les dénombre ou construit. Le nombre de 33, qui dépasse largement le nombre de rangées que pouvait comporter une kerkis, même dans un grand théâtre, laisse penser qu'il s'agit du total des rangées construites dans chaque kerkis, délimitées par les escaliers. Le terme προσοικοδομή, composé hapax d'οἰκοδομή, équivalent de προσοικοδομία, indique qu'il s'agit de travaux additionnels ou complémentaires ; de même on aurait pu comme au théâtre de Larissa employer le substantif simple χῶσις à la place du composé pour désigner l'accumulation de remblais : ces deux préfixes montrent qu'il s'agit certainement de compléter le koilon. On pourrait comprendre qu'on a monté trente-trois rangées de gradins au total dans des kerkis déjà partiellement équipées de sièges ; à quoi s'ajouteraient deux kerkis supplémentaires se développant de part et d'autre de l'inscription exposée dans le diazôma[113]. L'idée de P. Barresi, selon qui il faudrait compter deux escaliers par kerkis n'a pas de sens, car cela reviendrait à compter deux fois le même escalier, ce qui serait inattendu dans le cadre de l'exécution d'un cahier des charges précis. Les escaliers sont sans doute ici construits en entier, de part et d'autre des kerkis ; le déterminant de l'expression « les deux escaliers » semble désigner quelque chose d'évident : il paraît logique que pour ajouter au koilon

111. *I.Ephesos* 2113. L'inscription *I.Ephesos* 411 commémore la consécration de la troisième selis, mais en précisant bien « en suivant l'ordre » : τὴν δε ἐφε]ξῆς τρίτην σελίδα.

112. *I.Ephesos* 27F.

113. L'inscription se trouverait dans l'axe de l'escalier et non au-dessus d'une kerkis comme au théâtre d'Éphèse (*I.Ephesos* 27B, G).

deux nouvelles kerkis contiguës, il fallait construire deux nouveaux escaliers, un entre les kerkis, l'autre à la nouvelle extrémité du koilon.

Le legs de Philistès et d'Apollodôros fut donc peut-être utilisé, non pas pour construire quelques gradins, mais pour faire avancer de façon significative l'immense chantier du koilon du théâtre de Smyrne, en achevant des kerkis entamées ainsi qu'en édifiant deux nouvelles kerkis depuis les remblais jusqu'à la maçonnerie. C'est peut-être le même Apollodôros qui donna son nom à plusieurs portiques ; en tous cas il s'agissait d'importants personnages, peut-être descendants de Philistès fils d'Apollodôros, petit-fils d'Apollodôros, de Smyrne, grand-prêtre de la déesse Rome et d'Auguste [114]. Le fragment *b* laisse penser que l'exécution des dispositions du décret et de la décision testamentaire usa plusieurs secrétaires successifs, ce qui là encore laisse supposer des travaux de quelque ampleur dans le koilon, qui pourraient raisonnablement, que l'on considère le contexte local ou régional, se situer à l'époque antonine.

Inscription de Markos Klaudios Proklos. Découverte signalée en 2014 [115], inédite.

L'inscription n'a pas fait l'objet d'une publication scientifique, mais des photographies étant parues dans la presse turque (**fig. 474**), nous proposons ci-dessous une édition provisoire du texte [116].

Gravée sur un bloc en calcaire dans la partie est de la façade postérieure du bâtiment de scène (**fig. 462**), une boutisse à face approximativement carrée, dans un cadre mouluré centré, probablement *in situ*. Ht. lettres : 3 cm.

Entre 123/124 et 213/214.

θεοῖς πατρίοις καὶ τοῖς Σε-
-βαστοῖς Μ. Κλαύδιος Πρόκλος
Κεστιανός, ἀρχιερεύς Ἀσίας
νεῶν τῶν ἐν Σμ[ύρ]νῃ β΄, ἐπιμε-
λητὴς ΤΟ̣[. .]Ρ̣Α[.]ΕΟΝΤ[. . .]Σ[. .]
ὑδάτων ἐκ̣ τῶν δημοσίων προ-
σόδων τὸ πηγαῖον ὕδατος ἀγω-
γο̣ν̣ ἐκ τοῦ θεάτρου ἀποκατέστη-
σε τῇ πόλει· στρατηγοῦντος [Εὐσ?]-
τρα[τ]ίδου τοῦ Ἀλεξάνδρου, [ἐπὶ (δὲ)]
στε[φ]α̣ν̣η̣[φ]όρο̣υ̣ ΣΙΠ̣Ο[- - - - - -]
Π̣?[- - - - - - - - - - -]ΝΤΗΙ[- - - - -]

114. Ce personnage est connu par une inscription de Sardes (*I.Sardis* I nº 8).

115. Ersoy *et al.* 2016. Le rapport donne le nom de Marcus Cladius Proklos et parle d'un « su yapı », bâtiment hydraulique, à proximité du théâtre. On est tenté de faire le rapprochement avec l'inscription au nom de Claude déjà observée dans le bâtiment de scène, mais J. Spon décrit une base de statue, avec le seul *nomen* gravé dessus (voir *supra*, p. 819).

116. Je remercie très chaleureusement Richard Bouchon (Lyon 2, HISOMA), qui m'a largement aiguillée dans le déchiffrement d'une photographie qui me résistait en grande partie. Tout manque subsistant dans l'établissement du texte ci-dessous et la traduction n'est imputable qu'à moi.

« Aux dieux ancestraux et aux Augustes, M. Klaudios Proklos Kestianos, grand-prêtre des deux temples d'Asie qui sont à Smyrne, épimélète des eaux [...], a rétabli pour la cité, à partir des fonds publics, l'aqueduc venant de la source à partir du théâtre ; [Eus ?]tratidès fils d'Alexandros étant stratège, sous le stéphanéphore [...] »

L'inscription est postérieure à la seconde néocorie (123/124) et antérieure à la troisième (213/214). Son intervention, en tant que *curator aquarum*, pour rétablir le réseau hydraulique, pourrait avec vraisemblance faire suite au séisme de 177, qui causa sans nul doute des dégâts très importants, à cause desquels on fit appel à l'aide impériale et à des experts en génie civil. L'adjectif πηγαῖον indique que cet aqueduc était alimenté, non par un aqueduc extra-urbain, mais par l'une des sources du Kadifekale [117]. Le verbe ἀποκαθίστημι est aussi employé à propos de la réparation vers 110/11, sous le proconsulat de Baibios Toullos, de l'aqueduc qui partait du sanctuaire de Zeus Akraios, dit aqueduc de Trajan, parce qu'il avait été construit en 79/80 sous le consulat d'Ulpius Traianus, père de Trajan (*I.Smyrna* 680-681).

Une datation post-sismique expliquerait la mention des Augustes au pluriel, expression qui pourrait bien recouvrir Marc Aurèle et Commode (177-180). La datation par le stéphanéphore associé au prytane n'est pas un critère précis : on la rencontre sous Titus, dans l'inscription qui précède (*I.Smyrna* 680), sous Trajan (*I.Smyrna* 323) et dans notre inscription. Même si elle fut peut-être gravée sur un mur déjà existant, elle commémore des travaux au théâtre qui précèdent de peu sa gravure. Elle nous apprend qu'une branche d'aqueduc partait du théâtre, et ce déjà auparavant. Le théâtre constituait vraisemblablement un nœud important du réseau hydraulique, l'agora se trouvant en contrebas [118].

Le dédicant, M. Klaudios Proklos Kestianos, grand-prêtre du culte impérial et *curator aquarum* était un personnage particulièrement important et impliqué dans l'administration de la province. Les Claudii Procli semblent avoir constitué une famille ayant cumulé d'importantes fonctions à Smyrne à l'époque impériale : un Klaudios Proclos Kestianos, sans *praenomen* explicite exerça la stratégie, magistrature éponyme (*I.Smyrna* 761, Ier s. apr. J.-C. ?) et pourrait

117. Le théâtre semble avoir joué le rôle d'un formidable entonnoir pour les eaux de ruissellement, ce qui causa sa ruine. Hamilton en témoignait encore au XIXe s. : « The effects of streams of water flowing down from the summit of the castle hill during many centuries, are very striking ; and Mr Lyell would have looked with interest on water-courses and ravines intersecting the spot where the inhabitants of Smyrna, little more than 2000 years ago, witnessed the performance of a tragedy of Sophocles, or a comedy of Aristophanes » (Hamilton 1842, p. 57). Témoignage similaire chez Le Camus en 1893, voir *supra*, p. 821.

118. Une légende répandue parmi les habitants de Kadifekale est celle de tunnels reliant l'agora au théâtre, voire le théâtre à l'acropole. Elle repose sur des sources auxquelles les croyants prêtent encore des vertus miraculeuses et sur des vestiges d'aqueducs souterrains, notamment entre le théâtre et l'agora, bien connus des archéologues également, mais qui ne sont pas publiés. Il existe toutefois une thèse inédite sur les constructions hydrauliques à Smyrne (Alatepeli 2016) et une page en turc du site de la mission décrit le réseau hydraulique, les quatre aqueducs alimentant la ville et les sources de Kadifekale (`antiksmyrna.com/194-aquaducts`, consultée le 17 juin 2020).

éventuellement correspondre à notre personnage ; selon les monnaies, un Klaudios Proklos fut stéphanéphore sous Trajan [119], et l'on connaît encore un sophiste Klaudios Proklos, stratège sous Faustine la Jeune (145-175) et Lucius Vérus (161-169) [120]. Un M. Audius Proclus, agoranome, est nommé sur un poids (*I.Smyrna* 788) [121]. Notre Proklos n'est en tout cas ni prytane ni stéphanéphore cette année-là.

Figure 474 – Smyrne, théâtre. Inscription sur un bloc de la skènè identifiée en 2015 (photographie publiée dans un article de l'édition du 22 août 2014 du quotidien *Haber*).

Proédrie

§ À Smyrne pour des étrangers.

• Pour Xénokritos fils de Xénokritos et Hagèsikratès [...], juges étrangers de Cnide.

Décret honorifique du peuple de Smyrne trouvé à Cnide.

IIIe-IIe s. av. J.-C. ?

I.Smyrna 578, l. 1 ; *I.Knidos* 231.

[καλεῖν δ' αὐτοὺ]ς καὶ εἰς προεδρίαν

« [de les inviter] aussi à la proédrie (outre d'autres privilèges) »

119. BMC *Ionia* p. 276, n° 323.

120. BMC *Ionia* p. 279, n°s 347-348.

121. Selon la disposition des lettres sur le facsimilé de Papadopoulos Kérameus 1878 n° 10, il n'y a pas la place pour restituer Klaudios à la place d'Audios.

• Pour Antigénès fils d'Apollônios, Ainéas fils d'Artémidôros, Timouchos fils d'Euarchos, juges étrangers de Kaunos.

Décret honorifique du peuple de Smyrne trouvé à Kaunos.

IIe s. av. J.-C. d'après l'écriture.

I.Smyrna 579 I, l. 26-28 (cf. II) ; *I.Kaunos* 17, *cf.* 18-20.

ὑπάρχειν αὐτοῖ̣[ς]… καὶ προεδρίαν ἐν τοῖς ἀγῶσιν τοῖς συντελουμένοις ὑπὸ τῆς πόλεως·

« qu'ils jouissent... et de la proédrie dans les concours célébrés par la cité »

• Pour Agathoklès fils de Kleustratos, Gorgaithos fils de Mikiôn, Euklès fils d'Archônis, juges étrangers d'Astypalaia.

Décret honorifique [du peuple] de Smyrne.

IIe s. av. J.-C.

I.Smyrna 581, l. 39-41 ; cité dans le décret d'Astypalaia (*IG* XII 3, 172). Texte restitué par L. Robert d'après *I.Smyrna* 579. Texte revu par Hamon 1999.

[ὑπάρχειν αὐτοῖς …] |[καὶ προεδρίαν ἐν τοῖς ἀγῶσι τοῖς]|[συντ]ελεσ[θη]σ<τ>ομένοις ὑπὸ τοῦ δήμου [122]

« [qu'ils jouissent ...et de la proédrie dans les concours célébrés par le peuple] »

• Pour x, y, Bacchios fils d'Aristodémos, Démétrios fils d'Archias et Kou[...], juges de Thasos.

Décret honorifique du peuple de Smyrne.

Fin IIe- début Ier s. av. J.-C.

I.Smyrna 582 = *IG* XII 8 269 (B) ; Hamon 1999 (A + B), l. 14-16.

ὑ̣πάρχε[ι]ν α̣[ὐ]τ̣οῖ̣ς̣ (…) καὶ προεδρίαν ἐν το[ῖς ἀγῶσι] [τοῖς] συντελεσθησομένοις ὑπὸ τοῦ δήμου·

« qu'ils jouissent (entre autres privilèges) de la proédrie dans les concours qui seront célébrés par le peuple ».

• Pour des juges de Milet ?

I.Smyrna 583.

Peut-être IIe s. av. J.-C. comme *I.Smyrna* 579.

Le formulaire est fort similaire à celui d'*I.Smyrna* 579 : on peut supposer que dans la fin perdue de l'inscription, la proédrie était accordée à ces juges.

122. Supposer pour une séquence de lettres conservées très brève que le lapicide a commis une erreur en gravant une lettre surnuméraire est audacieux, même si la restitution paraît logique dans le contexte. La séquence ΕΛΕΣ…ΣΤΟ pourrait donner par exemple [συντ]ελεσ[θῆι ἡ] στοά (Halicarnasse, *GIBM* 897, Migeotte 1984 103, dans l'attente du corpus en préparation), plutôt que la même tournure à l'actif ou la séquence [τ]ελέσ[ει ἑκά]στο[υ] (*I.Mylasa* 207, 210, 212), qui supposeraient une lacune plus large encore ; il faudrait cependant revoir la pierre, car L. Robert restitue moins de lettres dans cette ligne.

§ Pour des Smyrniotes dans une cité étrangère.

• À Delphes, pour Hermodôros fils d'Hermokratès fils d'Hermodôros et son fils Hermokratès et leurs descendants.

Décret de la cité des Delphiens trouvé à Delphes.

ca 58 av. J.-C.

Syll[3] 740, l. 14-17 ; Jacquemin *et al.* 2012 193.

δεδόσθαι| αὐτοῖς τε καὶ ἐκγόνοις παρὰ τᾶς πόλιος… προεδρίαν ἐν [πᾶ]-|σι τοῖς ἀγώνοις, οἷς ἁ πόλις τίθητι

« de leur accorder, à eux et leurs descendants, de la part de la cité (entre autres privilèges) la proédrie dans tous les concours que la cité organise »

Décret faisant suite au séjour à Delphes des deux intéressés pour les Pythia. Hermokratès, nous apprend l'inscription, est un athlète qui était déjà connu pour sa valeur dans le monde athlétique et sa pratique assidue et qui a concouru à ces Pythia d'une manière digne de ses capacités athlétiques.

• À Delphes, pour Hiéronymos fils de Hiéronymos fils de My[...] de Smyrne et ses descendants.

Décret de la cité des Delphiens trouvé à Delphes.

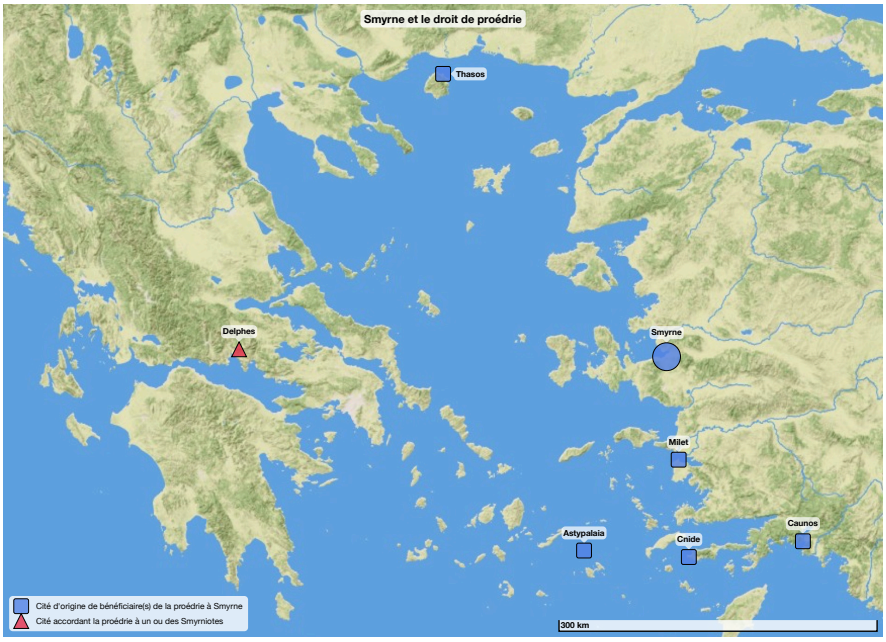
53-39 av. J.-C.

Jannoray 1946, p. 247-248.

δεδόσθαι αὐτῷ τε καὶ ἐκγό[νοις παρὰ τᾶς πόλιος …]| …[προεδρίαν ἐμ πᾶσι]| [τοῖ]ς ἀγώνοις οἷς ἁ πόλις τίθ[η]τ[ι]

« de lui accorder, à lui et à ses descendants, de la part de la cité (entre autres privilèges) [la proédrie dans tous les] concours que la cité organise »

Le contenu du formulaire est rigoureusement identique à celui de l'inscription contemporaine précédente.



Concours musicaux et spectacles [123]

§ Dionysia. Attestés du IIe s. av. J.-C. (*I.Smyrna* 579) aux années 160 apr. J.-C. au moins (Arstd. *Or.* L [*Quatrième discours sacré*], p. 341 , date de composition du discours). La fête se déroulait au début du printemps [124], un peu plus tôt qu'à Athènes, et plus précisément, selon Philostrate (Philostr. *VS* I 25, p. 531), au mois Anthesterion, quand les Athéniens célèbraient (du 11 au 13) une autre fête à Dionysos, les Anthestéries, le mois précédant les Dionysies urbaines du mois Élaphébolion. Un passage de Thucydide (Thc. II 15) confirme que les Dionysia smyrniotes correspondent aux Anthesteria ex-Dionysia athéniens. L'historien mentionne en effet d'anciens Dionysia (ἀρχαιότερα Διονύσια) célébrés au sanctuaire de Dionysos Limnaios à Athènes et perpétués encore de son temps en Ionie ; ils doivent correspondre aux Anthesteria. Les Dionysia de Smyrne, et peut-être ceux des autres cités ioniennes, puisqu'il s'agit du seul concours célébré dans toutes les cités d'Ionie, seraient donc héritiers de cette fête athénienne, qui selon Thucydide existait non seulement de son temps, au Ve s. av. J.-C., mais remontait à l'installation de colonies d'Athènes en Ionie, soit à la très haute époque archaïque [125]. Par ailleurs le rite de la trière sacrée qu'on expliquait par la commémoration d'une ancienne bataille, que l'on en déduise que cette bataille ait eu lieu ou non [126], montre que les Smyrniotes eux-mêmes considéraient les Dionysia comme particulièrement anciens, ce que corrobore Aristide en le rapprochant du combat des Athéniens contre les Amazones [127]. Cela n'éclaire pas particulièrement le problème des concours musicaux, qui ne sont certainement pas apparus aussi tôt.

Le culte de Dionysos est assurément plus ancien : nous avons déjà mentionné une ὀρτή ἔξω τείχεος[…] Διονύσῳ de la fin de l'époque archaïque évoquée par Hérodote (Hdt. I 150, 1), qui n'implique pas l'existence de concours musicaux. Il n'est pas assuré qu'il s'agisse des Dionysia, mais ces derniers remontent eux-mêmes probablement bien plus haut que la basse époque hellénistique.

• **Magistrats.** Organisés par un agonothète (*I.Smyrna* 579, 581, IIe s. av. J.-C.). Xystarque héréditaire commun à tous les concours (*I.Smyrna* 657 = *IvO* 55, l. 8-10 ; Ti. Klaudios Rouphos de Smyrne, honoré sous Trajan ou Hadrien [128]). Présence du

123. Parmi les concours que nous écartons, le concours des Alexandreia célébré par le koinon des Ioniens et connu comme gymnique uniquement semble s'être régulièrement tenu à Smyrne à la basse époque hellénistique, avant d'être déplacé (voir *supra*, p. 682).

124. Arstd. *Or.* XVII (*Smyrnaïkos*), p. 230 : ἦρος ὥρᾳ πρώτῃ Διονυσίοις, « au début du printemps, aux Dionysia ». Voir *infra*, p. 871.

125. τὸ <τοῦ> ἐν Λίμναις Διονύσου, ᾧ τὰ ἀρχαιότερα Διονύσια τῇ δωδεκάτῃ ποιεῖται ἐν μηνὶ Ἀνθεστηριῶνι, ὥσπερ καὶ οἱ ἀπ' Ἀθηναίων Ἴωνες ἔτι καὶ νῦν νομίζουσιν : « le sanctuaire de Dionysos dans les marais, où les anciens Dionysia sont célébrés [le 12 du] mois Anthesterion, comme les Ioniens originaires d'Athènes en ont toujours coutume ». Sur ce passage voir Pickard Cambridge 1991² (1968), p. 16-19, Spineto 2005, p. 13-15.

126. Fenet 2019 n. 419.

127. Fenet 2019 §223.

128. Voir aussi la lettre d'Hadrien à ce sujet, qui montre que les tous les vainqueurs, gymniques et musicaux, du monde agonistique, reversaient une partie de leur prime au xystarque ; Hadrien l'abolit pour les vainqueurs musicaux, moins directement concernés (Petzl, Schwertheim 2006, Strasser 2010).

gouverneur d'Asie ou de l'Empereur : le destinataire de *l'Éloge de Smyrne* d'Aristide (Arstd. *Or.* XVII (*Smyrnaïkos*), p. 230) est invité dans la cité à cette occasion (s'agit-il du gouverneur, P. Cluvius Maximus Paullinus ? en 157 ?[129] de l'Empereur Marc Aurèle dont l'orateur sollicitait les bienfaits comme on le dit le plus souvent, ou de Lucius Verus à qui l'on aurait envoyé le discours en 166 (Boulanger 1923, p. 384-386) ?) ; un dénommé Sévèros y est présent quelques années plus tard, ce qui est trop tôt pour qu'il s'agisse de Septime Sévère[130].

• **Proclamation des honneurs.**

Organisation par l'agonothète, proclamation par le héraut sacré lors du concours de tragédies des Dionysies (*I.Smyrna* 579, IIe s. av. J.-C. : Antigénès fils d'Apollônios, Ainéas fils d'Artémidôros, Timouchos fils d'Euarchos, juges étrangers de de Kaunos, et leur secrétaire Pythiôn fils de Démétrios, *cf.* *I.Smyrna* 581, restitué l. 25-26 ; 582, l. 24-25).

• **Programme.** Concours de tragédies (*I.Smyrna* 579, IIe s. av. J.-C.). Dans le cadre des Dionysia, on transportait lors d'une procession circulaire autour de l'agora – sans nul doute à un autre moment que les concours scéniques au théâtre – une trière sacrée consacrée à Dionysos que l'on faisait venir depuis la mer en commémoration d'une victoire sur les Chiotes. Cela est attesté par le passage d'Aristide déjà mentionné (Arstd. *Or.* XVII [*Smyrnaïkos*], p. 230) : δεῖγμα δὲ ἓν ἐξαρκέσει, οὗ καὶ τὸ ὑπόμνημα ὄψει - καλοῦσι γάρ σε ἦρος ὥρᾳ πρώτῃ Διονυσίοις -, τριήρης ἱερὰ τῷ Διονύσῳ φέρεται κύκλῳ δι' ἀγορᾶς. Τὸ δ' ἐστὶ σύμβολον ὡς ποτὲ Χῖοι πλεύσαντες ἐπὶ τὴν πόλιν, ὡς ἐρήμην αἱρήσοντες, τῶν ἀνδρῶν ἀπόντων ἐν τῷ ὄρει, κᾆτα τῶν νεῶν ὀφθέντες ὑπ' αὐτῶν κατιόντων, οὐ μόνον τῆς πείρας ἀπέτυχον, ἀλλὰ καὶ τὰς ναῦς προσαπώλεσαν, ἐνόπλιον δὴ τότε ὀρχησαμένων τῷ Διονύσῳ καὶ τὰ Βακχεῖα ἐν τοῖς ἐκείνων σώμασι τελεσαμένων. (« Il suffira d'un seul exemple, dont tu pourras voir aussi le mémorial – ils t'invitent en effet au début du printemps aux Dionysia – la trière sacrée est promenée en cercle dans l'agora en l'honneur de Dionysos. C'est le symbole d'un événement : un jour les Chiotes firent voile contre la cité dans le but de la prendre alors qu'elle était déserte, les hommes étant partis dans la montagne ; mais ceux-ci les virent alors qu'ils débarquaient et non seulement ils échouèrent dans leur tentative, mais en outre ils perdirent leurs navires, et les Smyrniotes dansèrent alors une danse en armes en l'honneur de Dionysos et célébrèrent les rites bachiques sur leurs cadavres »). Il n'est pas à exclure que cette « danse en armes » et ces « rites bachiques » n'aient pas été intégrés au programme des Dionysia comme un mémorial d'événements anciens placés à l'origine de la fête.

Une lettre du même auteur, adressée à Commode lors du tremblement de terre (Arstd. *Or.* XXII (*Pour Éleusis*), p. 269) regrette que ces rites ne soient plus célébrés : τοιαῦτα ἤκουσας καὶ τριήρης τις ἦν δεικνυμένη μὲν Διονυσίοις, ὑμνουμένη δ' ἐν τοῖς

129. Behr (éd.) 1981.

130. Ἵνα δ' ἐκπεράνω, γιγνόμεθα ἐν τῇ Σμύρνῃ Διονυσίοις, καὶ παρῆν ὁ Σεβῆρος κατὰ τὴν ἑορτήν (Arstd. *Or.* L[*Quatrième discours sacré*], p. 341 dans les années 160).

Κατάπλοις, σύμβολον νίκης παλαιᾶς, ἣν ἐνίκων Σμυρναῖοι βακχεύοντες Χίους ὅπλοις καὶ ναυσὶ πεφραγμένους. Ἃ γε μὴν ὀφθαλμὸς ἐξηγεῖτο καὶ οὐ μῦθος ἔτι οὐδὲ λόγοι λογοποιῶν τε καὶ ποιητῶν, ἀλλὰ καὶ αὐτὸς Ὅμηρος παρὼν ἀσφαλέστερον ἂν ἡγήσαιτο σιωπᾶν ἢ λέγειν περὶ αὐτῶν. « Tu as entendu dire de telles choses et une trière était montrée lors des Dionysia, à propos de laquelle on chante des hymnes lors des Katapla, symbole d'une ancienne victoire qu'avaient remportée les Smyrniotes célébrant les rites de Bacchus sur les Chiotes équipés d'armes et de navires. Ces événements, oui, un témoin oculaire les a décrits en détail et ce n'est pas une légende ni non plus des récits de logographes ou de poètes, mais même Homère lui-même, s'il avait été présent, aurait jugé plus prudent de garder le silence à leur sujet plutôt que d'en parler. ».

On apprend qu'il y avait aussi autour de la trière des hymnes chantés ἐν τοῖς Κατάπλοις. L'expression ne nous semble pas renvoyer au titre des hymnes, mais plutôt à une autre fête dionysiaque autour de la trière, les Κατάπλα, qui pourrait avoir consisté en une seconde procession : le balancement μέν ...δέ semble mettre en regard deux festivités où la trière fait son apparition, les Dionysia et les Katapla. De tels Katapla pourraient être rapprochés des Katagôgies, fêtes du retour de Dionysos courantes dans les villes d'Ionie (voir *infra*, p. 1036), les termes étant synonymes pour désigner l'action de ceux qui rentrent de haute mer (Poll. I 102 : καὶ τὰ ὀνόματα καταίρουσι μὲν καταγωγή, κατάπλους, κάταρσις). Le dernier commentaire paraît indiquer qu'il s'agissait d'un culte à mystères, ce qui pourrait expliquer le manque de sources à ce sujet [131].

Selon Philostrate, le grand-prêtre de Dionysos – le sophiste Polémon de Smyrne vers le milieu du IIe s. apr. J.-C., qui transmit cet honneur à ses descendants, dirigeait le navire. L'honneur était si grand que sur son tombeau on représenta la statue du sophiste sur la trière sacrée, à l'intérieur d'un naïskos (Philostr. *VS* I 25, p. 543).

§ Antiocheia. Attestés par *I.Smyrna* 584 [132]. Selon la datation du texte dans la première moitié du IIIe s. av. J.-C. par la forme des lettres, le concours ne semble pas pouvoir avoir été institué en l'honneur d'Antiochos III comme à Téos. Son destinataire aurait été l'un des premiers Antiochos de la dynastie séleucide, Antiochos Ier (Robert, Robert 1954, p. 287, n. 10, sans justification particulière) comme à Érythrées, où le roi était honoré conjointement à son fils et à son épouse Stratonicée, ou plutôt Antiochos II et Stratonicée en tant que mère du souverain, puisqu'un culte en leur nom, à la fois collectif et individuel, est précisément attesté à Smyrne et que Stratonicée assimilée à Aphrodite avait son sanctuaire à proximité du théâtre (*I.Smyrna* 573 [133]).

131. Les textes sur la trière sacrée de Smyrne que nous traduisons ici sont également repris et traduits dans Fenet 2019 chap. VI §222-225. Nous ne suivons pas son hypothèse selon laquelle les hymnes s'intituleraient *Kataploi*.

132. Robert 1937, p. 90-96.

133. Il s'agit d'un décret de sympolitie entre Smyrne et Magnésie *ca* 245 sous Séleukos II Kallinikos (246-226), le fils d'Antiochos II. Voir Habicht 1970, p. 100.

On devait les célébrer l'été, au mois Antiocheon, le onzième de l'année, comme les Antiocheia de Laodicée du Lycos en l'honneur d'Antiochos II, fêté comme fondateur de la cité, concours qui fut célébré jusqu'à la fin du IIIe s. av. J.-C. au moins [134]. À Smyrne, furent intégrés également au calendrier un mois Stratonikos, en l'honneur de Stratonicée, femme de Séleucos, puis d'Antiochos et mère d'Antiochos II, ainsi qu'un mois Laodikios du nom de Laodicée, l'épouse d'Antiochos II [135] ; le calendrier fut donc modifié jusque sous le règne d'Antiochos II et l'on pourrait penser que les Antiocheia s'ils n'existaient déjà à Smyrne pourraient bien avoir été institués pour ce souverain et que le mois Antiocheon de Smyrne comme celui de Laodicée correspondait à l'anniversaire d'Antiochos II.

• **Proclamation des honneurs.**

Probablement ἐν]| [τοῖς Ἀν]τιοχείοις τοῖς πρώτοις συντελ[εσθησομένοις τῶι ἀγῶνι τῶι τρα]| [γωιδ]ῶν (?) [136], « aux prochains Antiocheia qui seront organisés [lors du concours de tragédies ?]) » (*I.Smyrna* 584, l. 9-11 : pour trois Temniens, IIIe s. av. J.-C.) [137].

• **Programme.** Le programme de ce concours demeure incertain car l'occasion de la proclamation des honneurs est très restituée. Selon L. Robert, ce pourrait être, aussi bien que le concours des tragédies (l'affirmation un peu forcée ne tient pas compte du degré de vraisemblance), le concours des aulètes ([τῶι αὐλητ]ῶν), celui des enfants (τῶι παίδων) ou autre chose encore : autrement dit on ne peut être certain qu'il s'agisse d'un concours musical, même si cela paraît probable.

§ Koina Asias (ta megala) de Smyrne. Attestés peu après 86 au moins, dans des palmarès à des vainqueurs aux premiers Capetôlia (*I.Napoli* I 50 = *IG* XIV 746 pour le lutteur et pancratiaste Titus Flavius Artemidôros d'Adana, ou *I.Iasos* 108 et Habicht 1998 [*SEG* 48.1333] pour le coureur de fond Titus Flavius Metrobios d'Iasos [138] qui ont vraisemblablement obtenu la citoyenneté romaine de Domitien à cette occasion). Mentionnés conjointement aux Balbillèa de Smyrne, ils pourraient remonter au règne de Vespasien, et même être antérieurs encore, car on en connaît déjà sous le règne de Néron à Sardes et à Laodicée, et l'on peut penser que le concours de la métropole d'Asie précède l'établissement du même concours dans des cités de moindre importance (Moretti 1954, p. 283) jusqu'à Gallien (259/250-268) [139].

Concours stéphanite pentétérique (dès *ca* 90 av. J.-C., voir *I.Napoli* I 50, l. 9 pour un vainqueur deux pentétéries d'affilée), qui, selon une lettre d'Hadrien de

134. Robert, Robert 1954, p. 287.
135. Robert 1936a, p. 23-28.
136. L. Robert propose συντελ[ουμένοις].
137. À Laodicée du Lykos, on procédait aussi à la proclamation des honneurs aux Antiocheia mentionnés ci-dessus.
138. Sur cet athlète, voir aussi *I.Iasos* 107 et 109, Berti *et al.* (éd.) 2010, p. 55-57 nº 1B (*SEG* 60.115).
139. Klose 1987, p. 42-43 [140] (l. 4, avec la restitution de *IAG* 196/8 n. 70), pour un héraut, *ca* 140, *I.Ephesos* 1131, tournant du IIe et du IIIe s. apr. J.-C.

l'automne 134 apr. J.-C. [141], devait cette année-là, la troisième de la période (année pythique) se dérouler quinze jours après la course en armes des Panathénées, qui avaient alors lieu au printemps (135 du calendrier julien) et durait quarante jours. Leur succédaient, deux jours après la course en armes, les koina de Pergame, puis, quatre jours après la course en armes de Pergame (la distance étant deux fois plus grande), les koina d'Éphèse ; venaient ensuite les Pythia et les Isthmia.

Qualifiés de μεγάλα, ils se distinguaient des « autres » κοινὰ Ἀσίας organisés (peut-être annuellement) à Philadelphie, Laodicée, Sardes et Tralles [142].

Ils prennent à partir du règne de Caracalla (211-217) au plus tard, le nom de πρῶτα κοινὰ Ἀσίας (*TAM* II 587, l. 10 complété par Reitzenstein 2014, p. 571-576, n° 6, partie supérieure de la base portant les dix premières lignes du palmarès [143]), titre selon lequel ils auraient précédé les autres κοινὰ Ἀσίας τὰ μεγάλα célébrés à Éphèse et Pergame la même année selon le calendrier donné par la lettre d'Hadrien : il semble désormais évident, maintenant qu'on dispose de cette source exceptionnelle, qu'il ne s'agit pas de l'antériorité de la création du concours, comme on l'a pensé de L. Moretti à M. Christol au moins, mais de son rang dans l'enchaînement des trois concours, de même que Smyrne aimait se donner comme πρώτη τῆς Ἀσίας par le rang dans sa titulature, tandis que Milet, qui elle, pouvait prétendre à l'ancienneté, se disait πρώτη ᾠκισμένη ; cette thèse a du reste déjà été formulée par J.-Y. Strasser et A. Heller [144]. C'est le seul concours à figurer, sous ce nom, sur le monnayage de Smyrne [145] et il sert à représenter la ville sur une émission de *Homonoia* qui les associe à une couronne et deux palmes [146]. On pourrait se demander si ce titre n'aurait pas été obtenu par la lettre posthume de Polémon à l'Empereur Antonin, *ca* 144, montrée à l'Empereur sur sa demande lors d'un procès où Smyrne se querellait, très probablement avec Éphèse et Pergame, à propos des droits qui étaient attachés aux temples de Smyrne (Philostr. *VS* I 25, p. 539-540 : · ἤριζεν ἡ Σμύρνα ὑπὲρ τῶν ναῶν καὶ τῶν ἐπ' αὐτοῖς δικαίων …) : Antonin se serait rangé à l'avis de Polémon, ce qui aurait permis à Smyrne de remporter les titres de première (τὰ πρωτεῖα νικῶσα). Il peut certes s'agir du titre de première que l'on connaît pour la cité à partir du règne de Marc Aurèle (161-180) [147], mais la formule agonistique pourrait aussi faire référence aux πρῶτα κοινὰ Ἀσίας. D'après nos sources ce nouveau titre pour le concours est postérieur et s'inscrit plutôt dans le climat de surenchère dans la rivalité entre cités : dans une inscription posthadrianique

141. Petzl, Schwertheim 2006, *AE* 2006, 1403. L'*editio princeps* la situe en septembre, mais la notice détaillée de l'*AE* rédigée par B. Puech, épaulée de S. Follet et J.-Y. Strasser, reprend le calendrier. L'inscription est commentée de façon plus approfondie dans Strasser 2010.

142. Moretti 1954, p. 281-282. L. Moretti mentionne aussi Cyzique, qui n'est pas repris dans Strasser 2010.

143. La carrière de ce champion lycien devrait se situer vers 170-200 selon J.-Y. Strasser.Voir aussi *I.Smyrna* 635. L'inscription de Hiérapolis sur un bâton d'ivoire mentionnant des πρῶτα κοινὰ Ἀσίας Σμύρναν, reprise dans Moretti 1954, p. 283 s'est révélée être un faux. *cf.* Christol *et al.* 2003 n. 80.

144. Strasser 2000, p. 548, Heller 2006, p. 340.

145. BMC *Ionia* légende ΠΡΩΤΑΚΟΙΝΑΑCIACENCMYPNH sur les monnaies nos 440 (Maximin Ier), 443 (Gordien III), 473 (Gallien), *RPC* VII 1 n° 305 (Gordien III).

146. Franke, Nollé 1997, p. 87, nos 878-882, *cf.* Christol *et al.* 2003, p. 352, n. 18.

147. Heller 2006.

(*IG* II^2 3163), c'est encore le nom sans épithète du concours qui apparaît : Ζμύρ-|ναν | κοινὸν| Ἀσίας ; de même dans *IGUR* I 253 et *I.Ephesos* 2072, toutes deux datées de 150-200 av. J.-C., dans Robert 1933b, p. 539-543 + Peek 1960, *cf.* *SEG* 19.589, peu après 161 apr. J.-C. ; dans *I.Napoli* I 49 –*IG* XIV 739, entre 161 et 200 apr. J.-C., dans *I.Aphr.* 12.920 (*ca* 165 apr. J.-C.), ou encore dans *I.Ephesos* 1130 (174 apr. J.-C.) [148] ; mais encore dans *IGUR* I 240 à propos de deux victoires, en 183 et 187 [149] ; dans une inscription des décennies 180-190 (*I.Tralles* 136) et dans une inscription datée du tournant entre le IIe et le IIIe s. apr. J.-C. On peut donc affirmer que si la cité obtint le titre de *prôtè* au moins sous le règne de Marc Aurèle, le concours ne suivit que plus tard, entre la fin du règne de Commode au plus tôt et le règne de Caracalla.

Il est encore attesté en 261 ou peu après (*IG* II^2 3169/3170, *cf.* *IvO* 243).

• **Magistrats.** Organisé par le xystarque héréditaire commun à tous les concours (voir *supra*, p. 870) et un agonothète au moins, ou deux sous la forme d'une co-présidence. Le proconsul romain L. Egnatius Victor Lollianus, dont l'excellence oratoire est maintes fois vantée, et qui exerça deux fois l'agonothésie, vraisemblablement en 244, sous Gordien III et 245, sous Philippe l'Arabe, semble avoir partagé sa charge : la première fois, avec un magistrat local, L. Pescennius Gessius, asiarque à trois reprises, sans doute notable de Smyrne, qui lui consacra une statue (*I.Smyrna* 635) ; la seconde, avec l'asiarque Quintilius Euménès, qualifié de συναγωνοθέτης du proconsul, qui avait été son avocat [150].

• **Programme.** Concours gymnique [151] et musical [152]. Hérauts (par ex. *I.Tralles* 136, décennies 180-190). Pythaules (*FD* III 1 550, l. 17, IIIe s. apr. J.-C.) ainsi que choraules et διὰ πάντων (les trois dans *FD* III 6 143, l. 14-15, 138-161 apr. J.-C.). Citharôdes (*IGR* IV 1432, palmarès du tournant des IIe et IIIe s. apr. J.-C., *I.Smyrna* 659, l. 10, palmarès gravé vers 192-200). Voir *infra*, p. 888. Très probablement hérauts, tragédies, comédies et διὰ πάντων (Vollgraff 1919, p. 258-260, n° 26, G. Ioulios Bassos, sous Trajan et Hadrien) [153]. Probablement aussi des mimes : Fl. Alexandros Oxeidas, βιολόγος, est connu comme Ἀσιονείκης (*I.Tralles* 110, tournant du IIe et du IIIe s. apr. J.-C.) ; ou encore des concours de rhétorique : Aurèlios d'Athènes, Tyane et Éphèse rhéteur, est

148. *cf.* *IG* II^2 3169/3170, d'époque impériale, où le nom simple est restitué.

149. J.-Y. Strasser date les principales victoires de M. Aurèlios Asklèpiadès, alias Hermodôros d'Alexandrie : pour les Pythia, il hésite entre 183 et 187 ; les koina Asias ayant lieu l'année pythique, et l'athlète l'ayant emporté deux fois au cours de sa carrière de six ans, on peut en déduire les dates de ces deux victoires (Strasser 2004a, p. 444).

150. Voir Christol *et al.* 2003, p. 351-352, 356-357, qui reprend le dossier, publie la seconde inscription (la transcription ἀγονοθέτην est à corriger, on lit bien ἀγωνοθέτην sur la photographie de la pierre pl. 2) affine les datations, et rejette la thèse de G. Petzl , dans son commentaire de l'inscription, selon laquelle le proconsul aurait financé le concours.

151. Voir par exemple le palmarès des lutteurs et pancratiastes Titus Flavius Artemidôros d'Adana (*I.Napoli* I 50), *ca* 90 ou d'Alexandros fils de Mènodôros d'Éphèse (*I.Ephesos* 1123), début IIIe s. apr. J.-C. ; course : voir *supra*, p. 873.

152. Moretti 1954.

153. Le personnage, qui pratiquait les trois spécialités, est connu pour avoir remporté au total 24 victoires dans les trois concours des Megala Koina d'Asie, victoires au διὰ πάντων comprises, probablement dans l'une des deux disciplines dramatiques (Strasser 2006, p. 303, n. 38).

vainqueur de koina Asias (*I.Ephesos* 4114, milieu du IIe s. apr. J.-C.). Les palmarès indiquent une victoire vraisemblablement dans au moins un des trois grands concours du koinon d'Asie, qui devaient avoir un programme proche sinon identique.

Catégories dans les épreuves sportives : jeunes et adultes (*I.Napoli* I 50, *ca* 90 (lutte et pancrace) ; enfants et adultes (*I.Smyrna* 661, l. 12-13, 160-300 apr. J.-C., 160-180 selon Robert 1949b, p. 105-112) ; jeunes (*IGUR* I 253, 150-200 apr. J.-C.). Les trois catégories ont dû exister simultanément . La catégorie παίδω[ν Ἰσθμικῶν ?] (*I.Ephesos* 2072, seconde moitié du IIe s. apr. J.-C.), est intégralement restituée par L. Moretti (*IAG* 75) ; récemment W. Appel a proposé de restituer παίδω[ν καὶ ἀνδρῶν] (Appel 1992) tout en plaquant la classification de Th. Klee (voir *supra*, p. 284) sur l'inscription. Le programme se concluait par une course en armes [154].

• = **Smyrnaia.** Un artiste à la spécialité inconnue (il fut exceptionnellement héraut aux Haleia de Rhodes) l'emporta deux fois dans un concours de Smyrne désigné comme Smyrnaia à la suite des plus grands concours du monde grec, entre 175 et 225 apr. J.-C. Il doit s'agir d'une façon de désigner de façon abrégée, de façon à pouvoir graver le nom à l'intérieur de la couronne, des koina Asias de Smyrne.

FD III 4, 477. Stefanis 1988, 3020.

§ Balbilleia, Barbilleia. « κοινὰ Ἀσίας Βαλβίλληα » dans *I.Ephesos* 1123, l. 8-9, fin du Ier s. apr. J.-C. [155] Il s'agissait d'une fête célébrée en tant que κοινὰ Ἀσίας . Ils précèdent immédiatement les koina Asias dans cette inscription. Les Balbilleia d'Éphèse, qui furent créés sous Vespasien (voir *supra*, p. 283), sont plus connus que ceux de Pergame et de Smyrne, au point qu'on a pu supposer que ces derniers avaient disparu prématurément [156].

• **Magistrats.** Xystarque héréditaire commun à tous les concours (voir *supra*, p. 870).

• **Programme.** Concours au moins gymnique.

§ Rhômaia. Le concours fut probablement institué de façon précoce, peut-être même avant Apamée : en 26 apr. J.-C., c'est entre autres en rappelant qu'ils honorèrent Rome d'un temple dès le consulat de Marcus Porcius (Caton l'Ancien, en 195 av. J.-C.) que les Smyrniotes l'emportèrent dans la compétition pour la néocorie (Tac. *An.* IV 55-56). Il est probable que des Rhômaia associés à ce culte précédèrent la construction du temple de Rome et les Rhômaia dont la petite cité d'Alabanda signale la création aux Romains dans une délégation en 170 (Liv. XLIII 6, 5). Le concours dut être associé au sanctuaire, soit immédiatement soit postérieurement. Attestés jusqu'en plein IIIe s. apr. J.-C. (*FD* III 1 550, l. 27, Strasser 2002, p. 124-128).

154. Autres attestations du concours : *I.Magnesia* 180, *ca* 140, *I.Ephesos* 1131, troisième quart du IIe s. apr. J.-C.

155. Strasser 2000 no 35.

156. Frisch 1974b, p. 162.

• **Magistrats.** Xystarque héréditaire commun à tous les concours (voir *supra*, p. 870).

• **Programme.** Concours musical. Pythaules (*FD* III 1 550, l. 27, IIIe s. apr. J.-C.).

§ Olympia. Concours stéphanite pentétérique créé sous le règne d'Hadrien. Ils étaient bien distincts des Hadriania qu'ils devaient précéder la même année (dans *IGUR* I 240, un pancratiaste remporte deux de ses cinq victoires smyrniotes aux Ὀλύμπια καὶ Ἀδριάνια dans la décennie 180) : les Hadriania commençant le 4 janvier, ils avaient peut-être lieu en décembre, en tous cas au début de l'hiver. Ils étaient également distincts des Hadriana Olympia (*I.Ephesos* 1131, tournant du IIe et du IIIe s. apr. J.-C. ; *IG* II² 3169/3170, *cf. IvO* 243, 264 ou peu après). Sixième et dixième éditions dans la seconde moitié du IIe s. apr. J.-C. (*IGR* IV 1432, palmarès du tournant du IIe et du IIIe s. apr. J.-C.). Seizième édition vers la fin du IIe s. apr. J.-C. (*I.Smyrna* 659, l. 6, palmarès gravé vers 192-200). Attesté encore en 261 ou peu après (*IG* II² 3169/3170, *cf. IvO* 243) [157].

• **Magistrats.**

Secrétaire (*I.Smyrna* 664, l. 13-14 : C. Claudius Paulinus, γραμματέως Ὀλυμπί|ων, IIe s. apr. J.-C.).

Xystarque héréditaire commun à tous les concours (voir *supra*, p. 870).

Président (ἐπιστάτης) La présidence du concours, honneur important, fut offerte à Polémon de Laodicée comme charge viagère et héréditaire, sous le règne d'Antonin, soit entre 138 et la mort du sophiste vers 144 (Philostr. *VS* I 25, p. 534-535, p. 541-542). Ce sophiste accéda peut-être à la présidence à vie du concours après en avoir obtenu la création de l'Empereur Hadrien [158]. Comme la *Vie de Polémon* semble l'impliquer, le président avait le pouvoir d'expulser un artiste du concours et les recours en justice se faisaient devant l'Empereur qui dans notre récit balaye la plainte d'une plaisanterie. Il pouvait donc jouer un rôle important dans la désignation du vainqueur. Dans les deux passages de Philostrate, qui narrent manifestement la même anecdote, c'est la piètre qualité du jeu qui est en cause : ἀγωνιστοῦ δὲ τραγῳδίας ἐν τοῖς κατὰ τὴν Σμύρναν Ὀλυμπίοις τὸ "ὦ Ζεῦ" ἐς τὴν γῆν δείξαντος, τὸ δὲ "καὶ γᾶ" ἐς τὸν οὐρανὸν ἀνασχόντος, προκαθήμενος τῶν Ὀλυμπίων ὁ Πολέμων ἐξέωσεν αὐτὸν τῶν ἄθλων εἰπὼν "οὗτος τῇ χειρὶ ἐσολοίκισεν." « Un jour un acteur tragique qui concourait aux Olympia de Smyrne montra la terre en disant "ô Zeus" puis, en disant "ô Terre", leva la main vers le ciel ; Polémon qui présidait les Olympia s'écria alors : "Cet individu a fait un solécisme avec la main" et il le fit chasser du concours. [159] »

157. Autres attestations : entre 161 et 200 (*I.Napoli* I 49 –*IG* XIV 739) ; entre 175 et 225 (*FD* III 4, 476) ; tournant du IIe et du IIIe s. apr. J.-C. (*I.Ephesos* 1131).

158. Dans *I.Smyrna* 697, l. 33, le concours sacré que l'empereur Hadrien permet à la cité de célébrer n'est pas nommé, mais il pourrait bien s'agir des Olympia.

159. Polémon n'est pas l'inventeur du solécisme de geste, déjà connu de Quintilien (Quint. *Inst.* I 5, 36 : *in gestu etiam nonnulli putant idem vitium* [*soloecismus*] *inesse, cum aliud voce aliud nutu vel manu*

Hellanodice en chef (πρωτελληνοδίκης) (*I.Napoli* I 49 – *IG* XIV 739, l. 5-7 : M. Aur. Hermagoras de Magnésie du Sipyle, lutteur au long palmarès, 161-200 apr. J.-C.).

• **Programme.** Concours gymnique (voir par ex. *IGUR* I 240, palmarès d'un pancratiaste ayant fait carrière dans les années 180, comptant deux victoires consécutives aux Olympia) et musical. Hérauts (par ex. *I.Tralles* 136, années 180-190 apr. J.-C.) et trompettes (*I.Tralles* 135, années 180-190 apr. J.-C.).

Concours de tragédies. Les deux passages de Philostrate cités ci-dessus nous apprennent qu'il était midi quand un acteur tragique fut chassé par le sophiste Polémon au début d'une pièce. L'invocation successive de Zeus puis de la Terre a été rapprochée de deux passages d'Euripide : l'esclave phrygien faisant le récit du meurtre d'Hélène par Oreste dans l'*Oreste* (E. *Or.* 1496-1497 : ὦ Ζεῦ καὶ γᾶ| καὶ φῶς καὶ νύξ) ou un passage du chœur de sa *Médée* (E. *Med.* 148 : ἄιες, ὦ Ζεῦ καὶ Γᾶ καὶ φῶς, |ἀχὰν οἵαν ἁ δύστανος| μέλπει νύμφα;). Pour le premier, il faut cependant remarquer que le passage se situe non au début, mais à la fin de cette pièce longue d'un peu moins de 1700 vers. Pour le second, il prend place en revanche bien du début de la tragédie : qu'il s'agisse de ce drame ou d'un autre, on pourrait supposer que l'acteur en question concourait seul, récitant une tragédie ancienne remaniée, éventuellement résumée ou sous la forme d'extraits. L'expression κατ' ἀρχὰς τοῦ δράματος semble bien que le récit au sens aristotélicien, avec un début, un milieu et une fin, subsistait.

Citharôdes (*I.Smyrna* 659, l. 6, palmarès gravé vers 192-200). Choraules (*IMT Kyz Kapu Dağ* 1497, IIe s. apr. J.-C.) et pythaules (*FD* III 4, 476, 175-225).

§ Hadrianeia. Concours en l'honneur d'Hadrien. Stéphanites pentétériques. Ils étaient bien distincts des Olympia auxquels ils devaient succéder la même année (dans *IGUR* I 240, un pancratiaste remporte deux de ses cinq victoires smyrniotes aux Ὀλύμπια καὶ Ἀδριάνια dans la décennie 180). Selon une lettre d'Hadrien, ils commençaient le 4 janvier, du moins en 134, duraient quatorze jours et étaient suivis, deux jours après la course en armes des Hadrianeia, des Olympia d'Éphèse [160]. Leurs sixième et dixième éditions eurent lieu dans la seconde moitié du IIe s. apr. J.-C. (*IGR* IV 1432, palmarès du tournant des IIe et IIIe s. apr. J.-C.) [161]. Attesté à partir du règne d'Hadrien (117-138), tout au long du IIe s. apr. J.-C.

• **Magistrats.** Xystarque héréditaire commun à tous les concours (voir *supra*, p. 870).

demonstratur, « Même dans un geste, selon l'opinion de quelques auteurs, peut se trouver le même défaut [le solécisme], quand on signifie une chose par un mot et une autre par un mouvement de la tête ou un geste de la main »). Plus tard le Chrysale des *Femmes savantes* pourra reprocher à sa sœur Bélise un solécisme de conduite : « Le moindre solécisme en parlant vous irrite ;| Mais vous en faites, vous, d'étranges en conduite.| Vos livres éternels ne me contentent pas ;| Et, hors un gros Plutarque à mettre mes rabats,| Vous devriez brûler tout ce meuble inutile,| Et laisser la science aux docteurs de la ville.

160. Petzl, Schwertheim 2006, *AE* 2006, 1403, Strasser 2010 : lettre 2.

161. Autres attestations : *IvO* 237, *ca* 140, *I.Smyrna* 659, palmarès gravé vers 192-200.

• **Programme.** Gymnique et musical. Hérauts (par ex. *IvO* 237, *ca* 140). Concours de citharôdes au théâtre (Artem. I 64), voir aussi *IGR* IV 1432, (*I.Smyrna* 659, l. 6, palmarès gravé vers 192-200). Pythaules (*FD* III 4, 476, 175-225 nom du concours hypothétique). Ils se concluaient par une course en armes.

§ Hadriana Olympia. Attestés à partir du règne d'Hadrien. S'il s'agit bien du concours évoqué parmi les bienfaits d'Hadrien dans l'inscription *I.Smyrna* 697, ils auraient été créés avec l'appui de cet empereur « par l'entremise de Polémon » en 124 ou 125 (?), à l'occasion de la seconde néocorie, de même qu'à Pergame l'octroi de la seconde néocorie avait été suivi de l'inauguration des Traianeia Deiphilea. L. Robert (Robert 1949b, p. 105-112) soulignait leur renommée internationale aux côtés des koina. Il existait en effet des Megala Hadrianeia Olympia (*I.Smyrna* 660, l. 6-8, IIe-IVe s. apr. J.-C. ; 661, l. 7-10, 160-180 apr. J.-C. ; 668, l. 4-5, 133-200 apr. J.-C. ?), concurremment aux simples Hadriana Olympia (*I.Tralles* 136, décennies 180-190, *I.Tralles* 119, IIe-IIIe s. apr. J.-C.). Des Hadriana Olympia sont encore attestés en 261 ou peu après (*IG* II^2 3169/3170, *cf. IvO* 243), et toujours distincts des Olympia [162].

• **Magistrats.** Xystarque héréditaire commun à tous les concours (voir *supra*, p. 870).

• **Programme.** Concours gymnique (par ex. Robert 1933b, p. 539-543 + Peek 1960, *cf. SEG* 19.589, peu après 161 apr. J.-C.) et musical [163]. Hérauts (par ex. *I.Tralles* 136, décennies 180-190). Pythaules (*FD* III 1 550, l. 25, IIIe s. apr. J.-C.). Catégories enfants et adultes chez les athlètes (*I.Smyrna* 660, l. 6-9, IIe-IVe s. apr. J.-C. ; 661, l. 7-10, 160-300 apr. J.-C., 160-180 selon Robert 1949b, p. 105-112).

§ Asklepeia Kommodeia. Concours en l'honneur de l'Empereur Commode (180-192). Encore attestés sous le règne de Septime Sévère (*I.Smyrna* 659 l. 12).

• **Magistrats.** Xystarque héréditaire commun à tous les concours (voir *supra*, p. 870).

• **Programme.** Concours au moins musical. Citharôdes (*I.Smyrna* 659, l. 12, palmarès gravé vers 192-200).

§ Sipylèneia. En l'honneur de la Mère des Dieux, appelée Μήτηρ θεῶν Σιπυληνή à Smyrne comme à Magnésie du Sipyle [164].

Attestés dans les décennies 180-190 (*I.Tralles* 136). Dans ce palmarès, ce concours apparaît comme le dernier des concours stéphanites dans l'ordre hiérarchique, mais avant des concours chrématites (ταλαν-|τιαίου[ς καὶ ἡμισταλαν]-|[τιαίους —]). Attestés encore au tournant du IIe et du IIIe s. apr. J.-C. (*I.Ephesos* 1131).

162. Autres attestations : *I.Ephesos* 1131, tournant du IIe et du IIIe s. apr. J.-C.
163. Moretti 1954.
164. Voir par exemple la dédicace à cette divinité *I.Smyrna* 641. Elle est souvent mentionnée dans les inscriptions funéraires : les amendes pour violation de sépulture lui étaient consacrées (*I.Smyrna* 239, l. 7-8).

• **Magistrats.** Xystarque héréditaire commun à tous les concours (voir *supra*, p. 870).

• **Programme.** Concours au moins gymnique (*I.Ephesos* 1131). Les deux occurrences connues ne permettent pas d'établir s'il était aussi musical. Hérauts (*I.Tralles* 136).

§ Hadrianeia Komodeia ? Concours dont le nom fut restitué par L. Robert dans une inscription de Delphes en l'honneur d'un aulète de Nicomédie, Théodotos (*FD* III 6 143, l. 10) connue par Cyriaque d'Ancône et les auteurs de corpus qui l'ont copié : le savant français proposait Κομμόδεια <Ἁδρια>νὰ Ὀλύμπια , faisant la synthèse entre la copie de Cyriaque (ΚΟΜΟΔΕΙΑΝΑΟΛΥΜΠΙΑ) et la correction qu'avait faite avant lui Muratori (ΕΝ ΣΜΥΡΝΑΙΣ ΑΔΡΙΑΝΙΑ ΟΛΥΜΠΙΑ) [165]. On aurait selon lui célébré temporairement les Hadriana Olympia en l'honneur de l'Empereur Commode. Cette restitution a été mise en doute par J.-Y. Strasser, qui propose ἐν Σμύρνῃ κο<ιν>ό<ν Ἀσίας και> Ἀδριανα (?) Ὀλύμπια, et date plutôt l'inscription de 138-161, avant le règne de Commode, avançant les années 150-160 pour les victoires de ce palmarès. Si cette restitution demeure hypothétique, il est vrai qu'il serait étonnant qu'on ait placé *Kommodeia* (orthographiés avec un seul *mu*) en tête, alors qu'ailleurs, pour les concours anciens célébrés temporairement en l'honneur de Commode, on plaçait *Kommodeia* en dernier [166].

§ Panathénées ? L'hypothèse hésitante selon laquelle *I.Smyrna* 598 ferait référence en 150 apr. J.-C. à des Panathénées smyrniotes [167] a depuis été rejetée par celui-là même qui l'avait avancée, dans son commentaire du corpus des inscriptions de Smyrne : il s'agirait plutôt d'une référence aux Panathénées d'Athènes ; quelques lignes plus loin (voir *infra*, p. 885) la mention du lampadarque serait liée à la course aux flambeaux de ce concours [168]. Il est probable que la cité de Smyrne envoyait des délégations aux Panathénées athéniennes, comme cela est attesté depuis l'époque classique à Érythrées ou Priène.

§ Concours indéterminé organisé par Lucius (Eugenius ?) de Smyrne, ἀθλοθετήρ. L'épigramme funéraire de Lucius (Eugenius ? [169]) de Smyrne, fils du notable Mithrès, grand-prêtre d'Asie mort en « Ausonie » (*IG* XIV 1815, *IGUR* III 1260, Peek 1955 577, tournant du IIe et du IIIe s. apr. J.-C.), le désigne comme ἀθλοθετήρ dans « sa chère patrie Smyrne ». Ce terme, placé dans l'hexamètre à l'accusatif avant la coupe trochaïque, est à rapprocher d'ἀθλοθέτης, celui qui décerne les prix ; il possède son entrée chez le Pseudo-Zonaras, qui en fait un synonyme d'agonothète

165. Moroni (éd.) 1660, p. XXX, nº 204 ; Muratori 1740 ; Robert 1977a, p. 29-30, n. 41. Bibliographie détaillée dans Strasser 2002, p. 114.
166. Strasser 2002, p. 107-109 donne six exemples.
167. Petzl 1974a, p. 84.
168. Shear 2002, p. 1157 recense ce texte comme une attestation des Panathénées d'Athènes.
169. Proposition de Merkelbach 1971, qui laissa L. Robert sceptique (*BE* 1972, 632).

(Zonar. *s. v.* <Ἀθλοθετῆρα>. ἀγωνοθέτην.). Ce personnage présida probablement un ou plusieurs concours déjà existants, koina Asias ou autre concours renommé de son temps [170].

§ Autres concours. Certains concours semblent avoir été uniquement gymniques.

Cela semble être le cas pour l'importante fête des **Nemeseia**, consacrée aux Nemesis, qui avaient un culte ancien et important à Smyrne – rappelons que les déesses seraient apparues à Alexandre avant la fondation de la ville alors qu'on leur aurait déjà rendu un culte – et dont le concours est organisé par un agonothète (*I.Smyrna* 641, 650, 697, 725 ; *I.Lampsakos* 76, palmarès d'un athlète) [172] : la fête du même nom à Rhamnonte, où le culte de Némésis remontait à la fin de l'époque archaïque au moins, comportait un concours gymnique [173]. Un oracle de Didymes fait de la déesse Némésis, dès le IIIe s. av. J.-C., la gardienne des athlètes dans les stades : « Νέμεσιν σταδίοισιν ἐπίσκοπον ἀ[θλητάων] » [174]. Le concours comporta probablement des combats de gladiateurs associés aux épreuves sportives (voir ci-dessous).

Un certain nombre d'inscriptions agonistiques de Smyrne ne mentionnent pas un concours en particulier, mais des champions smyrniotes, qui l'emportèrent à Smyrne jusqu'aux règnes de Gallien et de Valérien (*I.Smyrna* 657 = *IvO* 55, *I.Smyrna* 662-667).

§ Combats de gladiateurs, *bestiarii*, ταυροκαθαπταί, condamnés à morts.

Combats de gladiateurs et chasses dans le cadre des Nemeseia ? A. Tataki [175] envisage l'association du culte de Némésis aux combats de gladiateurs et le considère assuré au moins à l'époque du martyre de Pionios au milieu du IIIe s. apr. J.-C., où il apparaît que l'on sacrifie à l'Empereur associé aux Nemesis dans le sanctuaire de ces dernières, et où des chasses organisées probablement par l'Asiarque sont par ailleurs évoquées. Cela semble très hypothétique. Étant donné que les Nemeseia étaient un concours gymnique, il paraît vraisemblable que l'ensemble du concours se déroulait au stade.

Cinq jours consécutifs de combats à mort (τοῖς ὀξέσιν) offerts par Ioulios Ménéklès Diophantos, asiarque (*I.Smyrna* 637, première moitié du IIIe s. apr. J.-C.) [176].

170. Au début de l'inscription *IG* II^2 3623, postérieure au milieu du IIe s. apr. J.-C., c'est de façon très hypothétique qu'un prêtre d'Hadrien Panhellènios et d'Homonoia [171] est restitué comme agonothète de divers concours de Smyrne : …8…καὶ ἀ[γωνοθέτης γενόμενος]| Ὀλυμπίων κοινῶν τῆ[ς Ἀσίας, …*ca* 10…]|τῆς Ἀσίας, Σμυρναί[ων …*ca* 15…] (l. 1-3).

172. Frisch 1974b sur la première inscription. Peut-être est-ce ce concours qui est désigné par erreur comme Νέμεια dans une énumération de concours smyrniotes, dans *I.Ephesos* 1131, l. 28.

173. Petrakos 1999 II 7. Voir aussi Tataki 2009, p. 642-643 sur le culte de Némésis.

174. *Milet* I 7 205a. Sur l'évolution du champ d'action de la déesse en Asie Mineure aux époques hellénistique et impériale, voir Staab 2009, p. 136 et son abondante bibliographie antérieure.

175. Tataki 2009, p. 641-647.

176. Base de statue trouvée à Smyrne, exposée actuellement à l'agora.

L. Robert avait rassemblé un premier total de 26 épitaphes, reliefs de stèles funéraires à reliefs, trouvés à Smyrne [177]. Un tel corpus était alors le plus important pour une cité grecque, devant celui d'Éphèse [180] ; Petzl y ajouta encore en 1974 six reliefs et monuments funéraires supplémentaires tirés des carnets de J. Keil réalisés avant la Catastrophe de 1922 (Petzl 1974b) ; seul le corpus d'Aphrodisias, avec 34 documents, est aujourd'hui légèrement plus important [181]. Ces documents témoignent de la présence à Smyrne de gladiateurs de diverses spécialités (rétiaires et thraces notamment, ou encore myrmillons, essédaires etc.), mais aussi de *bestiarii* aux prises avec différentes animaux (ours, taureaux à bosse, fauves, sangliers, bouquetins, etc.). Les *familiae* des gladiateurs, avec la famille au sens génétique, font partie des dédicants d'inscriptions funéraires de combattants morts dans l'arène. L'inscription n° 225 nomme l'asiarque Kl. Timôn le jeune comme le propriétaire d'une *familia* ; un autre personnage possédant une famille de gladiateurs est un certain Apellikon, probablement grand-prêtre du culte impérial. Certains reliefs commémoratifs précisent que la chasse s'est conclue par l'abattage des bêtes (σφάκτα sur les nos 229-230), que la lutte des gladiateurs était à mort (ἀπότομα sur le n° 231) ou précise la durée du spectacle (trois jours pour les chasses du n° 233). Le n° 235 témoigne de l'organisation d'exécutions capitales lors de chasses et l'on pourra relever que lors du martyre de Polycarpe en 155 ou 167, le proconsul, alors que le peuple demande qu'on lâche un lion sur le chrétien, n'organise un bûcher que parce que les chasses étaient achevées (voir *infra*, p. 1324). Les chasses et les bêtes qu'on y massacrait étaient de toute évidence placées sous son autorité.

Il faut distinguer les chasses de la ταυροκαθάψια, attestée par le relief n° 234, qui figure cinq groupes de ταυροκαθαπταί, gymnastes pourchassant les taureaux à cheval pour les fatiguer avant de les enfourcher et de les terrasser à mains nues. Cette source semble indiquer que la ταυροκαθάψια était un type de spectacle à part entière, que l'on pouvait donner sur plusieurs jours : Ταυροκαθαψίων ἡμέρα β' précise la stèle. Il est évidemment possible que ces spectacles, tout comme éventuellement les *munera* aient été donnés dans le cadre d'une fête, en complément d'un concours. On peut raisonnablement penser que l'orchestra d'un théâtre ne suffisait pas à de tels spectacles.

177. Robert 1940 [1971] nos 225-250 ; il recensa aussi la stèle funéraire d'un gladiateur mort à Laodicée du Lykos et peut-être Smyrniote ([Σμυρ]ναίῳ) ainsi que celle d'un gladiateur smyrniote enseveli à Dion de Macédoine [178]. Il ajouta également à ces monuments l'épitaphe d'un *secunda rudis* provenant de Synnada [179]. Les nos 251-256, conservés au musée de Smyrne n'ont pas de provenance plus précise que l'Ionie.

180. On remarquera cependant qu'une partie des monuments de gladiateurs éphésiens, dont certains se trouvent au musée, sont encore inédits. *cf.* voir *supra*, p. 288.

181. Tataki 2009 offre une mise à jour de la monographie de L. Robert sur le dossier smyrniote, plus soignée et approfondie que la vaste thèse Ducros 2017. Les compléments ont été en partie apportés par L. Robert dans ses *Hellenica*. A. B. Tataki ajoute encore une référence au monument d'un myrmillon de Smyrne, trouvé en 1997 (n. 13).

Sur le contexte de ces divers spectacles, les représentations iconographiques nous renseignent peu : on y voit des gladiateurs combattant par paires, avec éventuellement un arbitre (n° 228, « surveillant du combat », dit Robert). Sur les représentations figurées, aucun élément ne permet de préciser le cadre des spectacles. On n'a pas conservé non plus d'annonces de spectacles, comme on en connait en Grèce et en Macédoine, ainsi qu'à Éphèse. Si le théâtre de Smyrne était certainement moins adapté que le stade pour les ταυροκαθάψαι et les chasses de quelque envergure ou encore les combats de gladiateurs nombreux ou impliquant des essédaires et leur attelage, il pouvait sans doute accueillir des combats singuliers de gladiateurs ou certaines exécutions capitales : encore faudrait-il connaître la configuration de son orchestra, qu'on imagine relativement spacieuse.

Artistes

§ Artistes originaires de la cité.

Nannô (de Smyrne ?). Joueuse d'aulos. VIIe s. av. J.-C. Amante du poète Mimnerme de Colophon, qui donna son nom à une œuvre célèbre de ce dernier. Ath. XIII 597 a (παρέλιπον δὲ καὶ τὴν Μιμνέρμου αὐλητρίδα Ναννώ). Stefanis 1988, 1770.

Dionysios. Poète tragique. *TrGF* n° 208. Époque incertaine.

Aristodama fille d'Amyntas. Poétesse épique. Dernier quart du IIIe s. av. J.-C. Présentée comme Smyrniote d'Ionie. Connue par des décrets de Lamia (218/217) et Chaleion, cités de la ligue étolienne, pour avoir fait des représentations (lectures publiques de ses œuvres – « ἐ[πιδείξεις] » « τῶν ἰδίωμ ποιημάτων » dans le premier décret – sur le thème du passé glorieux de ces cités et de la nation étolienne). Elle est accompagnée à chaque fois d'un de ces frères, qui doit lui servir de tuteur, ce qui ne fait pas de ces derniers un ou des artistes [182]. *IG* IX 2, 62 . *IG* IX 1^2, 740 (=*FD* III 3, 145). Stefanis 1988, 326. Dana 2011.

? Citha[rôde]. Dernier quart du IIIe s. av. J.-C. Vainqueur aux Sôtèria étoliennes de Delphes, peut-être dans la dernière décennie du IIIe s. av. J.-C. *FD* III 4, 127. Stefanis 1988, 2946.

Apollônios fils de Chairippos. Cithariste. Premier quart du IIe s. av. J.-C. Vainqueur aux Asklèpieia de Cos, peut-être en 182 av. J.-C. Stefanis 1988, 285.

Mètrodôros fils de Dionysios. Cithariste. *Ca* 85 av. J.-C. Deuxième aux Sarapieia de Tanagra entre 90 et 80 av. J.-C. *IG* VII 540 (complété par un fragment). *SEG* 19, 335. *SEG* 25, 501. Stefanis 1988, 1696 (peut-être identique au n° 1695, Mètrodôros fils de Dionysios de Nicomédie).

Alkimas. Trompette. Ier s. apr. J.-C. Connu par une épitaphe de Rome. *CIL* VI 2, 10149. Stefanis 1988, 137.

G. Ioulios Ioulianos. Acteur tragique. Ier s. apr. J.-C. *IG* V 1, 662 = *I.Smyrna* 656. Honoré par ses concitoyens à Sparte pour avoir remporté une série de concours

182. O[-]nès, Stefanis 1988, 1927, dans la première inscription ; Dionysos, Stefanis 1988, 727 dans la seconde.

(« à la troisième Ouraniade [183] », Pythia, Aktia, koina d'Asie et de Crète ainsi que 340 autres concours pentétériques et triétériques) et obtenu la citoyenneté « dans toute la Grèce, la Macédoine et la Thessalie ». Stefanis 1988, 1272.

Ioulianos fils de Nikias. Auteur d'éloges. Ier s. apr. J.-C. Dédie sa victoire à Delphes à Apollon Pythien. Robert 1938, p. 26. Stefanis 1988, 1274.

Xénophon. Danseur. Ier s. apr. J.-C. ? L'anthologie palatine s'en souvient comme celui qui incarna à merveille, au point de ressembler à Dionysos en personne, dans un ballet inspiré des *Bacchantes* d'Euripide, quatre personnages successifs : Tirésias, Kadmos, le messager qui avait épié les Bacchantes, Agavè enfin. *AP* XVI 289. Stefanis 1988, 2946.

Sextos Ioulios Paralos. Mimologos enterré à Smyrne. Début de l'époque impériale. Robert 1936b, p. 239. *I.Smyrna* 468 (épitaphe). Stefanis 1988, 2000.

Artémidôros (de Smyrne ?). Acteur comique. IIe s. apr. J.-C. Connu par une épigramme érotique de Stratôn (IIe s. apr. J.-C.) qui le blâme pour l'avoir dédaigné, fustige son comportement démesuré, même pour un acteur, et le menace d'être, châtié par les Nemeseis, lui aussi un jour éconduit et réduit à jouer le rôle de l'*Apokleioménè*, *l'Éplorée* (peut-être de Poseidippos). *AP* XII 193. *CGFP* nº 214, Stefanis 1988, 413.

Moschianos. Acteur comique. IIe s. apr. J.-C. *IG* XIV 1860, *cf.* *SEG* 47.1524. (épitaphe, de Tusculum ?) Stefanis 1988, 1741.

M. Antonios Polémon de Laodicée. Originaire de Laodicée, Polémon obtint la citoyenneté smyrniote. Sophiste célèbre, qui fut l'avocat de Smyrne sous Hadrien, fut grand-prêtre de Dionysos, magistrat monétaire mais aussi épistate des Olympia (voir *supra*, p. 877) [184].

Euodianos. Sophiste panégyriste (élève d'Aristoklès, peut-être de Polémon également) qui obtint une chaire de rhétorique à Rome où il s'installa. Il fut également placé à la tête des technites dionysiaques (ἐπιταχθεὶς δὲ καὶ τοῖς ἀμφὶ τὸν Διόνυσον τεχνίταις). Seconde moitié du IIe s. apr. J.-C. Philostr. *VS* II 16. Stefanis 1988, 976.

Autres sophistes. Les représentants de la seconde sophistique ne manquaient pas à Smyrne, connue comme une terre de lettres, de poésie et d'éloquence. Philostrate disait même de Smyrne : « plus que toute autre cité elle sacrifie aux Muses des sophistes » (Philostr. *VS* II 26, 2 : τὴν Σμύρναν [...] θύουσαν μάλιστα δὴ πόλεων ταῖς τῶν σοφιστῶν Μούσαις). Certains de ces sophistes jouaient un rôle politique important, dans leur cité et auprès de l'administration romaine ; ils pouvaient aussi utiliser les différentes scènes de la cité comme une tribune dont la dimension spectaculaire est indéniable. Ainsi Aelius Aristide, qui n'était pas originaire de Smyrne, mais fut honoré par cette cité, et fit tout pour se soustraire

183. *BE* 1962, p. 131 nº 4.
184. Quet 2003.

à plusieurs charges que les Smyrniotes voulaient lui confier, se produisait régulièrement au bouleutèrion qu'il considérait comme sien, donnant de véritables spectacles qu'il qualifiait lui-même d'ἐπίδειξις. Quant à son adversaire, il prononça des discours plusieurs fois au théâtre et à l'odéon près du port (voir *infra*, p. 889). Un autre sophiste connu est Klaudios Rouphinos de Smyrne, à qui Septime Sévère et Caracalla concédèrent des privilèges (*I.Smyrna* 602, *ca* 198-209). Nous avons aussi évoqué Claudius Proclus par exemple, prytane sous Faustine la Jeune et Lucius Vérus, qui était probablement de la famille d'un personnage honoré au théâtre, et qui faisait lui aussi partie de l'élite smyrniote.

Tiberios Klaudios Myrismos. Smyrniote et Magnète. Pantomime tragique (τραγικῆς ἐνρύθμου κεινήσεως ὑποκριτής). IIe s. apr. J.-C. ? Sur sa statue au théâtre de Magnésie, voir *supra*, p. 385. *I.Magnesia* 165. Stefanis 1988, 1759.

Soulpikios Pôlliôn. Acteur comique. Époque impériale. *SEG* 35.937 (Chios, musée de l'île de Psara). Stefanis 1988, 2185.

§ Associations d'artistes.

• Associations smyrniotes.

Synode sacré des technites de Dionysos Breiseus. Le nom de cette association présente diverses variantes, la plus développée étant ἡ ἱερὰ σύνοδος τῶν περὶ τὸν Βρεισέα Διόνυσον τεχνειτῶν καὶ μυστῶν (*I.Smyrna* 639, tournant des IIe et IIIe s. apr. J.-C.), qui nous montre que l'association regroupait des artistes autant que des initiés. Son activité serait attestée à partir du Ier s. apr. J.-C. (*I.Smyrna* 652), avec certitude à partir du règne d'Hadrien (*cf. I.Smyrna* 598) et jusqu'au tournant du IIe et du IIIe s. apr. J.-C., avec une densité particulière des attestations à l'époque antonine. Il n'est pas exclu que ce synode ait été créé par Hadrien comme le collège suivant, ou du moins favorisé par cet empereur.

Comme d'autres associations de technites dionysiaques, le synode était l'interlocuteur des technites auprès des Empereurs : on connaît ainsi une requête adressée en 150 à Antonin le Pieux, contenant des résumés de lettres et d'édits d'Hadrien entre autres, avec un rescrit impérial en latin (*I.Smyrna* 598). On y voit que l'activité cultuelle du synode est importante et liée au culte impérial : sacrifice à Dionysos Breiseus (l. 15), fête de cinq jours pour l'anniversaire des empereurs avec couronnements ? ([στεφαν]ώσεις ?) et banquets (κατακ]λίσεις). On devine dans le texte lacunaire qu'il est aussi question d'un litige sur les dépenses (aux frais de la cité ou du synode[185]) afférentes aux Panathénées (athéniennes ? voir *supra*, p. 880) et aux autres fêtes (l.23-28) :

στεφαν]ώσεις γεινέσθωσα[ν…*ca* 7…καὶ κατακ]λίσεις ταῖς γ[ενεθλίο]ις τῶν Σεβαστῶν ἐνιαυσί-
[αις] ε΄ ἡμέραις ἐπάνανκε[ς…*ca* 13…Π]αναθηναίοις καὶ τ̣αῖ̣ς ὑπὸ τῆς πόλεως ἐψη-
φισμέναις δημοτελέσιν̣ [ἑορταῖς καὶ ταῖς] αὖθίς ποτε ψηφισθησομέναις ἐκ τῶν δη-

185. C'est une des interprétation possible de κοινῶν.

μοσίω[ν καὶ] κ̣ο̣ι̣νῶν προσό̣[δων…*ca* 9…,] ἐ̣ὰν ἐ̣ξαρκῶσιν, ὑ̣πὸ ἐ̣πιμελείας τοῦ ταμίου
καὶ τῶν […*ca* 20…προνοουμ]ένου καὶ ἐν τούτῳ Σερουειλίου τοῦ λαμπαδάρ-
χου ἢ ὃ̣ν [ἂν οἱ τεχνεῖται εἰς λαμπαδαρχείαν?] καταστήσωσιν μεταστάντος τοῦ βίου.

L'association disposait en effet de ressources propres gérées par un trésorier (*I.Smyrna* 622, l. 11 ; *I.Smyrna* 639, l. 14) qui dans le second cas géra l'apport financier d'un riche magistrat pour réaliser des travaux qu'elle confia à un maître d'œuvre [186].

Nous sont également parvenus des fragments de lettres d'Empereurs antonins adressées aux technites (*I.Smyrna* 599), au synode de ceux qui se réunissent autour de Dionysos Breiseus (*I.Smyrna* 600, l. 1-18 par Marc Aurèle Kaisar en 158), au synode des mystes de Smyrne (*I.Smyrna* 600, l. 19-26, par Antonin le Pieux en 157/158), au sy[node] des [technites et mystes] de Dionysos [Breiseus] (*I.Smyrna* 601, par Marc Aurèle et Lucius Verus entre 161 et 166). Un culte rendu aux Empereurs est encore attesté par la dédicace d'une statue par les mystes de Dionysos Breiseus à Hadrien Olympien, le bénéficiaire des Hadriana Olympia (*I.Smyrna* 622 [187]), également honoré de plusieurs autels dont le dédicant n'est pas nommé (*I.Smyrna* 623-625). Le synode est aussi connu pour avoir honoré de hauts personnages en rapport avec l'administration et le culte impériaux, l'organisation des concours et le culte de Dionysos Breiseus : l'asiarque, stéphanéphore, néocore et bacchant du dieu Markos Aurelios Charidèmos Ioulianos au tournant des IIe et IIIe s. apr. J.-C. (*I.Smyrna* 639 [188]) ; l'ancien agonothète G. Ioulios Cheirisophos (*I.Smyrna* 652 [189]). Les technites membres du synode devaient en tant qu'acteurs essentiels des concours musicaux exercer une certaine influence sur l'organisation et le financement de ces concours, sans que les sources nous permettent d'établir précisément de quelle manière.

Collège d'hymnodes. Créé par Hadrien (*I.Smyrna* 697, l. 39 ὑ̣μνῳδούς, peu après 123 apr. J.-C.). Selon un document daté de 124 sur la néocorie de Smyrne avec lettre impériale en annexe, ce collège compte 24 hymnodes (*I.Smyrna* 594, l. 3) contre 36 à Pergame. Comme d'autres collèges d'hymnodes dès le début de l'époque impériale, et en particulier à partir de Claude dans la province d'Asie, ils font partie du personnel du culte impérial : vers 200, l'un deux, dont les ancêtres ont cumulé les magistratures politiques (père prytane, bouleute), religieuses et agonistiques (ancêtre prêtre d'Asklèpios et alytarque des Olympia de Pise) consacre, avec ses compagnons (τοῖς γνησίοις συνυμνῳδοῖς) un autel à Hadrien divinisé (*I.Smyrna* 595, l. 3 [190]). Les hymnodes transportaient-ils en procession les statues de la famille impériale au théâtre comme à Gytheion ? On n'en sait

186. L. 15-17 : ἐργεπιστατή-|σαντος Ἀφροδεισίου Φοιβίωνος| Παύλου.
187. *cf.* Harland 2014 nº 191.
188. *cf.* Harland 2014 nº 193.
189. *cf.* Harland 2014 nº 137.
190. *cf.* sur la charge d'alytarque Pleket 1967, p. 9-15.

rien, mais l'existence d'une telle charge indique qu'on chantait des hymnes en l'honneur de l'Empereur, peut-être lors de l'assemblée annuelle qui se tenait le jour de son anniversaire et de certaines cérémonies du culte impérial, ou bien des processions qui précédaient les concours en l'honneur des Empereurs ou même au théâtre, lors de ces concours [191].

Une dédicace d'un hymnode et prytane, Oinomaos fils de Neikeros, à Dionysos Breiseus (*I.Smyrna* 758) pourrait indiquer que les hymnodes s'apparentaient à des technites. Certaines célébrations ont pu avoir lieu au théâtre ou au bouleutèrion en tant qu'édifices de représentation musicale ou d'assemblée politique, mais rien ne le prouve [192].

• **Smyrniotes impliqués dans des associations œcuméniques.**

οἱ ἀπὸ τῆς οἰκουμένης ἱερονεῖκαι καὶ ὁ σύνπας ξυστὸς C'est au nom des hiéronices de la guilde universelle et du xyste général que le pancratiaste paradoxos T. Fl. Diomèdès de Smyrne, avec l'Argien M. Aurèlios Athèniôn, s'est occupé de l'érection d'une statue dédiée aux frais de cette association à Kl. Ioulios Polyeidos Dèmosthénès, dans une inscription de Thyateira (*TAM* V 2, 977, 175-200 apr. J.-C.). L'association de hiéronices devait aussi comporter des artistes.

§ Autres artistes s'étant produits dans la cité.

Claudios Pylades. Le titre de παράδοξος que porte une inscription honorifique fragmentaire, probablement une base de statue, de Smyrne (*I.Smyrna* 657), permet d'établir qu'il s'agit d'un glorieux concurrent. L. Robert l'identifie au personnage du même nom d'une inscription de Thyateira (*TAM* V 2, 1012, l. 3 : ὀρχηστής) et souligne que d'autres pantomimes ont porté ce nom [193].

G. Ioulios Bassos père. Voir *supra*, p. 662. Héraut, acteur tragique, acteur comique. Première moitié du IIe s. apr. J.-C.

G. Ioul. Achilleus Magnète du Sipyle. Choraule. IIe s. apr. J.-C. Également citoyen de Cyzique, de Smyrne, d'Éphèse, de Cyzique et de Pergame. A remporté les Olympia de Smyrne les Epheseia d'Éphèse, les Olympia de Cyzique, le

191. À Athènes, un professeur fut chargé de préparer les éphèbes à chanter des hymnes en l'honneur d'Hadrien divinisé (*IG* II^2 2086, l. 30). Des hymnes pouvaient faire partie intégrante des concours. Les poètes auteurs de ces hymnes étaient récompensés au même titre que les autres musiciens aux Sôteria de Delphes au IIIe s. av. J.-C. (Nachtergael 1977, p. 305-307), tandis qu'un catalogue des Mouseia de Thespies de 160 av. J.-C. environ (révisé dans *SEG* 3.334, l. 10 ; sur l'épreuve d'hymnes voir aussi *IG* VII 1760, l. 9 ; 1773, l. 6) semble au contraire indiquer que leur prestation précédait celle des hérauts et des trompettes, et donc l'entrée au théâtre, de même que le concours de prosodie aux Artemisia d'Érétrie se déroulait au moment du sacrifice (*IG* XII 9, 189, l. 12-14). On connaît aussi un certain nombre d'attestations d'éloges en vers et en prose en l'honneur des dédicataires des concours, en particulier les Empereurs, et dans certains cas l'on sait que ces épreuves faisaient partie du programme des épreuves musicales, comme aux Kaisareia de Corinthe dès le début du Ier s. apr. J.-C. (*Corinth 8.1* 19, *Corinth 8.3* 153, l. 8, *cf. Corinth 8.1* 14, l. 87) ou sous le règne d'Hadrien (Biers, Geagan 1970, p. 80, l. 20-36). Voir l'abondante bibliographie réunie dans Moretti 2011, p. 15-17.

192. Sur les hymnodes dans le culte impérial voir Prigent 1975, p. 219-222.

193. Robert 1930, p. 112.

concours du koinon d'Asie à Smyrne, les Augousteia et les Traianèa de Pergame, et 124 concours thématiques. *IMT Kyz Kapu Dağ* 1497, Stefanis 1988, 501.

P. Ailios [Ae?]lianus Pythaule de Chypre, probablement de Salamine, qui emporta de nombreuses victoires (outre les grands concours, 163 concours *talantiaioi*, et non 166 selon Bourguet), y compris à Smyrne et à Éphèse. Carrière au moins en partie sous Hadrien, honneurs postérieurs. *FD* III 1, 547, Stefanis 1988, 82, Strasser 2002, p. 109.

T. Ailios Aurèlianos Théodotos fils de Rouphos [= Rufus] Philadelphos de Nicomédie. Aulète (pyth)ique et (cyc)lique (choraule). Milieu du IIe s. apr. J.-C. *FD* III 6, 143, Strasser 2002, p. 116 (selon qui le personnage s'appelait Aurèlios plutôt qu'Aurèlianos [194]). Également citoyen de Thèbes, d'Athènes, de Smyrne, d'Éphèse, de Pergame et d'Antioche Épidaphnè. Son palmarès compte plus de vingt victoires stéphanites en Italie (Rome, Pouzzoles, Naples), en Grèce (Athènes, Argos, Némée, Corinthe, Nicopolis, Delphes) et en Asie Mineure (dans sa patrie, en Ionie à Smyrne les Komodeia ? [195] et Olympia), sans compter les victoires thématites. Stefanis 1988, 1147.

Aelius Aristide d'Hadrianoi Voir *supra*, p. 884.

[Tiberios] Klaudios Épigonos d'[Aph]rodisias. Citharôde. *Ca* 166 apr. J.-C. (516e pentétérie). Également citoyen d'Éphèse (voir *supra*, p. 300), d'Athènes, de Smyrne et de Pergame. A remporté les Megala Ephesèa, ainsi que dans la même pentétérie deux fois les Ephesèa et une fois les Pythia. *I.Ephesos* 1106. Stefanis 1988, 856.

Serapiôn fils d'Alexandros, Magnète du Sipyle et Trallien Héraut vainqueur entre autres aux Hadriana Olympia, aux Olympia ainsi qu'au koinon d'Asie de Smyrne. Actif dans les années 180-190 apr. J.-C. (honoré d'une statue à Tralles lors de la 62e Olympiade). Membre du koinon des technites d'Ionie. *I.Tralles* 136 (avec la ponctuation de l'*editio princeps* revue par L. Robert), Stefanis 1988, 2255.

T. Flavius Philagros de Laodicée et de Tralles Trompette vainqueur entre autres aux Olympia de Smyrne, aux Epheseia, aux Hadrianeia Komodeia et aux Olympia d'Éphèse. Actif dans les années 180-190apr. J.-C. (honoré d'une statue à Tralles lors de la 62e Olympiade). *I.Tralles* 135, Stefanis 1988, 2479.

P. Ailios Agathèmeros d'Éphèse. Voir *supra*, p. 298. Citharôde, poète lyrique (μελοποιός), maître de chant (φωνασκός). Tournant du IIe et du IIIe s. apr. J.-C. Hiéronice. Secrétaire de l'association sacrée (œcuménique [196]) des technites dionysiaques sous Septime Sévère et Caracalla (198-209), maître de chant du

194. « comme d'autres grands athlètes et artistes du milieu du IIe, il a reçu le *praenomen* et le *nomen* de l'empereur régnant et en plus le nomen du césar, sans doute après l'octroi de la première puissance tribunicienne à Marc Aurèle en 147 ».

195. Voir *supra*, p. 880.

196. Sur la constitution progressive d'une association de technites œcuméniques à partir du Ier s. av. J.-C., voir Di Stefano 2004.

suivant [197]. Également citoyen de Smyrne et de Pergame. *IGR* IV 468, 1432, *SEG* 35.1040/1732 ; *I.Smyrna* 659, l. 22-24. Stefanis 1988, 15.

G. Ant. Septimos Poplios de Pergame. Citharôde. Tournant des IIe et IIIe s. apr. J.-C. Également citoyen de Smyrne. Élève du précédent. Détenteur d'un long palmarès, célébré comme unique pour sa génération, à la fois italien (Rome, Pouzzoles, Naples), grec (Nicopolis, Argos, Némée) et micrasiatique, en particulier ionien (vainqueur à Smyrne des sixième et dixième éditions des Olympia et des Hadriania, du concours du koinon d'Asie, aux Hadrianeia et aux Balbillèa d'Éphèse, aux Didymeia de Milet). *IGR* IV 1432. *I.Smyrna* 659. Stefanis 1988, 2121.

M. Aurèlios O[-]lôn d'Ancyre. Pythaule, choraule. Tournant des IIe et IIIe s. apr. J.-C. (175-225). *Ca* 180 (Strasser 2002, p. 129, n. 75). Également citoyen de Smyrne et d'Éphèse, entre autres cités. Honoré par les citoyens d'Ancyre d'une statue à Delphes dont la base portait son palmarès détaillé. Il comporte une quarantaine de victoires comprenant les concours les plus célèbres (en Italie, Rome, Pouzzoles, Naples ; en Grèce Nicopolis, Argos, Némée, Corinthe etc.). En Ionie, il fut comme pythaule trois fois vainqueur à Smyrne dont une fois aux Olympia, deux fois aux Balbilleia d'Éphèse et une fois aux Hadrianeia (de Smyrne ? [198]), une fois aux Didymeia Kommodeia de Milet ; comme choraule, quatre fois à Smyrne, quatre fois aux Balbilleia d'Éphèse, une fois aux Epheseia, une fois aux Artemisia d'Éphèse et une fois aux Didymeia Kommodeia. *FD* III 4, 476. Stefanis 1988, 480, Jacquemin *et al.* 2012 no 298.

Tib. Ioulios Apolaustos. Pantomime (τ[ραγικῆς ἐν]ρύθμου κινήσεως, ὑποκριτή[ν) périodonice, hiéronice, sans doute l'un des plus célèbres d'Asie Mineure. Sa carrière internationale éclipse dans nos sources son origine, qui demeure inconnue : Apolaustos fut honoré dans de nombreuses cités d'Asie Mineure et de Grèce où il dut de se produire : en ce qui concerne l'Ionie, il fut fait bouleute de Magnésie du Méandre et de Milet, citoyen d'Éphèse et de Smyrne et reçut une statue à Éphèse, Magnésie et Milet. Tournant du IIe et du IIIe s. apr. J.-C. *FD* III 1, 551 ; *I.Ephesos* 236. Stefanis 1988, 236.

Oualerios Eklektos de Sinope. Héraut. Actif de 245 à 261 au moins. Il fut fait bouleute de cinq cités, outre la sienne, dont Smyrne. Dans son riche palmarès, ses victoires ioniennes sont les suivantes : à Éphèse, deux aux Olympia, quatre aux Balbillèa, une aux Hadrianeia ; à Smyrne, deux aux Olympia, deux aux Hadriana Olympia, une aux koina Asias. *IG* II^2 3169/3170 (253-257), *cf.* *IvO* 243 (261 ou peu après). Stefanis 1988, 825.

197. Merkelbach 1985, p. 136-138, qui note que les charges d'archonte, secrétaire et nomodeiktes sont bien connues chez les technites dionysiaques. Voir aussi l' « Inventory of Ancient Associations » (2011-) en ligne du Copenhagen Associations Project, no 1666 (http://ancientassociations.ku.dk/assoc/1666).

198. Selon J. et L. Robert, *BE* 1977, 226.

Autres usages

§ Un lieu d'assemblée. Voir *infra*, p. 1245.

§ Des sophistes au théâtre, à l'odéon et au bouleutèrion. Arstd. *Or.* LI (*Cinquième discours sacré*), p. 353-355.

[29] ταὐτὰ δὲ ταῦτα καὶ ὕστερον ὡς ἐν τῇ Σμύρνῃ ἐγενόμεθα. μᾶλλον δὲ καὶ πρὶν εἰσελθεῖν εἰς τὴν πόλιν ἦσαν οἱ κατὰ τὴν φήμην ἀπαντῶντες, καὶ τῶν τε νέων οἱ γνωριμώτατοι σφᾶς αὐτοὺς ἐδίδοσαν καὶ τύπος τις ἤδη τεταγμένος διατριβῆς ἦν, καὶ διὰ πάντων ἡ κλῆσις ἠκριβοῦτο. [30] Αἰγυπτίου δέ τινος ἀνθρωπίσκου περὶ τὸν χρόνον τοῦτον εἰσκωμάσαντος εἰς τὴν πόλιν καὶ τῶν τε βουλευτῶν ἔστιν οὓς διαφθείραντος καί τισι τῶν πολλῶν καὶ ἰδιωτῶν δόξαν παραστήσαντος ὅτι καὶ πολιτεύσοιτο καὶ φιλοτιμίας θαυμαστὰς οἵας φιλοτιμήσοιτο ἀπὸ χρημάτων, εἰς τὸ θέατρον εἰσπηδῶντος ὅπως τύχοι, καὶ τοιαύτης αἰσχύνης κατεχούσης τὴν πόλιν, ᾔδειν μὲν οὐδ' ὁτιοῦν τούτων ἐγὼ ἀλλ' ἢ ὀψέ ποτε ἤκουσα, ἅτε καὶ κατ' οἰκίαν τὰς συνουσίας πρὸς τοὺς ἐπιτηδείους ποιούμενος. ἄρτι δ'αὐτοῦ παριέναι μέλλοντος εἰς τὸ ᾠδεῖον τὸ πρὸς τῷ λιμένι καὶ διατριβὴν αὐτόθι καθισταμένου, εἴτε δὴ κατὰ ψήφισμα εἴτε καὶ οὐκ οἶδ' ὅπη, ἐμοὶ δ' ὅναρ γίγνεται. [31] ἐδόκουν τοῦτο μὲν τὸν ἥλιον ἐκ τῆς ἀγορᾶς ἰδεῖν ἀνίσχοντα, τοῦτο δὲ ἀνὰ στόμα ἔχειν Ἀριστείδης μελετήσεται τήμερον ἐν τῷ βουλευτηρίῳ ὥρας τετάρτης. ταῦτα φθεγγόμενος καὶ τούτων ἀκούων ἀφυπνιζόμην, ὥστε διεσκόπουν εἴτ' ὄναρ εἴη εἴθ'ὕπαρ. [32] καλέσας δὲ τῶν φίλων τοὺς ἐπικαίρους φράζω τὸ πρόσταγμα. καὶ τότε δὴ γράμμα ἐξετίθετο, καὶ γὰρ προσῆγεν ἡ ἐκ τοῦ ὀνείρατος ὥρα, καὶ παρῆμεν εὐθὺς ἐπ'αὐτῷ. ὅμως δὲ καίπερ οὕτως ἐξ ὑπογυίου τῆς παρόδου γιγνομένης καὶ τῶν πολλῶν ἀγνοησάντων, οὕτω δή τι μεστὸν γίγνεται τὸ βουλευτήριον ὥστε οὐδὲν ἦν πλὴν ἀνθρώπων κεφαλὰς ὁρᾶν καὶ οὐδ' ἂν τὴν χεῖρα διέωσας μέσην οὐδαμοῦ. [33] καὶ μὴν τό γε τοῦ θορύβου τε καὶ τῆς εὐνοίας, μᾶλλον δὲ, εἰ χρὴ τἀληθὲς εἰπεῖν, ἐνθουσιασμοῦ, τοσοῦτον παρὰ πάντων συνέβη ὥστε οὐδεὶς ὤφθη καθήμενος οὔτ' ἐπὶ τοῦ προαγῶνος οὔθ' ἡνίκα ἀναστὰς ἠγωνιζόμην, ἀλλ' ἐκ πρώτου ῥήματος εἱστήκεσαν, ὤδινον, ἐγάνυντο, ἐξεπλήττοντο, συμπαρένευον τοῖς λεγομένοις, ἠφίεσαν φωνὰς οὔπω πρόσθεν γενομένας, πᾶς τις αὐτοῦ τὸ κέρδος ποιούμενος, εἴ τι νείμαι τῶν μεγίστων ἐμοί. [34] ὡς δ' ἀπηλλάγημεν ἀπὸ τοῦ βουλευτηρίου καὶ περὶ λουτρὸν ἦμεν, τότε δή τις ἀγγέλλει μοι ὅτι καὶ ὁ δεῖνα προγράψας πρότριτα εἰς τὴν ἡμέραν ταύτην εἰς τὸ ᾠδεῖον ἑπτακαίδεκα εἴη τοὺς σύμπαντας ἠθροικώς. καὶ μέντοι καὶ ἦρξεν αὐτῷ σωφροσύνης ἐκείνη ἡ ἡμέρα, τὸ πέρα δ' οὐ λέγω, οὐδ' ἂν τούτων ἐμνήσθην, εἰ μὴ τό τε ἐνύπνιον ὡς ἐναργὲς ἐξέβη ἐβουλόμην ἐνδείξασθαι καὶ ὅτι καὶ τούτων ἐμέλησε τῷ θεῷ, καὶ ἅμα τοῖς ἐξ ἀρχῆς ὡμολόγει λόγοις ὡς αὐτὸς ἀνέστησέ τε καὶ κατέστησεν εἰς τὴν Σμύρναν.

[35] οὐ πολλῷ δ' ὕστερον εἰς Ἔφεσον κομίζει στεφάνους τε προειπὼν ὡς ἀγωνιστῇ καὶ κατασκευάσας οὕτως ὥστε ἀφυπνιζόμην, Ἔφεσον βοῶν. […]

[38] ἀλλὰ γὰρ θαυμαστὸν τοῦ θεοῦ τὸ διηνεκὲς, οἷον καὶ τὸ τῆς ὕστερον ἐν Σμύρνῃ γενομένης ἐπιδείξεως τῆς μεγάλης ἐκείνης. ἐκέλευε μὲν γὰρ παρελθεῖν εἰς τὸ βουλευτήριον, παρελθεῖν δὲ φαγόντα· καὶ ἐποίουν οὕτως. ἦν δέ τις τοῦ βουλευτηρίου φρουρὸς, ἀνὴρ κατὰ δέρμα θαυμαστὸς οἷος. οὗτος ὡς εἶδε προσιόντας τοὺς ἐμοὺς, ἠξίωσε συγχωρῆσαι ἑαυτῷ πρότερον τὰ εἰωθότα συγγενέσθαι τοῖς μαθηταῖς καὶ διέτριψεν εἰς μεσημβρίαν αὐτήν. [39] εἰσῄειν μὲν δὴ τηνικαῦτα, εἰσελθὼν δὲ ἀπέτεινα τὴν ῥῆσιν τὴν κατὰ τῶν σοφιστῶν, ἡδίστην δὴ ταύτην πασῶν ἡμερῶν ἀγαγὼν ἐπὶ λόγοις. αὐτός τε γὰρ οἷον σχολῆς εἰλημμένος

ἐχρώμην ἄσμενος καὶ τὸ θέατρον εἰς ἄμιλλαν κατέστη μὴ λείπεσθαι τῶν λεγομένων. ὅ τι δ' ἐνθυμηθείης ἢ εἴποις ἔλαττον τῶν τότε συμβάντων ἐρεῖς. [40] ὡς δ' ἐξεπέρανα, ἐγὼ μὲν ἀνιστάμην ὡς ἀπαλλαξόμενος, νομίζων καὶ ταῦτα ἐπέκεινα παντὸς ἀγῶνος εἶναι, οἱ δ' οὐκ ἠνέσχοντο, ἀλλ' ὥσπερ ἐξ ἑνὸς στόματος πάντες παραμένειν τε ἐκέλευον καὶ δέχεσθαι προβλήματα καὶ ἀγωνίσασθαι τὰ δεύτερα πάντως. κἀγὼ τέως μὲν διωθούμην, ἄλλως τε καὶ διὰ τὸ πόρρω τῆς ὥρας εἶναι· βιαιοτέρας δὲ τῆς παρακλήσεως γιγνομένης ἐνεθυμήθην τοῦ ἐνυπνίου, καὶ ὅτι ταῦτ' ἄρα καὶ ὁ θεὸς προεῖπε, μὴ ἄσιτον εἰσιέναι ὅπως ἀνταρκέσαιμι. [41] τόν τε οὖν ἀγῶνα ὑπέστην καὶ προϊόντος αὐτοῦ κατασχεῖν οὐκ ἠδυνήθην, ἀλλ' ὡμολόγησα τοῦ θεοῦ τὴν πρόρρησιν, καὶ ὅτι ἥκοιμι παρεσκευασμένος· οἱ δ' ἐθαύμαζον ἅπαντα. ἀγωνισάμενος δὲ εἰς δύναμιν τὴν ἐμαυτοῦ διὰ τέλους ἀπηλλαττόμην, ἀπολείπων ὀλίγον εἰς ἡλίου δυσμάς. καὶ τῆς ἐπιούσης ἠγωνιζόμην αὖθις ἐν τοῖς αὐτοῖς, ἐπεὶ τοιαῦτα ἠγήσατο ὁ θεὸς κατ' ἐκείνους τοὺς χρόνους.

Nous proposons ici une version légèrement modifiée de la traduction du Père A.-J. Festugière [199], qui traduisit l'ensemble des discours sacrés dans le cadre d'un réflexion sur la religiosité d'Aristide, publiée à titre posthume. Le texte original est rappelé dans les notes.

« [29] ...Il en fut tout de même plus tard, quand je fus arrivé à Smyrne. Ou plutôt, au bruit de mon arrivée on était venu à ma rencontre, avant même que j'entrasse dans la ville, les plus distingués des jeunes gens se mirent sous ma tutelle, on avait fixé un programme, une sorte de modèle des études, la vocation de chacun était examinée à fond par tous moyens. [30] Une sorte d'homoncule égyptien avait fait irruption vers ce temps-là dans la ville, corrompu quelques-uns des membres du Conseil et produit chez certains parmi la foule la croyance illusoire qu'il se conduirait en citoyen et répandrait, en prenant sur ses propres biens [200], des largesses incroyables ; il bondissait au théâtre à tout moment ; bref, tandis qu'un tel objet de honte s'emparait de la ville – je n'avais pas eu la moindre connaissance de ces choses, sauf de temps à autre, après coup, par ouï-dire, vu que je tenais les séances chez moi pour mes intimes, alors que lui se disposait à se rendre à l'Odéon proche du port pour y établir une école, par décret du peuple ou je ne sais comment – il me vint un songe. [31] Je rêvai que je voyais le soleil se lever de dessus l'agora et que j'avais ces mots dans la bouche : "Aristide déclamera aujourd'hui au Conseil à la quatrième heure." Je me réveillai prononçant ces mots et les entendant, si bien que je me demandai si c'était songe ou état de veille. [32] J'appelle les principaux de mes amis et je leur rapporte l'ordre. À l'heure même on exposa une annonce publique [201] : de fait, l'heure indiquée par le rêve approchait ; nous fûmes bientôt au lieu même. Or, bien que mon entrée en scène se fît ainsi à l'improviste et que la plupart eussent été tenus dans l'ignorance, néanmoins voilà la salle du Conseil si pleine qu'on ne pouvait rien voir que des têtes et qu'on n'eût même pas fait passer la main nulle part au travers de

199. Le Goff *et al.* 1986, p. 113-116. Mis à part cet extrait commenté en introduction, les traductions d'autres passages d'Aristide sont de notre fait, sauf mention contraire, comme dans l'ensemble de cette thèse.

200. « répandrait, sur ses propres biens » (Festugière).

201. « on posa une affiche ».

la foule. [33] Alors certes, la clameur populaire, la bienveillance et plutôt même, s'il faut dire le vrai, l'enthousiasme furent tels de tous côtés qu'on ne voyait personne qui restât assis ni pour le prélude ni quand, m'étant levé, je concourus moi-même ; mais dès le premier mot, les voilà tous dressés, qui expriment de vives douleurs [202], rayonnent de joie [203], sont frappés de stupeur, font de la tête des signes d'approbation, poussent des cris comme jamais encore auparavant, chacun tenant pour un gain personnel tout ce qu'il peut m'attribuer des plus importants honneurs. [34] Alors que j'eus quitté le Conseil et que je me trouvais au bain, quelqu'un m'apprend que l'autre individu, bien qu'il eut fait écrire une annonce [204] trois jours à l'avance pour ce jour même, n'avait réuni à l'Odéon que dix-sept auditeurs en tout. De vrai, c'est à partir de ce jour-là qu'il commença de se modérer. Je n'en dis pas plus, et je n'aurais pas même mentionné tout cela, si je n'avais voulu montrer comment le rêve, à l'épreuve de l'événement, se révéla parfaitement clair et que, même de ces choses le dieu [205] prit soin, et qu'en même temps elles s'accordaient avec ce qu'il m'avait dit dès le début quand il me mit en mouvement lui-même et m'établit à Smyrne. [35] Un peu plus tard le dieu m'amène à Éphèse ; il m'avait prédit des couronnes comme au concurrent d'un concours [206] et disposé de telle sorte que je me réveillais criant "Éphèse ! [207]" [...]

[38] De fait, merveilleuse fut la protection continuelle du dieu, de même que, plus tard, lors de la grande démonstration [208] que je donnai à Smyrne. Le dieu m'ordonna en effet de me rendre au Conseil, mais seulement après avoir mangé ; ce que je fis. Or, il y avait un certain [209] gardien du Conseil, un homme incroyablement dur de cuir. Quand il eut vu approcher mes gens, il demanda qu'on lui permît de faire d'abord l'école à ses élèves comme de coutume, et il s'attarda ainsi sur les lieux jusqu'à midi même. [39] J'arrivai alors et déclamai tout au long le discours *contre les Sophistes* et je passai là à discourir le plus agréable de mes jours. Car moi-même, comme si je m'étais emparé de l'école [de l'Égyptien]) [210], j'en profitais avec plaisir, et l'auditoire rivalisait avec moi pour qu'il ne manquât rien des paroles du discours : tout ce qu'on pourrait imaginer et dire serait inférieur à ce qui se passa alors. [40] Quand j'eus achevé [211], je me levai comme pour partir, estimant qu'on était allé même au-delà de tout concours ; eux pourtant n'en voulaient rien savoir, mais comme d'une seule voix m'ordonnaient de rester, de recevoir des thèmes de discours et d'entrer en lice de toute manière pour la seconde fois. Je me récusai pour un temps, d'autant plus que l'heure était fort avancée, mais les appels devenant plus pressants, je

202. « des angoisses d'enfantement ».
203. « marquant leur joie ».
204. « affiché son affaire ».
205. Il s'agit d'Asklépios.
206. « à un athlète ».
207. Je ponctue.
208. « exhibition ».
209. « une sorte de ».
210. Festugière ne tranche pas avec l'alternative « comme si je m'étais assuré un long loisir ».
211. « la péroraison ».

me rappelai mon songe, et fis réflexion que c'était pour cela précisément que le dieu m'avait averti de ne pas entrer au bouleutèrion [212] à jeun, afin que je pusse suffire à la tâche. [41] Je soutins donc le combat, et à mesure qu'il avançait, incapable de me retenir, j'avouai publiquement l'avertissement du dieu et que j'étais venu préparé à la lutte : eux s'émerveillaient de tout cela. Ayant ainsi lutté jusqu'à l'épuisement de mes forces, à la fin je m'en allai ; on était presque au coucher du soleil. Le lendemain, j'entrai de nouveau en lice dans les mêmes conditions, car telles étaient les directives du dieu en ce temps-là [213]. »

Pour un commentaire développé de ce texte, voir ci-dessous.

Étude de cas :Aelius Aristide et les théâtres de Smyrne.

Plusieurs types monumentaux pour une même fin ?

Le texte que nous reproduisons ci-dessus avec une traduction retravaillée [214] est un extrait du cinquième des *Discours sacrés* composés entre l'hiver 170/171 et l'année 175 par le sophiste, qui, tout en racontant les songes que lui inspira l'Asclépios de Pergame, témoigne de sa rivalité avec un « minus Égyptien » (§30 : Αἰγυπτίου δέ τινος ἀνθρωπίσκου), peut-être le sophiste Ptolémaios de Naucratis [215].

Les deux orateurs se produisent en effet aussi bien au théâtre qu'à l'odéon et au bouleutèrion (**fig. 443**). Aristide nous raconte que lors de son arrivée à Smyrne au début de l'année 167, l'Égyptien s'était déjà fait remarquer au théâtre, où il s'était produit plusieurs fois. Alors que son homologue avait annoncé trois jours à l'avance qu'il parlerait à l'odéon près du port, Aristide narre avoir eu un rêve prémonitoire – c'est l'un des 130 que comptent les Discours sacrés –, la nuit précédant la date fixée : il avait vu le soleil se lever sur l'agora et s'était entendu déclarer « Aristide déclamera aujourd'hui au bouleutèrion à la quatrième heure » (c'est-à-dire vers dix heures du matin). Aristide s'exécute et l'on comprend que les deux orateurs interviennent simultanément dans les deux édifices, ce qui rehausse la gloire du narrateur : sa prestation, pourtant improvisée, rencontre un bien plus grand succès que celle de son rival dont l'étoile, ou le soleil, commence dès lors à décliner (§34 : καὶ μέντοι καὶ ἦρξεν αὐτῷ σωφροσύνης ἐκείνη ἡ ἡμέρα ; « de vrai, c'est à partir de ce jour-là qu'il commença de se modérer »). Nous tâcherons de dégager de ce texte la façon dont s'articulent la complémentarité et la polyvalence du théâtre, de l'odéon et du bouleutèrion. Autrement dit, nous nous demanderons dans quelle mesure ces trois édifices constituent autant de théâtres.

212. « Conseil ».

213. Festugière propose aussi l'alternative « tant j'étais sous la conduite du dieu en ce temps-là ».

214. Nous renvoyons pour les passages cités à la pagination de l'édition Jebb (Jebb (éd.) 1722), conformément à notre principe de suivre l'édition de référence du TLG, mais nous conservons la numérotation des discours de l'édition Keil (Keil (éd.) 1898), plus couramment utilisée.

215. Behr (éd.) 1981, p. 105.

Des lieux théâtralisés par leurs usagers

§ Le théâtre et son public. Le texte nous montre en effet que ce qui fait le théâtre, plus que le réceptacle matériel de la performance, c'est la façon dont ce réceptacle est habité par le public du spectacle.

• Quantité requise.

Ainsi les prétentions de l'Égyptien sont réduites à néant par le fait qu'il ne réussit à rassembler sur les gradins de l'odéon qu'un faible nombre de spectateurs, souligné par le décompte exact 17, et l'adjectif σύμπαντας (qu'on pourrait traduire par « en tout et pour tout ») malicieusement inséré entre l'auxiliaire et le participe du plus-que-parfait (§34 : εἰς τὸ ᾠδεῖον ἑπτακαίδεκα εἴη τοὺς σύμπαντας ἠθροικώς, « [il] n'avait réuni à l'Odéon que dix-sept auditeurs en tout »). Par contraste, le succès d'Aristide éclate en ce qu'il fait salle comble, ce que souligne une consécutive décrivant de façon imagée une foule des plus compactes, où il n'est plus possible d'ajouter le moindre petit bout d'être humain (§32 : οὕτω δή τι μεστὸν γίγνεται τὸ βουλευτήριον ὥστε οὐδὲν ἦν πλὴν ἀνθρώπων κεφαλὰς ὁρᾶν καὶ οὐδ' ἂν τὴν χεῖρα διέωσας μέσην οὐδαμοῦ, « néanmoins voilà la salle du Conseil si pleine qu'on ne pouvait rien voir que des têtes et qu'on n'eût même pas fait passer la main nulle part au travers de la foule »). L'hyperbole semble signifier que tout dénombrement était impossible et que la capacité du bouleutèrion était exploitée à son comble, voire au-delà : elle nous rappelle que les calculs savants que nous faisons de la capacité des théâtres reposent sur une estimation du confort minimal requis (une quarantaine de centimètres, parfois 50 cm par place). Cette estimation – si elle n'est pas une simple projection moderne et se fonde sur l'observation de la délimitation de certaines places antiques [216] – correspond à une norme qui n'était sans doute pas valable en tout lieu, à tout moment, pour toute personne : le fait que, sans l'ajout d'une marque ou d'une inscription, les gradins courants n'offraient pas de places séparées ouvrait la voie à des variations. S'il fallait en croire Aristide, il y aurait eu bien plus que le nombre attendu de spectateurs au bouleutèrion, d'autant que ces spectateurs se trouvent contre notre attente en station debout du début à la fin, non seulement quand le sophiste se lève pour entrer dans le vif du sujet, mais aussi dès l'introduction, quand il est encore assis (§33 : οὐδεὶς ὤφθη καθήμενος οὔτ' ἐπὶ τοῦ προαγῶνος οὔθ' ἡνίκα ἀναστὰς ἠγωνιζόμην, ἀλλ' ἐκ πρώτου ῥήματος εἱστήκεσαν, « on ne voyait personne qui restât assis ni pour le prélude ni quand, m'étant levé, je concourus moi-même ; mais dès le premier mot, les voilà tous dressés »). Enfin l'image laisse penser que les spectateurs emplissent aussi bien les escaliers que les gradins ce qui va contre nos représentations auxquelles ne sont pas

216. Des marques ou des chiffres donnent une largeur de place de 0,41 m au théâtre de Dionysos, 0,36 m au théâtre de Corinthe, 0,39 m à Pompéi, de 0,38 m au théâtre de Minturnes. Dans le maenianum inférieur du théâtre sud de Gérasa le nombre approche les 0,50 m. Sear 2006, p. 26 avec bibliographie antérieure. En Ionie, on a pu relever quelques rares lignes incisées au théâtre de Milet qui pourraient avoir servi à délimiter des places ; plus fréquentes sont les inscriptions topiques qui donnent une idée sur la place qui était réservée à un individu, à un groupe au nom d'un individu, ou à un groupe au nom de ce groupe, ce qui demeure moins précis pour estimer le nombre de places.

étrangères les normes de sécurité d'aujourd'hui et leurs interdits. La capacité théorique de ce bouleuterion, qui est le premier édifice de ce type d'époque impériale sur l'agora (voir *supra*, p. 850), devrait être de peu inférieure à celle du bouleutèrion de Milet dont les dimensions sont à peine supérieures (35,80 x 21,50 m à Smyrne, 34,84 x 24,29 m à Milet, où l'on restitue de 1200 à 1600 spectateurs [217], pour une orchestra comparable, de 6,90 m de diamètre à Smyrne, 6,75 m à Milet) et devrait tourner autour de 1000 places, estimation qui serait donc ici largement dépassée : ce qui importe dans ce cas est que nous sommes dans un tout autre ordre de grandeur, celui de la centaine et non plus de la dizaine. C'est en tout cas un succès inouï : plus loin à Cyzique, l'Empereur impressionné par les discours d'Aristide dit qu'il mérite de répéter cela devant 50 auditeurs ; Aelius Aristide lui répond qu'il a rêvé de ces 50 auditeurs ; et le rêve se réalisera (Arstd. *Or.* LI (*Cinquième discours sacré*), p. 356-357 (§45-46, 50), ἦν γὰρ εἰς τοὺς πεντήκοντα ὁ σύλλογος : l'assemblée atteignit en effet les cinquante auditeurs).

Ce témoignage concret d'un édifice qui ne suffirait pas aux besoins de la population, alors qu'il compte parmi les plus grands bouleutèrions d'Asie Mineure à hémicycle inscrit, pour reprendre la terminologie de J.-Ch. Balty, est particulièrement frappant si l'on pense que, une dizaine d'années après, à la faveur du tremblement de terre de 177/178, l'édifice fut reconstruit et notablement agrandi. Aristide, comme le sophiste s'en vanta le restant de sa carrière, ne fut sans doute pas étranger à l'obtention de l'aide impériale : il aurait sollicité cette aide le premier par une lettre (Arstd. *Or.* XIX), puis composé plusieurs discours et monodies où il déplorait le sort de Smyrne, faisant, selon Philostrate qui en fait un refondateur (*ktistès*), couler les larmes de Marc Aurèle (Philostr. *VS* II 9, p. 582), et sollicitant encore Commode après la mort de ce dernier [218]. L'agrandissement du bouleutèrion, toujours large de *ca* 35 m, mais plus profond, devait répondre à un cahier des charges voté par les assemblées démocratiques d'une grande métropole et pas seulement aux besoins d'un orateur à succès. L'émulation bien connue avec les autres métropoles de la région [219] dut aussi peser dans la balance, si l'on songe que le théâtre de Smyrne était l'un des plus grands théâtres de Méditerranée, sinon le plus grand, avec un diamètre (152-155 m) dépassant de quelques mètres à peine ceux d'Éphèse (148 m) [220] et de Milet (140 m). Quant au nouveau bouleutèrion, il devenait le plus grand bouleutèrion à hémicycle inscrit d'Ionie, et d'Asie Mineure, dans l'état actuel de nos connaissances. Sa capacité, sans doute inférieure à 2000 places, demeurait cependant modeste comparée à celle des grands bouleutèrions ou odéons à hémicycle non-inscrit (47,50 m de diamètre à Éphèse, 48 m à Sagalassos, 48,50 m à Cibyra), qui constituaient, au moins du point de vue de leurs dimensions, de véritables petits théâtres pouvant accueillir entre 2000 et 4000 spectateurs.

217. 1200 (Balty 1991) ; 1300-1600 (Sear 2006).
218. Boulanger 1923, p. 153-154. Sur l'appel d'Aristide, voir en particulier Quet 2006.
219. Voir par ex. Heller 2006.
220. Remarque déjà de D. Laroche.

• Qualité requise.

D'un point de vue non plus quantitatif mais qualitatif, les transports du public dont le paroxysme est décrit à l'aide d'une consécutive deviennent une expression en miroir de la qualité spectaculaire de la performance de l'orateur : le bruit (θόρυβος soit la clameur, les applaudissements) répond à la puissance de la voix, la position debout à l'*actio* de l'orateur, l'anticipant même, l'εὔνοια aux bienfaits qu'il répand, l'ἐνθουσιασμός enfin, terme hyperbolique que sa traduction française affaiblit, à son art suscité par un dieu. Par ailleurs, si le texte nous dit peu de chose du contenu du discours, les réactions du public sont autant de passions faisant écho aux divers tons adoptés par l'orateur (§33 : καὶ μὴν τό γε τοῦ θορύβου τε καὶ τῆς εὐνοίας, μᾶλλον δὲ, εἰ χρὴ τἀληθὲς εἰπεῖν, ἐνθουσιασμοῦ, τοσοῦτον παρὰ πάντων συνέβη ὥστε οὐδεὶς ὤφθη καθήμενος οὔτ' ἐπὶ τοῦ προαγῶνος οὔθ' ἡνίκα ἀναστὰς ἠγωνιζόμην, ἀλλ' ἐκ πρώτου ῥήματος εἱστήκεσαν, ὤδινον, ἐγάνυντο, ἐξεπλήττοντο, συμπαρένευον τοῖς λεγομένοις, ἠφίεσαν φωνὰς οὔπω πρόσθεν γενομένας, πᾶς τις αὐτοῦ τὸ κέρδος ποιούμενος, εἴ τι νείμαι τῶν μεγίστων ἐμοί, « Alors certes, la clameur populaire, la bienveillance et plutôt même, s'il faut dire le vrai, l'enthousiasme furent tels de tous côtés qu'on ne voyait personne qui restât assis ni pour le prélude ni quand, m'étant levé, je concourus moi-même ; mais dès le premier mot, les voilà tous dressés, qui expriment des angoisses d'enfantement de vives douleurs, rayonnent de joie, sont frappés de stupeur, font de la tête des signes d'approbation, poussent des cris comme jamais encore auparavant, chacun tenant pour un gain personnel tout ce qu'il peut m'attribuer des plus importants honneurs. »). L'exploit est enfin d'emporter l'adhésion d'un public qui, de foule compacte aux cent têtes, s'est fait corps unique s'exprimant d'« une seule voix » (§40 : ὥσπερ ἐξ ἑνὸς στόματος πάντες παραμένειν τε ἐκέλευον, « comme d'une seule voix [tous] m'ordonnaient de rester », πάντες étant repris par πάντως dernier mot de la phrase, soulignant l'intransigeance de cette unanimité). Devient théâtre ce qui trouve et gagne son public.

§ La dimension agonistique.

• L'ἀγών omniprésent.

Un autre élément donne aux performances telles qu'elles sont décrites ici un caractère théâtral : elles semblent correspondre à un véritable concours. Le champ lexical agonistique est en effet omniprésent. Aristide décrit son activité quatre fois par le verbe ἀγωνίζομαι (§33, 40, 41), trois fois par le nom ἀγών (§40, 41) et son composé προαγών (§33), une fois par le nom d'action ἀγωνιστής (§35, à propos de la visite à Éphèse entre les deux séjours smyrniens). L'ἀγών est à ce point omniprésent qu'il y a même ἀγών avec l'ἀγών : Aristide dit qu'il va « au-delà de tout ἀγών » (§40 : ἐπέκεινα παντὸς ἀγῶνος). Aristide est donc un combattant, un concurrent, et l'on peut se demander ce qu'il affronte. L'ἀγών est certes d'abord ici la joute verbale à laquelle se livre l'orateur, le προαγών un passage obligé en début de discours, un exorde constituant une espèce de « prélude » et l'on peut comprendre que le sophiste se bat en premier lieu avec son sujet. Mais un ἀγών engage aussi des personnes.

• **Un ἀγών à plusieurs échelles, dans le bouleutèrion.**

L'ἀγών d'Aristide apparaît comme une épreuve avec soi-même, une épreuve d'endurance, puisque l'orateur à qui le dieu a conseillé de se nourrir au préalable de façon à avoir des ressources suffisantes pour faire face (§40 : ἀνταρκέω), « sout[ient] le combat » (§41 : τόν τε οὖν ἀγῶνα ὑπέστην) jusqu'à épuisement total de ses forces (εἰς δύναμιν τὴν ἐμαυτοῦ διὰ τέλους) ; un combat aussi avec la maladie, puisqu'Aristide se présente comme un perpétuel malade et que c'est à ce titre qu'il fréquente assidûment l'Asklèpieion de Pergame. C'est aussi une lutte avec le public, qui rivalise avec l'orateur, lui donnant la réplique (§39 : τὸ θέατρον εἰς ἅμιλλαν κατέστη μὴ λείπεσθαι τῶν λεγομένων, « l'auditoire rivalisait avec moi pour qu'il ne manquât rien des paroles du discours »), qui l'enjoint de recevoir des thèmes de discours [litt. des problèmes à résoudre] (§40 : δέχεσθαι προβλήματα). De même plus haut « tout un chacun » se précipitait pour couvrir d'honneurs Aristide (§33 : πᾶς τις αὐτοῦ τὸ κέρδος ποιούμενος, εἴ τι νείμαι τῶν μεγίστων ἐμοί, « chacun tenant pour un gain personnel tout ce qu'il peut m'attribuer des plus importants honneurs »).

• **Un ἀγών à plusieurs échelles, dans la ville.**

Cette émulation dans le public fait aussi écho à l'émulation entre les jeunes gens candidats aux enseignements d'Aristide : aux dires du sophiste, ceux qui littéralement se donnent à lui sont les plus distingués, le superlatif complété par le génitif partitif signifiant bien que la classe la plus excellente s'est auto-sélectionnée (§29 : τῶν τε νέων οἱ γνωριμώτατοι σφᾶς αὐτοὺς ἐδίδοσαν, « les plus distingués des jeunes gens se mirent sous ma tutelle »). Qui plus est la sélection au sein de ce vivier se fait par un examen des vocations διὰ πάντων (καὶ διὰ πάντων ἡ κλῆσις ἠκριβοῦτο, « la vocation de chacun était examinée à fond par tous moyens »), expression qui rappelle l'épreuve διὰ πάντων, toutes catégories confondues, concluant parfois le programme des concours musicaux (Strasser 2006). C'est enfin une compétition avec son rival, à celui qui parlera le mieux, mais aussi qui rassemblera le plus d'auditeurs (17 contre une foule) d'un bout à l'autre de la ville, ou déclamera le plus longtemps, du lever au coucher du soleil (jusqu'à midi pour l'Égyptien, jusqu'au coucher du soleil pour Aristide). Le texte met donc en avant le parallèle entre cette compétition improvisée et un véritable concours mettant aux prises deux concurrents parmi lesquels semble devoir se dégager un vainqueur méritant une récompense.

§ **Un concours musical ?** Cette omniprésence de l'ἀγών peut faire penser aux concours qui avaient lieu dans les édifices de spectacle. La rivalité entre sophistes pourrait en particulier être assimilée à une épreuve de déclamation comme il en existait dans les concours musicaux, où le plus talentueux devait l'emporter.

• **Des effets théâtraux.** Ainsi ce n'est pas un hasard si l'entrée de l'orateur dans le bouleutèrion, présentée comme peu avantageuse car improvisée (§32 : ὅμως δὲ καίπερ οὕτως ἐξ ὑπογυίου τῆς παρόδου γιγνομένης καὶ τῶν πολλῶν ἀγνοησάντων, « bien que mon entrée en scène se fît ainsi à l'improviste et que la plupart eussent été tenus dans l'ignorance ») se voit désignée comme « parodos », c'est-à-dire comme une

véritable « entrée en scène », du moins dans l'espace scénique, telle l'entrée dans l'orchestra des chœurs tragiques : on ignore la nature de ce dispositif scénique, et s'il y avait ou non une estrade. En revanche, un siège placé en position centrale, où l'artiste prend place avant de se lever, constitue l'élément de décor nécessaire d'une mise en scène minimale. Le terme de προαγών peut par ailleurs aussi faire référence à la présentation des œuvres en compétition par les poètes, acteurs et choreutes, avant le concours musical proprement dit, attestée pour l'Athènes classique au moins, à l'odéon de Périclès deux jours avant le début des Dionysies ainsi qu'avant les Lénéennes [221]. D'autre part, la description du public, nous l'avons vu, met en avant le caractère spectaculaire et donc théâtral du discours, et ce d'autant plus que les différents états affectifs hyperboliques éprouvés par les spectateurs, en particulier la douleur, la joie et la stupeur (ὤδινον, ἐγάνυντο, ἐξεπλήττοντο, « expriment de vives douleurs, rayonnent de joie, sont frappés de stupeur ») évoquent les passions véhiculées par la tragédie et la comédie [222]. Nous nous contenterons ici d'un exemple aristophanien, où le Dicéopolis des *Acharniens* évoque les plus grandes joies et peines de sa vie, retenant comme une joie extrême (ἐγανώθην) un moment des Babyloniens, donné l'année précédente, et une douleur vive, tragique (ὠδυνήθην […]] τραγῳδικόν), l'instant où l'on annonça, alors qu'il s'attendait à voir entrer le chœur d'Eschyle, celui de Théognis.

[ἐγᾦδ' ἐφ' ᾧ γε τὸ κέαρ ηὐφράνθην ἰδών·|τοῖς πέντε ταλάντοις οἷς Κλέων ἐξήμεσεν.|Ταῦθ' ὡς ἐγανώθην, καὶ φιλῶ τοὺς ἱππέας |διὰ τοῦτο τοὔργον· ἄξιον γὰρ Ἑλλάδι.| Ἀλλ' ὠδυνήθην ἕτερον αὖ τραγῳδικόν, |ὅτε δὴ 'κεχήνη προσδοκῶν τὸν Αἰσχύλον,|ὁ δ' ἀνεῖπεν, εἴσαγ', ὦ Θέογνι, τὸν χορόν.

« Moi, je sais à quelle occasion j'ai eu vraiment le cœur réjoui, c'est quand j'ai vu les cinq talents vomis par Cléon. Alors, comme j'ai brillé de joie ! Et comme j'aime les Cavaliers pour ce qu'ils ont fait là ! Une bonne opération pour la Grèce ! En revanche, une autre fois, j'ai ressenti une douleur tragique, lorsque, bouche bée, j'attendais Eschyle et que l'autre a annoncé : "Fais entrer ton chœur, Théognis" [223]. On ne s'étonnera pas qu'un tel public soit désigné lors du retour d'Aristide à Smyrne et au bouleutèrion comme « θέατρον ».

• Une référence à la comédie ancienne ?

Une image frappante laisse aussi transparaître une certaine intertextualité théâtrale : lorsqu'Aristide rencontre à nouveau l'Égyptien, il ne le nomme pas mais emploie la phrase ἦν δέ τις τοῦ βουλευτηρίου φρουρὸς, ἀνὴρ κατὰ δέρμα θαυμαστὸς οἷος

221. Pickard Cambridge 1991[2] (1968), p. 67-68.

222. Le choix du Père Festugière des « angoisses de l'enfantement » me semble peu heureux et trop précis : ὠδίνω renvoie à la forte intensité de diverses douleurs, ce qui convient bien à la douleur tragique, hyperbolique comme le *dolor* latin ; « marquer sa joie » est trop faible pour γανάω qui contient l'idée d'un vif éclat. Nous conservons « être frappé de stupeur » pour ἐκπλήττω, qui est bien le premier sens, très fort, qui vient à l'esprit ; mais le verbe peut renvoyer de façon générale à l'effet de toute passion soudaine et débordante qui frappe le sujet de façon irrésistible, le mettant hors de lui : il s'agit de toute évidence ici de résumer la façon dont l'orateur ravit son public.

223. Trad. Gh. Jay-Robert dans l'ouvrage à paraître du GDR THEATHRE sur le public du monde grec.

(§38 : « Or, il y avait un certain gardien du Conseil, un homme incroyablement dur de cuir »). L'adjectif indéfini τις, ici peut-être bien dans le sens de « un certain », nous indique qu'il s'agit de quelqu'un de connu [224]. La mention d'une peau étonnante peut surprendre : est-il fait là allusion à la couleur de peau noire de l'Égyptien ? Il semble surtout que la double image de cette phrase puise à une source aristophanesque bien connue. Aristide connaissait bien en effet les comédies d'Aristophane, qu'il cite dans une vingtaine de ses discours, notamment pour étayer un discours railleur à l'encontre de Platon (Arstd. *Or.* II [*Contre Platon pour la défense des quatre*]) ou des philosophes de son temps [225].

Dans notre passage, la référence crue à la peau (δέρμα) renvoie au cuir sollicité par les coups, endurci comme la carapace d'une tortue [226] : ici Aristide s'étonne que le personnage soit resté comme insensible à sa cuisante défaite, autrement dit qu'il soit « un Cerbère » à ce point coriace [227].

Au-delà de ce leitmotiv de l'ancienne comédie, qui ne se limitait pas à Aristophane puisque ce dernier le décrit comme une ficelle un peu trop grosse excessivement utilisée par ses rivaux, il y a peut-être également une allusion plus précise, à travers l'image du gardien (φρουρός), à l'esclave tanneur des *Cavaliers*, le Paphlagonien, avatar du démagogue Cléon, qui détourne à l'aide de flatteries comparées à des « rognures de cuir » son maître Dèmos (ou Lepeuple, pour reprendre la traduction

224. Nous retenons l'hypothèse couramment retenue, selon laquelle Aristide à son retour retrouve le même rival. Il n'est cependant pas assuré qu'il ne s'agisse pas d'un autre sophiste. La traduction de Festugière, par « une sorte de », comme renforcement de l'emploi métaphorique de φρουρὸς est une autre possibilité.

225. Par exemple Arstd. *Or.* III, avec une référence plus rare à Ménandre dont la Phrygienne est prise pour Hélène en personne par des Cyniques prônant l'ἐγκράτεια mais incapables de maîtriser leurs désirs (Vix 2016, p. 385). L'article de Jean-Luc Vix dresse un bilan aussi exhaustif que possible des références à la comédie dans les discours d'Aelius Aristide, auxquelles on pourrait ajouter celle que nous développons ci-dessous. Pour notre discours, il rappelle le passage précédant notre texte, où Aristide se réfère explicitement aux *Nuées* d'Aristophane, narrant un rêve où il s'était vu tenant un exemplaire de cette œuvre à la main, ce qui lui avait permis d'anticiper la pluie du lendemain (Arstd. *Or.* LI (*Cinquième discours sacré*), p. 350-351, §18).

226. Ar. *Eq.* 27 *cf.* 29 : πλήν γε περὶ τῷ δέρματι δέδοικα τουτονὶ τὸν οἰωνόν, « sauf que ce présage-là me fait craindre pour ma peau » ; Ar. *Pax* 742-747 (parabase) : καὶ τοὺς δούλους παρέλυσεν τοὺς φεύγοντας κἀξαπατῶντας καὶ τυπτομένους ἐπίτηδες, οὓς ἐξῆγον κλάοντας ἀεί, καὶ τούτους οὕνεκα τουδί, ἵν' ὁ σύνδουλος σκώψας αὐτοῦ τὰς πληγὰς εἶτ' ἀνέροιτο, 'ὦ κακόδαιμον τί τὸ δέρμ' ἔπαθες ; μῶν ὑστριχὶς εἰσέβαλέν σοι ἐς τὰς πλευρὰς πολλῇ στρατιᾷ κἀδενδροτόμησε τὸ νῶτον ;' « [Aristophane] a mis à l'écart les esclaves fuyards, trompeurs, battus et introduits par [les autres comiques] tout en larmes, à seule fin et exclusivement pour qu'un camarade se moque de leurs coups, et leur dise [trad. Talbot (éd.) 1897 pour le seul passage précédent] : « Infortuné, qu'est-il arrivé à ta peau ? Est-ce qu'une armée nombreuse de porcs-épics s'est jetée sur tes côtes et a dévasté ton dos ? » ; Ar. *V.* 428-429 : ἀλλ' ἀφίει τὸν ἄνδρ'· εἰ δὲ μή, φήμ' ἐγὼ τὰς χελώνας μακαριεῖν σε τοῦ δέρματος. « Allons, lâche cet homme, sinon, moi je te le dis, tu vas envier les tortues pour leur peau » ; Ar. *V.* 1292-1296 : ἰὼ χελῶναι μακάριαι τοῦ δέρματος, καὶ τρὶς μακάριαι τοῦ 'πὶ ταῖς πλευραῖς τέγους. ὡς εὖ κατηρέψασθε καὶ νουβυστικῶς κεράμῳ τὸ νῶτον ὥστε τὰς πληγὰς στέγειν. ἐγὼ δ' ἀπόλωλα στιζόμενος βακτηρίᾳ. « Iô, bienheureuses tortues pour votre peau, trois fois bienheureuses pour le toit qui couvre vos côtes ! Comme vous avez bien fait – c'était rudement futé – de vous protéger le dos d'une carapace, tandis que moi, me voilà mort tout couvert des marques du bâton ! » ; ou encore Ar. *Nu.* 1395 : τὸ δέρμα τῶν γεραιτέρων λάβοιμεν ἂν | ἀλλ' οὐδ' ἐρεβίνθου, « je me ferais bien la peau des vieillards, et pas celle de leur gland ».

227. « Capable de subir les pires volées » selon le mot de Festugière 1969, p. 152 qui rassemblait déjà une partie des exemples que nous citons.

de Debidour) de Pnyx des hommes politiques qui lui veulent du bien : il devient ainsi, en véritable parasite de la cité, le gardien jaloux, muni d'un fouet de cuir, de la table et de la maison de Démos dont « il chasse les orateurs » (Ar. *Eq.* 20-40) [228]. Enfin, Aristide se souvenait peut-être d'une maxime de Ménandre qui appliquait le leitmotiv aristophanien au mauvais orateur qui se donne pour sage (*Menandri Et Philistionis Sententiae, Comparatio Menandri et Philistionis* 2 Μεν. 2, 1, 300).

> Ἕως μὲν καθῆσο τὰς ὀφρῦς ἀνεσπακώς,
> † ᾤμην σε τῶν σοφῶν σοφόν τινα· †
> ὅ<πο>τε δ' ἐγερθεὶς εἰς λόγους ἐλήλυθας,
> ἐφάνης χελώνης δέρμ' ἔχων, φρένας δ' ὄνου.
> ἀνδρὸς χαρακτὴρ ἐκ λόγου γνωρίζεται.
> « Tant que tu étais assis, les sourcils levés [l'air grave]
> Je te croyais un sage d'entre les sages,
> Mais quand tu t'es levé et que tu en es venu aux discours,
> il est devenu manifeste que tu avais la peau d'une tortue et l'esprit d'un âne.
> Le caractère d'un homme est connu par ses discours. »

• L'agonistès, un concurrent.

Festugière traduit le terme ἀγωνιστής par « athlète » mais cela me semble trop précis. Cela serait pleinement convaincant dans un contexte chrétien, où le prédicateur est souvent comparé à un athlète menant un agôn dans l'arène ou au stade (I.2) ; peut-être y a-t-il ici un discret souvenir de ce leitmotiv, d'autant que l'orateur est l'exécutant - plus que le porteur - d'une parole divine : ainsi Aristide conclut son récit en déclarant que le dieu l'a littéralement conduit à faire de telles actions, comme son guide (§41 : τοιαῦτα ἠγήσατο ὁ θεὸς). Mais le stade est le seul édifice de spectacle à ne pas être utilisé, il n'est pas nommé, et rien ne me semble évoquer ici précisément les efforts qu'on fournit dans le stade.

Il est vrai qu'Aristide insiste sur le rôle essentiel du repas dans la victoire : dans le récit enchâssé du rêve, où le dieu, dans un participe final apposé au verbe principal redoublé, met en relief le fait de manger comme une condition nécessaire du succès (§38 : ἐκέλευε μὲν γὰρ παρελθεῖν εἰς τὸ βουλευτήριον, παρελθεῖν δὲ φαγόντα, « Le dieu m'ordonna en effet de me rendre au bouleutèrion, mais seulement après avoir mangé »), puis dans l'exécution immédiate du conseil (καὶ ἐποίουν οὕτως, « ce que je fis ») ; ensuite dans une réminiscence du rêve, où l'orateur reprend courage, la double négation soulignant le sursaut d'énergie (§40 : ἐνεθυμήθην τοῦ ἐνυπνίου, καὶ ὅτι ταῦτ' ἄρα καὶ ὁ θεὸς προεῖπε, μὴ ἄσιτον εἰσιέναι ὅπως ἀνταρκέσαιμι, « je me rappelai mon songe, et fis réflexion que c'était pour cela précisément que le dieu m'avait averti de ne pas entrer au bouleutèrion à jeun, afin que je pusse suffire à la tâche ») ; enfin dans un nouveau récit enchâssé, où l'orateur ne peut s'empêcher de révéler son rêve à son

228. On retrouve l'image du φρουρός, cette fois-ci en bonne part, dans le deuxième discours sacré, qui fait l'éloge de la rhétorique, comparée à « une gardienne vigilante qui ne relâche pas sa surveillance » par opposition à l'intervention de courte durée de l'art de faire des lois ou de rendre un jugement (ἡ δὲ ὥσπερ τις ἄγρυπνος φρουρὸς οὐ καταλύει τὴν φυλακὴν, Arstd. *Or.* XLVIII (*Deuxième discours sacré*), p. 101, l. 30-31).

public et d'en faire un nouveau récit à ses lecteurs (§41 : κατασχεῖν οὐκ ἠδυνήθην, ἀλλ' ὡμολόγησα τοῦ θεοῦ τὴν πρόρρησιν, καὶ ὅτι ἥκοιμι παρεσκευασμένος, « incapable de me retenir, j'avouai publiquement l'avertissement du dieu et que j'étais venu préparé à la lutte »). Les sources ne manquent pas qui nous montrent qu'entraîneurs et médecins prescrivaient un régime particulier aux athlètes ; mais il en allait de même pour les artistes, en particulier ceux qui faisaient un grand usage de leur voix comme les chanteurs, notamment à l'époque impériale [229]

Par ailleurs, si l'orateur épuise ses forces, il est question de δύναμις qui évoque bien davantage la puissance de la rhétorique (Aristide l'emploie en ce sens de façon récurrente, par exemple dans Arstd. *Or.* XLVIII (*Deuxième discours sacré*), p. 101, l. 24) que la force physique pour laquelle on attendrait plutôt un terme comme κράτος. Enfin la mention de couronnes que le dieu promet à l'agonistès à Éphèse se réfère directement aux victoires remportées par le participant à un concours, qu'il soit athlète ou artiste (§35 : οὐ πολλῷ δ' ὕστερον εἰς Ἔφεσον κομίζει στεφάνους τε προειπὼν ὡς ἀγωνιστῇ καὶ κατασκευάσας οὕτως ὥστε ἀφυπνιζόμην, Ἔφεσον βοῶν, « Un peu plus tard le dieu m'amène à Éphèse ; il m'avait prédit des couronnes comme au concurrent d'un concours et disposé de telle sorte que je me réveillais criant "Éphèse" ») : je propose de traduire ἀγωνιστής par concurrent (d'un concours), afin de lui conserver sa neutralité [230]. Le lien entre le dieu et la couronne est encore tout naturel à l'époque impériale, où l'on consacrait toujours aux dieux les couronnes non attribuées. La performance d'Aristide est donc assimilée, par le biais d'images et d'une comparaison explicite, à celle d'un concours, plutôt musical que gymnique.

La dimension agonistique articulée aux multiples facettes d'une performance totale

§ Rêve et mélange des genres. Peut-on pour autant classer ces performances oratoires dans la catégorie des concours musicaux ? Cela ne paraît pas aussi simple, car non seulement nos types monumentaux sont en réalité polyvalents, mais les représentations qui y sont données sont de natures diverses et intrinsèquement liées, ce qui rend difficile la distinction entre ce qui serait « théâtral » ou agonistique et ce qui ne le serait pas.

Un passage du précédent discours sacré (Arstd. *Or.* L (*Quatrième discours sacré*), p. 332) nous éclaire sur le sens à donner aux couronnes.

χρόνῳ δ' ὕστερον οὐκ οἶδ' ὁπόσῳ τινὶ φαντάζομαι τοιάδε. Ἐδόκουν εἶναι περὶ τὴν ἑστίαν τοῦ Διὸς τοῦ Ὀλυμπίου καὶ πατρῴου, συλλόγου δὲ γιγνομένου δημοτελοῦς περὶ πλήθουσαν ἀγορὰν ἑστῶτα τὸν κήρυκα τὸν ἱερὸν παρ' αὐτὴν τοῦ θεοῦ τὴν κρηπῖδα ἀνειπεῖν τοὐμὸν ὄνομα σὺν ἅπασι τοῖς περὶ αὐτό, ὡς δὴ δημοσίᾳ στεφανουμένου, ὥσπερ ὅταν ἐν ταῖς

229. Voir par ex. dans les actes du colloque « Penser et représenter le corps dans l'Antiquité » Brulé 2015, partie « pédotribie et diététique » ; Vendries 2015, partie « le régime alimentaire et l'amélioration de la voix », avec abondante bibliographie antérieure, ou la définition du φωνασκός dans Bélis 1988a, p. 246-247.

230. On évitera champion, qui renvoie plutôt à un contexte gymnique.

ἐκκλησίαις χρυσῷ στεφάνῳ στεφανώμεθα, προσθεῖναι δὲ ὅτι λόγων ἕνεκα· βεβαιώσασθαι δ' αὐτὸ ἑτέρᾳ προσθήκῃ ἐπειπόντα, καὶ γάρ ἐστιν ἀήττητος περὶ λόγους·

Nous traduisons : « Un peu plus tard, je ne sais combien de temps après, je fais le rêve suivant. Il me semblait que je me trouvais à proximité du foyer de Zeus Olympien, le Zeus de mes ancêtres, que le peuple s'était réuni en assemblée souveraine sur l'agora pleine de monde [231], et que le héraut sacré, debout près du degré même [232] (de l'autel) du dieu, proclamait mon nom avec toutes les mentions qui l'accompagnent, sans exception, comme [233] celui de quelqu'un qui reçoit une couronne publique, comme lorsqu'on nous décerne à l'assemblée une couronne d'or ; et il ajoutait que c'était "pour ses discours". Il appuyait la chose par un autre ajout, disant encore : "car il est invaincu en matière de discours". »

Le rêve synthétise différentes étapes de l'octroi des honneurs et différents titres de mérite. Il semble d'abord s'agir d'une proclamation officielle par le héraut sacré avec éloge et couronnement publics (δημοσίᾳ) comme il s'en faisait au théâtre lors des concours. Le comparant explicite est cependant ici la pratique de la remise des couronnes lors d'une ekklesia, terme qui évoque plutôt une assemblée du corps politique, éventuellement au théâtre (ὥσπερ ὅταν ἐν ταῖς ἐκκλησίαις χρυσῷ στεφάνῳ στεφανώμεθα, « comme lorsqu'on nous décerne à l'assemblée une couronne d'or »). La pratique usuelle est à chercher dans ce comparant réel, tiré de la propre expérience de l'auteur, comme il le souligne assez peu modestement en renforçant la conjonction ὡς par un δή malicieux, ainsi qu'en employant la première personne du pluriel associée à l'éventuel qui indique le caractère quasi habituel de cette situation. Il est difficile de juger du réalisme du comparé rêvé qui évoque sans nul doute une assemblée souveraine du peuple (συλλόγου δὲ γιγνομένου δημοτελοῦς περὶ πλήθουσαν ἀγορὰν) [234] sur l'agora pleine : le référent de cette agora n'est pas identifié. La scène se déroule en effet dans le domaine privé de la famille d'Aristide, en Mysie. Louis

231. La traduction de Festugière, « Le peuple s'étant réuni en assemblée plénière », est trop synthétique. L'expression bien connue ἀγορά πλήθουσα (voir *LSJ*, mais aussi Pont 2010, p. 73-109, not. « L'agora remplie de monde, ἀγορὰ πλήθουσα ») prise souvent comme une indication temporelle, celle du moment de la matinée où le marché est plein (avec la même construction, περὶ πλήθουσαν ἀγοράν, chez Xénophon (X. *An.* II 1, 7)). Mais il me semble qu'ici le récit du rêve indique successivement trois lieux : celui où se trouve Aristide, avec la même préposition περί ; celui où se réunit l'assemblée ; celui où se tient le héraut enfin.

232. Le terme κρηπίς doit renvoyer ici au degré donnant accès à l'autel, que nous appelons parfois *prothysis* et non la base, comme le traduit Festugière.

233. Il me semble qu'il ne s'agit pas ici du ὡς complétif, comme le comprend Festugière, mais que ὡς δὴ comme le ὥσπερ qui le suit est une conjonction à sens comparatif, avec un sens ironique ajouté par la particule affirmative δή.

234. σύλλογος peut, mais pas toujours, désigner une assemblée officielle, en particulier à Priène, où le terme est qualifié de κύριος, souverain. Le terme δημοτελής ne laisse en revanche pas de doute : il se dit très souvent de sacrifices, ou de fêtes, concours ou distributions sur fonds publics, ou encore d'assemblées souveraines. On trouve dans une inscription de Sardes de l'époque augustéenne l'expression ἐν τῆι συναχθείσῃ δημοτελεῖ ἐκ<κ>λησίαι [235]. Un décret cappadocien de la basse époque hellénistique [236] prévoit conformément à un vote à main levée du conseil et de l'ekklesia l'octroi d'une couronne d'or lors de deux concours mais aussi lors des assemblées souveraines mensuelles et annuelles (ἐν ταῖς κατὰ μῆνα καὶ κατ' ἐνιαυτὸν δημοτελέσι συνόδοις), avec proclamation par le héraut sacré (avec le titre d'évergète accolé au patronyme).

Robert a identifié un temple sur la colline d'Atys (Alibey) qui serait celui de Zeus Olympien [237] mais pas d'agora. Il s'agit de toute évidence là encore de souligner le succès de l'orateur, qui attire la foule. L'assemblée souveraine peut évoquer en outre le vote des honneurs pour un individu méritant. Ces mérites apparaissent doubles. Il s'agit d'abord des mérites du bon citoyen signalés par la clause en génitif + ἕνεκα (λόγων ἕνεκα) typique des décrets honorifiques qui, par analogie avec la locution la plus courante, ἀρετῆς ἕνεκα fait des discours des marques de vertu politique. Le matériau de la couronne, l'or, souligne la distinction de la récompense. Mais il est ensuite précisé que c'est en tant que vainqueur invaincu qu'Aristide est récompensé, ce qui en fait un ἀγωνιστής récompensé pour l'avoir emporté dans un concours musical. Le double ajout du héraut juxtapose deux pratiques symétriques mais bien différentes. Là non plus, on ne fera pas d'Aristide un athlète : le foyer sacré de Zeus Olympien ne doit pas être surinterprété. Associé aux ancêtres d'Aristide – son père était prêtre de Zeus Olympien – il est un gage de piété, mais aussi du caractère sacré du rêve. Zeus Olympien n'évoque pas nécessairement les concours olympiques et l'univers athlétique, c'est d'abord la divinité souveraine par excellence. Ainsi la proclamation du nom avec « absolument tout ce qui lui est attaché » d'Aristide (τοὐμὸν ὄνομα σὺν ἅπασι τοῖς περὶ αὐτὸ) peut faire référence à des titres de gloire, d'ordre généalogique ou acquis, qu'il s'agisse de ceux d'un bon citoyen – εὐεργέτης τοῦ δήμου (évergète du peuple), φιλόπατρις (dévoué envers sa patrie) ou φιλόκαισαρ (loyal envers l'Empereur), υἱὸν τῆς πόλεως (fils de la cité, plus rarement et essentiellement en Asie Mineure), πανάρετος (modèle de vertu) – que d'un illustre champion – παράδοξος (extraordinaire) ou encore invaincu selon divers vocables. Le terme ἀήττητος (invaincu), prononcé par le héraut dans le rêve, rappelle en effet les inscriptions agonistiques sans faire partie du vocabulaire courant de ces inscriptions [238].

§ Dimension politique. Il y a donc de toute évidence aussi une dimension politique dans la performance d'Aristide, qui contraste avec les prétentions politiques de l'Égyptien bien marquées d'emblée par le verbe au moyen πολιτεύομαι, indiquant l'implication dans la vie de la cité.

• Implication du riche citoyen dans la vie de la cité.

Ces prétentions passent selon Aristide par des manœuvres corruptrices envers les bouleutes et manipulatrices à l'égard de l'opinion publique. Le programme défendu est présenté comme fallacieux et démagogique puisque le vœu d'être un bon citoyen se double, par la coordination καὶ en facteur commun, de la promesse hyperbolique de largesses (φιλοτιμίαι) extraordinaires à partir de fonds privés (§30 : τῶν τε βουλευτῶν ἔστιν οὓς διαφθείραντος καί τισι τῶν πολλῶν καὶ ἰδιωτῶν δόξαν παραστήσαντος ὅτι καὶ πολιτεύσοιτο καὶ φιλοτιμίας θαυμαστὰς οἵας φιλοτιμήσοιτο ἀπὸ χρημάτων, « [il

237. Robert 1937, p. 208, 220-222 pour la localisation du domaine et du temple.

238. Strasser 2018 §34 distingue ἀνίκητης, préféré pour les artistes, d'ἄλειπτος, quasiment réservé aux champions [athlètes], auquel on pourrait ajouter ἄπτωτος, fréquent pour les lutteurs jamais terrassés.

avait] corrompu quelques-uns des membres du Conseil et produit chez certains parmi la foule la croyance illusoire qu'il se conduirait en citoyen et répandrait, sur ses propres fonds, des largesses incroyables). Le complément d'objet interne concret et dénombrable du verbe φιλοτιμέω montre qu'il ne s'agit pas d'une recherche désintéressée des honneurs (φιλοτιμία) mais de briguer le pouvoir avec des largesses sonnantes et trébuchantes (φιλοτιμίαι) qui sont autant de pots-de-vin (la substitution du très concret ἀπὸ χρημάτων à l'habituel ἐκ τῶν ἰδίων, qui conclut brutalement la longue proposition dénonçant le miroir aux alouettes, n'est certainement pas innocente).

• **Sophistes, finances publiques et privées.**

Autrement dit celui qui pourrait faire partie de ces sophistes délivrant leur enseignement à prix d'or à de riches citoyens se donne comme un évergète, abusant de la pratique de la promesse de don ou de prêt courante dans les assemblées, sans mettre pour autant ses promesses à exécution. Les discours de l'Égyptien semblent s'inscrire en porte-à-faux avec la suite des événements : non seulement aucune des promesses n'apparaît réalisée, mais l'individu brigue une chaire d'enseignement à Smyrne, ce qui le dispenserait de toutes façons de liturgies, en qualité de sophiste, c'est-à-dire de professeur public. L'exemption de liturgies était en effet garantie à un nombre limité de médecins, de maîtres de grammaire et de rhéteurs sophistes (10, 5 et 5 dans les très grandes villes) par un rescrit d'Antonin le Pieux adressé par lettre au koinon d'Asie (Dig. 27.1.6.2) et d'autres édits impériaux prévoyaient l'exemption des munera [239]. Un important écueil demeure ici : l'Égyptien, dont on ne sache pas qu'il ait obtenu la citoyenneté smyrniote, ne pouvait bénéficier automatiquement de cette exemption en cas d'élection à une chaire de sophiste, il lui fallait une dérogation. La critique en tous cas prend tout son sens si l'on pense que l'accusateur Aristide, qui n'eut jamais de chaire officielle d'enseignement à Smyrne, voulut se soustraire aux charges onéreuses et chronophages (irénarque dans une cité de Mysie, peut-être Hadrianoi, prytane et collecteur des taxes - ἐκλογεύς - à Smyrne) que le pouvoir impérial et la cité de Smyrne voulaient lui confier, faisant plusieurs fois appel auprès des autorités romaines pour obtenir l'immunité fiscale, arguant de son statut de rhéteur, ce dont il témoigne dans le discours précédent (Arstd. *Or.* L (*Quatrième discours sacré*), p. 338-343 (§72-94) [240]. Aristide n'est pas le seul à faire appel en pareilles circonstances, comme le montrent les sources papyrologiques pour un médecin et un *grammaticus* publics –- ce dernier se plaignant avant tout des retards de paiement d'un salaire payé sous la forme de mauvais vin et de grain peuplé de charançons [241] –, sources qu'il faut rapprocher des sources épigraphiques, et notamment du cas de Rufinus de Smyrne, orateur qui, après avoir été nommé stratège par sa cité, se fait garantir par Septime Sévère que sa *philotimia* ne lui porte pas davantage préjudice [242].

239. Israelowitch 2016, p. 365.

240. Un article d'Israelowitch, « Aristides as a Teacher », rassemble les sources montrant les privilèges accordés aux savants considérés comme des rouages essentiels de l'État, à partir du début de l'époque impériale ; le rescrit d'Antonin y figure.

241. Israelowitch 2016, p. 368-371.

242. *I.Smyrna* 602 *cf.* Puech 2002, p. 439-443.

• La rhétorique des honneurs.

Par contraste avec l'Égyptien, et dans le même sens que Rufinus, Aristide ne déclare pas à l'avance les honneurs qu'il prétend s'attirer mais suscite une émulation parmi les citoyens quant aux honneurs que chacun souhaite lui accorder (νείμαι). Le verbe est bien celui du partage et de l'attribution des récompenses, tandis que le complément elliptique (τῶν μεγίστων) évoque les μέγισται τιμαί, c'est-à-dire le plus haut degré des honneurs officiels que l'on peut décerner à un citoyen méritant (sitèsis, proédrie voire statue en bronze, du moins à Athènes au début de l'époque hellénistique) [243]. Philostrate (Philostr. *VS* II 9, p. 582) témoigne de l'érection d'une statue de bronze à Aristide sur l'agora de Smyrne un peu plus tard, après la reconstruction de la ville. D'autres statues furent érigées en l'honneur de l'orateur dans différentes villes (Lib., *Ep.* 1551). Plus loin dans le cinquième discours sacré, Aristide mentionne des décrets honorifiques qu'on lui envoie de Smyrne, malgré sa longue absence de la cité (Arstd. *Or.* LI (*Cinquième discours sacré*), p. 359, l. 11-12 (§56), ἀναλογιζομένῳ δέ μοι τόν τε χρόνον ὁπόσον τινὰ ἀπείην τῆς Σμύρνης, καὶ ταῦτα ψηφισμάτων ἡκόντων).

De même, l'εὔνοια, concept récurrent des inscriptions honorifiques, n'est pas ici associée au bienfaiteur mais aux destinataires des bienfaits par le dispositif en miroir que nous avons commenté, tandis que le gain (κέρδος) n'est pas le salaire que reçoit le sophiste ni de quelconques largesses monétaires, mais, comme nous l'avons remarqué, le fait pour un citoyen-spectateur de pouvoir couvrir d'honneurs un citoyen-acteur méritant (§33). La φιλοτιμία animant Aristide, dépourvue d'expression matérielle, est donc bien différente de celle de l'Égyptien. Enfin, face à la vantardise de l'Égyptien, Aristide fait montre de fausse modestie, expliquant que la narration de ce discours sacré a pour seul objectif de témoigner de la bonté du dieu, de même que le récit qu'il ne parvient à se retenir de faire devant ses auditeurs [244].

§ Dimension pédagogique.

• L'Égyptien et ses écoles.

Avec l'Égyptien apparaît également un usage des édifices théâtraux de petites dimensions, qu'il s'agisse de l'odéon ou du bouleutèrion. Il tente en effet d'ouvrir une école de philosophie (§30 : διατριβή) à l'odéon près du port avec le succès déjà commenté. Le verbe καθίσταμαι indique qu'il s'agit d'une véritable fondation, pérenne. La précision αὐτόθι, à cet endroit-même, marque une désapprobation indignée quant au choix de l'odéon comme lieu investi régulièrement par le maître d'éloquence et ses élèves. Au retour d'Aristide, l'Égyptien semble utiliser désormais régulièrement le bouleutèrion de l'agora, ce qui lui vaut le surnom de « gardien du bouleutèrion ». Là encore, il le considère comme une école : il prétend faire cours, ou plus précisément passer du temps avec ses élèves (§38 : συγγενέσθαι τοῖς μαθηταῖς repris par le

243. Gauthier 1985, p. 77-128.

244. Dans le passage coupé du séjour à Éphèse, Aristide fait encore montre de fausse modestie, déclarant qu'il n'y a pas à se vanter d'avoir discouru devant des auditeurs, que leur nombre soit petit ou grand.

verbe διατρίβω, « faire école », dans le sens ici de « traîner, perdre son temps »). Ces cours semblent consister en des sessions longues et régulières, peut-être des matinées entières, même si l'on peut se demander si l'Égyptien ne « traîne » pas jusqu'à midi pour empêcher Aristide de prendre possession des lieux et de son école. L'expression οἷον σχολῆς εἰλημμένος (§39 : « comme si je m'étais emparé de l'école [de l'Égyptien] ») semble bien indiquer qu'Aristide dépossède l'Égyptien de la salle et de ses occupants, même si la comparaison montre qu'il n'entend pas exactement faire école comme son adversaire.

• **Aristide le conférencier.** Odéon comme bouleutèrion servent donc ici de salles de cours, à la manière de nos amphithéâtres, aujourd'hui si mal nommés, puisque l'estrade n'est pas au centre mais le long d'un côté, ce qui implique que le public est en principe tourné dans cette seule direction. Il ne s'agit pas de cas exceptionnels : Aristide plus haut dans le discours sacré fait un discours au bouleutèrion de Cyzique ; par ailleurs il répète ce discours lors de la panégyrie, c'est-à-dire la fête (Arstd. *Or.* LI [*Cinquième discours sacré*], p. 350, l. 19-20 (§16) ; peut-être au théâtre, d'autant qu'un peu plus haut, il a rêvé d'une scène se produisant dans un théâtre où il se trouvait lui-même (Arstd. *Or.* LI [*Cinquième discours sacré*], p. 349, l. 28-29 (§12) « καὶ ἅμα θέατρόν τε εἶναι καὶ αὐτὸς ἐν τῷ θεάτρῳ ») ; on sait par ailleurs que Libanios enseignait de façon régulière au bouleutèrion d'Antioche (Lib., *Orat.* I 104, 9) ; il récupère la chaire en raison de la maladie de son prédécesseur) ou que Dion Chrysostome donnait des discours dans sa ville natale de Pruse en Bithynie (actuelle Bursa), au bouleutèrion, mais aussi au théâtre. La prestation d'Aristide peut aussi être dans une certaine mesure considérée comme un cours ou une conférence. Le terme ἐπίδειξις peut avoir ce sens, comme déjà à Milet dans la fondation d'Eudèmos (voir *supra*, p. 664, l. 53-54), à la fin du IIIe s. av. J.-C., qui prévoit l'organisation des ἐπιδείξεις des maîtres élus au théâtre selon la loi pédonomique, sans préciser le lieu où ces epideixeis auront lieu [245]. Par ailleurs le fait que les auditeurs adhèrent à ce qui est dit (συμπαρένευον τοῖς λεγομένοις, « font de la tête des signes d'approbation ») montre bien qu'un certain enseignement leur est transmis. Enfin les προβλήματα sont dans une certaine mesure des exercices scolaires d'éloquence.

• **Diverses conceptions de l'enseignement.** La position d'Aristide à l'égard de l'enseignement semble cependant l'exact inverse de celle de l'Égyptien. En effet les disciples viennent à lui sans qu'il aille les chercher, il s'agit d'une illustre jeunesse et non de la foule ; par ailleurs Aristide, qui se présente comme entouré non seulement de jeunes gens de bonne famille qui s'attachent personnellement à lui, mais aussi d'intimes (§30 : τοὺς ἐπιτηδείους, « mes intimes »), d'amis (§32 : τῶν φίλων τοὺς ἐπικαίρους, « les principaux de mes amis »), de proches (§38 : τοὺς ἐμοὺς, « les miens »), enseigne en privé, dans sa propre maison, et non dans un édifice public : κατ' οἰκίαν τὰς συνουσίας πρὸς τοὺς ἐπιτηδείους ποιούμενος (§30 : « je tenais les séances

245. Ziebarth 1914 traduit ἐπιδείξεις par « Prüfungen », et les interprète comme des examens dans le cadre de la sélection des professeurs mais cela ne tient pas, car ils s'appliquent aux maîtres déjà choisis.

chez moi pour mes intimes »). Avec les συνουσίας à domicile, qui contrastent avec la pratique du συγγενέσθαι τοῖς μαθηταῖς au bouleutèrion, il cultive un certain entre-soi. En revanche, quand il prend la parole au bouleutèrion, la conférence devient une représentation pour un large public, sans distinction d'âge ou de classe : comme ses démêlés avec les autorités impériales et civiques nous l'apprennent, Aristide ne fut jamais véritablement « sophiste » au sens de « professeur public », titulaire d'une chaire. Le gouverneur qui arbitre le litige concernant son immunité fiscale établit clairement une distinction entre l'excellence oratoire d'Aristide et l'exercice de l'enseignement : ἕτερόν ἐστι πρῶτον Ἑλλήνων εἶναι καὶ ἄκρον ἐν λόγοις, οὕτω γὰρ ὠνόμασε, καὶ ἕτερον διατρίβειν ἐπὶ τούτῳ καὶ μαθητὰς ἔχειν (Arstd. *Or.* L [*Quatrième discours sacré*] 87, p. 341-342 , « autre chose est d'être le premier des Grecs et au rang le plus élevé quant à l'art oratoire – c'est ainsi qu'il me nomma – autre chose d'en faire son métier et d'avoir des disciples »). διατρίβειν et μαθητὰς ἔχειν, c'est exactement ce que fait l'Égyptien et l'on comprend la rancœur d'Aristide à son égard, lui que l'on exhorta à prendre lui aussi des élèves. Mais Aristide cherchait plutôt à se faire reconnaître comme l'un de ces hommes de lettres d'exception auxquels s'appliquait la clause de l'ἄγαν ἐπιστήμων (Dig. 27.1.6.10-11), les exemptant par dérogation de liturgies, outre le quota de sophistes enregistrés comme enseignant effectivement dans leur cité et jouissant automatiquement de l'immunité [246]. L'universalité du public d'Aristide apparaît dans la monodie sur Smyrne (Arstd. *Or.* XVIII (*Monodie sur Smyrne*), p. 262, l. 18) où le bouleutèrion se révèle comme le lieu d'expression de l'orateur assimilé ici à un poète lyrique, un lieu où des assemblées tumultueuses de jeunes et de vieux viennent l'écouter : ὦ πάντα ὑπομείνας ἐγὼ, ποῦ γῆς νυνὶ μονῳδῶ; ποῦ μοι τὸ βουλευτήριον; ποῦ νέων καὶ πρεσβυτέρων σύνοδοι καὶ θόρυβοι διδόντων ἅπαντα; (« Ô ! Moi qui ai tout supporté, en quel point de la terre vais-je maintenant chanter ma complainte solitaire ? Où est mon cher bouleutèrion ? Où sont les assemblées de jeunes et de vieux, et les clameurs de ces gens qui donnent absolument tout ? »). Le datif éthique indique bien l'attachement de l'orateur pour le bouleutèrion, qui d'un point de vue affectif lui appartient. Contrairement à l'Égyptien qui cherche à s'attirer l'amitié de tous, Aristide distingue nettement sphère publique et sphère privée. Dans l'espace privé, l'enseignement était dispensé à un petit cercle d'amis intimes et d'individus sélectionnés pour leur valeur ; dans l'espace public il se théâtralise, et le cours devient concours, l'école un édifice de spectacle.

§ Dimension philosophique.

• **Un antagonisme profond.** En réalité, Aristide oppose deux manières de faire de la philosophie, une bonne et une mauvaise. À la deuxième il réserve le terme de sophistique, bien qu'étant sophiste lui-même. C'est explicite dans le fait qu'il déclame son *Contre les Sophistes* (§39), qui, tout en reprenant un titre d'Isocrate, est bien un discours de sa composition, et qui doit correspondre au *Contre ceux qui profanent*

246. Puech 2002, p. 27, n. 2, Israelowitch 2016, p. 367, n. 67.

l'éloquence (κατὰ τῶν ἐξορχουμένων, Arstd. *Or.* XXXIV [*Contre ceux qui profanent l'éloquence*] [247].

• **Intertexte platonicien.** Au-delà, un intertexte platonicien filé tout au long de notre texte tend à faire de l'Égyptien une figure de démagogue – comme déjà les discrètes allusions au Cléon aristophanien le montraient. Une autre pique contre l'Égyptien est en effet de le traiter d'ἀνθρωπίσκος, diminutif péjoratif qui équivaut à nos « gringalet », « freluquet », « avorton », « minus », « homoncule » et qui pourrait à une telle époque et avec un tel ethnique évoquer la figure du pygmée, mais qui renvoie aussi aux dialogues de Platon, source essentielle de la seconde sophistique, auquel Aristide adresse, pour le critiquer, trois de ses discours (Arstd. *Or.* II-IV) [248].

Platon affuble de ce sobriquet les mauvais philosophes ou ceux qui se laissent séduire par leurs discours. Ainsi dans le *Phèdre* (Pl. *Phdr.* 242e-243a), Socrate s'en prend à deux discours sur l'amour, le sien et celui de Lysias : ἔτι τε ἡ εὐήθεια αὐτοῖν πάνυ ἀστεία, τὸ μηδὲν ὑγιὲς λέγοντε μηδὲ ἀληθὲς σεμνύνεσθαι ὡς τὶ ὄντε, εἰ ἄρα, ἀνθρωπίσκους τινὰς ἐξαπατήσαντε, εὐδοκιμήσετον ἐν αὐτοῖς (« Et de plus ils sont, l'un et l'autre, d'une niaiserie absolument exquise : alors qu'ils ne disent rien de sain ni de vrai, ils se font gloire d'être quelque chose, si d'aventure ils doivent faire illusion à je ne sais quels bouts d'homme (ἀνθρωπίσκοι) et s'être acquis auprès d'eux de la réputation. ») [249]. Mais le parallèle le plus frappant est celui que l'on peut faire avec un passage de *la République* (Pl. *R.* VI 495c), où Socrate décrit la situation de la philosophie que délaissent les naturels véritablement philosophes et qui, de ce fait, se trouve envahie par des individus indignes d'elle : καθορῶντες γὰρ ἄλλοι ἀνθρωπίσκοι κενὴν τὴν χώραν ταύτην γιγνομένην, καλῶν δὲ ὀνομάτων καὶ προσχημάτων μεστήν, ὥσπερ οἱ ἐκ τῶν εἱργμῶν εἰς τὰ ἱερὰ ἀποδιδράσκοντες, ἅσμενοι καὶ οὗτοι ἐκ τῶν τεχνῶν ἐκπηδῶσιν εἰς τὴν φιλοσοφίαν, οἳ ἂν κομψότατοι ὄντες τυγχάνωσι περὶ τὸ αὑτῶν τεχνίον. « De fait, d'autres bouts d'hommes (ἀνθρωπίσκοι), s'apercevant que cette place s'est vidée, qu'elle est d'autre part pleine de beaux vocables et de beaux mirages, pareils à ces évadés de prison qui viennent chercher asile dans les temples, ces gens-là aussi sautent, tout heureux, de leurs métiers dans la philosophie, au hasard de la supériorité de leur talent dans leur petit métier. » [250]. Dans ce texte on trouve l'association que reprend Aristide entre le péjoratif ἀνθρωπίσκοι et la métaphore du bond ἐκπηδῶσιν εἰς τὴν φιλοσοφίαν. Le parallélisme va jusqu'à la reprise de l'idée exprimée par la subordonnée relative à l'éventuel οἳ ἂν κομψότατοι ὄντες τυγχάνωσι sous une forme plus brève,

247. Selon l'identification de Wilamowitz-Moellendorff 1925, p. 346-347.

248. Les citations de Platon sont récurrentes dans l'œuvre d'Aristide, par exemple dans les discours XXX à XXXIV (Vix 2010, p. 356-365) ; la fascination doublée d'un rejet latent transparaît à la fin de notre discours, dans un rêve où Aristide s'imagine visiter à Athènes un immense temple dédié à Platon, renfermant la statue du philosophe ; il fait la remarque que le temple ne peut être ancien, d'après le type de l'ouvrage, mais aussi parce que Platon n'a été en vogue qu'après sa mort ; il ajoute encore que Démosthène et Homère mériteraient bien davantage de temples, et que les écrits, qui conservent les discours, sont le meilleur mémorial qui soit pour un homme (Arstd. *Or.* L1 [*Cinquième discours sacré*]), p. 360-361).

249. Trad. Robin, Moreau (éd.) 1950, p. 30.

250. Trad. Robin, Moreau (éd.) 1950, p. 1079.

ὅπως τύχοι, les deux expressions étant réunies dans εἰς τὸ θέατρον εἰσπηδῶντος ὅπως τύχοι (§30 : « il bondissait au théâtre à tout moment »). La transposition du saut abstrait vers la philosophie, dans le texte de Platon, en un saut concret vers le théâtre fait de l'édifice le lieu de la philosophie, une philosophie dévoyée en l'occurrence. L'expression ὅπως τύχοι, qu'on pourrait traduire par « à tout bout de champ », laisse penser à un usage inapproprié, malhabile et excessif du monument. Enfin, le fait qu'Aristide se déclare tout heureux, ἄσμενος (§39), d'occuper la place laissée vide par l'Égyptien se réfère peut-être encore au texte de la République, pour bien montrer le renversement qui replace le bon philosophe sur le devant de la scène (αὐτός τε γὰρ οἷον σχολῆς εἰλημμένος ἐχρώμην ἄσμενος, « car moi-même, comme si je m'étais emparé de l'école [de l'Égyptien], j'en profitais avec plaisir ») : dans le texte de Platon ἄσμενοι se rapportait aux usurpateurs.

• **Hybris dionysiaque et sophrosunè.** Le bond au théâtre est précédé d'une arrivée de l'ἀνθρωπίσκος en komos dans la ville (§30 : εἰσκωμάσαντος εἰς τὴν πόλιν) donnant à l'entrée en scène du personnage une tonalité dionysiaque et hybristique. Ce mauvais philosophe trompe et pervertit, introduisant dans la foule (οἱ πολλοί) de fausses opinions (δόξαι) contraires (le préverbe παρά insiste sur l'idée de détournement) à la vérité (τισι τῶν πολλῶν καὶ ἰδιωτῶν δόξαν παραστήσαντος, « (ayant) produit chez certains parmi la foule la croyance illusoire... ») et corrompant (διαφθείραντος) les mœurs de ceux qui gouvernent la cité. L'immoralité contagieuse du personnage est soulignée par l'idée de honte qui s'empare de la ville entière : la honte que l'ἀνθρωπίσκος semble incarner devient le sujet personnifié d'un génitif absolu mis sur le même plan que le premier (καὶ τοιαύτης αἰσχύνης κατεχούσης τὴν πόλιν, « tandis qu'un tel objet de honte s'emparait de la ville »). L'idée de démesure est soulignée par le fait que sa cuisante défaite n'inspire à l'Égyptien qu'un début d'effort vers la σωφροσύνη (voir *supra*, p. 893), dont l'abandon rapide manifestera encore davantage l'inconstance et l'intempérance du personnage.

• **Le théâtre, un mauvais lieu d'enseignement.** Derrière ces allusions moralisantes anti-dionysiaques, on retrouve l'une des cibles d'Aristide : la corruption de la jeunesse au théâtre, dans un héritage platonicien certain (Pl. *R.* III 395c-398b). Dans son discours *Contre les représentations comiques* (Arstd. *Or.* XXIX, p. 509, l. 4-9), où il s'insurge qu'il soit permis de mal parler (βλασφημεῖν vs εὐφημεῖν) au théâtre, il juge que les Dionysia, ou d'autres fêtes jugées licencieuses, hiérogamies ou fêtes nocturnes, sont autant d'occasions à saisir, non pour les éducateurs de la jeunesse, mais pour les amuseurs, jouant sur la proximité des verbes dérivés du nom παῖς, παιδεύω et παίζω, pour mieux opposer le pédagogique et le ludique (Καὶ μὴν οὐδ' ὁ καιρὸς παιδευόντων, ἀλλὰ παιζόντων εἰ μὲν βούλεσθε ὁ τῶν Διονυσίων, εἰ δὲ βούλεσθε, ὁ τῶν σάμων τῶν ἱερῶν καὶ τῶν παννυχίδων)[251]. Il ajoute : δεῖ γὰρ τόν γε διδάσκαλον οὐκ εἰς τὰ θέατρα βαδίζειν κἀκεῖ νουθετεῖν· ταῦτα μὲν γὰρ ταῖς ἡδοναῖς καὶ ταῖς ψυχαγωγίαις

251. « De toute évidence, que vous preniez le moment des Dionysia, ou celui des hiérogamies et des fêtes nocturnes, ce ne sont pas des occasions pour éducateurs, mais pour amuseurs. »

ἀνάκειται· ἀλλ' εἰσὶ τόποι δήπουθεν ἐπώνυμοι τοῦ προσρήματος, οὗ δεῖ φιλοσοφεῖν (« En effet, le maître ne doit pas porter ses pas jusqu'aux théâtres pour y sermonner : ces lieux sont consacrés aux plaisirs et au ravissement des âmes [252] » ; mais il existe, c'est une évidence, des lieux qui portent bien leur nom, où il faut philosopher. »). Littéralement, ce qui est affirmé avec assurance, l'adverbe δήπουθεν venant marquer la réponse à une question rhétorique, c'est qu'il s'agit de lieux « nommés d'après leur nom », lapalissade qui cache mal la confusion dans le langage entre le nom et la chose qu'il nomme, dont l'identité est loin d'être une évidence philosophique. La conclusion paraît claire : les professeurs devraient se cantonner dans les lieux dont le nom les destine à l'enseignement, pas les théâtres donc, ni les odéons ou les bouleutèrions. Cet argument semble d'assez mauvaise foi, puisque nombre d'écoles, et pas seulement la *scholè* de l'odéon, semblent avoir été fondées dans des lieux dont le nom n'indique pas leur destination : il suffit de songer à l'Académie de Platon, qui tire son nom du domaine où se trouvait le tombeau du héros Akadèmos, au Lycée d'Aristote, qui tire son nom d'Apollon Lycien, lieu d'enseignement mais pas uniquement, ou encore au Portique, à la *stoa poikilè* de l'agora qui a donné son nom aux Stoïciens, et non l'inverse. La critique cependant vise les représentations comiques du temps d'Aristide ; l'œuvre d'Aristide témoigne en réalité d'une grande admiration pour la comédie ancienne, Aristophane avant tout, plutôt que Ménandre, ce qui place le sophiste à contre-courant de son époque. Le sophiste retient en particulier les parabases, également présentes à l'en croire dans les tragédies de son temps [253], comme vecteurs de νουθεσία et de παιδεύσις, la bonne comédie permettant de rendre les jeunes gens meilleurs [254]. La position d'Aristide sur l'usage du théâtre comme lieu d'enseignement n'est donc pas sans ambiguïté et explique qu'il puisse mettre à profit le dispositif théâtral du bouleutèrion.

Le décor étant planté d'abord par un long génitif absolu démultiplié par de nombreux participes, montrant le tort que l'Égyptien fait à la philosophie, l'entrée en scène d'Aristide apparaît comme celle du bon philosophe, nécessaire antagoniste au premier, de la figure du sauveur qu'on vient solliciter jusque chez lui et que le dieu va animer pour qu'il mène un véritable combat afin de libérer une Smyrne assiégée et honteusement occupée (κατέχω a une tonalité militaire, renforcée plus loin par le φρουρός gardien d'une place-forte qu'on lui enlève). Ainsi le récit d'Aristide, du lever du soleil annoncé par le dieu au coucher du soleil qui le voit plébiscité par les hommes, tend à célébrer sa propre consécration comme citoyen-philosophe idéal face à un adversaire aux gesticulations grotesques et vaines.

• **Un one man show complet.** Le terme qu'emploie Aristide pour désigner son activité au bouleutèrion est bien connu, c'est une ἐπίδειξις, dont il est particulièrement fier, la présentant comme un prodige manifestant la protection continuelle du dieu :

252. On pourrait dire de façon plus simple « aux divertissements » mais le terme est trop neutre et faible.

253. Vix 2016, p. 390, n. 40.

254. Vix 2016, p. 375-376. Sur la circulation des maximes théâtrales en Grèce et à Rome, voir le colloque Mauduit (éd.) 2011.

l'expression, avec l'extension du nom par répétition de l'article suivi de l'épithète, auquel s'ajoute encore un démonstratif mélioratif (§38 : ἀλλὰ γὰρ θαυμαστὸν τοῦ θεοῦ τὸ διηνεκὲς, οἷον καὶ τὸ τῆς ὕστερον ἐν Σμύρνῃ γενομένης ἐπιδείξεως τῆς μεγάλης ἐκείνης, « De fait, merveilleuse fut la protection continuelle du dieu, de même que, plus tard, lors de la grande démonstration que je donnai à Smyrne. »), est particulièrement emphatique. C'est comme si Aristide, super star – il se considérait comme le meilleur orateur de son temps – présentait son « great show ». Le terme ἐπίδειξις, qui désigne le plus souvent un spectacle à l'époque impériale, apparaît ici dans toute sa polysémie. Il s'agit d'abord de déclamer (ἐπίδειξις λόγων) ; mais aussi de faire une prestation publique, de donner à voir un spectacle, ici plutôt celui d'un artiste de concours musical, voire dramatique, que celui d'un athlète ou d'un lutteur ; de faire ses preuves en matière de rhétorique ; au-delà, d'exhiber ses talents, de faire montre de ses mérites civiques ; de faire une conférence, délivrer un enseignement philosophique, et faire une démonstration politique ; de manifester ce que le dieu a annoncé ; de révéler enfin la puissance divinatoire du rêve inspiré par le dieu. La dimension sacrée englobe toutes les autres, puisque l'ἐπίδειξις est enchâssée dans un récit qui éclaire les actes de l'homme par le dieu qui l'inspire et le protège, un récit qui se nomme lui-même « discours sacré ». Ainsi toutes les dimensions du discours sont intrinsèquement liées : le discours est esthétique, rhétorique, agonistique, pédagogique, philosophique, civique, politique, sacré, divin, tout à la fois [255]. Il me semble vain de vouloir disséquer ces différents aspects d'une même manifestation et de les répartir dans divers lieux d'expression. Avant de se demander laquelle, de la configuration du théâtre, de l'odéon ou du bouleutèrion, est la mieux adaptée à tel ou tel usage, il faut voir qu'on faisait de ces édifices un usage polyvalent et interchangeable : on l'a vu, les trois « théâtres » de Smyrne sont utilisés à des fins similaires. Un passage de l'éloge de Smyrne d'Aristide (Arstd. *Or.* XVII [*Smyrnaïkos*] p. 232, l. 26) place ainsi tous les théâtres sur le même plan, montrant que tous ensemble ils offrent un panel multiple et varié de manifestations : θεάτρων τε πάντων κατά τε ἀγῶνας καὶ τὰς ἄλλας ἐπιδείξεις ἀμύθητος ἡ ἀφθονία [256]. L'ἐπίδειξις apparaît ici comme un hyperonyme englobant les concours qui n'en constituent plus qu'une catégorie, alors que dans la cité classique l'agôn n'était que secondairement une ἐπίδειξις, la dimension agonistique précédant la dimension spectaculaire [257]. Toutes ces représentations, quel que soit le théâtre où elles ont lieu, paraissent constituer un programme commun à l'échelle de la cité, réunissant les concours réguliers du calendrier et toute autre ἐπίδειξις, même

255. Nous écartons la traduction de Festugière par « exhibition », qui évoque trop l'exhibitionnisme.

256. « L'abondance de tous les théâtres, selon les concours et le reste des représentations qu'ils offrent, est indicible ».

257. Dans le texte déjà cité voir *supra*, p. 38, Platon emploie le verbe ἐπιδείκνυμαι pour renvoyer à la présentation de son texte par Agathon avant son entrée en compétition dans le concours de tragédies. Ce verbe demeure en retrait par rapport à ἀγωνίζομαι ; on retrouve le même verbe à propos du poète qui dans la *République* arriverait dans la cité idéale, où sa présence n'est pas souhaitée, se donner en spectacle, faire montre de sa personne et de ses œuvres : εἰ ἡμῖν ἀφίκοιτο εἰς τὴν πόλιν αὐτός τε καὶ τὰ ποιήματα βουλόμενος ἐπιδείξασθαι (Pl. *R.* III 398a).

exceptionnelle ; reste que le sens distributif de la préposition κατά laisse entendre que les théâtres se répartissent les spectacles selon une certaine logique.

Utilisation des théâtres et questions d'autorité

§ Autorisation(s).

• **La cité.** On peut se demander dans quelle mesure la cité contrôle tout ce foisonnement, et si le comportement d'Aristide et de l'Égyptien permet de conclure que tout individu peut se donner en spectacle, définissant son propre théâtre, du moment qu'il attire des spectateurs ? Comme on l'a vu, Aristide conquiert la salle, le bouleutèrion semble être à lui ; l'Égyptien s'en fait une chasse gardée. La question de l'autorité réglant et régulant l'usage des édifices est un véritable enjeu ici. L'Égyptien est portraituré comme un véritable parasite. L'expression ὅπως τύχοι (§30), avec son optatif de répétition, insiste sur le fait qu'il se présente au théâtre de façon répétée et inappropriée. Mais on peut comprendre qu'il a obtenu l'autorisation de se produire au théâtre avec l'aide des bouleutes qu'il a corrompus. Dans la phrase précédant notre passage (§29), Aristide se félicite de ce qu'il a obtenu, grâce au dieu, des séances (σύνοδοι) pour ses discours à Pergame : c'est donc que ce n'est pas quelque chose d'automatique [258]. Dans le cas de l'Asklèpieion de Pergame, il y a tout lieu de croire qu'il s'agissait de séances au théâtre de l'Asklèpieion, appelé parfois odéon, sans doute parce qu'il se situe dans un sanctuaire, mais qui, par sa taille (71 m de diamètre), son front de scène à trois niveaux et l'absence de couverture, constituait bien plutôt un théâtre de dimensions moyennes. Étant donné qu'Aristide dit, dans la première phrase de notre passage, qu'il se produisit exactement la même chose qu'à Smyrne (ταὐτὰ δὲ ταῦτα καὶ ὕστερον ὡς ἐν τῇ Σμύρνῃ ἐγενόμεθα), on peut supputer que l'orateur, après son rêve, obtint le jour même une séance au bouleutèrion, encore une fois avec l'appui du dieu, même si dans son récit le parallèle que l'on puisse faire immédiatement est plutôt l'empressement des auditeurs.

De même le projet de l'Égyptien de fonder une école à l'odéon du port même (αὐτόθι), présenté comme aberrant, doit bien se faire conformément à quelque chose, comme l'indique la préposition κατά, et l'alternative aporétique montre bien qu'à moins de manigances impénétrables un décret est nécessaire à l'usage régulier d'un édifice public comme salle de cours (εἴτε δὴ κατὰ ψήφισμα εἴτε καὶ οὐκ οἶδ' ὅπη, « par décret du peuple ou je ne sais comment »). On peut dans ce cas penser à un décret de fondation (un individu verse un capital dont les intérêts vont servir à entretenir une école). Il ferait également sens qu'un autre décret ait autorisé cet étranger à dispenser ses enseignements régulièrement au bouleutèrion de l'agora, où il semblait avoir ses habitudes au point de mériter le surnom de « gardien » (φροῦρος).

Pourtant, quand Aristide s'y présente, l'Égyptien demande l'autorisation de passer le temps avec ses élèves comme d'habitude (§38 : οὗτος ὡς εἶδε προσιόντας

258. καὶ μὴν τά γε ἄλλα σαφῶς ἐγίγνετοσὺν θεῷ σπουδῇ τῶν ἀνθρώπων, καὶ σύνοδοι κατὰ τοὺς λόγους καὶ δέος μὴ θᾶττον ἀπαλλαγείημεν. : « Quant au reste, tout se fit manifestement avec l'appui du dieu, zèle des gens à m'entendre, séances pour mes discours, crainte que je ne les quittasse trop vite ».

τοὺς ἐμοὺς, ἠξίωσε συγχωρῆσαι ἑαυτῷ πρότερον τὰ εἰωθότα συγγενέσθαι τοῖς μαθηταῖς, « Quand il eut vu approcher mes gens, il demanda qu'on lui permît de faire d'abord l'école à ses élèves comme de coutume ») et une plage horaire ne semble pas lui être réservée, puisqu'il est dit qu'il fait traîner son cours en longueur jusqu'à midi même (διέτριψεν εἰς μεσημβρίαν αὐτήν, « il s'attarda ainsi sur les lieux jusqu'à midi même » - nous avons relevé le jeu de mots entre διατριβή, l'école de philosophie, et διατρίβω, ici dans le sens de s'attarder). Il semble donc que la présence de l'Égyptien était tolérée, mais qu'il n'avait pas de droits exclusifs particuliers.

• **Groupes de pression.**

À qui l'Égyptien demande-t-il l'autorisation ? Cela n'est pas explicité, mais dans l'enchaînement des propositions, on comprend que c'est aux gens d'Aristide, qui ne sont pas nécessairement, ou uniquement, des esclaves, puisque dans l'épisode précédent l'orateur parlait plutôt de ses amis, mais qui équivalent à une clientèle peut-être, en tous cas à une bande dévouée. Autrement dit à la logique légale se substitue celle des rapports de force sociaux. Cela explique que l'Égyptien soit gardien, ou plutôt garde d'une garnison ou d'une citadelle (φρουρός d'un φρούριον) : il l'occupe comme à main armée, monopolisant la salle, empêchant les autres de l'utiliser. C'est également patent quand Aristide décide au réveil de son premier rêve d'investir le bouleutèrion pour y organiser une ἐπίδειξις improvisée avec l'aide de ses amis (est-ce la force, la célébrité, le dieu ou les trois conjugués qui permettent d'obtenir une procédure d'exception ?). Ou encore quand il déclare que c'était comme s'il s'était emparé de l'école de l'Égyptien, comme s'il s'agissait d'une prise de guerre (§39 : αὐτός τε γὰρ οἷον σχολῆς εἰλημμένος, « comme si je m'étais emparé de l'école [de l'Égyptien] »). Mais la nature du récit d'Aristide le disculpe de toute accusation de pression à l'aide d'une clique : c'était un dieu qui le poussait et le contraignait à donner toutes ses forces dans un combat solitaire. Aucune autorité, aucun prytane ou magistrat de permanence ne semble intervenir ; aucun ne s'interpose ni ne joue le rôle d'arbitre en tous cas.

§ Publicité du programme. On constate certes la pratique du préavis : trois jours pour l'Égyptien (§34 : προγράψας πρότριτα εἰς τὴν ἡμέραν ταύτην, « bien qu'il eût fait écrire une annonce trois jours à l'avance pour ce jour même »), peu avant pour Aristide (§32 : καὶ τότε δὴ γράμμα ἐξετίθετο, « À l'heure même on exposa une annonce publique »). On ne peut pas suivre la traduction de Festugière qui recourt au vocabulaire de l'affichage en papier (« il eut affiché son affaire » ; « on posa une affiche ») alors qu'à strictement parler l'affiche au sens moderne découle de l'invention de l'imprimerie au milieu du xve s. Il s'agit bien plutôt d'inscriptions exposées à la vue de tous dans l'espace public, peintes plutôt que gravées. On en trouvait en particulier sur des panneaux de bois, souvent blanchis à la chaux (λευκώματα se rencontre davantage que πίνακες pour cet usage) dans le monde grec, tandis qu'à l'époque impériale semble plus répandu l'usage de la peinture sur les murs, comme on en trouve en

abondance à Pompéi, peintes en noir et rouge sur les murs enduits de blanc des façades de boutiques, maisons, monuments publics ou tombes. La question se pose de savoir ce qu'on employait dans le monde grec à l'époque impériale, pour annoncer une manifestation au bouleutèrion, au théâtre ou à l'odéon.

Parmi les inscriptions de Pompéi, on trouve des graffiti, mais aussi des *dipinti* comprenant notamment des annonces publiques, parmi lesquelles en particulier l'annonce de spectacles organisés tout au long de l'année, entre 50 et 79, à Pompéi ou dans les villes des environs, jusqu'à Pouzzoles, à une quarantaine de kilomètres, à l'occasion de *munera* des *Augusti* (*CIL* IV 7994[259]). Ainsi sur la façade de la maison d'A. Trebius Valens et dans les environs, on a pu identifier au moins trois annonces de spectacles à l'amphithéâtre, outre des affiches électorales[260]. Elles sont souvent signées par leur *scriptor*, individu spécialisé dans cette tâche qui travaillait pour le compte personnel de l'organisateur du spectacle ; il arrive que ce *scriptor* précise qu'il fait son travail de nuit, ce qui suggère que la course parfois déloyale à l'affichage concernait non seulement les élections directement, mais aussi une compétition entre grands personnages dans l'offre de spectacles à leurs frais, qui faisait partie de la brigue pour obtenir le devant de la scène municipale[261]. Du fait que l'on annonça des jeux devant se dérouler du 25 au 26 février 62, qui furent probablement annulés en raison du séisme du 5, on peut déduire que l'on procédait à la promotion du spectacle plusieurs semaines à l'avance, au moins trois ici[262].

Dans le monde grec, la pratique de la προγραφή au bouleutèrion n'est pas nouvelle : déjà dans la *Constitution des Athéniens* (Arist. *Ath.* 43, 3), on rencontre le verbe προγράφω pour indiquer ce que les prytanes doivent écrire avant la réunion de la boulè des cinq cents, sans doute au monument des héros éponymes et quatre jours à l'avance[263] : ὅσα δεῖ χρηματίζειν τὴν βουλήν, καὶ ὅ τι ἐν ἑκάστῃ τῇ ἡμέρᾳ καὶ ὅπου καθίζειν, οὗτοι προγράφουσι (« tout ce que la boulè doit traiter, l'ordre du jour de chaque séance

259. Cooley 2004 [2013] D10.

260. Voir par ex., parmi ces inscriptions connues par d'anciennes photographies, la maison ayant été bombardée en 1943 et les enduits s'étant considérablement dégradés, *CIL* IV 7992 : *D(ecimi) Lucreti Satri Valentis flaminis* [*Neronis*] *Caesaris Aug(usti) f(ilii) perpetui glad(iatorum) par(ia) XX et D(ecimi) Lucreti Valentis fili(i) glad(iatorum) par(ia) X pugn(abunt) Pompeis ex a(nte) d(iem) Nonis Apr(ilibus) venatio et vela erunt // Poly*[*bius(?)*] : « 20 paires de gladiateurs de Decimus Lucretius Satrius Valens, flamine perpétuel de Néron César, fils d'Auguste, et 10 paires de gladiateurs de Decimus Lucretius Valens son fils combattront à Pompéi à partir de la veille des nones d'avril [= le 4 avril]. Il y aura une chasse et les vela seront tendus. » L'inscription est précédée du nom du *scriptor* Polybius. Voir aussi *CIL* IV 7995, un texte très proche sur la façade de la maison voisine de M. Sartrius, annonçant un spectacle le 28 mars, avec 30 paires de gladiateurs, une chasse et des vela tendus (texte identique dans *CIL* IV 1185, sur la façade de la caserne de gladiateurs).

261. On trouve encore, des mêmes père et fils, *CIL* IV 3884, l'annonce d'un spectacle pendant cinq jours consécutifs, du 8 au 12 avril, dont le *scriptor* Aemilius Celer précise qu'il s'est chargé de peindre le texte seul, à la lumière de la lune (*ad luna(m)*). Voir Colin 1951, p. 137-138. De façon plus générale voir les textes réunis en traduction anglaise dans une compilation de sources de Pompéi et d'Herculanum, Cooley 2004 [2013], p. 44-45, D9-D24, et pour le texte latin des dipinti et graffiti muraux en particulier, Wallace 2005, p. 20-27.

262. *CIL* IV 7989a, c, Cooley 2004 [2013], p. 63, D39.

263. Hansen 1993.

et le lieu où elle doit siéger, [les prytanes] l'écrivent à l'avance) [264] ». Un discours de Démosthène (D. *Prooem.* XXIV (Timokratès) 23), où il reproche à Timokratès de ne pas avoir affiché sa proposition de loi avant la réunion de l'assemblée du peuple, est plus concret encore : πρὸ δὲ τῆς ἐκκλησίας ὁ βουλόμενος Ἀθηναίων ἐκτιθέτω πρόσθεν τῶν ἐπωνύμων γράψας τοὺς νόμους οὓς ἂν τιθῇ, ὅπως ἂν πρὸς τὸ πλῆθος τῶν ἐκτεθέντων νόμων ψηφίσηται ὁ δῆμος περὶ τοῦ χρόνου τοῖς νομοθέταις. ὁ δὲ τιθεὶς τὸν καινὸν νόμον ἀναγράψας εἰς λεύκωμα ἐκτιθέτω πρόσθεν τῶν ἐπωνύμων ὁσημέραι, ἕως ἂν ἡ ἐκκλησία γένηται (« Qu'avant la réunion de l'assemblée le citoyen athénien qui le veut mette par écrit les lois qu'il propose et les affiche devant les Héros éponymes afin que, en fonction du nombre de lois affichées, le peuple vote un décret sur la question du temps accordé aux nomothètes. Que celui qui propose une nouvelle loi l'inscrive sur un tableau de bois blanchi et l'affiche devant les Héros éponymes tous les jours jusqu'à ce que l'assemblée ait lieu ») [265]. On retrouve le verbe employé dans notre texte, ἐκτίθημι, placer au dehors, d'où exposer.

Le terme de προγραφή peut ainsi désigner un ordre du jour, un document préparatoire, la publication d'une poursuite en justice avant la tenue d'un procès. Il n'est pas toujours évident de distinguer ce qui était écrit sur support périssable et archivable de ce qui était exposé dans l'espace public ou privé et éphémère ; ce qui était affiché à l'initiative d'un individu ou conformément aux lois ; de suivre l'évolution des pratiques et leur éventuelle complémentarité avec la proclamation publique par le héraut. Mais dans un contexte proche de notre texte, dans le temps comme dans l'espace, une inscription de Mylasa du début du IIIe s. apr. J.-C. (*I.Mylasa* 605) témoigne bien de la publication pendant trois jours, dans le cadre d'une poursuite judiciaire, dans les lieux publics et sacrés, d'une προγραφή annonçant la réunion de la boulè et son motif : γενομένης μετὰ τὸ ἐπιδ[οθῆναι τὴν προσ]-|[αγε]λίαν προγραφῆς ἐφεξῆς ἐπὶ τρεῖς ἡμέ[ρας ἐν ἱεροῖς]||[καὶ δη]μοσίοις τόποις, ῥητῶς τῆς προγραφῆς [λεγούσης ὅτι]||[συνάγ]εται ἡ βουλὴ διὰ τοῦτο (« en procédant, après la promulgation de l'ouverture d'une information judiciaire, à la publication d'un avis, pendant trois jours consécutifs, dans les lieux [sacrés et] publics, l'avis stipulant que la boulè se réunit pour cette raison »).

264. Le texte montre bien que toutes les réunions de la boulè n'avaient pas lieu au bouleutèrion. Si c'était l'édifice régulier de réunion, il y avait des exceptions ; de même que le Sénat romain se réunissait parfois ailleurs qu'à la curie. La polyvalence des édifices s'assortit du fait qu'ils n'ont pas le monopole de l'organisation de ce pour quoi ils étaient destinés en priorité.

265. Voir aussi D. *Prooem.* XXIV (Timokratès) 25-26 : προσέταξαν τοῖς βουλομένοις εἰσφέρειν ἐκτιθέναι τοὺς νόμους πρόσθεν τῶν ἐπωνύμων, ἵν' ὁ βουλόμενος σκέψηται, κἂν ἀσύμφορον ὑμῖν κατίδῃ τι, φράσῃ καὶ κατὰ σχολὴν ἀντείπῃ. [26] τούτων μέντοι τοσούτων ὄντων οὐδὲν πεποίηκε Τιμοκράτης οὑτοσί· οὔτε γὰρ ἐξέθηκε τὸν νόμον, οὔτ' ἔδωκεν εἴ τις ἐβούλετ' ἀναγνοὺς ἀντειπεῖν ([Les lois] ont ordonné à ceux qui veulent faire une proposition d'afficher les lois devant les Héros éponymes, afin que celui qui veut l'examine et que, s'il y découvre quelque chose de contraire à vos intérêts, il puisse s'exprimer et s'y opposer à loisir. Mais Timokratès ici présent n'a exécuté aucune de ces dispositions qui sont pourtant si importantes : car il n'a pas affiché la loi et il n'a pas permis à quiconque l'aurait voulu de la lire et de s'y opposer).

Dans notre cas, l'affichage semble davantage destiné à attirer du public que constituer une condition *sine qua non* de la tenue d'une réunion. Mais le vocabulaire employé rappelle celui de l'affichage officiel tel qu'il était organisé dans les cités grecques encore à l'époque impériale : il apparaît à travers ces témoignages divers que l'utilisation du théâtre ou du bouleutèrion, qu'elle soit politique ou festive, régulière ou ponctuelle, traditionnellement inscrite dans le calendrier ou ajoutée à ce dernier, devait donner lieu à des campagnes d'affichage similaires, à proximité des monuments, avec juxtaposition d'activités diverses, ou dans des espaces publics dédiés, voire, comme à Pompéi, de façon plus anarchique dans les rues, toutes ces pratiques n'étant pas exclusives. Cet usage de l'espace public ne pouvait sans nul doute se faire sans une certaine régulation administrative.

§ Une certaine liberté.

• **Improvisation.** Mais tout ne semble pas programmé ni contrôlable, loin de là : lorsque l'Égyptien cède à la mi-journée sa place à Aristide de retour à Smyrne, c'est le public qui décide de la prolongation de la prestation d'Aristide, avec autorité (§40 : πάντες παραμένειν τε ἐκέλευον, « [tous] m'ordonnaient de rester » (ou « m'enjoignaient de rester ») et même une certaine violence (βιαιοτέρας δὲ τῆς παρακλήσεως γιγνομένης, « mais les appels devenant plus pressants »). Ainsi par pression de la foule, la salle du conseil se voit occupée du lever au coucher du soleil et le même scénario semble se répéter le lendemain (§41 : καὶ τῆς ἐπιούσης ἠγωνιζόμην αὖθις ἐν τοῖς αὐτοῖς, « Le lendemain, j'entrai de nouveau en lice dans les mêmes conditions »). Les événements ici narrés impliquent qu'aucune réunion politique n'eut lieu dans le bouleutèrion de Smyrne pendant deux jours consécutifs, ce qui montre qu'on ne l'utilisait plus quotidiennement comme à l'époque classique [266].

• **Accès libre au bouleutèrion ?** On peut donc se demander si, en dehors des moments où le conseil se réunissait et où le bouleutèrion devait être réservé d'une manière ou d'une autre et les accès contrôlés, l'usage du monument ne demeurait pas assez libre : peut-être le maintenait-on ouvert et la majorité ou le groupe le plus influent pouvait décider du programme en cas de conflit. Pour un usage répété on pouvait obtenir une autorisation par décret ; pour un usage ponctuel, il devait y avoir un certain partage de l'espace public. Mais il semble difficile que chaque citoyen ait pu à tout moment utiliser le bouleutèrion comme tribune. Peut-être existait-il des listes de personnes autorisées à se produire sur cette scène — qu'il n'y ait pas eu de bâtiment de scène à proprement parler n'empêche pas, comme nous l'avons vu, que la configuration des lieux permette une théâtralisation de la performance de l'orateur. Ainsi des personnages comme un Aristide et l'Égyptien avaient sans doute leurs entrées au bouleutèrion, et c'est sans doute un droit d'usage et non la possession pleine

266. Selon la *Constitution des Athéniens* (Arist. *Ath.* 43, 3), la boulè se réunissait chaque jour, sauf les jours ἀφέσιμοι, c'est-à-dire les jours inscrits au calendrier festif qui sont néfastes, soit 75 jours par an.

et entière que l'Égyptien briguait avec son projet d'école de philosophie à l'odéon du port.

• Accès libre au théâtre ?

La question est la même pour le théâtre, où semblent avoir lieu des rassemblements plus ou moins spontanés à l'époque impériale. Ce serait le cas lorsque les Éphèsiens, à l'été 54, se ruent au théâtre pour défendre Artémis face à Paul : le récit des *Actes* (*A. Apôtres* 23-40), qui n'est pas neutre, met en scène une violente émeute populaire qui n'a rien au départ d'une assemblée régulièrement convoquée, même si le secrétaire de l'assemblée entreprend par la suite de rétablir l'ordre et obtient qu'elle soit dissoute (voir *supra*, p. 302). Ce rassemblement est suivi d'une autre assemblée improvisée, selon un autre texte, les *Actes apocryphes de Paul* (*Acta Pauli* IX 11-24), où les Éphésiens arrêtent l'apôtre sous le couvert légal des prytanes, qui présidaient l'assemblée, pour débuter un procès dans lequel le gouverneur est prié d'intervenir : dans ce cas limite, l'assemblée improvisée prend la forme d'une assemblée légale exceptionnelle passant certainement outre certaines procédures comme peut-être celle de l'affichage (voir *supra*, p. 304).

C'est de façon tout à fait improvisée, sans la moindre intervention d'un magistrat, semble-t-il, qu'Apollonios de Tyane, selon Philostrate (Philostr. *VA* IV 10, voir *supra*, p. 305), aurait entraîné la foule au théâtre, le jour de son arrivée à Éphèse, dans la même décennie que Paul (peu après), promettant de mettre fin à la peste : le récit ne mentionne aucune effraction et le fait que s'y trouve alors un mendiant semble impliquer que le théâtre était ouvert au public ; reste que ce mendiant est présenté comme un être surnaturel et qu'Apollonios est une espèce de mage, qui a lui-même des pouvoirs surnaturels : il vient de se « téléporter » de Smyrne, ayant, selon Philostrate, comme Pythagore le don d'ubiquité : l'enchaînement du texte donne presque l'impression qu'il se téléporte au théâtre, avec une facilité déconcertante.

La question demeure donc ouverte d'autant que s'il y avait des portes, chaque cité pouvait les laisser ouvertes ou fermées selon des usages éventuellement différents, adaptés au contexte politique, à sa population, à son calendrier religieux et festif : « Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée » comme dit un Proverbe de Musset[267].

Si l'on passe outre ces difficultés d'interprétation, cela signifierait que ces édifices, pour lesquels on connaît des portes permettant de les fermer à clé, comme à Priène, n'étaient pas fermés mais ouverts au tout-venant ou du moins qu'on pouvait les ouvrir rapidement et facilement. Cela n'empêchait pas qu'on puisse imposer la fermeture des théâtres pour une certaine durée, comme ce fut par exemple le cas par édit impérial en 387 à Antioche de Syrie lors d'une révolte en réponse à laquelle « le célèbre théâtre » et l'hippodrome furent fermés, dépouillant la ville d'ornements qui faisaient d'elle une cité (voir *supra*, p. 28) : les théâtres demeuraient donc sous le

267. Sur tous ces textes voir le chapitre sur le théâtre comme lieu d'assemblée, voir *infra*, p. 1235.

contrôle d'une autorité, celle de la cité et au-delà de l'Empereur, contrôle qui pouvait se faire de façon plus ou moins rapprochée et contraignante.

Conclusion

Ce texte montre bien qu'établir ce qu'est un théâtre au sens spatial, ce qui définit le théâtre comme activité, ce qui fait qu'untel à un moment donné en un point donné fait ce que l'on peut considérer comme du théâtre, dans une culture qui nous demeure étrangère, aussi familière qu'elle nous paraisse, demeure complexe. Les événements narrés revêtent une dimension spectaculaire et une théâtralité certaine en ce qu'un public d'un certain nombre y assiste et y adhère, en ce qu'ils s'inscrivent dans une dynamique agonistique, qui évoque les concours musicaux en particulier par une certaine mise en scène à l'intérieur du bouleutèrion, à travers les références à la comédie ancienne, ainsi que l'incarnation par un protagoniste d'un rôle d'agonistès, concourant pour la victoire. Les performances d'Aristide sont loin cependant d'apparaître comme purement théâtrales : elles associent et mêlent étroitement les dimensions politique et civique, pédagogique et rhétorique, philosophique et sacrée, aspects d'une même manifestation que le moderne a sans doute tendance à trop séparer ; tout en condamnant les excès de l'Égyptien au théâtre ou à l'odéon, Aristide exploite le bouleutèrion comme un théâtre. Mais la reconnaissance d'un lieu comme théâtre ne saurait se faire sans autorisation et publicité et un équilibre instable s'établit entre ceux qui offrent le spectacle et leurs groupes de pression respectifs, ceux qui s'y pressent et dictent les horaires, et les autorités officielles susceptibles, on s'en doute, d'intervenir à tout moment. Tout riche d'enseignements qu'il soit, ce texte demeure porteur d'une voix singulière, celle d'un célèbre représentant de la seconde sophistique, écrivant dans un contexte particulier, l'époque antonine à Smyrne, « théâtre de la Grèce » selon lui (Arstd. *Or.* XVIII p. 262)[268]. Il apporte quelques éléments de réponse à propos de l'usage complémentaire et polyvalent des édifices ainsi que de la façon dont cet usage pouvait être contrôlé, mais cette réponse ne vaut pas pour toute l'Ionie ni pour l'ensemble de la période qui nous intéresse. Il nous montre que la définition du théâtre a évolué au fil des siècles : par exemple, l'expression « les concours et les autres spectacles » n'aurait sans doute pas eu de sens à l'époque classique. Mais il témoigne aussi d'une grande continuité, qui se manifeste à travers l'étonnante synthèse de culture hellénique que constitue l'ἐπίδειξις. Enfin, on y voit entre les lignes des références à l'Athènes classique, ce qui nous montre que l'athénocentrisme n'est pas une pure chimère née de la fascination moderne pour Athènes, mais que longtemps la culture athénienne continue d'irriguer celle de l'*oikoumènè*.

Enfin, du point de vue des usages des divers types monumentaux, ce texte entérine le fait que l'on peut et l'on doit dans une certaine mesure placer théâtres, odéons, et bouleutèrions sur le même plan. Cela doit être considéré comme un acquis pour l'Asie

268. La métaphore du théâtre est courante dans la seconde sophistique, reprenant en partie celle du théâtre de la vie prisée des Stoïciens et des Cyniques.

Mineure d'époque impériale au moins où distinguer des catégories étanches revient à nier la polyvalence des monuments, polyvalence que la morphologie de certains monuments peut parfois trahir : on peut trouver des bouleutèrions – pas tous – dotés d'une petite estrade, d'un mur de scène à front richement orné, ou d'un véritablement bâtiment de scène, équipements qui manifestent bien que ces édifices politiques sont aussi de petits théâtres couverts. Récemment P. Gros l'a bien montré, en prenant l'exemple du bouleutèrion d'Éphèse (voir *supra*, p. 241), et nous avons vu que la confusion moderne entre odéon et bouleutèrion est telle que le doute plane sur l'identification de l'« odéon » où Pausanias situe une peinture d'Apelle (voir *supra*, p. 857).

Téos

La cité de Téos, réputée fondée par Athamas (Strab. XIV 1, 3, Paus. VII 3, 6) – le roi à qui Dionysos enfant avait été confié –, a livré des vestiges archéologiques remontant à l'époque protogéométrique (vers 1000 av. J.-C.). Elle faisait partie de la confédération ionienne et Thalès de Milet aurait proposé qu'en raison de sa position centrale elle hébergeât l'assemblée confédérale (Hdt. I 170, 3) [1], avant la conquête de l'Ionie par Harpagos en 545, qui entraîna la fondation par les Téiens d'Abdère vers 543 et de Phanagoreia dans le Bosphore Cimmérien [2]. La cité occupait la largeur d'un isthme entre deux ports, au nord (sans doute au sud de l'actuel port de Sığacık) et au sud. À l'**époque classique**, elle nous apparaît prospère : en 494 au moment de la bataille de Ladè, lors de la révolte ionienne, où elle fournit 17 navires, puis au sortir des guerres médiques, où libérée de la domination perse après la bataille du cap Mycale, elle est intégrée à la confédération attico-délienne, à laquelle elle contribue à hauteur de 6 talents. Par la suite, elle connut les mêmes vicissitudes que les autres cités ioniennes : disputée entre Athéniens et Lacédémoniens à la fin de la guerre du Péloponnèse, conquise par les Spartiates en 406 avec le soutien des Perses et placée sous la protection des Lacédémoniens, elle repassa dans l'empire perse après la paix du Roi en 386 jusqu'à sa « libération » en 334 par Alexandre, qui conçut le projet, jamais réalisé, de relier Téos à la baie de Smyrne par un canal.

Au début de l'**époque hellénistique**, la cité connut une histoire mouvementée. En 304/303, Antigone le Borgne voulut l'unir par synœcisme à Lébédos, dont les habitants auraient renforcé la population de Téos , peut-être à la suite du séisme daté de la même année par le marbre de Paros [3], mais Lysimaque prit la ville l'année suivante et voulut peupler sa nouvelle Éphèse des Téiens et des Lébédiens. On sait ensuite qu'elle passa en 281 sous le contrôle d'Antiochos Ier (*Syll*[3] 426). Téos étendit encore son territoire au IIIe s. av. J.-C. à l'occasion d'un synœcisme avec Kyrbissos. Puis elle devint tributaire du royaume de Pergame à partir de la seconde moitié du IIIe s. av. J.-C., en 218 au plus tard, quand elle se rendit au souverain attalide (Pol. V 77), peut-être une première fois en 227-223, sous Attale Ier, époque à laquelle fut probablement construit un important temple de Dionysos Setaneios, divinité archégète, que Vitruve attribue à Hermogénès. C'est peut-être à la même époque, si ce n'est plus tôt (voir *infra*, p. 989), qu'elle fut pillée par des pirates qui exigèrent une très forte rançon. Elle fut à partir de la fin du IIIe s. av. J.-C. au moins le premier lieu de

1. Soyez 1974.
2. Les Téiens avaient également participé à la fondation panhellénique de Naucratis un siècle plus tôt.
3. Voir *supra*, p. 350.

résidence de l'association des technites dionysiaques d'Ionie et de l'Hellespont, qui après un séjour d'une cinquantaine d'années, suite à un violent litige avec la cité de Téos (voir *infra*, p. 993), gagnèrent Éphèse, puis Myonnèse et Lébédos.

La cité passa dans les dernières années du IIIe s. av. J.-C. sous le contrôle d'Antiochos III, qui avait reconquis l'Ionie entre 210 et 202 : les Téiens couvrirent d'honneurs ce souverain, ainsi que son épouse Laodicée (voir *infra*, p. 997), pour les avoir libérés du tribut imposé par les Attalides et avoir déclaré le territoire de Téos sacré et asyle vers 203/202. Ce privilège exceptionnel fut reconnu et renouvelé par d'autres États au début du IIe s. av. J.-C., jusqu'à Rome en 193 (*SEG* 563-566, 601, *SEG* 41, 1003, Rigsby 1996, p. 283-325). Après s'être attiré les foudres de la République romaine pour avoir réuni des stocks de vin à l'intention du Séleucide lors de la guerre syrienne (192-188), elle fut le lieu d'une victoire navale décisive des Romains (Liv. XXXVII 27-30), et réintégrée lors de la paix d'Apamée au royaume de Pergame jusqu'à son intégration à la province d'Asie en 129 à la suite du legs d'Attale III en 133. C'est à partir du Ier s. av. J.-C. qu'elle commença à exporter massivement un marbre de couleur très prisé dans l'Empire romain, dit *africano* ou marbre luculléen (du nom de Lucius Licinius Lucullus qui l'introduisit à Rome en 74 av. J.-C.).

Le développement architectural et urbanistique de Téos témoigne de sa vitalité à l'**époque impériale**. Tibère aurait reçu un culte dans le temple de Dionysos de même qu'au temple d'Apollon à Claros [4]. Les exportations de marbre semblent avoir ralenti après le milieu du IIe s. apr. J.-C. – on rappellera que Téos fut touchée par le tremblement de terre de 177 (Arstd. *Or.* XIX 12) [5] –, mais le marbre luculléen était encore l'un des plus chers dans l'édit du Maximum en 301 (150 deniers le pied cubique) [6]. La cité battit monnaie jusqu'au IIIe s. apr. J.-C., sous Gallien [7].

Théâtre

Sığacık (Seferihisar/İzmir).
38°10'47.47"N 26°47'15.31"E.

Histoire de la recherche

§ Voyageurs. Les voyageurs fréquentèrent le site depuis le XVIIIe siècle au moins. Il retint l'attention de R. Pococke en particulier, qui consacra une planche de sa description de l'Orient à ce seul monument de Téos (**fig. 476**), essayant de relever, de restituer et d'interpréter le plan d'un koilon encore en partie enseveli : sur ces dessins, le plan en fer à cheval très prononcé, la subdivision en kerkis des deux maenianums, les gradins parcourus de très nombreux escaliers ne correspondent pas à

4. Robert 1989, p. 540, Ferrary 2000, p. 369-370.
5. Lesvigne 2015, p. 187.
6. Kadioğlu 2016b, p. 720.
7. *RE s. v.* Teos, Bean 1989[2] (1966), p. 136-146, Akurgal 1969 [2007], p. 139-142, *PECS s. v.* Teos, *BNP s. v.* Teos, Hansen, Nielsen 2004 *s. v.* Teos, Hoepfner 2011 *s. v.* Teos, Kadioğlu (éd.) 2018.

Figure 475 – Téos. Vue aérienne panoramique du site (Kadioğlu (éd.) 2018, p. 30).

la réalité[8]. La description et le relevé du couronnement de l'édifice, tout en étant précieux, doivent être pris avec prudence[9]. R. Chandler s'arrête surtout sur les technites dionysiaques[10], et c'est en lecteur de R. Pococke que J. Dallaway[11] voit dans l'édifice une naumachie, que le premier imaginait en réalité dans le secteur du bouleutèrion, et constate la disparition des gradins. Hamilton, qui en 1836 visite le site, et le « fouille » en employant des méthodes qui rappellent celles des pilleurs turcs actuels — la dynamite en particulier — remarque qu'on voit encore très bien à nu les substructions des gradins depuis leur disparition, ou encore la galerie derrière le diazôma ; tout en considérant que « la contemplation du paysage a dû augmenter le plaisir du spectateur lors de représentations d'*Agamemnon* ou de *Médée* », il fait de l'édifice un théâtre romain, « à en juger par le parallélisme des murs qui forment les ailes de la cavea »[12]. On voit si peu du théâtre au XIXe siècle que le jugement de Ch. Texier est sans appel : « Nous ne parlons du théâtre de Téos que pour mémoire, car ce monument est dépouillé de ses sièges et de tous ses ornements ; son étude n'apporterait aucune lumière nouvelle à ce que nous savons déjà par l'examen des théâtres de Pamphylie[13].

8. On ne retiendra pas les chiffres de 13 kerkis au minimum dans le maenianum inférieur et 12 dans le maenianum supérieur que Fr. Sear tire du plan de R. Pococke. Sear 2006 *s. v.* Teus.
9. Pococke 1743–1745 II, 2, p 42-43, pl. XLIV, **fig. 476**.
10. Chandler 1776, p. 96-99.
11. Dallaway 1797, p. 265-266.
12. Hamilton 1842, p. 13.
13. Texier 1862, p. 364.

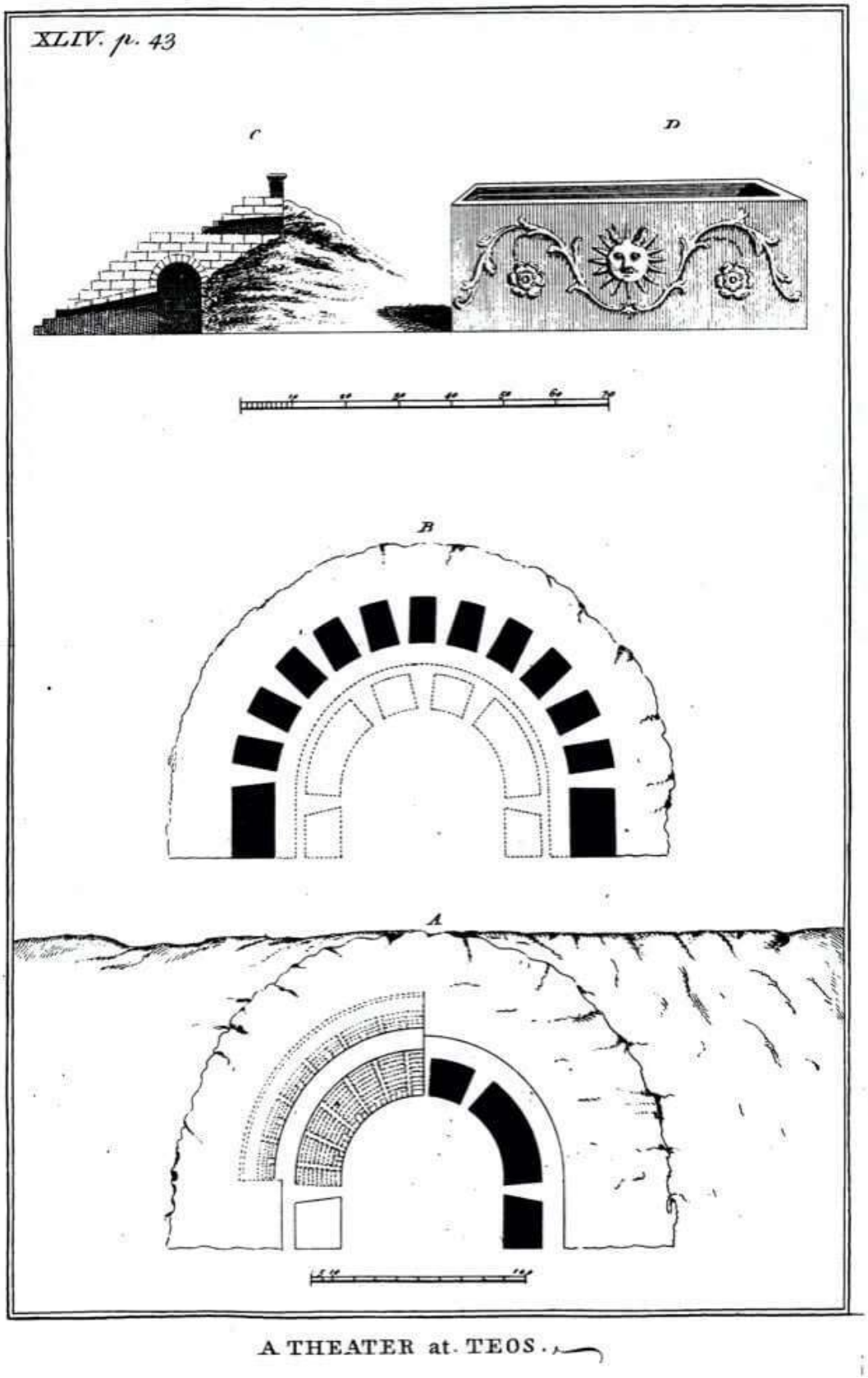


Figure 476 – Téos, théâtre. A : plan du maenianum inférieur, avec restitution des gradins ; B : plan du maenianum supérieur (« first gallery ») ; C : profil complet (Pococke 1743–1745 II, 2, pl. XLIV).

§ Fouilles et travaux. R. Chandler et N. Revett en 1764-1765, puis R. Popplewell Pullan en 1862, réalisèrent les premiers travaux à Téos pour le compte de la Société des Dilettanti au temple de Dionysos.

Ph. le Bas fit également un séjour prolongé à Téos en 1843, où il copia et estampa un certain nombre d'inscriptions [14].

A. Laumonier et Y. Béquignon furent les premiers, dans le cadre de la mission française de Téos des années 1924 et 1925, à s'intéresser au théâtre, dont ils soupçonnent que le bâtiment de scène est demeuré enfoui, et à s'interroger sur sa phase hellénistique [15].

Après une période d'interruption, U. Boysal et B. Öğün, de l'Université d'Ankara, fouillèrent une partie des débris du front de scène et du proskènion en partant du mur de soutènement est, le secteur nord-ouest de l'orchestra et nettoyèrent le koilon entre 1963 et 1964 (**fig. 477**) [16]. N. Tuna (Orta Doğu Teknik Üniversitesi - TAÇDAM, Ankara) au cours de travaux menés à Téos entre 1993 et 1995, initia une étude architecturale du monument, faisant dresser un plan et une coupe des vestiges et avançant quelques éléments de phasage (**fig. 478-479**) [17].

Depuis 2010, le monument s'insère dans la mission dirigée par M. Kadıoğlu (Ankara Üniversitesi), à travers un projet à moyen terme, d'une durée de dix ans, qui comprend des travaux d'inventaire et de relevé, recourant au laser 3D et à la photogrammétrie de centaines de blocs triés et rangés à proximité après enregistrement de leur lieu de découverte et bien souvent de leur position de chute [18], ainsi que des travaux de fouilles, débutés en 2013 après un nettoyage complet du monument, du maenianum supérieur à l'orchestra ainsi que dans le secteur du bâtiment de scène et ses environs, devant les murs de soutènement antérieurs du koilon. La fouille du monument a été confiée à C. Özbil et G. Yenice. Dans le cadre de cette mission, des travaux d'aménagement ont aussi été réalisés : ainsi en 2018, ils se sont attachés à aménager l'accès au théâtre par le sud, de façon à ce que les visiteurs puissent avoir une vision distincte de la façade extérieure sans l'endommager par leurs allées et venues. Pour ce faire, les vestiges de ce mur ont été dégagés depuis son extrémité ouest sur une longueur de 9,30 m ; au-delà le mur et les ruines du bâtiment de scène ont été laissés ensevelis. Pour inciter les visiteurs à rester sur le chemin d'accès depuis le sud, les abords de ce dernier ont été excavés.

14. *LBW*.
15. Laumonier *et al.* 1924, p. 508, Bequignon, Laumonier 1925, p. 286-287.
16. Öğun 1964, p. 116 (rapport d'une colonne résumant les trouvailles), Boysal 1965, p. 231 (mention d'un nettoyage du théâtre et de l' « odéon »).
17. Tuna 1994, p. 169 ; Tuna 1996, p. 222-223.
18. On comptait 380 blocs erratiques en 2014, dont 250 provenaient des fouilles de 1963 et 11 avaient été relevés au 1:10 ; les fouilles en ont dégagé de nouveaux depuis ; ainsi 162 pour la seule campagne de 2018, qui comprennent des blocs du mur de soutènement, ainsi que des marches et des claveaux. Lors de la campagne 2017, on a entrepris de réaliser un modèle photogrammétrique de chaque bloc, de façon à servir de base au relevé.

Figure 477 – Téos, théâtre. Fouille du bâtiment de scène en 1963-1964, vue depuis l'est (Öğun 1964, fig. 5).

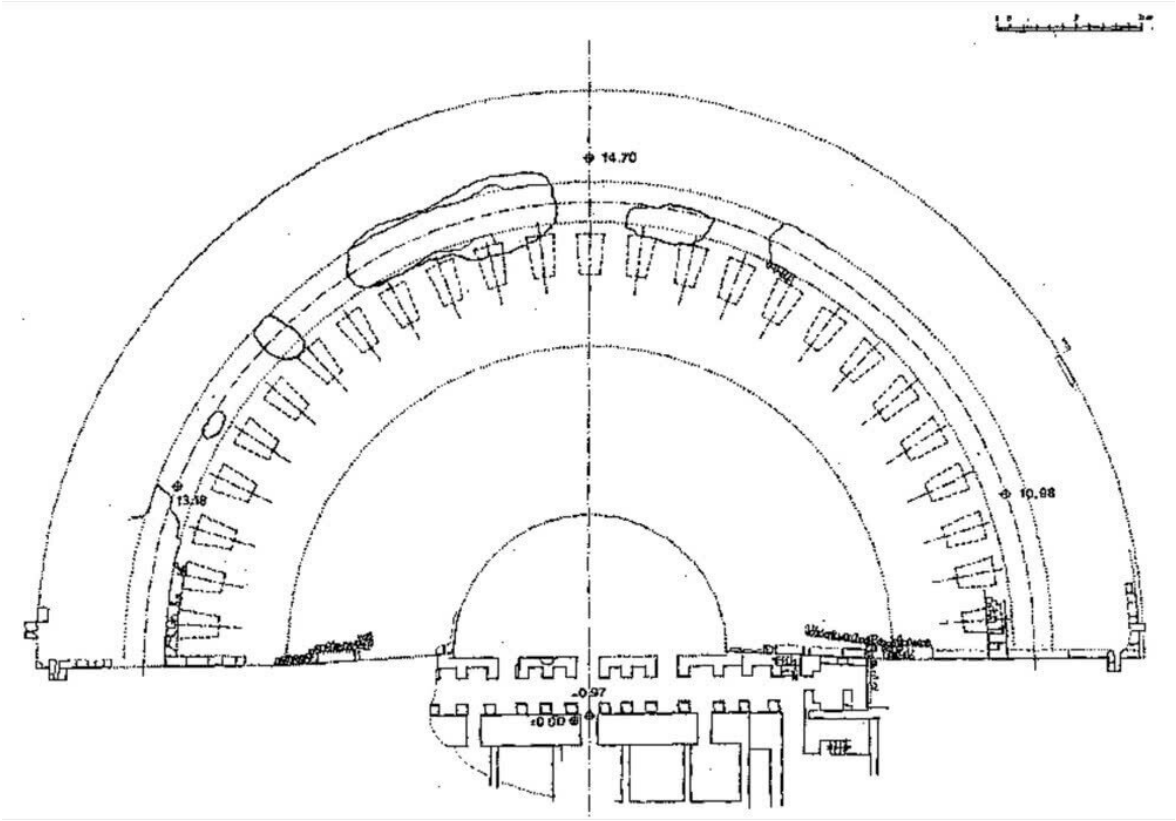


Figure 478 – Téos, théâtre. Plan levé en 1995 par Z. Durmuş (Tuna 1996, fig. 4).

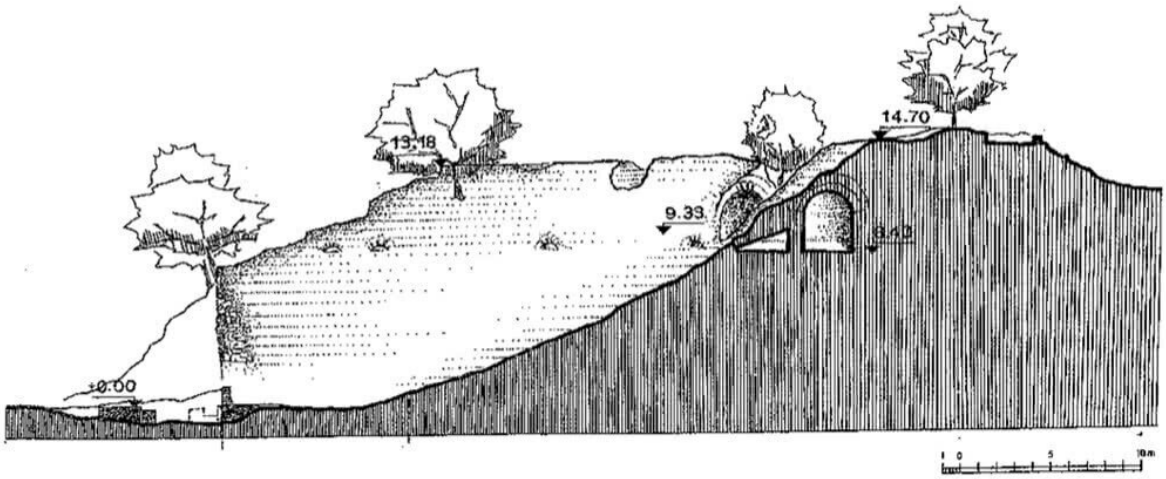


FIGURE 479 – Téos, théâtre. Coupe réalisée en 1995 (TUNA 1996, fig. 3).

§ Publications. Alors que les précédents explorateurs n'avaient jamais consacré plus de quelques lignes au théâtre de Téos, ce sont plusieurs paragraphes sur le théâtre qui paraissent chaque année dans les chroniques de la mission dirigée par M. Kadıoğlu [19]. Dans l'attente d'une monographie sur le monument, ces courtes descriptions invitent à mettre à jour celles des voyageurs contemporains [20] et les notices des inventaires de théâtres antiques [21]. Par ailleurs le site internet de la mission archéologique [22], en développement, a vocation à diffuser des rapports d'activité, des guides archéologiques, des photographies, une bibliographie d'orientation mais aussi des bases de données sur la fouille, les inscriptions, les monnaies, la documentation 3D. Il n'existe pas de synthèse à proprement parler sur le monument, mais une courte présentation dans le guide en ligne du site archéologique [23].

En attendant un corpus rassemblant la documentation épigraphique, sur laquelle travaille actuellement M. Adak, il faut se référer aux recueils anciens (*LBW*, *CIG*), à divers articles référencés dans le *SEG* [24].

19. KADIOĞLU *et al.* 2011, p. 433, KADIOĞLU 2014, p. 453-454 [campagnes 2012-2013], KADIOĞLU 2015a, p. 460-462, KADIOĞLU 2015b, p. 11-12, KADIOĞLU 2016a, p. 494-496, KADIOĞLU *et al.* 2017, p. 236-237, KADIOĞLU *et al.* 2018, p. 59, KADIOĞLU *et al.* 2019, p. 373-375.

20. BEAN 1989[2] (1966), p. 143-144 se limite à des commentaires généraux sur l'acoustique et l'absence de rapport entre emplacement et paysage, qu'on trouvait déjà pour ce même théâtre chez TEXIER 1862, p. 364 ; CHASE 2002 ne décrit que vaguement l'édifice.

21. Comme nous l'avons vu, SEAR 2006 est encore tributaire de R. Pococke ; la visite d'H. P. Isler (ISLER 2017 *s. v.* Teos) en 1993 est antérieure aux fouilles les plus récentes et la dernière chronique prise en compte est celle de N. Tuna sur la mission de 1995.

22. `teosarkeoloji.com`.

23. KADIOĞLU (éd.) 2018 (dernière version).

24. Pas plus que pour les autres sites, nous n'utiliserons la numérotation de D. F. McCabe, auteur de compilations d'inscriptions par cités, dont Téos (MCCABE, PLUNKETT 1985) qui ne constituent pas à proprement parler des éditions ou des corpus (MCCABE, PLUNKETT 1985), mais ont nourri la commode base de donnée épigraphique `https://epigraphy.packhum.org`.

Figure 480 – Téos, théâtre. Relevé partiel du monument au laser 3D, avec une partie des blocs en position de chute, au 1:750 (2010, archives de la fouille).

Figure 481 – Téos, théâtre. Pierre à pierre partiel au 1:750 (2013, archives de la fouille, d'après Güler 2015).

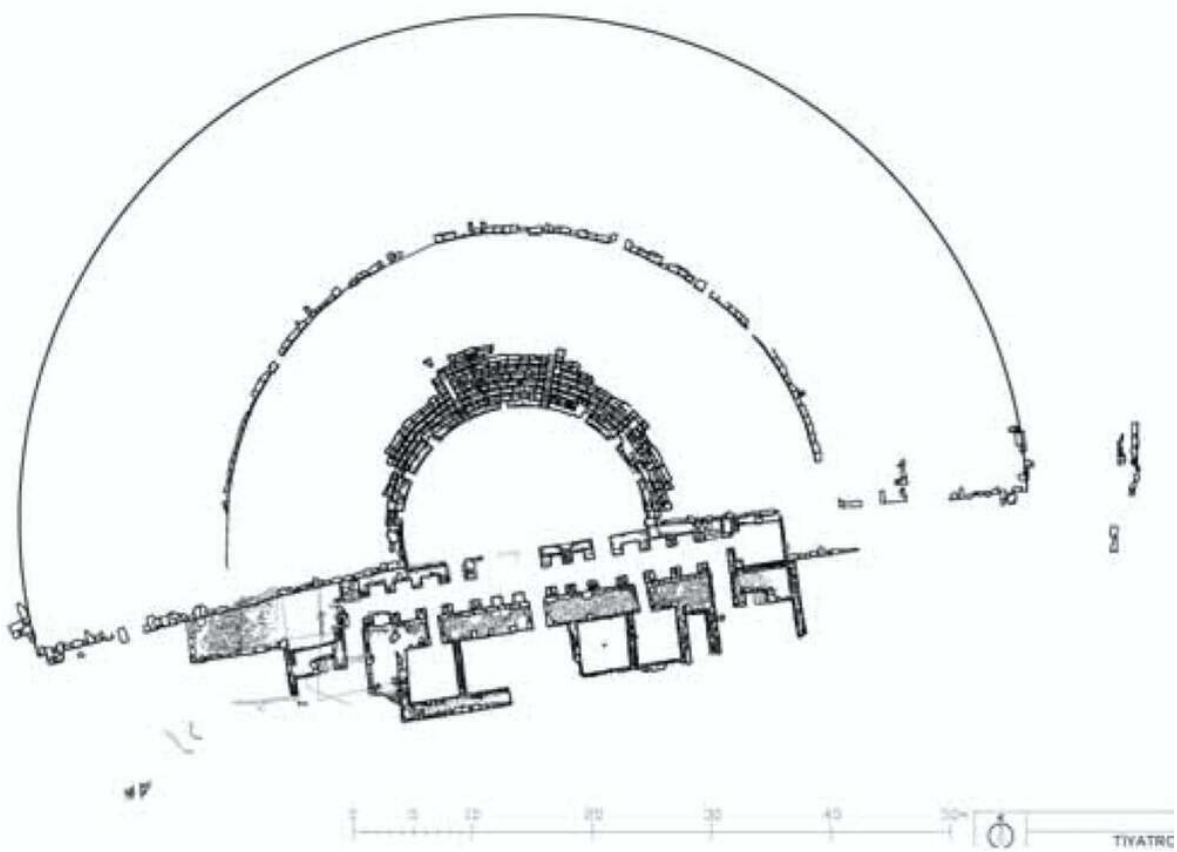


FIGURE 482 – Téos, théâtre. Pierre à pierre du monument après la fouille de 2018 (KADIOĞLU *et al.* 2019, plan 2).

Description

Cette description repose à la fois sur les informations rares et éparses des chroniques de fouille largement complétées par nos observations personnelles du monument et du « parking » où sont entreposés les blocs au sud-est du bâtiment de scène [25]. Nous proposons un schéma d'orientation, sans prétention à l'exactitude, cumulant les données des trois plans publiés, mis à jour à l'aide des photographies, vues aériennes, dimensions fournies dans les rapports les plus récents (**fig. 483**).

§ Situation. Le théâtre fut construit à l'intérieur de la vaste enceinte urbaine de 65 ha, bien à l'intérieur dans les terres, à 400 m environ en retrait de l'agora et du temple de Dionysos, sur le flanc sud-est de l'acropole (Kocakır tepe), en contrebas d'un sanctuaire archaïque, c'est-à-dire pratiquement à l'extrémité septentrionale de l'emprise urbaine (**fig. 484**) sur un territoire qui s'étendait bien au-delà, jusqu'au port nord. Comme Ch. Texier et G. E. Bean l'ont souligné contre une série de descriptions romantiques, le choix de l'emplacement dut obéir à des considérations pratiques plutôt qu'à la recherche du panorama. Depuis plusieurs années des prospections géophysiques ont permis aux fouilleurs de conclure en faveur de l'existence d'un plan hippodaméen : sur les images fournies, il n'apparaît pas clairement que le théâtre

25. Visite du site le 21 août 2010, le 27 juillet 2011, les 29 et 30 août 2014 et le 24 juillet 2016.

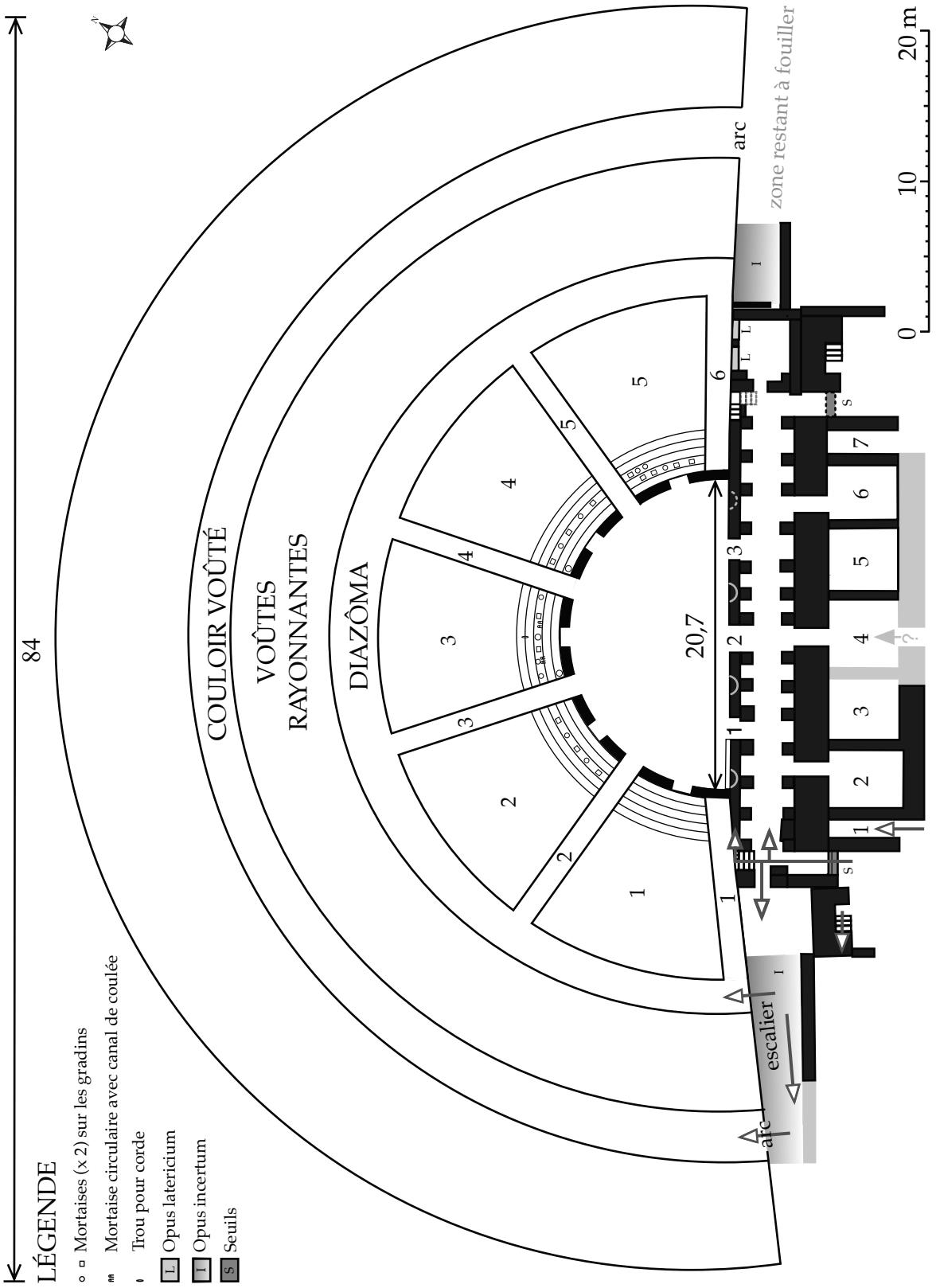


FIGURE 483 – Téos, théâtre. Schéma synthétique d'orientation au 1:400.

s'insérerait dans un tel plan (**fig.** 558). Tout au plus peut-on remarquer qu'une voie importante semble passer à côté du monument au sud-ouest pour gagner le quartier de l'agora et que le bouleutèrion suit la même orientation que le théâtre.

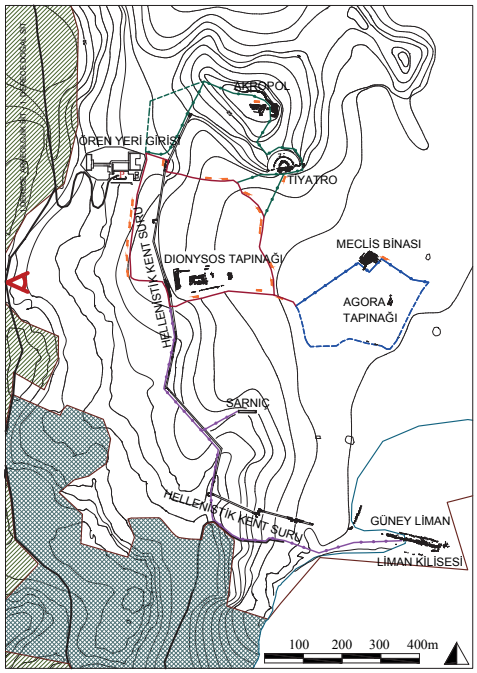


Figure 484 – Téos. Plan topographique du site au 1:10 000 (Kadıoğlu (éd.) 2018, en couleur les cheminements touristiques).

§ État de conservation. L'état de conservation du monument est assez bon, tant pour le bâtiment de scène, dont le plan du rez-de-chaussée est encore lisible, que pour le koilon, dont les vestiges s'élèvent sur une hauteur d'un peu plus de 15 m et qui conserve une bonne partie, surtout au centre, de la galerie voûtée qui supportait les gradins du second maenianum. Seuls les huit premiers rangs du maenianum inférieur sont encore en place et on compte encore d'importants décombres au pied des murs de soutènement antérieurs, dont la fouille est en cours, tandis que l'orchestra et l'hyposkènion ont livré des centaines de blocs architecturaux, provenant notamment du bâtiment de scène et de son front de scène, en position de chute. Les accès aux parties supérieures du théâtre, devant ces murs de soutènement, sont assez arasés.

§ Matériaux. Les divers matériaux employés doivent provenir des carrières situées sur le territoire de la cité. On trouve ainsi du calcaire local pour les murs de soutènement, la base et le couronnement moulurés du diazôma, les moellons des voûtes et des substructions des gradins. Ce calcaire dut être extrait d'une des deux carrières identifiées dans les nécropoles nord et ouest (**fig.** 486 **n°s 5 et 6**).

On recourut aussi largement au marbre. C'est le cas pour les blocs moulurés du mur de podium et du mur de fond du diazôma, ainsi que dans le bâtiment de scène où l'on trouve un marbre gris, pouvant prendre un aspect beige uniforme. Il est fort

FIGURE 485 – Téos, théâtre. Vue aérienne du monument (brochure en ligne sur teos arkeoloji.com).

possible qu'une partie au moins de ces marbres soit du *bigio antico*, ou marbre [26] gris ou gris-bleu de Téos, extrait sur le territoire de Téos, en partie dans les mêmes carrières que le marbre luculléen, en plus grande quantité que ce dernier qui semble avoir été largement, mais pas exclusivement, destiné à l'exportation. Le *bigio* était employé dans les monuments publics depuis le début du VIe s. av. J.-C. On sait qu'il servit à construire à l'époque hellénistique le temple de Dionysos et le bouleutèrion, mais ce n'est pas certain pour le théâtre [27] ; pour un bloc erratique à patte de lion, N. Tuna identifie cependant le marbre bleu de Téos. Mais sa provenance semble d'autant plus incertaine que les gradins du théâtre sont en calcaire. Dans le front de scène, le marbre était majoritairement uni, sauf pour une série de fûts de couleur, aux veines rouges, jaunes et blanches. S'agit-il du célèbre marbre luculléen qu'on employa dans la basilique Aemilia, le forum d'Auguste, mais aussi dans de nombreux fronts de scène comme ceux de Scaurus et de Marcellus, d'Herculanum et de Teanum, ou encore d'Orange ? Selon D. M. Uz, ce serait bien du marbre local, provenant des environs du village de Benler, à l'extrémité de la même formation géologique [28].

Il semble aussi qu'on utilisa du marbre de couleur dans le dallage de l'orchestra [29], qui pourrait aussi être composé de marbre luculléen : en effet les vestiges du

26. Ce « marbre » est à strictement parler un calcaire de qualité, très dense et dur (Uz 2013, p. 37-41, 107).
27. KADIOĞLU 2016b, p. 721.
28. Uz 2013, p. 40.
29. En 2014, un sondage permettait d'observer du marbre gris-bleu, et un fragment blanc-jaune à veines bleues.

bouleutèrion et une inscription semblent indiquer que ce marbre était employé de façon parcimonieuse à Téos même, dans les placages [30].

Figure 486 – Téos. Quatre des carrières de marbre (1 et 2) et de calcaire (5 et 6) situées sur le territoire de la cité (Kadioğlu 2016b).

§ Koilon. Le koilon était de taille moyenne, avec un diamètre de 80 m environ [31] et profitait comme presque tout théâtre grec en partie de la pente, surtout du côté est. Il était orienté au sud-est.

Son plan est en demi-cercle légèrement outrepassé. Le **mur de soutènement antérieur** ouest est plus oblique (186°) que son pendant est (183°) : N. Tuna voyait là l'indice d'une première phase hellénistique, attestée aussi par un changement d'angle et de technique des deux murs au niveau du diazôma. Les murs ne semblent en effet pas parfaitement rectilignes : leur dégagement complet permettra d'en préciser encore le plan.

On a avancé que la longueur de ces murs pourrait correspondre à 100 pieds romains attiques. Mais avec 31 m environ, la marge d'erreur paraît trop grande : une autre possibilité est que cette dimension corresponde à 100 pieds locaux [32]. Le grand appareil régulier est pratiquement isodome : les assises en calcaire, d'une hauteur de 50 à 55 cm, ont un parement grossièrement dressé et comportent quelques boutisses

30. Kadioğlu, Adak 2017.
31. Si l'on se fie aux derniers relevés, il serait supérieur aux 72,3 m de N. Tuna.
32. Une remarque similaire a pu être faite au théâtre de Larissa, où il s'agirait de 100 pieds thessaliens.

engagées dans le blocage (**fig.** 489). Quelques blocs du mur de soutènement périphérique conservent une ciselure périmétrale, de même que les blocs de l'extrémité est du mur de soutènement antérieur est, qui furent recouverts, sans doute après avoir été dressés, par le placage du mur de podium (**fig.** 502). Le parapet était coiffé de chaperons à double pente avec un profil du côté visible composé d'un congé surmonté d'un listel (**fig.** 490). Certaines de leurs faces de joints étaient munies d'une mortaise rectangulaire. On observe aussi quelques blocs trapézoïdaux au lit en crossette verticale (**fig.** 488). Plus tard de nombreux murs se sont adossés contre les murs de soutènement antérieurs : nous y reviendrons à propos des parodos et du bâtiment de scène.

Figure 487 – Téos, théâtre. Vue du monument depuis le sud.

Les techniques employées dans les **substructions** contenues par ces murs de soutènement sont de type romain, ce qui représente une originalité certaine dans la région. Dans la kerkis la plus occidentale, le socle rocheux affleure par endroits, mais les gradins pour la plupart reposaient sur des substructures pleines ou creuses venant compléter la pente : ceux du maenianum inférieur sur un remplissage en *opus caementicium*, ceux du maenianum supérieur sur un blocage de même type au-dessus d'un ensemble de substructions voûtées, composé de voûtes rayonnantes devant une voûte semi-circulaire.

Un étroit **diazôma**, large d'1,40 m environ, séparait les deux maenianums. Du sol originel, on n'a retrouvé qu'une couche de mortier conservée par endroits, qui devait porter un dallage. Du mur arrière subsiste la base, faite de blocs de calcaire hauts de 0,45 m (L. entre 0,60 et 1,40 m) agrafés entre eux. Le profil consiste en une plinthe et un chanfrein. Ont été également retrouvés dans le secteur des blocs de couronnement en calcaire à chanfrein et bandeau lisses (**fig.** 491).

Figure 488 – Téos, théâtre. Fouille du mur de soutènement ouest (Kadioğlu *et al.* 2017).

Figure 489 – Téos, théâtre. Haut de l'élévation conservée du mur de soutènement antérieur ouest sous le diazôma (2011).

Figure 490 – Téos, théâtre. Sièges à dossier, chaperons, blocs de couronnement du mur de podium et autres entreposés dans l'orchestra (2016).

Figure 491 – Téos, théâtre. 1. Le diazôma depuis le sud-ouest. Au fond, les blocs de couronnement correspondant à la base encore en place. 2. Ambulacre voûté en berceau.

On pouvait accéder au diazôma par un vaste **ambulacre** voûté en berceau, large de 2,95 m, haut de 3,20 m, qui le doublait à l'arrière (**fig. 491**). La voûte était constituée de deux assises de moellons rayonnants liés au mortier de chaux et recevait un blocage en pente en *opus caementicium* destiné à porter les gradins.

N. Tuna restitue en pointillés vingt-cinq voûtes en section de cône (**fig. 478**). En observant les vestiges fouillés depuis et en supposant une succession à intervalles réguliers, nous l'avons estimé à dix-neuf. Quel que fût leur nombre exact, ces voûtes de substruction ne constituaient pas autant d'accès : le dispositif nous semble avoir fait alterner voûtes en canonnières aveugles (**fig. 492**) et voûtes ouvertes (**fig. 487, 492**) ; ces dernières seraient au nombre de dix, deux par kerkis du maenianum inférieur, et donc peut-être une par kerkis du maenianum supérieur.

FIGURE 492 – Téos, théâtre. 1. Couloir rayonnant voûté reliant le diazôma à l'ambulacre. 2. Substruction voûtée en canonnière.

Cela représente un nombre considérable de couloirs rayonnants, qui s'ajoutaient à la vaste circulation que représente l'ambulacre. Il est probable qu'il était lui-même accessible dans sa partie centrale depuis l'acropole, dont le sommet est situé à ce niveau : cela représenterait un accès au monument par l'arrière, à l'opposé du centre-ville. R. Pococke en était convaincu, qui voyait un mur périphérique arrière, s'élevant plus haut que la galerie. Le mur n'étant pas conservé sur toute sa hauteur, il la restitue plus haute en son centre, se posant la question de la présence d'un velum. On ignore si le couronnement mouluré qu'il dessine sur la coupe est imaginaire.

Il serait bon au sujet des circulations de préciser la relation du sanctuaire archaïque au monument, à proximité duquel il est situé. Nous discuterons à propos des parodos de la possibilité d'un accès antérieur au diazôma et à l'ambulacre.

Des deux maenianums, celui du bas était divisé en cinq kerkis et six escaliers, dont les deux des extrémités (1 et 6) ne descendaient pas jusqu'à l'orchestra dans le dernier état (voir *infra*, p. 944). Les deux escaliers axiaux (3 et 4) furent maintenus jusque dans le dernier état, tandis que des escaliers 2 et 5 ne subsiste que le négatif si bien qu'on ne sait s'ils furent maintenus ou détruits et remblayés dans une phase antique (**fig. 503**).

En supposant que l'on ait suivi la règle du dédoublement des kerkis du maenianum inférieur dans le maenianum supérieur, on pourrait restituer dix kerkis dans ce dernier. Les escaliers qui permettaient d'y accéder depuis le diazôma ont disparu mais une paire de panneresses dressées, ainsi qu'une troisième, pourraient avoir constitué les piédroits bordant de courts et raides escaliers rectilignes rayonnants (**fig. 491**).

La hauteur des **gradins**, 0,35-0,37 m, relativement faible, correspond environ à la moitié de la profondeur totale, 0,70 m [33] soit la profondeur du siège (0,36 m). L'autre moitié du lit supérieur comprend un repose-pieds, à peine décaissé, profond de 0,28 m et une feuillure profonde de 0,06 m pour le gradin suivant (**fig. 493**). Quant à la longueur des blocs, elle varie de 0,80 à 1,50 m. Leur profil est celui d'un talon

33. Nous avons mesuré 0,35 comme chez M. Kadıoğlu ; N. Tuna donne 0,37 m, compatible avec la hauteur donnée pour les marches, et les deux mesures qui suivent.

dont la transition avec le siège est arrondie, si bien qu'il a pu être décrit comme un tore. La partie inférieure présente parfois aussi une incurvation prononcée (**fig. 494**). Des pattes de lion très charnues (0,14 m au diamètre maximal) et peu détaillées flanquaient les escaliers (**fig. 494–495**). Les marches hautes de 0,19 m, larges de 0,66 m et profondes de 0,34 m, sont au nombre de deux par gradin.

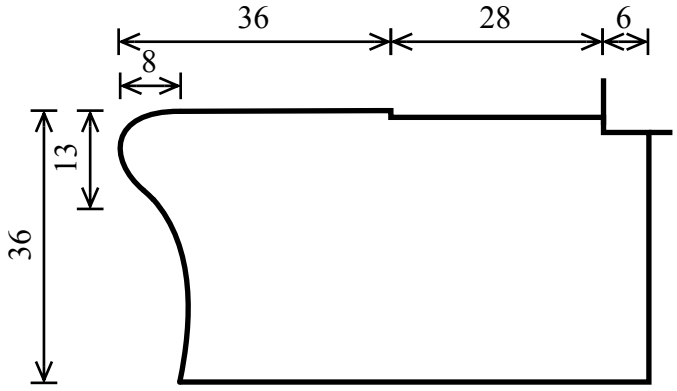


Figure 493 – Téos, théâtre. Profil des gradins (échelle 1:10).

Figure 494 – Téos, théâtre. 1. Gradin particulièrement incurvé en bas, dans la partie supérieure du koilon. 2. Gradin à patte de lion sur l'acropole (Chase 2002, p. 623).

Nous pouvons estimer le nombre de rangs du premier maenianum à vingt-cinq environ avant la construction du mur de podium : les quatre supprimés pour construire ce mur, les huit observables aujourd'hui et une douzaine dans l'espace entre ces gradins et le sol du diazôma. Le dernier rang était constitué d'une banquette à dossier, dont on a retrouvé de nombreux blocs dans les décombres de l'orchestra (**fig. 490**) [34] et qui possédaient des pattes de lion à leur extrémité. Dans le second maenianum, on pourrait restituer jusqu'à 18 rangs environ pour atteindre le diamètre requis. Quelques blocs de gradins en provenant probablement sont entreposés au niveau du mur de podium du diazôma.

34. Voir par ex. inv. 308, 348.

FIGURE 495 – Téos, théâtre. 1. Vue des gradins depuis le premier rang de la kerkis 2 en direction du sud. 2. Mortaises de part et d'autre de l'escalier 4.

Les gradins conservés portent un certain nombre de trous, que nous avons tâché de situer schématiquement (**fig. 483**). Outre un trou à corde au cinquième rang (actuel, au-dessus du mur de podium) dans l'axe du théâtre, on observe des mortaises sur les trois premiers des huit rangs conservées, qui semblent disposées de façon symétrique, autant que la disparition d'une partie des gradins, notamment ceux de la première kerkis, permette d'en juger : une grande mortaise circulaire sur le repose-pieds du premier bloc à droite des escaliers centraux 3 et 4 ; au deuxième rang, plusieurs mortaises dans la cinquième et dernière kerkis ; au troisième rang, une série continue de mortaises, de la deuxième à la cinquième kerkis. Elle fait alterner assez régulièrement des mortaises circulaires de 16 cm de diamètre, et d'autres rectangulaires, longues de 16 à 18 cm, larges de 14 cm et d'une profondeur minimale de 10 cm. Par deux fois à l'avant du même rang, on observe en outre des paires de mortaises circulaires à canal de coulée. S'y ajoutent quelques très petites mortaises carrées, par exemple au deuxième rang, que nous n'avons pas relevées (**fig. 495**). Il semble envisageable que cet ensemble corresponde à des **mâts** auxquels étaient fixées des voiles destinées à protéger les premières rangées de gradins au moins. Une ou plusieurs autres séries de mortaises existaient peut-être plus haut, sur les rangs aujourd'hui disparus.

La **capacité** du koilon a été estimée à 5600 spectateurs. Si l'on fait le calcul pour le maenianum inférieur en comptant un outrepassement de 9° au-delà du demi-cercle, avec une orchestra de 21 m, 24 rangs profonds de 0,56 m (en soustrayant les chevauchements à l'avant et à l'arrière, respectivement de 0,08 et 0,06 m de la profondeur totale), un diazôma profond de 1,45 m, six escaliers larges de 0,66 m, on obtient 3100 places larges de 0,40 m, 4100 de 0,30 m. Si on y ajoute 18 rangs divisés par 12 escaliers dans le second maenianum et un diazôma supérieur, de façon à approcher du diamètre minimal requis [35], on obtient 7250 places de 0,40 m, 9650 places de 0,30 m.

35. Le calcul donne exactement 73,84 m, précision peu pertinente étant donnée l'incertitude des variables : on n'a pas de données précises sur le couronnement du koilon jusqu'auquel les gradins ne s'élevaient sans doute pas.

Au-delà d'approximations inévitables, on peut conclure que la capacité du théâtre de Téos, sans être très importante, n'était pas aussi modeste qu'on l'a pensé.

§ Parodos et accès devant les murs de soutènement antérieurs. On peut supposer l'existence à l'origine de larges parodos découvertes donnant accès à l'orchestra. Une inscription (voir *infra*, p. 970) pourrait mentionner la parastade d'une porte de parodos.

Mais dans son dernier état, le théâtre n'a pas de parodos à proprement parler, puisque le bâtiment de scène vient prendre appui sur le koilon. On ne pouvait plus rejoindre l'orchestra sans passer par l'intérieur du bâtiment de scène par des accès qu'on décrira avec cette composante du monument et qu'on évitera d'appeler « parodos » comme C. Özbil et G. Yenice.

On ne pouvait pas non plus circuler au pied des murs de soutènement antérieurs. Mais d'autres accès devant les murs semblent avoir cependant permis de répartir les flux de spectateurs de part et d'autre du bâtiment de scène. Ainsi, on relève des escaliers symétriques, parallèles au bâtiment de scène et s'élevant en direction de l'extérieur du monument, constituant un massif assez similaire à ceux de la fondation du front de scène, mais non rigoureusement aligné sur ces derniers. Ce massif peut faire penser à la cage d'un escalier tournant. Ces escaliers, larges de 1 m, prennent appui sur un mur en petit appareil, large à l'ouest de 0,35 m et parallèle au mur de soutènement dont il est distant de 4,70 m. Ils faisaient partie d'un ensemble de structures d'accès adossées au mur de soutènement, à l'extérieur de l'accès latéral à l'espace sous l'estrade (**fig. 496**).

FIGURE 496 – Téos, théâtre. Accès devant le mur de soutènement antérieur est du koilon (2013, en ligne sur teosarkeoloji.com).

Du côté ouest, les fouilles menées en 2016, puis en 2018 devant le mur de soutènement du koilon (secteur BA1, 26 m de long sur 18 m), ont permis de mieux comprendre ces accès (**fig. 488, 497**). Entre le mur de soutènement et un mur également en calcaire, d'appareil similaire, parallèle à ce dernier, 3,70-3,90 m plus au sud et dégagé sur une dizaine de mètres, une zone en *opus incertum* a été identifiée comme la fondation, avec son mur de soutènement, d'un escalier adossé au mur de soutènement antérieur du koilon, qui permettait d'accéder au diazôma puis à la galerie voûtée en berceau supportant le maenianum supérieur : à 18-19 m de l'extrémité ouest du mur de soutènement, quatre marches s'élevant vers l'ouest ont été découvertes *in situ*. Elles sont hautes de 0,28 m, profondes de 0,31 m, et situées à un niveau allant de 14,21 à 14,96 m au-dessus de celui de la mer. La partie haute de l'escalier n'est pas conservée, mais on peut l'associer à une ouverture large de 3,10 m située à 22,50 m à l'ouest de l'extrémité est du mur, qui correspond à la galerie voûtée, et se situe immédiatement à l'ouest des marches identifiées. Au pied de cette ouverture, où se poursuit la fondation en *opus incertum* de l'escalier, on a trouvé les claveaux en calcaire d'un arc en grand appareil qui devait constituer l'arc de tête de la galerie voûtée ; les marches conservées au-delà montrent que l'escalier adossé au mur de soutènement menait d'abord au diazôma situé devant la galerie.

Figure 497 – Téos, théâtre. Vue aérienne du monument après la fouille de 2018 (Kadioğlu *et al.* 2019 fig. 11)

Du côté est (**fig. 498**), dont la fouille est moins avancée, on peut avec les fouilleurs raisonnablement proposer de restituer en miroir, adossé au mur de soutènement, le même escalier d'accès que celui qui a été observé à l'ouest. En 2018, les fouilleurs ont

dégagé sur une longueur de 4,12 m un mur de calcaire en grand appareil, conservé sur une hauteur de 0,47-0,49 m, parallèle au mur de soutènement, aligné sur le front de scène, dans une configuration symétrique à celle du secteur ouest, avec un remblai en *opus incertum* conservé sur une hauteur maximale de 1,68 m. Le plan, les techniques de construction des escaliers et des murs identifiés, le remblai en *opus incertum* devant le mur de soutènement, un claveau trouvé dans le secteur ne laissent guère de doute. Une interruption du mur de soutènement correspond à l'extrémité de l'ambulacre où l'on peut restituer une porte surmontée d'un arc. En outre, un peu à l'est de la pièce située à l'est de l'hyposkènion (voir *infra*, p. 964), on distinguait déjà avant la fouille de 2018 quelques blocs de taille moyenne devant un blocage de moellons constituant le parement irrégulier d'un mur perpendiculaire au mur de soutènement antérieur est du koilon. En plan, il est situé à l'ouest du diazôma, à peu de distance de ce dernier, mais le niveau maximal conservé du mur est bien inférieur au niveau de circulation du diazôma (**fig. 499**). Toutes ces maçonneries doivent être le vestige d'un accès au diazôma par un escalier monumental s'élevant vers l'extérieur.

Figure 498 – Téos, théâtre. Vue du mur de soutènement antérieur est depuis le sud après la fouille de 2018 (Kadioğlu *et al.* 2019 fig. 12)

Toujours du même côté, on a pu observer que le mur de soutènement de l'escalier parallèle au mur de soutènement du koilon, rencontre à son extrémité ouest un mur perpendiculaire en petit appareil régulier liaisonné au mortier (0,73 m). Dégagé sur 3,30 m, il se prolonge sur 3 m au sud par un mur en petit appareil irrégulier. 1,30 m à l'ouest du mur en petit appareil régulier, large de 0,73 m, se trouve la volée de marches qui s'élève vers l'extérieur.

Figure 499 – Téos, théâtre. Vue en direction du mur de soutènement est depuis la fondation du front de scène (2016).

Même si l'articulation des différents accès demeure à préciser, et que les espoirs de la fouille sont limités par le défaut d'élévation conservée, il paraît donc probable que les étroits escaliers tournants de part et d'autre de la skènè montaient à un assez large palier approximativement carré à l'étage au-dessus de la couverture voûtée des pièces situées sur les petits côtés du proskènion, d'où l'on aurait pu bifurquer vers l'extérieur du théâtre pour emprunter l'escalier longeant le mur de soutènement et desservant les circulations hautes, diazôma d'abord, galerie voûtée ensuite (**fig. 483**). On pourrait penser également à un accès latéral au bâtiment de scène, comme à Aspendos, ce qui semble cependant difficilement praticable depuis les escaliers tournants, qui se trouvent dans l'axe de l'épais mur de scène.

On connaît des escaliers adossés aux murs de soutènement antérieurs et s'élevant vers l'extérieur, au théâtre hellénistique de Dodone, où il s'agissait de gagner le second diazôma uniquement, et directement à partir du niveau de la parodos, à l'extérieur de la porte de cette dernière [36]. Il existait également un escalier s'élevant depuis l'extérieur le long d'un mur de soutènement antérieur, au théâtre de Sparte à l'époque augustéenne. Des escaliers monumentaux, frontaux avant de bifurquer pour s'adosser au mur de soutènement et donnant accès au seul diazôma, apparaissent sur le plan de Lanckoronski du koilon d'époque impériale du théâtre de Pergè [37]. On aménagea aussi des escaliers montant de l'extérieur à une circulation basse ajoutée dans le koilon du théâtre d'Argos.

36. Antoniou 2015, Skalisti 2017.

37. Lanckoronski *et al.* 1890–1892, pl. XIV. Mais cet escalier n'est pas retenu sur les plans les plus récents de la mission turque (Öztürk 2009, p. 22, fig. 17).

§ Orchestra. Le plan de l'orchestra est celui d'un demi-cercle d'un peu plus de 20 m de diamètre dans son état final. Son sol était recouvert d'un **dallage** de marbre de couleur reposant sur un mortier de chaux et de tuileau de couleur rose[38]. On ne connaît aucun trône de proédrie : ce que les fouilleurs ou H. P. Isler appellent proédrie correspond aux sièges à dossier trouvés nombreux dans l'orchestra où ils avaient dégringolé ; le siège de proédrie mentionné par Fr. Sear après A. Laumonier ne semble être autre qu'un bloc erratique en marbre gris-bleu à patte de lion (0,65 x 0,69 x 0,40 selon N. Tuna), provenant sans doute de l'extrémité d'une rangée courante. R. G. Chase l'a photographié et légendé comme un « siège honorifique » (**fig. 494**)[39].

À un certain moment, plusieurs rangées de gradins furent démontées et remplacées par **un mur de podium** discontinu, fait de tronçons très similaires entre les escaliers descendant jusqu'au sol de l'orchestra à l'exception des deux des extrémités : on remarque qu'à l'angle ouest de l'orchestra, contre le mur de soutènement un intervalle de la largeur d'un escalier a été bouché par de gros moellons avant d'être recouvert par le placage du mur de podium. À l'autre extrémité, l'intervention, sans coup de sabre aussi net, dut passer par un remontage partiel de l'angle, tandis que deux gradins à pattes de lion restent en place en bordure de l'escalier aujourd'hui détruit (**fig. 500–502**).

La première assise du podium, haute de 0,36 m, composée de blocs en marbre agrafés entre eux, présente une mouluration détaillée et soignée (plinthe, tore, listel, doucine renversée, tore, congé). Au-dessus s'élevait des murs en petit appareil régulier aux moellons très imparfaitement parallélépipédiques mais disposés en assises, dont quatre ou cinq sont conservées. La hauteur totale de ces murs, conservée à l'est, est de 1,02 m. Ils étaient plaqués de marbre, comme en témoigne l'épaisse couche de mortier de chaux et de tuileau conservée sur les parois (**fig. 501**) et les mortaises à intervalles réguliers situées à l'avant du lit d'attente des blocs de la mouluration de base, par rapport auquel le nu de la maçonnerie est en retrait de quelques centimètres. Au-dessus de la cinquième assise devait prendre place le couronnement mouluré (congé, baguette dans le creux, ovolo, listel horizontal, cavet, bandeau) conservé en place à l'angle est de l'orchestra et haut de 0,32 m. Plusieurs grands blocs ont été mis en place à l'aide d'une louve[40]. La hauteur totale du podium s'approche donc de 1,70 m. Devant le premier rang l'espace étroit n'était pas conçu comme une circulation périphérique. Six marches au-dessus de la base moulurée, probablement plus haute que le marchepied d'origine, correspondent à cette hauteur (**fig. 503**). Les escaliers sont plus raides dans la partie reconstruite (trois marches et non quatre

38. H. P. Isler signale un « euripe », ce qui semble impossible, l'orchestra n'étant pas dégagée à son passage. Le sondage ouvert puis rebouché en 2014 ne laissait voir que le dallage.

39. Le doute subsiste sur le témoignage d'Y. Béquignon et A. Laumonier (Bequignon, Laumonier 1925, p. 287) : « dans un buisson nous avons retrouvé un des sièges de la proédrie, décoré de pieds [*sic*, au pluriel] de lion » ; mais les archéologues parlent de bancs en calcaire dur, pas de trônes.

40. D'autres blocs de ce couronnement on été retrouvés : en 2016, au moins sept étaient entreposés dans l'orchestra (**fig. 490**). Voir par ex. inv. 352).

correspondent aux deux premiers rangs dans les escaliers trois et quatre). Ce ne sont donc sans doute pas trois rangées de gradins (1,11 m) qui ont été supprimées, comme cela a été avancé dans les chroniques, mais plutôt quatre (1,48 m) et le diamètre originel devait être bien inférieur à 20 m : entre les deux phases de l'orchestra, la différence de diamètre, de l'ordre de 3,50 m (profondeur cumulée, sans les chevauchements de huit rangs moins celle du mur de podium), n'était pas négligeable.

Au centre de chacune des cinq kerkis, selon un dispositif comparable à ceux du théâtre de Milet et du theatron de Magnésie du Méandre, fut aménagée dans le mur de podium une niche, dont il ne reste que l'empreinte quadrangulaire (**fig. 504**). Ces niches sont étroites, d'une largeur proche de celle des escaliers. Leur sol devait être au niveau de l'orchestra, car la base du mur de podium s'interrompt.

À deux reprises au moins sous le premier rang (à gauche de l'escalier 3 et de la niche 5), on observe des blocs probablement en remploi portant les deux petites mortaises carrées d'un ancien lit d'attente sur leur face antérieure.

Figure 500 – Téos, théâtre. Angle sud-est du mur de podium.

Figure 501 – Téos, théâtre. 1. Mortier riche en tuileau sur la face antérieure du mur de podium bordant l'orchestra. 2. Raccord entre la frons pulpiti et le mur de podium de l'orchestra.

Figure 502 – Téos, théâtre. Angle sud-ouest du mur de podium bordant l'orchestra.

Figure 503 – Téos, théâtre. Premier maenianum, escaliers 2 à 5.

FIGURE 504 – Téos, théâtre. Les cinq niches du mur de podium d'ouest en est.

§ Bâtiment de scène. Dans son dernier état, le bâtiment de scène, de plan rectangulaire (*ca* 32 x 11 m avec le proskènion) se trouvait soudé aux murs de soutènement antérieurs.

• **Proskènion.**

Le **proskènion**, construit en petit appareil lié au mortier, était profond de 4,30 m environ, mur de façade compris. La façade ouvrait sur l'orchestra par trois portes qui la divisaient en quatre parties égales. Une assise de seuil (stylobate ?)en marbre, large de 0,29 m, venait prendre appui sur l'extrémité des murs de soutènement antérieurs. Cette assise n'est conservée qu'à l'ouest de la porte ouest (**fig. 505**).

FIGURE 505 – Téos, théâtre. Partie occidentale de la frons pulpiti (2016).

Le dernier bloc, devant le mur de podium, présente un bourrelet non ravalé permettant de faire le raccord (**fig. 501**). Ce bloc semble par ailleurs hétérogène aux autres : il porte une demi-mortaise d'agrafe non remployée et des traces d'outil qui contrastent avec les lits supérieurs parfaitement lisses des autres. On observe en particulier une surface dressée au ciseau grain d'orge, alors que le reste l'est à la pointe fine, et deux mortaises à goujons perdus : ce devait être le lit d'attente d'un pilastre ornant la façade à son extrémité. L'interstice entre le début du mur de soutènement périphérique oblique et le proskènion orthogonal fut bouché par des moellons (**fig. 500**).

On peut faire l'hypothèse qu'une façade déjà existante fut agrandie ou aménagée à ses extrémités pour faire la jonction avec le mur de podium.

D'un ordre venant animer la façade pourrait provenir une corniche ionique miniature à décrochements, mouluration lisse et grenade dans le denticule d'angle de très petites dimensions, trouvée en position de chute au pied de la façade, à son extrémité est (**fig. 500**). Le fragment de colonne de petite dimension orné d'un Dionysos en relief et trouvé à l'extrémité ouest du mur de soutènement est, à proximité de la façade, pourrait également en provenir (**fig. 541**).

Prenant la forme d'une **frons pulpiti**, la façade rectiligne était animée de niches semi-circulaires, aménagées à l'intérieur du mur en petit appareil. Les vestiges très arasés de l'une d'elles apparaissent au centre du mur situé entre les portes 2 et 3 (**fig. 506**) ; Tuna en a relevé une symétrique sur le mur à l'ouest de la porte 2, actuellement couvert par une rampe en bois installée par les fouilleurs ; dans le mur situé à l'ouest de la porte 1, on distingue les moellons disposés en demi-cercle (**fig. 505**) d'une autre niche. On pourrait donc restituer quatre niches aménagées à intervalles réguliers. Le sol et les parois de ces niches étaient enduits d'une épaisse couche de mortier de tuileau, qui était sans doute recouverte d'un placage de marbre. Un fragment portant un décor en relief trouvé sur le sol de l'orchestra invite à se demander si l'on n'a pas affaire à une frons pulpiti ornée de reliefs (voir *infra*, p. 966). De nombreux petits fragments de marbre blanc entreposés dans la pièce 1 de la skènè pourraient en provenir.

L'estrade reposait sur des piliers de plan approximativement carré, faits d'un assemblage disparate de blocs, avec petites cales dans les interstices, conservés sur quatre assises au maximum [41]. Ils se répartissaient en deux alignements de quatorze supports symétriques dans l'hyposkènion, contre la frons pulpiti et la façade de la skènè, qui réduisaient la portée des poutres de bois ou de pierre à 2 m maximum (**fig. 507–508**). Pour ce qui est de la hauteur de l'estrade, la hauteur maximale conservée des piliers paraît coïncider avec celle du mur de podium bordant l'orchestra, mais aussi avec la hauteur maximale, conservée ou d'origine, d'étroits escaliers en L, dont la première volée était perpendiculaire au mur de soutènement, la seconde parallèle et adossée à

41. Sur le côté est de la quatrième assise des troisième et quatrième piliers depuis l'est, on voit sur photographie une marque ou un monogramme en forme de *pi*, possibles vestiges d'une numérotation des piliers (**fig. 508**).

Figure 506 – Téos, théâtre. Niche de la frons pulpiti (2016).

ce dernier. Ils devaient permettre d'accéder à l'avant de l'estrade : on peut donc l'estimer à 1,75 m au minimum, ce qui est relativement bas pour un front de proskènion, relativement haut pour une frons pulpiti, mais qui apparaît proche de la hauteur du mur de podium. Cela reste une hauteur minimale, puisqu'il n'est pas impossible que les piliers et les escaliers se soient élevés un peu plus haut, et la hauteur importante de l'assise de seuil, qui ne peut s'être élevée qu'au-dessus de l'assise correspondant au niveau maximal conservé des piliers et des escaliers invite à proposer une hauteur voisine de 2 m : l'estrade aurait été ainsi, nous semble-t-il, sans avoir pu prendre des mesures précises, un degré sous le seuil et un degré au-dessus du podium.

Contre l'arrière de la frons pulpiti, une **conduite** en terre cuite couverte de dépôts calcaires passait à travers les piliers adossés à la façade, traversant le bâtiment de scène (**fig. 505, 509**). La conduite était calée dans les piliers au moyen de petits moellons noyés dans un abondant mortier : peut-être fut-elle insérée dans un second temps. Elle n'est pas conservée dans les intervalles [42]. G. E. Bean évacue avec bon sens l'hypothèse d'un dispositif acoustique ; H. P. Isler propose de restituer une fontaine artificielle (Wasserkunst) au centre du pulpitum, ce qui paraît surprenant. Il paraît plus raisonnable de penser que l'orchestra, bien fermée par un mur de podium joint à celui de la frons pulpiti, tous deux enduits de mortier hydraulique et plaqués de marbre, fut transformée en bassin. Peut-être s'agit-il d'une conduite forcée d'adduction, au-dessus du niveau du sol. Au théâtre de Parion, une conduite en terre cuite courait également derrière le front du proskènion, au-dessus d'un canal d'évacuation qui sortait du théâtre par l'axe de la skènè [43]. Mais dans le cas de Téos, il faudrait connaître le sens d'écoulement de l'eau, replacer cette conduite dans un réseau pour en comprendre le fonctionnement et proposer une interprétation de son usage.

42. H. P. Isler suggère comme explication de leur disparition qu'elle était en plomb mais on peut plus simplement remarquer que ces parties n'étaient pas protégées par les piliers.

43. Başaran, Ergürer (éd.) 2016, p. 65-75.

Figure 507 – Téos, théâtre. Le bâtiment de scène vu depuis l'est (2016).

Figure 508 – Téos, théâtre. Le bâtiment de scène vu depuis l'ouest (2016).

On observe également que l'intervalle entre les deux piliers adossés les plus à l'ouest de l'hyposkènion fut rempli, sans doute dans une phase ultérieure à l'aide d'un assemblage de blocs et de moellons (**fig. 508**).

Figure 509 – Téos, théâtre. Canalisation insérée dans un pilier de l'hyposkènion (2016).

• **Front de scène.**

La skènè fut dotée en façade d'un **front de scène** richement orné, qui s'élevait sur une substructure profonde de plus de 2 mètres, consistant en quatre massifs à parements constitués de blocs à face arrière irrégulière et de blocage sans mortier, séparés par trois accès à l'hyposkènion (**fig. 510**). La présence de nombreuses petites cales laisse penser que cette façade en grand appareil fut faite de blocs remployés. Les deux massifs de fondation centraux étaient plus longs (*ca* 8 m, contre *ca* 5 m pour les deux latéraux).

Figure 510 – Téos, théâtre. Fondations du front de scène vues depuis l'ouest (2011).

La façade comptait au minimum deux niveaux, peut-être trois : un ionique, un corinthien et un troisième ionique, corinthien ou composite. Le nombre de blocs par composante est réduit, mais l'échantillon semble assez représentatif par sa diversité.

Figure 511 – Téos, théâtre. Blocs en position de chute à l'extrémité est de l'hyposkènion (2011).

Des bases moulurées, présentant pour certaines des décrochements doivent provenir de podiums ou piédestaux d'une façade à édicules (**fig. 512**). Des colonnes, on conserve des **bases** attiques de diamètres divers à goujon carré perdu au lit d'attente, donnant pour l'une des plus grandes un diamètre inférieur de la colonne de *ca* 0,56 cm (**fig. 511–513**).

Figure 512 – Téos, théâtre. Bases moulurées (2016).

Figure 513 – Téos, théâtre. Diverses bases (2016).

Les fragments d'au moins cinq **fûts** lisses nous sont connus : au moins deux larges fûts, peut-être monolithes, gris-blanc à ciment rouge ; au moins trois fûts blanc crème à veines noires de dimensions moindres et composés de tambours. Certains sont sans doute en marbre luculléen (**fig. 514**).

Figure 514 – Téos, théâtre. Fragments de fûts (2016).

On dispose enfin de deux **chapiteaux** (**fig. 511, 515**) : un chapiteau ionique en marbre gris très ornementé, à collier d'oves, oves sur l'échine, rinceaux sur l'abaque et deux petites mortaises carrées au lit de pose ; un chapiteau corinthien (diamètre sup. de la colonne : *ca* 0,32 cm).

FIGURE 515 – Téos, théâtre. À gauche, chapiteau ionique ; à droite chapiteau corinthien (2013, en ligne sur teosarkeoloji.com).

S'ajoutent aux colonnes quelques fûts de **piliers** de section carrée. Mais les blocs les plus nombreux, retrouvés en position de chute dans l'hyposkènion, adoptent une forme originale : leur section est en forme de T aux deux extrémités arrondies, formant un peu plus d'un quart de cercle (le cercle restitué s'inscrirait exactement dans le plan du pilier). On en compte six au minimum. L'un, complet, est constitué de deux blocs de hauteur égale. La hauteur totale s'inscrit dans un ordre de grandeur de 3 m, ce qui est trop pour la façade du proskènion mais pourrait convenir à un premier niveau de front de scène. Les lits horizontaux portent deux petites mortaises carrées correspondant au centre géométrique des cercles, ou une mortaise circulaire au centre du bloc (lit d'attente ?) ou encore une surface grossièrement aplanie. La face arrière des quarts de cercle est travaillée comme pour recevoir un panneau ou une boiserie, les autres sont lisses (**fig. 517–516**). Il semble qu'on peut leur associer un (ou deux ?) piliers en T simple, sans arrondis (**fig. 511, 517**), ce qui permettrait de supposer une sorte d'ordre avec des piliers aux extrémités.

FIGURE 516 – Téos, théâtre. Piliers en T en position de chute dans l'hyposkènion ; détail d'un bloc (2011).

Figure 517 – Téos, théâtre. Ensemble des blocs de piliers en T à extrémités arrondies et rectilignes au second plan (2016).

Pour l'entablement, un ordre, peut-être le premier, comportait une architrave et une frise taillées dans des blocs différents. On connaît ainsi une **architrave** à trois fasces (ht. 0,33 m) à couronnement constitué d'un astragale de perles et pirouettes, kymation ionique et doucine (?) à palmettes flammées alternativement ouvertes et fermées dont les volutes sont forées au trépan (**fig. 518**).

Figure 518 – Téos, théâtre. 1. Architrave à trois fasces (2016). 2. Frise ionique (2016).

D'autre part, il existe une **frise** ionique à corps convexe et kymation ionique, représentée par un bloc angulaire en marbre à matrice rouge, aux volumes soignés, sans usage du trépan (**fig. 518**) et un autre de même profil à peine dégrossi (**fig. 519**).

Par ailleurs, deux grandes séries de **frise-architraves** se distinguent. La première, haute de 0,51 m (deuxième niveau ?), présente une architrave à deux fasces couronnées d'une moulure lisse (baguette dans le creux, ovolo, cavet, listel) et frise à rinceaux de fleurs faisant un usage modéré du trépan, surmontée d'un kymation ionique et ornée sur un ou deux côtés (**fig. 519–521**). Un bloc de dimensions importantes est percé d'un trou de louve.

Figure 519 – Téos, théâtre. 1. Frise ionique inachevée : ornementation du corps convexe et de l'ovolo non sculptée (2016). 2. Bloc de frise-architrave à rinceaux, type A (2013).

Figure 520 – Téos, théâtre. Bloc de frise-architrave à rinceaux, type A (2016).

Figure 521 – Téos, théâtre. Fragments de frise-architrave à rinceaux, type A (2011 et 2016).

Il faut cependant en distinguer un bloc (type B) constituant le petit côté engagé dans le mur d'un édicule, à pilastre corinthien adossé au mur et colonne corinthienne à l'avant, dont les rinceaux ont plus de volume, avec des fleurons entièrement encerclés comportant des fleurs de lotus (**fig. 522**).

FIGURE 522 – Téos, théâtre. Soffite et face de parement d'un bloc de frise-architrave à rinceaux, type B (2016).

La deuxième série, haute de 0,44 m (troisième niveau ?) comporte une architrave à deux fasces couronnées d'un astragale à perles et pirouettes, d'un kymation ionique et d'un kymation lesbique, avec une frise à godrons surmontée d'un kymation ionique et ornée sur un ou deux côtés, à soffite à panneau à deux extrémités concaves (**fig. 523**).

FIGURE 523 – Téos, théâtre. Frise-architrave à godrons (2013, en ligne sur teosarkeoloji.com).

Enfin un bloc doit provenir d'un angle d'une face interne d'un édicule (**fig. 524**). Il présente une architrave à deux fasces, un couronnement dont la mouluration n'est pas achevée dans l'angle peu visible et difficile à tailler, et un rebord où venaient peut-être s'appuyer les dalles caissons. Il présente le même soffite à panneau à deux extrémités concaves.

Une série de dalles à **caissons** du plafond des édicules est en effet conservée. Leurs formes et leur ornementation sont variées. On a notamment pu rapprocher les fragments d'une grande plaque, longue de 3 à 4 m, de forme trapézoïdale, qui, si l'on restitue une disposition symétrique, devait se composer ainsi : au centre, un cercle inscrit dans un carré ; de part et d'autre, un losange inscrit dans un rectangle ; de chaque côté un triangle complétant le trapèze. L'ornementation des formes géométriques se limite à une feuille étoilée sur le cercle central (**fig. 525**). Un autre fragment,

Figure 524 – Téos, théâtre. Architrave provenant de la face interne d'un édicule (inv. 39, 2016).

provenant d'une plaque beaucoup plus épaisse, consiste en un losange central bordé d'un kymation ionique, dont le plafond représente une tête barbue peu soignée, à multiples trous de trépan dans la barbe et la chevelure, peut-être pour une couronne dans le second cas (**fig. 526**). Les côtés de la dalle semblent avoir été composés de petits rectangles semblables à ceux que l'on observe sur un autre fragment, avec des bordures à kymation ionique et diverses fleurs (ici à quatre ou cinq pétales séparés au trépan) au centre du plafond (**fig. 526**). Ce dernier bloc semble en avoir comporté deux dans sa largeur (*ca* 1,65 m), peut-être quatre en tout. Ces diverses formes et dimensions pourraient correspondre à celles des niches de taille décroissante à mesure que l'on s'éloigne du centre.

Figure 525 – Téos, théâtre. Dalle de caisson trapézoïdale composée de formes géométriques, avec un seul motif décoratif au centre (2016).

Figure 526 – Téos, théâtre. 1. Dalle de caisson à motif figuré (2016). 2. Détail de caissons à kymation ionique et fleuron (J.-Ch. Moretti 2006).

Pour compléter l'entablement on dispose d'un nombre relativement important de blocs de **corniche**. La série la plus imposante (type A), par le nombre et les dimensions de ses blocs possède le profil suivant : des denticules à intervalles à section en équerre, un kymation ionique comme base et comme couronnement du larmier et un bandeau sommital (**fig. 511, 527**). Outre de grands blocs rectilignes liaisonnés par des paires d'agrafes (**fig. 527**), on dispose de blocs d'angle avec palmette à l'angle du kymation ionique de la base du larmier ou grenade entre les denticules à l'angle sortant (**fig. 528**). L'un des blocs n'a pas été achevé (en raison d'une fissure ?) : son lit supérieur est à peine épannelé et le volume entre les denticules est simplement dégrossi (**fig. 528**).

Figure 527 – Téos, théâtre. 1. Bloc de corniche du type A (2016). 2. Série de grands blocs de corniche du type A liés par des doubles agrafes (2016).

Figure 528 – Téos, théâtre. 1. Angles de corniche de type A : à gauche grenade entre les denticules dans l'angle sortant ; à droite palmette à l'angle du kymation ionique (2016). 2. Corniche de type A inachevée (2016).

Un bloc étroit (inv. 31) s'en distingue par le fait qu'il ne semble pas avoir comporté de denticules (**fig. 511, 529**).

Figure 529 – Téos, théâtre. Corniche de type A sans denticules, inv. 31 (2016).

Un autre bloc semble attribuable à un type B caractérisé par la présence d'un couronnement de la frise sous les denticules à intervalles à section en équerre, consistant en un troisième kymation ionique (**fig. 530**).

Figure 530 – Téos, théâtre. Corniche de type B (2011).

Enfin, deux blocs appartiennent à un type C, avec en bas du profil des espaces entre les denticules à section oblique et des palmettes sur le couronnement à la place du kymation ionique des deux autres types (**fig. 531**).

FIGURE 531 – Téos, théâtre. Blocs de corniche de type C (2011 et 2016).

Subsistent aussi des fragments de **frontons** triangulaires de petites dimensions à corniches horizontales et rampantes lisses : ainsi d'un angle de fronton fermé à denticules sous la corniche horizontale et d'un sommet de fronton sans base, plus petit, à denticules inachevés sous les corniches rampantes (**fig. 532**).

FIGURE 532 – Téos, théâtre. Fragments de frontons (2016).

Pour les portes, on connaît un seuil en marbre, long de 2 m environ, qui avait été replacé en 2016 à l'est de l'axe du théâtre, sur un massif de fondation du front de scène (**fig. 499**). Plusieurs blocs semblent également provenir d'encadrements de portes. L'un d'eux, du même ordre de grandeur que le seuil (**fig. 533**), orné de

deux fasces surmontées d'un couronnement et d'un bandeau lisse en retrait, pourrait constituer le linteau d'une porte. Un autre, à la mouluration différente (**fig.** 533), pourrait également provenir d'un encadrement de porte ou de fenêtre. Les joints peu réguliers de ce dernier bloc, taillés grossièrement à la pointe, de même que ceux de certains blocs de frise-architrave (**fig.** 521–522) et de corniche (**fig.** 529) qui étaient pris dans le mur du front de scène laissent penser que la maçonnerie était elle-même irrégulière, peut-être en petit appareil. Un bloc enfin porte des traces de scie (**fig.** 534).

Figure 533 – Téos, théâtre. 1. Linteau de grandes dimensions (inv. 381, 2016). 2. Élément d'encadrement de porte (2011)

Figure 534 – Téos, théâtre. Traces de scie sur un bloc (2016).

Tout indique donc qu'il s'agissait d'une façade à ordres superposés, organisés en édicules avec entablements à ressauts à angles droits, sans lignes courbes semble-t-il, et quelques petits frontons, le plus probablement pour le second ordre. H. P. Isler propose de restituer un ordre de dix colonnes, sans doute trois sur les massifs centraux et deux sur les massifs latéraux.

Une série de bases de statues (voir *infra*, p. 964) prenant la forme de piédestaux moulurés devait compléter l'ornementation du front de scène (**fig.** 513) : certaines

furent trouvées en position de chute dans l'hyposkènion (**fig. 510**). Trois étaient inscrites (**fig. 537–538**). Pour les textes, voir *infra*, p. 984.

Un trône pour statue de bronze figurait peut-être plus probablement dans l'orchestra, ou sur le koilon, du moins à l'origine (**fig. 537**). Il a été retrouvé au niveau de la frons pulpiti, non loin de la tête de parapet du mur de soutènement antérieur est. Une autre base comporte une large mortaise carrée peu profonde, peut-être pour un pilier (**fig. 535**) plutôt que pour une stèle ou un mât de velum. La surface piquetée et les restes d'un petit goujon en fer impliquent cependant que les surfaces entourant la mortaise carrée n'étaient pas visibles ; la restitution demeure incertaine et il n'est pas rigoureusement impossible qu'il s'agisse d'un lit de pose plutôt que d'un lit d'attente.

Figure 535 – Téos, théâtre. Base moulurée à encastrement sur la face supérieure, inv. 155 (2016).

• **Skènè.**

La skènè (*ca* 29 x 8,50 m) semble avoir été divisée en sept espaces. De part et d'autre les deux couloirs étroits doivent correspondre à des cages d'escalier, encadrant cinq pièces dont trois donnent directement accès à l'hyposkènion tandis que les deux pièces intermédiaires devaient être accessibles de la façade externe ou des autres pièces. Les fondations du mur arrière de la skènè, dégagées du côté ouest en 2018, donnent une idée de l'épaisseur relativement importante de la façade arrière d'une part, et d'autre part, étayent l'hypothèse des escaliers latéraux, qui prendraient appui à l'arrière du front de scène, mais seraient extérieurs à la skènè proprement dite, dans une configuration partiellement comparable à celle du théâtre de Priène et des théâtres où l'escalier ou la rampe est adossée à l'extérieur de la skènè tout en s'inscrivant à l'intérieur des limites du proskènion. De tels escaliers pouvaient donner accès à l'estrade, au premier étage de la skènè, ou aux deux : le défaut d'élévation ne permet pas de le dire.

Les murs très arasés et incomplètement fouillés ne permettent pas une analyse complète. On ne sait s'il existait comme souvent un accès postérieur central à la skènè. On ne sait pas non plus comment on accédait aux pièces 3 et 5. Les murs observables sont constitués majoritairement de petit appareil lié au mortier ; à l'est de l'espace 7, une assise de blocs prend appui sur des moellons, tandis qu'à l'ouest seule une assise de blocs est visible. Tous ces murs semblent prendre appui sur la fondation du front de scène et l'ensemble n'est pas parfaitement orthogonal : le troisième mur depuis l'est en particulier dévie légèrement de l'orientation générale du bâtiment de scène (**fig. 481–482**). Il n'est pas impossible que certaines partitions aient été ajoutées à un premier postscaenium.

• **Accès latéraux à l'hyposkènion.** À l'extérieur du petit côté ouest de cette skènè, on a atteint le niveau de sol et dégagé un seuil aligné sur l'arrière des massifs de fondation du bâtiment de scène (**fig. 488, 508**) : un court et étroit couloir très probablement couvert débouchait dans l'hyposkènion, dont la largeur correspondait donc à celle de la skènè augmentée de celle des deux couloirs symétriques.

• **Annexes.** De part et d'autre de l'estrade, au-delà des accès le long des petits côtés du bâtiment de scène, se trouvait une pièce. La pièce ouest restait à fouiller en 2016 (**fig. 488, 507**) mais on en voyait l'entrée dans une position symétrique de celle de la pièce est.

La pièce est était séparée de l'hyposkènion sur son côté ouest par des piliers de même type que ce dernier. On trouvait encore un pilier contre le mur de soutènement du koilon : de part et d'autre du pilier les intervalles sont remplis en *opus latericium* sur une assise de moellons. En revanche les murs est et sud étaient en petit appareil régulier. Les parois de cet espace étaient enduites, comme on peut l'observer à l'angle des murs nord et est. Les piliers du côté nord, plutôt que des contreforts (N. Tuna), constituent un doublage du mur de soutènement oblique définissant un espace approximativement carré et servent de supports à une voûte : au nord au-dessus des briques, on voit la naissance d'un arc à claveaux en calcaire (**fig. 536**).

Ces deux pièces latérales, qui avaient leur rôle à jouer comme substructions dans le système des accès aux circulations hautes du théâtre (voir *supra*, p. 943), et donnaient sur le côté de l'hyposkènion et l'escalier d'accès à l'estrade, ont pu faire office de coulisses.

§ Statues honorifiques et ornementation sculptée.

• **Ronde-bosse.**

Statue de l'aulète Kratôn de Chalcédoine (mention). Érigée au théâtre et objet de rites par décrets des technites (voir *infra*, p. 990). Sur ce célèbre personnage voir *infra*, p. 994.

Statue en bronze de Ti. Claudius Philistès dédiée par les Téiens (base). Sa base inscrite (ht. cons. 0,37 m, L. 0,815 m, prof. 0,89 cm), découverte en 1963 dans la parodos ouest, porte trois mortaises, pour les pieds et un support adventice.

FIGURE 536 – Téos, théâtre. Pièce à l'est de l'hyposkènion. Au nord, départ de la voûte (2013, en ligne sur teosarkeoloji.com).

Plus large que la suivante, elle devait constituer un couronnement (ou un piédestal complet, la partie inférieure étant brisée), peut-être celui de la tête de parapet du mur de soutènement antérieur. Voir *infra* p. 984, **fig. 538**.

Statue en bronze de Ti. Claudius Philistès dédiée par la boulè de Clazomènes (base). Sa base inscrite moulurée fut trouvée à proximité du mur de soutènement est. Elle constitue un support indépendant semblable à d'autres bases trouvées en position de chute dans l'hyposkènion, provenant sans doute du front de scène. On ne peut déduire de son lieu de découverte une exposition dans une parodos est qui n'existait plus. Un reste de mortaise apparaissant dans la cassure montre bien qu'il s'agissait d'une statue en bronze. Voir *infra*, p. 984. **fig. 537**.

Statue en bronze (?) de Ti. Claudius Philistès dédiée par les technites dionysiaques (base). Haut piédestal qui aurait pu prendre place devant la frons pulpiti ou dans le front de scène. Voir *infra*, p. 984. **fig. 538**.

Trône pour une statue en bronze. Bloc erratique (**fig. 537**) à face antérieure incurvée entre deux pieds schématiques. La surface du siège, laissée brute, comporte une large rainure en arc de cercle. Il pourrait éventuellement s'agir du trône de la statue de Kratôn [44].

Base de statue en bronze. Bloc n° 146, dans le parking à blocs (**fig. 513**). Haute base indépendante, trouvée en position de chute à l'extrémité ouest de l'hyposkènion (**fig. 510, premier plan**) [45]. Anépigraphe, elle est similaire à celle citée ci-dessus de la boulè de Clazomènes pour Philistès mais distincte dans le détail de son profil.

44. Une coïncidence qui ne doit pas être surinterprétée : on trouve un trône similaire à Délos, actuellement sur le flanc nord de l'agora des Compétaliastes, où Kratôn avait aussi sa statue au théâtre.

45. Au second plan, on voit un autre piédestal qui s'ajoute à ceux cités ici. La face supérieure n'est pas visible, il n'est pas assuré qu'il s'agisse d'une base de statue supplémentaire.

Figure 537 – Téos, théâtre. 1. Trône renversé sur le côté gauche (2016). 2. Base de la statue de Ti. Claudius Philistès dédiée par la *gerousia* de Clazomènes, abandonnée à proximité du mur de soutènement est (2011).

Pied de statue. Marbre blanc, Öğun 1964, fig. 8. **Fig. 540.**

Torse d'homme revêtu d'un himation. Marbre blanc, trouvé en 2015 dans la parodos ouest (secteur T3). Kadioğlu 2016a, p. 496.

Torse d'homme revêtu d'une toge. Marbre blanc, trouvé en 2015 dans la parodos ouest (secteur T3). Kadioğlu 2016a, p. 496.

Partie inférieure de statue masculine. Fragment en marbre blanc, brisé au-dessus des genoux, trouvé en 2015 dans la parodos ouest (secteur T3). Kadioğlu 2016a, p. 496.

Nous aurions donc au moins sept statues d'individus différentes attestées au théâtre : quatre à six en bronze, deux à cinq en marbre [46]. Cet échantillon laisse l'impression d'une grande homogénéité : les personnages identifiés sont tous des citoyens influents, riches évergètes et hauts magistrats vêtus à la grecque ou à la romaine dominent.

- **Reliefs.**

Deux piédestaux portant une figure dionysiaque en relief. Trouvés en 1963. Buste de Dionysos et tête de silène coiffés de couronnes de lierre. **Fig. 539.**

Aulète. Fragment. Öğun 1964, fig. 5. **Fig. 540.**

Danseuse. Fragment. Il pourrait s'agir d'une ménade Öğun 1964, fig. 6. **Fig. 540.**

Fragment de fût avec tête de Dionysos. Trouvé en 2014 à l'extrémité ouest du mur de soutènement antérieur est. Kadioğlu 2015a, p. 461. **Fig. 541.**

Partie supérieure d'une jambe droite brisée sous le genou, trouvée en 2014 sur le sol de l'orchestra. Kadioğlu 2015a.

46. Selon que la statue de Kratôn était en marbre ou en bronze, qu'on l'associe ou non à une base connue, enfin que l'on associe ou pas certains fragments en marbre.

Figure 538 – Téos, musée épigraphique. 1. En bas, les deux bases de statue de Ti. Claudius Philistès (2016). 2. Décret honorifique des technites dionysiaques trouvé au théâtre (2016, *CIG* 3082 + 3061).

Figure 539 – Téos, théâtre. Piédestaux portant des reliefs trouvés en 1963 (Öğün 1963, dans Kadioğlu (éd.) 2018, p. 12).

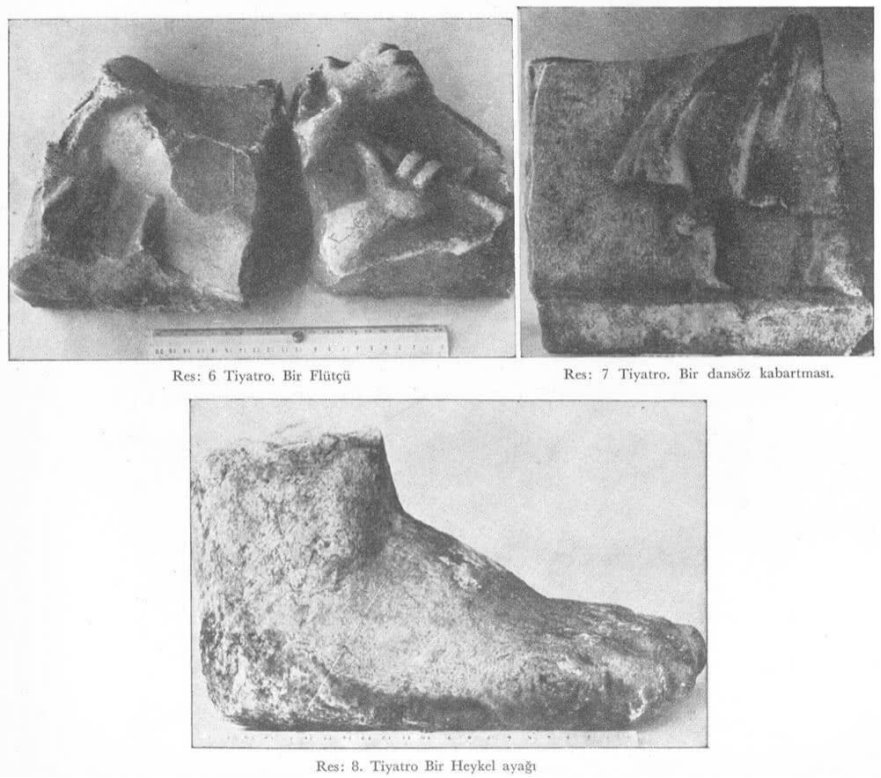


FIGURE 540 – Téos, théâtre. Fragments sculptés trouvés lors des fouilles de 1963-1964 (ÖĞUN 1964, fig. 6-8).

FIGURE 541 – Téos, théâtre. Fragment de fût auquel est adossée une tête de Dionysos en relief (brochure en ligne sur teosarkeoloji.com).

Une thématique générale dionysiaque assez développée, qui mettait sans doute en avant le lien privilégié de la cité avec Dionysos, apparaît assez clairement dans ces reliefs.

Chronologie

La chronologie exacte du théâtre, dont nous observons aujourd'hui des vestiges d'époque impériale, n'est pas assurée. Des sondages n'ont pas donné le résultat escompté : dans le remblai du koilon et du mur de soutènement est, sans doute perturbé, fut trouvé un matériel allant du VIe s. av. J.-C. à l'époque des beylicats [47]. Dans le bâtiment de scène, par exemple dans la pièce 4, le remblai a en revanche livré un ensemble cohérent de matériel d'époque impériale (sigillée, fragments de lampes et de figurines en terre cuite), sans fournir d'éléments en faveur d'une phase antérieure hellénistique. Du théâtre provient cependant, outre le matériel d'époque impériale, une certaine quantité de matériel hellénistique : c'est le cas pour les fragments en verre étudiés par Ç. Gençler-Güray.

§ Date de construction. Une construction antérieure à la basse époque hellénistique, dans une cité qui était l'une des plus importantes d'Ionie à l'époque classique, et qui héberge les technites dionysiaques à partir de la seconde moitié du IIIe s. av. J.-C. paraît envisageable, mais on peut aussi douter que le théâtre ait connu une forme monumentale avant le grand chantier, sans nul doute prioritaire, du grand temple de Dionysos à la même époque [48], qui suffisait peut-être à justifier l'installation des technites à Téos. On sait par ailleurs que la cité connut de nombreuses difficultés avant d'obtenir l'asylie pour son territoire à la fin du IIIe s. av. J.-C., ce qui favorisa peut-être l'activité édilitaire. Il n'est en outre pas anodin que les technites aient déménagé à Éphèse dans la suite immédiate des travaux de construction de la première phase monumentale du grand théâtre éphésien, datés récemment du deuxième quart du IIe s. av. J.-C. Cet élément devrait être pris en considération, autant que la mauvaise réputation des artistes véhiculée par les sources littéraires, ou que les litiges financiers entre technites et cités que nous ont transmis les inscriptions. Ainsi, on peut se demander si le déplacement des technites n'est pas autant lié à une question d'infrastructures que de mauvaise entente avec les Téiens.

Quelques éléments concrets sur le théâtre doivent être examinés ici. La date de construction du monument est située au IIe s. av. J.-C. par Y. Béquignon et A. Laumonier sur un critère contestable : deux blocs erratiques trouvés non loin du théâtre (voir *infra*, p. 983), sur le flanc de l'acropole, portant deux lettres de cités renouvelant l'asylie du territoire de Téos au début du IIe s. av. J.-C. Ces inscriptions ne permettent pas de « dater le théâtre du IIe s. av. J.-C. » mais du IIe s. av. J.-C. au plus tard si et seulement si l'on admet l'interprétation des archéologues français, selon laquelle ce sont des boutisses provenant du mur de soutènement antérieur ouest du théâtre :

47. Kadioğlu 2014.
48. Gros 1978.

interprétation cependant convaincante, car la hauteur, proche de 0,50 m, coïncide, et qu'un bloc de cette forme, avec une profondeur de 1,30 m environ, trouvé à proximité immédiate du théâtre a toutes les chances d'en provenir. La ciselure périmétrale permet en outre de lever l'hésitation entre « l'analemma du théâtre « ou les « paradoi (*sic*) » : il ne s'agit sans doute pas d'un bloc de porte de parodos mais bien du mur de soutènement le long de la parodos [49].

En outre, un θέατρον comme lieu de concours et point nodal des processions est attesté sous Eumène II (197-159/158). On ne sait rien de son aspect, si ce n'est qu'on y plaça un trépied et un encensoir à côté de la statue de l'aulète Kratôn (voir *infra*, p. 994) déjà érigée en ce lieu par les technites, à l'emplacement convenu avec les Téiens (voir *infra*, p. 990) : cela ne permet cependant pas de remonter avant le début du IIe s. av. J.-C., Kratôn étant né à la fin du IIIe s. av. J.-C.

Un élément semble cependant prouver que le monument est antérieur à la date généralement admise du IIe s. av. J.-C. : l'inscription du décret octroyant aux technites dionysiaques une terre (voir *infra*, p. 983), daté du dernier quart du IIIe s. av. J.-C. (229-205), prévoit qu'on transcrive ce décret et la couronne sur une stèle de pierre à côté du temple de Dionysos d'une part et sur la « parastade » du théâtre d'autre part (ἀναγράψαι δὲ καὶ εἰς τὴν παρ[αστά]δα τοῦ θεάτρου τὸ ψήφισμα τόδε καὶ τὸν στέφαν[ον]). L'interprétation à laquelle nous invite le sens qu'a le mot parastade dans la nomenclature moderne serait que le terme se référait au piédroit indépendant d'une porte de parodos, supprimée quand le bâtiment de scène vint bloquer le débouché des parodos. On peut voir un parallèle dans les deux parastades de la porte ouest du théâtre de Philippes qui portaient chacun une inscription et un relief [50], dans un passage où ils étaient bien en vue des spectateurs qui empruntaient cet accès. La copie que l'on a conservée se trouve sur un haut bloc erratique brisé de toutes parts, interprété comme une stèle (voir *infra*, p. 983), qui pourrait éventuellement correspondre à une partie de piédroit, mais pas à un bloc du mur de soutènement antérieur.

La question du sens qu'a le mot de parastade dans l'inscription demeure ouverte. On connaît des parastades supportant un arc dans une inscription d'Aphrodisias de la seconde moitié du IIe s. apr. J.-C. (*I.Aphr.* 315). Quant il s'agit de graver une inscription, le terme est toujours au singulier, précédé de l'article défini, alors qu'une παραστάς, quel que soit le sens exact qu'on lui donne, fonctionne plutôt par paire d'éléments flanquant un espace ouvert. Le cas le plus fréquent est celui où l'on fait graver l'inscription εἰς τὴν παραστάδα τοῦ ναοῦ, de toute évidence sur l'un des murs d'ante du temple, de préférence sur sa face antérieure, comme par exemple au temple d'Athéna à Priène ou d'Apollon Termintheus à Priène. L'expression est attestée dans le décret de Téos pour Antiochos III (voir *infra* 997, l. 104-105) qui n'a pas été mis en relation avec l'architecture du temple. La παραστάς semble être un *epiphanestatos topos* où l'on grave peut-être les textes par série, qui ne demande pas à être

49. Cette datation est largement suivie, par exemple dans Akurgal 1969 [2007], p. 140, Sear 2006 *s. v.* Teos.

50. Collart 1928, p. 108-110.

explicité davantage. Au théâtre, le sens est moins évident, car, les quatre piédroits des deux portes de parodos ne fournissent pas une surface particulièrement adaptée à la gravure d'une série d'inscriptions longues. Les murs de soutènement antérieurs en revanche fournissent un vaste tableau où graver les archives de la cité : l'exemple de Iasos le montre, celui de Sparte encore davantage. À Aphrodisias c'est un des murs latéraux du bâtiment de scène, de l'autre côté de la parodos en quelque sorte, qui est couvert d'inscriptions.

Ainsi, si le décret en l'honneur des technites a été gravé sur la porte de parodos, c'est soit que l'honneur était exceptionnel soit qu'il a été ensuite élargi pour les décrets d'asylie – peut-être pour les renouvellements après 170, mais aussi pour la première reconnaissance vers 200 – par manque de place, à d'autres surfaces disponibles dans le secteur dans l'entrée. Mais il reste envisageable que les textes aient été gravés les uns à la suite des autres sur l'*epiphanestatos topos* que constituait l'un des deux murs de soutènement antérieurs, probablement le mur ouest, qui flanquait le θέατρον et qui aurait pu être désigné comme τὴν παραστάδα τοῦ θεάτρου. D'autres textes encore ont pu être affichés au théâtre : alors que la provenance des listes de vainqueurs est rarement connue, un palmarès a été trouvé près du théâtre (voir *infra*, p. 992). Dans tous les cas il est remarquable que les textes et leur support aient été supprimés ou masqués à l'époque impériale, puisque les parodos sont bouchées et ne possèdent pas de porte monumentale et que les murs de soutènement sont couverts sur plusieurs mètres de hauteur par les nombreuses structures décrites plus haut, en particulier dans la partie inférieure du mur du côté de l'orchestra, là où l'on s'attendrait le plus à trouver des inscriptions. La fouille de l'espace devant ces murs, encore largement enseveli, pourrait apporter de nouveaux éléments.

§ Phase(s) hellénistique(s). Quelle forme avait cette phase hellénistique, bien attestée nous semble-t-il ? Peut-être comportait-elle un koilon beaucoup moins important et simplement adossé à la pente, pour qu'on juge utile, pour en accroître la capacité, de le reconstruire depuis le premier rang sur une pente faite de substructions artificielles. Les murs de soutènement antérieurs en grand appareil pratiquement isodome, dont certains blocs conservent une ciselure périmétrale, et qui définissent un plan outrepassant légèrement le demi-cercle, pourraient remonter, en partie au moins, à la phase originelle du théâtre, sur laquelle vient prendre appui le bâtiment de scène romain. La question de leur changement d'orientation et de technique, qui témoignerait de leur extension dans une seconde phase, doit être approfondie. À ce koilon devaient être associées des parodos. L'inscription mentionnant une παραστάς pourrait être le témoin de portes de parodos, mais ce n'est pas certain. Pour le bâtiment de scène, rien ne prouve qu'il en existait déjà un en pierre au IIIe s. av. J.-C., bien antérieur à celui d'Éphèse par exemple, et il est possible qu'on se soit contenté d'y dresser des σκηναί temporaires. Il apparaît alors vain de tenter de restituer l'emplacement de la statue de Kratôn, si ce n'est qu'elle devait être visible du public. Quant au trépied et à l'encensoir que les rites à accomplir autour de cette statue exigeaient, ils étaient sans doute mobiles.

§ Phase(s) impériale(s). À l'époque impériale, le bâtiment de scène fut agrandi au point de souder le proskènion au koilon. On éleva également front de scène à plusieurs niveaux sur d'importantes fondations. On agrandit certainement le koilon au moyen de substructures pleines dans le premier maenianum et creuses dans le second. L'emploi de l'*opus caementicium*, celui de l'*opus incertum* sous les escaliers d'accès au diazôma et à l'ambulacre, laisse penser qu'on reconstruisit entièrement les gradins et qu'on reconçut très largement les accès au théâtre. Il semble qu'on s'accommoda de l'orientation originelle des murs de soutènement, qu'on conserva au moins en partie.

• **Première phase : époque flavienne ou début de l'époque antonine.** Il y a lieu de se demander si Tiberius Claudius Philistes, connu comme prêtre de Dionysos sous le prytane Marcus Munatius Clarus le Jeune (Herrmann 2000 n° 2, *SEG* 51, 1617), évergète à qui l'on érigea deux statues en tant que fils du peuple et nouvel Athamas au théâtre (voir *infra*, p. 984), honoré, toujours au théâtre, par les technites dionysiaques pour sa troisième agonothésie des Dionysiaka Kaisareia (*CIG* 3082 + 3061) [51], ne s'est pas acquis ce renom et ce titre de héros fondateur en contribuant au financement de la rénovation du théâtre. Si les services rendus par Philistes ne sont jamais explicités, le décret des technites évoque des dépenses et des consécrations. On pourrait faire le rapprochement avec la probable intervention de Cn. Vergilius Capito au théâtre de Milet, qui en aurait consacré le front de scène, après le tremblement de terre de *ca* 41-47, qui toucha Smyrne, Milet et les îles d'Ionie [52] ; sans doute y eut-il aussi des secousses à Téos.

La forme et l'ornementation architecturale du front de scène et du pulpitum iraient bien également au début du IIe s. apr. J.-C., à l'époque hadrianique pour N. Tuna selon qui il s'agit de la seconde phase impériale. En effet, sauf cas exceptionnel, la frons pulpiti ornée de niches ne semble s'être développée en Asie Mineure qu'à l'époque antonine, et l'on peut en rapprocher le plan à une niche semi-circulaire par pan de mur de celui de la façade du pulpitum du théâtre de Nicée (voir *infra*, p. 1187).

• **Transformation de l'orchestra : seconde moitié du IIe s. apr. J.-C. ?** Dans une seconde phase, les premières rangées de gradins furent supprimées, ce qui permit d'agrandir le diamètre de l'orchestra. Un mur de podium fut construit, mettant à distance les spectateurs de l'orchestra devenue arène. Cependant les escaliers 2 à 5 donnaient toujours accès à l'orchestra. En revanche les escaliers 1 et 6 furent bouchés et couverts par le placage du mur de podium. Il semble que la frons pulpiti fut aménagée pour prendre appui sur le mur de podium, ce qui n'implique pas que tout le proskènion soit postérieur au mur de podium : c'est l'extrémité de la façade qui fut transformée.

51. Philistes est également honoré comme nouvel Athamas dans l'inscription *CIG* 3083, de provenance inconnue, tout comme une autre dédicace en son nom, *CIG* 3081.

52. Plin. IV 66, Philostr. *VA* V 6, Guidoboni *et al.* 1989, p. 662, n° 91.

Dans la même phase, on pava l'orchestra, comme souvent au IIe s. apr. J.-C., ou on en étendit le dallage. C'est peut-être également dans un second temps qu'une canalisation en terre cuite fut insérée dans les piliers supportant la scène. D'autres éléments encore furent ajoutés à la première phase du bâtiment de scène d'époque impériale, à un moment indéterminé, comme le remplissage entre les deux piliers les plus à l'ouest de l'hyposkènion.

§ Abandon. La date d'abandon de l'édifice demeure incertaine. D'après le matériel, le site fut occupé jusqu'à l'époque des beylicats, ce qui ne signifie pas que le théâtre avait conservé son usage. N. Tuna suppose que les gradins ont été remployés, comme beaucoup de blocs provenant de Téos, dans la forteresse de Sığacık, qui fut construite en 1521-1522 pour préparer l'expédition de Soliman le Magnifique contre Rhodes [53].

Bouleutèrion, odéon, « petit théâtre »

38°10'39.96"N 26°47'24.45"E.

Histoire de la recherche

Déjà repéré par R. Pococke au XVIIIe siècle, le monument ne laissa longtemps voir que quelques rangées de gradins. Les premiers travaux de dégagement dans le secteur de l'agora eurent lieu en 1924, en 1963-1964 et en 1995 où fut réalisée une première documentation architecturale de l'édifice. Mais sa connaissance a considérablement progressé depuis 2011, où les fouilles ont repris, révélant l'ensemble du monument, scène comprise [54] [55].

Après R. Pococke qui se demanda s'il ne s'agissait pas d'une naumachie, Y. Béquignon et A. Laumonier y virent un « petit théâtre », Y. Boysal et B. Öğün un « odéon » (et à leur suite E. Akurgal ou G. E. Bean). M. Kadıoğlu enfin le nomme bouleutèrion tout en relevant sa polyvalence.

Description

Le monument est construit en marbre gris de Téos (*bigio*). En outre, quelques vestiges de placage attestent l'utilisation de marbre luculléen [56].

53. Parmi les nombreux remplois de blocs antiques observables en façade, dont certains ont été numérotés, nous n'avons pas observé de profil de gradin apparent, simplement des blocs retaillés portant de grandes lettres pouvant faire penser à des inscriptions topiques.

54. On se reportera aux chroniques déjà citées pour ces années à propos du théâtre, auxquelles il faut ajouter Kadıoğlu, Özbil 2012.

55. La notice de Balty 1991, p. 527, qui le décrit comme un bouleutèrion, est donc dépassée et on ne voit pas d'où viennent les niches qui ornaient selon lui le « mur de scène ».

56. Kadıoğlu 2016b, Kadıoğlu, Adak 2017.

Son koilon, orienté au sud-est comme celui du théâtre, est inscrit dans un plan rectangulaire de 35 x 23 m environ, précédé d'une cour péristyle qui demeure largement ensevelie, mais l'extrémité d'un portique dans l'axe de la porte est a été dégagée en 2016 (**fig. 553**). Le koilon comportait seize rangées de gradins taillés dans le marbre gris de Téos, divisées en quatre kerkis par cinq escaliers larges de 0,50 m environ [57]. Le koilon outrepassait légèrement le demi-cercle, de même que l'orchestra au sol couvert de dalles de marbre de couleur sur un lit de mortier de tuileau.

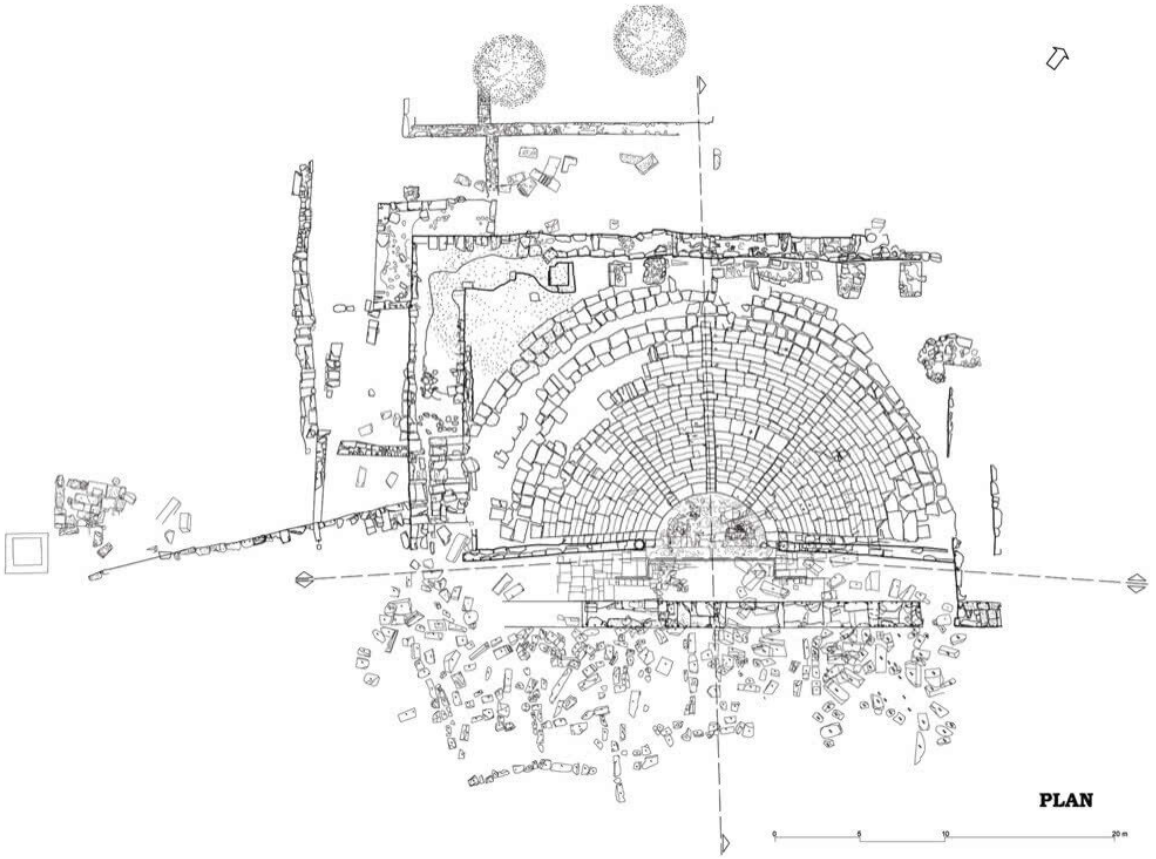


Figure 542 – Téos, bouleutèrion. Plan (2013, Çalışkan 2015, fig. 26, d'après les archives de la mission).

Comme au théâtre, les gradins sont hauts de 0,35 cm et profonds de 0,70 m, mais leur profil (**fig. 544–545**), taillé dans le marbre gris de Téos, présente les arêtes vives d'un cavet à la courbe peu lisse, faite de grands pans, surmonté d'un bandeau haut de 5 cm. Le siège est profond de 0,34-0,37 m et le repose-pied, décaissé de 1,5 à 2 cm, de 0,40 m. Les gradins reposent sur une fondation en grès ou calcaire de couleur crème.

57. Entre 0,47 et 0,55 m selon les sources.

FIGURE 543 – Téos, bouleutèrion. Vue générale (KADIOĞLU (éd.) 2018).

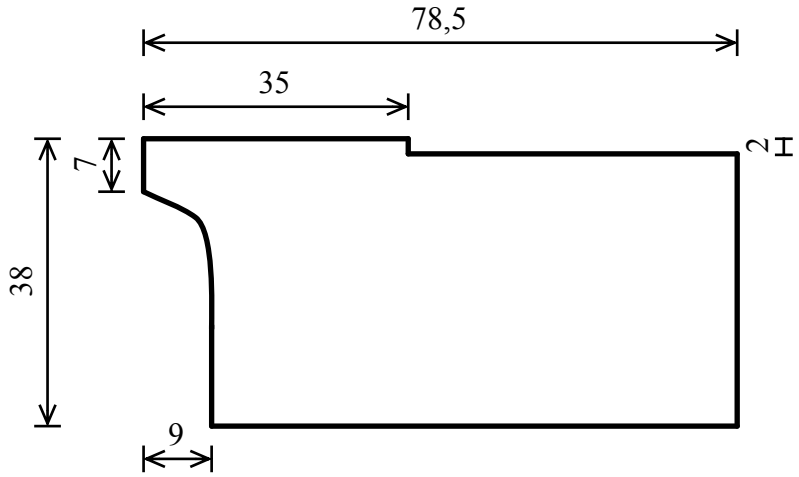


FIGURE 544 – Téos, bouleutèrion. Profil des gradins au 1:10.

Certaines des marches d'escalier, qui sont au nombre de deux par gradin et hautes de 0,16 m (**fig. 545**) [58] pour un pas de 0,32-0,35 m, sont taillées dans le même bloc qu'un gradin, ou encastrées dans les gradins.

Le premier rang s'appuie sur un mur de 0,59 m de haut entourant l'orchestra, faisant office de haut marchepied plutôt que de petit mur de podium (**fig. 550**). Le parapet des murs de soutènement pseudo-isodomes était coiffé de chaperons plats à double pente [59] posés sur des blocs trapézoïdaux en crossette verticale similaires à ceux du théâtre (**fig. 546**).

58. Les gradins doivent donc être en moyenne un peu moins hauts et/ou les marches un peu plus.

59. Une série a été disposée par les fouilleurs sur le mur de façade au sud de la parodos ouest (**fig. 551**).

Figure 545 – Téos, bouleutèrion. 1. Profil des gradins. 2. Détail de l'escalier central.

Figure 546 – Téos, bouleutèrion. 1. Blocs de parapet à assemblage en crossette. 2. Base de statue cylindrique formant la tête de parapet du mur de soutènement est.

La tête du mur était constituée de bases de statues de bronze cylindriques avec mouluration de base et de couronnement. Le lit d'attente porte les mortaises à goujons perdus d'une restauration antique (**fig. 546**).

La question de la couverture est débattue : les deux groupes symétriques de trois piliers (« fil ayakları » ou « pattes d'éléphant ») de l'étage couronnant les gradins, qui prennent appui contre le mur arrière ont été interprétés de manières contradictoires : contreforts ajoutés dans un second temps à un édifice découvert (N. Tuna) ou supports de charpente (M. Kadıoğlu). Il est vrai que ces massifs remployant des

gradins et liés au mortier de chaux n'appartiennent certainement pas à la phase d'origine. Mais il paraît aussi probable que des piliers à cet emplacement sont liés à la couverture d'un édifice de ce plan et de ces dimensions, d'autant que des tuiles ont été trouvées dans les décombres. Mais les gradins, qui portent une série d'encastrements à hauteur similaire, dans les derniers rangs, témoignent peut-être d'une phase où l'édifice était découvert. Toutefois les encastrements sont si peu profonds qu'on peut hésiter à les attribuer à une voilure destinée à protéger les gradins du soleil (**fig. 547**).

Figure 547 – Téos, bouleutèrion. 1. Vue depuis le sommet de l'escalier central. 2. Mur de façade à double parement et boutisses.

L'édifice ne comprend pas de bâtiment de scène à proprement parler, mais une estrade construite devant le mur de façade de l'édifice, qui tenait lieu à l'intérieur de front de scène (**fig. 551**). Il s'agissait d'un mur large de 1,45 m, à double cours en partie basse, à deux parements liés par des boutisses à intervalles réguliers en partie haute (**fig. 547**). Les blocs de ces parements étaient liés horizontalement par des agrafes en fer dans des mortaises en queue d'aronde et verticalement par des goujons carrés tantôt perdus, tantôt sur joints.

Figure 548 – Téos, bouleutèrion. Agrafes en queue d'aronde plus ou moins évasée, traitement divers des surfaces.

Des marques de pose au lit d'attente, un seuil en remploi (**fig. 549**), des différences dans le traitement des surfaces et la forme des scellements (**fig. 548**) sont autant d'éléments qui justifieraient une étude détaillée de cette façade.

Figure 549 – Téos, bouleutèrion. Bloc de seuil inséré dans le mur de façade portant un Γ et un Δ à proximité des joints. H sur le bloc en haut de l'image. Agrafes en *pi*, goujon sur joint à l'assise inférieure. Le bloc de couronnement portant un Δ n'est pas en place.

Cette estrade, longue de 7 m et profonde de 2,25 m, était accessible sur ses petits côtés par des escaliers longs de 3,05 m, adossés à ce mur. Le noyau était de roche à l'état brut entourée de briques carrées ou de chutes rectangulaires de ces briques (**fig. 550–550**). Le front était probablement plaqué de marbre : on observe encore une base moulurée (plinthe, tore, scotie) et des blocs erratiques de couronnement.

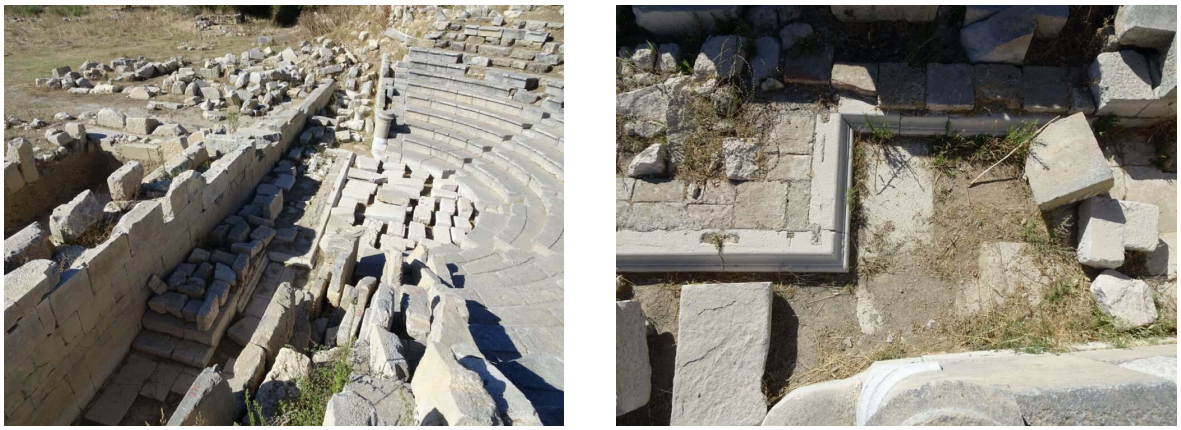


Figure 550 – Téos, bouleutèrion. 1. L'estrade vue de l'est. 2. Extrémité ouest de l'estrade vue du dessus.

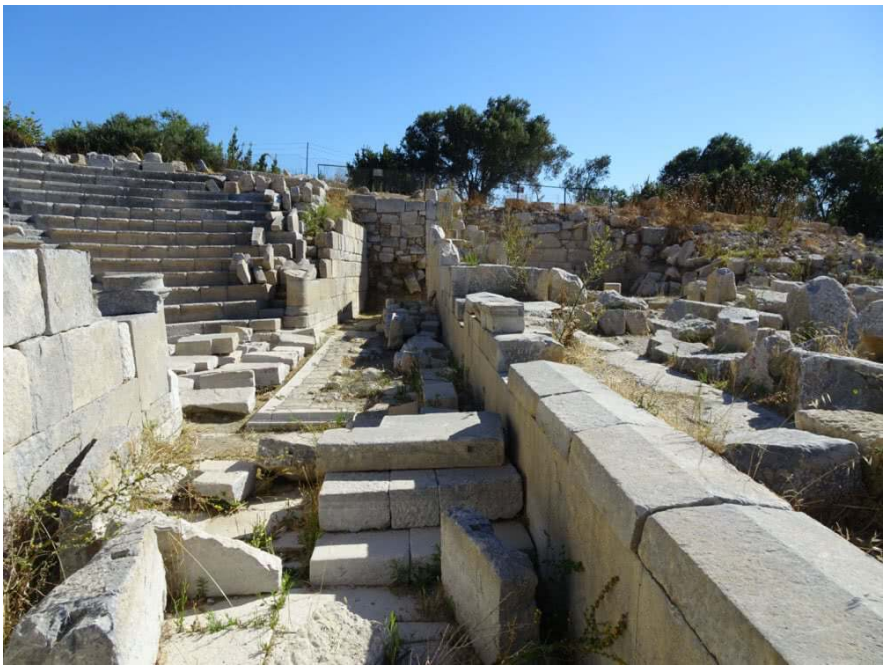


Figure 551 – Téos, bouleutèrion. Estrade vue depuis la parodos ouest.

La façade faisait alterner une assise de faible hauteur et deux assises d'orthostates, au-dessus d'une première assise d'orthostates. L'entrée se faisait par des portes aux montants en marbre mouluré aux deux extrémités de la façade (**fig.** 553). Sur la troisième assise à gauche de la porte est, nous avons repéré en 2016 de fines lignes incisées, notamment une horizontale coupant une verticale, pouvant appartenir à une épure (**fig.** 552).

Figure 552 – Téos, bouleutèrion. Tracés incisés sur la façade : on discerne une horizontale et une verticale.

La porte franchie, on tournait pour rejoindre l'équivalent de parodos couvertes entre le mur de soutènement du koilon et le mur de la façade. La présence de l'estrade rendait l'accès à l'orchestra exigu ; une marche permettait de prendre pied directement sur le marchepied à ses deux extrémités.

Figure 553 – Téos, bouleutèrion. Vue générale. Au premier plan, porte est à l'extrémité du portique est de l'agora.

Chronologie

Une inscription trouvée au temple de Dionysos, où on l'avait affichée sur la « parastade », montre qu'il existait en 204/203 ou 197/196 un *bouleuterion*, où l'on érigea une statue de bronze d'Antiochos III et rendit un culte à ce roi (voir *infra*, p. 997).

M. Kadıoğlu en déduit que le monument fut construit à cette époque, qui doit plutôt être considérée comme un *terminus ante quem*. Cela pourrait être confirmé par la fondation de Polythrous, qui mentionne également un *bouleuterion* et date soit du IIIe s. av. J.-C., voire de sa première moitié, soit du IIe s. av. J.-C. (voir *infra*, p. 996).

Selon M. Kadıoğlu encore, qui s'appuie aussi sur les caractéristiques techniques du monument sans les préciser, la présence de bases de statues en bronze inscrites en l'honneur de Ti. Claudius Kalôbrotos (**fig. 555**), de son fils Ti. Claudius Phèsinos (**fig. 556**), grand-prêtre d'Asie (Herrmann 2000 nos 2-3, *SEG* 51, nos 1618-1619, inv. 22 + 14, 89/90 apr. J.-C. pour la prêtrise de Phèsinos), et probablement d'autres membres de sa famille [60], attestent une phase dans la seconde moitié du Ier s. apr. J.-C. Enfin un critère stratigraphique est fourni par une monnaie hadrianique à l'effigie de Sabine (136 apr. J.-C.), trouvée sous une marche d'accès à l'estrade, qui constitue un *terminus post quem* pour des travaux d'époque antonine dans ce secteur.

60. Au moins trois fragments d'inscription trouvés au bouleutèrion portent les noms de Tiberius et de Kalô[brotos].

Usages

Probablement situé en bordure de l'agora, l'édifice à gradins précédé d'une cour péristyle s'apparente typologiquement à une salle du conseil telle celle de Milet et son identification au *bouleuterion* des inscriptions dont il est question ci-dessous ne fait guère de doute.

Mais on sait que le monument connut d'autres usages. Au IIIe s. av. J.-C. ou au IIe s. av. J.-C., on y organisa des examens de musique qui prenaient la forme d'un concours musical par classe d'âge, ce qui implique que l'édifice était adapté aux récitations et aux représentations musicales à petit effectif (voir *infra*, p. 996). À la fin du IIIe s. av. J.-C. le culte d'Antiochos III y était célébré par les magistrats entrant en charge, mais aussi par les vainqueurs aux concours stéphanites (voir *infra*, p. 997). G. E. Bean imagine ainsi qu'on a pu y donner comme ailleurs des concerts et peut-être y organiser des répétitions pour les représentations dramatiques du théâtre [61].

La polyvalence du bouleutèrion trouve un écho dans l'utilisation qu'on fait aujourd'hui du momument : on y a organisé une assemblée des maires aussi bien qu'un concert de musique classique (**fig. 554**) [62].

Figure 554 – Téos, bouleutèrion. Concert de musique classique en juillet 2012 (Çalışkan 2015, fig. 1).

Outre la parenté formelle des deux édifices et la perméabilité ou la complémentarité de leurs usages, une coïncidence est frappante : c'est à la même époque, sinon au même moment, que l'on remodèle les deux monuments à la gloire d'une famille, ce qui ouvre la question de savoir si ce programme ornemental s'assortit d'une reconstruction ou d'une rénovation du monument. Au bouleutèrion, les statues étaient probablement exposées dans la partie supérieure du koilon, où leurs bases ont été

61. Bean 1989[2] (1966), p. 144.
62. Çalışkan 2015, avec photographies.

retrouvées, pas *in situ* cependant : on note en particulier ce que l'on peut décrire comme un gradin porte-piédestal au treizième rang (**fig. 556**) [63]. La coïncidence est d'autant plus frappante que les familles de Philistès et Phèsinos sont liées : le frère de Philistès, Zènodotos (*SEG* 51, 1618), était le fils adoptif de Kalôbrotos, père de Phèsinos, ce dernier étant aussi le frère de Claudia Metrodora, qui assuma de nombreuses charges, notamment agonistiques, à Chios (voir *supra*, p. 105) [64]. La famille, qui avait obtenu la citoyenneté romaine dès le règne de Néron, voire celui de Claude, comptait aussi des membres à Éphèse, capitale de la province d'Asie et cumulait les fonctions les plus importantes — asiarque, grand-prêtre et grande-prêtresse d'Asie, outre les charges agonistiques et diverses prêtrises. Il s'agit d'un phénomène bien connu de l'époque impériale, qui à Téos semble se manifester avant tout dans deux édifices de type théâtral.

Figure 555 – Téos, bouleutèrion. Dédicace de Phèsinos à son père Kalôbrotos (2011).

63. Les inscriptions ont été transportées au musée épigraphique du site.

64. Sur la prosopographie, voir Herrmann 2000, avec référence à la bibliographie antérieure sur les inscriptions d'Éphèse et de Chios.

Figure 556 – Téos, bouleutèrion. 1. Dédicace en l'honneur de Phèsinos, grand-prêtre d'Asie (2011). 2. Gradin porte-piédestal au treizième rang (2016).

Sources textuelles

Inscriptions du théâtre

§ Inscription mentionnant un membre architectural.

Décret honorant les technites dionysiaques et leur offrant une terre *atelès*. Stèle de marbre bleu (*bigio* ?), brisée en haut, sur les côtés et au revers, trouvée dans un cimetière turc, au sud-est de Seferihisar. Ht. 0,67 m cons. (manquent plusieurs lignes et la couronne) ; L. 0,46 m (cons. ?) ; prof. 0,22 m (cons. ?) ; Ht. lettres 0,01 m.

Demangel, Laumonier 1922, p. 312-319, n° 2, *SEG* 2, 580, Le Guen 2001 Te 39, Aneziri 2003 D2.

218-203 av. J.-C.

20 ὅπως δὲ καὶ τὰ δόξαντα τῶι δήμ[ωι]
[πά]ντες εἰδῶσιν, ἀναγράψαι τόδε τὸ ψήφισμα εἰς [στή-
λη]ν λιθίνην καὶ τὸν στέφανον καὶ ἀναθεῖναι παρὰ
[τὸ]ν νεὼ τοῦ Διονύσου · ἀναγράψαι δὲ καὶ εἰς τὴν παρ[α]
[στά]δα τοῦ θεάτρου τὸ ψήφισμα τόδε καὶ τὸν στέφαν[ον

« et pour que tous aient connaissance de ce qui a plu au peuple, on gravera ce décret sur une stèle de marbre ainsi que la couronne et on dressera cette dernière à proximité du temple de Dionysos ; on gravera aussi sur la parastade du théâtre ce décret et la couronne. »

Sur l'interprétation du terme parastade et la chronologie du théâtre, voir *supra*, p. 970.

§ Inscriptions sur un membre architectural ?

Reconnaissance de l'asylie des Téiens par le peuple des Hyrtakiniens. Boutisse du théâtre ? Ht. 0,49 m ; L. 0,42 m ; prof. 1,36 m, Ht. lettres, 0,01 m.

Bequignon, Laumonier 1925, p. 287, n° 1, *SEG* 4, 599.

Avant 170 d'après la prosopographie des ambassadeurs Hérodotos fils de Ménodotos et Ménéklès fils de Dionysios (*LGPN* V A).

Reconnaissance de l'asylie des Téiens par une citée crétoise. Boutisse du théâtre ? Ht. 0,49 m ; L. 0,48 m ; prof. 1,30 m.

Bequignon, Laumonier 1925, p. 287, n° 2, *SEG* 4, 600.

§ Inscriptions honorifiques exposées au théâtre.

Pour Tiberius Claudius Philistès. Couronnement d'une base de statue brisée en bas, érigée par les Téiens, trouvée dans la parodos ouest du théâtre. Actuellement conservée au musée local. Ht. lettres 3-4 cm. Lettres à *apices*.

Fin ier s. apr. J.-C. au plus tôt.

Inv. 10. Herrmann 2000 n° 1, *SEG* 51, n° 1615. **Fig. 538.**

Τιβέριον Κλαύδιον Μνασιμάχου καὶ τοῦ
Δήμου υἱόν, φύσει δὲ Ἑρμοθέστου,
Κυρείνᾳ Φιλιστέα, Τηΐων νέον
Ἀθάμαντα

« En l'honneur de Tibérius Claudius fils de Mnasimachos et fils du peuple, et de Hermothestos par la naissance, de la tribu Quirina, Philistès, nouvel Athamas des Téiens. »

Pour Tiberius Claudius Philistès. Piédestal pour statue de bronze en marbre gris trouvé en 1963 à proximité du mur de soutènement est du théâtre portant une inscription honorifique émanant de la *gerousia* de Clazomènes. Actuellement conservée au musée local.

ier s. apr. J.-C.

Herrmann 2000 n° 3, *SEG* 51, n° 1616. **Fig. 537.**

Τι. Κλαύδιον Μνασιμάχου καὶ το[ῦ Δήμου]
υἱόν, φύσει δὲ Ἑρμοθέστου, Κυρείνᾳ Φιλισ[τέα]
Τηΐων νέον Ἀθάμαντα vac. ἡ Κλαζομενίω[ν]
ἱερὰ γερουσία ἐτείμησεν τὸν ἑαυτῆς εὐερ-
γέτην τῆς εἰς αὐτὸν εὐχαριστίας ἕνεκ(εν)·
ἐπιμεληθέντος
Τίτου Φλαουίου Τειμοθέου

« La gerousia sacrée de Clazomènes a honoré Ti. Claudius fils de Mnasimachos et fils du peuple, et de Hermothestos par la naissance, de la tribu Quirina, Philistès, nouvel Athamas des Téiens, son évergète, pour exprimer leur gratitude envers lui, Titus Flavius Teimothéos étant épimélète.

Pour Tiberius Claudius Philistès Haute base de statue portant un décret honorifique des technites dionysiaques d'Ionie et de l'Hellespont et de leurs synagonistes. Brisée en deux : la partie haute était perdue depuis le xixe siècle, elle a été

retrouvée lors des fouilles au théâtre de 2013 et associée à la partie inférieure, qui avait été publiée séparément. En attendant une nouvelle publication, nous complétons légèrement le texte à l'aide de notre propre lecture de la pierre au musée de Téos. La partie inférieure paraît également fautive. Lettres à ligatures et *apices*, *alpha* à barre droite.

Ier s. apr. J.-C.

CIG 3082 + 3061, Aneziri 1997, p. 66 (mention du texte), *SEG* 47, 2360, Kadioğlu 2014, p. 446 (redécouverte).

[Οἱ περί τόν Διόνυσον τεχνῖται
οἱ ἐπ' Ἰωνίας καὶ Ἑλλησπόντου]
καὶ οἱ τούτων συναγων[ισταί]
vacat ἐτείμησαν vacat
Τιβέριον Κλαύδιον Μνα[σιμάχου]
υἱὸν καὶ τοῦ δήμου, φύ[σει δὲ]
Ἑρμοθέστου, Κυρείνᾳ, Φι[λιστέα,]
ἀγωνοθέτην τὸ τρίτον τ[ῶν πεν]-
ταετηρικῶν ἀγώνων Διον[υσιακῶν]
Καισαρήων, μεγαλοφροσύνη[ς ἕνεκεν]
καὶ δαψιλείας, οὐ μόν<ον> ἐ[πεὶ πρὸς]
τοὺς πολείτας ἐνδέδει[κται αὐτὴν]
διὰ βίου διὰ τ<ῶν> ἀναλωμάτων [καὶ τῶν ἀνα]-
θημάτων <τ>ῶν ἑκάστοτε περ[ὶ τὴν]
εὐσέβειαν τοῦ οἴκου τῶν Σε[βαστῶν, ἀλ]-
λὰ ἐπεὶ καὶ πρὸς τὴν ἱερὰν συ[νόδον ὁ]-
σίως καὶ μεγαλοψύχως προ[σενεχθὶς]
ἐπη<ύ>ξη<σε ?> ΟΥΚΕΣ καθ' ἑκάστη[ν ἀγωνοθε]-
σίαν τὴν τοῦ ἀγῶνος ἀξί[αν, καὶ πε]-
ρι[τ]τὰ θέματα ἐκ τῶν ἰ[δίων ἔθηκεν]
[τοῖς ἀ]γωνισταῖς. ἀναγ[γέλλειν ? δὲ —]
[καὶ ? σ]τεφανοῦν τῷ [ἐκ τοῦ νόμου —]
[στεφ]άνῳ, ὡς <π>ά[τριόν ἐστιν, ἐν τῷ ἱερῳ]
[τοῦ Διονύσ]ου ? κα[ὶ —]
[*lacune*]
[*lacune*]
[—]ΙΣΙΑΝ τούς τε παρα[—]
[—] ἐπὶ τοὺς ἀγῶνας. ἀγῶνι Δ[—]
[—] τὸ ἴδιον ἕκαστον ἆθλον [—]
[— στεφα]νοῦν αὐτὸν κατὰ τὸ <ψ>ή[φισμα —]
[ἀναγράψαι δὲ εἰς τὸ ἱερὸν τοῦ Διονύ]σου ? <τὸ> ψήφισμα, ἵνα πᾶσ[ιν —]
[—] ὑπὸ τ<ῶ>ν ἱερονεικῶ[ν —]
[—]τῶν ε[ὐ]εργετῷ[ν ? —]

N. C. L. 3 [Μασιμάχου]. L. 5 Φ[ιλιστέα,]. L. 10 ἐνδέ<δ>ε[ικται. L. 14 <ἱ>ερὰν <σ>υ[νόδον. L. 15 μεγαλο<ψ>ύ<χ>ως . L. 16. ἑκάσ[την]. L. 17 ἀ<ξ>ί[αν. L. 17-18 [πε]-ρι<ττ>ὰ. L. 20 [στ]εφανοῦν. L. 9 je lis OYMONIṢTH ou OYMONṢTH. L. 16 OYKETE. L. 20 τῷ Τ[…]. L. 21 ὡς Ε[…]. L. 22 une lettre triangulaire avant OY κα[ὶ —].

« [Les technites dionysiaques d'Ionie et de l'Hellespont] et leurs synagogistes ont honnoré Tibérius Claudius fils de Mnasimachos et fils du peuple, et de Hermothestos par la naissance, de la tribu Quirina, Philistès, agonothète pour la troisième fois des Dionysia Kaisareia pentétériques en raison de sa magnanimité et de sa générosité… »

En attendant un établissement satisfaisant de la fin de ce texte autorisant une traduction, on peut remarquer que l'agonothète « a financé sur ses propres fonds des prix [supplémentaires ?] pour les synagogistes », générosité qu'il renouvela peut-être (*cf.* ἆθλον l. 26). Selon S. Aneziri c'est probablement pour cette raison qu'ils sont cités après les technites : elle ajoute « qu'à l'époque impériale l'extension des prix à des disciplines pour lesquelles normalement aucun n'était décerné semble ne pas être inhabituelle. »

On précisera enfin, après observation de la ligne 22, qu'il faut rejeter la restitution du sanctuaire de Dionysos comme lieu de la proclamation. Plus vraisemblable serait une proclamation au théâtre, attestée par ailleurs pour les Dionysia (voir *infra*, p. 988).

Proédrie

§ À Téos pour des Téiens.

Pour les prêteurs de la rançon payée par les Téiens aux pirates ? IIIe s. av. J.-C. Voir *infra*, p. 989.

30 [εἶναι δὲ αὐτοῖς ἐν τοῖς]
[ἀγῶσιν προε]δ̣ρίᾳ[ν] τὴν αὐτὴν κ̣αὶ τοῖς ἱερεῦσι

« [Qu'ils jouissent dans les concours] de la même proédrie que les prêtres. »

Comme l'a souligné D. Rousset (voir *infra*, p. 988), l'*ateleia* serait plus attendue ici que la proédrie restituée par Ph. Gauthier.

§ À Téos pour des étrangers.

• **Pour le peuple de Mylasa (et un juge ?)** Décret des Téiens (l. 10, Ψ[ήφισμα παρὰ] Τ[ηΐ̈ω]ν, nom restitué en raison de la présence de timouques[65]) honorant le dèmos de Mylasa, un juge et son secrétaire. 60 lettres environ par ligne.

Fin IIe s. av. J.-C.

65. Selon A. Laumonier, « on peut penser à Τηίων, Τηνίων ou Ταβηνών, mais la lecture de la dernière lettre est douteuse ».

I.Mylasa 634, Laumonier 1934.

δεδόχθαι τῶι δήμωι · ἐπαιν[έ-]
σαι μὲν τὸν Δ[ῆμον τὸν Μυλασέων και στεφανῶσ]αι αὐτὸν χρυσῶι στεφάνωι ἀ[ρε-]
της ἕνεκεν [καὶ εὐνοίας ἣν ἔχει] πρὸς τὴν πόλιν ἡμῶν, καλέσαι [δὲ αὐτ]ὸν καὶ εἰς πρ[ο-]
εδρίαν · ἐπ[αινέσαι δὲ καὶ τὸν ἐξαποστα]λέντα ἄνδρα Θεόδωρον Θεοδώρου, κατ[ὰ]
δὲ υἱο[θεσί]αν [Ἰσι]ο[δώρου, και στεφαν]ῶσαι αὐτὸν θαλλοῦ στεφάνωι καὶ καλέσα[ι]
αὐτὸν [εἰς τὸ πρυτανεῖον ἐπὶ τὴν κοινὴν ἑστί]αν τῆς πόλεως· στεφανῶσα[ι]
δὲ καὶ [τὸν γραμματέα ---] θαλλ[οῦ στεφάν]ωι

« Plaise au peuple : de décerner l'éloge au peuple des Mylaséens et de le couronner d'une couronne d'or en raison de la bonté et de la bienveillance qu'il manifeste envers notre cité et de l'inviter à la proédrie ; de décerner l'éloge également à l'homme qu'il a envoyé, Théodôros fils de Théodôros, et par adoption d'Isiodôros, de le couronner d'une couronne de feuillage et de l'inviter [au prytanée au foyer commun] de la cité ; de couronner également [le secrétaire …] d'une couronne de feuillage »

Il ne fait guère de doute que les honneurs rendus au peuple de Mylasa précèdent ceux du juge et du secrétaire. Par contre, on peut se demander si le juge n'est pas invité à la proédrie plutôt qu'au prytanée. On pourrait par exemple restituer pour la ligne 26 αὐτὸν εἰς προεδρίαν ἵνα πάντες εἰδῶσι τὴν εὐχαριστίαν τῆς πόλεως· στεφανῶσαι (66 lettres).

• **Pour Artémidôros fils d'Admète surnommé par les Téiens Glaukos, Magnète du Méandre.**

Probablement début du IIe s. av. J.-C. ; fin de ce siècle (*LGPN* V A).

I.Magnesia 97, l. 40-42, Gauthier 2005, p. 80-85 (*SEG* 55 1284).

παρακαλεῖ[ν δὲ αὐ]-
[τὸν] εἰς προεδρίαν καθότι καὶ τοὺς ἄλλους εὐερ-
[γέτας ἐ]ν τοῖς ἀγῶσιν οἷς ἡ πόλις τίθησιν

« de l'inviter à la proédrie comme pour les autres évergètes dans les concours que la cité organise »

§ Pour des Téiens dans une cité étrangère.

• **Pour Pythagoras et Kleitos fils de Kleitos à Delphes,** ainsi qu'à leurs descendants. De la part des Delphiens.

205/204-203/202 av. J.-C. ?

FD III 2 134, l. 2-3.

[Δελφοὶ ἔ]δωκαν Πυθαγόραι καὶ Κλείτωι Κλείτου Τηΐοις,
[αὐτοῖς κ]αὶ ἐκγόνοις προξενίαν, προμαντείαν, προεδρία[ν],
etc.

« Les Delphiens ont octroyé à Pythagoras et Kleitos, fils de Kleitos, Téiens, ainsi qu'à leurs descendants, la proxénie, la promancie, la proédrie (etc.) »

Concours musicaux et spectacles

Dionysia. Attestés de l'époque hellénistique à partir du IIIe s. av. J.-C. à l'époque impériale (voir ci-dessous Dionysia Kaisareia). Les Dionysia de Téos ont un prestige particulier, car le dieu de la cité en est l'archégète. Le concours est sacré au IIe s. av. J.-C. [66]

Organisés par un agonothète (Timogénès, dernier quart du IIIe s. av. J.-C. (voir *infra*, p. 994) ; *CIG* 3089, l. 2, Onésimos fils d'Onésimos ?, IIe s. av. J.-C. ?).

Proclamation des honneurs (et de malédictions ?) :

[ἐν] τῶι θ[εά]τ̣ρ̣ωι τοῖς Δι[ο]νυσίοι[ς e.g.τραγωιδῶν τῶι]|[ἀγῶνι], par le héraut ou héraut sacré [τὸν ἱεροκ]ήρυ̣κ̣α̣ [67], [ἅμα τ]α[ῖ]ς ἄλ̣λαις ἀραῖς [68] (*SEG* 44, 949, I, l. 8-10 ; IIIe s. av. J.-C. [69] : pour la quinzaine des contributeurs volontaires à l'emprunt public) ; [τοῖς] Δ̣ιονυσ[ίοις] ἅ̣μα τοῖς εὐεργέταις τῆς πόλεως τοῖς λη[…] (II, l. 30-32). Il s'agirait de malédictions lues ou prononcées au moment des proclamations dans les concours, ici les Dionysia, donc chaque année [70]. La pratique de la malédiction associée à une proclamation officielle est bien attestée à Téos, l. 61 de la fondation de Polythrous (voir *infra*, p. 996) : ἀναγγελλέτωσαν δὲ οἱ ἑκάστοτε γινόμενοι τιμοῦχοι πρὸς τῆι ἀρᾶι (« que les timouques successifs fassent

66. Gauthier 1999, p. 16, n. 64.

67. Selon P. Hamon, la lacune est trop brève pour un héraut sacré.

68. Ph. Gauthier proposait de corriger ἀραῖς par [τι]μαῖς, plus attendu mais D. Rousset et P. Hamon, d'après les photographies de l'estampage publiées par S. Şahin, reviennent à la première lecture.

69. Meier 2017 a proposé de remonter l'inscription, traditionnellement datée de la seconde moitié, peut-être du dernier quart du IIIe s. av. J.-C., voire de 205/204 (Şahin 1994), à la haute époque hellénistique, alors que Démétrios Poliorcète était actif dans la région, plutôt entre 287/286 et 283. Mais seul l'argument de la gravure du premier texte en stoichedon serait recevable. Le texte a été discuté par P. Hamon et D. Rousset à l'EPHE en 2017-2018. Voir Rousset 2019 et surtout Hamon 2018.

70. Et ce indépendamment du fait que la restitution κ̣α̣[θ᾽] ἕ̣καστο[ν ἐνιαυτὸν, « chaque année », incompatible avec les infinitifs aoristes, pourrait être corrigée d'après Ph. Gauthier en καθ' ἕκαστο[ν πατρόθεν].

la proclamation suivante en plus de l'imprécation »), dans un cas plus évident, où il s'agit de décourager les contrevenants aux dispositions de la fondation. La question de savoir si cette longue proclamation des noms de plusieurs dizaines d'individus [71], fut exceptionnelle, comme pourraient l'indiquer les infinitifs aoristes, reste ouverte ;

[ὅ]||[ταν τ]οὺς χοροὺς συντελῶμεν τῶι Διονύ[σωι (quand nous accomplissons les chœurs en l'honneur de Dionysos), par les timouques successifs (*I.Magnesia*, 97, l. 44-45 : pour Artémidôros fils d'Admète surnommé par les Téiens Glaukos, Magnète du Méandre, début du IIe s. av. J.-C.) ;

ἐν τοῖς πρώτοις Διον[υσίοις] par les timouques [72] (*I.Mylasa* 634 : pour le dèmos de Mylasa, Théodôros, fils de Théodôros et par adoption d'Isiodôros et le secrétaire [...] fils de Ménécratès, fin IIe s. av. J.-C. [73]).

Couronnement de la statue de Kratôn. Voir *infra*, p. 990.

Chœurs en l'honneur de Dionysos sans doute catégories enfants et adultes (prix du chorège, de l'aulète). Épreuves de drame satyrique (prix du meilleur acteur) ; de tragédies, [de comédies] (*I.Magnesia* 97, l. 44-45). Consécration par un vainqueur des masques et des couronnes (Le Guen 2001 TE 46 B, IIe s. av. J.-C. ?). Pyrrhique, *CIG* 3089, IIe s. av. J.-C. (?) [74]-3090, époque hellénistique [75]. Sur l'originalité de ce programme, voir *infra*, p. 1072.

Dionysia Kaisareia. Les Dionysia furent associés au culte impérial probablement à partir de l'époque augustéenne. Concours pentétérique (seule attestation : *CIG* 3082 + 3061, époque flavienne).

Organisés par un agonothète (Ti. Claudius Philistès, trois fois agonothète, voir *supra*, p. 972).

Antiocheia et Laodikeia. En l'honneur d'Antiochos III et de son épouse Laodicée. Créés en 204/203 ou 197/196 (*SEG* 41, 1003, décret de cette date, lettre de 197/196/100 voir *infra*, p. 997) pour remercier le roi d'avoir exempté les Téiens de tribut et déclaré le caractère sacré et l'asylie de leur territoire. On peut se demander si comme à Magnésie et Colophon, les Téiens ne se firent pas assurer

71. Le nombre exact demeure incertain, car le texte est lacunaire. Dans la liste (partie III de l'inscription), plus de trente lignes de noms et des montants associés (qui ne furent peut-être pas retenus pour la proclamation) sont conservés.

72. Les timouques sont de hauts magistrats qui n'organisent sans doute pas les concours mais ont ici une fonction de représentation, comme les éponymes associés aux agonothètes pour la proclamation dans d'autres cités.

73. La restitution d'A. Laumonier qui mêle proclamation à l'ekklèsia d'après un exemple d'Olbia et aux Dionysies (τῆς δὲ ἀνα[γγελίας] τῶν στε|φάνων [κ]α[ὶ τοῦ ψηφίσματος ἐν τῆι ἐκ]κλησί[αι] ἐπιμεληθῆναι τοὺς τιμούχους ἐν τοῖς πρώτοις Διον[υσίοις), ce qui paraît incohérent, a été corrigée dans le corpus de Mylasa en τῆς δὲ ἀνα[γγελίας] τῶν στε|φάνων [κ]α[ὶ τῆς εἰς τὴν προεδρίαν] κλήσε[ως] ἐπιμεληθῆναι τοὺς τιμούχους ἐν τοῖς πρώτοις Διον[υσίοις), plus satisfaisante, mais qui demeure singulière.

74. Le nom du concours est perdu, mais il est dédié à Dionysos et au peuple.

75. Il doit s'agir du même concours que le précédent, le palmarès est semblable. La présence d'un vainqueur étranger est un argument de plus en faveur de Dionysia plutôt que d'un concours organisé par les technites. Sur ces inscriptions, voir Ceccarelli 1995.

le statut particulier de leur concours. Le fait que l'on associe Antiochos à Dionysos en érigeant à côté de la statue de culte de Dionysos, les statues en marbre (*agalmata*) d'Antiochos III et de Laodicée peut laisser penser que ces concours étaient eux-mêmes associés aux Dionysia.

Concours des technites, concours de la panégyrie du koinon ? Concours annuel. Attesté du tournant des IIIe et IIe s. av. J.-C. (*SEG* 57, 1137) au deuxième quart du IIe s. av. J.-C. (*SEG* 57, 1134-1136, Le Guen 2001 TE 46 A : 170-158, C : 170-150, D : 167-158[76]), ce qui correspond au séjour des technites dionysiaques à Téos.

Organisés par le prêtre éponyme de Dionysos et l'agonothète et prêtre d'un Attalide, magistrats officiels des technites nommés dans le préambule datant des catalogues de vainqueurs, ce qui permet de distinguer le concours des Dionysia (Ma 2007).

Proclamation des honneurs accordés par l'association des technites dionysiaques d'Ionie et de l'Hellespont et de ceux groupés autour de Dionysos Kathègemôn :

ἐν μὲν τῆι πανηγύρει τῶν τ[εχνιτ]ῶν, « dans la panégyrie des technites d'une part » (et au concours gymnique des Leukophryèna d'autre part), par l'agonothète (*I.Magnesia* 54, l. 31-33, Le Guen 2001 TE 40 : les technites honorent le peuple de Magnésie, 207/206 ou 206/205).

καθ' ἕκαστον ἔτος εἰς ἀεὶ ἐν τῶι θεάτρωι ἐν ᾗι ἡμέραι ἡ π[ανήγυρις τε]|[λ]εῖται μετὰ τὴν στεφάνωσιν τῶν δήμων, « chaque année pour toujours au théâtre le jour de la panégyrie après la proclamation des couronnes des cités », par l'agonothète [des technites] alors en charge (*IG* XI 4, 1061 + 1136, l. 17-22, Le Guen 2001, TE 45, Aneziri 2003, D10 : pour Kratôn de Chalcédoine, entre 171 et 166). La restitution fonctionne mal, car la panégyrie désigne l'ensemble de la fête, qui devait durer plusieurs jours, et les autres textes montrent que la proclamation des honneurs se fait à la fin de la procession, le jour de l'anniversaire du roi Eumène, sans doute à la fin de la première journée, avant le concours musical.

αἰεὶ ἐν τῶι θεάτρωι […] ἐν τῆι βασιλέως Εὐμένου ἡμέραι ὅταν ἥ τε πομπὴ διέλθηι καὶ αἱ στεφανώσεις συντελῶνται, « au théâtre, toujours », « le jour anniversaire du roi Eumène, lorsque la procession aura défilé et que l'on procèdera aux couronnements » [trad. Br. Le Guen] », par l'agonothète et prêtre du roi Eumène (*CIG* 3068 A, l. 15-19, Le Guen 2001 TE 48, Aneziri 2003 D11a, vers 170-158 : pour Kratôn de Chalcédoine).

La clause de couronnement à vie est complétée dans le premier décret par l'érection de trois statues, dont l'une au théâtre, cette dernière devant elle-même être couronnée par les agonothètes, cette fois dans tout concours, selon les prescriptions des technites mais à l'emplacement octroyé par les Téiens :

76. J. Ma (Ma 2007) rétrécit la fourchette chronologique de Br. Le Guen en remarquant que l'introduction de la prêtrise d'Eumène exercée avec l'agonothèsie au sein de l'association doit dater de la décennie 160 au plus tôt.

[ἀναθεῖναι δὲ αὐτοῦ εἰκόνας]||[τ]ρεῖς· τὴν μὲν μίαν ἐν Τέωι ἐν τῶι θεάτρωι ὅπως οἱ καθ' ἕκαστον ἔτος ἀγ[ωνοθέται ἐν τῆι τοῦ κοινοῦ]| [π]ανηγύρει καὶ ὅταν ἡ Τηίων πόλις συντελῇ Διονύσια ἢ ἄλλον τιν[ὰ ἀ]γ[ῶνα στεφανῶσι τὴν εἰκόνα]| τὴν Κράτωνος στεφάνωι τῶι ἐκ τοῦ νόμου ᾧι πάτριόν ἐστι τοῖ[ς τεχνίταις στεφανοῦν τοὺς αὐ]||τῶν εὐεργέτας , « [on dressera aussi] trois [statues de Kratôn], la première à Téos, au théâtre, afin que les ag[onothètes] de chaque année, le jour de la panégyrie [de l'association], et lorsque la cité de Téos célèbre les Dionysia, ou tout autre [concours, couronnent la statue] de Kratôn de la couronne spécifiée par la loi, que les technites [décernent], traditionnellement, à leurs bienfaiteurs », l. 26-30 ; [ἀποστεῖλαι δὲ πρεσβευτὰς]| δύο πρὸς τὸν δῆμον τὸν Τηίων οἵτινες αἰτήσονται τόπον [ἐν τῶι θεάτρωι ἐν ᾧι σταθήσεται]| ἡ εἰκὼν Κράτωνος « [on enverra] deux [ambassadeurs] au peuple de Téos qui demanderont qu'on leur indique l'endroit, au [théâtre, où ériger] la statue de Kratôn » [d'après la trad. de Br. Le Guen], l. 36-38. Cette dernière précision, tout en s'inscrivant dans le processus habituel de l'envoi d'une ambassade pour afficher un décret en l'honneur d'une autre cité dans cette cité, cache peut-être, dans un contexte litigieux, les âpres négociations qui devaient sous-tendre l'organisation des concours de la cité auxquels participaient les technites, où règlements, financements et desiderata des uns et des autres pouvaient entrer en conflit. Ce serait peut-être le cas ici, pour les procédures de proclamation et de couronnement dans tout concours de la cité, où les technites, dont une activité majeure, sinon principale, était le vote des honneurs[77] semblent vouloir s'ingérer.

Le second décret prévoit en outre que chaque année l'agonothète et prêtre du roi Eumène se charge de rites autour de la statue : παρατίθεσθαι δὲ καὶ ἐν ταῖς θέαις καὶ ἐν ταῖς πομπαῖς πα|ρὰ τὸν ἀνδριάντα τὸν Κράτωνος τὸν ἐν τῶι θεάτρωι τρίπο|δά τε καὶ θυμιατήριον, καὶ τῆς ἐπιθυμιάσεως τὴν ἐπιμέλει|αν καθ' ἕκαστον ἔτος αἰεὶ ποιεῖσθαι τὸν ἀγωνοθέτην καὶ| ἱερέα βασιλέως Εὐμένου γινόμενον, « on fera placer aussi bien pour la durée des spectacles que des processions, à côté de la statue de Kratôn située au théâtre, un trépied ainsi qu'un encensoir et que chaque année celui qui s'occupera de l'encensement de la statue soit toujours[78] l'agonothète et prêtre du roi Eumène » [d'après la trad. de Br. Le Guen], l. 13-15[79]. Des rites similaires sont attestés en Ionie (voir *infra*, p. 1041) aux théâtres de Priène et de Milet.

La proclamation des honneurs accordés par les synagogistes, par les archontes en charge [de cette association] a peut-être aussi lieu dans le cadre d'un concours de technites : διὰ βίου ἔν τε τῶι κοινῶι δείπνωι τῶν συναγωνιστῶν καὶ ἐν τῶι θεάτρωι (*CIG* 3068 B, l. 15-17, Le Guen 2001, TE 44, Aneziri 2003, D11b : à vie pour Kratôn de Chalcédoine, vers 180-170).

77. Le Guen 2001, p. 77-78.

78. Cet αἰεὶ, qu'on pourrait omettre dans la traduction pour éviter un faux-sens, renvoie à la successivité des magistratures annuelles.

79. Voir aussi Moretti 2009, p. 39-40, n. 51.

Procession, le jour anniversaire du roi Eumène, s'achevant au théâtre par la proclamation des honneurs, avec couronnement des peuples puis des individus. D'après les catalogues de vainqueurs, se succédaient une épreuve de dithyrambe (prix du chorège vainqueur avec nom de la pièce et nom du cithariste, qui peut être le poète ou une autre personne), de drame satyrique (prix du poète vainqueur avec nom de la pièce et nom de l'acteur principal), de tragédie et/ou de comédie [80].

L'une des listes (*SEG* 57, 1134, Le Guen 2001 TE 46 A) a été trouvée près du théâtre : il ne serait pas étonnant que le monument ait servi de lieu d'affichage des palmarès.

Concours littéraire, artistique, gymnique et musical pour les élèves du gymnase. Ce concours à mettre sans doute en relation avec la fondation de Polythrous qui les organise ou réorganise (voir *infra*, p. 996), devait concerner les élèves des différentes classes d'âge du gymnase. Au moins à partir de cette fondation (au IIIe ou IIe s. av. J.-C.), les épreuves littéraires avaient lieu au gymnase et les épreuves musicales au bouleutèrion. Les listes de vainqueurs du IIe s. av. J.-C. montrent son caractère officiel (*CIG* 3088 [81]).

Épreuves pour différentes classes d'âges ([πρεσβυτέρας] ἡλικίας, μέσης ἡλικίας, νεωτέρας ἡλικίας : grands, moyens et petits). ὑποβολή ἀνταποδόσεως (déclamation suivie, d'Homère ?), ἀνάγνωσις (lecture à voix haute), πολυμαθία (culture générale), καλλιγραφία (écriture), ζωγραφία (arts plastiques, peinture ou dessin), λαμπάς (course aux flambeaux), ψαλμός (lyre), κιθαρισμός (cithare), κιθαρῳδία (citharôdie), ῥυθμογραφία (dictée rythmique), κωμωδία (comédie), τραγωδία (tragédie), μελογραφία (dictée musicale). Un seul vainqueur est donné pour la tragédie et la comédie, sans qu'il soit précisé s'il s'agit du poète, de l'interprète principal ou des deux. Dans un tel contexte, il s'agit peut-être plutôt de récitation [82].

Artistes

§ Artistes originaires de la cité.

• Vainqueurs aux Dionysia (*CIG* 3089, IIe s. av. J.-C. ?)

Mènodotos fils d'Aristokratos fils de Théokritès. Aulète, vainqueur avec les chœurs adultes et enfants. Stefanis 1988, 1676.

80. Cette dernière épreuve est restituée dans l'inscription *SEG* 57, 1134, où une colonne, dont l'en-tête est perdue, comprend un nom de poète suivi de celui de l'acteur associé, après les colonnes du dithyrambe et du drame satyrique.

81. Voir aussi Bélis 1988a, Bélis 1995, p. 1048, n. 73, qui discute des termes désignant les épreuves.

82. H. I. Marrou comprend également la *rythmographia* et la *melographia* comme des épreuves de récitation (Marrou 1948, p. 231). S. Perrot est revenu sur le sens de tous ces termes (Perrot 2019).

§ Artistes s'étant produits dans la cité.

Association des technites dionysiaques d'Ionie et de l'Hellespont. Cette association professionnelle régionale regroupant un important contingent d'artistes de diverses origines, sans doute majoritairement d'Ionie et de l'Hellespont [83], fut la dernière des quatre grandes associations à être créées, vers le milieu du IIIe s. av. J.-C. Créée avant le troisième quart du IIIe s. av. J.-C., peut-être dans la première moitié de ce siècle, sa présence est attestée entre la fin du IIIe s. av. J.-C. et le milieu du IIe s. av. J.-C. à Téos, qui serait son premier lieu de résidence. Le choix de Téos dut être motivé par des raisons religieuses – le culte de Dionysos – et pratiques – la présence de deux ports [84], une cité occupant une position centrale en Ionie. Elle fut regroupée après Apamée avec l'association de la cour attalide à Pergame, le koinon de Dionysos Kathègemôn, devenant le koinon des technites dionysiaques d'Ionie et de l'Hellespont et de Dionysos Kathègemôn pendant le reste de son séjour à Téos et jusqu'à la fin de l'époque hellénistique au moins. Ce dernier nom est encore attesté au Ier s. apr. J.-C. dans la cité (*CIG* 3082 + 3061, voir *supra*, p. 984), à une époque où les associations régionales s'effacent au profit d'une grande corporation œcuménique [85].

Cette association chargée de défendre les intérêts des artistes, d'organiser ses propres concours ou la participation de ses membres aux concours des cités, se réunissait en une assemblée, où étaient votés de nombreux décrets honorifiques célébrant notamment des agonothètes et des artistes, et leur consacrant des statues, en particulier au théâtre, comme c'est le cas de leur plus célèbre représentant, Kratôn. Les nombreuses prérogatives du koinon, « état dans l'état », « cité en miniature » [86] reproduisant par sa structure à magistratures (prêtre, agonothète/panégyriarque, trésorier, archonte [87]) le modèle de la cité, étaient sources de conflit avec les autres puissances politiques. Ainsi un litige, décrit comme *stasis* par Strabon (Strab. XIV 1, 29), l'opposa à la cité de Téos, probablement à propos de questions financières comme les revenus des concours. L'arbitrage Eumène II dont nous avons conservé la lettre semble n'avoir fait que retarder le départ des technites pour Éphèse [88].

Il ne s'agit pas ici de revenir en détail sur un dossier qui a déjà fait couler beaucoup d'encre : outre d'innombrables articles, il a donné lieu à au moins quatre thèses et mémoires [89]. Depuis les thèses de Br. Le Guen et S. Aneziri, on peut signaler pour compléter le corpus épigraphique un article de J. Ma réexaminant trois listes de vainqueurs et en présentant une nouvelle [90] mais aussi

83. Très peu d'ethniques nous sont parvenus (Le Guen 2001, p. 60-61).
84. Le Guen 2001, p. 27.
85. Di Stefano 2004.
86. Le Guen 2001, p. 77, 81.
87. Le Guen 2001, p. 69.
88. Le Guen 2001, p. 33, 100-102 TE 47, Aneziri 2003 D12. Voir aussi Welles, *RC*, no 53.
89. Voir les thèses de Le Guen 2001 et Aneziri 2003 plutôt que les mémoires Bussières 2010, Güler 2015.
90. Ma 2007, *SEG* 57, 1134-1137.

deux découvertes récentes, encore inédites, qui apportent quelques compléments aux monographies sur les technites. Le décret des technites en l'honneur de Philistès, absent des corpus de Br. Le Guen et S. Aneziri [91], a été retrouvé, ce qui en permet une meilleure lecture, et associé à un autre fragment connu (voir *supra*, p. 984) : c'est un des rares témoignages de l'activité des technites à l'époque impériale, le seul document épigraphique pour le Ier s. apr. J.-C. Par ailleurs, dans le rapport des fouilles de 2017 est signalée une stèle remployée au sud de la crépis du temple de Dionysos portant un décret des technites dionysiaques en l'honneur de Timogénès pour son agonothésie des Dionysia (Kadioğlu *et al.* 2018). D'autre part, un tétradrachme d'argent frappé au nom des technites dionysiaques, apparu récemment sur le marché numismatique et issu d'un trésor comprenant en majorité des monnaies de Myrina, publié en 2003 [92] révèle qu'une des prérogatives de l'association était de battre monnaie. La monnaie suit l'étalon attique plutôt que pergaménien et ne porte pas de marque de contrôle, ce qui laisse supposer qu'il s'agit d'une émission exceptionnelle frappée pour commémorer un événement particulier, comme la création par Kratôn (ci-dessous) de l'association des Attalistes, dont le recrutement est inconnu mais qui devait regrouper des artistes [93]. Le tétradrachme (**fig. 557**) représente au droit une tête de Dionysos coiffé d'une mitre et couronné de lierre et au revers un thyrse orné d'un ruban dans une couronne de lierre et la légende ΤΩΝ ΠΕΡΙ ΤΟΝ ΔΙΟΝΥΣΟΝ ΤΕΧΝΙΤΩΝ.

Figure 557 – Téos. Tétradrachme d'argent frappé au nom des technites dionysiaques (155-145 av. J.-C.).

Kratôn fils de Zôtichos de Chalcédoine. Aulète, en particulier cyclique (*CIG* 3068 C, Le Guen 2001 TE 33, Aneziri 2003 B5). Deuxième quart du IIe s. av. J.-C. (avant 158). Stefanis 1988 1501. Le Guen 2007. On peut faire remonter sa carrière de musicien à sa participation aux Dionysia de Iasos (*I.Iasos* 163), pas

91. S. Aneziri commente le texte (Aneziri 1997, p. 66).
92. Lorber, Hoover 2003.
93. Le Guen 2001.

avant 193/192 av. J.-C. Ce personnage célèbre, riche et influent, entretenait des relations privilégiées avec la cour attalide, jouissait de la citoyenneté pergaménienne et fut à l'origine de la création d'une association des Attalistes (*CIG* 3070, Le Guen 2001 TE 49, Aneziri 2003 D14, voir aussi Le Guen 2001 TE 50). Il fut peut-être l'interlocuteur de L. Mummius qui le cite dans une lettre aux technites dionysiaques d'Ionie et de l'Hellespont et de Dionysos Kathègemôn, associés probablement aux Attalistes (*IG* VII 1892, Le Guen 2001 TE 51, Aneziri 2003 D15, 146/145 ou 145/144). Les éphèbes, les stratèges et le peuple lui décernèrent trois couronnes (*LBW* 1558), mais aussi les synagogistes et les technites dionysiaques, qui lui accordèrent des honneurs perpétuels à proclamer lors de banquets et au théâtre (voir *supra*, p. 990). La statue que lui avaient érigée les technites dionysiaques au théâtre (outre une statue à Délos et une troisième à l'endroit de son choix) faisait l'objet de rites annuels (voir *supra*, p. 964). Kratôn mourut à Pergame entre 146 et 138 ou 133. On a pu discuter de la localisation respective de « l'Attaleion près du théâtre » (τό τε Ἀττάλειον τὸ πρὸς τῶι θεάτρωι) et de la « demeure jouxtant le palais royal » (τὴν συνοικίαν τὴν πρὸς τῶι βασιλείωι) qu'il dédia aux Attalistes par un testament que leur transmit Attale : mais il paraît plus probable que les deux se situaient à Pergame, plutôt que le premier à Téos, sans argument dirimant, et le second à Pergame (*CIG* 3069, Le Guen 2001 TE 52). Dans son testament (*CIG* 3071), il légua une série d'objets aux Attalistes, qui devaient certainement rehausser le prestige des banquets communs de l'association [94].

• Vainqueurs aux Dionysia (Le Guen 2001 TE 46 B, IIe s. av. J.-C. ?)

Hermotimos fils d'Archikleios fils de Diotimos, de Magnésie du Méandre. Acteur de drame satyrique. Stefanis 1988, 907. Voir *supra*, p. 441.

Mètrodôros [...]. Acteur tragique.

Hermodotos. Poète (?) comique (?), cité au nominatif avant l'acteur, d'une liste faisant suite au drame satyrique et à la tragédie.

Diotimos fils de Diotimos de Magnésie du Méandre. Acteur comique (?) cité à la suite du précédent. Stefanis 1988, 780. Voir *supra*, p. 441.

• Vainqueurs aux Dionysia (*CIG* 3090, époque hellénistique).

Kratinos fils de Mènophilos de Pergame. Aulète pour la catégorie enfants. Stefanis 1988, 1495.

• Vainqueurs aux concours des technites dionysiaques (Le Guen 2001 TE 46 A, C, D, *SEG* 1134-1137, fin IIIe-IIe s. av. J.-C. [95])

⋆ *SEG* 1137, fin IIIe-début IIe s. av. J.-C.

94. Au début de la liste figurent τὰ σκηνή, pluriel de σκῆνος, qui signifie sans ambiguïté « tentes », tentes qui sont associées à de la literie, sans doute des matelas pour lits de banquet (στρώματα) et suivies de meubles (tables, trépieds, candélabres), de vaisselle et d'armes.

95. Voir *supra*, p. 990.

Kallippos fils de Pantokratidès de Maronée. Vainqueur du dithyrambe avec un chant intitulé *Le cheval*.

Dèmophilos fils de ...de Pergame. Poète de drame satyrique.

⋆ ***SEG*** **1134, 170-158 av. J.-C.**

...fils de Bakchios. Citharôde du dithyrambe.

Anaxiôn fils de Thrasykleidès de Mytilène. Poète de drame satyrique, récompensé pour *Les Perses*. Le Guen-Pollet 2001, p. 266.

Asklèpiadès fils d'Hèrakleidès de Chalcis. Acteur dans la pièce ci-dessus. Stefanis 1988, 453, Le Guen-Pollet 2001, p. 266.

Amy.... Poète (tragique ?).

Arist.... Acteur (tragique ?) pour le poète ci-dessus.

⋆ ***SEG*** **1135, 170-150 av. J.-C.**

Dèmètrios fils de Ménippos de Phocée. Vainqueur du dithyrambe avec *Andromède* étant lui-même citharôde. Également citharôde pour Nikarchos ci-dessous et Kallippos ci-dessus.

⋆ ***SEG*** **1136, 167-158 av. J.-C.**

Nikarchos fils d'Hermonax de Pergame. Vainqueur du dithyrambe avec *Perséphone* et le citharède Dèmètrios ci-dessus.

Zènodotos. Poète de drame satyrique.

...fils de Kallippos de M... Acteur de drame satyrique pour le poète ci-dessus.

Usage non politique du bouleutèrion

§ Fondation de Polythrous pour l'éducation des enfants : organisation d'examens de musique au bouleutèrion. Datée entre le IIIe s. av. J.-C. (*SEG* 51, 1613), voire le début de ce siècle (Pottier) et le début (Ma 2007) ou le milieu du IIe s. av. J.-C. (Kadioğlu (éd.) 2018).

Pottier, Hauvette-Besnault 1880, p. 110-121 (*CIG* 3059 + Hirschfeld 1875), *SEG* 578, *SEG* 51, 1613. Voir aussi Marrou 1948, p. 209, *passim*, Perrot 2019.

32 τὰς δὲ ἀπο-
δείξεις ἃς ἔδει γίνεσθαι ἐν τῶι γυμνασίωι ποιεῖσθαι τοὺς γραμματοδι-
δασκάλους καὶ τὸν τὰ μουσικὰ διδάσκοντα ἐν τῶι βουλευ[τηρίωι. —]

« les examens qui doivent avoir lieu, les maîtres d'école les feront passer au gymnase et celui qui enseigne la musique dans le bouleutèrion. »

Il y a ici une partition nette entre les épreuves littéraires et musicales, l'auditorium du bouleutèrion étant de toute évidence jugé plus approprié que le gymnase, qui n'était peut-être pas doté d'un akroatèrion digne de ce nom. D'un gymnase,

qu'on ne localise plus au nord-est de l'acropole, là où l'inscription a été découverte, mais immédiatement au sud de l'agora (**fig.** 558), on n'a pas de vestiges suffisamment clairs.

Figure 558 – Téos. Vue aérienne zénithale avec situation hypothétique du gymnase et relevés géophysiques (Kadioğlu *et al.* 2018).

§ Organisation du culte d'Antiochos III. Décrets des Téiens en l'honneur d'Antiochos III et de sa femme Laodicée.

Ed. pr. Herrmann 1965, *BE* 1969, 502-506, Piejko 1991b, *SEG* 41, 1003. Voir aussi Errington 1980, Ma 2004, Chaniotis 2007a.

204/203 (Herrmann suivi par Robert, 203 pour Ma) ou 197/196 (Piejko) pour les décrets, 197/196-190 pour la lettre royale.

I (Premier décret, 55 lignes).

π̣[α]ραστῆσαι
τῶι ἀγάλματ[ι] τ̣οῦ Διονύσου ἀγάλματα μαρμάρινα ὡς κάλλιστ[α καὶ ἰε]-
ροπρεπέστατ[α] τοῦ τε βασιλέως Ἀντιόχου καὶ τῆς ἀδελφῆς αὐ[τ]οῦ [βα]-
σιλίσσης Λαο[δί]κης …

« que l'on érige à côté de la statue de culte de Dionysos des statues de marbre, les plus belles et les plus vénérables possible, au roi Antiochos et à sa sœur la reine Laodicée. »

II (Second décret, 113 lignes).

[- - - - - - - - Ἀντιόχ]εια καὶ Λαοδίκεια τ[- - - - - - - - - -]

« [On instituera des] Antiocheia et Laodikeia [...] »

ἵνα δὲ καὶ καθιε[ρωμέ]-
[νος] ὁ τόπος ᾗ τῶι βασιλεῖ Ἀντιόχωι Μεγάλωι ἐν ὧι τὰ μὲν ἐ[τέλεσε]
[τῶν ἀ]γαθῶν, τὰ δὲ ὑπέσχετο καὶ μετὰ ταῦτα ἐπετέλεσεν, ἀ[ναθεῖ]-
[ναι ἄ]γαλμα χαλκοῦν ἐν τῶι βουλευτηρίωι ὡς κάλλιστον [τοῦ βα]-
[σιλέ]ως καὶ συντελεῖν θυσίαν ἐπὶ τῆς κοινῆς τῆς πόλεως ἑ[στίας]
[ἐν τ]ῶι βουλευτηρίωι τῶι τε βασιλεῖ καὶ Χάρισιν καὶ Μνήμηι καθ' ἕκ[αστον]
[ἔτο]ς τὰς ἀρχὰς …

« afin que soit consacré au roi Antiochos le Grand le lieu où il a accompli une partie de ses bienfaits, et fait la promesse du reste des bienfaits qu'il accomplit depuis, on consacrera une statue de culte en bronze du roi au bouleutèrion, la plus belle possible, et chaque année les magistrats entrant en charge [liste] sacrifieront au foyer commun de la cité, dans le bouleutèrion, au roi, aux Grâces et à Mnèmè ».

ὅσοι δ' ἂν νικήσαντες
[τοὺ]ς στεφανίτας ἀγῶνας εἰσελαύνωσιν εἰς τὴμ πόλιν, παραγίνεσθα[ι]
[. . .]ους ἀπὸ τῆς ἀπὸ τῆς πύλης πρῶτον εἰς τὸ βουλευτήριον καὶ στεφ[α]-
[νοῦν] τὸ ἄγαλμα τοῦ βασιλέως καὶ συντελεῖν θυσίαν καθότι ἐπάνω γέ-
[γραπ]τ̣αι·

« tous ceux qui, victorieux dans un concours stéphanite font leur entrée triomphale[96] dans la ville, se présenteront directement depuis la porte de la ville au bouleutèrion, couronneront la statue du roi et accompliront le sacrifice conformément à ce qui est prescrit plus haut. »

96. L. Robert traduit par « entrée solennelle », moins anachronique.

Le culte d'Antiochos III au bouleutèrion est d'abord motivé par la volonté de commémorer la politique incarnée par le discours que le roi a tenu en ce lieu, qui devient ainsi un lieu de mémoire, en particulier à chaque passage à une nouvelle année, au moment de la rotation des charges. A. Chaniotis a bien analysé la symbolique des rituels. Nous voudrions insister ici sur la portée agonistique de ces dispositions : l'organisation du culte d'Antiochos s'accompagne de la création d'une fête et d'un concours, les Antiocheia et Laodikeia, concours patronné par un Antiochos associé à Dionysos, qui se tenait plus probablement au théâtre. Le fait que les vainqueurs des concours stéphanites, lors de leur entrée triomphale dans la ville, devaient se présenter au bouleutèrion montre que le lieu pouvait servir à des célébrations succédant aux concours musicaux et sans doute de lieu de réception pour les Téiens l'ayant emporté dans un concours stéphanite à l'étranger. Il s'agit peut-être ici pour les vainqueurs de consacrer leur victoire au dieu Antiochos : le devoir de couronnement de la statue devait impliquer la consécration de chaque couronne individuelle.

Université Lyon 2 — Louis Lumière
Maison de l'Orient et de la Méditerranée — ED 483 Sciences Sociales
Institut de recherche sur l'architecture antique (IRAA – USR 3155)

Le théâtre en Ionie

Les monuments et leurs usages de la fin de l'époque classique à l'Antiquité tardive

par Jeanne Capelle

Thèse de doctorat en Mondes anciens : archéologie, histoire et littérature anciennes

⋆

Dirigée par
Jean-Charles Moretti

Présentée et soutenue publiquement le
16 janvier 2021

Devant un jury composé de

Valentina Di Napoli . . . . . Professeur à l'Université de Patras
Olivier Henry . . . . . Professeur à l'Université Lyon 2
Jean-Charles Moretti . . . . . Directeur de recherche au CNRS (directeur de thèse)
Denis Rousset . . . . . Directeur d'études à l'EPHE (rapporteur)
Catherine Saliou . . . . . Professeur à l'Université Paris 8 (rapporteuse)

Synthèse

Synthèse

Avertissement **1007**

Naissance du théâtre et apparition de l'architecture théâtrale en Ionie **1009**
I Des origines perdues dans le mythe : l'époque archaïque 1009
II La vie agonistique des cités d'Ionie à l'époque classique 1015
III La haute époque hellénistique et les premiers vestiges de théâtres . . 1023

I Destination religieuse et agonistique des théâtres 1029

Introduction **1031**

A Le théâtre dans la fête : rituels religieux **1033**
I Processions 1034
II Rites accomplis au théâtre 1039

B Les concours musicaux **1065**
I Concours musicaux en l'honneur de divinités traditionnelles 1066
II Concours musicaux institués en l'honneur de puissances étrangères . 1093
III Concours musicaux mineurs 1113
IV Autres spectacles de théâtre 1123

C Évolution de l'espace scénique **1129**
I Les premiers théâtres : l'orchestra comme espace de jeu principal . . 1131
II Un tournant monumental : le IIe av. J.-C. 1157
III Le passage à l'époque impériale : un compromis entre théâtre grec et théâtre latin 1170
IV La fin de l'Antiquité : fin du théâtre de tradition grecque ? 1223

II Usages secondaires des théâtres 1231

Introduction **1233**

A Le théâtre comme lieu d'assemblée **1235**
I Les θέατρα des assemblées politiques 1236
II Le théâtre comme espace politique 1239
III Le théâtre comme espace judiciaire 1252

B L'adaptation des théâtres à de nouveaux genres de spectacles **1259**
I La diffusion de *ludi* non scéniques en Ionie 1260
II Théâtres disponibles et panoplie d'édifices de spectacle 1269
III L'orchestra comme arène 1291

C Des martyres au théâtre ? 1311
I L'amphithéâtre, lieu du martyre par excellence ? 1311
II Une exception micrasiatique ? 1315
III Quelques cas ioniens 1322

D Des utilisations extraordinaires : le détournement de l'usage des théâtres 1337
I Chios pendant les guerres mithridatiques : le piège de la convocation au théâtre 1337
II Apollonios de Tyane au théâtre d'Éphèse : une mise en scène macabre 1339

III Sur la trace des usagers 1341

Introduction 1343

A Traces et tracés de chantier : les épures des constructeurs 1345
I Les épures de théâtres antiques au sein du corpus des épures antiques 1350
II Quels éléments des théâtres antiques pouvaient être l'objet d'épures ? 1357
III De quoi les épures, de théâtres ou d'ailleurs, sont-elles la trace ? . . . 1367

B Le public : circulation et stationnement des spectateurs 1373
I Circuits 1374
II Espaces de stationnement 1386
III Commodités pour le public 1392

C Places réservées : de la singularisation par l'architecture à la marque des particuliers 1399
I Des places honorifiques : une distinction dans la cité 1399
II Des places indistinctes pour le commun des mortels ? 1429
III À chacun sa place ? Le cas du théâtre de Milet 1445

Fin des théâtres ou éternel recommencement ? De l'abandon de certains usages à la réutilisation des monuments 1481
I Les monuments après la fin des spectacles 1481
II La disparition, entre dégradation naturelle et destruction anthropique 1495
III Les théâtres d'Ionie aujourd'hui : restauration et réutilisation modernes 1501

Conclusion 1505

Planches comparatives 1517

Table des illustrations 1523

Bibliographie 1525

Index des inscriptions 1591

Index des sources littéraires 1603

Index des lieux et des monuments 1613

Index des fêtes, concours et spectacles **1615**

Index des personnages antiques **1619**

Index thématique **1625**

Index des termes grecs **1627**

Table des matières **1629**

Prologue

Avertissement

Dans cette synthèse, nous limitons autant que possible les renvois aux notices de référence, où l'on trouvera réunies informations, images et bibliographie sur les édifices, les concours et les artistes d'Ionie notamment, ou encore les attestations de proédrie, les témoignages de voyageurs et l'histoire des publications sur le monument, les informations sur l'environnement naturel et urbain du théâtre, qui sont traités de façon organisée, selon un ordre exposé dans la présentation du catalogue, dans les rubriques afférentes et qui sont par ailleurs systématiquement indexés. Nous souhaitons ainsi ne pas freiner inutilement la lecture, ne pas allonger excessivement une synthèse qui se veut efficace, et surtout éviter les redondances, si souvent sources de déformations : le catalogue n'est pas une annexe mais la base de notre travail, auquel qui le souhaite peut se reporter. Nous rappelons simplement la numérotation des passages des auteurs antiques que nous nommons. La synthèse dresse le bilan des résultats partiels exposés dans le catalogue, éclairé par des références complémentaires, générales ou dépassant les limites de l'Ionie, quand elles n'ont pas déjà été discutées dans les argumentations de détail. Nous renvoyons à l'emplacement précis de ces discussions si elles ne sont pas facilement localisables dans certains longs développements des notices, et en particulier quand elles proposent un point de vue nouveau et ouvert au débat sur la question, résumé seulement dans la synthèse.

Naissance du théâtre et apparition de l'architecture théâtrale en Ionie

Comment surmonter le fossé qui sépare textes et vestiges, sitôt qu'on traite des origines ? Le problème est général, et dans le domaine du théâtre, il biaisa la recherche sur le cas athénien, tiraillée entre textes des grands tragiques et vestiges du théâtre attribuables à Lycurgue. Malgré l'abondance des témoignages, ce n'est que récemment que Chr. Papastamati von Moock put lancer un pont solide entre les vestiges d'un édifice encore modeste et la production littéraire du siècle de Périclès [1]. Pour ce qui est de l'Ionie, la tâche apparaît d'autant plus difficile que le naufrage des sources textuelles est bien plus considérable qu'en Attique, tout comme l'insuffisance des investigations archéologiques. Nous tâcherons cependant de retracer la lente émergence du théâtre dans la région, en ordonnant chronologiquement les indices dont nous disposons : partant des témoignages sujets à caution sur l'époque archaïque, nous montrerons ce que nos sources laissent deviner d'une culture théâtrale ionienne classique, avant d'analyser les premiers vestiges identifiés de théâtres monumentaux au début de l'époque hellénistique.

1 — Des origines perdues dans le mythe : l'époque archaïque

Quand est apparu le théâtre en Ionie ? Question difficile, car on manque de sources contemporaines des époques anciennes, mais aussi parce que les Grecs ont recomposé leur histoire a posteriori, en commémorant des *prôtoi eurètai* évoluant dans un monde peuplé de dieux et de héros.

1.1 — L'Ionie, aux sources de la culture grecque, mais pas du théâtre ?

Il ne semble pas que les Anciens, à ce que laissent transparaître des sources largement athéniennes, aient situé l'origine des genres dramatiques en Ionie, pourtant reconnue comme berceau des arts et de la philosophie, foyer de l'épopée, de la pensée rationnelle, de l'histoire et de la géographie : n'était-elle pas le centre de la terre vue par Hécatée de Milet ? Ainsi, alors que l'Ionie avait servi d'intermédiaire avec l'Orient, perméable à l'art assyrien, aux savoirs babyloniens, aux monnaies comme aux modes musicaux lydiens, alors même que, participant au mouvement colonial, elle avait essaimé jusqu'en Occident, elle n'aurait accueilli que secondairement le

1. Voir par exemple Papastamati von Moock 2015 et la récente synthèse sur l'histoire du théâtre Papastamati von Moock 2018.

théâtre venu de Grèce propre ; après avoir joué le rôle de foyer d'innovation architecturale, où s'élabora, ainsi que dans les Cyclades, l'ordre ionique à l'époque archaïque, elle n'aurait adopté que tardivement une architecture théâtrale caractérisée à l'époque hellénistique par l'ordre dorique. On tâchera de jeter quelque lumière sur ce tableau un peu dichotomique, en rassemblant un faisceau d'indices sur les artistes, les fêtes et les concours auxquels prirent part les Ioniens, en Grèce propre, mais aussi peut-être en Ionie, dès l'époque archaïque.

Un premier constat s'impose : la région ne manquait pas à l'époque archaïque d'artistes, dont les spécialités ont, au moins plus tard, été accueillies dans les théâtres.

Poètes lyriques. En Ionie, on connaît dès l'époque archaïque, aussi bien qu'en Éolide, dans les Îles et en Grèce propre, de grands poètes lyriques dont les textes pouvaient être chantés *a cappella* par des rhapsodes ou accompagnés de la lyre, de la cithare ou de l'aulos, instruments qui, pour les deux derniers, devinrent ceux du théâtre : on citera, entre autres illustres noms, Callinos d'Ephèse, Mimnerme de Colophon, Hipponax, Phocylide ou encore Lamynthios de Milet, Mimnerme de Smyrne, Anacréon de Téos. Certains de ces poètes, comme Mimnerme de Colophon ou Phocylide de Milet, figuraient avec Homère au répertoire des rhapsodes homéristes de Chios, aux côtés d'Hésiode et d'Archiloque (Ath. XIV 620 c-d).

Rhapsodes. On connaît en effet aussi de célèbres rhapsodes ioniens, parfois à des époques très hautes, qui se revendiquaient d'Homère, considéré comme Ionien par des traditions vivaces le faisant naître à Chios ou à Smyrne : Arktinos fils de Téléos de Milet, que l'on situe au VIIIe s. av. J.-C., était connu comme un disciple de l'aède ; l'école des Homeridai à Chios, spécialisée dans la déclamation du maître, était encore représentée par Kynaithos au VIe s. av. J.-C. Ces rhapsodes déclamaient leur texte en public, peut-être debout sur une estrade comme le montre une amphore attique de *ca* 520[2]. Leur art ne nécessitait pas un théâtre, mais des concours de rhapsodes sont attestés à Sicyone puis à Athènes à partir du milieu du VIe s. av. J.-C. et l'on sait qu'ils trouvaient leur place au théâtre quand il y en avait un.

Musiciens. De grands musiciens enfin étaient originaires d'Ionie : Tyrtée, célèbre poète élégiaque, mais aussi aulète, était peut-être plutôt Milésien que Laconien. le poète Mimnerme de Colophon, au VIIe s. av. J.-C., était aussi aulète, de même que son amante Nannô (de Smyrne ?). Si l'on retrouvera l'aulète au théâtre, il faut bien distinguer la musique cultuelle de la musique de théâtre, comme déjà le faisait le pseudo-Plutarque (voir *infra*, p. 1031), qui montre que la pratique musicale ne prouve pas que l'on organisait des concours dans l'enceinte d'un théâtre. Tout l'enjeu est de situer le tournant où l'on construisit des théâtres pour la musique. En Ionie, on ne trouve pas de représentants des genres dramatiques, même à la basse époque archaïque : ils semblent avoir éclos ailleurs.

2. Le vase est conservé à Oldenburg et reproduit dans Neils 1992, p. 74, fig. 50.

1.2 — Une tradition agonistique seconde ?

L'apparition des concours dramatiques : le primat du Péloponnèse et de l'Attique dans les sources. Nous n'entrerons pas ici dans le détail de l'origine des genres dramatiques, parfois particulièrement obscure, comme celle de la comédie, qu'Aristote ne situait déjà plus (Arist. *Po.* 1449b). On se contentera de rappeler que les récits que l'on conserve situent généralement la naissance de ces genres dans le Péloponnèse ou en Attique.

Ainsi, c'est à Corinthe que le citharôde Arion de Méthymne, originaire de l'île de Lesbos en Éolide mais résidant à la cour de Périandre, aurait composé dans le cadre des fêtes dionysiaques un dithyrambe – genre poétique déjà représenté par Archiloque de Paros – interprété par un chœur qu'il instruisit lui-même : c'est du moins la version des Corinthiens et des Lesbiens rapportée par Hérodote, qui contient une bonne dose de merveilleux puisqu'Arion y échappe à la mort en chevauchant un dauphin (Hdt. I 23) ; c'est encore Terpandre, un Lesbien, qui aurait fondé à Sparte une école de lyrique chorale, et la langue principale d'un genre représenté d'abord par Alcman, puis Stésichore et Ibycos, avant Simonide et Bacchylide de Kéos et Pindare le Thébain, était le dorien. Pour la tragédie, les récits de l'origine tournent autour du Péloponnèse et de l'Attique, que l'on pense aux chœurs tragiques célébrés à la cour de Clisthène à Sicyone (Hdt. V 67), ou, quelques décennies plus tard, à Thespis du dème d'Ikarion, qui parcourait l'Attique avec un théâtre itinérant et aurait introduit un acteur dialoguant avec le chœur ; quant au drame satyrique, il aurait été inventé par Pratinas de Phlionte au tournant du VIe et du Ve s. av. J.-C.

Des Ioniens dans les fêtes et les concours grecs. Cela ne signifie pas qu'il n'existait pas de culture agonistique en Ionie. Dès le VIIe s. av. J.-C., à la date traditionnelle de 688, selon Pausanias, l'athlète bien nommé Onomastos de Smyrne aurait été le premier pugiliste ionien, mais aussi d'Asie Mineure, à marquer de son nom la liste des vainqueurs aux concours olympiques, lors de la vingt-troisième olympiade, et Philostrate retient que ce fut même lui qui fournit aux Éléens les règles écrites du pugilat, sans que son origine lui porte ombrage (voir *supra*, p. 811).

Pour ce qui est des concours musicaux, qui ne se développèrent qu'à la toute fin de l'époque archaïque, Thucydide (Thc. III 104) considérait que les Ioniens participaient à une époque reculée aux concours des Dèlia, prenant part aux épreuves hippiques, gymniques et musicales et y envoyant des chœurs (voir *infra*, p. 1021).

L'envoi de délégations chorales ioniennes dans les grands sanctuaires panhelléniques devait être relativement banal à l'époque archaïque. Ainsi, quand Hérodote mentionne un chœur de 100 jeunes Chiotes envoyés à Delphes peu avant 493 et la fin de la révolte d'Ionie (Hdt. VI 27), c'est uniquement parce que tous sauf deux réchappèrent d'une peste qui foudroya la délégation, signe avant-coureur de la catastrophe : l'envoi de jeunes gens par dizaines – constituant peut-être deux chœurs dithyrambiques de cinquante choreutes – devait être courant, et il s'agissait plus probablement de chanter des hymnes en l'honneur du dieu que de participer aux Pythia.

Un tel témoignage implique que la lyrique chorale s'enseignait en Ionie comme à Athènes, et l'on peut se demander si se développèrent aussi dans les cités d'Ionie des concours où divers chœurs civiques s'affrontaient, à la toute fin de l'époque archaïque ou à l'époque classique.

Les Ioniens apparaissent donc bien présents à l'époque archaïque dans les concours et les autres rituels musicaux des grands sanctuaires panhelléniques du monde grec, et en particulier, pour ce qui est du domaine musical, des célébrations en l'honneur d'Apollon, Pythien ou Délien. On pourrait être tenté de se demander si en Ionie, les fêtes des grands sanctuaires ne comportèrent pas aussi de façon précoce des concours. Alors qu'on ne sait rien des concours des sanctuaires d'Apollon Didyméen et d'Apollon Clarien avant la fin du IVe s. av. J.-C., quelques éléments pourraient indiquer une certaine antiquité de la fête de l'Artémision en l'honneur d'Artémis Éphésienne ou encore des Panionia.

1.3 — La réputation d'antiquité des fêtes et concours ioniens

Éphéseia (et Panionia ?) Un témoignage de la fin de l'époque hellénistique se réfère à une époque antérieure d'un millénaire, pour associer la création du concours des Éphéseia à la colonisation ionienne. Denys d'Halicarnasse (D. H. IV 25), alors qu'il traite de Servius Tullius, donne les modèles dont le sixième roi de Rome s'inspira au VIe s. av. J.-C. : Amphictyon, fils d'Hellen et héros fondateur de l'amphictionie pyléo-delphique, mais aussi les Ioniens et Doriens d'Asie Mineure occidentale, qui, imitant le premier, avaient eux-mêmes fondé de grands sanctuaires communs :

παρ΄ οὗ τὸ παράδειγμα λαβόντες Ἴωνές θ΄ οἱ μεταθέμενοι τὴν οἴκησιν ἐκ τῆς Εὐρώπης εἰς τὰ παραθαλάττια τῆς Καρίας καὶ Δωριεῖς οἱ περὶ τοὺς αὐτοὺς τόπους τὰς πόλεις ἱδρυσάμενοι ἱερὰ κατεσκεύασαν ἀπὸ κοινῶν ἀναλωμάτων· Ἴωνες μὲν ἐν Ἐφέσῳ τὸ τῆς Ἀρτέμιδος, Δωριεῖς δ΄ ἐπὶ Τριοπίῳ τὸ τοῦ Ἀπόλλωνος· ἔνθα συνιόντες γυναιξὶν ὁμοῦ καὶ τέκνοις κατὰ τοὺς ἀποδειχθέντας χρόνους συνέθυόν τε καὶ συνεπανηγύριζον καὶ ἀγῶνας ἐπετέλουν ἱππικοὺς καὶ γυμνικοὺς καὶ τῶν περὶ μουσικὴν ἀκουσμάτων καὶ τοὺς θεοὺς ἀναθήμασι κοινοῖς ἐδωροῦντο.

« Prenant exemple sur lui, les Ioniens qui avaient transféré leur résidence d'Europe sur les rivages de Carie, ainsi que les Doriens qui avaient fondé leurs villes dans les mêmes contrées, établirent des sanctuaires en mettant les dépenses en commun : les Ioniens, celui d'Artémis à Éphèse, les Doriens, celui d'Apollon à Triopion ; là, ils se rassemblaient, tous ensemble avec femmes et enfants, à des dates déterminées, sacrifiaient en commun, célébraient une fête commune, accomplissaient des concours hippiques, gymniques et d'auditions musicales et faisaient aux dieux des offrandes communes. »

Selon Denys d'Halicarnasse, non seulement une panégyrie et des sacrifices communs, mais aussi des concours hippiques, gymniques et musicaux, se tenaient à l'Artémision d'Éphèse et dans le sanctuaire d'Apollon à Triopion près de Cnide, déjà au VIe s. av. J.-C. Le récit semble même impliquer que la création de ces concours

s'inscrivit dans la continuité de la fondation des cités d'Ionie et des grands sanctuaires, soit à une date remarquablement haute, où aucun concours régulier n'est attesté dans le monde grec.

Seulement on peut difficilement se fier à ce texte qui, écrit au ıer s. av. J.-C., se perd ici dans un passé mythique, dont la chronologie est le résultat de savants calculs et de recompositions largement postérieurs aux faits évoqués : le récit historique tend à idéaliser l'histoire d'un panhellénisme intégré à une vision synoptique centrée sur le nouvel *hegemôn* de l'histoire universelle, Rome. On pourrait d'ailleurs se demander s'il n'y a pas une certaine gêne chez l'historien qui, après avoir parlé de concours « hippiques » et « gymniques », lesquels peuvent faire penser aux antiques concours d'Olympie, recourt à une périphrase très contournée, ne parlant pas de concours musicaux, apparus dans le monde grec à l'époque de Servius Tullius et à sa mort pour les Dionysia d'Athènes, mais de « concours d'auditions relatives à la musique ».

Un témoignage d'Hérodote est cependant troublant. Alors qu'il compare le sanctuaire commun des Ioniens et celui des Doriens de la Pentapole (Hdt. I 143-144), il évoque le concours d'Apollon Triopien où autrefois (τὸ πάλαι) on décernait aux vainqueurs des trépieds de bronze qu'ils devaient consacrer au dieu, ce qui pourrait sembler un certain gage d'antiquité, rappelant les concours d'Olympie, même si les trépieds étaient toujours un prix à Athènes du temps de l'historien. Hérodote ne signale pas de concours chez les Ioniens, mais on remarquera qu'il ne le fait pour les Doriens qu'à titre d'exemple : dans son texte l'existence d'un concours réunissant en principe les fondateurs du sanctuaire paraît couler de source, tout comme l'exclusion du koinon de celui qui ne respecte pas les règles du concours commun. Il semble qu'il faille admettre au moins que les Doriens célébraient un concours confédéral du temps d'Hérodote depuis une date indéterminée, et qu'il en allait sans doute de même pour les Ioniens.

L'hypothèse d'un concours confédéral du Panionion créé à une date précoce, à la fin de l'époque archaïque, ne paraît donc pas dénuée de vraisemblance, bien que les textes à notre disposition ne laissent apparaître des Panionia qu'à partir du ve s. av. J.-C. au moins, et ne nous disent pas qu'ils eurent jamais à leur programme autre chose que des sacrifices voire des chants choraux.

Dionysia. Certaines sources semblent conserver la trace d'antiques fêtes dionysiaques ioniennes, remontant à l'époque archaïque. Thucydide remarquait, dans le dernier tiers du ve s. av. J.-C., que les « Ioniens venus d'Athènes » – idée répandue à Athènes alors –, célébraient encore de son temps les anciennes Dionysies (ἀρχαιότερα Διονύσια) athéniennes, celles qui étaient célébrées au sanctuaire de Dionysos Limnaios et s'étaient dans la métropole différenciées des Dionysies sous le nom d'Anthestéries (Thc. II 15). Cela invite à faire remonter les Dionysia, qui ne sont pas attestés aussi tôt en Ionie, à l'époque archaïque, d'autant que l'historien évoque le temps mythique de la colonisation. Mais une datation haute ne plaide en réalité pas en la faveur d'une émergence précoce en Ionie des représentations dramatiques, puisque leur arrivée d'Athènes précéderait le moment où les fêtes athéniennes inclurent à

leur programme des représentations dramatiques : le premier concours de tragédies aux Dionysia d'Athènes eut lieu en 534, année où Thespis, parfois considéré comme l'inventeur du genre, l'emporta, tandis que des concours musicaux dans le cadre des Anthestéries ne sont pas attestés avant l'époque classique. Les Dionysia ioniens, qui, à Smyrne par exemple, se célébraient toujours à l'époque impériale au mois Anthesterion, s'inscrivent peut-être dans l'héritage des Dionysia athéniens : il faudrait comprendre que si ces fêtes dérivées des Dionysia athéniens remontent à l'époque archaïque, elles ne comportaient pas de concours à l'origine. Cela n'empêche pas à strictement parler qu'il y ait eu des célébrations musicales dans l'enceinte des sanctuaires, que ce soit pour les Dionysia, les Epheseia ou les Panionia.

On ne pourra pas non plus tirer de conclusions sur la naissance des représentations dramatiques en Ionie du texte d'Aelius Aristide (Arstd. *Or.* XVII, p. 230) à propos des Dionysia de Smyrne, qui montre bien qu'à l'époque impériale les Smyrniotes considéraient que leur fête remontait à la plus haute antiquité, commémorant une victoire sur les Chiotes que le sophiste situe du temps où les Athéniens combattaient les Amazones : sans discuter du caractère douteux d'une datation fournie par une histoire à la gloire de la cité, se référant à un événement éloigné de l'ordre du millénaire, on remarquera qu'il est question de l'origine du rituel dionysiaque de la trière portée en procession dans le cadre des Dionysia, et non de ce qui pouvait se passer au théâtre.

Enfin l'implantation d'un culte de Dionysos dès l'époque archaïque à Téos ne prouve pas que Dionysos, divinité tutélaire de la cité, fut honoré de concours à une haute époque. Le cas de Thèbes du Mycale, agglomération bâtie sur le territoire de Milet à l'époque archaïque et très probablement abandonnée dès la haute époque hellénistique, est éclairant. Th. Wiegand, qui fouilla le site en quelques jours en mai 1896, dégagea un temple qu'il attribua à Dionysos d'après un matériel non daté précisément, mais qui serait antérieur à la haute époque hellénistique, évoquant les univers du banquet, de la sexualité, mais aussi du théâtre : masques en terre cuite de Dionysos et de silènes, ou encore masques comiques [3]. Ces images véhiculent certes une certaine culture théâtrale diffuse dans l'ensemble du monde grec, mais elles ne nous prouvent pas qu'il ait existé une quelconque pratique théâtrale à Thèbes du Mycale, où on ne trouve aucune trace d'un lieu aménagé pour des représentations dramatiques. Th. Wiegand se laissait trop emporter par son imagination lorsqu'il écrivait : « [il n'y a] pas de doute qu'on a trouvé là un sanctuaire qui dans sa grande simplicité nous met sous les yeux, sur ces hauteurs couvertes de pins, l'image vivante de Dionysies rurales ». Sans multiplier les exemples à la marge de notre sujet, nous nous contenterons de remarquer que l'histoire du théâtre n'est pas celle du culte de Dionysos et que nous ne connaissons pas en Ionie de Dionysies rurales sur le modèle attique : si nous savons par Hérodote (Hdt. I 142) qu'à l'époque archaïque, *ca* 700, les Smyrniotes célébraient une fête en l'honneur de Dionysos hors les murs (ὁρτή ἔξω τείχεος [...] Διονύσῳ), cela n'implique pas l'existence d'un concours à proprement parler.

3. Wiegand, Schrader 1904, p. 472.

II — La vie agonistique des cités d'Ionie à l'époque classique

À l'époque classique le faisceau d'indices se resserre : les noms ne manquent pas d'artistes ioniens qui durent se produire en public, les liens avec les concours athéniens se précisent et des concours musicaux en Ionie même semblent se développer.

II.1 — Des artistes ioniens de renom

Un artiste à part, dont le cas est remarquable, est Agatharchos fils d'Eudémos, « scénographe » originaire de Samos, aux talents recherchés par Alcibiade, qui exerça à Athènes au Ve s. av. J.-C. et fut présenté par Vitruve (Vitr. VII 158, 11) comme l'inventeur du décor peint scénique : apportait-il son savoir d'Ionie quand il conçut le décor d'une tragédie d'Eschyle ?

Compositeurs célèbres. Il apparaît que certains poètes ioniens avaient acquis à Athènes et dans le bassin égéen un renom considérable. C'est le cas d'Ion le Tragique, originaire de Chios, compté dans l'Antiquité parmi les grands Tragiques, même s'il fut parfois jugé inférieur à Sophocle. On sait qu'Ion vécut à Athènes entre 469 et 464, côtoya Eschyle et Sophocle et fréquenta les cercles de Périclès et de Socrate ; qu'il l'emporta aux Dionysia d'Athènes dans les concours de tragédie et de dithyrambe. On ne peut assurer en revanche qu'il composa certaines de ses œuvres dramatiques – tragédies, drames satyriques, dithyrambes et comédies – dans sa patrie, pour des concours à Chios même, où l'on sait qu'il reçut Sophocle. Il est tout à fait possible que la tradition n'ait pas gardé la trace de ses succès locaux.

Une probable auteur de drames satyriques fut plus tard Bittô fille de Glaukos, de Samos, sans doute satyrographe, au tournant du IVe et du IIIe s. av. J.-C.

L'Ionie, restée à l'écart, du moins dans les mémoires, de l'épanouissement archaïque du dithyrambe, semble avoir été à l'avant-garde du renouveau musical de ce genre dans le courant du Ve s., incarné par Timothée de Milet, contemporain d'Euripide et concurrent de l'Athénien Cinésias, fustigé par Aristophane, puis par Likymnios de Chios, et dont les œuvres étaient, selon Aristote, davantage faites pour être lues que chantées. Timothée, également citharôde virtuose, chanta, en s'accompagnant de son instrument, notamment ses dithyrambes *Elpénor* et *Ajax furieux* aux grandes Dionysies d'Athènes avec succès. Le dithyrambe *Scylla*, sur le thème des malheurs d'Ulysse, devait encore être donné du temps d'Aristote, qui fustige les gesticulations des aulètes au cours de leur interprétation (Arist. *Po.* 1461b).

On aimerait savoir si les pièces de ces artistes itinérants furent représentées dans le cadre de concours en Ionie. Timothée, en tant que représentant d'une musique « scénique », pourrait bien s'inscrire dans un tournant où la musique de théâtre gagne en importance [4].

4. Toujours dans le *De Musica* du Pseudo-Plutarque, il est représentant de τῆς σκηνικῆς τε καὶ ποικίλης μουσικῆς (Ps. Plu., *De musica* XVII 316-321).

Un passage d'Alexandre d'Étolie, poète érudit en charge au IIIe s. av. J.-C. des œuvres des Tragiques à la bibliothèque d'Alexandrie, cité par Macrobe aux environs de l'an 400 apr. J.-C. (Macr., *Sat.* V, XXII 4-5 [5]), nous renseigne dans une certaine mesure à ce sujet : on y apprend que les Éphésiens, après la consécration de l'Artémision, invitèrent entre autres Timothée de Milet, comme l'un des poètes les plus célèbres de son temps, pour qu'il chante en échange de 1000 sicles, « les œuvres de la déesse fille de Létô ». La représentation, qui dut avoir lieu dans le sanctuaire restauré à la suite d'un incendie, entre 397 et 390 – Cinésias railla ensuite son rival de retour à Athènes, tandis qu'il exécutait son *Artémis* – ne se déroula sans doute pas dans le cadre d'un concours, mais il devait s'agir d'un hymne de commande. Timothée de Milet, qui chercha le succès en Macédoine et à Athènes, où il fit tout au long de sa vie plusieurs séjours prolongés, se voyait tout désigné pour chanter une déesse ionienne, et l'appât du gain ne fut sans doute pas pour rien dans son retour au pays. G. Lambin, biographe moderne de Timothée, le décrit comme « un virtuose allant de fêtes en concours afin de rivaliser avec ses confrères, comme l'exigeait le "star-system" de l'époque » [6].

En tous cas des célébrations de dithyrambes dans le cadre de concours musicaux d'un certain rayonnement avaient encore cours dans la région à l'époque hellénistique à Téos, où l'on récompensait, lors du concours des technites dionysiaques, entre la fin du IIIe et le milieu du IIe s. av. J.-C., le poète et le citharode interprète du meilleur dithyrambe, qui pouvaient être des artistes locaux, venus d'Ionie (Phocée), du royaume attalide (Pergame) ou de Thrace (Maronée), ou encore à Samos, entre la seconde moitié du IIIe et le IIe s. av. J.-C., dans le cadre des Dionysia.

De même on sait que les nomes d'un Timothée de Milet, qui avait sa statue dans la bibliothèque de Pergame aux côtés de celles d'Alcée et d'Hérodote, et dont le succès ne se démentit pas jusqu'à l'époque impériale, étaient encore joués à l'époque hellénistique dans les concours, comme lors de l'épreuve de citharodie des Nemeia, au théâtre d'Argos en 207, et qu'à Milet, dans le cadre des Didymeia, s'affrontaient encore les Timothéastes au IIIe s. apr. J.-C., ce qui invite à se demander si les œuvres du poète ne furent pas représentées aussi dans sa patrie au moment de leur composition [7].

La participation malheureuse d'Antimaque de Colophon aux Lysandreia de Samos, sans doute en 404, montre en effet que la poésie lyrique donnait lieu à des concours, en Ionie même.

Il existait donc une réelle dynamique dramatique et musicale en Ionie à l'époque classique, si bien qu'on se souviendra de certains musiciens ioniens de cette époque comme des innovateurs : Dion de Chios aurait été le premier à avoir joué, à la cithare la pièce accompagnant les libations versées en l'honneur de Dionysos (Ath. XIV 638a) ; Timothée de Milet, citharôde aussi bien que poète et compositeur de dithyrambes, aurait ajouté quatre cordes à son instrument.

5. Voir aussi les fragments relatifs à Timothée 778 a (chez Alexandre d'Étolie) et b (chez Plutarque) selon la numérotation de Page (éd.) 1962 reprise par Hordern 2002.

6. Lambin 2018, p. 6.

7. Lambin 2018, p. 10.

Interprètes réputés. Dès l'époque classique, des artistes d'origine ionienne, qui se produisaient notamment à l'occasion de concours musicaux, constituaient des célébrités de leur temps.

Les rhapsodes ioniens jouissaient toujours d'un grand prestige, et l'on sait qu'à cette époque au moins ils participaient à des concours musicaux : ainsi Ion d'Éphèse, qui rencontra Socrate, sans doute avant 412, remporta l'épreuve de rhapsodie aux Asklèpieia d'Épidaure et concourut, sans doute aussi victorieusement, aux Panathénées. Les rhapsodes étant depuis Homère des artistes itinérants, on ne saurait considérer qu'il ne fut pas actif aussi dans sa patrie [8]. La tradition de la rhapsodie, bien ancrée en Ionie, perdura jusqu'à une époque où elle était devenue sporadique dans le monde grec : ainsi aux Dionysia de Samos au milieu du IIIe s. av. J.-C. ou à Chios au IIe s. av. J.-C., patrie des Homeridai, dans un concours en l'honneur des Muses et d'Héraklès, les rhapsodes se disputaient encore le prix.

À la fin du Ve s. av. J.-C., Philiskos de Milet, orateur célèbre, commença sa carrière en tant qu'aulète et nombreux sont les Ioniens qui pratiquèrent avec succès cet instrument. Ainsi c'est Battalos d'Éphèse, le célèbre aulète, réputé pour son jeu efféminé, qui aurait inspiré un surnom de Démosthène, et il figurait sur un monument du Dionysion de Thasos commémorant un concours en tant qu'aulète du Nykterinos, tandis qu'un autre ionien, Aristôn de Milet, était aulète du dithyrambe [9]. Ces musiciens accompagnaient les Athéniens Théodoros et Philémon, célèbres acteurs tragique et comique (Arist. *Rh.* 1404 b, 1412 a, 1413 b), ce qui laisse soupçonner que les joueurs d'aulos faisaient peut-être encore davantage le renom de l'Ionie que ses acteurs.

Un autre aulète du IVe s. av. J.-C., Tèléphanès, venait peut-être de Samos, si ce n'est de Mégare. Alors que les drames étaient joués par des hommes, on sait que des femmes excellaient dans la pratique de l'aulos, comme Bakchis, Samienne ou Milésienne, après Nannô.

Comme ailleurs, la pratique de l'aulos n'était pas réservée à quelques concertistes : au IVe s. av. J.-C., des triéraulètes sont attestés à Chios et à Priène.

À côté de l'aulos, la cithare, autre instrument joué au théâtre, était aussi bien représentée : par exemple par Stésandros, citharode de Samos avant le IVe s. av. J.-C.

Un texte de Polyen montre qu'au tournant du Ve et du IVe s. av. J.-C. l'Ionie était reconnue, même par ses voisines immédiates qui auraient pu privilégier une tradition locale concurrente, comme une terre de musiciens aussi bien que d'acteurs dont on pouvait louer les services pour des spectacles ponctuels attirant les foules (Polyaen. VI 10) : la seule annonce de la venue de deux aulètes, Thersandros et Philoxénos, et de deux acteurs, Kallipidès et Nikostratos, tenus pour les meilleurs artistes d'Ionie, suffit à faire accourir en masse hommes, femmes et enfants des cités d'Éolide environnant le lieu où doit se tenir le spectacle promis par le phrourarque Alexandre (voir *infra*, p. 1339) [10].

8. Sur la mobilité des rhapsodes, voir West 2010, p. 11-12.
9. *IG* XII Suppl. 400. Salviat, Bernard 1959, Salviat 1979, Grandjean, Salviat (éd.) 2000.
10. Sur ces artistes dont on ne connaît pas la cité d'origine, et que pour cette raison nous n'inventorions pas dans nos notices, voir Stefanis 1988 1193, 2539, 1348, 1861.

Comme déjà à l'époque archaïque, la circulation des personnes dut faciliter celle des idées. L'Ionie en elle-même était aussi une source d'inspiration pour les poètes athéniens, qui s'en sentaient particulièrement proches : c'est le cas de Phrynichos le Tragique, qui composa sa *Prise de Milet* peu après 493, prenant pour sujet des οἰκήια κακά, que l'on peut comprendre comme des « maux familiers », bien connus des Athéniens, ou même des « malheurs nationaux », ce qui mettrait en avant la parenté légendaire entre Athéniens et Ioniens (Hdt. VI 21). Plus tard en 310, c'est Ménandre, proche du frère du tyran Douris de Samos, qui composa une *Samienne*.

II.2 — Participations ioniennes à des rituels musicaux, fêtes et concours de Grèce propre

Delphes. Comme nous l'avons vu, l'envoi de chœurs à Delphes est attesté à la toute fin de l'époque archaïque. Peut-être la tradition perdura-t-elle après les guerres médiques. On peut en tous cas relever une continuité toute relative entre la fréquentation ancienne d'un grand sanctuaire réputé dans le monde grec et au-delà depuis l'époque archaïque, et la participation, plus tard, entre le deuxième quart du IIIe s. et le IIe s. av. J.-C., d'artistes ioniens, venus d'Éphèse, de Chios ou de Milet (comme choreute enfant, choreute comique, instructeur de chœur, cithariste ou encore poète tragique) aux Sôteria amphictyoniques et étoliens.

Panathénées d'Athènes. Un phénomène qui parcourt l'ensemble des cités d'Ionie de l'époque classique est la participation à la grande fête des Panathénées, qui s'accompagne de discours mettant en avant les liens de parenté et d'amitié entre les Ioniens et leur métropole proclamée, Athènes. Ce phénomène n'est cependant pas circonscrit à la région, mais concerne bien plus largement les membres de ligue de Délos : le décret de fondation de Bréa (*IG* I^3 46, 440-432) atteste l'envoi d'une vache et d'une panoplie à Athéna par les colonies et l'on sait par celui de Kleinias (*IG* I^3 34, 425/424 ou peu après) ou ceux de Thoudippos (*IG* I^3 71, 425/424) que cela devint une obligation, de même que celle d'envoyer un phallus aux Dionysia, pour tous les membres de la ligue de Délos, dont faisaient partie les cités ioniennes, à un moment où les relations entre Athènes et les cités membres se tendaient [11]. Ainsi Érythrées envoya vers le milieu du Ve s. av. J.-C. des présents à Athènes à l'occasion de cette fête (peut-être du blé).

Cette coutume semble avoir été réactivée après la défaite perse face à Alexandre, qui en 334 consacra 300 panoplies perses sur l'Acropole [12].

À Priène, un décret du conseil et du peuple, qui renouvelait peut-être d'anciennes dispositions, régla peu avant 326/325 av. J.-C. l'envoi régulier d'une délégation aux grandes Panathénées pentétériques d'Athènes : il s'agissait de participer à la procession (πομπή) et d'offrir à Athéna une panoplie en mémoire de la parenté

11. Sur tous ces textes voir Shear 2002, p. 225-226 ; Brulé 2007a, p. 52-56 (déjà sur l'envoi de bêtes aux sacrifices des Panathénées : Brulé 2007b).
12. Shear 2002, p. 194-195.

originelle et de l'amitié liant les Priéniens aux Athéniens ; deux théores désignés par le peuple à chaque pentérérie devaient apporter les prémices des sacrifices et les accomplir. Un décret lacunaire laisse penser que l'on perpétuait encore la coutume *ca* 200.

Ce cas témoigne de l'envoi d'un ἀριστεῖον, un monument d'excellence, par d'anciens colons athéniens dans leur métropole, comme celui que dédièrent les Colophoniens quelques années plus tard [13] : un décret de 307, que ces derniers passèrent en tant qu'ἄποικοι des Athéniens, entérinait le fait que le héraut du concours gymnique des Panathénées ferait la proclamation au [stade] de l'offrande à Athéna d'une couronne et d'une panoplie en guise d'*aristeion*, soit probablement lors du concours des grandes Panathénées d'Hékatomboion (juillet-août) 306.

Il apparaît que les cités d'Ionie, comme d'autres, envoyèrent probablement régulièrement des délégations aux grandes Panathénées d'Athènes, dans la seconde moitié du ve s. av. J.-C., mais aussi dans le dernier tiers du ive s. av. J.-C. et encore ensuite. La tradition put se poursuivre assez avant dans l'époque hellénistique, tout au long de laquelle les discours sur l'amitié et la parenté de certaines cités ioniennes avec Athènes furent réitérés. C'est encore le cas à Priène dans des décrets de *ca* 200 et *ca* 120 av. J.-C.

Selon la thèse de J. L. Shear, ces cas de participation aux Panathénées jusqu'en pleine époque hellénistique ne sont pas isolés : un délégué de Pergame, ou d'une cité ionienne sous son contrôle, semble avoir été présent à une célébration de la fête athénienne probablement datable de 202/201, et une théorie d'Athéniens de Délos participa à la panégyrie en 162/161 ; Shear va jusqu'à se demander si dans le premier quart du i^er^ s. av. J.-C., quand les Milésiens envoyèrent une délégation aux mystères d'Éleusis (*IG* II^2 992), ceux-ci et peut-être d'autres cités d'Ionie, n'apportèrent pas des offrandes pour les Panathénées par la même occasion [14].

D'après ces textes, le but officiel de la délégation était la participation à la panégyrie et la consécration d'offrandes à la déesse, et non la participation aux concours, mais des artistes ioniens profitèrent peut-être de l'occasion pour concourir.

11.3 — Premiers concours musicaux d'Ionie

Des concours importés d'Athènes ? Étant donné la mise en avant à l'époque classique des liens de parenté mythiques entre Athènes et l'Ionie, tant dans la cité qui se proclamait métropole que dans celles qui se targuaient d'être colonies athéniennes, on peut se demander si les concours athéniens existant n'exercèrent pas une influence importante sur l'institution de concours, notamment musicaux, en Ionie.

Ainsi Thémistocle aurait introduit à Magnésie du Méandre, dès les années 460, les Panathénées et la fête des Conges (Ath. XII 533c).

La deuxième fête n'est pas inintéressante, car on peut supposer qu'elle venait s'ajouter aux Dionysia dont les Athéniens avaient séparé la fête des Anthesteria : ce

13. Shear 2002, p. 189-190.
14. Voir Shear 2002, p. 192-193, *cf.* Habicht 1991, p. 329.

dédoublement semble avoir eu relativement peu de succès en Ionie – la fête ne serait attestée archéologiquement, peut-être, qu'à Claros –, si bien que Thucydide pouvait quelques décennies plus tard établir l'équivalence entre les Dionysia ioniens et les Anthesteria d'Athènes, ancienne forme des Dionysia. Il n'est pas certain que cette fête des Conges ait comporté des épreuves dramatiques, car le jour des Conges correspondait au deuxième jour des Anthesteria d'Athènes, veille du jour des Marmites, celui auquel était associé un concours de comédie, du moins à la fin du IVe s. av. J.-C. selon Plutarque (Plu., *Moralia* 841f).

En revanche, on peut se douter que les Panathénées reproduisaient le modèle de la fête athénienne, avec son concours musical, qui aurait été ainsi institué dans l'ancienne Magnésie, et peut-être célébré périodiquement, mais qui ne dut pas se perpétuer dans la nouvelle Magnésie refondée dans la première moitié du IVe s. av. J.-C., si l'on en juge par l'absence totale de témoignages. L'on sait par ailleurs que les Priéniens instituèrent des Panathénées à partir du début du IIIe s. av. J.-C. au plus tard, qui perdurèrent tout au long de l'époque hellénistique au moins ; une attestation de Panathénées à Smyrne ferait plutôt référence à la fête athénienne.

Le cas des Dionysia semble différent.

Dionysia. D'après Thucydide, comme nous l'avons vu, les cités d'Ionie célébraient de son temps des Dionysia importés d'Athènes de longue date. Cela signifie qu'on n'introduisit pas les Dionysia comme une fête à concours inspirée d'Athènes, comme il s'en diffusa assez largement dans la mer Égée et en Mer Noire au tournant du IVe et du IIIe s. av. J.-C. [15], mais que les Dionysia existaient sans doute déjà dans les principales cités d'Ionie : la question du moment de l'ajout des concours et de l'influence athénienne qui y aurait présidé dépasse sans doute un mouvement de diffusion plus général et dut suivre une dynamique régionale propre.

Faut-il penser que les Ioniens imitèrent les Athéniens en instituant des concours dès la fin du VIe s. av. J.-C. ? On n'en a aucune trace et cela paraît assez peu probable à une époque où l'Ionie était sous domination perse, même si elle conservait des liens avec Athènes. Surtout, si les Dionysia ioniens pouvaient encore être assimilés aux antiques Dionysia d'Athènes, c'est qu'on ne reproduisit pas en Ionie la distinction entre Anthesteria et Dionysia. La réflexion de Thucydide porte sur le calendrier festif, et il ne semble pas qu'on puisse en déduire l'absence ou la présence de concours de son temps.

Des Dionysia ne sont effectivement attestés en Ionie qu'à partir du milieu du IVe s. av. J.-C. à Samos. À Érythrées, on sait que se tenaient des concours à la même époque, dans lesquels fut accordée la proédrie à des membres de la dynastie hécatomnide en *ca* 357-355 et *ca* 351-344, ainsi qu'à un groupe d'étrangers, probablement avant 340 av. J.-C. Ces concours sont très probablement des Dionysia, puisque les autres concours connus furent institués ultérieurement. Dans ces deux cas au moins,

15. Premier bilan sur les représentations dramatiques hors d'Athènes jusqu'en 300 dans Csapo, Wilson 2015, avant l'ouvrage Csapo, Wilson 2020.

on pourra souligner que le concours ne fut pas importé dans les cités après le passage d'Alexandre. À Chios encore, on relèvera qu'Énée le Tacticien, qui vécut au IVe s. av. J.-C., décrit des Dionysia : mais il s'intéresse à la procession, ce qui ne prouve pas l'existence d'un concours (Aen. Tact., XVII 4, 6). Dans les autres cités d'Ionie, des Dionysia sont connus à partir du dernier quart du IVe s. av. J.-C., comme à Priène, peu après la refondation, ce qui soulève la question de savoir s'ils existaient antérieurement, à une époque mal documentée.

Un indice qui pourrait montrer que les concours des Dionysia firent leur apparition en Ionie plus tôt encore qu'au milieu du IVe s. av. J.-C. est un autre témoignage d'Érythrées : en 394, cette cité offrit le droit de proédrie à Conon, qui l'avait libérée des harmostes spartiates, ainsi qu'à ses descendants. Il paraît hautement vraisemblable que la proédrie conférée au stratège athénien, même si aucune précision de lieu ou d'occasion d'application du privilège n'est donnée, s'appliquait aux concours, de même qu'à Athènes à la même époque[16] : peut-être s'agissait-il d'honorer un Athénien à la mode athénienne, mais il paraît difficile qu'on ait octroyé la proédrie, même si le privilège risquait de demeurer virtuel, si on n'avait pas disposé d'occasions où la mettre en pratique.

Un indice malheureusement fragile pourrait nous inviter à remonter plus haut, du temps peut-être de Thucydide : un fragment d'une inscription chiote, daté par la forme des lettres du Ve s. av. J.-C. porte [—]OEN[—]||[—]N τὰς χορηγίας [—]||[—]νικήσας Διονυσ[—] : quelle que soit la restitution adoptée, que l'on y voie une dédicace de vainqueur à Dionysos ou une victoire explicite aux Dionysia, on ne voit pas bien qui pourrait être le dédicant de l'inscription, sinon un chorège vainqueur lors de Dionysia dont il faudrait encore prouver qu'elles étaient locales (Zolotas 1908, p. 520 no 1). Si c'était le cas, et que la datation de l'inscription pouvait être confirmée, elle constituerait un jalon important dans l'histoire des concours ioniens.

On sait en tous cas qu'il existait en Ionie des concours musicaux antérieurement au milieu du IVe s. av. J.-C., au moins dans les grandes fêtes de sanctuaire.

Éphéseia. Le cas des Éphéseia décrits par Thucydide[17] est très débattu. Il faut savoir démêler les trois temps du texte : le temps du récit historique, qui s'arrête sur l'hiver 426, moment de la purification de Délos au cours de la guerre du Péloponnèse et du rétablissement du concours des Dèlia comme pentétériques et hippiques, et non seulement musicaux et gymniques ; un lointain passé (ποτε καὶ τὸ πάλαι), celui de l'ancienne fête des Dèlia où affluaient les Ioniens avec femmes et enfants ; le temps présent, moment de la composition du récit historique, quelques années plus tard, qui est celui des Éphéseia que le contemporain Thucydide compare aux antiques Dèlia.

16. *IG* II^2, 20, proédrie accordée par les Athéniens dans les concours tragiques à Évagoras, roi de Chypre, en 393/392.

17. Thc. III 104 : καὶ τὴν πεντετηρίδα τότε πρῶτον μετὰ τὴν κάθαρσιν ἐποίησαν οἱ Ἀθηναῖοι τὰ Δήλια. ἦν δέ ποτε καὶ τὸ πάλαι μεγάλη ξύνοδος ἐς τὴν Δῆλον τῶν Ἰώνων τε καὶ περικτιόνων νησιωτῶν· ξύν τε γὰρ γυναιξὶ καὶ παισὶν ἐθεώρουν, ὥσπερ νῦν ἐς τὰ Ἐφέσια Ἴωνες, καὶ ἀγὼν ἐποιεῖτο αὐτόθι καὶ γυμνικὸς καὶ μουσικός, χορούς τε ἀνῆγον αἱ πόλεις.

Le texte permet d'établir que la fête des Éphéseia, qui n'est pas attestée par ailleurs avant le tournant du IVe et du IIIe s. av. J.-C., existait déjà du temps de Thucydide et qu'elle connaissait un grand succès, puisque les Ioniens y affluaient en famille comme autrefois aux Dèlia. La comparaison porte donc plutôt sur l'importance de la fête, son succès et sa fréquentation, que sur son programme. L'évocation des épreuves musicales et gymniques lors des anciens Dèlia ainsi que l'envoi de chœurs par les cités suit dans la même phrase la comparaison avec les Éphéseia, mais il n'est pas assuré que la comparaison doive être filée jusque là.

Ce que l'on peut comprendre, c'est que les Ioniens, ainsi que les habitants des Cyclades, du temps de l'*Hymne homérique à Apollon*, cité par Thucydide, se déplaçaient massivement aux Dèlia qui faisaient office de grand rassemblement (μεγάλη ξύνοδος), et que postérieurement – peut-être alors que les Dèlia n'avaient pas encore été rétablis et qu'Athéniens et insulaires n'envoyaient plus à Délos que des chœurs et des bêtes à sacrifier dans le contexte difficile de la guerre du Péloponnèse –, les Éphéseia, profitant de ce repli, atteignirent le statut de grand rassemblement panionien, se distinguant éventuellement par l'organisation de concours. Il semble en tous cas que du temps de Thucydide, le concours rétabli par les Athéniens n'attirait plus autant les foules, ou du moins était concurrencé par un autre concours organisé en Ionie même.

L'existence du concours au Ve s. av. J.-C. est encore attestée par une mention de son nom dans l'*Alexandre* de Sophocle cité par Stéphane de Byzance (St.Byz. *s. v.* Ἔφεσος)) : il manque le contexte du passage pour savoir si l'auteur tragique se référait à un concours ou plus généralement à la fête.

S. Hornblower a voulu faire des Éphéseia de Thucydide, qui coïncideraient avec les Artémisia, les Panionia qui selon Diodore (Diod. XV 49, 1) sont déplacés près d'Éphèse un peu avant 373 en raison de guerres [18]. Cela a été immédiatement réfuté par P. J. Stylianou, qui distinguait bien les Éphéseia des Artemisia et refusait l'idée selon laquelle les premiers correspondraient à la fête commune du Panionion, idée fondée selon elle sur une mauvaise utilisation du texte cité plus haut de Denys d'Halicarnasse faisant remonter les Éphéseia à la colonisation ionienne [19].

Un autre élément vient conforter l'hypothèse de concours organisés dans le cadre des Artémisia dès l'époque classique : c'était bien le cas dans une autre grande fête de sanctuaire, les Héraia de Samos.

Héraia. Les Héraia, qui remontaient à l'époque archaïque, durent comprendre un programme d'épreuves gymniques et musicales à partir de l'époque classique au moins, et peut-être la fin de l'époque archaïque, si l'on en juge par l'importance du sanctuaire alors.

En tous cas, les éphémères Lysandreia qui s'y substituèrent entre 404 et 394 probablement – le concours dut être définitivement supprimé quand les Samiens

18. Hornblower 1982b.
19. Stylianou 1983.

quittèrent le camp spartiate en 394, l'année qui suivit la mort de Lysandre – comprirent des épreuves de poésie et de péan où le concurrent ionien, Antimaque de Colophon, perdit devant Nicératos, venu d'Héraclée. Le Spartiate aurait peut-être réintroduit plutôt qu'introduit les concours musicaux, après une interruption pendant les dernières années de la guerre.

III — La haute époque hellénistique et les premiers vestiges de théâtres

III.1 — Révision à la baisse des datations hautes aux fondements discutables

L'étude systématique et développée de la question de la date de construction des théâtres de chaque cité d'Ionie nous a permis de rejeter un certain nombre de datations hautes, entérinées pour certaines par le retour du même, parfois grossi et déformé, dans la littérature. Le bilan, témoignant de l'absence de vestiges avant les dernières années du IVe s. av. J.-C., voire le IIIe s. av. J.-C., semble éloquent.

Point de vestiges au IVe s. av. J.-C. d'un théâtre à **Colophon**, qui n'exista probablement jamais ; rien ne prouve, en l'état actuel de nos connaissances, que le théâtre de **Phocée** soit « le plus ancien théâtre de Turquie », comme l'affirme son fouilleur Ö. Özyiğit.

L'histoire de la refondation de **Magnésie du Méandre** et de son développement urbain, telle qu'on la retrace plus précisément aujourd'hui, rend plus probable qu'on l'équipa d'un théâtre au IIIe s. av. J.-C., sinon à la toute fin du IVe s. av. J.-C., en tous cas pas dès le début de ce siècle. De même, envisager de remonter à 350 pour celui de **Priène** paraît improbable à l'heure actuelle, et le théâtre, bien que prévu avec le plan hippodaméen, fut bien plutôt construit au tournant du IVe et du IIIe s. av. J.-C. voire pour l'essentiel dans le courant du IIIe s. av. J.-C. Contemporain serait celui de **Milet**, dont on situait la construction audacieusement et sans fondement au milieu du IVe s. av. J.-C. Quant au monument observable à **Érythrées**, que les textes pourraient inviter à situer dans le courant du IVe s. av. J.-C., l'examen de ses vestiges semble interdire de le placer plus haut que les précédents ; il semble en aller de même pour celui du **Panionion**.

Fouilles stratigraphiques, études architecturales, histoire urbanistique, tout a conduit les chercheurs à descendre progressivement les datations, parfois même après le IIIe s. av. J.-C. Ainsi, le théâtre d'Éphèse, comme celui de Métropolis dans son sillage, n'auraient connu leur première phase monumentale d'envergure qu'au IIe s. av. J.-C., époque à laquelle celui de Magnésie fut entièrement remodelé.

Le théâtre de Samos, peu fouillé et très restauré, n'a pas livré de vestiges attribuables à la haute époque hellénistique, pas plus que les ruines d'époque impériale de ceux de Smyrne ou de Téos. Les sites de Chios, Clazomènes, Lébédos ou Myonnèse enfin sont jusqu'à présent demeurés silencieux.

Tout semble donc, en l'état actuel de nos connaissances, converger pour situer un premier tournant monumental dans le dernier tiers du IVe s. av. J.-C., qui se serait poursuivi dans le courant du IIIe s. av. J.-C., avant un intense développement au IIe s. av. J.-C. Nous avons montré par ailleurs que l'expérience peut être élargie à l'ensemble des théâtres micrasiatiques, dont les datations hautes sont également très fragiles [20].

Nous essaierons de mieux comprendre les raisons du fossé qui sépare les textes sur les périodes anciennes de vestiges qui nous paraissent relativement tardifs, pour départager les éléments significatifs des accidents de la transmission des sources, avant d'entreprendre d'en tirer quelques conclusions.

III.2 — Des lacunes matérielles ?

On peut se demander si le manque de vestiges pour le IVe s. av. J.-C. peut être jugé significatif.

Refondations. Ainsi, une série de cités ioniennes furent refondées à cette époque, et l'on ne sait parfois rien de la ville qui précéda. On n'a pas localisé le site de l'ancienne Magnésie, abandonné au début du IVe s. av. J.-C. ; on ignore encore où se situait l'ancienne Priène avant sa refondation vers le milieu de ce siècle, ce qui ne laisse pour l'instant aucune chance de découvrir des vestiges qui paraissent pour le moins inattendus. Il est vrai que la présence d'un théâtre semble aussi improbable dans les sites connus de la *palaia Smyrna* et de Colophon l'ancienne. Un cas plus probant est celui d'Éphèse, où le *theatron* attesté par les textes au tournant du IVe et du IIIe s. av. J.-C., qui devait s'ancrer d'une manière ou d'une autre dans la trame urbaine, est antérieur à la refondation de la cité par Lysimaque au début du IIIe s. av. J.-C.

Si des théâtres avaient existé à l'époque classique ou au IVe s. av. J.-C., les chances d'en trouver les vestiges apparaissent donc quasi nulles pour certaines cités. Dans ce contexte, considérer le passage d'Alexandre comme un tournant capital comporte une part d'artificiel, puisque ce moment se trouve à la charnière entre l'époque où nous ne possédons pratiquement que de rares sources littéraires et celle où les inscriptions et les vestiges se multiplient. En réalité, sans parler de Milet refondée au début de l'époque classique, on remarquera que les refondations de Magnésie et de Priène, tout comme la reconstruction de l'Artémision, précédèrent le passage du conquérant, tandis que celles de Colophon, Smyrne et Éphèse le suivirent, mais dans un temps assez long, celui des diadoques, jusqu'à Lysimaque. L'idée que l'Ionie se couvrit d'une nouvelle parure monumentale et de théâtres avec Alexandre paraît donc difficile à défendre : il semble plutôt, d'une part, que le conquérant chercha à tirer profit d'un mouvement déjà amorcé en le soutenant et que, d'autre part, les

20. « La lente émergence de l'architecture théâtrale en Asie Mineure durant le long troisième siècle », article à paraître dans les actes du colloque international de Bordeaux *l'Asie Mineure au IIIe s.*, 11-13 octobre 2018.

cités n'accordèrent pas la priorité aux théâtres qui furent sans doute mis en chantier après les sanctuaires principaux et les remparts.

Tous les sites n'ayant cependant pas été déplacés, se pose aussi la question de l'oblitération des phases anciennes.

Oblitération des phases antérieures. Les vestiges actuels peuvent en effet masquer des phases plus anciennes, hypothèse encore imparfaitement éprouvée par la fouille dans maints théâtres de Turquie. Ainsi à Phocée ou à Samos, sites qui n'ont pas été déplacés et qui connaissent un brillant développement à l'époque archaïque, les investigations archéologiques circonscrites qu'on y mena ne sont pas suffisantes pour se faire une idée des différentes phases du monument. Les deux théâtres n'ont fait l'objet que de fouilles très incomplètes, qui se sont cantonnées dans le bâtiment de scène à Samos, tandis qu'à Phocée, on n'a aucune idée du niveau de l'orchestra ou de l'existence ou non d'un bâtiment de scène.

À Téos, nous avons remarqué que ce que l'on observait aujourd'hui du koilon et du bâtiment de scène semblait datable de l'époque impériale. Nous avons avancé quelques éléments en faveur d'une construction antérieure hellénistique, que des sondages ciblés dans l'orchestra ou le bâtiment de scène pourraient permettre d'identifier. Nous citions également le cas de Smyrne, où de telles fouilles pourraient révéler un théâtre hellénistique, postérieur en tous cas à la refondation de la ville par Lysimaque et les diadoques. De tels sondages dans le théâtre d'Éphèse ont permis de dégager les indices de phases antérieures insoupçonnées, postérieures cependant à la refondation de la ville par Lysimaque.

Force est de constater que la vitalité urbanistique des cités ioniennes qui se couvrirent d'une véritable parure marmoréenne à l'époque hellénistique, et plus encore à l'époque impériale, a pu oblitérer les phases antérieures. A contrario on remarquera que les théâtres des dèmes attiques ne nous fournissent une image de ce que pouvait être le théâtre dans la région aux époques archaïque et classique, que parce qu'un certain conservatisme limita les transformations au cours des siècles où ils furent en usage, assurant une exceptionnelle continuité monumentale.

Cependant, des sondages réalisés en 1982 dans le bâtiment de scène du théâtre d'Érythrées, qui ont révélé des encastrements pour des poteaux taillés dans la roche, qu'on ne connaît qu'à travers une mention au détour d'un rapport de fouille d'Ö. Özyiğit, laissent soupçonner une phase antérieure aux vestiges observables, comprenant une skènè en bois démontable. Il est regrettable que depuis, la fouille du bâtiment de scène n'ait pu être poursuivie.

Une telle découverte conforte l'hypothèse de Fr. Krauss pour le théâtre de Milet, selon qui le théâtre en pierre a pu être précédé d'installations provisoires en bois et l'on pourrait formuler de semblables conjectures pour d'autres cités d'Ionie. Il apparaît en effet que des vestiges aussi évanescents, qui ne furent découverts au théâtre d'Athènes qu'au moyen de sondages méthodiques, peuvent être passés inaperçus s'ils n'ont totalement disparu.

III.3 — Des lacunes textuelles ?

Le silence des textes. Nous avons vu que les sources littéraires et les textes épigraphiques attestent l'organisation de concours musicaux en Ionie, pour lesquels on octroyait la proédrie et au cours desquels on proclamait les honneurs. Il y avait de toute évidence un lieu dévolu à ces activités, qui n'est jamais nommé et aucune indication sur sa forme, monumentale ou non, sa permanence dans le temps et l'espace ne nous est fournie.

De ce silence, on ne peut tirer de conclusion ferme et distincte : en effet le lieu peut être omis en raison de son évidence.

Si l'on pense, d'après l'état des données matérielles tel que nous venons de le présenter, qu'on procéda dès l'époque classique à des aménagements provisoires pour y organiser les concours, on ne pourra tirer argument de l'absence de mention d'*ikria* dans les sources littéraires, comme on en connaît pour Athènes, où la documentation à ce sujet est comparativement bien plus nombreuse. On peut encore supposer que seule la *skènè* consistait en une estrade que l'on fichait en terre ou sur des bases à l'occasion des concours, et que les spectateurs prenaient place sur la pente de la colline faisant face à l'espace scénique. La mention de la proédrie à partir du début du IVe s. av. J.-C. peut laisser penser par exemple (voir *infra*, p. 1416) qu'au théâtre d'Érythrées il existait déjà un premier rang en pierre de places réservées, comme au théâtre de Dionysos à Athènes dans la seconde moitié du Ve s. av. J.-C., où ces places portaient des inscriptions.

L'apparition du terme θέατρον. On ne peut qu'être frappé, après ce silence total, par l'apparition simultanée, dans une série d'importantes cités ioniennes, du terme θέατρον, donné dans les documents épigraphiques comme lieu de la proédrie ou de la proclamation des honneurs à l'occasion des concours. Ainsi le terme apparaît deux fois à Priène dans le dernier tiers du IVe s. av. J.-C. ou peut-être les premières années du IIIe s. av. J.-C. ; sept fois à Éphèse au tournant du IVe et du IIIe s. av. J.-C., après 306 ; à Samos encore deux fois peu après 306. À Érythrées, le terme apparaît un peu plus tard, dans deux textes datés de 280 et *ca* 277-275.

Le même terme, qui semble être apparu alors[21], est encore employé *ca* 306 à Ilion (*I.Ilion* 1) et entre 307/306 et 304/303 à Byzance (*IG* II^2 155).

L'usage du terme semble coïncider avec un moment déterminé, qui ne paraît pas se limiter à l'Ionie, mais concernerait plus largement l'Asie Mineure occidentale, où le théâtre devient un élément stable de l'équipement urbain, lieu fixe d'organisation des concours. Il pourrait avoir été employé à partir du moment où l'on mit en chantier dans la cité un théâtre en dur, même si ce théâtre ne fut achevé que des décennies plus tard. Ainsi le terme *theatron*, que nous attribuons souvent à des théâtres

21. Nous n'avons pas retenu une attestation isolée, antérieure à 392 a.C. (Polyaen. VI 10), où le *theatron* est le lieu où l'on s'attroupe pour assister au spectacle exceptionnel organisé par un dénommé Alexandre, chef de garnison en Éolide, qui fait venir des artistes d'Ionie, dont des acteurs tragiques. Csapo, Wilson 2015, p. 368, n. 238.

non canoniques, serait apparu en Ionie au moment où l'on se résolut à construire des théâtres dignes de ce nom.

Faut-il donc voir dans ces coïncidences, au-delà du déséquilibre des sources, un mouvement de monumentalisation où les cités se dotaient pour la première fois d'un théâtre en dur ?

Un décalage entre l'usage et la monumentalisation ?

De cet ensemble, que de nouvelles données pourront amener à reconfigurer, il ressort que l'apparition des θέατρα dans les textes, tout comme des premières phases des théâtres en pierre, que le terme θέατρον servit peut-être à décrire, semble bien largement postérieure à l'institution de concours musicaux dès l'époque classique au moins. Si ce décalage peut en partie s'expliquer par un certain fossé séparant sources textuelles et sources matérielles, le plus vraisemblable reste qu'on se soit contenté à l'époque classique de théâtres provisoires dont la scène et les gradins consistaient en des structures démontables en bois, qui n'auraient pas laissé de trace – sauf dans le cas d'Érythrées, et d'autres que pourront éventuellement révéler des sondages ; il est encore possible que les spectateurs se soient installés sur une pente aménagée ou non, face à une aire non équipée d'un bâtiment de scène. Ce ne serait que plus tard qu'on aurait adopté un type monumental correspondant à un usage inscrit dans le calendrier religieux de la cité depuis des décennies, voire des siècles.

La concordance des datations et des mentions de θέατρα laisse deviner peut-être une certaine compétition entre les cités, pour s'équiper, au tournant du IVe et du IIIe s. av. J.-C., d'un théâtre digne de ce nom. Le mouvement ne semble pas devoir être rattaché à l'héritage immédiat d'Alexandre, en l'honneur de qui les cités ioniennes fondèrent du reste, avec les Alexandreia, un concours gymnique plutôt que musical, hors de tout contexte monumental, aux confins des territoires d'Érythrées, Clazomènes et Téos.

Conclusions

Tous ces éléments invitent à reconsidérer la question de l'apparition du théâtre en Ionie. Si les vestiges et les inscriptions manquent pour les périodes anciennes, la vitalité agonistique d'une terre de poètes et de musiciens semble indéniable, pour l'époque classique au moins. Il semble probable que les plus grands concours, Dionysia des cités les plus importantes et concours de sanctuaires panhelléniques – Héraia, Éphéseia, au moins – furent institués dès l'époque classique, peut-être dans le courant du Ve s. av. J.-C., après les guerres médiques, et dans une certaine mesure dans l'orbite de la ligue de Délos.

Pour ces concours il devait exister des aménagements, peut-être démontables et en bois, mais dans un lieu dévolu à cet effet, où se trouvaient des places honorifiques peut-être déjà fixes. Ce ne serait qu'à la fin du IVe s. av. J.-C. qu'on entreprit, dans un mouvement touchant les grandes cités d'Ionie et d'autres cités importantes

d'Asie Mineure occidentale, d'équiper les villes de θέατρα dignes de ce nom, dont les contours monumentaux se dessinèrent au tournant du IVe et du IIIe s. av. J.-C. et dans le siècle qui suivit.

Ce mouvement, qui n'était pas particulièrement précoce, aurait éclos dans le sillage du développement du modèle canonique du théâtre en dur fondé sur le demi-cercle, à Athènes, mais aussi dans le Péloponnèse, en Macédoine et dans les Cyclades. L'Ionie ne paraissant pas à l'avant-garde de cette révolution monumentale, il importera de se demander quels purent être les modèles des premières formes architecturales.

Première partie

Destination religieuse et agonistique des théâtres

Introduction

À quelle fin construisit-on des théâtres ? La multiplicité des usages de ces édifices ne facilite pas la réponse à cette question, qui a fait l'objet d'âpres débats. Fr. Kolb soutenait que les théâtres étaient d'abord destinés à accueillir l'assemblée du peuple [1]. Mais les objections de M. H. Hansen semblent solides [2] : la présence d'un bâtiment de scène notamment, la forme de l'orchestra, pourrait-on ajouter, mais encore la capacité importante des koilons répondent mieux au cahier des charges d'un édifice destiné à abriter les artistes et le public de concours musicaux. On ne saurait objecter que le bâtiment de scène fut secondaire dans la conception des monuments : on verra par exemple que la phase primitive du théâtre d'Érythrées comportait très probablement une skènè en bois, ce qui suffit à montrer que l'espace scénique constituait bien une composante essentielle et originale des théâtres.

Les Grecs déjà considéraient les théâtres comme conçus pour un certain type de musique, la musique de théâtre, une musique qui se donnait en spectacle à un public. Ainsi le pseudo-Plutarque dans son *De Musica* (Ps. Plu., *De musica* XIV 264-266) donnait, dans la bouche d'un des interlocuteurs du dialogue, un point de vue sur la genèse du théâtre :

Ἐπὶ μέντοι τῶν ἔτι ἀρχαιοτέρων οὐδ΄ εἰδέναι φασὶ τοὺς Ἕλληνας τὴν θεατρικὴν μοῦσαν, (265) ὅλην δ΄ αὐτοῖς τὴν ἐπιστήμην πρός τε θεῶν τιμὴν καὶ τὴν τῶν νέων παίδευσιν παραλαμβάνεσθαι, μηδὲ τὸ παράπαν ἤδη θεάτρου παρὰ τοῖς ἀνδράσιν ἐκείνοις κατεσκευασμένου, ἀλλ΄ ἔτι τῆς μουσικῆς ἐν τοῖς ἱεροῖς ἀναστρεφομένης, ἐν οἷς τιμήν τε τοῦ θείου διὰ ταύτης ἐποιοῦντο καὶ τῶν ἀγαθῶν ἀνδρῶν ἐπαίνους· εἰκὸς δ΄ εἶναι ὅτι τὸ θέατρον ὕστερον καὶ τὸ θεωρεῖν πολὺ πρότερον ἀπὸ τοῦ θεοῦ τὴν προσηγορίαν ἔλαβεν. Ἐπὶ μέντοι τῶν καθ΄ ἡμᾶς χρόνων τοσοῦτον ἐπιδέδωκε τὸ τῆς διαφθορᾶς εἶδος, ὥστε τοῦ μὲν παιδευτικοῦ τρόπου μηδεμίαν μνείαν μηδ΄ ἀντίληψιν εἶναι, πάντας δὲ τοὺς μουσικῆς ἁπτομένους πρὸς τὴν θεατρικὴν προσκεχωρηκέναι μοῦσαν.

« En des temps plus anciens encore [que ceux des Sthènia d'Argos], les Grecs ne connaissaient même pas, dit-on, la musique de théâtre, et pour eux ce savoir servait tout entier au culte des dieux et à l'éducation de la jeunesse : il n'y avait pas du tout non plus déjà de théâtre construit chez les hommes de ces temps-là, mais l'art musical demeurait dans les sanctuaires où on l'employait à célébrer le culte de la divinité et les louanges des hommes de bien ; la chose est vraisemblable, dit-on, car le mot *theatron*, plus tard, et, bien avant, le mot *theôrein*, ont tiré leur nom du mot *theos*, dieu. De nos jours, cependant, la forme de la corruption s'est tellement développée que l'on n'a aucun souvenir ni aucune notion du mode éducatif, mais que tous ceux qui s'adonnent à l'art musical ne touchent qu'à la musique de théâtre.

1. Kolb 1981.
2. Hansen, Fischer-Hansen 1994.

De ce texte on retiendra, plutôt qu'une hypothèse étymologique ou des jugements de valeur discutables, trois points fondamentaux. D'abord que les théâtres grecs étaient faits pour la musique et non la politique : pour un genre de musique particulier, la « muse de théâtre », ou encore la « musique scénique » (*e. g.* Ps. Plu., *De musica* XXXI 1142 b-c), adjectif dérivant de *skènè* au sens de bâtiment de scène et non de scène, mais plaçant bien la performance du côté de la représentation devant un public. Ensuite que les rites musicaux dans les sanctuaires précédèrent les représentations théâtrales, ce qui constitue un début d'explication à l'arrivée tardive des théâtres dans la panoplie monumentale des cités, bien après les temples en pierre[3]. Enfin, en dépit même de la logique décadentiste du locuteur, il apparaît que les concours qui avaient lieu au théâtre constituaient d'abord un rite, une forme d'offrande à la divinité, au même titre qu'un sacrifice ou que la consécration rituelle d'un objet.

Nous nous intéresserons donc d'abord aux théâtres d'Ionie comme équipements nécessaires aux concours musicaux, ces offrandes aux dieux qui se déroulaient dans le cadre de fêtes religieuses. Dans un premier temps, nous tâcherons de mettre en évidence les rituels qui se déroulaient au sein des théâtres et constituaient comme les prémices du concours. Puis nous verrons comment le calendrier agonistique s'est étoffé au fil des siècles à l'échelle de l'Ionie. Enfin nous étudierons l'espace dévolu aux artistes, en particulier l'espace scénique, et son évolution.

3. *Cf.* Moretti 2014, qui part de ce constat.

Le théâtre dans la fête : rituels religieux

Les rituels antiques peuvent nous paraître difficiles à restituer parce qu'ils pouvaient en grande partie se résumer à des gestes et à des paroles répétitifs, intimement connus des individus qui les pratiquaient régulièrement, mais retournant au néant une fois les rituels accomplis et leur pratiquants disparus. Ils n'ont guère laissé de traces matérielles, et n'ont pas été décrits pour eux-mêmes par ceux pour qui ils s'inscrivaient dans la banalité du quotidien. Les sources nous livrent cependant une série d'indices indirects qui nous permettent d'aborder dans ce premier chapitre la question des rituels religieux, de façon à replacer le théâtre dans la fête, dont les concours n'étaient qu'une composante non indispensable. A. Chaniotis réunissait, il y a quelques années, dans un article riche en sources ioniennes, les rituels qui pouvaient avoir lieu dans les théâtres, en distinguant rituels religieux et non religieux [1]. Nous souhaitons approfondir ici la question des premiers, dont les sources sont plus variées, mais aussi relativement rares, disparates et sujettes à controverse ; pour ce qui est des rituels non religieux, à commencer par la proclamation des honneurs au théâtre et le privilège de la proédrie, nous tâcherons de dépasser la banalité des formulaires se répétant d'un décret à l'autre, dans une documentation pléthorique, pour réfléchir à leur articulation avec certains concours en particulier (voir *infra*, p. 1069, 1078) et à leur mise en application pratique dans les différents édifices, en un temps et un lieu donnés (voir *infra*, p. 1400).

On ne doute plus, aujourd'hui, du caractère religieux de concours grecs qui s'inscrivirent tout au long de leur histoire, non seulement à l'époque classique, mais aussi à l'époque hellénistique [2] et encore à l'époque impériale, dans le cadre des fêtes religieuses rythmant le calendrier de la cité. Les théâtres ne constituaient qu'un équipement où se déroulait une partie de ces fêtes au programme varié, qui pouvaient s'étendre sur plusieurs jours et attirer des foules nombreuses en divers lieux [3]. On pourra se demander quelle place ce lieu emblématique de la ville tenait dans la fête et s'il constituait un point d'ancrage des processions, avant de préciser quels rites étaient accomplis dans l'enceinte même des théâtres et de voir dans quelle mesure ces théâtres pouvaient être envisagés comme des espaces cultuels.

1. Chaniotis 2007b.

2. Br. Le Guen en 1995, démentant une série de préjugés sur la période hellénistique, en passait encore par une réponse à la question rhétorique « le théâtre hellénistique, un divertissement profane ? » (Le Guen 1995, p. 87-90).

3. De nombreux aspects du problème ont déjà été exposés par J.-Ch. Moretti, notamment dans Moretti 2009, d'où nous tirons certains exemples à l'échelle du monde grec. Il s'agit ici de proposer une synthèse régionale en approfondissant certains cas et en tâchant de voir dans quelle mesure l'Ionie s'inscrit dans le tableau général.

1 — Processions

1.1 — Fêtes, processions, concours, théâtres

Encore plus que les concours, les processions, *pompai*, faisaient partie des composantes récurrentes des panégyries grecques. Si leur existence est souvent attestée, on parvient rarement à retracer leur parcours. Des points d'ancrage importants étaient les sanctuaires, plus précisément les autels où l'on réalisait les sacrifices à l'un des termes de la procession ; de vastes esplanades, comme celle du sanctuaire d'Artémis Leukophryènè à Magnésie du Méandre, qui a conservé des inscriptions topiques, permettaient d'ordonner les divers groupes participant à la procession ; pour les grands sanctuaires extra-urbains du Didymeion de Milet et de l'Artémision d'Éphèse, on connaît des voies sacrées y conduisant depuis la ville, empruntées par les processions avant le début des concours. Dans les villes, outre les sanctuaires, les agoras offraient de vastes espaces où pouvait se déployer et stationner la procession.

Nous ne nous arrêterons pas sur les processions gagnant un sanctuaire couronnant un théâtre, car on n'en connaît pas en Ionie, contrairement à ce que l'on observe dans d'autres régions d'Asie Mineure : ainsi à Stratonicée de Carie, non loin de l'Ionie, ou à Patara, où K. Piesker, ce qui paraît assez invraisemblable, considère que les processions passaient par la grande porte axiale du bâtiment de scène, pour s'élever jusqu'au temple, les gradins faisant office de monumental escalier d'accès au sanctuaire, comme Pompée avait pu présenter son théâtre, ce qui ne prouve cependant pas que les processions romaines le traversaient [4]. Les portiques du sanctuaire d'Aphrodite Stratonicide associés au théâtre de Smyrne sont à mettre au nombre des portiques *post scaenam*, plutôt que des *sacella in summa cavea*. Le lien n'était sans doute pas anodin, quand on sait qu'au IIIe s. av. J.-C., les Antiocheia étaient célébrés en l'honneur, probablement, d'Antiochos II et de la reine mère Stratonicée, mais dans la description de Vitruve, quelques siècles plus tard, c'est le *stratoniceum* qui apparaît comme une annexe du théâtre et non l'inverse. Quant au Nemeseion d'Éphèse, on est revenu de l'idée qu'il couronnait le théâtre (voir *supra*, p. 175). Il est probable qu'il se soit situé à proximité de l'édifice de spectacle ou du stade, de même que le sanctuaire des Nemeseis, qui demeure aussi à identifier, probablement sur les pentes du Pagos ; en tous cas, sources matérielles comme textuelles ne laissent soupçonner aucun ensemble monumental unissant ces sanctuaires au théâtre.

Les théâtres, lieux des concours musicaux, demeuraient généralement dans le monde grec en dehors des circuits processionnels : c'était le cas à Athènes où la procession des Panathénées s'achevait sur l'acropole ou celle des Dionysia au sanctuaire de Dionysos Éleuthéreus, un jour précédant les concours, probablement la veille. Mais une inscription attique (*IG* II^2 1006) atteste aussi qu'à l'époque hellénistique au moins (122/121) les éphèbes apportaient de nuit (la statue de) Dionysos « de

4. Piesker 2015. Voir aussi Piesker, Ganzert 2012, p. 283-284.

l'*eschara* au théâtre », probablement lors des Dionysia où ils offraient un taureau à sacrifier dans le sanctuaire (de Dionysos Éleuthéreus) [5].

Par ailleurs, quelques cas, au hasard de notre documentation, témoignent de processions conduisant au théâtre, dans des cités petites et grandes, de la Macédoine à l'Égypte, de l'époque classique à l'époque impériale. C'est au théâtre que s'acheva la procession organisée par Philippe II à Aigai en 336 pour le mariage de sa fille, célèbre parce que c'est à cette occasion que le roi de Macédoine fut assassiné : on y apporta l'effigie de Philippe ainsi que les statues des douze dieux (Diod. XVI 91-94). À l'époque hellénistique, on peut envisager, surtout à la lumière d'exemples micrasiatiques, que si l'on transportait un autel lors des Ptolémaia d'Alexandrie en 271/270, selon la description de Callixène de Rhodes (Ath. V 197 c-f), c'était pour l'amener sur les lieux où se déroulait ce concours gymnique, musical et hippique : on sait que la procession passait au moins par le stade (διὰ τοῦ κατὰ τὴν πόλιν σταδίου). À l'époque augustéenne, on sait que l'agoranome apportait les portraits peints d'Auguste, Livie et Tibère au théâtre de Gytheion : ce devait être l'occasion d'une procession secondaire, après les grandes processions sacrificielles allant du sanctuaire d'Asclépios et d'Hygie au Kaisareion d'une part, et vers l'agora d'autre part [6]. Enfin à l'époque antonine, on sait que la procession du concours créé par K. Ioulios Dèmosthénès à Oinoanda en 124/125 passait par le théâtre, avec les statues d'Apollon Patrôos et des empereurs ainsi qu'un autel pour y pratiquer les rites concluant la procession [7].

Les exemples de processions ayant pour terme le théâtre ne semblent donc pas si rares, ni être une coutume proprement romaine, et les cas ioniens tendent à étayer l'idée que ce phénomène était peut-être plus fréquent qu'on ne pourrait le croire au premier abord.

1.2 — Processions des fêtes dionysiaques et théâtres

En Ionie à l'époque hellénistique, il est un cas où l'on connaît bien le terme d'une procession préalable à un concours : il s'agit du concours annuel des technites dionysiaques d'Ionie et de l'Hellespont et de ceux groupés autour de Dionysos Kathègemôn à Téos. Les précisions sur la proclamation des honneurs dans une série d'inscriptions, datées entre le tournant du IIIe et du IIe s. av. J.-C. et le deuxième quart du IIe s. av. J.-C., nous indiquent que la procession se déroulait le jour de l'anniversaire du roi Eumène et qu'elle s'achevait par la proclamation des honneurs décernés par le koinon. Les technites décrétèrent des honneurs à vie pour Kratôn de Chalcédoine αἰεὶ ἐν τῶι θεάτρωι […] ἐν τῆι βασιλέως Εὐμένου ἡμέραι ὅταν ἥ τε πομπὴ διέλθηι καὶ αἱ στεφανώσεις συντελῶνται. L'aoriste de διέρχομαι évoque le passage de la procession jusqu'à l'achèvement du procès et le texte implique un enchaînement

5. L'exemple est repris par B. Edelmann, qui consacre une partie de son article, portant plus généralement sur les images et les processions dans le cadre du culte impérial dans l'Orient grec, à la question du rôle du théâtre dans les processions (Edelmann 2008, p. 149-151).

6. *SEG* 11.923 (*SEG* 13.273, *SEG* 16.273). Gebhard 1996, p. 117-121, Chaniotis 2007b, p. 52, Moretti 2009, p. 40, n. 52 [avec bibliographie antérieure].

7. Wörrle 1988b, *SEG* 38.1462.

entre procession jusqu'au théâtre et couronnements au théâtre. Sans doute le cortège se divisait-il ensuite entre public prenant place dans les gradins d'une part, et d'autre part magistrats (l'agonothète et prêtre attalide sans doute en présence du prêtre de Dionysos) et bienfaiteurs (représentants des cités et individus), acteurs de la cérémonie dans l'orchestra. Nous doutons de la restitution d'une autre clause dans l'inscription délienne en l'honneur de Kratôn comme καθ' ἕκαστον ἔτος εἰς ἀεὶ ἐν τῶι θεάτρωι ἐν ᾗι ἡμέραι ἡ π̣[ανήγυρις τε]-|[λ]εῖται μετὰ τὴν στεφάνωσιν τῶν δήμων, car de toute évidence la panégyrie durait plusieurs jours et le couronnement des cités, puis des individus, constituait le finale du premier jour, celui de la procession : on restituerait plutôt ἐν ᾗι ἡμέραι ἡ π̣[ομπὴ συντε]-|[λ]εῖται, avec le verbe composé comme dans l'exemple précédent. Le fait aussi que l'agonothète et prêtre du roi Eumène soit chargé de l'encensement de la statue au théâtre aussi bien lors des spectacles que lors des processions (καὶ ἐν ταῖς θέαις καὶ ἐν ταῖς πομπαῖς) indique qu'un moment important de la procession se déroulait au théâtre : sans doute le magistrat, qui avait d'autres responsabilités, ne devait-il pas rester au pied de la statue tout au long des spectacles et des processions, mais faire en sorte que la crémation lente de l'encens dans l'encensoir se poursuive pendant toute la durée des festivités, à l'image d'un feu éternel. L'intégration du théâtre est d'autant plus remarquable qu'il existait par ailleurs à Téos un important sanctuaire de Dionysos, consacré à la divinité archégète.

Dans les autres cités, il est loin d'être assuré que le théâtre ait marqué le terme de la procession. Ainsi à Smyrne, lors des Dionysia, on faisait monter processionnellement la trière sacrée de Dionysos depuis le port jusqu'à l'agora. On n'imagine guère, même si devaient se dérouler ensuite au théâtre des concours en l'honneur de Dionysos, qu'on faisait entrer une embarcation, même en modèle réduit, par les accès exigus du théâtre. Cependant, l'existence dans de nombreuses cités d'Ionie de Katagôgies, fêtes comprenant un sacrifice après une procession mettant en scène le débarquement de Dionysos, de retour de la haute mer après l'hiver, soulève la question du point d'arrivée de l'effigie du dieu, pour qui un sanctuaire monumental n'existait pas toujours : ce sont les Katagôgia de Priène, d'Éphèse et de Milet, la Katagôgè de Colophon, peut-être les Katapla de Smyrne, nom sous lequel nous proposons de voir une fête synonyme (voir *supra*, p. 872), peut-être aussi une semblable fête à Magnésie (voir *supra*, p. 439) ; on peut en voir encore un héritage dans les Hadrianeia Épibatèria d'Érythrées, concours musical qui commémore le débarquement d'Hadrien sur le territoire de la cité. Ces fêtes, remontant au VIe s. av. J.-C., pourraient s'inscrire dans des pratiques magiques, visant à contraindre un dieu [8]. Pour ces katagôgies, qui apparaissent être une spécificité ionienne [9], aucun concours n'est attesté. Selon les *Actes de Timothée*, source sujette à caution, datable du Ve s. apr. J.-C., bien après l'époque de Nerva où le martyre aurait eu lieu, et qui pourrait s'inspirer aussi

8. Tassignon 2003, sur les Katagôgies d'Asie Mineure d'après une série d'amphores ou de skyphoi représentant Dionysos sur un bateau monté sur des roues. Le plus ancien serait un vase provenant d'Asie Mineure, daté de 540-530, trouvé à Karnak.

9. On en connaît toutefois une attestation d'époque impériale à Athènes : voir *infra*, p. 1074.

des Lupercales[10], la fête, du moins celle d'Éphèse, se déroulait sur plusieurs jours en janvier (le 19 serait le dernier selon le récit), au mois de Lénaion, comme les Lénéennes athéniennes, qui comprenaient un concours dramatique moins fréquenté que les Dionysia et relativement moins présent dans les sources. La possession passait par les lieux remarquables de la cité et semble-t-il par la grande rue de marbre (appelée *Embolon*) qui longeait le théâtre. Dans le cas de Priène, la prêtrise de Dionysos Katagôgios était un attribut du prêtre de Dionysos Phléos, dont l'une des charges était d'accomplir des sacrifices en l'honneur de Dionysos Melpoménos au théâtre où il avait le droit de proédrie : peut-être la procession trouvait-elle son terme au théâtre, comme sanctuaire de Dionysos ?

En l'absence, comme à Priène, de sanctuaire à péribole, le terme de la procession pouvait en effet consister en un autel de Dionysos, au théâtre ou ailleurs, monumental ou transportable : à part le cas exceptionnel du sanctuaire principal de Dionysos à Téos, on ne connaît de sanctuaire monumental de Dionysos qu'à Milet. Un texte d'Énée le Tacticien nous apprend qu'à Chios au IVe s. av. J.-C., la procession des Dionysia s'achevait à l'autel de Dionysos, dont l'emplacement n'est pas précisé ; cependant le fait que ce sont les rues autour de l'agora qui sont protégées à mains armées indique qu'il s'agissait d'un point-clé du parcours ; il demeure possible qu'on se soit réuni à l'agora pour gagner le théâtre, plus haut sur les pentes de Tourloti (Aen. Tact., XVII 4, 6).

1.3 — Les processions de la fondation de C. Vibius Salutaris et le théâtre d'Éphèse

Le dossier de la fondation de C. Vibius Salutaris (voir *supra*, p. 268) à l'époque trajanienne nous fournit des informations beaucoup plus précises. Le parcours de la procession, qui partait du pronaos du temple de l'Artémision pour entrer dans Éphèse, peut-être par la porte de Magnésie à l'autre extrémité de la ville, selon l'hypothèse contre-intuitive de Rogers, avait pour point de départ et d'arrivée ultime le sanctuaire d'Artémis, et non le théâtre, dans lequel la description de Rogers, évocatrice pour le reste du parcours, ne nous fait pas pénétrer.

Ce n'était pas la procession d'une fête ni d'un concours en particulier, puisqu'elle devait se dérouler dans les mêmes conditions pour une série d'occasions de divers ordres : sacrifice annuel, réunions mensuelles sacrées de l'assemblée, concours que l'on suppose musicaux, mais aussi les concours gymniques.

Le théâtre constituait cependant une étape essentielle de la procession, la seule halte, puisqu'on s'y arrêtait pour y installer une série de statues, apportées depuis le sanctuaire, sur les piédestaux dressés de façon pérenne à cette fin au-dessus des kerkis du premier maenianum, et que c'est au théâtre, comme point de départ d'une procession dans cette procession discontinue, qu'on venait chercher les statues pour les ramener au sanctuaire. Une telle cérémonie s'inscrivait dans une longue tradition grecque – qui remonte avant Philippe II faisant porter sa statue avec celles des dieux

10. *FiE* 1 p. 358, nº 272, Delehaye 1966, p. 408-415. Voir aussi Robert, Robert 1989, p. 96-98.

au théâtre – celle des processions de statues de dieux lors des fêtes. Mais c'était aussi une pratique courante romaine : celle de la *pompa circensis*, où l'on portait les effigies divines à travers le cirque, mais aussi à l'époque impériale celle des cortèges apportant des images d'empereurs ou de membres de la famille impériale au cirque ou au théâtre, qui étaient autant d'occasions de mettre en scène le pouvoir [11].

Le théâtre ne constituait pas une étendue plane où la procession pouvait stationner en ordre, comme sur une agora. La procession ne passait pas, nous semble-t-il, par l'aire de l'orchestra [12] ; c'eût été le plus naturel si les entrées avaient constitué de larges parodos découvertes, en faible pente et dépourvues d'escaliers, ce qui n'était pas le cas. À notre sens, la procession devait traverser le théâtre de part en part, du sud au nord, par le premier diazôma, qui interrompait la pente du koilon et en bordure duquel se trouvaient les bases de statues devant lesquelles les porteurs devaient s'arrêter. Un cheminement ainsi restitué s'inscrit dans la continuité du réseau viaire : la grande rue de marbre, voie sacrée reliant la ville au sanctuaire, était très probablement raccordée à la galerie voûtée ES1, qui devait permettre de s'avancer processionnellement ; à l'autre extrémité du diazôma, on pouvait sortir par la galerie EN1, et rejoindre la rue de marbre ou la rue du stade. Dans tous les cas, il fallait monter et descendre des escaliers raides, mais cet itinéraire demeurait relativement confortable.

C'étaient 300 personnes environ qui empruntaient ce chemin, puisque 250 éphèbes au moins se joignaient au convoi à la porte de Magnésie et que le cortège de départ comprenait des gardes de l'Artémision, deux néopes, un « bedeau »(σκηπτοῦχος), l'esclave sacré d'Artémis Mousaios, assistant d'Hermias, le garant des poids, et les chrysophoroi, sans doute plus nombreux, puisqu'ils constituaient un synèdre et possédaient une boulè gerousia : il nous semble que ce groupe, qui avait au théâtre sa place en tant qu'εἰκονοφόροι était vraisemblablement celui des véritables porteurs d'images au sein du cortège.

Cette troupe considérable devait donc entrer à la file, éventuellement en rangs limités par la largeur de circulation, avoisinant deux mètres dans le diazôma. Les participant devaient se succéder dans l'ordre des bases sur lesquelles ils devaient installer des statues. On ignore si avant de sortir, ils descendaient dans le premier maenianum ou montaient dans le second, pour faire halte sur les gradins, mais rien n'est moins sûr : pour les assemblées par exemple, les éphèbes devaient quitter les lieux.

11. Des exemples sont rassemblés dans Edelmann 2008, p. 150. Pour le théâtre en particulier, on peut citer la statue de Marcellus apportée dans le théâtre qui avait pris son nom (voir *infra*, p. 1059) et celles de Caracalla et de Septime Sévère divinisé, apportées à l'occasion de leur anniversaire respectif, du temple de Jupiter Capitolin au théâtre d'Arsinoè en Égypte.

12. Rogers 1991 et Gebhard 1996 ne fournissent pas leur point de vue à ce sujet. Moretti 2009, p. 48 rapproche le cas d'Éphèse de deux autres : celui d'Oinoanda, où l'on apportait un autel outre les statues, donc très vraisemblablement dans l'orchestra, même si l'emplacement des statues est indéterminé et que la destination finale de l'autel n'est pas précisée. Il est possible qu'on les ait installées au pied des kerkis, comme les statues d'Hadrien au théâtre d'Athènes. Pour le cas de Gytheion, où il s'agit de portraits peints (γραπταὶ εἰκόνες) en deux dimensions, on peut en effet admettre qu'ils auraient davantage trouvé leur place du côté de la scène, face aux gradins, tels des panneaux en bois de décor de fond, plutôt que l'inverse.

II — Rites accomplis au théâtre

Les théâtres d'Ionie sont avant tout des théâtres urbains, destinés aux concours musicaux. On ne sait rien de la forme de l'odéon de l'Héraion de Samos. Quant au théâtre du Panionion, il constitue certes un cas à part, mais sa forme semi-circulaire et l'absence de temple ou d'autel à proximité l'apparentent à un théâtre canonique.

Il est remarquable qu'on ne connaisse en Ionie aucun de ces dispositifs à gradins droits aménagés dans les sanctuaires ou en bordure d'agora, contrairement aux régions voisines, de l'époque archaïque à l'époque impériale, et que nous nous contenterons d'évoquer sans aborder la question de la typo-chronologie par laquelle doit passer qui s'y intéresse directement : ainsi en Carie (en bordure des agoras de Telmessos ou Syangela et Codapa ou dans le sanctuaire d'Hécate à Lagina), en Éolide (au sanctuaire de Meson à Lesbos, à Néandria, au sanctuaire de Déméter à Pergame), en Phrygie (au sanctuaire de Cybèle à Pessinonte, au Ploutonion de Hiérapolis, en bordure de l'agora de Tripolis), en Lycie (ainsi des gradins taillés dans la montagne au lieu-dit Minara ou Marmara). Tout au plus peut-on considérer que les nombreux degrés en bordure de l'agora de Priène, ou ceux du début de la voie sacrée, au sortir du sanctuaire d'Apollon Delphinios à Milet, pouvaient servir de gradins aux spectateurs des processions. Il ne semble donc pas avoir existé en Ionie de théâtre cultuel à proprement parler et la question se pose de savoir si des équipements destinés à abriter les concours musicaux pouvaient aussi faire office de lieux de culte [13].

II.1 — La question de l'autel

Depuis la fin du XIXe s., dans la littérature savante et vulgarisatrice sur le théâtre grec antique, l'idée qu'on trouvait un autel au centre de l'orchestra est récurrente. Elle s'inscrit dans un champ très vaste de l'imaginaire généré par le théâtre grec, et en particulier la circularité de son orchestra, cœur sacré d'un théâtre sanctuaire [14]. Cette idée n'est fondée sur aucun vestige assuré et paraît aberrante car un autel fixe aurait gêné les mouvements du chœur, qui n'était pas toujours cyclique mais pouvait évoluer en rangs et files : elle correspond à une interprétation fausse et moderne des vestiges et de textes sur la *thymèlè* comme l'ont montré Chr. Mauduit et J.-Ch. Moretti [15]. Pourtant la présence d'un autel dans le théâtre pouvait être nécessaire pour des raisons cultuelles, afin d'y accomplir certains rites ; elle pouvait aussi paraître souhaitable pour la mise en scène de nombreuses pièces, notamment les tragédies où le chœur ou un personnage recherchaient l'asylie d'un sanctuaire, en suppliants, devant un autel.

13. Sur les théâtres de sanctuaire, voir la première partie de Moretti 2009, portant plus généralement sur les lieux de culte. D'importantes synthèses existent sur le sujet : Nielsen 2002, Becker 2004. Sur les marches monumentales dans l'architecture grecque, Hollinshead 2015.

14. Ainsi C. Bottin, dans son tableau évocateur d'un concours de dithyrambe (Bottin 1931, p. 464-465), après avoir déjà placé le chorège (*sic* ?), le chœur et l'aulète dans l'orchestra, croit bon d'ajouter « Vivant en sa statue de bois qui est placée dans l'orchestre le dieu assiste aux danses et aux chants des chœurs cycliques et confère, par sa présence dans le théâtre, partie du *téménos*, un caractère sacré au chorège qui est dans l'exercice de ses fonctions. »

15. Sur la thymèlè au théâtre Mauduit, Moretti 2009.

II.1.1 — Un autel pour quel usage ?

Des rites nécessitant un autel. Divers rites pouvaient nécessiter un autel, à commencer par les sacrifices, sanglants ou non. Nous étudierons chaque type de sacrifice séparément, car verser un liquide, allumer un encensoir ou immoler une bête n'avait pas le même impact sur l'espace où l'on pratiquait ces rites. Après ces sacrifices, l'autel pouvait servir aussi à la prière.

• **Libations.** La pratique de libations au théâtre est essentiellement connue par les inscriptions honorifiques de Priène, dont le formulaire concernant la proclamation des honneurs au théâtre est particulièrement précis. On y apprend que la proclamation se faisait, entre les années 190 et une date située après 84 av. J.-C., lors des Dionysia, après les libations, ou plutôt en même temps, avant le début des représentations musicales. Ces libations, accomplies par le peuple, sont qualifiées d'ancestrales, et dans deux cas du début du Ier s. av. J.-C., il est précisé qu'elles étaient réalisées en l'honneur de Dionysos, le dédicataire du concours. Or l'on sait que c'était une prérogative du prêtre de Dionysos Phléos de verser des libations, ou plus précisément d'inaugurer les libations (σπονδαρχήσει) au théâtre, ce qui implique que d'autres prêtres ou magistrats devaient lui succéder, versant peut-être des libations pour d'autres divinités. On sait ainsi qu'à Athènes c'était le collège des stratèges qui faisait des libations lors des Dionysia (Plu., *Cim.* VIII 8).

Dans un des cas les plus anciens, la proclamation semble liée au début du spectacle qui succède aux libations plutôt qu'à ces dernières : τοῖς πρώτοις Διονυσίοις, ὅταν τὰς θέας συντελῶμεν μετὰ τὰς σπονδάς. Dans tous les autres cas, le texte implique une simultanéité entre proclamations et libations : c'est au moment où l'on répand les libations que se fait la proclamation (ἐν τῶι ἀγῶνι τῶν Διονυσίων, ὅταν [σ]υν̣<τελῶσι> τὰς πρώτας| σπονδάς ; ἐν τῶι θεάτρωι Δ̣[ιονυσίοις αὐλητῶν] τῶι ἀγῶνι τῶι παιδικῶ[ι, ὅταν ὁ δῆμος τὰς] πατρίους σπονδὰς συντ[ελῆι] ; [ἐν] τῶι θε-|[άτρωι Διονυσίοις αὐλητ]ῶν [τ]ῶι ἀγῶνι τῶν παί[δω]ν, ὅταν ὁ δῆ-|[μος τὰς σπονδὰς συν]τελ[ῆ]ι ; Διονυσίοις αὐλ[ητῶν τῶι ἀγῶνι τῶι παιδικῶι], ὅταν ὁ δῆμος τὰς πατρί-|[ους σπονδὰ]ς τῷ Διονύσωι ἐπιτελῇ ; ἐν τοῖς Διο[νυσίοις τῶι] ἀγῶνι τῶι παιδικῶι, ὅταν ὁ δῆμος συντελῆι τὰς πατρίους τῶι Διονύσωι σπονδάς). Cela signifie que ces deux événements devaient s'inscrire dans la même cérémonie d'ouverture, considérée comme une partie intégrante du concours.

L'expression ἐν τῶι ἀγῶνι τῶν Διονυσίων, ὅταν [σ]υν̣<τελῶσι> τὰς πρώτας σπονδάς ne doit pas renvoyer à plusieurs séries de libations ; associée à la conjonction de subordination ὅταν, c'est une façon de renvoyer au début d'un procès, ou encore d'indiquer le prochain événement, de même que les « premiers Dionysia » sont les premiers à venir, les prochains. Les libations inauguraient rituellement les Dionysia et c'est lors de cette ouverture que l'on pouvait déclamer, rituellement aussi, la proclamation. L'enchaînement devait paraître naturel, entre les dieux en l'honneur desquels on versait les libations tout en les nommant, et les noms d'évergètes qu'on égrenait en versant les libations.

On peut se douter qu'on pratiquait aussi les libations pour clôturer les concours, ce dont nous conservons moins de traces, puisque ce n'était pas l'occasion de proclamer les honneurs. Ainsi aux Dionysia et [Seleukeia ?] d'Aigai, les vainqueurs du concours musical chantaient des péans en l'honneur d'Apollon en versant des libations ; peut-être qu'aux Dionysia et Seleukeia d'Érythrées on chantait aussi le péan en l'honneur d'Apollon et d'Asklèpios allongé d'une strophe en l'honneur de Séleukos, dont le texte même indique qu'il était chanté en versant des libations : ce pouvait avoir lieu dans un sanctuaire, mais aussi peut-être au théâtre, à la fin du concours.

• **Fumigations d'encens.** On pratiquait aussi les fumigations au théâtre : c'est attesté dans les dernières années du IIIe s. av. J.-C. à Milet, dans le deuxième quart du IIe s. av. J.-C. à Téos, *ca* 130 à Priène. Dans les deux premiers cas, il s'agit de brûler de l'encens (ἐπιθυμιᾶσαι λιβανωτὸν, ἐπιθυμιάσεως) dans un brûle-encens (θυμίατρον à Milet, forme syncopée de θυμιατήριον, employée à Téos [16]) vraisemblablement posé sur un trépied portatif, nommé dans les deux cas avec l'encensoir et faisant office de table ; dans le troisième cas, il s'agit de répandre l'encens (λιβανωτὸν ἐπιθήσει), peut-être directement sur l'autel où on pouvait le faire brûler, car l'activité est décrite entre les sacrifices et les libations [17], ou avec un brûle-encens posé sur l'autel.

À Priène, il s'agissait toujours d'un rite en l'honneur de Dionysos, exécuté par le prêtre de Dionysos, lors des Dionysia peut-être ou à d'autres occasions. À Téos, c'était une façon de porter aux nues, d'encenser littéralement l'aulète Krâton, lors des spectacles et des processions qui les précédaient, toujours dans le cadre de concours, celui des technites dionysiaques et sans doute aussi les Dionysia, lors desquels la statue (εἴκων) était exposée au théâtre. Le rite était pratiqué non par le prêtre de Dionysos, impliqué dans l'organisation du concours, mais par l'agonothète et prêtre du roi Eumène. Le prêtre de Dionysos, quant à lui, exécutait probablement d'autres rites, qui ne sont pas précisés. L'encensement de la statue de Kratôn revenait à rendre régulièrement un culte héroïque à l'artiste au théâtre comme dans un petit sanctuaire. On peut rapprocher ce cas de celui de Diodoros Pasparos à Pergame, qui possédait son herôon et qui avait le double honneur de se voir apporter l'encens (προσφέρεσθαι τὸν λιβανωτὸν) au prytanée (pour qu'il procède lui-même à l'offrande) comme on le faisait pour le prytane, et de brûler l'encens (ἐπιθύειν τὸν λιβανωτὸν) lors des panégyries, en s'avançant avec le prêtre de Dionysos, et lors des fêtes triétériques, aux côtés de l'agonothète, au théâtre, au moment des libations (ἐν ταῖς σπονδοποιίαις) [18]. Ce texte nous montre à quel point les honneurs rendus au théâtre au mortel Kratôn étaient exceptionnels : il ne brûlait pas l'encens, on en brûlait en son honneur ; on ne lui cédait pas le premier rang dans les cérémonies officielles de la cité, au théâtre

16. Zaccagnino 1998, p. 42.

17. On pouvait brûler encens et aromates sur un autel à foyer : *I.Ephesos* 10, l. 3-6 : τὸν πρύτανιν αἴθειν πῦρ ἐπὶ τῶν βωμῶν πάντων καὶ ἐπιθυμιᾶν τὸν λιβανωτὸν καὶ τὰ ἱερατικὰ ἀρώματα, ἱερεῖα προσάγοντα (« que le prytane allume le feu sur tous les autels et mette à brûler l'encens et les plantes aromatiques sacrées, apportant les victimes sacrées ...).

18. Hepding 1907, p. 262, nº 8, col. II, l. 28-31.

ou ailleurs [19], mais il en était le destinataire, recevant un culte héroïque dans l'enceinte même du théâtre. On demeurait cependant, dans l'échelle des honneurs, un cran sous les honneurs divins octroyés quelques années plus tôt dans la même cité à Antiochos III, dont on avait érigé au bouleutèrion une statue (ἄγαλμα et non εἰκων) qu'on honorait de sacrifices. D'autre part, la comparaison montre que les libations étaient peut-être, à Priène comme à Pergame, le moment rituel d'inauguration des concours le plus banal, celui qui servait de référence dans le programme, plus que les fumigations, qui pouvaient peut-être paraître comme des compléments facultatifs.

Le cas de Milet montre que l'on pouvait honorer d'autres dieux au théâtre, ceux qui correspondaient à l'occasion, soit, lors de l'élection des pédotribes et des maîtres d'école : Hermès, les Muses et Apollon Musagète, divinités protectrices de l'éducation gymnique et musicale des enfants. Les fumigations étaient en outre accomplies par une série d'officiants : de même que les libations à Priène étaient initiées par le prêtre de Dionysos Phléos, sans doute suivi d'autres personnes, à Milet, lors de l'élection des enseignants, elles étaient inaugurées par deux prêtres, ceux des divinités protectrices de l'éducation gymnique et musicale des enfants, c'est-à-dire le prêtre d'Hermès Enagônios et le prêtre des Muses, suivis d'autres exécutants : le héraut sacré qui s'adresserait ensuite aux citoyens, les pédonomes, magistrats chargés de l'éducation, avant leur entrée en charge, ce qui revenait à valider leur élection, Eudèmos, le garant de la fondation recevant ainsi l'aval divin, puis après sa mort, l'aîné de ses descendants. Peut-être pratiquait-on dans certains théâtres d'Ionie, à commencer par celui de Milet, l'encensement au centre de l'orchestra sur un autel portatif à l'occasion des concours, comme c'était le cas aux Kaisareia de Gytheion, où l'agoranome installait, avant le début des spectacles musicaux (τὰ ἀκροάματα), un encensoir au centre de l'orchestra (ἐν μέσῳ τῷ θεάτρῳ), où plusieurs collèges de magistrats se succédaient pour brûler l'encens « pour le salut des *hegemones* » [20].

Ces exemples montrent qu'un rite similaire pouvait être exécuté dans un théâtre équipé d'un autel monumental ou dans un autre où l'on apportait une table pliante, avant un concours sous auspices divins ou impériaux, ou avant une assemblée politique.

• Sacrifices.

De sacrifices au théâtre, on ne possède qu'une mention explicite dans les conditions de vente de la prêtrise de Dionysos Phléos à Priène, vers 130 av. J.-C. L'expression θύσει δὲ καὶ τὰς θυσίας τὰς ἐν τῶι θεάτρωι τῶι Διονύσωι τῶι Μελπομένωι laisse entendre qu'on pratiquait régulièrement au théâtre des sacrifices bien définis, en l'honneur d'un Dionysos lié à la musique et à la tragédie en particulier [21], qui auraient

19. Un autre passage indique que l'un des privilèges de Diodoros Pasparos, outre la proédrie dans les concours, était de brûler l'encens dans les assemblées régulières du conseil et du peuple (Hepding 1907, p. 246, nº 4, l. 35). On lit pourtant parfois, et jusque dans la littérature la plus éclairée, que le privilège de Pasparos consistait à ce qu'on brûle de l'encens en son honneur.

20. M. Wörrle fait le rapprochement avec une inscription d'Adada (Robert 1960b, p. 321-323) où il est question d'un sacrifice devant des images divines avant un concours, mais on ne sait s'il s'agit d'encenser les images et si la cérémonie eut lieu au théâtre de la petite ville de Pisidie (Wörrle 1988b, p. 217, n. 195).

21. Sur cette épiclèse rare, voir *supra*, p. 768.

trouvé toute leur place au début des Dionysia ou de tout concours musical. Dans les conditions de vente de la prêtrise de Dionysos Phléos, l'indication est placée en tête d'une rubrique résumant ses devoirs liturgiques : θύσει δὲ καὶ τὰς θυσίας τὰς ἐν τῶι θεάτρωι τῶι Διονύσωι τῶι Μελπομένωι καὶ λιβανωτὸν ἐπιθήσει καὶ σπονδαρχήσει καὶ τὰς εὐχὰς εὔξεται ὑπὲρ τῆς πόλεως τῆς Πριηνέων. Il ne fait guère de doute qu'il s'agisse des sacrifices les plus importants, ou sacrifices sanglants, pratiqués au début de la fête, avant les sacrifices non sanglants.

Ce témoignage, assez rare, n'est pas sans parallèles : le dossier d'Archippè de Kymè, daté du IIe s. av. J.-C. [22], assure qu'au concours des Sôteria et Rhômaia, on avait coutume de réaliser des sacrifices dans le théâtre, le treizième jour [23]. C'est le moment de ce concours où l'on choisit de faire la proclamation des honneurs octroyés à Archippè, alors que pour la proclamation parallèle aux Dionysia, c'est au « premier concours des enfants ». D'autre part, dans le monde grec, un autre autel, celui, d'époque impériale, mais peut-être postérieur à l'abandon du monument, du théâtre de la ville d'Épidaure, paraît propre à pratiquer des sacrifices sanglants (voir *infra*, p. 1049). Dans ces trois cas, l'orchestra où l'on aurait procédé à l'immolation peu de temps avant les concours était en terre battue.

Un autre cas ionien paraît s'imposer après examen : à Éphèse, le sacrifice du nouvel an, qui devait avoir une certaine ampleur, est mentionné comme la première occasion des processions réglées par la fondation de C. Vibius Salutaris (*I.Ephesos* 27, l. 52-53 et 203-204 [24]). Il est très vraisemblable que le sacrifice avait lieu au théâtre, de même que tous les événements à l'occasion desquels on apportait les statues du sanctuaire jusqu'au théâtre pour les y exposer pendant toute la durée de l'événement avant de les rapporter dans le sanctuaire. Le sacrifice annuel est mentionné les deux fois avec les séances régulières de l'assemblée, ce qui fait sens, car c'est un moment autant politique que religieux, celui de l'entrée en charge des nouveaux magistrats. Il avait donc lieu dans une assemblée politique plutôt que dans un sanctuaire consacré à une divinité, sur l'autel dédié à cette divinité en particulier. À Téos, au tournant du IIIe et du IIe s. av. J.-C., le sacrifice du nouvel an avait lieu dans le bouleutèrion, où les magistrats entrant en charge sacrifiaient à Antiochos III, aux Grâces et à Mnèmè sur le [foyer] commun de la cité (voir *supra*, p. 998). On peut donc supposer qu'à Éphèse le sacrifice du nouvel an se réalisait selon des modalités similaires, mais avec une ampleur tout autre, dans un édifice cinq fois plus grand, probablement devant l'assemblée du peuple.

22. van Bremen 2008 remet en cause la datation après la création de la province d'Asie, situant l'inscription dans les années 160 ou 150.

23. Malay 1983 2 (*SEG* 33.1039), l. 36-38 : ὁμοίως δὲ καὶ οἱ ἀγωνοθέται τῶν μεγάλων Σωτηρίων καὶ Ῥωμαίων τήν τε εἰσκήρυξιν καὶ τὴν στεφάνωσιν ποιείσθωσ[αν], ἐπὰν ἐπιτελῶσιν τὰς θυσίας ἐν τῷ θεάτρῳ τῇ τρεισκαιδεκάτηι .

24. Les deux restitutions, τῆ τε ν[ουμ]ηνίᾳ ἀρχ[ιερατικοῦ]| ἔτους θυσί[ᾳ et τῆ τῆ νέᾳ] νουμη[νίᾳ ἔτους ἀρ]χιερατι-|[κοῦ ἐπιτελουμένη θυσί]ᾳ se confirment l'une l'autre. Il n'y a donc pas lieu de considérer le texte comme hypothétique. En revanche, comme nous le montrons dans les développements consacrés à cette inscription dans la notice sur Éphèse, il n'est jamais dit explicitement qu'une telle manifestation a lieu au théâtre.

Le sacrifice se déroulait à l'air libre au théâtre d'Éphèse, et l'on peut penser qu'il en allait de même au bouleutèrion de Téos, où, si l'édifice était couvert, le sacrifice devait se pratiquer bien plutôt sur un autel dans la cour péristyle. Une autre question est celle du sol où l'on répandait le sang. Le dallage de son orchestra ne fut réalisé au bouleutèrion de Téos probablement qu'à l'époque impériale ; à Éphèse, l'orchestra fut dallée, selon la chronologie la plus vraisemblable, à l'époque antonine, quelques années après la fondation de Salutaris, qui prend acte d'une cérémonie annuelle bien ancrée dans le calendrier de la cité. Il n'y a pas lieu de supposer qu'elle fut supprimée peu après et l'on sait qu'à partir de *ca* 103-116 au moins, à l'époque de Salutaris, on donna des chasses et des combats de gladiateurs au théâtre. Les hypothèses les plus récentes restituent dans l'orchestra du théâtre d'Éphèse non un bassin pour des jeux aquatiques, mais un système permettant de laver à grandes eaux l'orchestra, à partir de canalisations descendant dans l'axe du koilon depuis l'aqueduc d'Aristion, ce qui prend tout son sens si l'on envisage que le sang coulait sur les dalles de marbre. Il faudrait donc admettre qu'on introduisait bêtes, combattants et victimes sacrificielles par les étroits couloirs d'accès latéraux à l'orchestra, comme des tunnels conduisant à l'arène.

La pratique du sacrifice au théâtre n'était donc peut-être pas aussi rare qu'on pourrait le penser : elle apparaît régulière et banale à l'époque hellénistique à Priène comme à l'époque impériale à Éphèse.

Encore faudrait-il connaître l'espèce et la quantité des bêtes sacrifiées. À ce propos, on peut invoquer, dans une certaine mesure, un texte d'Oinoanda où les victimes du sacrifice commun à réaliser pendant la panégyrie sont apportées en procession à travers le théâtre (Πομπεύ̣σ̣ι [ου]σι δὲ διὰ τοῦ θεάτρου καὶ συνθύσουσι ἐν ταῖς τ[ῆς παν]ηγύρεως ἡμέραις …) : on compte une trentaine de taureaux, devant être immolés par l'agonothète, puis le prêtre et la prêtresse impériaux, le prêtre de Zeus, une série de magistrats liés à la fête ou aux instances politiques de la cité et divers villageois. C'est un véritable troupeau qui empruntait donc les parodos pour traverser l'espace relativement exigu de l'orchestra. Le texte ne précise pas le lieu du sacrifice commun, il indique simplement que l'agonothète devait donner aux différents officiants des instructions écrites. L'expression ἐν ταῖς τ[ῆς παν]ηγύρεως ἡμέραις laisse penser que les sacrifices s'étendaient sur plusieurs jours, tout au long de la fête. On ne peut déduire du fait que les bêtes passaient à travers le théâtre pour y être présentées que le sacrifice avait lieu ailleurs : il n'est théoriquement pas impossible qu'après la procession, et tout au long de la fête, on ait sacrifié les taureaux progressivement sur les lieux de concours, y compris au théâtre, seul lieu mentionné par le texte, où l'on avait peut-être déposé l'autel plaqué d'argent de la procession, et pas nécessairement dans un sanctuaire.

Si l'on admet la pratique de sacrifices sanglants au théâtre, on pourrait aussi en déduire qu'un banquet aurait pu avoir lieu dans l'orchestra ou sur les gradins, où les viandes auraient été partagées avec les délégations d'autres cités. Une telle hypothèse ne semble pas pure fiction, si l'on suit la restitution à Priène d'un banquet organisé au

Ier s. av. J.-C. par un agonothète particulièrement généreux au [théâ]tre même, dans le cadre de concours et pour un large public (*I.Priene* (2014) 72, voir *supra*, p. 779) : les citoyens, les *katoikoi* établis à Priène, les *paroikoi* ou étrangers résidents, les *oiketai* ou serviteurs domestiques, et d'autres personnes encore. La liste de bienfaits se poursuit par une distribution de viande (κρεαδοσία), destinée aux citoyens et probablement aux mêmes groupes, ainsi qu'aux théôres envoyés par d'autres cités. Comme dans l'inscription contemporaine en l'honneur de Kratès (*I.Priene* (2014) 67), agonothète, qui finança des distributions de viande et des banquets, dont le lieu n'est pas précisé, mais où les théôres étaient aussi conviés, et où l'on sacrifiait également à la déesse (Athéna Polias), il apparaît que ces festivités eurent lieu dans le cadre des Panathénées. Le banquet offert par l'agonothète de la première inscription devait faire suite à un sacrifice, réalisé ou non au théâtre, d'où notre suggestion de restituer συνετέλεσεν ἐκ τῶν ἰδίων μετὰ [τὰς …θυσίας δεῖπνον ἐν τῶι θεά]τρωι plutôt que de répéter trois fois en quatre lignes l'expression μετὰ τῶν συναγωνοθετῶν. Un tel exemple invite à soulever la question du lieu des banquets, non certes tous les banquets couchés, pour lesquels une salle de banquet eût été plus commode, mais ces banquets qui, avec les distributions et les spectacles, devinrent des largesses fréquentes de la part des grands magistrats d'époque impériale : on aurait pu trouver un certain avantage à organiser les trois au théâtre, devant le peuple réuni, après les rites consacrés. L'inscription du gymnasiarque Zôsimos (*I.Priene* (2014) 69), toujours contemporaine, et témoignant de l'organisation de banquets pour les mêmes catégories de personne, mais encore pour les enfants libres et les éphèbes, les Romains et certains étrangers en visite, indique cependant d'autres lieux de banquet : le domicile de l'évergète, la stoa sacrée de l'agora, l'emplacement (*topos*) du culte de Zeus Keraunios ; c'est d'autant plus frappant que Zôsimos organise par ailleurs des représentations dramatiques et musicales, dont l'une en remplacement des Dionysia, qui prirent peut-être place au théâtre.

• Prières et invocations.

Tous ces rites pouvaient être suivis de prières : dans les conditions de vente de la prêtrise du prêtre de Dionysos Phléos au théâtre, il est stipulé que le prêtre réalisera non seulement les sacrifices qui se font de coutume au théâtre, des fumigations d'encens et des libations, mais encore les prières (habituelles) au nom de la cité des Priéniens (τὰς εὐχὰς εὔξεται ὑπὲρ τῆς πόλεως τῆς Πριηνέων). L'association coutumière des libations aux prières au théâtre à l'époque hellénistique, en l'honneur des dieux comme des rois, se retrouve dans une inscription de Magarsos (Antioche du Pyrame) en Cilicie où aux prières traditionnelles, répétées chaque année, on ajoute une prière pour que le peuple obtienne tout le bien qu'il souhaite par décret aux Antiochiens du Kydnos : la prière devait être prononcée par le héraut sacré, qui devait inviter les mêmes Antiochiens à la proédrie [25].

25. *SEG* 12.511, l. 26-30 : καὶ ἐπειδὰν συντελῶνται αἱ νενομισμέναι κατευχαὶ καὶ σπον-|δοποῖαι ἐν τῶι θεάτρωι τοῖς τε θεοῖς καὶ τοῖς βασιλεῦσιν, |κατεύχεσθαι αὐτὸν κατὰ τὰ πάτρια γίνεσθαι καὶ Ἀντιοχεῦσιν τοῖς |πρὸς τῶι Κύδνωι τὰ ἀγαθὰ πάντα, ὅσαπερ ἂν καὶ τῶι ἡμετέρωι δήμωι |κατεύχηται.

L'exemple montre que les prières propitiatoires, qui ouvraient les concours comme les assemblées politiques, n'étaient pas sans lien avec les déclamations et les admonestations aux citoyens et aux concurrents prononcées par le héraut sacré, autorisé par son épithète à s'adresser aux hommes aussi bien qu'aux dieux – c'est le verbe ἐπεύχομαι qui est encore associé au héraut dans la fondation d'Eudèmos de Milet. La même ambivalence se retrouve pour les serments assortis de formules de bénédiction et de malédiction, dans l'inscription d'Eudèmos de Milet par exemple, ou les éventuelles imprécations (ἀραί) qu'on aurait pratiquées au théâtre de Téos, qui, les uns comme les autres, sont étroitement liés à des rituels civiques, mais contiennent aussi tous des formules de prière.

Enfin la prière ne peut pas être totalement séparée de la performance théâtrale : si le jeu des masques faisait de certaines prières de tragédies, même pratiquées et entendues par des croyants, des fictions, placées dans un autre espace-temps, certains hymnes et péans, tout en étant représentés au théâtre, prenaient la forme de prières, ou du moins d'invocations à la divinité dont on faisait l'éloge, en l'honorant par la performance. Cette tradition ne faiblit pas à l'époque impériale, où les hymnodes sont nombreux, où les jeunes gens chantaient des hymnes à la louange des empereurs, célébrations qui pouvaient se faire en dehors des concours, mais au théâtre, et non dans un sanctuaire. Une inscription sur une exèdre commémorative de la rue du port à Éphèse (voir *supra*, p. 287) commémore ainsi l'hymne chanté par les éphèbes au théâtre, lors d'un séjour d'Hadrien dans la ville (124 ou 129/130, avant la construction du temple néocore), en présence de l'empereur, et qui le célébrait, tandis qu'il écoutait (ὕμνησαν… ἀκούοντα τὸν αὐτοκράτορα). Le spectacle est suivi du nom du prêtre sous le ministère duquel eut lieu la performance : au théâtre se mêlaient étroitement le récital offert à l'Empereur pour le plaisir des sens et l'hymne qu'on lui offrait comme à un dieu, en sa présence, en prélude à l'institution d'Hadrianeia à Éphèse, parmi tant d'autres concours créés en son honneur dans le monde grec : à Ancyre, l'association sacrée des technites œcuméniques de Dionysos et d'Hadrien comme nouveau Dionysos organisa même un ἄγων μυστικός en son honneur, concours à la dimension religieuse particulièrement forte[26]. L'inscription éphésienne, lacunaire, laisse deviner que la représentation fut suivie de rites (sacrifices ?) au sanctuaire d'Artémis : c'est bien le théâtre comme équipement qu'on exploitait, mais cet équipement apparaissait plus que jamais cultuel, et l'on a pu considérer que les théâtres avec les autres centres civiques majeurs de la ville, constituaient, après les sanctuaires, des lieux secondaires du culte impérial[27].

L'étude du dossier ionien montre donc qu'un éventail complet de rites religieux étaient pratiqués au théâtre : libations, fumigations, sacrifices, prières, serments, imprécations. C'est une assez grande homogénéité qui ressort, sans performance particulièrement originale : aucun équivalent – sauf peut-être les imprécations (ἀραί) de Téos – des cérémonies de purification (καθαρμοί) à réaliser au théâtre selon la loi

26. *I.Ancyra* I 141 (= Bosch 1967 128), 143.
27. Price 1984, p. 109.

sacrée sur les mystères d'Andanie, ni de M. Oulpios Kallineikos le Jeune, effectuant rituellement à Chalcis, peut-être au IIIe s. apr. J.-C., vingt-cinq fois le tour de l'orchestra du théâtre porté sur un phallus, en vue d'un bien qui devait être le sien comme celui de la communauté [28].

Autel et besoins de la mise en scène. En ce qui concerne la mise en scène des pièces, la présence d'un autel permanent n'était nullement nécessaire : ainsi la scène des *Suppliantes* d'Eschyle se déroule aussi bien devant un autel que des statues de dieux qui ont le même rôle dramatique, et il n'y a pas de raison qu'il en aille autrement pour l'unique autel de la pièce homonyme d'Euripide. L'un comme les autres sont des éléments de décor qu'on pouvait apporter ou suggérer uniquement par le verbe ; de même, le tombeau devant lequel se recueille l'Oreste du début des *Choéphores*, de même l'autel de Thétis devant lequel le protagoniste incarnant le rôle-titre de l'*Andromaque* d'Euripide se tenait suppliant, ou l'autel de *Zeus Sauveur* devant lequel sont assis Mégara et ses enfants dans son Héraclès Furieux, ne correspondaient pas à un élément permanent du théâtre, pas plus que l'autel de Zeus, où se réfugient les Héraklides de la pièce éponyme d'Euripide n'avait à exister nécessairement en dehors de la pièce. L'autel pouvait aussi faire partie d'un éventuel décor de fond, comme dans l'*Iphigénie en Tauride* d'Euripide, où la scène se déroule devant le temple et l'autel d'Artémis. C'est donc plutôt pour les besoins de la mise en scène de telle ou telle pièce qu'on a pu, ou non, exploiter tel ou tel équipement permanent du théâtre : un autel fixe, une statue permanente, telles celles, couronnant les têtes des murs de soutènement antérieurs, qu'on pouvait invoquer depuis l'orchestra, ou le chemin de ronde contournant l'étage du bâtiment de scène du théâtre de Milet.

II.1.2 — Des autels dans les théâtres d'Ionie

Dans les théâtres d'Ionie, rien ne laisse penser qu'il ait pu y avoir un autel permanent au centre de l'orchestra d'aucun théâtre. Ainsi, au centre de celle du theatron achevé de Magnésie du Méandre, un bloc doit correspondre à une origine pour le tracé directeur du monument semi-circulaire, et l'on peut se demander si d'autres dispositifs de ce type ne doivent pas être identifiés ailleurs, à Tlos et Aptèra, mais aussi dans les vestiges autrefois attribués à un autel de l'Asklèpieion d'Épidaure (voir *supra*, p. 407). Les sondages réalisés dans les orchestras, les vestiges de dallages, certes rarement complets, ne livrent aucun indice pour une telle installation au centre des orchestras, même démontable, comme l'encastrement circulaire au centre du dallage néronien du théâtre de Dionysos à Athènes [29] ou celui du théâtre d'Arles et d'autres théâtres romains. À Métropolis, où les autels se trouvaient dans leur dernier état en bordure de l'orchestra, le médaillon central en marbre rouge du dallage,

28. Sokolowski 1969 65 et *SEG* 29.807 : Νεωτέρῳ | Μ. Οὐλπίῳ Καλλινείκῳ | νεωτέρῳ φορειμένῳ | καὶ πρώτῳ ποιήσαντι | ἐν τῷ θεάτρῳ τῷ Διονύ|σῳ κύκλους πεντη-κόν|τα πέντε ἐπ' ἀγαθῷ . Pour les deux exemples, voir Chaniotis 2007b, p. 52.

29. Moretti 2009, p. 36-39, fig. 11 (N. Bresch).

d'un diamètre supérieur à celui des autels, ne présente aucune mortaise, aucun encastrement, aucune trace d'usure particulière.

Il en va différemment des bouleutèrions à gradins droits : dans celui de Priène, au centre de ce qui peut être assimilé à une orchestra rectangulaire, se trouvait un autel permanent, approximativement cubique. À Notion, on peut se demander si la large dalle de fondation à l'intérieur de l'aire délimitée par les gradins rectilignes organisés en *pi*, avec une empreinte circulaire et une mortaise de goujon centrale, n'était pas celle d'un autel cylindrique plutôt que d'une colonne. Ces autels permettaient de pratiquer les rites préalables à la délibération et pouvaient avoir une place importante dans les bouleutèrions : dans celui de Milet, un autel monumental occupait le centre de la cour précédant l'hémicycle à gradins. Leur présence dans l'orchestra n'était pas gênante dans ces bouleutèrions qui n'avaient pas un usage agonistique, contrairement à d'autres, conçus comme de petits théâtres.

Dans les théâtres, textes comme vestiges permettent de distinguer des autels permanents en périphérie de l'orchestra et des autels portatifs apportés dans l'orchestra à certaines occasions.

Autels permanents. Parmi les autels permanents en marbre, qui occupaient toujours un emplacement axial en périphérie de l'orchestra, on peut distinguer deux types : les autels monumentaux de plan rectangulaire, et les autels cylindriques, à guirlandes et bucranes, plus modestes, desquels on pourra rapprocher des autels parallélépipédiques de dimensions modestes.

Du premier type, on ne connaît bien, en Ionie et dans le monde grec, que l'autel consacré par l'agonothète Pythotimos fils d'Athénopolis à Priène au IIe s. av. J.-C., auquel il faut ajouter celui qui l'a probablement précédé, que l'on peut restituer au centre de la balustrade, à l'intérieur du circuit du caniveau, dans une lacune axiale qui laisserait la place à un petit autel rectangulaire long de 50 cm. On aurait donc eu un autel dans une phase ancienne du théâtre, sur un axe légèrement différent, que l'on peut rapprocher d'une base aménagée dans l'axe de la bordure taillée dans la roche naturelle du théâtre du Panionion (0,85 x 0,50 m), au centre d'un série de bases plus petites : il s'agirait de bases pour un autel et de trônes de proédrie.

Celui de Pythotimos était de dimensions bien supérieures, avec une longueur maximale de 1,80 m, une profondeur de 1 m sans la *prothysis*, une hauteur de 1,41 m avec cette dernière (haute de 18,5 cm et profonde de 35 cm). Le nom du dédicataire, Dionysos, intégralement restitué, nous semble assuré par les textes qui précisent que des libations, fumigations et sacrifices ont lieu au théâtre de Priène en l'honneur du dieu, de même que par le motif du lierre qui orne l'autel, ainsi que les sept autres dédicaces à Dionysos présentes aux abords de l'orchestra.

L'examen de l'autel nous montre qu'il était conçu pour un personnage officiant dans l'orchestra, du côté de laquelle se trouve la *prothysis*. Il semble en outre qu'il servit à des sacrifices par le feu, puisqu'on restitue une grille de foyer agrafée à la table en marbre, qu'on devait protéger avec un lit de pierres ignifuges et en enduisant

d'argile les parois latérales, à la surface rugueuse. Une fois le remaniement de la périphérie de l'orchestra achevé, si un passage vers la circulation périphérique derrière la banquette de proédrie était possible de part et d'autre de l'autel, et contrôlable par des grilles métalliques, la solution la plus commode demeurait que l'officiant soit l'un des prêtres qui avaient leur place réservée au théâtre, comme le prêtre à vie de Dionysos Phléos qui avait le privilège de s'asseoir sur un des trônes de proédrie. À part le cas de Priène, on ne peut citer dans le monde grec d'autre autel ayant pu servir à des sacrifices sanglants que celui, très différent, maçonné et enduit, de la phase impériale du théâtre de la ville d'Épidaure, à côté duquel un anneau pourrait avoir permis d'attacher les victimes, et qui est peut-être postérieur à l'abandon du théâtre [30].

Du second type on a conservé la trace à Érythrées et à Métropolis. Les deux cas sont assez différents. Dans le premier, il s'agit d'un autel simple consacré à Dionysos trouvé *in situ* en position axiale en périphérie de l'orchestra, sur une plinthe, dont on ne connaît pas le rapport avec le caniveau (ht. 1 m, diam. 0,72 m). Il est datable entre le IIe s. av. J.-C., comme celui de Priène, et l'époque augustéenne, comme ceux de Métropolis, dont il est morphologiquement beaucoup plus proche. Il était consacré, encore par un agonothète, Symmachos fils de Zènodotos, à Dionysos et au peuple – restitution qui n'est pas exclue à Priène où le texte était sans doute plus long.

À Métropolis, on trouve un ensemble exceptionnel de trois autels d'époque augustéenne, ornés de guirlandes et bucranes, mais aussi de têtes de cerf et de bélier. Ils furent consacrés à Auguste pour deux d'entre eux et à Germanicus pour l'un des autels latéraux (ht. 1,22 à 1,25 m, diam. sup. 0,65 à 0,69 m). Ce dernier est datable du vivant de Germanicus, après son adoption par Tibère et la mort d'Auguste, soit entre 4 apr. J.-C. et 14 apr. J.-C. L'un des autels à Auguste est datable d'entre 27 av. J.-C. et 14 apr. J.-C., et il est vraisemblable que les trois soient contemporains [31]. Ils étaient placés devant la kerkis centrale, contre le premier rang, derrière le canal couvert et l'orchestra dallée : on pouvait y officier, face au public, en se tenant sur les dalles de couverture du caniveau sans empiéter sur l'aire de l'orchestra. Mais leur assise bancale, à cheval sur les dalles de couverture du canal et le repose-pieds devant le premier rang laisse penser qu'ils étaient d'abord placés à l'intérieur de l'orchestra, avant qu'on ne les reculât lorsqu'on dalla l'orchestra, peut-être à l'époque antonine plutôt qu'à l'époque augustéenne, quoi qu'en disent les fouilleurs, pour le théâtre comme pour le bouleutèrion.

L'un des autels est consacré à l'*Imperator Caesar* Auguste dieu et fils de dieu, selon la titulature qui s'était imposée en 27, et l'on peut penser qu'il avait toute sa place dans un théâtre où l'on donnait des Kaisareia. Le cas, qui s'inscrit dans les prémices du culte impérial, est isolé : l'attribution au théâtre d'Érythrées d'une plaque erratique trouvée au-dessus du monument et pouvant provenir d'un autel à Auguste est trop fragile (voir *supra*, p. 338).

30. Moretti 2009, p. 45-46.
31. On écartera donc la datation de deux des autels avant 27 av. J.-C. (Wilson 2017), impossible.

Mais cet autel n'était pas le principal : au centre on en avait placé un autre, portant l'inscription Καίσαρος εἰλαστηρίου, qui faisait écho à celui du bouleutèrion, sur lequel était gravé Καίσαρος ἱλαστηρίου. Il ne s'agissait plus d'autels consacrés à Auguste, mais d'autels d'Auguste, ce qui pouvait être interprété de deux manières, selon que l'on y voyait un génitif subjectif ou objectif. Il s'agissait sans doute là, dans les deux édifices politiques de la cité, d'ouvrir les assemblées populaires, politiques comme agonistiques, sous les auspices du *Princeps*, qu'un de ses représentants pouvait incarner : dans un sens c'était Auguste qui accomplissait les rites, ou du moins en était garant, autant qu'il en était le destinataire. L'épiclèse a été remarquée comme un terme particulièrement rare : fréquent dans *la Septante*, c'est sa première apparition dans la littérature païenne avant quelques inscriptions de Cos et de Rhodes d'époque impériale ; on s'y est intéressé en tant que précédent d'un terme considéré comme un *hapax legomenon* dans la littérature paulinienne, employé dans l'*Épître aux Romains* (*Ep. Rom.* III 25) [32]. Elle indique qu'Auguste était « propitiatoire », comme on peut le dire d'une offrande : il permettait de se concilier les dieux tout comme il était un dieu rédempteur, ce qui explique le succès du terme chez Paul et avant lui dans *la Septante*. Le concept s'inscrivait dans une propagande faisant d'Octave-Auguste après Actium un réconciliateur miséricordieux, garant romain d'une paix universelle. Alors qu'à Éphèse on fondait des temples en l'honneur de Rome et du divin Jules, mais aussi d'Auguste, les Métropolitains ne voulurent sans doute pas demeurer en reste. Il est frappant que l'on s'en soit tenu au culte d'Auguste jusqu'à l'abandon du théâtre, qui pouvait héberger d'autres dieux : peut-être un tremblement de terre au début du r^er^ s. apr. J.-C. ne fut-il pas étranger à un certain figement monumental.

On conserva aussi l'autel à Germanicus, éphémère héritier d'Auguste. La dédicace, plus longue, nous apprend qu'il fut consacré par un prêtre dont la charge n'est pas précisée, probablement un prêtre d'Auguste ou de la famille impériale, comme « asyle » (ἄσυλον). Cette mention est aussi singulière, révélant que le théâtre pouvait faire office de sanctuaire asyle, sans doute en l'absence d'un sanctuaire digne de ce nom, car ce n'était pas un lieu que l'on pouvait fermer et défendre aussi facilement qu'un sanctuaire à péribole et que le séjour n'était pas prévu dans un édifice utilisé régulièrement par les assemblées populaires, pour les concours comme pour les délibarations politiques. Peut-être était-ce une façon pour les Métropolitains d'élever leurs Dionysia Kaisareia à un statut qui pouvait rappeler celui des concours pentétériques, sacrés et stéphanites, qui jouissaient depuis quelques siècles de l'asylie du territoire, à Téos, Colophon et Magnésie. Le théâtre se voyait ainsi érigé en foyer religieux d'une petite cité qui n'avait guère l'espoir de recevoir un temple de culte impérial. L'existence de trois autels de forme identique et juxtaposés suggère une utilisation simultanée, avec un officiant par autel. Peut-être ouvrait-on les diverses manifestations qui avaient lieu au théâtre par des cérémonies triples, exaltant la famille

32. Wilson 2017, qui fait le relevé exhaustif des occurrences et souligne que le terme a été négligé des études bibliques ; on pourrait tout aussi bien faire la même remarque pour les études sur le culte impérial ou le théâtre antique.

impériale. Le cas n'est pas unique : on retrouve sans doute trois autels, plus probablement peut-être que des bases de statues, devant la kerkis centrale de Stratonicée de Carie (**fig. 559**). Ces autels, de dimensions modestes, étaient de plan rectangulaire.

Figure 559 – Stratonicée de Carie, théâtre. La périphérie de l'orchestra, avec une banquette de proédrie et probablement trois autels (2011).

Tous ces autels ioniens étaient d'une hauteur commode (1 à 1,25 m), mais offraient une surface bien différente. Alors que sur l'autel de Priène, on pouvait pratiquer tous types de rites, y compris des sacrifices par le feu sur une surface bordée et séparée des spectateurs par une circulation coupe-feu et plus tard des grilles qui pouvaient défendre le passage des animaux, ceux d'Érythrées et de Métropolis convenaient mieux à des libations, littéralement sous le nez des spectateurs des premiers rangs dans le dernier cas, ou à des fumigations.

Le type de l'autel cylindrique était plus répandu dans les théâtres d'Ionie ou d'ailleurs : on en a encore trouvé récemment dans la Carie voisine, lors de fouilles à Euromos (**fig. 560**) : un autel cylindrique d'époque hellénistique, haut de 80 cm, se trouvait, non comme dans les théâtres d'Ionie, du moins à Priène et Métropolis, sur le même degré semi-circulaire que les trônes de proédrie, mais à l'intérieur de l'orchestra, à quelque distance de la bordure, sur la même ligne semble-t-il que ces derniers, sur une base autonome [33]. On pourra en rapprocher encore le petit autel du théâtre de l'Asklépiéion de Pergame, de plan carré, et de proportions similaires à celles d'un autel cylindrique (**fig. 613**).

Si un autel cylindrique, monolithe ou en deux blocs scellés, était éventuellement déplaçable, comme celui d'époque impériale au théâtre de Dionysos à Athènes, contrairement à un autel monumental intégré à la bordure en marbre de l'orchestra,

33. Kizil, Doğan 2015.

Figure 560 – Vue du sondage d'Euromos, le 17 août 2015, après vandalisation (cliché Fr. Prost).

il semble que tous ces autels étaient présents à demeure en périphérie de l'orchestra, même s'il faudrait vérifier que ceux de Métropolis, qui ne sont pas aujourd'hui disposés à intervalles réguliers, étaient scellés. Leur présence permanente est un indice que des rites étaient régulièrement accomplis au théâtre, plus fréquemment des libations que des sacrifices, qui semblent avoir été exceptionnels.

Ces autels sont observables uniquement dans les théâtres ayant conservé leur orchestra hellénistique ; il n'y avait plus d'emplacement pour un autel permanent dans une orchestra entourée d'un mur de podium et on ne connaît aucun autel installé dans un théâtre d'Ionie après l'époque augustéenne. Si l'on tient compte du fait que certaines orchestras sont très mal connues, on pourra considérer que la proportion des théâtres de type hellénistique équipés d'un autel ne devait pas être négligeable : on n'en connaît pas un seul suffisamment pour avancer raisonnablement qu'il n'y avait pas d'autel. Cela n'exclut cependant pas qu'on ait pratiqué certains rites au théâtre à l'époque impériale : il était toujours possible d'apporter un autel léger, comme cela est attesté dès l'époque hellénistique.

Autels portatifs. Un texte conserve la trace d'un autel portatif placé dans l'orchestra : l'élection des maîtres lors de l'assemblée du peuple prévue par la fondation d'Eudèmos de Milet. Il s'agit plus précisément d'un brûle-encens que l'on devait poser sur le trépied qu'on apportait avec lui, et qui devait tenir lieu d'autel. Le texte indique qu'on le plaçait dans (ἐν) l'orchestra, sans doute au centre. On peut invoquer le parallèle de Gytheion où l'agoranome installait le thymiatèrion sur une simple table (προτιθέ̣σ̣[θω] [δὲ κ]αὶ τράπεζα , expression qui peut très bien s'employer pour une table que l'on dresse, et qui est ici un préambule aux réjouissances, les ἀκροάματα).

Avant de procéder à l'élection, il était prévu que l'on exécute une série de rituels allongés par le nombre de personnes impliquées. Le premier consistait en une série,

non de libations, qui semblent avoir constitué le moment inaugural des concours, mais de fumigations, comme au théâtre de Priène, exécutées successivement par une dizaine de personnes dans l'orchestra. Devant l'autel encore devait se placer le héraut sacré pour exhorter l'assemblée à voter selon la justice, avec des formules rituelles de vœux et de malédictions ; puis chacun des candidats, qui, introduit par le secrétaire du conseil, rejoignait l'orchestra pour prêter serment devant l'autel, serment assorti là encore d'une imprécation. On ne sait si les candidats quittaient alors les lieux ou rejoignaient l'assemblée. Avant l'élection, l'autel servait donc à une série de rituels pratiqués dans l'orchestra, successivement, par au moins une vingtaine de personnes : on ignore le nombre de candidats, mais on sait qu'il s'agissait d'élire parmi eux quatre pédotribes et quatre maîtres d'école. Ce devait représenter un temps assez long d'introduction rituelle avant l'élection proprement dite.

Cette pratique ici s'inscrit dans un usage politique du théâtre : il s'agit d'accomplir les rites qui préludent à une assemblée élective, tels ceux qui précédaient les réunions des prytanes, des bouleutes, des citoyens, au théâtre ou ailleurs. Ces rites n'étaient pas facultatifs, mais le fait que l'autel ne soit pas intégré à l'équipement montre bien que ce n'est pas pour les pratiquer que les théâtres furent conçus.

Ce texte singulier témoigne d'une pratique, apporter un autel ou un substitut d'autel, dans l'orchestra, qui était peut-être banale et n'aurait pas laissé de traces matérielles. Des parallèles possibles peuvent être avancés prudemment : à Oinoanda (voir *supra*, p. 1035), l'on apportait cette fois un véritable autel sacré plaqué d'argent (ἱερὸς βωμός περιάργυρος), qui devait passer par l'orchestra du théâtre, même s'il n'est pas certain qu'on l'y déposait [34].

II.2 — Rites et statues

Au théâtre il est admis qu'on pouvait trouver des représentations purement ornementales ou honorifiques, celles qui n'étaient pas associées à une dédicace et les statues souvent honorifiques consacrées par un ou plusieurs individus à un dieu. L'ensemble des statues consacrées confère déjà à l'espace une dimension religieuse et mériterait d'être étudié en tant que tel ; mais les ensembles sont rarement assez complets pour en tirer des conclusions : nous tâcherons cependant plus bas de discerner, à partir de l'ensemble des dédicaces du théâtre de Priène, et non seulement des statues, une certaine logique spatiale religieuse générale (voir *infra*, p. 1060). La question, plus débattue, que nous aimerions aborder ici, est de savoir si l'on trouvait au théâtre une troisième catégorie de statues, à savoir des statues cultuelles.

II.2.1 — Des statues cultuelles au théâtre ?

On ne connaît pas à proprement parler de statues cultuelles dans les théâtres. La plupart des statues consacrées au théâtre, qu'on les ait exposées sur la tête des parapets des murs de soutènement antérieurs, dans les parodos ou les diazômas,

34. Un cas moins assuré encore est celui de la procession déjà évoquée des Ptolémaia d'Alexandrie (voir *supra*, p. 1035), où l'on transportait aussi un autel (βωμός) et des encensoirs (θυμιατήρια).

devant le bâtiment de scène ou à l'intérieur de son front, étaient d'abord, à première vue, destinées à l'ornementation sculptée du monument et à la célébration des bienfaiteurs, tout en constituant des offrandes de par leur dédicace. S'il est tout à fait contestable que la forme architecturale du temple soit religieuse en soi, on peut aller plus loin pour l'architecture des théâtres, en affirmant qu'elle n'était pas directement conçue pour le culte : en ce qu'il recherchait avant tout la fonctionnalité pour ces rites que constituaient les concours, l'espace ne pouvait devenir religieux qu'à travers la gestuelle et la parole rituelles, pour le moins évanescentes à des siècles de distance. Comme l'ont remarqué par exemple S. Estienne ou E. Rosso, la statue, du moins vue par un historien de l'art ou un archéologue, n'est pas un objet cultuel en soi, mais c'est le contexte tel qu'il pouvait être conçu et vécu par des croyants qui l'inscrit ou non dans un environnement cultuel. Dans le cas de l'Ionie, on ne peut identifier avec certitude que deux statues cultuelles, à partir de deux sources exceptionnelles, un dossier épigraphique qui ne se limite pas à la mention de la statue parmi les honneurs octroyés au citoyen méritant, et une anecdote particulièrement développée dans un texte littéraire [35].

Nous avons déjà évoqué le premier cas, celui de Kratôn de Chalcédoine. Sa statue devenait cultuelle par le fait qu'on plaçait à côté d'elle un autel et un encensoir. L'autel n'était pas fixe, il n'y avait a priori pas de sanctuaire, d'espace consacré clairement délimité. Reste que la répétition régulière des gestes rituels selon un calendrier religieux rigoureux la définissait comme une statue de culte, perpétuelle, comme le reste des honneurs qui furent accordés à l'aulète. Plus que la juxtaposition éphémère des objets, c'était la pratique réglée par la loi qui faisait dépasser à l'effigie anthropomorphe son statut d'image ornementale ou consacrée.

La statue d'un individu érigée de son vivant au théâtre pouvait donc être une statue de culte : c'est dire – sans nier le caractère exceptionnel de la carrière internationale du musicien, son rôle moteur dans la fédération des technites dionysiaques, son influence à la cour attalide – si toute statue érigée au théâtre pouvait être, en théorie, l'objet d'un culte. Il est vrai que dans le cas de Kratôn cela passait par un décret, dont nous n'avons pas conservé d'équivalent ; pour encenser les statues divines, ou en approcher un autel, il n'était en revanche pas nécessaire d'en faire la proposition à l'assemblée : chacun devait savoir quelle image était simplement votive, quelle autre recevait des offrandes.

C'est la *Vie d'Apollonios de Tyane* de Philostrate qui nous apprend qu'une statue divine au théâtre d'Éphèse était cultuelle : il s'agissait d'une statue d'Héraclès Apotropaios, qui se trouvait dans un sanctuaire fondé en l'honneur de ce dieu au théâtre par Apollonios, pour commémorer un prodige réalisé par le sophiste thaumaturge (voir *infra*, p. 1061). Ici c'était l'espace du sanctuaire rituellement circonscrit qui faisait de la statue, dès son installation, une statue de culte, tant que l'on conserva la mémoire du sanctuaire et de ses limites.

35. Rosso 2009.

II.2.2 — Les fronts de scène et leurs images

La question de la nature des statues des fronts de scène romains a déjà été bien parcourue par E. Rosso dans son analyse contextuelle et typologique. On n'y reviendra pas, d'autant que l'Ionie offre assez peu de fronts de scène qui permettent de se faire une idée assez précise de leur programme ornemental et de sa hiérarchisation. Dans la plupart des théâtres qui furent équipés d'un front de scène, les fragments sont anecdotiques, même si les dimensions colossales de certains peuvent les apparenter à des images cultuelles. Aucun autel n'est connu face à un front de scène ou à proximité, ce qui semble exclure la pratique de rites réguliers au pied de statues de dieux ou d'empereurs visibles de tous mais que personne ne pouvait approcher ou toucher, même un prêtre chargé d'accomplir les rites envers cette divinité, contrairement à la statue cultuelle conservée dans un temple [36].

Les fronts de scène les mieux connus sont, après peut-être celui du bouleutèrion d'Éphèse, de moindres dimensions, les fronts de scène des théâtres d'Éphèse et de Milet.

À Éphèse, on n'a identifié aucune statue d'Artémis à qui le front de scène était dédié conjointement à l'empereur Domitien, alors que les images apolliniennes sont multiples, notamment un Apollon Musagète colossal, que l'on peut probablement restituer dans une position centrale, et qui ne déparerait pas le front de scène de Milet, mieux connu de ce point de vue. Si la fondation de C. Vibius Salutuaris peupla le théâtre d'effigies d'Artémis Éphésienne, presque à l'exclusion d'autres divinités du panthéon grec, c'est peut-être que sa représentation dans un front de scène articulant les thèmes apolliniens et dionysiaques – ce dernier représenté notamment par des représentations de personnages du cortège dionysiaque, tant dans la frise continue en reliefs du podium du second niveau que par des statues en ronde bosse – n'était pas jugée suffisante, soit par le nombre de statues, soit par le matériau – le marbre et non l'or – soit par le statut.

À l'inverse, une statue de Domitien, aux dimensions peu remarquables (fût de plan carré de côté *ca* 55 cm) devait bien prendre place dans le front de scène, comme l'attestent les inscriptions de l'architrave d'un édicule et d'une base. Si l'on honora Domitien d'offrandes en préambule à certaines manifestations, le plus probable est que ce fut en tournant le dos à cette statue, que les spectateurs pouvaient observer de loin. À peine plus de dix ans plus tard, les noms des deux inscriptions, aux lettres hautes de 2,5 cm, firent l'objet d'une *damnatio memoriae*, et sur le piédestal, on inscrivit à la place celui de Vespasien. Que voyaient les spectateurs, qui ne pouvaient lire les inscriptions, dans ces images lointaines ? Les regards n'étaient-ils pas d'abord arrêtés par le front de scène comme une façade fascinante dans son ensemble ? Qui allait plus loin, et, parmi tous ceux qui, à l'Opéra Garnier, ont les yeux rivés sur le plafond de Chagall, qui, même en les connaissant, reconnaît Fidelio ou Carmen, le lac des

36. Price déjà était catégorique pour l'Asie Mineure : « There is no sign from literary or other evidence that any of the innumerable permanent imperial statues in public places, such as the main square or the theatre, received cult. » Price 1984, p. 177.

Cygnes ou l'Oiseau de Feu, Daphnis et Chloé ou Pelléas et Mélisande, Roméo et Juliette ou Tristan et Iseult, Gisèle ou Boris Godounov ?

Il n'en allait pas tout à fait de même des statues consacrées à Trajan et à Plotine par C. Vibius Salutaris dans le koilon, que les spectateurs passant par le premier diazôma devaient frôler, dont les inscriptions étaient lisibles pour qui s'y arrêtait, et vers lesquelles le héraut sacré pouvait se tourner pour clamer à distance les noms dont il possédait la liste. Ces statues n'étaient pas fixées à jamais dans la pierre, on les transportait rituellement depuis le temple où on les conservait, comme des statues de culte. Pourtant ni le front de scène ni aucun concours n'étaient consacrés à Trajan, et encore moins à Plotine, et les statues étaient trop éloignées de l'orchestra, où semblent s'être concentrés les rites [37]. Cet exemple invite à ne pas tirer de conclusions hâtives entre consécration du front de scène ou du théâtre, statue exposée au centre du front de scène, divinité honorée au théâtre et concours consacré à tel dieu ou empereur.

À Milet, on remarquera que parmi les statues d'empereurs cuirassées exposées dans le front de scène figurait peut-être un Commode : cette statue recevait-elle un traitement particulier lorsqu'on célébrait les Didymeia Kommodeia ou les Kommodeia ? Rien n'est moins sûr. Un élément remarquable nous donne peut-être quelque indice sur la signification religieuse d'une statue de front de scène. Au centre du front de scène milésien, on trouvait un Apollon, ce qui n'étonnera pas dans une cité où l'on honorait tout particulièrement Apollon Delphinien et Apollon Didyméen et où l'on célébrait des Didymeia. Toute la singularité de la statue venait de ce qu'il s'agissait à l'origine d'une statue de culte, apportée du temple archaïque de Myonte du temps de Pausanias, qui remarquait que les habitants de Myonte, fuyant les moustiques, emportèrent « jusqu'aux statues de leurs dieux ». On pouvait s'étonner en effet qu'une statue archaïque, endommagée qui plus est, n'ait pas été rituellement ensevelie au moment de l'abandon définitif du sanctuaire. Certains blocs archaïques provenant de Myonte, y compris du temple, furent remployés au théâtre sans considération particulière. Mais on prit soin de réparer la statue cultuelle d'Apollon et de la retailler de façon à ce qu'elle puisse s'insérer dans la niche centrale du front de scène : cette pratique de restauration et d'adaptation de statues est aussi attestée pour quatre portraits impériaux du front de scène du théâtre de Pergè, remontant au début de l'époque impériale et retravaillés de façon à figurer les Tétrarques [38]. Plus encore, on organisa le programme ornemental autour de cette statue d'Apollon, dont le style la situait à la frontière entre les kouroi archaïques et les nus masculins du style sévère : on retravailla une série de trois paires de caryatides archaïsantes pour les disposer de part et d'autre de l'Apollon, associées peut-être à des tritons archaïsants servant

37. B. Edelmann va plus loin, considérant que toutes les images impériales installées au théâtre lors de cérémonies, telles celles de Salutaris, doivent non seulement avoir représenté l'empereur et incarné sa présence lors de la fête, mais avoir également assumé un rôle rituel (Edelmann 2008, p. 152).

38. Akçay-Güven 2018. Selon Price, un critère distinctif des statues cultuelles est qu'elles étaient « more stable and immune from alteration and recycling » (Price 1984, p. 177) : les statues de fronts de scène ne remplissent pas ce critère.

aussi de supports, ou encore à une nikè d'inspiration classicisante. Cette hétérogénéité qui ne devait pas déranger à l'époque impériale et correspondait à un goût certain de l'antique.

Une telle statue était on ne peut plus ambivalente : certes le remploi la désacralisait, traitant ce corps divin comme de la matière brute, pour la refonctionnaliser comme joyau central d'une galerie d'images purement ornementale. Mais n'était-ce pas une façon originale de préserver la statue sans avoir à en démonter et remonter le temple ? Ne continuait-on pas, dans une certaine mesure, à l'honorer, quand on proclamait le nom d'Apollon, qu'on l'invoquait, ou qu'on lui sacrifiait d'une manière ou d'une autre au théâtre ? La présence de cet Apollon ne dut pas laisser indifférent, tant qu'on conserva la mémoire de son origine, et on voudrait savoir à quelles conditions les habitants de Myonte cédèrent aux Milésiens la statue du dieu qu'ils avaient, si on la met au nombre de celles évoquées par Pausanias, pris soin de transporter, pieusement ou non, avec leurs biens mobiliers.

Quelques indices encore de la signification que pouvaient avoir les images de fronts de scène ont été livrés par la fouille de la grotte du théâtre, où on aurait enseveli rituellement, sous une couverture de tuiles, des fragments de statues, mutilées pour certaines, provenant de la scaenae frons du théâtre au moment de la fermeture du sanctuaire, au tournant du ve et du vi^e^ s. apr. J.-C. ou peu après. Cela signifie que les Chrétiens qui les auraient mutilées les considéraient comme des idoles païennes véhiculant un message religieux, ce qui n'étonne guère quand l'on pense qu'un Tertullien dans son traité sur les spectacles considérait le théâtre en général, et celui de Pompée en particulier, comme le sanctuaire de Vénus (Tert. *De Spect.* X 3 : *theatrum proprie sacrarium Veneris est*). Par ailleurs, ceux qui rassemblèrent les fragments pour en faire un dépôt votif dans un ancien sanctuaire traitaient ces images comme les restes de statues, sinon de culte, du moins consacrées dans un sanctuaire, et non comme de pures images ornementales.

II.2.3 — Des statues dans le koilon, entre ornementation et épiphanie divine

Les statues de Salutaris. Le statut des effigies de la fondation de C. Vibius Salutaris est un peu particulier. Elles ne faisaient pas partie de l'ornementation pérenne de l'édifice, on les transportait en procession, tout comme on l'aurait fait pour un xoanon cultuel. Ces statues entraient cependant dans une catégorie à part, celles des images de procession – ce que L. Robert appelle « une statue πομπικόν »[39], prenant entre autres les exemples d'Éphèse et de Gytheion – que l'on peut distinguer des statues de culte qui n'étaient pas destinées à être transportées, mais pouvaient l'être dans certaines occasions. On sait aussi que le héraut sacré, lors des assemblées, déclamait rituellement le nom des dieux représentés, ce qui revenait à convoquer la présence divine (voir *supra*, p. 237).

39. Robert 1960b, p. 323.

Cependant aucune de ces statues n'est désignée comme ἄγαλμα et leur poids laisse penser qu'il s'agissait plutôt de statuettes. Les statues d'Artémis dérivaient de types statuaires de référence, c'étaient des ἀπεικονίσματα démultipliées en neuf exemplaires, figurant pour l'essentiel une Artémis à la torche (7 pièces), ou une Artémis à la torche et à la phiale (une pièce), avec au centre une figure en or, qui la représentait flanquée de deux cerfs dorés à la feuille d'or, en maîtresse des animaux, et qui dominait le reste des effigies en argent ; les autres statues, qu'elles représentent des membres de la famille impériale, des allégories ou d'autres divinités (Athéna Pammousos et Sebaste Homonoia) étaient toutes dénommées εἰκόνες. Le vocabulaire ne laisse guère de doute : ces statues n'incarnaient pas les dieux et héros, le couple impérial ou les allégories divines, elles en étaient une image, et celles d'Artémis constituaient même des images d'images, reproductions peut-être d'images cultuelles, ou plus généralement, selon l'hypothèse d'E. R. Gebhardt, d'œuvres connues à Éphèse, comme l'Artémis à la torche de l'exèdre des éphèbes.

Des statues parmi les spectateurs ? Dans notre proposition de restitution de l'emplacement des 31 statues au-dessus des 11 kerkis du premier maenianum, nous envisageons que les statues du couple impérial, Trajan et Plotine, peuvent avoir été installées sur la « loge » restituée aux premiers rangs de la kerkis centrale par R. Heberdey et H. Wilberg, si l'on suppose qu'une place honorifique fut matérialisée dans ce secteur dès le début du IIe s. apr. J.-C. Ces statues en tous cas se distinguaient des autres : c'étaient les seules à être consacrées uniquement à la divinité qu'elles représentaient, tandis que les autres étaient consacrées à Artémis et au groupe qui prenait place sur les rangs au pied de la statue. On pourrait considérer que ces simples *eikones* étaient celles qui s'approchaient le plus de statues cultuelles, en ce qu'elles manifestaient la présence du couple impérial parmi les spectateurs et les citoyens assemblés, ne protégeant pas un groupe en particulier, mais se portant garantes de l'ordre général.

Des statues trônant sur les gradins se rencontrent en effet dans les théâtres grecs, notamment d'Asie Mineure : on conserve ainsi un trône aux premiers rangs du théâtre de Cnide, datable de la haute époque hellénistique, et placé sur une base insérée en bordure d'escalier dans la kerkis centrale. En Ionie, à Téos, les piédestaux d'au moins deux statues de bronze, celles de Ti. Claudius Kalôbrotos et de son fils Ti. Claudius Phèsinos, étaient placées sur les gradins du bouleutèrion. Au théâtre de Téos fut retrouvé un trône anépigraphe avec une surface de siège travaillée pour y asseoir une statue de bronze, que nous proposons de replacer dans l'orchestra ou le koilon. Il n'est pas impossible qu'il se soit agi du trône de la statue cultuelle de Kratôn, et on a pu remarquer qu'à Délos, où Kratôn avait aussi sa statue au théâtre, se trouve un trône similaire sur l'agora des Compétaliastes. Un siège du même type est conservé aussi à Claros, où on ne connaît à ce jour pas de théâtre. On pourra rapprocher ces exemples de la statue en or de Marcellus couronné d'or, qu'Auguste, parmi les honneurs qu'il lui rendit à sa mort, fait installer sur un siège curule parmi les sièges des magistrats présidant aux *Ludi Romani* en 23 av. J.-C., en périphérie de

l'orchestra donc : cette statue avait une signification particulière, puisqu'elle était une façon de maintenir vivante la mémoire de celui qui donnait désormais son nom au théâtre commencé par César [40].

Un trône pour une statue assise placée dans un théâtre offrait une association entre un type et un contexte qui n'était pas anodine : la position assise, hiératique, pouvait faire penser à une statue cultuelle ; la situation faisait de la statue une spectatrice au sein du public ; cette spectatrice se distinguait cependant de ses voisins éphémères, innombrables et anonymes par sa présence immuable. Encore faudrait-il déterminer si ces statues étaient laissées à demeure dans le théâtre, ou si on les installait sur leur base, à certaines occasions, comme celles de C. Vibius Salutaris, seules statues de cortèges porteurs d'effigies impériales dont on sache exactement où on les installait dans le théâtre. Il faudrait alors supposer des processions se rendant au théâtre, comme on en connaît précisément à Téos, liées à l'encensement de la statue de Kratôn.

II.3 — Le théâtre lieu de culte ?

II.3.1 — Un culte principal ?

Le cas de Priène montre bien que le théâtre était une enceinte au cœur de laquelle le prêtre de Dionysos Phléos pratiquait le culte de Dionysos Melpomènos ; en son sein se trouvait un autel faisant de l'espace un lieu où l'on pratiquait des sacrifices, sans doute à défaut de sanctuaire de Dionysos ailleurs. Mais on peine à identifier un espace sacré clairement défini : faudrait-il le voir dans le périmètre de l'orchestra, qu'on pouvait enclore depuis les phases les plus anciennes des théâtres, pour lesquelles on a trouvé la trace d'une balustrade (à Priène ou Éphèse) ? On remarquera qu'à Priène, l'orchestra se trouvait à la fin du IIe s. av. J.-C. entourée de consécrations à Dionysos : probablement l'autel, et de façon assurée tous les trônes de proédrie, mais aussi la clepsydre à l'extrémité ouest de la circulation périphérique et la base de la statue d'Apollonios à l'autre extrémité. Ces deux dernières rétrécissaient le passage et les autres étaient reliées par une banquette de proédrie. Les portes dans l'axe du bâtiment de scène et des parodos pouvaient être fermées et tout contribuait à faire de l'orchestra un cercle clos où Dionysos était omniprésent, jusqu'au leitmotiv du lierre, que nous avons relevé vingt-quatre fois, sur l'autel, les trônes de proédrie et les piliers de tête des murs de soutènement antérieurs. Ce n'était pas le cas des bases de statues d'individus placées devant le proskènion, qui n'étaient pas dédiées à un dieu, pour celles dont on a conservé la dédicace ; et au-delà du passage périphérique de l'orchestra, c'était Zeus Olympios qui était honoré par les statues de Kléandros, sur les deux piliers de tête des parapets des murs de soutènement antérieurs. Enfin l'on remarquera qu'à l'intérieur du cercle de l'orchestra pouvait évoluer

40. D. C. LIII 30, 6 : τῇ τε μνήμῃ τοῦ θεάτρου τοῦ προκαταβληθέντος μὲν ὑπὸ τοῦ Καίσαρος, Μαρκέλλου δὲ ὠνομασμένου ἐτίμησεν, καὶ οἱ καὶ εἰκόνα χρυσῆν καὶ στέφανον χρυσοῦν δίφρον τε ἀρχικὸν ἔς τε τὸ θέατρον ἐν τῇ τῶν Ῥωμαίων πανηγύρει ἐσφέρεσθαι καὶ ἐς τὸ μέσον τῶν ἀρχόντων τῶν τελούντων αὐτὰ τίθεσθαι ἐκέλευσε.

le prêtre de Dionysos Phléos, qui avait le privilège de la proédrie, mais aussi celui de Poséidon Hélikonios comme cela est bien attesté, qui devait prendre place sur un siège consacré à Dionysos, tout comme probablement d'autres prêtres, peut-être la prêtresse d'Athéna Polias ou encore un prêtre de Zeus.

L'ensemble du théâtre n'était pas aussi clos que l'était un sanctuaire par son péribole : il n'y avait pas de mur d'enceinte à proprement parler, on pouvait parfois descendre dans les gradins depuis le sommet de l'édifice, et les portes de parodos apparaissent parfois postérieures aux premières phases. Reste que ces portes étaient là pour manifester une limite entre deux espaces à l'air libre, un extérieur et un intérieur, ce que marque aussi la différence dans le traitement des parements des murs de soutènement antérieurs au théâtre de Priène, comme à celui de Délos (tandis que les murs du théâtre de Métropolis sont entièrement restaurés, d'après le modèle du théâtre de Priène), qui ne correspondent cependant pas aux portes. Ces portes, que l'on pouvait fermer, permettaient de contrôler l'accès au théâtre : marquaient-elles l'entrée dans un espace sacré, un espace que l'on pouvait considérer comme asyle, comme l'indique l'autel de Métropolis, au même titre qu'un sanctuaire bien délimité ? Le fait que ces portes semblent secondes dans l'histoire des théâtres ne plaide pas en faveur de cette thèse fragile. Les portes pourraient bien plutôt avoir servi à marquer l'entrée dans un espace public, propriété de la cité. On se gardera cependant de projeter le concept anachronique de laïcité sur cet espace, et on rappellera que dans le monde grec le public n'exclut pas le sacré, non seulement parce qu'on peut pratiquer des rites dans un espace public, au théâtre par exemple, mais aussi parce que la stricte dichotomie entre public (δημόσιος) et sacré (ἱερός) relève plus d'une lecture schématique moderne que de la réalité antique [41].

On a pu se demander si l'inscription ὅρος ἱεροῦ, gravée sur le piédroit extérieur de la porte du mur de soutènement antérieur sud du koilon du théâtre de Magnésie, ne marquait pas la limite du sanctuaire que constituait le théâtre : cette porte était la première que l'on rencontrait quand on abordait le monument de ce côté, en amont de la porte de parodos. La borne aurait remplacé le défaut de limite matérielle.

II.3.2 — Des cultes secondaires ou une multiplicité de cultes

Une autre hypothèse est qu'il existait un petit sanctuaire en marge du théâtre, peut-être dans la parodos, pour une divinité qui n'était pas nécessairement Dionysos, à l'extérieur de la porte : l'inscription pouvait marquer l'entrée dans un lieu de culte ou signaler l'entrée du théâtre comme lieu de culte. Les accès latéraux à l'orchestra des théâtres grecs ont en effet parfois servi de lieu de culte. Il y en avait ainsi dans chacune des parodos du théâtre d'Argos, ou dans la parodos nord du théâtre d'Aphrodisias, où se trouvait un Molosseion, espace cultuel consacré au père de Molossos, qui contribua à l'agrandissement du théâtre dans la seconde moitié du Ier s. apr. J.-C. [42] Au théâtre d'Éphèse, on a remarqué que le passage couvert nord

41. Sur la non hétérogénéité entre terres et fonds sacrés et publics, voir Rousset 2013.
42. de Chaisemartin *et al.* 2017.

permettant d'accéder à l'orchestra contenait une niche, peut-être cultuelle, que nous avons proposé (voir *supra*, p. 307) de rapprocher du sanctuaire consacré par Apollonios de Tyane à l'Héraklès Apotropaios, qui l'aurait aidé à débarrasser les Éphésiens d'une peste dans le théâtre même. Dans la parodos sud, on avait aussi retrouvé lors des fouilles un petit autel offert en ex-voto à Héraklès par un esclave dénommé Épérastos. Quel que soit l'emplacement exact du sanctuaire (ἱερόν) fondé (ἱδρύω) par Apollonios, on voit bien que le théâtre était encore à l'époque impériale un lieu de culte, à l'intérieur duquel on pouvait délimiter de petits sanctuaires où vénérer d'autres dieux que Dionysos. C'est peut-être le signe que le théâtre dans son ensemble n'était pas réellement un sanctuaire rituellement borné et consacré.

Aux lieux de culte en périphérie des théâtres ioniens, on peut ajouter la grotte du théâtre de Milet, aménagée dans le rocher renfermant une source qui constituait le noyau de la terrasse ouest du théâtre : elle constituait un petit sanctuaire rupestre sous la parodos ouest, qu'on longeait quand on voulait accéder à la terrasse depuis le niveau de la mer à l'extérieur des remparts (**fig. 273**). Des ex-votos en terre cuite montrent que la grotte servit de lieu de culte dès l'époque hellénistique, avant sa monumentalisation au Ier s. apr. J.-C., par une façade à arcades qui fut dupliquée plus haut dans la rénovation du mur de soutènement antérieur ouest du théâtre, le siècle suivant : ainsi le sanctuaire et le théâtre se voyaient intégrés dans le même ensemble monumental. Comme nous l'avons vu, la fermeture du sanctuaire s'inscrivit dans la continuité de la destruction du théâtre, puisqu'on y ensevelit rituellement des statues qui en provenaient (voir *supra*, p. 1057) [43]. On remarquera encore que l'on trouve souvent dans les récits de voyageurs des grottes considérées comme des curiosités associées plus ou moins étroitement aux théâtres d'Ionie, qui laissent sceptiques quant à leur existence même, leur lien avec le théâtre et leur usage comme lieu de culte : ainsi l'on en montre une à Le Camus au-dessus du théâtre de Smyrne, où le voyageur imagine que se trouvait un autel à Dionysos, comme il l'imagine pour le théâtre d'Athènes (voir *supra*, p. 821) ; à Érythrées, on reconnut en 1891, au flanc est de l'acropole, l'antre de la Sibylle Hérophilè (voir *supra*, p. 311) ; au Panionion encore il existait une grotte entre le sanctuaire et le théâtre, qui fut découverte en 1958 et qu'on imagine dédiée à Poséidon. Dans le cas de Clazomènes, la grotte décrite par R. Chandler, S. F. W. Hoffmann, G. E. Bean, qui renferme une source et des piliers taillés dans le rocher, évoque de manière frappante celle du théâtre de Milet : mais on peut douter de son lien avec un édifice dont l'existence à cet emplacement est plus que douteuse.

On pourrait donc considérer que le théâtre était un espace cultuel principalement consacré à Dionysos, en fait plutôt qu'en droit, parce que Dionysos était à l'origine la divinité des principaux concours musicaux, parce qu'aussi il n'avait pas toujours de sanctuaire monumental ; mais le théâtre étant d'abord un équipement capable d'accueillir de multiples fêtes, il pouvait servir de lieu de culte complémentaire pour un certain nombre de dieux en l'honneur desquels il était tout à fait possible

43. Niewöhner *et al.* 2016.

de pratiquer des rites au cœur même de l'édifice. Ainsi les divers prêtres bénéficiant du droit de proédrie à Priène pouvaient se succéder sur l'autel.

Ces rites que nous qualifions de secondaires pouvaient occuper le devant de la scène : ainsi lors de l'élection des maîtres à Milet, où l'édifice n'était plus le théâtre de Dionysos ou d'une divinité dédicataire de concours, mais le lieu de réunion d'une assemblée sous les auspices d'Héraklès, des Muses et d'Apollon Mousagète, où à l'époque impériale, on placera l'Apollon de Myonte, comme nous l'avons vu, au centre du front de scène.

Tous les concours n'étaient pas dédiés à Dionysos, et organiser au théâtre un concours en l'honneur d'un autre dieu, d'un empereur ou d'un individu héroïsé, c'était lui consacrer une offrande. En ce sens, les théâtres étaient dévolus au culte impérial comme ils l'étaient à celui des autres dieux destinataires de concours, même si les principaux sacrifices trouvaient bien mieux leur place dans les sanctuaires dont la destination principale était le culte impérial.

Les théâtres peuvent apparaître comme des espaces publics ouverts, comme pouvaient l'être d'autres lieux, à divers cultes, où l'on pouvait introduire tel ou tel dieu selon les occasions : la fondation de C. Vibius Salutaris le montre bien qui fait entrer dans le monument des effigies de dieux grecs traditionnels, de héros locaux, d'allégories d'entités politiques grecques et romaines et prévoit que le héraut sacré en proclame rituellement le nom. S'il ne s'agissait pas de statues de culte à proprement parler, on les vénérait par la pratique de certains rites très codifiés.

II.3.3 — Liturgie collective

Le théâtre offrait au culte certains atouts. Les rites accomplis se trouvaient nécessairement mis en scène pour un public bien placé pour les suivre et y adhérer. Les pratiques de l'applaudissement (ou des sifflements et des huées [44] lors des spectacles, mais aussi du vote dans les assemblées, qui pouvait se faire collectivement, par acclamation, étant courantes au théâtre, on peut supposer que le public pouvait se sentir particulièrement impliqué dans le culte en se faisant entendre, par exemple lorsque le héraut sacré déclamait les noms des dieux à honorer. On peut imaginer que c'était le cas à Éphèse, quand on énumérait toutes les divinités dédicataires des statues offertes par C. Vibius Salutaris, alors qu'un demi-siècle plus tôt le peuple avait clamé le nom d'Artémis face à Paul, intense manifestation d'un culte auquel tous avaient part.

Au théâtre plus qu'ailleurs s'accumulaient les couronnes, d'or et de feuillage, de pierre et de mots : couronnes des chorèges, des poètes, des musiciens et des choreutes vainqueurs des concours stéphanites, couronnes accessoires des acteurs suppliants, couronnes des prêtres et des magistrats exécutant les rites, couronnes des images

44. Les verbes κροτεῖν (applaudir), συρίττειν (siffler) et κλώζειν (huer) sont récurrents dans la littérature grecque. Sifflements : Aeschin. *Contre Ctésiphon* VII 50, Thphr. *Char.* VII 68 ; sifflements et huées : D. *Prooem. Contre Midias,* 226, Alciphr. III 35, Harp. *Lexique des dix orateurs attiques, s. v.* Ἐκλώζετε. Pollux ajoute πτερνοκοπεῖν, « taper du talon », surtout praticable sur des gradins en bois (Poll. IV 122).

cultuelles, couronnes décernées aux peuples des cités et aux individus, étrangers ou citoyens méritants, couronnes égrenées par le héraut sacré dans ses proclamations, couronne du citoyen prenant la parole devant l'assemblée, couronnes portées peut-être par les technites à l'ouverture du concours, de même que pour le *proagôn* athénien et probablement encore sur scène, couronnes portées par les participants aux processions, peut-être conservées tout au long de la fête, couronnes enfin de l'ornementation des membres architecturaux.

Tous les spectateurs, du moins tous les citoyens, à un moment ou à un autre de leur vie – du fait de l'implication des tribus dans les chœurs, de la rotation des charges, de l'émulation dans la course aux honneurs et aux prix, de la réunion régulière des assemblées populaires – pouvaient descendre dans l'orchestra et recevoir une de ces couronnes : les rituels ainsi revêtus d'une dimension sacrée devaient renforcer le sentiment d'appartenance à un groupe pratiquant une liturgie collective.

La célébration commune de la fête devait également s'afficher dans les vêtements portés, sur lesquels nous avons peu de renseignements pour l'Ionie. Cependant, si le prêtre de Dionysos Phléos avait le privilège de porter, outre sa couronne de lierre en or, la robe de son choix, c'est sans doute que les tenues vestimentaires portées lors de la fête étaient très codifiées, y compris pour le public. C'était le cas à Magnésie, lors des rassemblements processionnels à l'agora (*I.Magnesia* 100a, l. 38-40), et on a pu restituer, dans le règlement de ce qui semble être la procession d'un concours impérial, que les Chiotes devaient se revêtir de tenues chatoyantes (λαμ[πραῖς ἐν ἐσθῆσιν], voir *supra*, p. 103). Un tel ordre festif devait être maintenu, et si un agonothète des Theophanika Rhômaia (voir *supra*, p. 103) fut récompensé pour avoir pris soin de τῆς] ἄλλης τῆς κατὰ τὸ θέατρον εὐκ[ο]σμίας καὶ ε[ὐταξίας], c'est sans doute parce qu'il maintint l'ordre dans les rangs, peut-être aussi la bonne tenue des spectateurs au propre et au figuré, et surtout qu'il veilla au bon ordre général du théâtre, comme les mastigophores chargés de l'εὐκοσμία dans les théâtres des Dèmosthèneia d'Oinoanda (voir *supra*, p. 1035, l. 62-65), voire du théâtre comme sanctuaire, et au respect des rituels, ce à quoi le terme d'εὐκοσμία, récurrent en contexte religieux, peut renvoyer.

Les concours musicaux

Au cours d'une histoire millénaire, les théâtres d'Ionie abritèrent toujours plus de concours : la diversification commença à l'époque hellénistique, pour culminer à l'époque impériale, en particulier à partir du IIe s. apr. J.-C. où l'on assiste à une véritable « explosion agonistique », pour reprendre l'expression incontournable de L. Robert [1].

Le développement ne fut pas seulement quantitatif : la typologie des concours se diversifia progressivement, sans parler des autres spectacles qui s'ajoutèrent en dehors des concours, que nous étudierons avec les usages secondaires du théâtre. Ménandre le Rhéteur en avait bien conscience au IIIe s. apr. J.-C., qui distinguait dans ses recommandations aux auteurs d'éloges de fêtes les catégories des dédicataires : dieux, héros ou souverains (Men. Rh. I 3, p. 366-367). Alors que les théâtres furent d'abord conçus pour organiser les concours en l'honneur de divinités traditionnelles du panthéon grec, apparurent à l'époque hellénistique les concours en l'honneur de souverains, parfois associés à ces divinités ; puis l'on célébra des concours en l'honneur de la déesse Rome ; enfin la gamme des concours s'élargit aux Empereurs divinisés dans le cadre du culte impérial. Les concours en l'honneur d'individus, qui reprenaient la tradition des cultes héroïques, si l'on en connaît à la basse époque hellénistique, sont encore un phénomène qui se développa à l'époque impériale.

Ces développements multiples s'inscrivaient largement dans la compétition entre les cités, qui rivalisaient dans les concours, mais aussi par les concours, cherchant à augmenter leur prestige en faisant accéder les anciennes manifestations à un statut supérieur et en en instituant de nouvelles [2]. La logique générale étant de ce fait plutôt cumulative, nous présenterons les concours par types dans leur ordre global d'apparition chronologique sur toute la durée de leur célébration, de façon à faire ressortir les traits communs et les divergences à l'échelle régionale.

Nous nous limitons ici aux concours musicaux, ce qui comporte une part délibérée d'artifice, parce que les concours ne constituaient qu'une partie de la panégyrie, mais encore parce que nombre de concours étaient aussi gymniques, et parfois encore hippiques, comme nous le rappelons dans les notices détaillées sur chaque concours. Nous nous concentrons ici sur ce qui se déroulait au théâtre.

1. Robert 1982 [2007]. L. Robert eut longtemps le projet de consacrer un livre à cette inépuisable matière.

2. Les multiples conflits et rivalités qui mettaient aux prises les cités ont bien été mis en évidence dans Heller 2006 ; pour les concours, on retiendra le chapitre V « Cultes et concours : la religion comme terrain de rivalités ».

I — Concours musicaux en l'honneur de divinités traditionnelles

Parmi les concours ioniens dédiés aux divinités du panthéon grec, on pourra distinguer :

1. les concours largement diffusés dédiés à Dionysos (les Dionysia, ou encore les concours des technites dionysiaques)
2. des concours en l'honneur de la divinité majeure (Artémis, Apollon, Héra) des grands sanctuaires de telle ou telle cité.

I.1 — L'omniprésence des concours dionysiaques

I.1.1 — Dionysia

Nous avons déjà traité de l'ancienneté des Dionysia d'Ionie qui, selon Thucydide, pourraient remonter à l'époque archaïque, et distingué les fêtes dionysiaques des concours des Dionysia. Il s'agira de mesurer l'étendue du phénomène dans le temps et dans l'espace, mais aussi l'importance qu'occupait ce concours dans le calendrier festif des cités ; enfin, on pourra s'interroger sur la singularité des Dionysia ioniens marqués par le modèle athénien à travers une étude des programmes et de leur évolution.

À chaque cité ses Dionysia ? Pour presque chaque cité de la confédération ionienne – Milet, Éphèse, Smyrne, Phocée, Clazomènes, Érythrées, Chios, Samos, Téos, Lébédos, Colophon, Priène – une documentation allant d'un texte isolé à une liste fournie d'inscriptions, parfois complétée par des sources littéraires, permet d'établir l'existence de Dionysia, y compris dans celles où un théâtre demeure à découvrir (Clazomènes, Chios) ou dont l'identification n'est pas assurée (Lébédos). On remarquera cependant qu'à Lébédos, ce sont plutôt des concours dionysiaques que des Dionysia à proprement parler dont nous avons conservé la trace (voir *infra*, p. 1100) : pouvait-il y avoir un concours de technites en l'honneur de Dionysos dans une cité qui ne célébrait pas par ailleurs de Dionysia ? Parmi les treize cités, seule Myonte fait exception : serait-ce parce qu'elle déclina tôt, dès le IIIe s. av. J.-C. ? Nous avons pu supposer qu'on n'y construisit jamais de théâtre en pierre. Cependant la question des Dionysia, dont Thucydide faisait une tradition des cités ioniennes, est plus complexe : peut-être a-t-on simplement perdu la trace d'un concours que les habitants de Myonte auraient célébré au IVe s. av. J.-C.

À Métropolis, cité qui ne faisait pas partie de la confédération ionienne, il n'est pas tout à fait certain qu'existait la tradition des Dionysia depuis une époque ancienne. Cependant le théâtre fut construit au IIe s. av. J.-C. : il dut servir à d'autres concours que les Kaisareia, seul concours attesté, institué à l'époque augustéenne. Ce pouvait être des Dionysia, qu'on aurait éventuellement fusionnés avec les Kaisareia. On pourrait aussi penser à un concours en l'honneur des Attalides, qui soutinrent

peut-être la construction du théâtre ; cependant le culte des Attalides était lié à celui de Dionysos, comme le montrent les technites dionysiaques attalistes de Téos ou les Dionysia Attaleia de Kymè. Dans l'attente de nouveaux documents d'un site en cours de fouille, le plus probable demeure qu'il y ait eu des Dionysia à Métropolis également : si les inscriptions agonistiques font cruellement défaut pour cette ville, on peut au moins relever que trois des cinq trônes de proédrie du théâtre portent des signes dionysiaques, couronne de lierre et monogramme, et, même si c'est loin d'être une preuve, qu'un édifice d'époque impériale, adjacent au monument, contient une mosaïque à sujet dionysiaque.

Un cas peu assuré est celui de Myonnèse, qui n'avait pas le statut de cité, mais qui fut un des lieux de résidence des technites dionysiaques d'Ionie et d'Hellespont : on a supposé que les technites y célébraient des Dionysia, et il est vrai que leurs autres séjours étaient équipés d'un théâtre, mais cela reste incertain, car ces artistes itinérants n'avaient pas besoin d'un édifice en dur pour répéter et pouvaient aussi se produire dans maintes cités.

On peut donc en déduire que les Dionysia étaient un élément inconditionnel du calendrier des cités de la confédération ionienne, que l'on pouvait tenir comme le concours principal : dans certaines cités, Phocée, Clazomènes ou Lébédos, c'est le seul concours dont nous ayons conservé la trace.

Un concours dont les origines et la disparition nous échappent largement.

• **Origines et apparition dans la documentation.** Notre documentation est lacunaire : on pourra se reporter à la notice de chaque cité pour connaître les fenêtres d'apparition du concours dans la documentation. Une question clé est le moment où l'on intégra un concours au programme de la fête des Dionysia. Les dossiers de Samos et d'Érythrées pointent vers le milieu du IVe s. av. J.-C. au moins, C'est explicite à Samos ; pour Érythrées, nous considérons que « les concours » dont il est question correspondent vraisemblablement aux seuls Dionysia, dont le nom était pluriel. Nous avons aussi souligné que l'existence du privilège de la proédrie au début du IVe s. av. J.-C. à Érythrées peut faire penser que l'on célébrait déjà un concours dans le cadre des Dionysia, à une époque où existait déjà celui des Hèraia de Samos, et avancé l'hypothèse fragile de Dionysia à Chios dès le Ve s. av. J.-C.

On ne sait si le mouvement d'institution de concours fut général, mais dans chaque cité les Dionysia apparaissent comme le premier concours, rarement en concurrence avec d'autres, comme à Éphèse, où les Artémisia et les Epheseia sont également très anciens. À Érythrées, où ils sont sans doute antérieurs, les Dionysia ne sont explicitement nommés que dans le dernier quart du IVe s. av. J.-C. ; à Colophon, à la fin du IVe s. av. J.-C. ; à Éphèse, à Chios, au tournant du IVe et du IIIe s. av. J.-C. ; à Milet en 300/299 ; à Priène dans le dernier tiers du IVe s. av. J.-C. ou plutôt en 296/295 ; à Téos au IIIe s. av. J.-C. Il est difficile de décider si ces coïncidences dans les dates correspondent à une plus faible pratique de la gravure pour les périodes antérieures ou si une série de cités attendirent le tournant du IVe et du IIIe s. av. J.-C. pour célébrer des concours dans le cadre des Dionysia.

À Smyrne, on ne possède pas de témoignages sur le concours avant le IIe s. av. J.-C. alors que la fête était réputée remonter à l'époque archaïque. À Phocée, les Dionysia n'apparaissent que très ponctuellement, probablement en 285 av. J.-C., tout comme à Clazomènes où ils sont attestés uniquement en 206 av. J.-C. : c'est insuffisant pour en connaître la durée, même s'il est significatif que les attestations remontent à l'époque hellénistique, de même que pour les concours dionysiaques de Lébédos, qui, associés à la résidence des technites d'après le témoignage de Strabon, furent célébrés au moins de la fin du IIe s. av. J.-C. à la fin du Ier s. av. J.-C.

• **Disparition de la documentation, fin précoce du concours ?** Une question est aussi celle de la fin des Dionysia, qui ne fut pas nécessairement contemporaine dans toutes les cités. Alors que pour certaines cités on n'en a plus la trace après la basse époque hellénistique (au IIe s. av. J.-C. à Samos et Colophon, après 84 av. J.-C. à Priène, jusqu'en 17/16 av. J.-C. à Éphèse), que leur subsistance à l'époque impériale à Chios demeure hypothétique, on les suit jusqu'aux années 160 apr. J.-C. à Smyrne, au IIIe s. apr. J.-C. à Érythrées ou jusqu'à la première moitié de ce siècle à Milet. À Téos, on les retrouve à l'époque flavienne sous la forme de Dionysia Kaisareia. Les Dionysia sont donc présents tout au long de la chronologie des concours, qui se firent rares à partir du milieu du IIIe s. apr. J.-C. [3].

On aurait donc tendance à penser que les Dionysia furent maintenus, même s'ils furent peut-être éclipsés par de nouveaux concours. Il paraît en tous cas remarquable qu'à Éphèse, cité bien connue, on en perde la trace après la fin de la liste des agonothètes en 17/16 av. J.-C., qu'on ne prit pas la peine de poursuivre, du moins sur la façade de la skènè.

Si les Dionysia ne disparurent peut-être pas, ils furent certainement concurrencés par les nouveaux concours d'époque impériale. Contrairement à d'autres, ils restèrent annuels, et tout en demeurant d'importants concours stéphanites, leur statut n'évolua pas : il n'y eut jamais de « megala » Dionysia pentétériques, de Dionysia « isélastiques » ou « œcuméniques », alors que c'était le cas pour d'antiques concours comme les Epheseia et les Artemisia. Seuls les Dionysia en l'honneur du dieu archégète de Téos durent accéder à un rang particulier, sans doute sur le modèle des concours liés aux grands sanctuaires, dans le cadre de la reconnaissance de l'asylie du territoire, puisqu'au IIe s. av. J.-C. ils étaient pentétériques et que ce sont les seuls qui soient jamais qualifiés de sacrés dans nos sources.

L'importance du concours à travers les siècles.

• **Prestige des magistrats.** Dans une partie des cités, à Érythrées, Clazomènes, Samos, Chios, Smyrne, Téos, Milet, Priène, ainsi qu'Éphèse au début de l'époque hellénistique, l'organisation des Dionysia était confiée à un agonothète comme les autres concours. À Samos, l'agonothète pouvait être assisté du démiurge, magistrat éponyme, pour la proclamation ; à Chios, du prytane ; à Téos des timouques ; à Milet des rois.

3. Sur l'essoufflement de la vie agonistique des cités d'Asie Mineure entre les années 260 et les années 320, Pont 2014.

Dans d'autres cités, c'était du magistrat éponyme en personne que relevaient les Dionysia : le prytane éponyme à Colophon, ainsi qu'à Éphèse à partir de 40/39 ou 39/38, après avoir incombé, sans doute à partir du IIe s. av. J.-C., au prêtre de Rome. Ce phénomène n'était pas propre à l'Ionie : on retrouve des Dionysia confiés au prytane à Délos par exemple.

L'exemple d'Éphèse montre bien que l'agonothésie pouvait être confiée, plus ou moins durablement, à un magistrat exerçant une charge prestigieuse. À Priène, on demande à l'agonothète, ὃς ἂν ᾖι, quel qu'il soit, de procéder à la proclamation : peut-être tel ou tel magistrat pouvait assumer l'agonothésie. L'appel à un magistrat emblématique de la cité prenait tout son sens lors de la proclamation : c'était le héraut sacré qui proclamait les noms et les mérites des individus récompensés, comme on le voit bien par exemple à Chios ou Smyrne, mais le fait que la cérémonie soit placée sous la présidence d'un haut personnage accroissait les honneurs rendus.

• **Proclamation des honneurs.** La proclamation des honneurs se faisait généralement, lorsque cela était précisé, lors des Dionysia (Érythrées, Clazomènes, Éphèse), en début de programme ou de journée. Deux cas se distinguent.

Dans le premier, la proclamation avait lieu avant le concours de tragédies, en principe au début d'une journée qui n'était pas la première du programme (Smyrne, Phocée, Milet, Téos au IIIe s. av. J.-C., Priène au IIIe s. av. J.-C.) : c'était alors le dithyrambe qui constituait l'ouverture du concours. S'agissait-il de créer un intermède en milieu de programme ? d'éviter que les spectateurs n'arrivent après une longue et ennuyeuse cérémonie ? Était-ce parce que le concours des tragédies était le plus prestigieux, ou qu'il attirait davantage les foules ?

Dans le second cas, on précise que la proclamation se fait au moment de l'entrée en lice des chœurs (Téos au IIe s. av. J.-C. ou dans les formulaires des demandes des cités étrangères à Priène), des premiers chœurs (Samos, Colophon), du concours des aulètes ou des enfants (Priène à partir du IIIe s. av. J.-C., mais surtout à la basse époque hellénistique), du concours musical (Priène, probablement avant 200), du spectacle (θέας), au moment ou après les (premières) libations (Priène, basse époque hellénistique), ou plus précisément au moment des chœurs d'enfants (Chios) : il nous semble que toutes ces expressions sont synonymes, car les chœurs d'enfants précédaient ceux des hommes ; par ailleurs, « musical » pourrait peut-être désigner ici, au sens restreint, le dithyrambe par rapport aux drames, car on ne sache pas que les Dionysia aient jamais été gymniques ou hippiques. Dans tous ces exemples, il ne s'agissait pas d'un entracte, mais d'une ouverture du concours.

À Priène et à Téos, on observe un glissement du premier au second cas avec le passage du IIIe au IIe s. av. J.-C. : peut-être est-ce le signe que le clou du spectacle n'était plus le concours de tragédie. La transition ne se fit pas sans heurts à Priène : alors qu'on avait coutume de faire la proclamation au concours de tragédies, on innova pour le phrourarque Nymphôn, en la déplaçant au « premier concours des aulètes » ; mais pour sa seconde phrourachie, on revint à la traditionnelle proclamation lors du concours de tragédies, pour la dernière fois dans une documentation relativement riche (voir *infra*, p. 1070).

À Colophon, où l'on se contentait parfois de programmer la proclamation lors des prochains concours, on organisait d'autres fois une double proclamation, aux Dionysia par le prytane, et dans les autres concours par les agonothètes.

À Smyrne, la proclamation pouvait aussi se faire lors des Antiocheia ; on sait par ailleurs qu'elle se fit aux Dionysia et Seleukeia : on pourrait se demander si à Smyrne, les Antiocheia ne remplacèrent pas les Dionysia, ces derniers n'étant justement pas attestés avant le IIe s. av. J.-C. Encore faudrait-il mieux connaître le contenu des Antiocheia de Smyrne, très incertain.

À Téos, les Dionysia se distinguaient peut-être encore par des variantes dans les cérémonies de proclamation : on y couronna la statue de Kratôn, et peut-être y procédait-on à des imprécations rituelles et annuelles au nom de la cité. De façon plus générale, la proclamation constituait une forme de rituel qui pouvait suivre des rites pratiqués au théâtre, comme les libations (voir *supra*, p. 1033).

Exceptionnellement on pouvait accorder la proédrie aux Dionysia en particulier, comme Milet l'a fait pour Antiochos en 300/299.

Un programme de référence adapté au lieu et au temps. On peut admettre que le programme des Dionysies athéniennes servit de référence. Mais cela n'empêche pas de déceler certaines différences.

• **Calendrier.** Pour ce qui est du calendrier, les témoignages de Thucydide et la documentation smyrniote concordent : les Dionysia ioniens avaient lieu au printemps, mais au mois Anthesteriôn, celui des Anthestéries et ex-Dionysies athéniennes. On rappellera encore que le prêtre de Dionysos Phléos à Priène portait une couronne d'or aux mois Lènaion et Anthesterion, sans doute pour les Dionysia. Le concours semble avoir toujours été annuel, comme les Dionysies urbaines athéniennes à l'exception des Dionysia de la cité de Téos, dont Dionysos était la divinité archégète, qui étaient pentétériques et devaient avoir une ampleur particulière, et les fêtes dionysiaques de Priène, triétériques au moins après les guerres de Mithridate, cette fois plutôt sans doute en raison de difficultés financières.

• **Programme.** À Samos, les catalogues de vainqueurs nous donnent une idée assez précise du programme, entre la seconde moitié du IIIe s. av. J.-C. et le IIe s. av. J.-C. On retrouvait la même succession qu'à Athènes des concours de dithyrambe, dans la catégorie des enfants puis dans la catégorie des adultes, avant les concours de tragédie et de comédie.

Pour le dithyrambe, dans la même cité, on récompensait les chorèges, mais aussi l'aulète qui accompagnait le chœur, ce qui montre que l'instrumentiste avait gagné en importance ; c'est encore plus vrai dans les deux inscriptions du IIe s. av. J.-C., où, contrairement à celle du IIIe s. av. J.-C., les chorèges sont désignés comme « chorèges des aulètes des enfants » (ἐχορήγουν παίδων αὐληταῖς) ou « chorèges des aulètes des adultes » (ἐχορήγουν ἀνδρῶν αὐληταῖς) : autrement dit les aulètes étaient désormais accompagnés du chœur, et non plus l'inverse.

À ce propos, on remarquera qu'à Téos, au IIe s. av. J.-C. également, les chorèges étaient désignés comme « chorèges des aulètes (des) enfants » (παίδων αὐλητῶν χορηγός) ou « chorèges des aulètes des adultes » (αὐλητῶν ἀνδρῶν χορηγός) [4], ce qui montre là aussi la subordination du chœur à l'aulète.

À Priène, on note une évolution similaire du formulaire : il est d'abord question d'un premier concours des aulètes (αὐλητῶ[ν] τῶι πρώτωι ἀγῶνι), de façon assurée entre 270 et 262, peut-être aussi avant 200, lors duquel on procédait à la déclamation en concurrence avec le concours de tragédies, tandis que dans les décrets d'autres cités, où le formulaire est moins précis, les « chœurs » renvoient sans doute aux chœurs des enfants. On comprend que le « premier concours » est celui des enfants. L'évolution du formulaire le rend clair : une fois dans la deuxième moitié du IIIe s. av. J.-C., et cinq fois entre les années 190 et peu après 90 av. J.-C., on retrouve l'expression αὐλητῶν τῶι ἀγῶνι τῶι παιδικῶι avec une fois la variante [αὐλητ]ῶν [τ]ῶι ἀγῶνι τῶν παί[δω]ν, où le complément du nom avec article est équivalent de l'adjectif épithète derrière article répété : cette fois il ne s'agit plus littéralement des « aulètes des enfants », mais inversement du « concours enfantin, relatif aux enfants, des aulètes » ; on comprend qu'il s'agit du concours des aulètes dans la catégorie des enfants, autrement dit du concours des chœurs d'enfants du dithyrambe où s'affrontent aussi et surtout les aulètes. On remarque que dans deux inscriptions plus tardives, après 90 et après 84, les aulètes ne sont plus à l'honneur, mais seul le concours des enfants (τῶι ἀγῶνι τῶι παιδικῶι) est mentionné. Il doit cependant s'agir du même moment du concours et dans ce cas, il paraît évident qu'il n'y eut pas de concours d'aulètes solistes, comme ce pouvait être le cas d'autres concours que les Dionysia à l'époque hellénistique, mais que les aulètes intervenant lors du concours de dithyrambe dans la catégorie enfants furent diversement mis à l'honneur. Peut-être ces coïncidences régionales indiquent-elles que les technites dionysiaques réunis en association surent défendre la reconnaissance des aulètes aux IIIe et IIe s. av. J.-C.

Pour en revenir au programme samien, dans la tragédie et la comédie, seul le poète remportait le prix ; nulle mention d'un chorège dont l'existence est loin d'être assurée. En revanche dans le catalogue du IIIe s. av. J.-C., le protagoniste, pour lequel on avait ajouté un prix à l'époque classique, à Athènes, dans la tragédie, puis dans la comédie, est associé au poète. On avait par ailleurs adapté le programme athénien aux subdivisions civiques locales : comme on comptait deux tribus et non dix, cela divisait par cinq le nombre de chœurs en compétition. Dans chaque épreuve on avait deux concurrents, y compris pour les concours de tragédies et de comédies : on

4. Nous traduisons mot à mot, mais nous comprenons comme Pickard-Cambridge (Pickard Cambridge 1962[2] (1927), p. 76, n. 6) que l'expression désigne le chœur dithyrambique, accompagné par un unique aulète ; la formulation condensée désigne le meilleur chorège, responsable du meilleur chœur parmi les chœurs et du meilleur aulète parmi les aulètes. On remarquera que les deux génitifs, placés côte à côte, dans un sens ou dans l'autre, avaient le mérite d'établir un équilibre parfait entre les deux composantes du dithyrambe. Le rapport pouvait d'ailleurs être compris dans un sens ou dans l'autre et, éventuellement, ménager les susceptibilités, prévenir les revendications d'artistes réunis en associations. Dans tous les cas c'était mettre les aulètes, autrefois absents des palmarès, sur le devant de la scène.

peut en déduire que chaque poète proposait à la fois au moins une tragédie et une comédie, avec le même protagoniste, et il est possible qu'on innova en en faisant un concours entre tribus, chacune étant représentée par un poète, comme par un chorège de dithyrambe. Le concours voyait donc se succéder quatre chœurs dithyrambiques contre vingt à Athènes, suivis de quatre pièces, contre dix-sept. Le nombre de choreutes impliqué – si l'on en dénombre comme à Athènes, 50 par chœur dithyrambique, 15 par chœur tragique et 24 par chœur comique – devait être inférieur à 300, contre plus de 1000 à Athènes. On remarquera que dans les autres cités ioniennes, qui comptaient généralement cinq tribus, on devait compter, en théorie, dix chœurs et non quatre, soit 300 choreutes supplémentaires. Le total samien devait donc représenter le minimum pour que les Dionysia demeurent un concours, où dans chaque épreuve plusieurs concurrents se disputaient le prix ; on peut rapprocher cela des Apollonia et des Dionysia de Délos, où une des deux paires formées à partir des quatre chorèges représentant chacun une tribu recevait le prix [5]. Un tel concours devait durer beaucoup moins longtemps qu'à Athènes. Un enchaînement sur une très longue journée paraît possible, mais les en-têtes du catalogue invitent à proposer un programme sur deux jours, avec les chœurs d'enfants le matin, les chœurs d'adultes l'après-midi du premier jour, et une journée réunissant tragédies le matin et comédies l'après-midi.

Il n'y a guère qu'à Téos qu'on puisse reconstituer un programme aussi complet, avec des chœurs, probablement d'enfants et d'adultes, où l'on récompensait aussi chorèges et aulètes. Suivaient de nouveau des tragédies et probablement des comédies. La différence est la présence d'un concours de drame satyrique, avant celui de tragédies dont il était bien distinct : on récompensait en effet le meilleur acteur de drame satyrique. Cette indépendance s'était imposée vers le milieu du IVe s. av. J.-C. à Athènes, où les drames satyriques n'étaient plus présentés associés à trois tragédies dans des tétralogies, comme on le voit aussi en Ionie aux Hèraia de Samos, dans d'autres Dionysies, celles de Délos, ou encore dans de multiples concours béotiens.

L'apparition d'une épreuve de pyrrhique, dans un concours en l'honneur de Dionysos, vraisemblablement les Dionysia, est exceptionnelle : le chorège est à la fois chorège de la pyrrhique et des aulètes des enfants, ou la même personne est nommée comme chorège de la pyrrhique d'une part, et des aulètes des enfants, d'autre part. Il n'est pas certain qu'il ait existé une épreuve de pyrrhique chez les adultes aussi. Ce cas n'est pas sans parallèle : à Cos, à la même époque, ou peu avant, on trouve la pyrrhique associée au dithyrambe des Dionysia. Il ressort en tous cas de l'ensemble de la documentation que la pyrrhique, danse accompagnée par un aulète, avait partie liée avec les concours musicaux [6].

Une autre variante locale était à Smyrne la procession de la trière sacrée, intégrée aux Dionysia, mais qui devait être bien distincte des concours musicaux au

5. Moretti 2001a, p. 52.
6. Ceccarelli 1995.

théâtre[7]. Nous avons proposé que la trière fût liée aussi à une fête intitulée Katapla : il semble qu'on ait intégré aux Dionysia une procession mettant en scène le débarquement du dieu, qu'ailleurs en Ionie on distinguait (voir *supra*, p. 1036).

On n'a pas autant de détails pour les autres cités, mais le programme était très vraisemblablement composé de dithyrambe, tragédie et comédie : à Priène, on retrouve les chœurs dithyrambiques avec catégories d'âge et le traitement privilégié pour les aulètes que nous avons discuté, ainsi que des tragédies. Pour les autres cités, on sait par la formule de proclamation que le concours de tragédies était le moment phare de l'événement, comme à Phocée et Smyrne, ou que l'on commençait comme attendu par les chœurs d'enfants, à Chios, ce qui revenait aux premiers chœurs de Colophon ou aux chœurs à Téos.

• **L'adaptation du concours à l'air du temps : ajouts ou mutations ?** Dans certaines cités, plutôt que de créer un concours spécifique en l'honneur d'un souverain hellénistique ou d'un empereur, on rebaptisa et adapta les Dionysia : ainsi pour les Dionysia et Séleukeia d'Érythrées en 281 et les Dionysia Kaisareia de Téos à l'époque augustéenne.

Dans le premier cas la coordination sans répétition de l'article (τὰ Διονύσια καὶ Σελεύκεια) laisse penser à une annexe au programme : les deux concours accolés étaient réunis en un, qui était bien le concours de référence où avait lieu la proclamation des honneurs. Peut-être est-ce dans ce cadre qu'on chantait l'hymne d'Apollon et d'Asklépios amendé d'une strophe finale pour chanter Séleukos Ier, présenté comme le fils du dieu de la musique. Un hymne, chanté en versant des libations, à Apollon dans un concours à Dionysios, peut paraître inattendu : on dispose cependant du parallèle d'Aigai, où aux Dionysia et [Seleukeia ?], le péan devait être chanté en versant des libations par les vainqueurs du concours musical. Dans ce cas il semble bien qu'on ait ajouté au traditionnel concours musical l'équivalent d'une cérémonie (religieuse) de clôture. Ces changements furent provisoires, puisque les Dionysia étaient de nouveau célébrés seuls au IIe s. av. J.-C. au moins[8].

Dans le second cas, l'ajout d'un adjectif qualificatif fait songer à un changement qualitatif du concours traditionnel : il s'agissait d'intégrer les Dionysia au culte impérial, ce qui donna peut-être à l'antique concours un second souffle dans un ordre nouveau.

1.1.2 — Autres concours en l'honneur de Dionysos ?

À Athènes, il existait d'autres concours en l'honneur de Dionysos, comme les Lénéennes. Un mois de Lènaion correspondant au mois de Gamèlion était présent dans le calendrier des cités d'Ionie, et l'on trouve parfois dans une littérature mal informée que les Lénéennes étaient célébrées à Athènes comme en Ionie. Mais au mois

7. Si l'on doutait que les concours musicaux des Dionysia avaient bien lieu au théâtre, on pourra consulter le catalogue où les conditions de la proclamation aux Dionysia de chaque cité sont précisées : ainsi à Priène, on indique souvent que la proclamation a lieu « au théâtre ».

8. K. Buraselis décrit ce procédé bien connu, du moins par une série de noms de concours, par l'expression « Appended Festivals » (Buraselis 2012, p. 250-251).

Lènaion on ne connaît en Ionie que la fête dionysiaque des Katagôgia, célébrée dans cinq cités d'Ionie au moins, dont il semble qu'il y ait eu des avatars dans huit cités au moins, pour laquelle aucun concours n'est à ce jour attesté (voir *supra*, p. 1036). On remarquera toutefois qu'une attestation athénienne de Katagôgia au IIe s. apr. J.-C., le règlement athénien des Iobacchai du IIe s. apr. J.-C., fut trouvée près du sanctuaire de Dionysos ἐν λίμναις, qu'on a pu associer non seulement aux Anthestéries, mais aussi aux Lénéennes [9] : le prêtre, probablement du sanctuaire, devait accomplir la libation des Katagôgia (*IG* II^2 1368). Il demeure cependant périlleux d'établir le lien entre Katagôgia ioniennes et Lénéennes athéniennes et d'évaluer les influences qui ont pu s'exercer d'une région à l'autre à différentes époques. En dehors d'Athènes, des Lénéennes ne sont attestés qu'à Délos sous domination athénienne, où rien ne prouve qu'elles comportaient un concours dramatique (*I.Délos* 1907) ; par ailleurs Dionysos Léneus était honoré à Mykonos au mois de Lènaion [10]. On sait aussi qu'à Skepsis le prêtre de Dionysos pouvait porter une couronne de lierre au mois de Lènaion [11].

1.2 — Autres concours pour les divinités des grands sanctuaires civiques

Dans plusieurs cités ioniennes, on trouvait, aux côtés des Dionysia, d'importants concours comprenant un volet musical organisés dans le cadre du culte poliade. À l'inverse des Dionysia, ces concours, dont le nom dérivait de celui de diverses divinités et, souvent, de leur épiclèse particulière, n'étaient pas homonymes : ils ne constituaient pas un point commun entre des cités qui perpétuaient une tradition héritée d'Athènes, mais, associés à un culte singulier, ils étaient des ferments de l'identité civique et constituaient un instrument de la compétition entre les cités.

Chaque concours mériterait une étude à part entière, que nous avons esquissée dans les notices de chaque cité. Il s'agira ici de faire œuvre de synthèse, malgré les lacunes et le déséquilibre de nos sources selon le temps et le lieu, en tâchant de caractériser cet ensemble de concours, notamment par sa confrontation avec les Dionysia, et de voir quels foyers musicaux ils permettent de dégager aux échelles locale, régionale et internationale. Nous nous intéresserons aux dédicataires de ces concours, puis à l'évolution de leur statut dans la cité et à l'étranger sur le long terme, enfin aux caractéristiques de leur contenu.

1.2.1 — Divinités bénéficiaires

Des divinités de grands sanctuaires. Ces concours, associés à un grand sanctuaire extra-urbain ou au sanctuaire principal de la ville, se distinguaient bien des Dionysia, pour lesquels on est loin de toujours identifier un sanctuaire monumental associé : on ne connaît nul temple de Dionysos en Ionie, à l'exception notable de Téos, et on a pu se demander si, en l'absence assez généralisée de grands sanctuaires dionysiaques

9. Slater 1986.
10. Bruneau 1970, p. 324.
11. Taşlıklıoğlu 1975b, p. 106-107 nº 2.

urbains dans la région ou dans le monde grec, le théâtre ne pouvait pas faire office de lieu de culte de Dionysos (voir *supra*, p. 1059). Si l'on excepte Téos donc, où Dionysia et concours en l'honneur de la divinité poliade se trouvaient confondues – il nous faudra revenir sur les implications de cette double nature – on distinguait dans un certain nombre de cités d'Ionie, en ce qui concerne les concours musicaux, les Dionysia d'une part, et des concours en l'honneur de la divinité principale de la cité d'autre part.

À cette divinité, contrairement à Dionysos en dehors de Téos, était consacré un prestigieux sanctuaire, souvent extra-urbain et ancien : l'Hèraion de Samos, l'Artémision d'Éphèse, le Klarion de Colophon, le Didymeion de Milet, auxquels on peut ajouter le sanctuaire d'Artémis Leukophryèna, à l'origine extra-urbain, qui avait été imparfaitement intégré en bordure de la nouvelle Magnésie, dont le plan hippodaméen suivait une autre orientation. Dans la nouvelle Priène, c'était le sanctuaire poliade d'Athéna qui était lié aux Panathénées, le grand concours civique. Les épreuves ne se déroulaient pas nécessairement dans le sanctuaire, ou uniquement dans le sanctuaire : il est bien attesté pour les Didymeia d'époque impériale que le concours se partageait entre la ville et le sanctuaire, et les Éphésèa, à l'époque de C. Vibius Salutaris au moins, étaient associés au théâtre de la ville d'Éphèse.

Les dédicataires correspondent aux grandes divinités ioniennes. On n'y trouvera pas Poséidon Hélikonios, le dieu commun à tous les Ioniens, auquel était consacré le grand sanctuaire confédéral du Panionion. Il semble que les concours communs des Ioniens furent récupérés par Éphèse sous le nom d'Éphésèa, et si les Panionia conservèrent jamais un contenu agonistique et musical, il n'avait pas le même prestige.

• **Concours en l'honneur d'Apollon : Klaria, Didymeia.** L'existence de concours musicaux en l'honneur d'Apollon, le dieu musicien des Pythia de Delphes, ne surprend pas dans les deux grands sanctuaires oraculaires apolliniens d'Ionie, Claros et Didymes. Ils se distinguaient bien par leur nom dérivé de l'épiclèse divine : le lieu de célébration des Klaria de Colophon demeure débattu, mais les épreuves pourraient, comme c'est bien attesté pour les Didymeia de Milet, s'être réparties, entre le sanctuaire extra-urbain et la ville équipée d'un théâtre. Dans le cas de Milet un théâtre vint compléter l'équipement du Didymeion au plus tard à l'époque impériale, tandis que l'équipe de N. Şahin cherche toujours un édifice de ce type à Claros.

• **Concours en l'honneur d'Artémis : Éphésèa, Artémisia, Leukophryèna.** Les concours en l'honneur d'Artémis, divinité principale d'Éphèse et de Magnésie du Méandre, avaient une importance singulière en Ionie, que l'on pourra rapprocher de la place d'Artémis et des Artemisia dans les cités d'Eubée. Alors que les concours ioniens en l'honneur d'Apollon pouvaient paraître dans l'ombre des Pythia, prestigieux concours de l'ancienne période, qui servait de référence aux musiciens comme les Olympia aux sportifs, ces concours en l'honneur d'Artémis pouvaient prétendre

au titre de plus importants concours du monde grec à célébrer cette divinité. Les Magnètes du Méandre en jouèrent, qui firent des Leukophryèna non seulement un concours isopythique, mais d'Artémis Leukophryènè la véritable jumelle d'Apollon Pythien, reconnue comme son égale par la voix prophétique de son frère.

À Éphèse, où le sanctuaire de l'Artémision garda toujours une grande autonomie, on distinguait les Artemisia, célébrant l'Artémis du sanctuaire, des Éphésèa, concours en l'honneur de l'Artémis protectrice de la cité, ce dédoublement n'impliquant pas l'existence de deux sanctuaires. On trouve le même doublet, mais diachronique, à Délos, avec deux substantifs, l'un, les Apollonia, dérivant du nom du dieu, l'autre, les Dèlia, de son épiclèse. Dans le cas d'Éphèse, les deux concours existèrent simultanément, mais les Éphésèa seraient peut-être issus d'un concours commun aux Ioniens, celui-là même qui est comparé par Thucydide aux anciens Dèlia.

• Concours en l'honneur d'autres divinités principales : Hèraia, Panathènaia.

Parmi les autres grands concours ioniens, on compte les Hèraia de Samos, associés au grand sanctuaire extra-urbain de l'Hèraion et consacrés à Héra. Ils apparaissent fondamentalement originaux, à la différence des Panathénées de Priène, qui semblent inspirés du concours homonyme d'Athènes, auquel longtemps les Priéniens philathéniens envoyèrent des délégations, si bien que Priène, avec ses Dionysia et ses Panathénées, sans parler des fêtes dionysiaques du mois de Lènaion, était des cités d'Ionie celle qui pouvait le plus passer pour une petite Athènes.

Dionysia et concours poliade : diffusion de la combinaison. Il apparaît bien qu'on trouvait souvent dans les cités d'Ionie, au début de leur histoire agonistique, deux grands concours musicaux, les Dionysia et le concours poliade. Le schéma semble s'appliquer à Éphèse – avec un dédoublement des fêtes d'Artémis lié à une histoire singulière –, à Milet, à Magnésie, à Samos, mais encore à Priène, cité de moindre importance.

Ce n'était pas le cas à Téos pour les raisons que l'on a rappelées, et l'on pourrait penser que cette configuration motiva le choix d'y installer les technites dionysiaques, qui ainsi ne pouvaient avantager un grand concours poliade par rapport à ceux des cités voisines. Le fait que les technites migrèrent ensuite à Myonnèse puis Lébédos, localités mineures sans grand concours pour une divinité, permet d'appuyer cette hypothèse. Leur installation finale à Priène par Antoine ne suffit pas à l'infirmer : cet événement survient précisément à une époque où les Panathénées de Priène disparaissent de la documentation.

Deux groupes se dessinent : le premier était constitué de cités importantes, parfois de plus modestes, qui se détachaient dans la région en ce qu'elles organisaient deux grands concours musicaux, l'un pour Dionysos, l'autre pour la divinité poliade. Ces deux divinités semblent avoir éclipsé toutes les autres, et on ne connaît pas de cas avéré où un concours musical aurait existé pour une troisième divinité : nous avons pour chaque notice indiqué les concours dont le nom est attesté, mais pour lesquels on ne connaît pas d'épreuves musicales au programme ; certains apparaissent

uniquement gymniques. Le second groupe, plus difficile à définir, car on ne peut faire du silence des sources la preuve définitive d'une absence, comprenait des cités dont le concours musical principal, et peut-être le seul, étaient les Dionysia, et qui ne semblent pas avoir organisé de concours assurant leur renommée à l'étranger.

Parmi les grands absents du premier groupe, on compte Smyrne, dont les plus anciens concours sont mal connus : faut-il supposer que les Nemeseia n'étaient pas seulement gymniques, mais aussi musicaux ? Aucun concours musical de renom n'apparaît non plus dans l'autre cité se revendiquant comme la patrie d'Homère, Chios : les Theophania constituaient un concours réputé, mais semble-t-il uniquement gymnique, et ils auraient été institués relativement tardivement, en 201 peut-être, à une époque où les grands concours traditionnels se développaient, en l'honneur d'un ou de plusieurs dieux (les Dioscures ?), qui se seraient manifestés par une épiphanie, favorisant ainsi l'issue heureuse d'une guerre (voir *supra*, p. 102) ; leur nom ferait référence à cette apparition divine plutôt qu'à une épiclèse anciennement inscrite dans le panthéon de la cité. À Chios donc, on ne conserve pas la trace d'anciens grands concours musicaux ; de concours musicaux secondaires on ne sait rien en dehors des épreuves du gymnase, en l'honneur des Muses et d'Héraclès : on pourra objecter qu'un concours mineur, n'attirant pas de concurrents étrangers susceptibles d'augmenter sa renommée, avait plus de chances de disparaître de la documentation. On connaît pourtant un certain nombre de noms de fêtes (les Prophthaseia de Clazomènes, la fête des Conges de Magnésie du Méandre) ou de concours gymniques (les Toneia de Colophon, les Sipylèneia de Smyrne, les Herakleia et les Hermeia, outre les Theophania de Chios) : l'absence totale de témoignages sur des épreuves musicales dans d'autres concours que ceux dont il est ici question n'est pas anodine.

Ce tableau général invite à résister à la tentation de chercher un concours musical derrière tout nom de fête ou de concours mal connu. Qu'une cité organise plusieurs concours musicaux en l'honneur de divinités traditionnelles, avant que d'autres types de concours n'apparaissent, était remarquable : qu'en Ionie près de la moitié, au minimum, des cités du koinon se soient inscrites dans ce schéma l'est aussi ; Délos isolée au milieu des cités des Cyclades permet d'apprécier cette densité.

1.2.2 — Évolution de la place des concours pour les divinités traditionnelles

Le prestige de l'ancienneté. En abordant la question de l'émergence des concours et de la vie agonistique dans les cités d'Ionie, nous avons observé que certains grands concours, comme les Hèraia et les Éphésèa, pouvaient rivaliser avec les Dionysia, remontant au ve s. av. J.-C. au moins. Dans les inscriptions, c'est à partir de la fin du IVe s. av. J.-C. que les concours apparaissent, comme les Éphésèa et les Klaria. Le fait que les sources littéraires attestent une plus grande ancienneté des Éphésèa invite à relativiser ce tournant, peut-être plus documentaire qu'historique. Le concours en l'honneur d'Artémis Leukophryènè, divinité archégète de Magnésie du Méandre est le dernier

à apparaître dans notre documentation, en 221/220. Il était cependant probablement plus ancien, puisque l'année en question correspond à la reconnaissance du statut du concours et non à sa création. Étant donnée l'ancienneté du culte, la question de l'ancienneté du concours demeure ouverte. Si donc les sources manquent pour établir la date d'apparition de chacun de ces concours, et situer le début des compétitions musicales, tous apparaissent liés à des cultes anciens remontant à l'époque archaïque ou classique au moins. Cette ancienneté était un titre de gloire à l'époque impériale, où elle fut exaltée et exagérée à l'extrême, par des constructions repoussant les temps historiques jusqu'aux temps mythologiques : dans la seconde moitié du IIe s. apr. J.-C., on se mit à décompter et graver systématiquement le numéro de la pentétérie des Éphésèa, que l'on donnait comme supérieur à 500, soit remontant à plus de 2000 ans : la création du concours serait à placer *ca* 1894 av. J.-C., à l'époque des premiers palais crétois, ce qui apparaît plus qu'invraisemblable (voir *supra*, p. 1019). À Smyrne c'étaient plutôt les Dionysia qu'à la même époque l'on entreprit de faire remonter à une bataille contre la flotte de Chios, en des temps proches du mythe, ce qui tend à confirmer que les Smyrniotes ne possédaient pas d'autre grand concours ancien que les Dionysia. En tous cas l'ancienneté des concours était au cœur de la compétition entre les cités, d'autant que leur renommée dans le monde grec permit depuis l'époque classique de diffuser largement un discours idéologique : le témoignage de Thucydide montre que les Éphésèa étaient considérés comme un concours majeur du monde grec au Ve s. av. J.-C., et le duel entre célébrités, Nicératos d'Héraclée et l'Ionien Antimaque de Colophon, que Platon consola, témoigne du prestige des représentations données dans le cadre des Hèraia renommés Lysandreia.

Une place éminente dans la vie agonistique de la cité. Il apparaît que les concours en l'honneur des divinités traditionnelles autres que Dionysos ne le cédaient en rien aux Dionysia d'un point de vue statutaire.

• **Des concours lieux de la proclamation des honneurs.** Que ces concours pouvaient rivaliser avec les Dionysia, comme concours principal de la cité, se voit dans le fait qu'on pouvait parfois y procéder à la proclamation des honneurs : ainsi à Colophon, la proclamation pouvait avoir lieu aux Dionysia ou aux Klaria, et plus ponctuellement aux Antiocheia ; à Éphèse aux Éphésèa ou aux Dionysia ; à Magnésie aux Leukophryèna ou aux Dionysia.

On peut relever encore qu'on pouvait – selon une restitution intégrale du nom du concours cependant – octroyer la proédrie au concours des Didymeia comme à celui des Dionysia de Milet, comme cela aurait été le cas en 300/299 pour le roi Antiochos, ce qui serait une preuve particulièrement éclatante que les grands concours en l'honneur de divinités traditionnelles étaient l'occasion d'honneurs insignes.

• **Des magistrats particuliers.** D'autre part, l'organisation des concours faisait l'objet d'un soin particulier, confié à des magistrats spécialisés, de même que les Dionysia pouvaient être l'apanage des prytanes. Ainsi les Hèraia étaient confiés à un collège de trois agonothètes dans la première moitié du IIe s. av. J.-C., assistés d'un

gymnasiarque pour les courses aux flambeaux des éphèbes et les épreuves sportives. Un collège de trois agonothètes se rencontre également pour les Didymeia au tournant du IIe et du IIIe s. apr. J.-C., pour lesquels on connaît aussi à la même époque un εἰσαγωγεύς, sans doute un jeune garçon richement paré, chargé d'introduire solennellement le concours et sans doute plus précisément les concurrents, selon l'interprétation de L. Robert pour qui « l'introducteur » était une « fonction de parade », subordonnée à celle de l'agonothète [12]. Un εἰσαγωγός des grands Éphésèa est également connu : on a remarqué que L. Verrios Terentios Flavianos, nommé également comme héraut sacré d'Artémis fit probablement office d'introducteur ou de présentateur du concours. Une autre « fonction de parade » constituerait l'ἀμφιθαλής, ou ἀμφιθαλεύς (nom d'agent), représenté aussi aux Didymeia et Didymeia Kommodeia au tournant du IIe et du IIIe s. apr. J.-C. Elle est connue par un certain nombre d'inscriptions [13], ainsi qu'à Olympie et à Delphes dans les scholies de Pindare ; Malalas enfin décrit un jeune ἀμφιθαλής (Mal. XII 287). Selon L. Robert, il s'agit d'enfants dont les parents vivent encore, et « dans les concours de l'époque impériale, organisés ordinairement sur le modèle des Olympia et des Pythia, pour les fonctionnaires, les classes d'âge et les récompenses, l'ἀμφιθαλής a dû avoir pour charge de couper, et d'apporter sur le lieu du concours, les couronnes de feuillage destinées aux vainqueurs » [14]. À Milet faisaient encore office d'introducteurs, d'ἀμφιθαλής ou de chorèges des musiciens sans doute virtuoses, qui étaient aussi procitharistes d'Apollon Delphinien et devaient exécuter un solo de prélude.

À Priène l'agonothésie des Panathénées apparaît également collégiale : quand on mentionne l'action d'un agonothète, on évoque aussi ses collègues les synagonothètes ; peut-être s'agissait-il encore d'un collège de trois magistrats. Pour les Klaria aussi l'agonothète Polèmaios, désigné comme « agonothète des concours sacrés », apparaît à la tête d'un comité d'organisation composé d'hommes désignés par la cité (μετὰ τῶν συνα|ποδεδειγμένων ἀνδρῶν).

Quant aux Leukophryèna, organisés par un agonothète, ils possédaient en outre, ce qui apparaît original, un secrétaire (γραμματεύς τοῦ μεγάλου ἀγῶνος τῶν Λευκοφρυηνήων) : le titre de la charge souligne l'importance du concours qui lui était associé, sans que le nom de Megala Leukophryèna semble avoir fait partie de sa titulature officielle. On retrouve à l'époque antonine un secrétaire pour les Olympia de Smyrne, accompagnant un président ou épistate du même concours, charge viagère particulièrement prestigieuse qui fut confiée à Polémon de Laodicée sous Antonin mais encore un prothellanodice sur le modèle des Olympia, le plus prestigieux des concours. À l'époque impériale, la nomination d'agonothètes des Éphésèa, préposés à ce concours en particulier, montre toute l'importance qu'on voulut lui donner.

12. Robert 1969b, p. 1106-1108, Robert 1989, p. 836-839, Robert 1989, p. 557.
13. Robert 1969b, p. 633-643.
14. Robert 1969b, p. 641.

La démultiplication des fonctions et l'ajout de charges peu ordinaires parfois inspirées des plus grands concours panhelléniques visaient certainement à rehausser le prestige des fêtes ioniennes.

• **Un statut de premier ordre.** Anciens et consacrés à des divinités traditionnelles, ces concours étaient très vraisemblablement, même si ce n'était pas toujours précisé, stéphanites (Éphésèa, Hèraia, Panathénées) et sacrés (Didymeia). Cela n'empêchait pas que l'on verse des primes aux vainqueurs et ce dès l'époque classique : ainsi Lysandre offrit à Antilochos, comme une prime s'ajoutant à la couronne qu'il lui remettait, ce qui indique que le concours était bien stéphanite, son *pilos* rempli d'argent. Les Didymeia cependant apparaissent chrématiques avant leur réforme à la fin du IIIe s. av. J.-C.

On pourrait ajouter que ces concours sont décrits comme pentétériques quand nous disposons de l'information (Éphésèa, Klaria, Panathénées), rareté qui les plaçait au-dessus des Dionysia annuels ; encore faudrait-il savoir s'ils furent créés comme tels, ou s'ils le devinrent, comme les Leukophryèna de Magnésie ou les Didymeia de Milet à la fin du IIIe s. av. J.-C. ; les Klaria quant à eux apparaissent déjà pentétériques au moment de leur réorganisation. Le titre de *megala* pouvait correspondre à une élévation du statut dont l'histoire à l'échelle de la région paraît difficile à retracer : si l'on adopte probablement le titre pour les Klaria au moment de leur rénovation au tournant du IIIe et du IIe s. av. J.-C., les Éphésèa n'apparaissent comme *megala* qu'à partir de l'époque augustéenne et les Didymeia au tournant du IIe et du IIIe s. apr. J.-C. De même pour les autres titres, le statut mérite d'être examiné dans son évolution, et il n'est pas toujours facile de voir si l'apparition d'un titre correspond à un changement statutaire et juridique ou entérine un état de fait : si les Klaria sont dits « sacrés » après leur rénovation, faut-il considérer qu'ils n'étaient pas tenus comme tels auparavant ?

Un calendrier local. À la différence des Dionysia, les concours en l'honneur des divinités traditionnelles n'avaient pas lieu simultanément, au mois Anthesteriôn (voir *supra*, p. 1070), mais à différentes périodes de l'année, correspondant au moment où l'on célébrait la divinité en question. Cela avait des conséquences non négligeables, facilitant la fréquentation internationale des concours qui pouvaient s'intégrer à des circuits suivis par les concurrents tout au long de l'année.

Par exemple, les Leukophryèna devaient se tenir au mois de la déesse, le mois Artèmision, probablement le dernier de l'année [15], comme les Thargélies athéniennes qui avaient lieu au mois Thargélion, les deux jours successifs de la naissance d'Artémis et de son frère jumeau Apollon. Le concours précédait peut-être la procession de la fête de Zeus Sôsipolis, à laquelle participaient les vainqueurs des Leukophryèna le 12 de ce mois.

Les importants concours poliades que constituaient les concours en l'honneur de divinités traditionnelles autres que Dionysos apparaissent avoir aussi constitué

15. Ebert 1982, p. 212.

une vitrine internationale importante des cités, qui cherchèrent à développer cet aspect, en particulier lors de trois grands moments que nous envisagerons successivement : au tournant du IIIe et du IIe s. av. J.-C., à l'époque augustéenne, et aux époques antonine et sévérienne.

Le tournant du IIIe et du IIe s. av. J.-C. : la course à la reconnaissance internationale. Au tournant du IIIe et du IIe s. av. J.-C., alors qu'avaient été institués les premiers concours en l'honneur des souverains hellénistiques, on observe un mouvement commun dans quatre cités ioniennes très proches les unes des autres : Milet, Magnésie, Colophon et Téos. Il s'agissait de garantir, par la reconnaissance internationale, l'asylie et le caractère sacré d'un territoire, d'un sanctuaire dont le temple était en chantier et éventuellement d'un concours associé : les Didymeia, les Leukophryèna et les Klaria, tandis qu'à Téos, rien ne dit que la demande ait porté précisément sur les Dionysia. On pourrait expliquer cette absence par le fait qu'il n'existait pas de grand concours en l'honneur d'une divinité traditionnelle autre que Dionysos et que les Dionysia n'avaient pas la même visibilité internationale que les deux autres concours. Cependant, on rappellera que les Dionysies d'Athènes étaient précisément ce concours où les étrangers, profitant d'une mer propice, affluaient, et que la participation n'était pas limitée aux Athéniens : Ion de Chios par exemple y emporta une victoire. Reste que les Dionysia, qui demeuraient des concours locaux, sont rarement mentionnés dans les palmarès internationaux contrairement aux concours dont nous traitons ici : le célèbre aulète Kratôn de Chalcédoine (voir *supra*, p. 994) débuta sa carrière aux Dionysia d'Iasos, concours sans doute vénérable, mais dont on ne saurait dire qu'il constituait le sommet de son palmarès. Les Dionysia de Téos, qui correspondaient aussi au concours poliade, semblent avoir connu un prestige particulier, du moins dans la province d'Asie à la basse époque hellénistique : vinrent l'emporter des Magnètes du Méandre et un Pergaménien.

Ce sont cependant plutôt les autres concours en l'honneur des divinités traditionnelles qui se distinguèrent, dans le courant de l'époque hellénistique, par la recherche et l'obtention d'un statut singulier : les dossiers d'asylie donnent à voir les Didymeia, les Leukophryèna et les Klaria comme les concours principaux, de rang international, des cités de Milet, de Magnésie et de Colophon, ce qui les mettait en compétition avec d'autres, et ces trois rivales notoires entre elles en particulier, dans une course diplomatique à la reconnaissance.

Le dossier magnète est le mieux connu. Il semble contemporain d'une entreprise milésienne similaire, aboutissant à la reconnaissance internationale des Didymeia par les rois et les cités grecques comme un concours panhellénique, stéphanite et non plus chrématique, pentétérique et non plus annuel, *ca* 210, (entre 218/217 et 206/205), sur un territoire sacré et asyle, à une époque où Milet s'était lancée dans une intense activité diplomatique, comme en attestent les traités d'isopolitie. On a pu penser que les Leukophryèna pentétériques furent organisés la même année que les

Didymeia [16]. Pour accroître le prestige du concours, et de même que les Milésiens déclarèrent agir selon les prescriptions d'Apollon Didyméen, les Magnètes invoquèrent un premier signe divin, la consultation d'anciens oracle d'Apollon, une épiphanie de la déesse, l'aval de l'oracle de Delphes qui mettait sur le même plan l'Apollon Pythien de Delphes et Artémis Leukophryènè, ce qui était peut-être une façon de disqualifier les grands concours apolliniens ioniens, les Didymeia comme les Klaria, peut-être plus anciens. Une intense activité diplomatique contribua à étendre progressivement la renommée du concours. Les Magnètes échouèrent d'abord à faire reconnaître en 221/220 un concours annuel et chrématite, qui demeurait modeste, par les cités d'Asie voisines : peut-être était-ce la première tentative dans la région. En 208/207, ils élevèrent le statut du concours au niveau de celui du plus prestigieux des concours musicaux, les Pythia de Delphes : le concours musical, gymnique et hippique devint panhellénique, stéphanite, pentétérique, isopythique, et soumis à une trêve, ce que les citoyens de Magnésie parvinrent à faire reconnaître, en envoyant des ambassades dans tout le monde grec, par 200 cités, rois et ligues environ, allant de la Sicile à la Mésopotamie (**fig. 217–218**), avec l'ensemble de la panégyrie et l'asylie du territoire. Les décrets d'acceptation sont datés principalement de 208 ou peu après, mais un décret étolien remonterait à 221 et à la première vague, tandis que la reconnaissance romaine s'ajouta en 189, dans le contexte d'Apamée (Tac. *An.* III 62). Le concours fut reconnu, au delà des tensions qui pouvaient exister entre les cités, par l'ensemble des membres de la confédération ionienne, ainsi que par les technites, qui instituèrent leur propre concours au même moment ou un peu plus tard. À une époque où l'on instituait aussi des concours en l'honneur de certains souverains hellénistiques, le concours fut reconnu simultanément par les souverains attalide (Attale Ier), lagide (Ptolémée IV), séleucide (Antiochos III mais aussi son fils), macédonien (Philippe V) : reconnaître le concours pouvait aider à s'attacher les Magnètes, et en obtenir de futures marques de dévouement. La première édition des nouveaux Leukophryèna dut avoir lieu au printemps 207.

Un dossier similaire très lacunaire et très partiellement publié atteste des démarches semblables de la part des Colophoniens pour faire reconnaître les Klaria à une époque proche, dans le dernier quart du IIIe s. av. J.-C. et autour de 200 probablement, soit plutôt après les Leukophryèna et les Didymeia. Une coïncidence est frappante : les Colophoniens mirent en avant une apparition et un séjour du dieu à Claros, ainsi que des signes et des oracles rendus aux Colophoniens sur place, sans déplacement à Delphes, les enjoignant à rétablir fête et concours. Peut-être était-ce là une façon de montrer la supériorité d'Apollon Clarien sur Artémis Leukophryènè, toute sœur d'Apollon Pythien qu'elle pût être. Les Klaria devinrent alors, semble-t-il, *megala*, épithète non attesté pour les deux autres, mais correspondant à une fréquence pentétérique, et sont qualifiés de sacrés. La présence dans la partie sportive de catégories d'enfants « isthmiques » est sans doute le signe que l'on chercha à aligner le concours sur les Isthmia, de même que les Leukophryèna avaient été déclarés

16. Rigsby 1996, p. 175, 184.

isopythiques. Sans que le titre de panhellénique soit attesté, le fait que l'agonothète Polèmaios soit célébré, un peu plus tard, à la fin du IIe s. av. J.-C., pour avoir invité « tous les Grecs » aux concours qu'il organisait montre une volonté d'en développer la dimension internationale. Sans doute envoya-t-on des ambassadeurs dans les mêmes contrées que les Magnètes : le dossier très lacunaire montre qu'on poussa jusqu'en Crète et en Grèce du nord, en Thessalie et chez les Athamanes, et au-delà, jusqu'à Rome ; peut-être les Colophoniens sollicitèrent-ils des rois, comme les Magnètes : une lettre de Laodikè III, épouse d'Antiochos III, pourrait s'insérer dans ce contexte. À Claros, la rénovation suivait une période de guerre au cours de laquelle le concours avait été interrompu ; on peut penser que les opérations de Philippe V de Macédoine comme d'Antiochos III dans la région mirent à mal le calendrier agonistique d'autres cités et que le sursaut diplomatique général visant à faire reconnaître le caractère sacré et asyle des territoires n'était pas sans considérations politiques dans une période troublée.

De façon plus générale, l'origine des vainqueurs dans les concours dédiés aux principales divinités montre aussi que ces concours jouissaient d'une réputation internationale et faisaient belle figure dans les palmarès. Encore faut-il faire la part de ce qui relève de l'attrait du concours et du succès international de certains artistes en des occasions diverses et variées : il n'est ainsi pas anodin qu'au IIe s. av. J.-C. les Rhodiens occupent de façon assez générale en Asie Mineure occidentale le devant de la scène théâtrale comme politique.

Le prestige des Panathénées de Priène n'avait sans doute rien à voir avec celui des Éphésèa : cependant on conserve un palmarès d'un athlète qui écuma les concours de la région, dont celui de Priène, et l'on sait qu'à l'occasion des Panathénées venaient des théores représentant d'autres cités, comme pour les Panathénées d'Athènes. Les délégations (« théories ») étrangères devaient participer à la fête et probablement au concours, et les théores étaient conviés à des banquets. Si l'on conserve peu de noms de vainqueurs, ces faits suggèrent une fréquentation du concours plus internationale qu'on ne pourrait le penser. Sans doute les Priéniens menèrent-ils également une politique diplomatique pour faire reconnaître le caractère panhellénique de leur concours, qui apparaît bien au Ier s. av. J.-C., et devait remonter à un certain moment dans le courant de l'époque hellénistique, que l'on pourrait être tenté de situer au tournant du IIIe et du IIe s. av. J.-C., ou un peu plus tard, dans le sillage des Leukophryèna, des Didymeia et des Klaria : nous avons suggéré (voir *supra*, p. 770) que les nombreuses théories de Moschion auprès de cités de la région (Magnésie, Tralles) ou plus éloignées en Asie (Cibyra), mais encore des souverains séleucides et lagides et du royaume nabatéen, vers le milieu du IIe s. av. J.-C., aient pu être l'occasion, si ce n'est avoir pour but principal, d'annoncer les Panathénées au monde grec, de même que les autres concours ioniens qui avaient fait parler d'eux au cours des décennies précédentes.

Un dernier rapprochement régional nous semble intéressant : ce serait sensiblement à la même époque, peut-être en 201, que l'on institua les Theophania de Chios,

pour commémorer une épiphanie divine, peu après les épiphanies d'Artémis Leukophryènè et d'Apollon Clarien qui légitimèrent la rénovation d'un concours. Même si, en l'état actuel de nos connaissances, il s'agissait d'un nouveau concours, sans substrat ancien, et uniquement gymnique, pour lequel aucun dossier de demande de reconnaissance internationale ne nous est parvenu, on observe qu'à quelques années d'intervalle, on mit en avant un signe divin destiné à rehausser le prestige d'un concours auquel on voulait donner une dimension internationale : les Theophania furent transformés en Theophanika Rhômaia sans doute vers 188. Une autre façon de développer la dimension internationale d'un grand concours semble avoir été adoptée pour les Hèraia de Samos, qui au IIe s. av. J.-C., sans doute peu après 188, ajoutèrent à leur programme une course aux flambeaux en l'honneur de Rome. C'était une façon de manifester un certain dévouement à la puissance montante du moment et de s'assurer un rayonnement panhellénique, tout en subordonnant le culte de la déesse romaine à celui de l'archégète des Samiens.

Tous ces événements très proches dans le temps, dont l'ordre de succession n'est pas assuré du fait du chevauchement entre les fourchettes chronologiques que l'on peut établir laissent deviner une certaine surenchère agonistique dans une région bien circonscrite en Ionie du sud, comprenant les cités de Magnésie, Milet, Colophon, Téos, Priène, Chios et Samos. La grande absente est Éphèse, et l'on ne peut que s'interroger sur la disparition des Éphésèa de la documentation entre la haute époque hellénistique et l'époque augustéenne : le concours, qui à l'époque classique et à l'époque impériale apparaît comme l'un des plus importants de la région et au-delà, le fut-il aussi dans l'intervalle ?

Le fait que le prestige de ces concours dépassait l'échelle de la cité apparaît aussi à partir de cette époque dans la part que semblent y avoir pris les technites dionysiaques. Ainsi peut-être ceux d'Ionie et d'Hellespont à Magnésie. L'expression restituée [συντελοῦν]||τές τε τοὺς ἀγῶνας dans le décret de reconnaissance des technites, à propos de ces derniers, sujette à caution, est ambiguë : les technites localisés alors à Téos ont-ils participé au concours en tant que concurrents, l'ont-ils célébré en tant que seuls artistes en lice ou étaient-ils co-organisateurs, le verbe συντελέω étant courant pour se référer à une cité qui célèbre un concours ? Ils étaient invités à la proédrie dans les concours musicaux, dont, en théorie au moins celui des Leukophryèna, ce qui n'implique pas à strictement parler leur présence. Plus tard on retrouvera l'association de technites dionysiaques placée sous la protection d'Antonin le Pieux impliquée dans les Éphésèa, peut-être dans l'organisation du concours.

Les concours traditionnels face aux débuts du culte impérial. On ne saurait dire que les concours traditionnels connurent un déclin progressif et inéluctable face aux nouveaux concours impériaux. En réalité les premiers concours liés au culte impérial exploitèrent leur qualité de concours principal de la cité, se déroulant dans le cadre du culte principal. On pourrait d'ailleurs, dans une certaine mesure, faire remonter cette convergence à l'introduction du culte de Rome au IIe s. av. J.-C. : s'il est vrai que

la plupart du temps ce furent de nouveaux concours, les Rhômaia, qui furent semble-t-il institués *ex nihilo* en l'honneur de Rome, on a déjà remarqué qu'à Samos, où l'on ne créa pas de Rhômaia, c'est au programme des Hèraia qu'on ajouta une course aux flambeaux consacrée à la déesse de l'*Urbs* : les Hèraia tenaient lieu de Rhômaia.

Il ne semble guère que l'on créa en Ionie à l'époque augustéenne de toutes pièces de nouveaux concours, ni qu'on associa explicitement le culte du *princeps* à celui de Rome, comme ce put être le cas avec les Rhômaia Sebasta de Pergame, institués de façon précoce en 29 av. J.-C., dans le cadre de la première néocorie obtenue par une cité micrasiatique, quand Octave autorisa les Grecs à lui rendre un culte en même temps qu'à Rome, et en particulier les Pergaméniens à fonder un temple – comme les Bithyniens à Nicomédie – et à célébrer un concours sacré (D. C. LI 20, 6-9, Tac. *An.* IV 37, 4 ; 55, 6 [17] ; ils auraient été célébrés pour la première fois en 26 av. J.-C. [18]). Les concours attestés en Ionie exploitèrent la pratique des débuts du culte impérial consistant à associer le culte d'Auguste à celui d'un dieu, dans une certaine continuité avec le précédent pergaménien, tout en absorbant le culte du *princeps* dans celui des grandes divinités préexistantes. C'était une façon de rénover d'anciens concours, qui permettait, en leur donnant comme garant le pouvoir romain, de pouvoir prétendre à certains privilèges, et de rehausser leur prestige par l'ajout d'épithètes, tout en accueillant un nouveau dieu, de même que les Dionysia avaient pu s'adapter au culte des souverains hellénistiques associés à Dionysos.

Cette distinction très nette entre Dionysia adaptés au culte des souverains hellénistiques et autres concours accueillant le culte impérial semble montrer que la création de concours en l'honneur du *princeps* ne se fit pas dans le sillage direct de l'institution de compétitions pour les souverains hellénistiques ; peut-être chercha-t-on à innover, mais aussi à leur donner une dimension internationale par cette association ; sans doute aussi était-il malvenu d'associer Auguste à Dionysos, qu'incarnait Antoine dans la propagande des deux *imperatores*. Seule Téos institua des Dionysia Kaisareia, exception qui s'explique encore une fois par le fait que c'était associer le *Caesar* en question à la divinité principale de la cité : il ne s'agissait probablement pas d'Auguste, car le concours se nommait toujours Dionysia au début de notre ère, et qu'il existait depuis huit ans dans le courant du Ier s. apr. J.-C. L. Robert propose qu'on ait ajouté les Kaisareia aux Dionysia sous Tibère dont un prêtre participait au culte de Dionysos à Téos, comme aussi dans le temple d'Apollon de Claros [19] – et le concours n'est attesté qu'à l'époque flavienne. Le culte de Tibère, qu'il ait succédé ou non à celui d'Auguste, dut constituer un enjeu particulier, alors que l'Empereur avait entrepris une révision générale des asylies revendiquées par de multiples cités

17. Le fait que l'on a récemment avancé que le culte impérial ne débutait pas en 29 av. J.-C., mais bien plutôt entre 41/40 et 38/37, en l'honneur de Rome et César (Kirbihler 2014) ne nous intéresse qu'indirectement, car on n'a aucune trace d'un concours de culte impérial antérieur à 29.

18. Strasser 2010.

19. Robert 1989, p. 540. Une statue d'Octave à Claros laisse penser que le culte de Tibère succéda à celui d'Octave-Auguste.

d'Asie (Tac. *An.* IV 55-56) : était-ce une façon pour Téos et Colophon de s'assurer que la leur ne serait pas remise en cause ?

À Samos, si l'on avait bien érigé un autel à *Dea Roma* et à Auguste en 19, et institué des Sebasta Kaisareia au tournant de notre ère, c'est le concours d'Héra, déjà associée à Rome au IIe s. av. J.-C., et désormais assimilée à Livie, qui fut adapté en Megala Sebasta Hèraia et perpétué comme tel jusqu'au IIIe s. apr. J.-C. au moins. Les Sebasta Kaisareia attestés uniquement à l'époque augustéenne, sur plusieurs années – on en connaît trois agonothètes, dont un affranchi d'Auguste (ou de César) et son fils – pourraient correspondre à une étape intermédiaire, où le concours fut organisé peut-être à la suite des Hèraia, avant que les deux concours ne soient fusionnés en un seul, avec un agonothète et un nom commun. D'une manière tout à fait similaire, à Éphèse, les Éphésèa devinrent Megala Sebasta Éphésèa, l'épithète de *Megala* se rapportant probablement à l'édition pentétérique, tandis qu'il existait un concours annuel, que l'affranchi d'Auguste Gaios Ioulios Nikephoros contribua peut-être à financer simultanément aux Rhômaia. L'existence de Sebasteia seuls à Éphèse n'est pas assurée et n'est pas attestée par ailleurs en Ionie. En revanche, de même que les Éphésèa, les Didymeia prirent le nom de Sebasta Didymeia, à une époque indéterminée (le nom n'est attesté qu'au Ier s. apr. J.-C.). Cette formule peut être comparée au nouveau nom des Panathénées d'Athènes, les Megala Panathenaia Sebasta (*IG* II^2 3535). Dans le cas de Priène, où les attestations de noms de concours font défaut à partir de l'époque augustéenne, on peut relever au moins que le temple et l'autel du sanctuaire d'Athéna achevé par Auguste furent consacrés au *princeps* et à la déesse : il est tentant de formuler l'hypothèse que le parèdre d'Athéna trouva sa place dans des Panathénées réaménagées pour recevoir le culte impérial.

Les grands concours traditionnels apparaissent avoir été un support privilégié du culte impérial, quand ils existaient : l'existence de seuls Kaisareia à Métropolis confirme peut-être qu'il n'existait pas de grand concours en l'honneur d'une divinité autre que Dionysos dans cette cité. À Chios si les Theophania, peut-être uniquement gymniques, comme nous l'avons signalé, avaient pu intégrer les Rhômaia, de même que les Hèraia dans l'île voisine de Samos avaient reçu le culte de Rome, les Kaisareia et les *Sebastoi Agônes* semblent avoir eu une certaine autonomie. Ce tableau, sans doute incomplet, révèle non pas une originalité particulière, mais une certaine homogénéité à l'échelle régionale.

De tels concours constituaient les prémices des concours dans le cadre du culte impérial, et l'on retrouvera tout au long de l'empire deux catégories qui n'étaient pas nouvelles, du moins dans le nom qu'on leur donne : des concours au nom seul de l'empereur d'une part, et des concours où ce nom est épithète de celui d'un dieu d'autre part.

Un regain des anciens concours à l'époque antonine et sévérienne. L'explosion agonistique qui toucha les concours d'époque impériale et notamment d'époque antonine et sévérienne ne laissa pas les concours pour les divinités traditionnelles de

côté : au contraire, ces derniers s'inscrivirent dans le mouvement de surenchère générale. Ainsi, pour assurer un prestige inaltérable et une renommée internationale aux Éphésèa, on jugea bon de les réinventer au milieu du IIe s. apr. J.-C., alors que de nouveaux concours venaient les concurrencer, en les ancrant dans des origines mythiques par un décompte de pentétéries les donnant comme millénaires, comme nous l'avons signalé. On ne recula pas plus devant l'accumulation des ans que celle des titres de noblesse : vers 166 apr. J.-C. au plus tard les Éphésèa furent qualifiés de *megala*, *hiera* et isélastiques, de même que les Artemisia, et ils comportaient encore une édition de *megala*, distincte d'un concours annuel plus modeste, au début du IIIe s. apr. J.-C., de même que les Didymeia de Milet sont connus comme *megala* au tournant du IIe et du IIIe s. apr. J.-C. Les Éphésèa furent en outre qualifiés d' « œcuméniques ». Le titre d'Éphesèonice, décerné dans la seconde moitié du IIe s. apr. J.-C., époque à laquelle on connaît le mieux le concours, le mettait sur le même plan que les concours de la période et il figurait aux plus brillants palmarès. Les magistrats les plus prestigieux se voyaient confier leur organisation, asiarques et grands-prêtres d'Asie, membres de la famille des *Vedii* : en d'autres termes ceux-là mêmes qui à la même époque offraient de nouveaux *ludi*, *munera* et *venationes* ; de très hauts personnages accaparèrent l'agonothésie des Éphésèa, magistrature itérative : ainsi M. Aur. Mattidianos Pollio, également grand-prêtre d'Asie, fut agonothète des Megala Éphésèa pendant trois pentétéries successives, de 180 à 192.

Les nouveaux spectacles n'avaient pas éclipsé les anciens, dont rien n'indique que la popularité ait diminué, et dont le prestige semblait toujours plus grand.

Certains concours, de nouveau, accueillirent le culte impérial, le nom de l'Empereur se voyant attaché à celui de la divinité : avec le recul, le nom impérial paraît éphémère à côté de celui du concours traditionnel, qui perdura tout au long de l'histoire agonistique de la cité, mais au moment de la rénovation de tels concours, la signification dut paraître forte, l'Empereur se trouvant placé sur le même plan que le dieu et conférant au concours un statut magnifié, ce qui explique que de même que pour les Rhômaia ou les concours néocores, leur création fut sollicitée par ambassade des cités à Rome. On peut ainsi relever les Olympia d'Éphèse devenus Hadriana Olympia, les Artemisia qui prirent le nom d'Artemisia Kommodeia et les Didymeia de Milet transformés en Didymeia Kommodeia, probablement pour ces derniers dès 177, avant que Commode ne devienne empereur. À cette occasion les Didymeia furent déclarés isélastiques, de même qu'un peu plus tôt les Éphésèa.

Nouvelles créations à l'époque impériale. Le regain des concours en l'honneur de divinités traditionnelles se manifesta aussi par la création de nouveaux concours au nom de dieux du panthéon grec, avec la volonté manifeste, non de développer un culte local, mais de s'attirer le prestige des concours de l'ancienne période helladique en s'en inspirant. Dans le courant de l'époque impériale furent ainsi créés des Olympia, des Pythia, et des Isthmia ; on ne connaît pas de Néméa, et de loin

les plus fameux étaient les Olympia, le plus prestigieux des concours grecs, pentétériques comme les Pythia, alors que les Néméa comme les Isthmia, étaient triétériques. Il existait ainsi des Olympia à Smyrne et à Éphèse. Ceux d'Éphèse furent peut-être créés sous Domitien, à l'occasion de l'obtention de la première néocorie, ou avant ; sous Hadrien assimilé à Zeus Olympien on créa aussi des Hadriana Olympia ; les deux concours semblent avoir été bien distincts à Smyrne et institués tous deux sous le règne d'Hadrien. Les Olympia d'Éphèse avaient le plus prestigieux des statuts : ils portaient les titres de μεγάλα, sacrés, isélastiques et œcuméniques. Ceux de Smyrne ne demeuraient certainement pas en reste : les Olympia étaient stéphanites pentétériques et pour les Hadrianeia Olympia l'épithète de μεγάλα est attestée. Le succès de ces Olympia n'était pas propre à l'Ionie, on en trouve par exemple aussi à Pergè en Pamphylie ou dans plusieurs cités de Cilicie (Tarse, Anazarbe, Adana). À Athènes, c'est également sous Hadrien, en 128/129, que furent institués des Olympieia en l'honneur de Zeus Olympien, à l'occasion de la consécration de l'Olympieion [20]. Ils ne nous intéressent pas tous directement, car pour certains il s'agissait de concours gymniques comme leur modèle ; mais les Olympia et Hadriana Olympia de Smyrne comportaient aussi des épreuves musicales, qui montrent que plus qu'à une copie conforme du modèle on aspirait à un statut équivalent. À Éphèse, il n'est pas assuré que des Pythia aient existé dès le IIe s. apr. J.-C. Il semble plutôt qu'ils furent institués sous Héliogabale assimilé à *Sol*, lui-même associé à Apollon, en 220 peut-être, à l'occasion de l'octroi d'une éphémère quatrième néocorie, comme la création des Olympia avait coïncidé avec la première néocorie, alors que pour la seconde, on avait créé un concours en l'honneur d'un Empereur, les Hadrianeia, et pour la troisième, sous Caracalla et Gèta, remis à l'honneur, s'il était nécessaire, celui des Éphésèa : une monnaie frappée alors (*SNG* Aulock 1905, voir *supra*, p. 285) met sur le même plan ces quatre concours, qualifiés d' « œcuméniques » montrant que pouvaient être dédiés au culte impérial d'anciens concours pour les divinités traditionnelles, de nouveaux concours consacrés aux divinités du panthéon aussi bien que des concours portant le nom d'un empereur. Les Pythia devaient constituer un important concours, sacré et stéphanite, conçu comme « œcuménique ». L'idée était peut-être de créer une période éphésienne comprenant ses propres Olympia et Pythia ; le caractère éphémère de ces mesures ne permet pas d'en juger. Un autre élément cependant tend à montrer que dès le IIe s. apr. J.-C. on chercha à imposer une période d'Asie Mineure : ainsi le rhéteur Aur. Athenaios, dont le palmarès se limitait à la région, qui l'avait emporté entre autres aux Éphésèa, dont on sait qu'ils donnaient droit au titre d'Éphésèonice, portait-il le titre de périodonice (voir *supra*, p. 300) ; on pourrait aussi arguer qu'on n'avait pas jugé nécessaire d'énumérer le nom des concours de la période sous-entendus dans le titre, outre son palmarès régional.

20. Robert 1938, p. 53-62.

En tous cas le concours des Pythia semble s'inscrire dans une certaine tendance de l'époque : c'est en 240 que furent institués les Pythia de Thessalonique, sous Gordien III[21]. Le concours des Pythia aurait ensuite été perpétué, pendant deux décennies au moins, après la *damnatio memoriae* d'Héliogabale par Marios Septimios Mariôn, peut-être affranchi de Septime Sévère, à ses frais, sous le nom de Pythia Mariana ou Mariana Isthmia, dénomination qui associait le bienfaiteur à des noms de concours qui avaient fait leurs preuves. Sans doute s'agissait-il de dédier ces concours à Apollon, frère de la déesse poliade, et à Poséidon, divinité archégète des Ioniens, mais aussi, en proposant peut-être un programme inspiré de celui du prestigieux modèle, de s'attirer une reconnaissance égale. Les Pythia Mariana ou Mariana Isthmia paraissent cependant être demeurés mineurs ; le titre d'athlotète et agonothète à vie que porte Mariôn montre que le concours rénové était conçu comme chrématique et plus seulement stéphanite. La création des nouveaux Mariana Isthmia correspondait peut-être à une réduction des ambitions, faisant passer le concours d'un cycle pentétérique à triétérique ; mais la succession des dénominations n'est pas assurée.

Des concours à la vie dure. Tous les concours en l'honneur des divinités traditionnelles ont fait parler d'eux jusqu'à l'époque impériale, à l'exception des Panathénées de Priène, qui ne sont plus attestées après le Ier s. av. J.-C., de même que les Dionysia et tout autre concours ou spectacle. On n'en déduira pas que ce fut la fin du théâtre à Priène : le remaniement du bâtiment de scène à l'époque impériale suffit à montrer qu'on l'utilisait toujours de façon régulière, probablement pour des concours. Un témoignage isolé témoigne de la perpétuation des Klaria jusqu'à une date indéterminée de l'époque impériale autant que des hasards de notre documentation.

Certains des concours en l'honneur des divinités traditionnelles sont parmi les derniers à être attestés dans les cités, ce qui témoigne d'un succès remarquablement pérenne : ainsi les Éphésèa sont attestés jusqu'au milieu du IIIe s. apr. J.-C., tandis qu'on suit la trace des Artémisia jusqu'au tournant du IIe et du IIIe s. apr. J.-C., des Didymeia jusqu'au IIIe s. apr. J.-C., et que les Leukophryèna de Magnésie étaient toujours panhelléniques au IIIe s. apr. J.-C.

De leur vitalité témoigne aussi le fait que l'on institua encore des concours de ce type au début du IIIe s. apr. J.-C., ou que des individus cherchèrent à associer leur nom à ces concours, de Lysandre, aux Hèraia de Samos au tournant du Ve et du IVe s. av. J.-C., à Mariôn, aux Pythia d'Éphèse au début du IIIe s. apr. J.-C.

1.2.3 — Un éventail d'épreuves plus complet que les Dionysia

De riches programmes enrichis avec le temps. Le programme des concours en l'honneur des divinités traditionnelles apparaît plus étoffé que celui des Dionysia, déjà parce qu'il n'était pas, ou du moins rarement, exclusivement musical : des concours comme les Éphésèa (et peut-être les Artémisia), mais aussi les Klaria et

21. Robert 1938, p. 53-62.

les Leukophryèna, faisaient partie des rares concours complets, à la fois musicaux, gymniques et hippiques. D'autres étaient à la fois gymniques et musicaux, comme les Hèraia, les Didymeia. La présence de catégories d'âge dans les concours gymniques (Éphésèa, Klaria ou encore Hadriana Olympia de Smyrne) implique un grand nombre de concurrents.

Le programme musical de ces concours apparaît également plus riche que celui des Dionysia, en ce qu'il faisait la part belle aux épreuves instrumentales pour solistes. Il semble s'être souvent déroulé sur plusieurs jours, comme aux Leukophryèna de Magnésie, ou aux Hèraia, où le programme était ponctué de plusieurs courses aux flambeaux, concluant sans doute chacune une journée.

Il est difficile de déterminer si les programmes évoluèrent avec le temps : dans le cas des Éphésèa, on ne dispose guère d'informations avant l'époque impériale. Pour les Hèraia, on peut constater que les épreuves de poésie épique et de péans organisées par Lysandre, lorsqu'il refonda le concours sous le nom de Lysandreia au tournant du ve et du ive s. av. J.-C. ne figurent plus aux catalogues assez complets dont on dispose pour la basse époque hellénistique. Reste à savoir si elles ne constituaient plus le clou du spectacle, si elles furent instituées exceptionnellement par Lysandre, ou si elles furent supprimées à une certaine date d'un programme dont elles avaient fait partie intégrante.

On peut se demander si la rénovation de certains concours entraîna un développement de leur programme. C'est loin d'être assuré : dans le cas des Leukophryèna, on peut remarquer que déjà en 221/220, avant la révision du statut du concours, il existait une journée des aulètes, donc plusieurs journées d'épreuves, avec peut-être un nombre de concurrents suffisamment important pour qu'une épreuve instrumentale occupe une journée ou l'essentiel de cette journée. En tous cas, il apparaît que les épreuves d'encomiographes ou de rhéteurs ne se développèrent pas avant l'époque impériale, de même que les pantomimes purent être intégrés au programme des Éphésèa à la fin de l'époque antonine.

Du προαγών au διὰ πάντων : les Éphésèa, un concours exceptionnel. Comme pour le concours de référence des Dionysies athéniennes, il existait un προαγών précédant le concours proprement dit, pour les Éphésèa, l'un des plus importants concours ioniens, qui se déroulait sous la responsabilité du panégyriarque ; dans la seconde moitié du iie s. apr. J.-C., c'est un Éphésèonice qui s'en chargea, honneur insigne qui créa peut-être un précédent reproduit ensuite. Les seuls Éphésèa se caractérisaient aussi par l'épreuve finale du διὰ παντών, visant à récompenser le meilleur vainqueur, toutes épreuves confondues ; elle n'était pas propre à ce type de concours puisqu'on la retrouvait pour les Koina Asias de Smyrne et d'Éphèse, ainsi qu'aux Balbilleia d'Éphèse [22].

22. Strasser 2006.

Trompettes et hérauts. La première épreuve consistait, de façon semble-t-il généralisée, à élire un trompette et un héraut pour procéder à la proclamation et à l'appel des concurrents suivants. Des concours de trompettes et de hérauts sont bien attestés pour les Éphésèa, les Hèraia, les Leukophryèna, les Olympia et les Hadriana Olympia de Smyrne. On n'en connaît pas pour les Dionysia, en Ionie, ni, nous semble-t-il, ailleurs, sans doute parce que le nombre des chorèges et poètes en piste était faible et que l'ordre de succession était fixé bien avant le concours et plus ou moins maîtrisé par les spectateurs faisant partie des tribus concurrentes ; c'était une tout autre affaire que de faire entrer en scène des concurrents individuels parfois étrangers et de les présenter au public.

Épreuves dramatiques. Ces concours ne semblent pas s'être aussi systématiquement que les Dionysia ouverts par une série de dithyrambes exécutés par des chœurs représentant les tribus de la cité, même si la présence de choraules en compétition aux Éphésèa, aux Didymeia et aux Olympia de Smyrne montre que le dithyrambe n'était pas exclu des programmes. Aux Didymeia à Didymes, les concours de chœurs cycliques semblent avoir occupé une place importante, du moins à la haute époque hellénistique, en 300/299 av. J.-C. ; peut-être aux Klaria y avait-il également des épreuves chorales, mais cela demeure plus hypothétique.

Plus généralement les épreuves dramatiques traditionnelles des Dionysia ne semblent pas avoir été oubliées de ces concours : on donnait des tragédies, des comédies et des drames satyriques lors des Hèraia au IIe s. av. J.-C., des tragédies au moins aux Didymeia à Didymes et aux Olympia de Smyrne à l'époque impériale et des comédies aux Artémisia d'Éphèse, mais aussi des comédies lors du concours relativement mineur des Pythia Mariana, toujours à Éphèse, encore sous Maximin Ier le Thrace (235-238). Alors que les Dionysia ne semblent avoir comporté que des drames créés pour l'occasion, dont on récompensait les poètes, les autres concours traditionnels firent parfois la place à des reprises. Ainsi, lors des Hèraia, une première journée comportait un concours de tragédies anciennes, où l'on récompensait le meilleur acteur, et non le poète, ce qui confirme qu'il s'agissait de reprises d'un auteur ancien. La troisième journée probablement comportait une série complète d'épreuves dramatiques nouvelles : drame satyrique nouveau, tragédie et comédie nouvelles. Pour la première, on récompensait le meilleur poète ; pour les deux autres, le meilleur poète et le meilleur acteur. On pourrait penser encore à l'acteur tragique chassé du théâtre par Polémon de Laodicée lors des Olympia de Smyrne sous Antonin : sans doute concourait-il seul, jouant un texte que connaissait bien le président du concours. Les reprises ne semblent pas cependant avoir été si fréquentes : au concours de comédies des Artémisia au IIe s. apr. J.-C., on récompensait toujours les poètes pour leurs créations. Sous Marc-Aurèle et Commode, les pantomimes firent leur apparition aux Éphésèa, comme aux Pythia et aux Isthmia [23], ce qui n'apparaît pas avoir été le cas

23. Robert 1936b, p. 247. Selon L. Robert, les mimes en revanche auraient été accueillis dans des concours d'un genre nouveau, les Koina Asias.

dans de quelconques Dionysia. En quelque sorte se dessinait une certaine rupture entre les Dionysia, laboratoires musicaux locaux, vivants, mais au programme limité, où les citoyens étaient particulièrement impliqués dans les chœurs nombreux, et les autres concours traditionnels, conservatoires d'une culture commune et lieu d'expression d'une plus grande diversité de disciplines dramatiques et surtout instrumentales.

Cependant il est remarquable qu'on ne conserve pas d'attestation d'épreuves dramatiques pour les Leukophryèna, dont il faut reconnaître qu'on connaît mal le programme à l'époque hellénistique, pas plus que pour les Éphésèa, relativement bien connus à l'époque impériale. Ces concours étaient particulièrement importants pour les musiciens, qui pouvaient s'y distinguer davantage qu'aux Dionysia, où seuls les aulètes se produisaient et étaient récompensés comme accompagnateurs de chœurs. Même si dans le courant de l'époque hellénistique, ces derniers furent de plus en plus mis à l'honneur, les chorèges devenant chorèges d'aulètes plutôt que de chœurs, c'est dans les concours pour les divinités traditionnelles qu'ils pouvaient véritablement être mis en avant. Ainsi l'on peut rappeler qu'en 221/220, on sait que les aulètes donnaient leur nom à une journée du programme des Leukophryèna, où ils devaient concourir en tant que solistes dans l'épreuve reine.

Épreuves instrumentales. On y trouvait les principales catégories d'épreuves de musiciens accompagnateurs ou solistes, de chanteurs s'accompagnant eux-mêmes ou se faisant accompagner : ainsi des aulètes (Hèraia), accompagnateurs aussi bien que solistes, c'est-à-dire choraules ou pythaules (les deux aux Éphésèa et aux Didymeia Kommodeia, aux Olympia de Smyrne, des choraules au moins aux Pythia, des pythaules au moins aux Hadriana Olympia de Smyrne) ; des citharistes solistes (Hèraia) et des chanteurs s'accompagnant à la cithare, les citharôdes (Éphésèa, Hèraia, Didymeia, Olympia de Smyrne). Aux Didymeia, on connaît en outre des « Timothéastes », citharôdes probablement réunis en associations cultuelles qui se réclamaient de Timothée de Milet, dans la première moitié du IIIe s. apr. J.-C. ; sans doute composaient-ils, comme déjà un autre Milésien, Thémisôn, au IIe s. apr. J.-C., connu comme le premier à avoir composé de la musique sur des vers du célèbre auteur classique, au même titre que Sophocle et Euripide. Les Didymeia, en faisant concourir les Timothéastes se présentaient comme le berceau de la culture classique ionienne et asiatique, comme nous le verrons avec la rhétorique. Aux Hèraia on départageait également les maîtres de cithare.

Épreuves de rhétorique à l'époque impériale. Une épreuve de rhétorique, type qui fait son apparition avec les épreuves d'éloges au Ier s. av. J.-C. dans le programme des concours [24], est attestée aux Éphésèa et aux Artémisia d'Éphèse vers le milieu du IIe s. apr. J.-C. À Milet, des Hégésiastes, sans doute réunis en associations, de même que les Timothéastes, déclamaient *ca* 250 aux Didymeia des discours asianistes placés

24. Robert 1938, p. 21.

dans l'héritage d'Hégésias de Magnésie du Sipyle, rhéteur du IIIe s. av. J.-C. ; *ca* 230 encore sont attestés des éloges. Peut-être existait-il aussi une épreuve d'éloges aux Éphésèa, dont pourrait témoigner à Cos la statue d'un encomiographe qui l'avait emporté dans les plus éminentes cités d'Asie[25].

II — Concours musicaux institués en l'honneur de puissances étrangères

II.1 — Concours musicaux en l'honneur de souverains hellénistiques

À partir du règne d'Alexandre, davantage que dans l'architecture des théâtres, c'est dans les concours qui y étaient célébrés en l'honneur des dieux que l'on assiste à un tournant. Leur calendrier fut étoffé de nouveaux concours organisés en l'honneur de souverains divinisés. Alexandre et les diadoques, puis les souverains des différentes dynasties hellénistiques reçurent en effet des honneurs divins, pour certains prolongés après leur mort, tandis que pour d'autres le peu d'attestations laisse penser qu'ils furent éphémères. Les cités, en effet, passant souvent de l'autorité d'un souverain à celle d'un autre, cherchaient avant tout à se concilier les faveurs du maître du moment par la création d'un concours, dans le cadre de panégyries comportant comme pour les dieux des sacrifices et des processions, entre autres honneurs divins[26]. Nous aborderons ces concours par dynastie, dans un ordre approximativement chronologique.

II.1.1 — En l'honneur d'Alexandre et de ses successeurs immédiats

Alexandreia. Le premier de ces concours, celui des Alexandreia (voir *supra*, p. 682), apparaît bien particulier : c'était un concours commun du koinon des Ioniens, qui n'était pas célébré en ville, mais dans un bois sacré au-dessus de Chalcidées aux confins de plusieurs cités de la péninsule de Çeşme : Téos, Érythrées et Clazomènes, peut-être sur le territoire de Téos à l'époque de Strabon. Plus tôt, au tournant du IIe et du Ie s. av. J.-C. elle aurait peut-être eu lieu sur le territoire de Smyrne (voir *supra*, p. 870) et l'on a pu supposer que son organisation reposait sur un système de rotation entre les cités ioniennes. De son programme on connaît des épreuves gymniques et il est assez improbable qu'il ait comporté des épreuves musicales organisées dans un théâtre. C'est enfin un concours qui perdura jusqu'au tournant de notre ère au moins, ce qui apparaît exceptionnel, du moins du point de vue des sources conservées (Strab. XIV 1, 31, voir *supra*, p. 682) : célébré peut-être le jour de l'anniversaire d'Alexandre le Grand, le 21 juillet, il dut être créé peu après le passage du souverain en Ionie en 334 ; il n'est cependant attesté qu'à partir des années 260, sous Antiochos.

25. Robert 1938, p. 23.

26. Sur les honneurs des souverains hellénistiques en général, voir Habicht 1970, p. 91-105 (confédération ionienne), A II (Érythrées, Téos, Milet), Gauthier 1985, Price 1984, p. 25-40.

Philippe Arrhidée et Alexandre IV ? Un concours en l'honneur de rois au pluriel (voir *supra*, p. 802), restitué avec vraisemblance dans un décret marquant la reconnaissance des Samiens envers le Chalcidien Antiléôn, venu en aide aux Samiens condamnés à mort par les Athéniens après leur retour d'exil en application de l'édit d'Alexandre (entre septembre 323 et septembre 322), pourrait avoir été institué en l'honneur de Philippe Arrhidée et Alexandre IV, pour commémorer le retour de Samos aux Samiens ; peut-être Perdiccas, épimélète des deux rois choisis comme successeurs du conquérant, aurait peut-être joué un rôle dans leur institution. Le programme du concours n'étant pas connu, on ne peut assurer qu'il ait comporté une partie musicale. Un concours pour des rois au pluriel pourrait aussi faire penser aux Antigoneia et Demetrieia discutés ci-dessous, mais la reconnaissance des Samiens envers Antiléon serait alors très tardive, tandis que dans l'hypothèse de Chr. Habicht l'institution du concours serait datable entre 321 et 319, puisqu'à cette date Polyperchon rendit Samos aux Athéniens au nom des deux rois auxquels le concours aurait peut-être été consacré. On ne connaît pas d'autre concours institué pour ces dédicataires : d'une part, le laps de temps où cela aurait été possible, de la mort d'Alexandre en 323 à l'assassinat d'Arrhidée en 317 était fort court ; d'autre part, l'offrande d'un concours à des héritiers du trône paraît exceptionnelle, si elle a jamais existé [27].

II.1.2 — En l'honneur des Antigonides

L'empreinte agonistique antigonide en Ionie ne semble pas avoir été très forte et s'être limitée à l'île de Samos, où furent créés des Antigoneia et Demetrieia en l'honneur d'Antigone le Borgne et de son fils Démétrios Poliorcète. On ne trouve, pour ce concours, de parallèles assurés qu'avec les Demetrieia d'Athènes et les Demetrieia et Antigoneia célébrés par la ligue des insulaires à Délos [28] ; les Demetrieia des quatre cités d'Eubée (Chalcis, Érétrie, Carystos, Ôreos) pourraient bien être plutôt un concours en l'honneur de Déméter [29].

II.1.3 — En l'honneur des Séleucides

Au IIIe s. av. J.-C., c'est sans doute en l'honneur des Séleucides que le plus grand nombre de concours sont créés dans les cités d'Ionie. Certains se maintiennent jusqu'au IIe s. av. J.-C. au moins.

Seleukeia : Séleukos Ier. Les seuls Seleukeia attestés en Ionie, à Érythrées (**fig. 561**), sont à placer dans la même série que les Antiocheia : ils furent institués après la victoire de Séleukos et de son fils Antiochos sur Lysimaque à Couroupédion en 281, en

27. À l'époque impériale, on pourra faire le rapprochement avec les Didymeia Kommodeia, qui auraient été institués alors que Commode était encore *Caesar*.

28. Ringwood Arnold 1933, Sifakis 1967, p. 7-57, Bruneau 1970, Fraisse, Moretti 2007.

29. Déjà Br. Le Guen, qui les recensait parmi les concours en l'honneur de souverains hellénistiques hésitait (Le Guen 2010), et D. Knoepfler penchait nettement en faveur de concours en l'honneur de Déméter dans le *BE* (2014) no 246. On remarquera cependant avec A. Chaniotis dans la notice du *SEG* sur Buraselis 2012 qu'on ne connaît pas de concours en l'honneur de Déméter et que les fêtes célébrant la déesse ne dérivent pas directement de son nom.

l'honneur de ces deux rois, l'année de la succession, et nous avons signalé à propos de ce concours, le parallèle avec le cas d'Aigai où l'on chantait aussi le péan pour les deux *Sôteres*, et où l'on pourrait peut-être restituer également un concours musical. Ce premier concours, intitulé Dionysia et Seleukeia, comme semble-t-il celui d'Aigai, fut organisé comme une continuation des Dionysia, de même que plus tard les Dionysia Kaisareia de Téos au début de l'époque impériale (voir *supra*, p. 1073). Il n'avait sans doute pas l'ampleur des Seleukeia d'Ilion, musicaux, mais aussi gymniques et hippiques, annuels, avec des éditions pentétériques plus développées. C'est avec les Antiocheia que les concours célébrant les Séleucides gagneront leur place dans le calendrier des cités d'Ionie.

Antiocheia : Antiochos I, II et III. C'est le concours, ou du moins la fête, la plus fréquemment attestée pour la dynastie séleucide, mais aussi semble-t-il le concours en l'honneur d'un souverain hellénistique le plus répandu en Ionie, voire dans le monde grec[30]. On ne saurait cependant, comme dans l'article homonyme de la *RE* (I. Benzinger, 1894), généraliser et déclarer que les Antiocheia étaient célébrés par les cités d'Ionie chaque année le jour de l'anniversaire d'Antiochos Ier Sôter ; Louis Robert lui-même avait tendance à attribuer de façon trop systématique les Antiocheia au premier des Antiochos.

Dans la région, une telle attribution n'est assurée qu'à Érythrées (**fig. 561**), où plus précisément la fête, dont il n'est pas certain qu'elle comprenait un concours et dont on ne connaît pas le nom, fut dédiée sous le règne d'Antiochos Sôter aux deux rois (Antiochos et son fils) et à la reine Stratonicée. D'autres cas sont attestés dans un cadre régional étendu au nord et au sud, à Kymè d'Éolide, ou des Antiocheia et Dionysia furent instituées vers 270 ou plus tard[31], ainsi qu'à Bargylia de Carie où l'on célébrait un concours en l'honneur d'Antiochos Sôter vers 270-261 av. J.-C.[32].

En revanche, dans une autre cité d'Ionie, à Téos, il est avéré que des Antiocheia ne furent créés qu'au moment où la cité couvrit d'honneurs divins ses évergètes Antiochos III et son épouse la reine Laodicée, associés à des Laodikeia (« Antiocheia et Laodikeia ») ; plus à l'est, en Phrygie, les Antiocheia de Laodicée du Lycos furent institués en l'honneur d'Antiochos II, le fondateur de la ville[33].

Dans les cas de Smyrne et de Colophon, le souverain premier destinataire du concours n'est pas connu. À Smyrne, la datation de l'inscription mentionnant des Antiocheia par la forme des lettres indique plutôt Antiochos Sôter (Robert) ou plus vraisemblablement son fils qui recevait un culte avec sa mère Stratonicée (Habicht) ; à Colophon, ce pourrait être Antiochos Sôter (Robert) ou peut-être plutôt Antiochos III

30. Le tableau de Le Guen 2010, qui recense six occurrences de Démétrieia, dont quatre débattues en Eubée (voir *supra*, p. 1094), est incomplet pour ce qui concerne l'Asie Mineure. Un panorama assez complet se trouve chez Habicht 1970, qu'il faut étoffer avec les découvertes épigraphiques récentes.

31. Manganaro 2000, l. 27-28 (280-278av. J.-C.), Mancuso 2012, p. 66-68. Datation légèrement abaissée par Ph. Gauthier dans *BE* 2001, n° 373, Gauthier 2003b, p. 14. *SEG* 50.1195.

32. *I.Iasos* 608. Comme à Érythrées le nom de la fête et perdu, mais un concours célébré au nom d'Antiochos est susceptible de s'être appelé Antiocheia.

33. *I.Laodikeia am Lykos* 4-5 (vers 206 av. J.-C. ; 200-189 av. J.-C.).

si l'on se fie à la date des attestations (Gauthier). On retrouve ces hésitations pour le cas des Antiocheia de Skepsis, que les Robert attribuent encore à Antiochos I ou II, car le premier sans doute, après que Lysimaque avait rendu à la cité son indépendance, aurait « rétabli Kebren et Byritis [détachés d'Antioche de Troade] sous le nom d'Antiocheia », non loin de là [34] ; mais Taşlıklıoğlu, Frisch et Lanzillotta songent à Antiochos III, dans une inscription datée de *ca* 200 d'après photographie, avant que la cité ne soit intégrée au royaume attalide en 188 [35].

Plus tôt pour certaines des cités mentionnées ou dans les autres cités d'Ionie, des honneurs exceptionnels ou divins sont accordés aux souverains séleucides, sans être accompagnés sauf lacune de nos sources de la création d'un concours : à Priène des statues honorifiques sont érigées par décret en l'honneur de Séleukos I et Antiochos I en 281 (voir *supra*, p. 702), à Milet des honneurs sont accordés à Antiochos II. À Téos on sacrifiait déjà à Antiochos I ; à Smyrne on rendait aussi un culte à ce souverain [36].

L'Ionie offrait donc une concentration exceptionnelle d'Antiocheia au cœur de l'Asie Mineure côtière hellénisée, au terme de la route antiochique, qui menait par-delà le Taurus, d'Antioche de Syrie à la vallée du Méandre, en passant par Apollonia ou Laodicée, cités qui hébergèrent l'une des Seleukeia, l'autre des Laodikeia [37] : quatre fêtes de ce nom y sont attestées, contre une en Troade à Skepsis pour Antiochos I, ou peut-être plutôt III, une en Éolide à Kymè pour Antiochos I, une en Carie à Bargylia en l'honneur d'Antiochos I, une en Phrygie, à Laodicée donc, pour Antiochos II. Plus précisément, la fête était présente dans une micro-région constituée par quatre cités limitrophes de la péninsule d'Izmir – qu'en était-il de Clazomènes et de Lébédos, dont l'histoire agonistique est si mal connue ? – qui semblent avoir été liées à l'organisation des Alexandreia du koinon des Ioniens.

Ces quatre Antiocheia ioniens doivent probablement être répartis entre les trois Antiochos du IIIe s. av. J.-C., associés de façons diverses à d'autres membres de la dynastie (épouse, mère, fils) : comme, à l'échelle de l'Asie Mineure occidentale, la récurrence du même nom cache en réalité des contextes divers, et la création des fêtes entre dans le jeu des relations diplomatiques de chaque cité avec chaque souverain, on ne saurait y voir une relation de dépendance particulièrement marquée sous tel ou tel monarque, à l'échelle régionale. La rivalité entre les cités pour s'attirer les faveurs de tel ou tel souverain dut jouer dans l'évolution du calendrier agonistique, ce qui dans une certaine mesure, avec un plus grand nombre de concurrents, préfigurait la course aux néocories, et aux panégyries et concours qui leur étaient associés.

34. *BE* 1976, 573.

35. Taşlıklıoğlu 1975a, p. 221-222, l. 17 d'après Schmitt 1964, p. 283. Selon Lanzillotta 1978, p. 207-213, le concours aurait été établi quand Antiochos III passa en Troade en 196 av. J.-C. Repris dans *SEG* 28.939.

36. Habicht 1970, p. 91-105.

37. Ma 2000b carte 1.

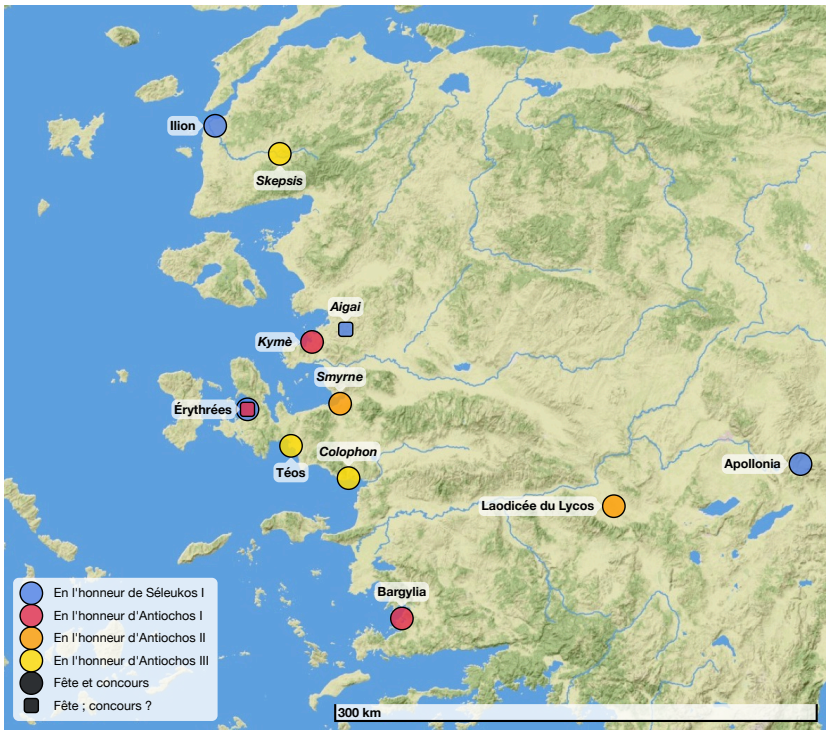


FIGURE 561 – Souverains destinataires des Seleukeia et des Antiocheia. En italiques les cités pour lesquels l'identification du destinataire est hypothétique.

Le scénario le plus vraisemblable serait donc qu'à Érythrées, où l'on avait commencé, de façon remarquablement précoce dans la région, par ajouter des Seleukeia au programme des Dionysia dès 281/280 probablement, on institua les premiers Antiocheia entre 268 et 262, en association semble-t-il avec les Alexandreia et le culte des rois. Quelques années après, une fête aurait été instituée à Smyrne, avec un concours qui devenait le plus important de la cité, puisque c'est là et là seulement qu'on y proclamait les honneurs et qu'il s'inscrivait dans un calendrier redéfini, au mois Antiocheon. Enfin, au tournant du IIIe et IIe s. av. J.-C., la cité de Téos (en 204/203 ou 197/196), et sans doute sa voisine et rivale Colophon, instituèrent une fête en l'honneur d'Antiochos III associé à Dionysos, comprenant un concours parmi les plus importants de la cité, à une époque où les cités d'Ionie centrale (Téos, Colophon, Magnésie) faisaient reconnaître l'asylie de leur principal concours et de leur territoire. Ces fêtes homonymes, qui semblent avoir au moins dans le cas d'Érythrées survécu à la mort de leur destinataire, doivent avoir existé simultanément quelques décennies : de telles fêtes, parfois connues comme anniversaires, étaient en général annuelles [38]. Ainsi le concours de Téos en l'honneur d'Antiochos III, qui coïncidait avec le nouvel an, devait suivre de peu celui de Smyrne en l'honneur de son prédécesseur, le mois précédent (le mois Antiocheon étant le onzième de l'année, de même qu'à Laodicée) : il y avait ainsi peut-être, au moins *de facto*, un circuit des Antiocheia.

Que tous ces Antiocheia, y compris ceux d'Érythrées, aient comporté un concours, comme les Seleukeia, nous paraît vraisemblable. Pour les concours attestés,

38. HABICHT 1970, p. 151.

rien n'est conservé d'un éventuel programme musical, et peut-être le concours était-il uniquement gymnique, comme les Alexandreia semblent l'avoir été, mais aussi une partie des Seleukeia (Apollonia de Carie) et des concours en l'honneur d'Antiochos (Bargylia, Laodicée du Lycos) [39]. Cependant, certains faits laissent penser qu'ils comportaient des épreuves ou, du moins, des prestations musicales : que les Seleukeia d'Érythrées aient été associés aux Dionysia et qu'un péan ait fait de leur destinataire Séleukos le fils d'Apollon à la lyre d'or ; que la statue d'Antiochos III ait été placée à côté de celle de Dionysos à Téos font penser que le concours des Antiocheia avait un programme proche de celui des Dionysia. Que le concours de Smyrne ait été le plus important de la cité suggère que son programme était au moins gymnique et musical, voire hippique (ainsi les Seleukeia d'Ilion et les Ptolémaia d'Alexandrie avaient un programme complet). Qu'enfin à Colophon on précise que la proclamation devait avoir lieu lors du concours gymnique, peut laisser entendre qu'il y avait également un concours musical : on retrouve la même formule pour les Grandes Panathénées d'Athènes, qui comprenaient un concours musical.

Un concours en l'honneur des Lagides ? L'absence d'attestations assurées de Ptolémaia ou d'autres concours en l'honneur des souverains lagides qu'on peut rencontrer à Alexandrie et ailleurs dans le monde grec, comme à Délos [40], est frappante dans la région, notamment en Ionie du sud où les Lagides furent pourtant influents.

Nous proposons toutefois d'en restituer à Samos (voir *supra*, p. 803) dans le cadre de panégyries instituées en l'honneur de Ptolémée III et de la reine Bérénice Évergètes (*IG* XII 6, 1, 4, 243-221 av. J.-C.) [41]. La participation des Samiens aux fêtes lagides est par ailleurs attestée par l'envoi de théores à Alexandrie pour y offrir des sacrifices et des couronnes aux mêmes souverains ; à cette fin, l'évergète Boulagoras fils d'Alexis déboursa 6000 drachmes (*IG* XII 6, 11, l. 25-36).

Des concours de koina en l'honneur des Attalides. Les Attalides exercèrent une influence certaine en Ionie, y compris sur la vie agonistique, mais dans cette région les cités n'instituèrent pas en leur honneur, comme pour les Séleucides, une série de concours comportant une partie musicale. De tels concours sont attestés ailleurs : à Kymè il existait des Dionysia Attaleia [42], en l'honneur de Dionysos et d'Attale Ier ou II, à la fin du IIIe s. ou dans la première moitié du IIe s., *ca* 280-270 » [43]. À Métropolis par exemple, où le théâtre fut peut-être construit alors que la cité était sous influence attalide, on ne connaît pas d'Attaleia ; reste que les sources manquent : elles n'attestent qu'un concours, celui des Kaisareia.

39. Habicht 1970, p. 150-151. Dans les deux derniers cas, il est précisé que la proclamation aura lieu lors du concours gymnique qui est organisé en l'honneur d'Antiochos, ce qui laisse entendre qu'il n'y en a pas d'autre, contrairement à ce qu'aurait pu signifier la simple mention d'une proclamation lors du concours gymnique, qui peut sous-entendre qu'il a un pendant musical.

40. Institués vers 280 en l'honneur de Ptolémée II Sôter, ils comportaient un concours de tragédies (*IG* XI 4, 1403, l. 14-16).

41. *Cf.* Habicht 1970, p. 147, qui considère que les panégyries en l'honneur d'un homme impliquent des concours et des représentations, outre les sacrifices et une éventuelle procession.

42. Pleket 1979.

43. Le Guen (éd.) 2010, p. 507.

• **Fête des Eumeneia célébrée par le koinon des Ioniens.** En Ionie, on connaît une fête des Eumeneia, que le roi Eumène II proposa, dans une lettre adressée en 169/168 av. J.-C. au koinon des Ioniens, de financer lui-même (*Milet* I 9 306, Welles, *RC*, 52, l. 27-29). Organisée sur une journée, elle se déroulait dans le cadre des Panionia ou Panionia/Alexandreia selon K. Piejko [44] : rien n'assure qu'elle ait comporté un concours dont une partie au moins du programme était musicale.

• **Concours du koinon des technites dionysiaques consacrée à un souverain attalide.** Les technites dionysiaques, dotés d'instances reproduisant celles de la cité grecque, pouvaient organiser des concours au nom de leur association. Il apparaissent cependant dans la documentation, pour la Grèce centrale dans la seconde moitié du IIIe s. av. J.-C., plutôt co-organisateurs, avec les cités, de concours existants : les Agriônia de Thèbes, les Mouseia de Thespies et les Sôteria de Delphes [45]. Si le premier, tirant son nom d'un mois, dériverait des Dionysia, les deux suivants étaient des concours en l'honneur d'Apollon et non de Dionysos.

D'une seconde catégorie [46] relève la fondation d'un concours par les technites dionysiaques d'Ionie et de l'Hellespont eux-mêmes, à Téos, pendant leur séjour dans cette cité et sans le concours de cette dernière. C'est le cas le mieux connu de la création d'un concours par les technites, qui trouve un parallèle à Athènes *ca* 134 av. J.-C., quand l'association athénienne offrit par un décret conservé à l'état de fragment au roi de Cappadoce Ariarathès V divers honneurs dont un concours dans le cadre d'une fête annuelle organisée le mois du souverain comprenant des épreuves de tragédies et de comédies anciennes et nouvelles [47]. À Téos aussi, il s'agissait d'honorer, non pas Dionysos dans la cité dont il était l'archégète, mais un souverain hellénistique par un concours annuel dans le cadre de la panégyrie du koinon, au tournant du IIIe et du IIe s. av. J.-C., après le lancement du mouvement d'implication des associations d'artistes dans l'organisation de grands concours, mais avant le cas athénien. Son dédicataire était Eumène II dans la première moitié du IIe s. av. J.-C. : rien n'assure qu'il ait été institué avant le règne de ce souverain, sous son prédécesseur Attale Ier : le fait qu'il fut célébré le jour de l'anniversaire d'Eumène ne plaide pas en faveur de cette idée. Le concours, attesté jusqu'au deuxième quart du IIe s. av. J.-C., devait constituer comme tout concours en l'honneur d'un souverain hellénistique une marque de reconnaissance envers les Attalides, auxquels les technites étaient étroitement liés et qui devaient faire office de puissants bienfaiteurs protecteurs de leurs intérêts. Le souverain se voyait comme dans certains cas associé à Dionysos : la panégyrie du koinon était organisée par le prêtre éponyme de Dionysos et l'agonothète et prêtre d'un Attalide, magistrats officiels des technites.

44. Piejko 1991b, p. 134-135.

45. Le mémoire Bussières 2010, p. 59–82 offre une synthèse sur le rôle joué par les technites dans l'organisation des concours, à partir notamment des travaux de S. Aneziri et de Br. Le Guen. On corrigera simplement l'expression malheureuse des « trois grands concours béotiens ».

46. Aneziri 2003, p. 168-169.

47. *IG* II^2 1330, Le Guen 2001, TE 5, Aneziri 2003, A3.

Le programme était similaire à celui des Dionysia, avec des épreuves de dithyrambe, de drame satyrique, de tragédie et probablement de comédie. Pour le dithyrambe, qui ouvrait le programme, on récompensait le chorège vainqueur auquel était associé non un aulète, mais un citharôde. Les titres conservés des pièces couronnées nous livrent une image fugace et difficilement exploitable de leur contenu. À Téos, dans le cadre du concours du koinon, des chœurs de dithyrambe chantèrent *Le cheval* (de Troie ?), une *Andromède*, une *Perséphone*. Ces sujets n'apparaissent pas en soi originaux : *Perséphone* était le titre d'une œuvre de Mélanippidès, poète lyrique du ve s. av. J.-C., dont on conserve quelques fragments [48] ; *Andromède* figurant au IIIe s. av. J.-C. au répertoire de Livius Andronicus, qui s'inspira fortement d'œuvres grecques, on peut supposer que cette *Andromède* fut créée avec la connaissance d'un intertexte plus ancien, sans que nous puissions caractériser précisément le rapport d'intertextualité à l'œuvre. Ces trois œuvres victorieuses dont nous conservons le titre, pour un concours annuel qui opposa pendant des dizaines d'années plusieurs concurrents, ne chantaient pas une divinité majeure du panthéon grec. Quant à un drame satyrique intitulé *les Perses*, ce pourrait être ou non une forme de parodie de la pièce du répertoire eschylien.

Comme les Dionysia, ces concours étaient l'occasion de proclamations au théâtre des honneurs, octroyés par les instances de l'association à diverses cités et individus, le jour de l'anniversaire du roi Eumène, après la procession, sans doute à la fin de la première journée, avant le concours musical.

On peut supposer que les technites perpétuèrent leur concours dans leurs autres résidences, si les conditions le permettaient. C'était peut-être le cas à Lébédos, où ils demeurèrent un siècle environ, et le texte de Strabon présentant les spécificités locales de chaque lieu pourrait décrire la panégyrie et les concours organisés chaque année par l'association plutôt que des Dionysia : ἐνταῦθα τῶν περὶ τὸν Διόνυσον τεχνιτῶν ἡ σύνοδος καὶ κατοικία τῶν ἐν Ἰωνίᾳ μέχρι Ἑλλησπόντου, ἐν ᾗ πανήγυρίς τε καὶ ἀγῶνες κατ᾽ ἔτος συντελοῦνται τῷ Διονύσῳ (« c'est là que se trouve l'association et la résidence des technites dionysiaques d'Ionie et d'Hellespont, où l'on accomplit chaque année la fête et les concours en l'honneur de Dionysos », Strab. XIV 1, 29). Du temps de Strabon la dynastie attalide s'était éteinte et les souverains s'étaient retirés de la région pour laisser la place aux Romains.

Conclusion. Il ressort un certain déséquilibre des concours en l'honneur de souverains hellénistiques dont nous conservons la trace : seuls ceux en l'honneur des Séleucides peuvent apparaître généralisés dans la région, stimulés par une certaine compétition entre les cités, tandis que les autres répondent à des contextes singuliers, quand leur existence n'est pas douteuse. La parenté de ces concours avec les Dionysia apparaît assez forte : c'est aux Dionysia et pas à d'autres concours qu'on pouvait associer le nom des souverains hellénistiques, quand on ne leur consacrait pas un concours à part entière, du moins si l'on en juge d'après leur nom. Pour ce qui est

48. *BNP s. v.* Melanippides. *Cf.* Campbell (éd.) 1993.

du programme, on aurait tort de vouloir généraliser à partir de quelques bribes. Il appert que tout n'était pas dionysiaque dans ces concours : c'est à Apollon que le Sékeukos des Dionysia et Seleukeia d'Érythrées était assimilé, tandis qu'Antiochos III se voyait associé à Dionysos. Dans la plupart de ces fêtes, l'existence d'un programme musical susceptible de se dérouler au théâtre, outre les hymnes à diverses divinités, n'est pas assurée, même si les parallèles invitent à en supposer un, au moins pour les concours honorant les Séleucides. Quant aux concours des technites dionysiaques en l'honneur d'un souverain attalide, il proposait un programme similaire à celui des Dionysia, mais avec des variantes : des reprises outre les créations, des citharôdes à la place des aulètes. On ne saurait cependant faire de ce contenu, qui constitue en réalité le seul programme musical effectivement connu en Ionie, et qui est celui d'un concours décrété par des artistes réunis en koinon, le modèle de ce que les cités offraient comme concours aux souverains hellénistiques.

II.2 — Concours musicaux en l'honneur de Rome et des Romains du IIe s. av. J.-C. à l'époque augustéenne

II.2.1 — Rhômaia

Diffusion. Les concours musicaux en l'honneur de Rome constituent une catégorie à part : si Rome y est honorée comme une divinité, comme dans tout le monde grec, elle ne faisait pas partie du panthéon traditionnel grec, et comme pour les concours en l'honneur de souverains hellénistiques, les Rhômaia étaient un outil de la politique internationale des cités. La République romaine n'offrant pas de monarque à honorer, il était logique de se rabattre sur une divinité allégorique dont on instituait le culte dans les cités. Le culte de la déesse Rome semble avoir été généralisé dans la région : il est attesté par des monnaies, des inscriptions et quelques sources littéraires dans dix des douze cités du koinon [49]. En Ionie, c'est semble-t-il dans les plus grandes cités que le concours apparaît : à Smyrne, Magnésie du Méandre, Éphèse et Milet, ainsi qu'à Chios sous la forme de Theophanika Rhômaia. À Samos, on ne créa pas de Rhômaia à proprement parler, semble-t-il, mais on intégra le culte de Rome au programme des Hèraia, sous la forme d'une course aux flambeaux qui faisait pendant à celle en l'honneur d'Héphaistos. À ces concours s'ajoutèrent encore à l'époque augustéenne les Rhômaia Sebasta du koinon d'Asie, institués à Pergame accueillis en alternance par les plus grandes cités de la province, comme Smyrne. Est-ce à dire qu'avec ce concours s'instaurait une certaine fracture entre les cités ioniennes, entre celles qui avaient le moyen de rehausser le culte de Rome d'un nouveau et prestigieux concours et les autres ? On ne saurait s'avancer aussi loin, car notre documentation ne nous informe pas sur toutes les modalités de tous les cultes dans toutes les cités. On peut au moins remarquer que les cités ne répondirent pas uniformément et simultanément au vent qui tournait dans la région, si bien que l'apparition des Rhômaia apparaît s'être échelonnée dans le temps, même si l'ensemble

49. Mellor 1975.

des Ioniens, dans le cadre de la confédération ionienne, se mirent probablement à sacrifier à Rome dans la première moitié du IIe s. av. J.-C., sans doute dans le sillage de Magnésie du Sipyle en 189 (*I.Erythrai* 207, l. 11-12).

Contexte de création et de célébration.

• **Date d'institution.** Les premiers Rhômaia furent institués par les cités dans la première moitié du IIe s. av. J.-C., avant la création de la province d'Asie, alors que Rome était déjà l'un des acteurs importants de la région. Ceux de Smyrne doivent compter parmi les plus anciens, puisque les Smyrniotes lors de leur candidature couronnée de succès à la néocorie en 26 apr. J.-C. rappelèrent qu'ils avaient consacré un temple à Rome dès le consulat de Caton l'Ancien, en 195 av. J.-C., avant même que le vent tourne définitivement à Apamée (Tac. *An.* IV 55-56). La création du concours dut suivre la consécration du temple de Rome à Smyrne. Précoces aussi seraient les Theophanika Rhômaia de Chios, institués probablement peu après la victoire des Romains sur Antiochos III en 189 à Magnésie du Sipyle et le traité d'Apamée en 188 par lequel les Chiotes libérés avaient acquis un certain nombre d'avantages économiques et territoriaux.

Il paraît en tout cas plausible que la petite cité carienne d'Alabanda ne fut pas la première à entreprendre la création de Rhômaia, elle qui en 170 av. J.-C. ou peu avant d'après un texte de Tite-Live (Liv. XLIII 6, 5), députa une délégation à Rome pour faire part au Sénat de la fondation d'un temple de la ville de Rome et de l'institution d'un concours annuel en l'honneur de cette déesse [50]. Les Rhômaia de Magnésie du Méandre sont connus par des inscriptions datées de 167/100, mais O. Kern suppose que les Magnètes suivirent rapidement l'exemple d'Alabanda (*I.Magnesia* 88a-m). Une création antérieure à celle de la province d'Asie paraît bien possible, et sans doute les Magnètes purent-ils s'inspirer de Smyrne ou de Chios aussi bien que d'Alabanda, une fois qu'ils eurent recouvré la liberté avec le traité d'Apamée.

À l'inverse, les Rhômaia d'Éphèse et de Milet ne viendraient peut-être qu'après le legs d'Attale III et la création de la province d'Asie (voir *supra*, p. 280), ce qui paraît tard par rapport aux autres exemples. À Éphèse le concours n'est attesté que par une inscription d'époque augustéenne et les liens avec Rome n'étaient pas aussi anciens qu'à Smyrne ; à Milet, le culte de Rome semble avoir été introduit dans le sillage de la provincialisation. Il semble donc bien que l'institution de ce concours dans les cités d'Ionie fut progressive, s'échelonnant entre 195 et *ca* 129, stimulée en particulier par la liberté garantie après Apamée puis la provincialisation.

• **Pérennité du concours.** Si les Rhômaia de Magnésie sont attestés à la basse époque hellénistique uniquement, on ne peut pas dire que les concours des Rhômaia disparurent de façon générale avec la République romaine et qu'ils furent remplacés par les concours en l'honneur des empereurs. Leur force était d'être en quelque sorte

50. *Alabandenses templum Urbis Romae se fecisse commemoraverunt ludosque anniversarios ei divae instituisse.*

atemporels, liés à l'hégémonie universelle romaine et non à un empereur particulier. Les Rhômaia d'Éphèse existaient toujours au début de l'époque augustéenne et dans le courant de l'époque impériale, ceux de Milet semblent mentionnés encore au IIe s. apr. J.-C. et surtout ceux de Smyrne furent célébrés jusqu'au IIIe s. apr. J.-C.

Programme. Les Rhômaia durent être conçus comme d'importants concours sacrés et stéphanites, ouverts aux concurrents étrangers, et au programme parfois complet : ils étaient ainsi musicaux, gymniques et hippiques à Magnésie du Méandre, où ils étaient confiés à trois agonothètes, peut-être pour chacune des parties du concours. Si l'on retrouve des épreuves hippiques aux Rhômaia d'Oropos et d'Athènes, ce programme complet semble exceptionnel en Ionie : ailleurs ils apparaissent musicaux et gymniques (Theophanika Rhômaia de Chios), au moins musicaux (Smyrne), au moins gymniques (Milet, Éphèse) avec courses aux flambeaux (Milet). À Éphèse, où jusqu'à *ca* 40 av. J.-C. le prêtre de Rome exerça l'agonothésie des Dionysia, on peut se demander si les Rhômaia n'étaient pas conçus comme un pendant gymnique aux Dionysia. Il est loin d'être assuré que ce concours, comme celui de Milet ait comporté une partie musicale : selon R. Mellor les épreuves musicales et dramatiques des Rhômaia d'Oropos apparaissent exceptionnels dans la documentation. On pourrait aussi penser que les cas de Magnésie et de Smyrne, auxquels il faudrait ajouter celui de Chios, sont le signe qu'en Ionie en particulier on conçut des Rhômaia musicaux, bien différents de ceux de Delphes (*Syll*^{3} 611) ou de Chalcis (*IG* XII 9, 899).

Dans le cas magnète, où l'on dispose de listes de vainqueurs, on compte autant d'artistes locaux qu'étrangers, qui se partagent essentiellement entre les cités d'Ionie (Éphèse, Milet) et d'Asie (la voisine Tralles, Pergame) et quelques concurrents venus d'horizons plus lointains, d'Athènes ou de Cilicie (Mallos, Tarse). En règle générale, selon l'analyse de Mellor, ces concours avaient un rayonnement plus régional qu'international ; en réalité, en dehors les arguments *in absentia* que l'on peut tirer des grands palmarès, on manque d'indices pour l'Ionie, où un Zeuxis qui l'emporta au Rhômaia d'Éphèse était certainement ionien. Le rythme annuel que semblent avoir adopté la majorité des Rhômaia indique aussi qu'ils ne comptaient pas au nombre des plus grands concours des cités.

Du programme musical, on connaît à l'époque hellénistique à Magnésie du Méandre des concours de nouveaux drames dans les trois genres des Dionysia : tragédie, comédie, drame satyrique ; le fait que trois fois le même poète soit récompensé pour la tragédie et le drame satyrique laisse penser que s'était dans une certaine mesure maintenue la tradition de l'enchaînement d'œuvres d'un même poète dans les deux genres, qui présentait peut-être une pièce originale de chaque sorte, et non plus une trilogie de tragédies suivie d'une pièce plus légère. Peut-être les Rhômaia offraient-ils le pendant des Dionysia où l'on donnait encore des drames anciens. Au Ier s. av. J.-C., on ne précisait plus qu'il s'agissait de nouveaux drames, sans doute parce que ces drames étaient devenus la norme par rapport aux reprises. Sur les sujets de ces drames, qui ne sont pas sans puiser dans le répertoire classique, même

s'ils s'inscrivaient sans doute aussi dans leur temps, comme l'indique la prédilection pour les rôles féminins, voir *supra*, p. 438.

Les catalogues de vainqueurs des Rhômaia de Magnésie du Méandre à la basse époque hellénistique, qui récompensaient le poète, en indiquant le nom de la pièce et du protagoniste, laissent penser qu'il n'y avait pas d'autres épreuves musicales.

Mais à l'époque impériale, au IIIe s. apr. J.-C., est attestée aussi une épreuve de pythaules à Smyrne, une épreuve purement instrumentale et solennelle où se distinguaient de prestigieux solistes.

À partir de ce tableau lacunaire, on pourrait se demander si les concours les plus précoces, ceux de Smyrne avec ses pythaules et le concours en trois volets de Magnésie du Méandre, n'atteignirent pas une ampleur et une renommée supérieures à ceux qui ne les imitèrent qu'une fois la province d'Asie créée et qui semblent avoir moins fait parler d'eux.

II.2.2 — Des Romains honorés par des concours à la fin de la République

Au siècle des *imperatores*, les cités grecques de la province d'Asie surent flatter les représentants du pouvoir romain par l'institution de concours en leur nom : on connaît ainsi :

— des Moukieia institués par par le koinon d'Asie en l'honneur de Quintus Mucius Scaevola, proconsul gouverneur de la province d'Asie en 98 ou 94 av. J.-C., dans les années 90 av. J.-C. ;

— des Loukoulleia fondés par des cités d'Asie en l'honneur du général Lucullus, également proconsul, après ses victoires de 71/70 dans la région ;

— d'hypothétiques concours en l'honneur de Publius Servilius Isauricus (II) dans les années 40 av. J.-C. ;

— s'y ajoutent des concours organisés à l'initiative d'Antoine à Samos en 32/31 alors que l'*imperator* avait pris ses quartiers sur l'île.

Faut-il y voir les prémices du culte impérial ? L'idée ne s'impose pas, car les premiers concours de culte impérial, institués en l'honneur d'Auguste et de Rome, n'étaient pas nominatifs et se plaçaient plutôt dans l'héritage des grands concours traditionnels et des Rhômaia. Aussi nous traiterons de ces concours comme de concours en l'honneur de particuliers, à la fin de ce chapitre, de façon à ne pas les considérer comme des pièces rapportées explicables par quelques péripéties circonscrites dans le temps mais à les situer dans l'histoire agonistique ionienne envisagée sur le long terme. On pourra ainsi replacer tous ces concours plutôt dans l'héritage d'une tradition grecque, même si l'on remarquera aussi que ces concours furent institués en l'honneur du magistrat ou de l'*imperator* le plus puissant, placé à la tête de la province. Il faudra souligner aussi que les Moukieia préparaient dans une certaine mesure les concours du koinon d'Asie et que les Loukoulleia, tout en constituant de véritables concours à la grecque furent associés à l'introduction de *munera*, spectacles promis, plus tard, à une grande postérité, et n'étaient pas sans annoncer les épinicies. Mais les

concours en l'honneur d'Antoine invalident bien toute analyse supposant une évolution linéaire de la vie agonistique des cités régie par le seul facteur de l'influence de pouvoirs dans l'orbite desquels elles ont pu se situer.

II.3 — Concours musicaux en l'honneur des Empereurs

II.3.1 — En l'honneur d'Auguste ou des premiers Augustes

Nous avons déjà abordé les concours qui furent institués en Ionie en l'honneur d'Auguste, avec un certain décalage par rapport au précédent du concours créé à Pergame en 29 av. J.-C., et nous avons distingué ceux qui furent organisés dans le cadre d'un grand concours poliade réaménagé pour le culte impérial (Megala Sebasta Hèraia, peut-être après des Sebasta Kaisareia ; Megala Sebasta Epheseia ; Sebasta Didymeia, mais aussi les Sebasta Balbilleia institués à l'époque flavienne), de ceux qui semblent avoir été créés de toutes pièces, en l'absence peut-être d'un concours auquel ils puissent être associés (Kaisareia de Métropolis et de Milet, Kaisareia et Sebastoi Agônes de Chios). Singuliers paraissent être demeurés les Rhômaia Sebasta premier concours institués à Pergame à l'échelle de la province d'Asie.

Reste à savoir quel était leur dédicataire exact. L'ensemble des concours dont le nom comportait l'adjectif σεβαστός paraît renvoyer à Auguste, même si ses successeurs portaient aussi ce titre, traduction grecque d'*augustus*.

Les Kaisareia peuvent apparaître plus ambigus et semblent pouvoir renvoyer à tout *caesar* des débuts du culte impérial, avant que ne se généralise la pratique d'intituler le concours d'après le nom de l'empereur. Dans le cas de Métropolis, le concours peut-être rapproché d'autels installés au théâtre et au bouleutèrion aux noms d'Auguste et de Germanicus, ce qui rend probable que les Kaisareia aient été institués en l'honneur d'Auguste. À Chios peut-être faut-il distinguer les Sebastoi Agônes consacrés à Auguste des Kaisareia, qu'une fondation associe à Caligula. Les Kaisareia de Milet aussi ont pu être interprétés comme des concours en l'honneur de Caligula, à qui l'on avait édifié un temple. Mais dans le courant du Ier s. apr. J.-C., ils existaient déjà depuis deux générations, ce qui invite à les faire remonter à Auguste, et pose la question de leur rapport avec les Sebasta Didymeia.

II.3.2 — Concours de la province romaine d'Asie (κοινὰ Ἀσίας)

Les concours du koinon d'Asie (κοινὰ Ἀσίας) ont la particularité que leur nom n'indique pas leur dédicataire, et pas davantage leur dédicant. Organisés dans le cadre de la province d'Asie, ces concours participaient du culte impérial, sans prendre le nom d'un empereur ou d'un autre. Leurs agonothètes semblent avoir été souvent aussi grand-prêtres d'Asie ou proches du pouvoir impérial. Leur nom les désignait comme des concours communs de la province d'Asie, constituant une série au programme vraisemblablement très homogène, décidé par les cités réunies en koinon sous l'influence du pouvoir romain : on créa également en Asie Mineure des Koina Lykias, des Koina Bithynias.

Ces concours n'étaient pas pour autant tous identiques. Chaque cité impliquée proposait son édition particulière de la manifestation provinciale, de sorte que pour éviter les homonymes, on précisait κοινὸν/κοινὰ Ἀσίας ἐν…De plus, il existait une hiérarchie dans les κοινὰ Ἀσίας qui s'organisaient sur deux niveaux. Au sommet de la hiérarchie se trouvaient les trois concours μεγάλα, l'un à Pergame, les deux autres en Ionie, à Smyrne et à Éphèse. Stéphanites, pentétériques, du moins à Smyrne (*I.Napoli* I 50) [51], ils se succédaient à eux seuls un quadrimestre de la même année, l'année pythique, dans un circuit asiatique dépassant les limites de l'Ionie : Smyrne d'abord, Pergame ensuite, Éphèse enfin. Entre les Panathénées et les Pythia puis les Isthmia, ils représentaient à l'échelle de la province d'Asie un grand moment agonistique dont une lettre d'Hadrien de 137 précisait le calendrier [52]. Ce moment, entre la fin de l'été et celle de l'automne, n'entrait pas en conflit avec le temps de la célébration des fêtes dionysiaques, Katagôgies puis Anthestéries, qui, entre fin janvier et mars clôturaient l'hiver, ni, semble-t-il, de certains concours en l'honneur des empereurs, comme les Hadriania de Smyrne qui précédaient les fêtes dionysiaques et les Olympieia d'Éphèse, qui leur succédaient. Les trois concours duraient quarante jours chacun et n'étaient séparés que de l'intervalle nécessaire au transfert des concurrents, deux jours pour rallier Pergame depuis Smyrne, et quatre pour passer à Éphèse, deux fois plus distante. De même pour traverser l'Égée après les Panathénées et débuter le circuit asiatique à Smyrne, les concurrents ne disposaient que de quinze jours, ce qui ne laissait guère de répit. C'est sans doute la victoire dans ces trois grands concours, à quelques semaines d'intervalles qui valait aux champions le titre d'asionice, définissant une mini-période. On a pu débattre de l'existence d'une période asiatique pour expliquer qu'un périodonice se vante d'un palmarès exclusivement asiatique : s'il en exista une, c'est peut-être celle-là. Nous avons souligné aussi que les κοινὰ Ἀσίας d'Éphèse avait une importance telle dans leur cité qu'ils pouvaient précéder les Éphésèa dans un palmarès hiérarchique.

À notre sens, le titre de πρῶτα κοινὰ Ἀσίας pour Smyrne, qui apparaît à partir du règne de Caracalla, ne renvoie ni à une origine plus ancienne, ni à une prééminence sur les autres concours, mais simplement au premier rang dans l'ordre de succession, mis en avant dans un contexte de rivalité entre cités. Le nom de Smyrnaia serait peut-être une abréviation du même concours. Une particularité smyrniote est l'association du concours aux Balbilleia (κοινὰ Ἀσίας Βαλβίλληα) : les deux se succédaient peut-être comme les Olympieia et les Balbilleia d'Éphèse.

D'autres cités d'une certaine importance, notamment des chefs-lieux de conventus, mais pas nécessairement des cités néocores ou ayant accédé au titre de métropole [53], organisaient des κοινὰ mineurs, peut-être annuels. En Ionie peut-être un concours de ce type existait-il à Milet, et on en comptait aussi non loin de là, à Tralles mais encore à Sardes, Laodicée, Philadelphie et Cyzique. Les plus grands des κοινὰ

51. La périodicité des κοινὰ Ἀσίας de Pergame est débattue. Selon Strasser 2010, le concours était triétérique, à la différence des autres κοινὰ Ἀσίας.

52. Petzl, Schwertheim 2006, *AE* 2006, 1403, Strasser 2010.

53. Moretti 1954.

Ἀσίας semblent avoir surtout attiré des concurrents de la province d'Asie proprement dite, mais aussi d'autres confédérations (κοινά) d'Asie Mineure (Tyane, Sinope).

Questions de chronologie. Les κοινὰ Ἀσίας apparaissent relativement tardivement dans notre documentation. Leur première attestation, pour les κοινὰ Ἀσίας d'Éphèse et de Smyrne, et le probable concours milésien, date du règne de Domitien, peu après 86 apr. J.-C. Pourtant l'organisation du koinon d'Asie est antérieure, tout comme les efforts de synchronisation du calendrier des cités, qui depuis l'époque augustéenne débutaient simultanément le 23 septembre (*I.Priene (2014)* 14).

L. Robert admettait qu'au tournant du IIe et du IIIe s. apr. J.-C. ils étaient « de création récente »[54]. Selon la thèse de J.-Y. Strasser, cela s'expliquerait par le fait qu'ils se seraient substitué, mais qu'ils auraient ensuite cédé le pas, à des concours de culte impérial préexistants[55]. Ainsi les Koina Asias de Pergame seraient les héritiers des Rhômaia Sebasta, et seraient devenus Augousteia, nom nouveau prenant la place de Sebasta, sous Marc Aurèle[56].

Pour ce qui est de l'Ionie, le jeu des correspondances n'est cependant pas facile : l'hypothèse de l'équivalence entre les Hadrianeia d'Éphèse, qui succédaient aux κοινὰ Ἀσίας de Pergame et les κοινὰ Ἀσίας organisés dans cette cité demeure en suspens. Par ailleurs les κοινὰ Ἀσίας ioniens paraissent avoir connu une certaine longévité, conservant le même nom : ceux d'Éphèse sont retraçables jusqu'au début du IIIe s. apr. J.-C., ceux de Smyrne existaient encore en 261 ou peu après.

Nouveauté du programme ? Les κοινὰ Ἀσίας comportaient sans doute de copieuses parties gymnique et musicale qui expliquent sans doute la double agonothésie que l'on rencontre à Smyrne. Dans les grands κοινὰ Ἀσίας le programme vraisemblablement identique s'achevait par une course en armes.

Le panel des épreuves musicales apparaît assez complet : après celle des hérauts, avaient lieu des compétitions pour instrumentistes virtuoses (pythaules et choraules), mais aussi des drames (tragédies et comédies), auxquels s'ajoutaient encore des concours de rhétorique.

Selon L. Robert, c'est peut-être dans le cadre des κοινὰ Ἀσίας, plutôt que dans les concours traditionnels, que les spectacles des *ludi* furent inscrits dans un programme novateur : il s'agissait aussi bien de *munera* associés au culte impérial que des mimes. Ainsi on érigea à Tralles au tournant du IIe et du IIIe s. apr. J.-C. une statue en l'honneur du mime Flavios Alexandros Oxeidas (βιολόγος) de Nicomédie (*I.Tralles* 110), qui l'avait emporté dans dix-huit concours de la province d'Asie, ainsi que vingt-six en Lycie-Pamphylie[57]. Au nom du mime est associé le titre d'Asionice, qui indique vraisemblablement l'équivalent d'un « grand chelem ». Sans doute tous les

54. Robert 1936b, p. 246-248.
55. Strasser 2000.
56. On a ainsi un ἀγωνοθέτης τοῦ κοινῶν Ἀσίας Αὐγουστείων dans une inscription d'Aizanoi (*SEG* 42.1186). Les trois concours auraient été triétériques.
57. Robert 1936b, p. 246-248.

concours communs, y compris les κοινὰ mineurs, comportaient-ils au programme des épreuves de mimes : on pourrait l'avancer pour le concours milésien, puisqu'il est signalé en fin de palmarès que le citoyen de Nicomédie avait été admis à la gérousie de Milet. De même, le mime dut concourir aux κοινὰ Λυκίας.

La richesse du programme est également manifeste dans la conclusion, peut-être systématique, par une épreuve de διὰ πάντων, attestée en tous cas dans les trois principaux κοινά de la province d'Asie, ceux de Smyrne, d'Éphèse et de Pergame – Koina Asias et les Olympia Asklèpieia Kommodeia Koina Asias –, mais aussi les Koina Bithynias de Nicomédie [58].

II.3.3 — Concours nominatifs

Un précédent sous les Julio-Claudiens. En dehors des différentes hypothèses que l'on a pu faire pour les Kaisareia et les Sebasta, on connaît peu de concours institués sous les Julio-Claudiens. Aucun n'est attesté en relation avec la fondation d'un temple de culte impérial de Caligula à Milet, dont les Kaisareia devaient être antérieurs.

L'attestation de Megala Klaudièa à Magnésie du Méandre apparaît tout à fait isolée : ce concours, dont on ignore le programme, dut être dédié à Claude ou à Néron au milieu du r^er^ s. apr. J.-C. Ce serait le seul à précéder les Koina Asias, qui viendraient remplacer les Sebasta et Kaisareia. Il semble échapper à la logique des concours de culte impérial organisés par les koina régionaux.

Flaviens. Sous les Flaviens, on ne peut pas parler non plus encore d'un développement particulier des concours : aucun concours au nom d'un empereur ne semble avoir été créé. Les Balbilleia, s'ils étaient encore Sebasta et autorisés par Vespasien, portaient le nom, à sa demande, de l'astrologue Balbillus, et nous y reviendrons à propos des concours en l'honneur d'individus (voir *infra*, p. 1119). Quant aux Olympia, concours mal connu, ils tiraient leur nom de l'épiclèse de Zeus, non d'un empereur et qu'ils aient été associés au culte de Domitien ne fait pas consensus. Organisés l'année olympique comme leur modèle des Olympia de Pise, ils ne semblent pas avoir comporté de partie musicale et ne nous retiendront pas ici.

Les Antonins et l'explosion agonistique. C'est avec les Antonins que l'explosion agonistique atteignit son comble. Si en Asie Mineure, le mouvement avait été lancé encore une fois de Pergame, par la création sous Trajan des Traianeia Diphilea à l'occasion de la seconde néocorie et des Asklèpieia, c'est plus précisément sous Hadrien que l'Ionie rattrapa son retard en néocories et suivit cet élan provincial.

• **Concours en l'honneur d'Hadrien.** Les concours institués en l'honneur d'Hadrien furent plus nombreux que pour tout autre empereur. Dans les plus grandes cités, celles de Smyrne et d'Éphèse, il en exista plusieurs.

58. Strasser 2006.

Sont ainsi attestés, sous le règne d'Hadrien,

1. à Éphèse et à Smyrne :
   des Olympia ;
   des Hadriania ou Hadrianeia ou Hadreianeia ;
   des Hadriana Olympia.
2. dans une autre cité d'Ionie :
   des Hadrianeia Épibatèria à Érythrées.

⋆ **Contexte de création.**

Ces concours manifestaient un lien particulier entre l'empereur philhellène et les villes d'Ionie, qu'il visita à plusieurs reprises. Les cités le couvrirent d'honneurs. À l'occasion de sa visite à Éphèse, on fit chanter aux éphèbes des hymnes au théâtre, comme cela pouvait se faire dans le cadre de concours, depuis l'institution des Rhômaia Sebasta de Pergame où des hymnodes chantaient les louanges de l'empereur.

Le concours d'Érythrées commémorait explicitement la venue de l'empereur, sans doute en 123/124 : l'épithète Épibatèria faisait référence au débarquement, et n'était pas sans rappeler le Dionysos Katagôgeus des Katagôgies ioniennes, qui lui aussi venait de la haute mer ; l'association des technites dionysiaques y participait (ἡ ἱερὰ θυμελικὴ σύνοδος). Il est vraisemblable qu'il se soit agi d'un concours musical au moins, d'une certaine ampleur : l'épithète μεγάλα laisse deviner une fréquence pentétérique.

Mais d'après notre documentation, c'est à l'intérieur des plus grandes cités que se multiplièrent les concours en l'honneur d'Hadrien dont le culte était associé à celui de Zeus Olympien : l'empereur fut qualifié d'Olympios à partir de 128/129. Pourtant les Olympia, à Éphèse du moins, précédèrent le règne d'Hadrien. Le concours est ainsi attesté vers 86 apr. J.-C., et on a pu supposer qu'ils furent institués en l'honneur de Domitien, au moment de l'obtention de la première néocorie, et disparurent avec la damnatio memoriae de cet empereur pour ne réapparaître que sous Hadrien. Mais on a aussi avancé qu'ils ont pu être antérieurs et ne jamais être associés à Hadrien. Ce concours, dont l'histoire demeure mal connue [59], ne nous intéresse pas directement, en ce qu'il était sportif comme son modèle péloponnésien : on y connaît simplement des épreuves gymniques ; il en allait autrement des Olympia de Smyrne, qui étaient gymniques et musicaux, se démarquant de leur modèle scrupuleusement suivi pour d'autres aspects : les Olympia d'Éphèse, comme ceux de Smyrne, étaient présidés par un prothellanodice et des femmes théores y assistaient. Mais peut-être faut-il, comme dans le calendrier établi par la lettre d'Hadrien, considérer les Olympia et les Sebasta Balbilleia d'Éphèse comme un tout, comptant 52 jours d'épreuves, y compris musicales dans la partie des Balbilleia.

Pour les Hadrianeia et les Hadrianeia Olympia, leur fondation au nom de l'empereur régnant, à Éphèse comme à Smyrne, semble liée à l'obtention d'une seconde

59. État de la question dans Strasser 2000 (Scherrer, Friesen, Drager contre Engelmann).

néocorie et à la construction d'un Hadrianeion bien identifié à Éphèse. Quant au concours smyrniote, il serait le résultat de l'ambassade fructueuse du sophiste Polémon à la cour impériale et remonterait à 124/125. Il n'est pas toujours aisé de faire le tri entre ces concours aux noms proches, pouvant apparaître, dans les inscriptions agonistiques, sous une forme développée ou abrégée. Les inscriptions montrent que les Olympia seuls étaient bien distincts, sous les Antonins comme les Sévères, de concours portant le nom d'Hadrien, qui, sous le nom d'Hadrianeia ou Hadrianeia Olympia, semblent avoir été confondus.

Stéphanites pentétériques, ils jouissaient du plus haut des statuts, comparable à ceux des Koina Asias ; l'épithète μεγάλα est attestée pour les Hadriana Olympia de Smyrne à côté du nom simple, indice qu'une édition annuelle plus modeste existait. L'ambition panhellénique fut affirmée à travers le titre d'œcuménique adjoint aux concours éphésiens sous le règne d'Héliogabale au moins.

Trois de ces quatre concours étaient logiquement placés dans l'année olympique : d'abord les Olympia de Smyrne, puis le 4 janvier, et pour quatorze jours les Hadrianeia dans la même cité, suivis deux jours seulement après la course en armes de clôture, des Olympia d'Éphèse prolongés des Balbilleia de cette même cité, pendant 52 jours, jusqu'à la fin de l'hiver. Cet enchaînement n'était sans doute guère favorable aux Dionysia ioniens, qui avaient lieu en février-mars, au mois Anthestèriôn. Un circuit ionien se dessine donc, de début janvier à début avril. On peut sans doute le caractériser davantage comme ionien qu'asiatique car une inscription indique que Pergame se serait vu refuser le privilège d'organiser des Hadrianeia [60].

Placé dans l'année olympique il alternait avec le circuit provincial des koina Asias de l'année pythique, dans lequel prenaient peut-être place les Hadrianeia d'Éphèse, qui succédaient aux koina Asias de Pergame et pourraient avoir coïncidé avec les koina Asias d'Éphèse selon J.-Y. Strasser. Sans doute ces concours dans les deux principales cités d'Ionie étaient-ils, comme à l'époque classique les Éphésèa, une occasion pour les Ioniens de se rassembler, eux qui conférèrent à Hadrien le titre de Πανιώνιος, probablement inspiré de celui de Πανελλήνιος, que l'empereur reçut en 132 quand fut créé le Panhellenion, comme s'il était le garant du prestige de la confédération. Leur fondation inaugurait en pleine époque impériale un nouveau cycle d'olympiades que l'on dénombrait soigneusement dans les palmarès. Il ne s'agissait sans doute pas pour autant de remplacer les Éphésèa, qui paraissent avoir été ravivés à la même époque, après plusieurs siècles de silence, dans l'essor agonistique général.

⋆ **Pérennité.** Les concours en l'honneur d'Hadrien, du moins ceux d'Éphèse et de Smyrne survécurent plus d'un siècle à la mort de l'empereur. En 261 existaient toujours au moins les Olympia d'Éphèse et les Hadriana Olympia d'Éphèse et de Smyrne.

60. Strasser 2010, p. 607, n. 75.

⋆ **Composition du programme.** À part les Olympia d'Éphèse, antérieurs à Hadrien, les autres concours proposaient des épreuves gymniques aussi bien que musicales avec un programme instrumental : après les traditionnels hérauts et trompettes, entraient en lice un certain nombre de musiciens.

On comptait ainsi des citharôdes aux Hadrianeia Olympia d'Éphèse et de Smyrne ainsi qu'aux Olympia de Smyrne, des aulètes cycliques aux Hadrianeia Olympia d'Éphèse, des pythaules aux Hadrianeia Olympia de Smyrne. Un concours de rhéteurs est attesté aux Hadriania Olympia d'Éphèse. Aucune épreuve dramatique n'est attestée pour ces concours qui se déroulaient à la même époque que les Dionysia. Le programme n'était pas sans parenté avec celui des Koina Asias dont les Hadrianeia d'Éphèse seraient peut-être, comme signalé, un avatar : aux Hadrianeia de Smyrne il se concluait aussi par une course en armes. Quant au financement il semble être passé parfois par d'autres canaux : c'est de la fondation de l'agonothète perpétuel Tib. Klaudios Nysios que du règne d'Hadrien au début du IIIe s. apr. J.-C. au moins que l'on puisa les fonds nécessaires aux Olympia d'Éphèse, y compris aux statues des vainqueurs.

• **Kom(m)odeia.**

⋆ **Diffusion.**

Dans les grandes cités ioniennes, mais aussi dans d'autres cités importantes d'Asie et de l'Orient romain, on assiste à une vague de création de concours portant le nom de l'empereur Commode. De tels concours semblent absents d'Occident, à l'unique exception de Césarée de Maurétanie [61].

Le nom est généralement associé à celui d'un prestigieux concours préexistant, le plus souvent en l'honneur d'une divinité traditionnelle, mais parfois aussi d'Hadrien : ce sont les Didymeia Kommodeia de Milet, Hadrianeia Kommodeia et Artemisia Kommodeia d'Éphèse en Ionie. De simples Kommodeia sont aussi attestés à Milet, mais il pourrait s'agir d'un nom abrégé des Didymeia Kommodeia. La restitution enfin d'Hadrianeia Komodeia à Smyrne par L. Robert a été critiquée de façon convaincante par J.-Y. Strasser. Dans la province d'Asie, les Deia Kommodeia de Laodicée et les Olympia Asklèpeia Kommodeia de Pergame complètent le tableau. Sans surprise, ces concours, consistant en la rénovation des plus grands concours des cités, et parfois assimilés aux concours de la période, notamment les Olympia, étaient toujours sacrés. Un petit nombre se distinguait par le statut d'isélastique, notamment deux concours ioniens : les Artemisia d'Éphèse, avant de devenir Kommodeia, jouissaient déjà de ce privilège convoité ; les Didymeia Kommodeia l'obtinrent plus tard.

⋆ **Contexte de création.**

L'institution de ces concours ne paraît pas avoir suivi la divinisation de Commode en 197 – qui put entraîner la rénovation des Kommodeia – mais semble bien antérieure : dans certains cas, notamment à Milet et Smyrne, mais aussi Antioche et

61. Miranda 1993, p. 86-88. L'inventaire d'E. Miranda n'est pas exhaustif – nous le complétons pour Milet – et l'article n'est pas exempt d'inexactitudes.

Athènes, le concours fut institué avant même le règne de Commode seul (180-192), du vivant de Marc Aurèle. L'occasion put être le voyage en Orient de Commode en 176. Mais si l'empereur s'arrêta bien à Éphèse, on peut raisonnablement en douter pour Milet, qui chercha peut-être simplement à concurrencer sa rivale et à s'attirer les bonnes grâces de Commode, qui fut probablement honoré d'une statue dans le front de scène du théâtre, conjointement à Marc Aurèle.

Pendant la brève période de *damnatio memoriae* qui suivit la mort de l'empereur, les indices d'une suppression du concours, telle une *rasura* milésienne, ne manquent pas. Le concours cependant semble avoir repris et il est encore attesté dans de nombreuses cités durant la première moitié du IIIe s. apr. J.-C., notamment dans les deux cités ioniennes [62]. À Milet et Éphèse, l'épithète semble avoir définitivement disparu dans le courant du IIIe s. apr. J.-C., pour en revenir à la dénomination originale des concours.

⋆ **Programme.** Il n'est pas assuré que tous ces concours aient comporté une partie musicale : pour les Hadrianeia Kommodeia d'Éphèse, seul un concours gymnique est attesté. Cependant les Kommodeia semblent s'être coulés dans le moule des concours préexistants, et l'on peut supposer que l'on y retrouvait les programmes mixtes déjà pratiqués, sans modification substantielle, et ce de façon généralisée : il n'y a guère que pour le concours thébain que Miranda note que les compétitions de pantomimes et d'aulètes pythiques ne firent leur apparition qu'après la rénovation sous le nom de Kommodeia, venant compléter un programme d'abord gymnique, ce qui est trop peu pour qu'on puisse exclure un hasard de la documentation.

• **Développement des concours et développement architectural.** On ne s'étonnera guère que le développement des concours et la rénovation des théâtres d'Ionie aient été plus ou moins simultanés : ils coïncidaient avec la période de plus grande prospérité des cités. On pourrait s'intéresser plus précisément au lien entre les nouveaux fronts de scène comme galeries de statues notamment impériales et concours institués en l'honneur des empereurs. Il apparaît que ces fronts de scène précédèrent généralement l'institution de concours : le premier front de scène de Milet fut consacré à Néron, celui d'Éphèse à Domitien qui ne semblent pas avoir été honorés d'un concours. À Éphèse encore, c'est Trajan et Faustine qu'on honora de statues dans le koilon du théâtre récemment achevé, avant de créer des concours en l'honneur d'Hadrien.

Le second front de scène de Milet pourrait quant à lui avoir été orné des statues de Marc Aurèle et de Commode et sa consécration coïncida peut-être avec l'institution de Kommodeia, si bien que l'on pouvait célébrer au théâtre des personnages qui y étaient représentés.

Reste que le mouvement sans précédent de monumentalisation des théâtres semble avoir précédé l'explosion agonistique, alors qu'aux époques classique et

62. Miranda 1993 : également Antioche, Césarée, Laodicée du Lycos, peut-être Nicée et Tyr.

hellénistique, les concours avaient précédé la construction de monuments qu'on ne considéra pas, pendant longtemps, comme nécessaires. Dans la course à la reconnaissance impériale au contraire, les cités cherchaient à offrir la plus belle image pour obtenir le privilège de la néocorie et le droit d'organiser des concours de culte impérial.

III — Concours musicaux mineurs

Par concours musicaux mineurs, nous souhaitons distinguer des concours qui ne s'inscrivaient pas dans un culte majeur, comme celui d'une divinité du panthéon de la cité ou d'un souverain étranger divinisé, mais qui se développèrent dans l'ombre des grands concours, tout au long de l'histoire agonistique des cités. On pourra traiter d'abord des concours en l'honneur de particuliers, individus qui pouvaient être puissants sans représenter la tête unique d'un État avec lequel les cités entretenaient des relations diplomatiques. On tâchera aussi de comprendre les liens que ces concours mineurs en l'honneur d'individus pouvaient entretenir avec les différents types de concours musicaux majeurs. Ensuite, on s'arrêtera sur le cas des concours scolaires, régulièrement célébrés dans les cités, mais mineurs en ce qu'ils ne faisaient pas partie du calendrier agonistique international et qu'ils ne représentaient pas un acte cultuel important. Enfin, en marge de notre sujet, il faudra distinguer les concours des spectacles musicaux offerts par les particuliers.

III.1 — Concours musicaux en l'honneur de particuliers

Les concours en l'honneur de particuliers sont sans époque, et on aurait tort de vouloir chercher un moment où ils connurent un essor particulier : en Ionie on les rencontre de la fin du ve s. av. J.-C. à la première moitié du IIIe s. apr. J.-C., et leur nombre légèrement plus important à l'époque impériale n'a rien de remarquable dans le développement général du calendrier agonistique. Ces concours avaient quelque chose d'atemporel, en ce qu'ils pouvaient évoquer les concours des origines en l'honneur de héros défunts, tels les jeux funèbres en l'honneur de Patrocle au chant XXIII de l'*Iliade*.

III.1.1 — Époque classique

À l'époque classique on connaît un seul concours en l'honneur d'un individu. Il s'agissait des Lysandreia que les Samiens dédièrent à Lysandre après sa victoire à Aigos-Potamos en 405. On ne peut pas parler véritablement de l'institution d'un nouveau concours : ce sont plutôt les Hèraia qui furent renommés, de façon éphémère, en l'honneur du puissant du moment. L'honneur était insigne : c'était mettre Lysandre sur le même plan que la divinité éponyme d'un prestigieux sanctuaire panhellénique. On peut penser que le concours adopta le programme traditionnel des Hèraia : on sait qu'il était gymnique et musical, Lysandre y fut présent, probablement lors de l'inauguration du concours, où il décerna les prix aux vainqueurs. Le

fait que, non content de coiffer les vainqueurs de la couronne du concours stéphanite, il y adjoignit son *pilos* rempli d'argent n'était pas sans rappeler les pratiques épiques, si bien que l'on peut se demander dans quelle mesure la cité décréta de son plein gré la création d'un concours honorifique, et dans quelle mesure le vainqueur ne l'incita pas à contribuer ainsi à la commémoration de ses hauts faits. En tous cas le concours dut être perpétué annuellement, même en l'absence de Lysandre – un pancratiaste l'y emporta pas moins de quatre fois –, et ce peut-être jusqu'en 394, quand, un an après la mort de Lysandre, les Samiens firent défection au Lacédémonien pour rallier Conon.

L'attestation paraît isolée : on sait que Conon, qui succéda en quelque sorte à Lysandre comme garant d'une hégémonie athénienne en reconstitution, mettant fin par la victoire de Cnide en 394 à la domination lacédémonienne sur la région, fut honoré par les Samiens et les Éphésiens d'une statue (Diod. XIV 84, 3 ; Paus. VI 3, 16), et par les Érythréens de la proédrie (*I.Erythrai* 6, 394 av. J.-C.). Aurait-on perdu la trace d'un concours ? Peut-être aussi les cités adaptèrent-elles les honneurs accordés à un lieutenant de la royauté d'une part, de la démocratie d'autre part.

III.1.2 — Basse époque hellénistique

À l'époque hellénistique, ce furent les souverains qui, après Alexandre et son père Philippe II de Macédoine, accaparèrent le privilège des concours institués en l'honneur de vivants particulièrement prééminents. Nous avons vu que ce type de concours, avait quelque chose de nouveau par la divinisation des souverains associés ou assimilés à Dionysos, à qui l'on rendait un culte complet et relativement normalisé, ce qui semblait exclure toute autre forme d'héroïsation. Organiser un concours en l'honneur d'un autre individu, c'est-à-dire lui rendre aussi un culte, serait revenu à remettre en cause l'ordre humain et divin, à fragiliser l'équilibre entre pouvoir de la cité et pouvoir des monarques hellénistiques.

Il est frappant que les concours en l'honneur d'autres individus que les souverains à la tête d'un royaume ne firent leur retour en Asie Mineure qu'après l'effacement de la dynastie attalide et la création de la province d'Asie, alors que les Lagides se cantonnaient en Égypte. L'apparition de ces concours s'inscrivait dans un mouvement plus large dans le monde grec d'attribution d'honneurs cultuels aux magistrats romains reconnus comme bienfaiteurs par les cités grecques, mouvement lancé avec les honneurs divins concédés dans les cités de Gytheion, Argos et Chalcis à Flamininus « libérateur » des cités grecques en 196 [63] : en Asie Mineure comme en Grèce, le changement politique marqua le retour à la divinisation de grands généraux et magistrats, qui sans être à la tête d'un empire, n'en jouissaient pas moins d'un *imperium* important et représentaient l'État romain en Asie. Parmi les honneurs accordés les concours figuraient en bonne place, avec dès le IIe s. av. J.-C. le concours des Titeia d'Argos en l'honneur de Flamininus et un concours à Érétrie dédié à Mummius [64].

63. Thériault 2001.
64. Thériault 2012.

L'Ionie, et plus généralement l'Asie ne demeura pas en reste, mais les premiers concours en l'honneur de magistrats romains ne semblent y avoir fait leur apparition qu'une trentaine d'années après la provincialisation. Nous avons déjà dressé la liste de ces concours et revenons simplement sur leur portée.

Σωτήρια καὶ Μουκίεια du koinon d'Asie. Les Moukieia institués dans les années 90 av. J.-C.en l'honneur du gouverneur, sans doute en 98/97 de la province d'Asie Quintus Mucius Scaevola constituaient une marque d'allégeance des cités de cette province placées sous son administration. La commémoration de l'institution du concours par l'affichage d'une lettre du gouverneur et d'un décret du koinon s'inscrit dans un cadre administratif bien ancré dans la cité depuis les souverains hellénistiques. Le titre de Sôtèr conféré à Scaevola le plaçait dans l'héritage des souverains hellénistiques qui pouvaient le porter ; mais on le retrouvera encore pour certains gouverneurs – tel Capito ci-dessous –, ou pour les empereurs. La fréquence pentétérique également en faisait un concours sacré d'une importance certaine. Le concours qualifié de thymélique, devait comporter des épreuves de dithyrambe sur le modèle des Dionysia, et ce d'autant plus si l'on adopte la restitution de concours « thymé-liques et [scéniques] » proposée par K. J. Rigsby, ce qui impliquerait des épreuves dramatiques.

Ces concours, qui constituaient les premiers concours provinciaux, avant probablement la constitution d'un koinon d'Asie proprement dit, dépassaient l'échelle du koinon ionien, pour élargir le périmètre concerné à la province d'Asie : le concours passait probablement de cité en cité, plus précisément, sans doute, de chef-lieu de conventus en chef-lieu de conventus. Il est en tous cas bien attesté dans la capitale de la province d'Asie, Éphèse. Mais c'est le seul gouverneur qui semble avoir joui de cet honneur : le concours se distingue à ce titre des concours consacrés aux souverains et aux empereurs, qui sans être systématiques, étaient bien plus fréquents. En ce sens le concours pouvait paraître une marque distinctive décernée par la cité honorant un magistrat ayant excellemment accompli sa charge : en l'occurrence il s'agissait de le récompenser d'avoir pris le parti des cités contre les exactions des publicains. Les mérites du personnage faisaient du reste consensus, puisque le Sénat fit de Scaevola un modèle pour ses successeurs (Val. Max VIII 15, 6). L'offrande d'un concours plutôt que l'érection d'une statue honorifique était extraordinaire et sans précédent pour un magistrat romain de la province d'Asie. Cicéron soulignait ainsi le côté paradoxal de ces honneurs divins conférés à un homme (Cic. *Verr.* II 2, 51, Asc. *Verr.* 202, 262).

À l'échelle de la province, le cas fut bientôt suivi d'un autre, en l'espèce de celui du concours fondé par les cités d'Asie pour honorer L. Valerius Flaccus, également proconsul, dans les années 90 av. J.-C., et qui devait se tenir à Tralles, non loin d'Éphèse, mais n'y eut probablement jamais lieu, les Tralliens ayant détourné la somme d'argent qui leur avait été allouée à cette fin (Cic. *Flac.* 55-56) [65]. Mais l'entreprise d'un concours provincial nominatif ne paraît pas avoir été promise à

65. Thériault 2012, p. 380.

un grand avenir. Plus tard on leur préféra les *Koina Asias*, qui reprenaient le principe du concours impérial rotatif à l'échelle de la province romaine, mais sans dédicataire particulier.

Loukoulleia des cités d'Asie. Avec l'institution de Loukoulleia (Plu., *Luc.* 23, 1), c'est un nouveau proconsul qui fut honoré par les cités d'Asie, une vingtaine d'années plus tard, peu après 71/70 av. J.-C. Le contexte était sans nul doute différent, puisque qu'il s'agissait de commémorer des victoires militaires et que c'est Lucullus lui-même qui initia les célébrations en organisant des manifestations triomphales sur le sol micrasiatique, qui préfiguraient les épinicies impériales du tournant du IIe et du IIIe s. apr. J.-C. Nous avons vu que Lucullus offrit lui-même à Éphèse des spectacles, comme un *editor* de *ludi*, qui mettaient aux prises des athlètes aussi bien que des gladiateurs, comme cela pouvait se faire à l'amphithéâtre de Pompéi. L'institution d'un concours était une façon pour les cités de ne pas demeurer en reste, tout en replaçant les manifestations dans le calendrier festif des cités et les pratiques honorifiques grecques. Si l'on sait que plusieurs cités, dont probablement Éphèse, instituèrent des Loukoulleia, le texte de Plutarque ne dit pas explicitement si elles en prirent la décision collégialement, à l'échelle du koinon d'Asie. Mais le sujet pluriel laisse entendre que la réponse fut collective, et le précédent de Scaevola invite à aller en ce sens. On ne connaît pas le programme de ce concours, qui ne comportait peut-être pas de partie musicale, mais était peut-être plutôt gymnique, à l'image des spectacles offerts par Lucullus. Rien n'assure non plus qu'à une date si haute les cités organisèrent elles-mêmes des *munera* à l'imitation de ceux qui leur avaient été offerts à une occasion exceptionnelle pour célébrer triomphalement des victoires.

Un concours pour un troisième proconsul, Publius Servilius Isauricus (II)? Une trentaine d'années plus tard, dans les années 40 av. J.-C., toujours dans la capitale de la province d'Asie, un troisième proconsul, le populaire Publius Servilius Isauricus [66], fils du consul de 79 conquérant de l''Isaurie en 75, reçut un culte héroïque conjointement à celui de Rome (*I.Ephesos* 702, époque néronienne). Dans sa thèse M. Lehner a pu se demander s'il ne fut pas associé aux Rhômaia, ce qui constituerait un traitement sensiblement différent de celui qui fut accordé aux deux autres proconsuls, bénéficiaires d'un concours neuf à leur nom. Une autre différence est que son culte fut célébré jusqu'au règne de Trajan au moins (*I.Ephesos* 3066). Par ailleurs l'idée de Lehner venait de la modification de la liste éponymique, où le prytane se substituait au prêtre de Rome, ce qui pourrait peut-être bien plutôt marquer une introduction précoce du culte impérial, en l'honneur de Rome et de Jules César [67]. On ne peut donc que demeurer prudent face à cette idée, qui ferait d'Isauricus le précurseur d'Auguste et des Sebasta Rhômaia.

66. Kirbihler 2019.
67. Kirbihler 2014, p. 241-242.

Concours en l'honneur d'Antoine et de Cléopâtre à Samos. D'une autre nature paraissent les concours qui furent célébrés en l'honneur d'Antoine et de Cléopâtre, en 32/31, peu avant Actium, à Samos où ils avaient pris leurs quartiers (Plu., *Ant.* 56, 6-10). Sans doute s'agissait-il d'une fête ponctuelle, ordonnée par le principal intéressé, qui avait fait venir, tel Alexandre, tous les technites des environs, sans instituer un nouveau concours ; en tous cas la suite des événements, à savoir la mort d'Antoine, mais aussi le triomphe d'Auguste, interdit la perpétuation de cette célébration. Si l'on se rappelle que celui qui était à la tête de l'Orient romain se faisait passer pour un nouveau Dionysos – lors d'un débarquement à Éphèse, il aurait incarné le dieu des Katagôgies ioniennes – on verra dans ces festivités, plus qu'une héroïsation de l'*imperator* romain, une véritable assimilation à un dieu. Cependant, la pratique s'inscrivait là encore dans une tradition ancienne et l'on pourra placer Antoine, conquérant de l'Orient, dans l'héritage d'Alexandre et des souverains hellénistiques, dont le culte pouvait être associé à celui de Dionysos et aux Dionysia, ce qui ne fut plus le cas à l'époque impériale. Le souvenir de Lysandre à qui l'on avait consacré, près de quatre siècles plus tôt un concours dans l'île, était peut-être aussi présent aux esprits. Le concours s'apparentait aux Dionysia en raison de la présence des technites dionysiaques, impliqués « dans les théâtres » plusieurs jours durant : aulètes et choreutes notamment purent concourir dans une épreuve de dithyrambe. Mais la présence de citharistes laisse penser que le programme, instrumental du moins – aucune mention n'est faite d'épreuves dramatiques – était plus étoffé que celui des Dionysia, comprenant aussi des épreuves d'instrumentistes. En somme, il ne paraît pas sans vraisemblance historique d'avancer qu'avec Antoine se tournait la page des concours monarchiques hellénistiques. L'évènement n'était pas sans préparer la transition : les dépenses prodigues d'Antoine rappelaient le faste des monarchies hellénistiques, tout en évoquant aussi l'extravagance de celles d'un *editor* de *ludi*.

Conclusion. Trois concours au moins célébrés au nom d'individus en moins de soixante-dix ans, entre 98 et 31 av. J.-C., c'est remarquable ; en Asie, on peut même en compter quatre avec ceux en l'honneur de L. Valerius Flaccus. C'est d'autant plus singulier que la période ainsi définie fut une période particulièrement troublée pour les cités grecques, proies de Mithridate et des pirates, mais aussi pressurées par les publicains, ébranlées par la répression syllanienne et les guerres civiles romaines : les chantiers dans les théâtres connurent un coup d'arrêt, mais aussi les créations d'autres concours. L'institution de ces concours montre que dans la brèche laissée par les souverains hellénistiques s'engouffrèrent les Romains qui surent comme ces derniers se placer, à l'instar de Flamininus en Grèce, et à partir de Scaevola en Asie Mineure, en garants de la liberté des Grecs et en sauveurs. Les cités aux finances et à la stabilité menacées surent aussi en tirer profit : avec Scaevola, puis Lucullus et enfin Antoine, les Romains apparaissaient de plus en plus comme des évergètes dont les bienfaits pouvaient profiter aux finances des concours et des spectacles en particulier.

Mais ces concours en l'honneur de magistrats et d'*imperatores* ne représentent pas une simple phase de transition qui se serait brutalement interrompue avec les premiers concours en l'honneur des empereurs : tout au long de l'époque impériale on en créa encore de nouveaux, dans l'ombre des concours dédiés aux empereurs qui, du moins à l'époque julio-claudienne, perpétuèrent la même tradition.

III.1.3 — Époque impériale

À l'époque impériale, c'est encore avant tout dans le cadre de la province d'Asie que les cités d'Ionie organisèrent des concours en l'honneur d'individus : les Balbilleia puis les Mariana furent créés dans la capitale, ainsi qu'à Smyrne et à Pergame, et Capito, le Milésien à qui furent consacrés des Kapitôneia était gouverneur de la province. Toutes ces cités étaient d'importants chefs-lieux de *conventus*.

Deux concours furent institués au Ier s. apr. J.-C., à Milet et à Éphèse, en l'honneur d'individus dont la carrière a été récemment rapprochée [68] : il s'agit des Kapitôneia de Milet, institués sous le règne de Claude pour Cn. Vergilius Capito et des Balbilleia d'Éphèse, fondés pour honorer Ti. Claudius Balbillus, un peu plus tard, sous Vespasien. On peut remarquer qu'à cette époque les concours nominatifs en l'honneur d'empereurs étaient encore rarissimes : on ne connaît guère que les Klaudièa de Magnésie, consacrés à Claude ou à Néron. Kapitôneia et Balbilleia tranchaient donc avec les Sebasta et Kaisareia. Cependant on distinguera bien ces deux concours ; le premier marquant peut-être la fin d'une époque, le second s'inscrivant dans de nouvelles pratiques.

Kapitôneia de Milet. Le concours des Kapitôneia fut créé par les Milésiens reconnaissants envers un de leurs concitoyens, illustre personnage au cursus des plus éclatants, puisqu'il avait été sous Claude gouverneur de deux riches provinces, l'Asie puis l'Égypte, en tant que proconsul et préfet. Dans sa patrie, il semble être intervenu à la suite du tremblement de terre de *ca* 41-47 en finançant plusieurs chantiers : l'ensemble monumental qui prit son nom, composé de thermes, d'un gymnase et d'une palestre, mais aussi, probablement, le front de scène du théâtre. C'est à ce titre sans doute qu'on lui donna le titre de *sôter*.

Le concours, comme honneur divin conféré à un individu par une cité reconnaissante se plaçait dans la tradition des concours grecs en l'honneur de bienfaiteurs, en particulier de magistrats romains. À l'époque julio-claudienne, il n'apparaît pas isolé : il avait été précédé des Smintheia Pauleia ou Pauleia célébrés à Alexandrie de Troade en l'honneur de Paullus Fabius Maximus, proconsul d'Asie en 10/9 ou 7/6, dont le culte fut associé à celui d'Apollon Smintheus ; aux Censorineia institués par les habitants de Mylasa pour leur « sauveur et bienfaiteur », C. Marcius Censorinus, proconsul d'Asie en 2/3 apr. J.-C. [69]. Cependant, le cas de Capito apparaît tout à fait exceptionnel, si l'on rappelle qu'en 11 apr. J.-C., Auguste aurait, selon Dion Cassius

68. Faoro 2016.
69. Thériault 2012, p. 381-384.

(D. C. LVI 25, 6) expressément interdit aux cités de rendre des honneurs aux magistrats qui leur étaient préposés – on pense en particulier aux gouverneurs – pendant la durée d'exercice de leur charge prolongée de soixante jours[70]. Peut-être celui qui fut honoré l'était autant en qualité d'ancien gouverneur, dont la charge était bien révolue, que de fervent promoteur du culte impérial, impliqué dans la fondation du temple de Caligula à Milet et trois fois grand-prêtre du culte provincial. La simultanéité que l'on peut supposer, dans deux cités voisines, entre les Klaudièia de Magnésie du Méandre, au nom de l'empereur, Claude ou Néron, et les Kapitôneia de Milet, au nom du gouverneur, et peut-être du gouverneur de cet empereur, ne dut pas manquer de frapper, comme une dernière et éphémère anomalie peut-être, avant que le culte impérial ne l'emporte. Ce concours était sans doute bien le dernier d'une série : ceux dont nous discuterons ensuite ne furent pas créés à l'initiative des cités. Il faut cependant préciser que le décret d'Auguste ne semble pas avoir eu d'effet rétroactif : Isauricus faisait toujours l'objet d'un culte héroïque à Éphèse au IIe s. apr. J.-C. ; de même les Kapitôneia, sans doute institués dans la plus stricte légalité, et avec une autorisation exceptionnelle des autorités impériales, alors que le grand-prêtre n'était plus gouverneur, sont encore attestés sous Commode, signe d'un certain succès, même si le concours, à notre connaissance, n'a pas fait parler de lui en dehors de Milet.

Balbilleia d'Éphèse et de Smyrne[71]. Il en allait tout autrement des Balbilleia, qui constituaient un tournant dans l'histoire des concours en l'honneur d'individus : en effet le concours fut institué après intervention auprès de l'empereur Vespasien (D. C. LXVI 9, 2) de l'intéressé, l'astrologue Balbillus, célèbre personnage bien en vue à la cour impériale depuis Néron (Suet. *Ner.* 36, 1). Cela s'approchait du procédé par lequel des ambassades députées par les cités à Rome cherchaient à obtenir le privilège de la création d'un concours de culte impérial ou des fonds pour des *munera*, à ceci près que l'ambassadeur œuvrait aussi pour son propre compte : Balbillus n'était certainement pas Éphésien, et le concours en son nom semble avoir été célébré dans la capitale de la province d'Asie, Éphèse, mais aussi à Smyrne et à Pergame, où les attestations épigraphiques se trouvent en porte-à-faux avec le récit de Dion Cassius, selon qui seuls les Éphésiens obtinrent le privilège de célébrer le concours. Selon J.-Y. Strasser, il n'y aurait eu que quelques célébrations organisées par le koinon d'Asie à Smyrne et à Pergame, probablement sous Domitien.

Le concours éphésien semble avoir dépassé le statut de concours en l'honneur d'un simple individu : ainsi pouvaient-ils être nommés Σεβαστά Βαλβίλλεια, être déclarés sacrés et isélastiques, ce qui le distingue des concours pour un simple individu[72]. Ses agonothètes, des grands-prêtres de culte impérial, soulignent encore l'association de ce concours au culte impérial.

70. Thériault 2001, p. 92-96.

71. Rappelons que sur ce seul concours existe un mémoire, Boutet-Lanouette 2007, consultable en ligne sur le site de l'Université de Laval.

72. Strasser 2010.

Ce concours au moins assumait sans nul doute une ampleur nouvelle pour un concours en l'honneur d'un simple particulier : il était stéphanite et pentétérique – il existait des μεγάλα –, gymnique et musical. Dans le calendrier agonistique connu par une lettre d'Hadrien datée de 137[73], il s'insérait dans le calendrier international, au mois d'avril, entre les Olympia d'Éphèse, et les Panhellènia, et les concurrents semblent y avoir afflué de toute l'Asie Mineure (Smyrne, Aphrodisias, Pergame, Nicomédie, Sinope, Ancyre, Tyane, Adana) et d'au-delà (Rhodes, Alexandrie). Le programme comportait, après l'épreuve des hérauts, et vraisemblablement des trompettes, les plus prestigieuses épreuves instrumentales – pythaules et choraules, citharôdes – mais aussi un concours de rhétorique. Dans la partie gymnique, la présence d'une catégorie d'enfants pythiques, tout comme la participation d'aulètes pythiques montre que le concours empruntait aux plus illustres modèles. La pérennité du concours enfin apparaît également exceptionnelle, puisqu'il existait encore en 261 apr. J.-C.

Pythia Mariana, Mariana Isthmia d'Éphèse. Plus tard, *ca* 220, fut institué à Éphèse ce qui semble constituer le dernier concours ionien en l'honneur d'un individu. Le phénomène était encore différent, s'adaptant à une situation particulière : comme pour les Balbilleia, Marios Septimios Mariôn fut directement impliqué dans la création d'un concours à son nom, ou, en l'occurrence la rénovation d'un concours préexistant, les Pythia (voir *supra*, p. 1088) Mais il s'agissait cette fois non seulement d'obtenir un bienfait de l'empereur, mais de le dispenser à sa place, puisque cet Éphésien peut-être affranchi de Septime-Sévère se substitua au financement de l'Empire ou de la cité, se faisant agonothète et athlothète à vie du concours : ainsi un individu maintenait un ancien concours menacé de disparition, en dépit de la *damnatio memoriae*, en assurant l'essentiel des dépenses. On retrouvait l'échange de bons procédés entre l'évergète et sa patrie dans un contexte où le concours n'aurait peut-être pas perduré sans bienfaiteur. Les efforts de Mariôn, qui apparaissent singuliers semblent avoir eu une portée limitée : alors que le concours, rappelons-le, dut être conçu, probablement dans le cadre de l'obtention d'une éphémère quatrième néocorie sous Héliogabale, comme sacré et stéphanite, pentétérique (avec des *megala*) et œcuménique, assimilé par son nom aux grands concours panhelléniques des Isthmia et des Pythia, aussi bien gymnique et musical, avec au programme des épreuves dramatiques, il semble être demeuré un concours mineur, sans véritable rayonnement international, et ne pas avoir survécu à la mort de son bienfaiteur après 240. À travers le cas de Mariôn c'est sans doute un essoufflement agonistique général des cités qui transparaît.

III.1.4 — Conclusion

Les concours offerts à des hommes jugés dignes d'honneurs cultuels ne correspondent pas à une époque mais existèrent du début à la fin de la vie agonistique grecque, de l'époque archaïque à l'époque impériale avancée. La matière de base, simple, susceptible de se prêter à toutes les métamorphoses, sut se couler dans divers moules : à l'époque classique, Lysandre honoré comme un dieu par les Samiens

73. Petzl, Schwertheim 2006, *AE* 2006, 1403, Strasser 2010.

pouvait jouer avec les souvenirs de l'épopée ; à la haute époque hellénistique, les concours pour les hommes s'alignèrent sur les concours pour les dieux comme moyen assez généralisé du culte des seuls souverains hellénistiques, divinités mortelles transcendant le commun des humains, si bien qu'ils constituèrent un type de concours à part entière ; sous la République romaine et jusqu'aux Julio-Claudiens, les concours organisés par les cités grecques en l'honneur des grands magistrats romains poussèrent le système évergésique jusqu'à l'assimilation des humains aux dieux, à la hauteur des espoirs que suscitait la marge de manœuvre politique ou économique de ces personnages. À partir de l'époque flavienne, on peut considérer que le rapport des forces s'inversa pour les concours individuels : avec les Balbilleia l'initiative n'émanait plus de la cité ; cependant jusqu'aux Mariana on voit qu'en dernier ressort c'est le système de la cité qui permettait aux concours de se maintenir, même si le besoin de fonds, qu'ils viennent de l'administration romaine ou des magistrats évergètes locaux, se faisait de plus en plus cruellement sentir.

III.2 — Célébrer la victoire impériale : les Epinikia

Un autre cas en marge est celui des Epinikia, fêtes de victoire célébrées en l'honneur d'empereurs triomphants du tournant du IIe et du IIIe s. apr. J.-C., dans la capitale provinciale Éphèse : Epinikia en l'honneur de Lucius Verus *ca* 170, Megala Epinikia pour la victoire parthique de Maximin le Thrace ou de Sévère Alexandre dans les années 230.

Contrairement aux *panègyria epinikia* offerts par Lucullus aux cités, qui donnèrent seulement dans un second temps lieu à des concours à la grecque, les epinikia semblent avoir été organisés non sur le modèle des triomphes romains mais par les cités dans le cadre agonistique traditionnel : des agonothètes les organisaient et des εἰσαγωγοί y officiaient. La célébration se trouvait ainsi plus formalisée que les spectacles offerts de façon ponctuelle aux empereurs, sous Lucullus déjà, mais aussi sous Claude ou Hadrien (voir *infra*, p. 1125). Des spécialités des concurrents que l'on entrevoit ainsi introduits et récompensés on ne sait rien.

On peut donc décrire les Epinikia comme des concours, mais atypiques par leur célébration unique, hors du calendrier agonistique. Concours de culte impérial, ils étaient sans surprise confiés à des grands-prêtres d'Asie.

Ces attestations apparaissent isolées, mais il faut sans doute considérer que les pratiques de célébration de la victoire impériale au théâtre étaient bien plus diffuses : elles devaient être intégrées à tous les concours de culte impérial en particulier et passer par ces acclamations de l'empereur qui se codifièrent tout au long de l'époque impériale et furent pratiquées dans d'autres cités importantes, au-delà de la capitale provinciale. Ainsi à Milet, sans doute pas avant le IVe s. apr. J.-C. et bien plutôt aux deux siècles qui suivirent, existait-il au théâtre un Τόπος ἐπινικίων αὐραρίων, un emplacement réservé aux supporters se consacrant à la célébration de la victoire impériale, sans doute au-delà d'une cérémonie unique organisée pour un triomphe particulier (voir *infra*, p. 1460).

III.3 — Concours scolaires dans le cadre du gymnase

Les concours organisés dans le cadre du gymnase constituaient des ἀγῶνες à part entière : les concurrents s'affrontaient dans une série d'épreuves, selon des classes d'âge et l'on récompensait les vainqueurs. Mais ils se situaient aussi bien à part, comme des concours miniatures, en ce qu'ils ne dépassaient pas le cadre de la cité, sans ouverture aux concurrents étrangers, et mettaient aux prises les classes d'âge juvéniles inscrites sur les listes du gymnase.

Ces concours locaux n'étaient pas sans lien avec les grands concours panhelléniques puisque les plus jeunes enfants pouvaient participer à ces derniers. On connaît les catégories de παῖδες notamment, ou encore d'*ageneioi*. Certains concurrences pouvaient être particulièrement précoces : c'est à l'âge de quatre ans que le lutteur Aur. Philadelphos fils de Phoibos de Césarée Panias en Palestine remporta sa première victoire, aux Didymeia (*I.Didyma* 179[74]). Ainsi tous les représentants des trois catégories du gymnase de Chios pouvaient, qu'ils soient enfants, éphèbes ou neoi, concourir dans les concours dans la même catégorie pour les premiers ou chez les ἄνδρες pour les autres ; les enfants de Téos aussi, divisés pour les concours scolaires en grands, moyens et petits ([πρεσβυτέρας] ἡλικίας, μέσης ἡλικίας, νεωτέρας ἡλικίας), dénominations qui n'étaient pas celles des concours internationaux.

En Ionie, on connaît essentiellement des concours de gymnase dans ces deux cités, à la fois gymniques et musicaux, ce qui recouvrait les deux pôles de l'éducation des enfants[75]. Ces deux concours sont datés de la basse époque hellénistique. Celui de Téos peut-être suivi du tournant du IIIe et du IIe s. av. J.-C. au courant du IIe s. av. J.-C.

Sans doute les concours des gymnases ne portaient pas le titre de « sacrés » ; ils n'en étaient pas moins consacrés aux divinités du gymnase, les Muses pour la partie musicale, et Héraklès pour son pendant gymnique : on l'observe bien à Chios, où les vainqueurs sacrifiaient à ces divinités.

Leur organisation était confiée aux magistrats du gymnase préposés à l'éducation des enfants, trois gymnasiarques à Chios. Ils disposaient de financements bien particuliers : des revenus fixés par un décret à Chios, une fondation, celle de Polythrous, à Téos, de même que c'était encore une fondation, celle d'Eudèmos, qui à Milet permettait le recrutement des enseignants. On ne s'étonnera guère de ce que les programmes variaient d'une cité à une autre. Singulière est la présence d'une épreuve de rhapsodes à Chios, qui se développèrent à l'époque hellénistique, mais

74. Robert 1960a, p. 441-443, Robert 1989, p. 590.

75. Sans doute existait-il de tels concours dans d'autres cités. À Érythrées, on a ainsi conservé une liste de vainqueurs, probablement aux gymnase, comprenant notamment des éphèbes s'étant affrontés dans des épreuves gymniques, vers 100 av. J.-C.(*I.Erythrai* 81). Peut-être les reliefs du stade de Magnésie du Méandre, avec leurs cerceaux notamment, sont-ils le reflet d'épreuves réservées aux classes juvéniles, éventuellement dans le cadre du gymnase ; elles ne paraissent en tous cas pas avoir eu leur place dans les épreuves officielles des concours de la cité.

dans des zones qui demeuraient localisées, comme la Béotie[76] ou l'île ionienne, qui se revendiquait comme la patrie d'Homère et s'était rendue célèbre par son école des Homeridai. Les épreuves musicales de ces concours scolaires ne coïncidaient pas tout à fait avec les disciplines reines des grands concours : dans les deux cas, on n'y jouait pas l'aulos, mais uniquement des instruments à corde, qui comprenaient non seulement la cithare, instrument de concours difficile à maîtriser, que la lyre, que l'on maîtrisait plus simplement, à mains nues et sans plectre.

La liste des épreuves du concours de Téos est plus longue : on trouvait également des disciplines directement liées au théâtre, comme la comédie et la tragédie, peut-être sous forme de récitations, mais aussi des exercices de formation musicale, comme la dictée rythmique et musicale. Les disciplines de déclamation suivie (ὑποβολή ἀνταποδόσεως) et de lecture à voix haute (ἀνάγνωσις) s'apparentaient aux lectures ou récitations d'œuvres qui pouvaient se dérouler dans les théâtres, odéons ou bouleutèrions. Mais les disciplines musicales ou assimilées n'étaient pas les seules à faire pendant aux épreuves gymniques, et l'on comptait encore des épreuves de formation littéraire et artistique (culture générale, écriture, arts plastiques).

On peut penser que les épreuves se déroulaient généralement au gymnase, lieu de leur préparation. Mais à Téos, il était prévu que les examens musicaux, à la différence des épreuves sportives qui avaient bien lieu au gymnase, aient lieu dans le théâtre miniature que constituait le bouleutèrion.

IV — Autres spectacles de théâtre

IV.1 — Des spectacles offerts par des magistrats

Si les concours constituèrent jusqu'à l'époque impériale le cadre normal des représentations données dans les théâtres d'Ionie, il convient de relever ici que d'autres spectacles firent leur apparition à partir du Ier s. av. J.-C., sur le modèle des *ludi* à la romaine, et de voir quel rapport ils entretenaient avec les concours proprement dits. Parmi ces *ludi* on peut distinguer les *munera* et *venationes* des *ludi scaenici*. De tels spectacles faisaient partie, avec les banquets ou les distributions d'argent, des largesses que pouvaient prodiguer les magistrats, à commencer par les grands-prêtres et les asiarques.

***Munera* et *venationes*.** Nous traiterons la question des spectacles de l'arène, introduits en Asie et à Éphèse, comme nous l'avons rappelé, par Lucullus à la fin des années 70 av. J.-C., dans la deuxième partie, car les théâtres grecs n'étaient pas destinés à les héberger, et il faudra voir dans quelle mesure ils furent adaptés à ces nouveaux usages (voir *infra*, p. 1259). En tous cas ces spectacles, tels ceux de Lucullus, se déroulaient hors concours, même s'ils pouvaient représenter un complément offert à la suite d'un concours régulièrement inscrit au calendrier.

76. West 2010.

Ludi scaenici. Dans les textes, les attestations de *ludi scaenici*, comme jeux de la scène organisés en dehors du cadre des concours réguliers, sont moins aisées à identifier, pour deux raisons. D'abord parce qu'en Asie Mineure, les mimes et les pantomimes purent être intégrés, non seulement aux fêtes en marge des concours, mais progressivement aux concours eux-mêmes, en tant qu'épreuves [77]. Les mimes semblent avoir été largement intégrés aux concours des koina, d'Asie ou de Lycie-Pamphylie ; plus tard, à partir du règne conjoint de Marc Aurèle et de Commode, les pantomimes firent à leur tour leur apparition comme aux Pythia et aux Isthmia en Grèce propre, (voir *supra*, p. 1108). Un certain nombre de noms de mimes et de pantomimes nous sont parvenus, qu'ils soient originaires d'Ionie ou y aient fait parler d'eux. Sans doute leur célébrité venait-elle de ce qu'ils s'étaient distingués dans des concours et non de simples spectacles sans vainqueurs : c'est ainsi que le mime Flavius Alexandros Oxeidas s'enorgueillissait du titre d'Ἀσιονείκης, ou le pantomime Tiberius Julius Apolaustos de celui de ἱερονίκης.

La difficulté réside aussi dans le fait que les *ludi scaenici* organisés en dehors des concours ne sont pas désignés par un terme précis. Ainsi l'opposition entre ἀγῶνες et ἐπιδείξεις est bien connue. Nous avons exploré la polysémie du terme dans notre étude de cas sur Aelius Aristide et les théâtres de Smyrne (voir *supra*, p. 893). Même si certaines ἐπιδείξεις peuvent se référer à des spectacles au théâtre, c'était une catégorie fourre-tout, ce que L. Robert formulait ainsi, « c'est dans [l]es ἐπιδείξεις que paraît ordinairement tout un peuple d'artistes des catégories inférieures, de bouffons, de danseurs et de θαυματοποιοί [78]. »

Ainsi on retrouve fréquemment le terme de θεωρία, mais aussi celui de θέα, qui désigne un spectacle visuel et semble complémentaire des composés de μαχή, θηριομαχία et μονομαχία, qui renvoient plus explicitement aux combats de l'arène, contre des bêtes ou par paires de gladiateurs. Le mot θεωρία, utilisé en dehors du contexte des concours, pourrait certes parfois être simplement compris comme un hyperonyme désignant tout spectacle offert à un public. Mais il devait aussi renvoyer aux *ludi scaenici*, à commencer par les spectacles de mime et de pantomime, particulièrement populaires à la fin de l'Antiquité, comme en témoignent les graffiti et les inscriptions d'Aphrodisias et d'Éphèse. Le terme se rencontre notamment dans les grandes cités, comme Éphèse et Milet, où les magistrats cherchaient à laisser le souvenir de la munificence de leur charge en finançant sur leurs propres deniers, éventuellement à l'aide de la *summa honoraria*, des spectacles mémorables. Enfin, l'étude d'autres sources, notamment les graffiti représentant des mimes au théâtre d'Éphèse éclairés par l'étude de Ch. Roueché, et la comparaison avec ceux d'Aphrodisias, sont l'indice de la prédominance des spectacles de mime et de pantomime à la fin de l'Antiquité, et de l'étendue des silences des textes officiels destinés à l'affichage public.

77. Nous n'abordons pas ici la question des ballets aquatiques, parce qu'en l'absence de textes attestant de tels spectacles dans la région, le problème concerne plutôt l'interprétation des vestiges.

78. Robert 1936b, p. 244.

IV.2 — D'autres ἐπιδείξεις encore

Hymnes pour les empereurs. À l'occasion du passage des empereurs dans les villes, lors de voyages ou sur le chemin du retour d'expéditions militaires, on pouvait organiser des spectacles qui ne se présentaient pas comme des concours, mais comme une offrande ponctuelle d'une performance musicale sans compétition, que l'on pouvait commémorer comme telle. Dans la capitale provinciale Éphèse, il semble que l'on ait régulièrement, à partir du règne de Claude, mis les classes juvéniles à contribution pour chanter des hymnes à la louange de l'empereur (voir *supra*, p. 287), dans la tradition des hymnes que l'on pouvait composer depuis la plus haute époque pour chanter une divinité. Lors du séjour d'Hadrien à Éphèse, l'empereur fut reçu au théâtre, où les éphèbes entonnèrent un hymne en son honneur, événement qui fut commémoré par une exèdre consacrée sur la rue du port. Sans doute ces hymnes de circonstance cédèrent-ils le pas à des acclamations de plus en plus codifiées et systématisées dans les célébrations civiques.

Performances oratoires. Si les épreuves de rhéteurs et d'encomiographes firent leur entrée dans les concours du monde grec au tournant de notre ère, et se développèrent en Ionie à l'époque impériale, les rhéteurs et les sophistes pouvaient se donner en spectacle en dehors du cadre agonistique, parfois dans les théâtres mêmes où avaient lieu les concours, et en public : nous avons vu à travers l'examen du dossier d'Aelius Aristide à Smyrne (voir *supra*, p. 893) que les théâtres – en l'occurrence grand théâtre, bouleutèrion de l'agora et odéon près du port – pouvaient être le lieu de véritables spectacles de rhétorique, non sans esprit agonistique, même si les vainqueurs n'en sortaient pas couronnés.

Théâtre de rue, théâtre privé. Il est bien connu qu'en Grèce ou à Rome, le théâtre pouvait se faire de façon informelle, en dehors des édifices de spectacle et du cadre agonistique, que ce soit dans l'espace urbain ou dans un cadre privé. L'Ionie s'inscrit bien dans ce tableau généralement admis, et fournit quelques textes à verser au dossier. Ainsi dans une étude de vingt-cinq passages ayant trait au théâtre dans l'*Onirocritique* d'Artémidore de Daldis, l'« Éphésien », D. Auger rappelle qu'« À côté des compétitions officielles, centrées sur les genres traditionnels, se produisaient partout, dans les rues, les places publiques ou les maisons privées, des acteurs de mimes et des danseurs de pantomimes »[79].

79. Auger 2014.

Quelques conclusions

Les cités d'Ionie s'inscrivent dans une histoire agonistique grecque faite d'une accumulation plutôt que d'une succession de concours, avec des phénomènes d'intégration plus que d'exclusion ; même si le culte de certains souverains, individus ou empereurs s'estompa, il fut souvent prolongé bien après la mort des personnages, dans des contextes politiques différents de ceux de leur institution.

Cette histoire s'élabora d'abord autour de deux pôles complémentaires, déjà en place à l'époque classique : d'une part les Dionysia inspirés de ceux d'Athènes, mais avancés dans le calendrier ionien au mois Anthestèrion, après les Katagôgies, fêtes dionysiaques typiques de la région ; d'autre part les concours singuliers en l'honneur de divinités traditionnelles, autour desquels se cristallisèrent la rivalité des cités de la région et l'ambition panhellénique en particulier au tournant du IIIe et du IIe s. av. J.-C. en Ionie du sud. S'y ajoutèrent comme ailleurs des concours en l'honneur de souverains hellénistiques, en particulier les séleucides, généralement associés aux Dionysia, de la déesse Rome, ajoutée au panthéon grec, tout au long du IIe s. av. J.-C. et d'empereurs enfin, essentiellement Auguste, Hadrien et Commode, souvent assimilés aux divinités traditionnelles. Les concours en l'honneur d'individus, à l'irréductible singularité, s'engouffrèrent bien souvent dans les brèches ouvertes par les crises politiques et économiques, fleurissant en particulier à la fin de la république romaine, à partir du Ier s. av. J.-C. seulement en Ionie.

De même, on observe un enrichissement du programme par assimilation des genres nouveaux plutôt que suppression des genres anciens. Rares semblent avoir été les spectacles qui échappaient au cadre agonistique : les concours surent accueillir les épreuves de rhétorique, peut-être pas avant l'époque impériale en Ionie, les mimes à la haute époque impériale, la pantomime enfin, à la fin de l'époque antonine.

Des Éphésèa où affluaient tous les Ioniens à l'époque classique aux concours de la province d'Asie organisés dans la capitale et les autres grandes cités, une vie agonistique régionale se dessine. Avec la province d'Asie, notamment à l'époque impériale, l'Ionie s'intégrait à une plus vaste région, mais ni le koinon ionien ni l'identité ionienne ne disparurent pour autant. Durant l'année pythique notamment, de la fin de l'été au début de l'hiver, les cités d'Ionie étaient au cœur d'un circuit asiatique de concours provinciaux, Smyrne et Éphèse hébergeant deux des trois grands koina Asias, avec Pergame dans l'intervalle. L'année olympique en particulier, se mit en place, à l'époque d'Hadrien, un enchaînement de concours, de Smyrne à Éphèse, sans passer cette fois par Pergame, de la fin de l'hiver au début du printemps, ce qui n'était pas sans concurrencer les Dionysia. L'alternance des pentétéries et des grandes saisons agonistiques ioniennes, articulée aux calendriers et les circuits de la province et des grands concours panhelléniques, était savamment réglée.

Non sans laissés-pour-compte : si l'explosion agonistique robertienne, a la vie dure, pour l'époque antonine en particulier, elle ne doit pas masquer en Ionie les disparités. Ce sont surtout les cités d'Éphèse, de Smyrne et de Milet, qui connurent

un développement exceptionnel et cumulèrent les concours impériaux dans un climat d'émulation et de surenchère, dans une surabondance de noms homonymes ou paronymes, sans cesse redéfinis, étendus, accouplés ou séparés ; dans leur ombre les autres cités implosaient, du moins dans notre documentation où l'on peine à suivre la trace des anciens concours et où, après l'époque julio-claudienne, plus aucun concours ne semble éclore : au moment de la création, semble-t-il sans lendemain, du singulier concours des Klaudièia de Magnésie, le panhellénisme des concours magnètes au programme particulièrement complet avait fait long feu et, dans un paysage désert, les Hadrianeia Épibatèria d'Érythrées font figure de curiosité.

À l'échelle régionale, un ensemble de grands concours font parler d'eux jusque dans le courant du IIIe s. apr. J.-C., dans les années 260 au plus tard. Cette disparition de notre documentation doit correspondre à des difficultés conjoncturelles qui dépassent le cadre régional : en Ionie, l'intervention de Mariôn, individu qui prend le relai de la cité et de la manne impériale est symptomatique de difficultés financières. L'essoufflement était général et A.-V. Pont a bien décrit les derniers soubresauts qui agitèrent l'Asie Mineure, où l'inflation mettait à mal les velléités de financement, entre les années 260 et 320 [80] ; les concours d'Ionie ne sont pas tout à fait les derniers à avoir fait parler d'eux et leur extinction précède sans doute, de quelques décennies, celle des concours de Constantinople. La fin des concours ne signa cependant pas la fin des spectacles, et les graffiti de mimes éphésiens comme les réservations au nom des factions (voir *infra*, p. 1460) prennent le relai des décrets honorifiques pour nous donner une image des spectacles tardo-antiques, que l'on peut suivre encore jusqu'au VIe s. apr. J.-C.

80. Pont 2014.

Évolution de l'espace scénique

Si les théâtres d'Ionie furent destinés aux concours, la notion d'espace scénique est fondamentale pour les comprendre. On peut la définir de façon simple, comme l'espace de jeu des artistes visible comme tel de la majorité des spectateurs. Cet espace était, autant que nos sources nous permettent d'en juger, clairement distinct de celui où prenaient place les spectateurs, depuis la périphérie de l'orchestra jusqu'au sommet du koilon. Il ne correspondait pas à une seule composante du monument : les artistes pouvaient évoluer dans l'orchestra et dans les parties du bâtiment de scène visibles des gradins, ce qui implique que l'espace de jeu pouvait se subdiviser en plusieurs parties, une principale et une ou plusieurs secondaires. Par conséquent les entrées possibles étaient multiples, latérales ou frontales, aux différents niveaux du bâtiment de scène. Le débouché des parodos, matérialisé ou non par une porte, était un espace important, à la limite de l'espace scénique, celui de l'entrée (*parodos*) et de la sortie (*exodos*) des chœurs notamment, que l'on voyait sur plus ou moins de profondeur selon l'endroit où l'on était assis.

Nous ne rattacherons pas à l'espace scénique l'espace qu'une minorité placée latéralement pouvait distinguer au-delà de l'espace scénique vu par la majorité des spectateurs : si de certaines places d'un théâtre à l'italienne, on peut apercevoir les coulisses, elles ne se confondent qu'accidentellement avec l'espace scénique, car du point de vue de l'acteur et de la majorité des spectateurs, elles constituent le hors-scène, où seul un jeu sonore est possible.

Ces espaces divers, sur plusieurs niveaux, possédant chacun leurs accès, dans des théâtres qui servirent plusieurs siècles, connurent une évolution architecturale, issue de nouveaux cahiers des charges qui devaient au moins en partie répondre à une évolution des usages. La question de l'espace scénique dans les théâtres d'Ionie est donc complexe. Elle demande de maîtriser les différentes phases de chaque édifice, notamment des différents espaces disponibles pour le jeu, ou utilisables comme coulisses, loges ou resserres, de comprendre la façon dont ils communiquaient, de relever les signes indiquant si les accès étaient fréquemment empruntés ou non ; la disposition du public sur les gradins, l'emplacement des places honorifiques et la hiérarchie des points de vue sur l'orchestra et le bâtiment de scène, les propriétés acoustiques du monument, sont aussi des indices de ce que l'on voulait donner à voir et à entendre, de l'endroit où l'action dramatique se concentrait.

Le touriste visitant une série de théâtres grecs peut avoir le sentiment de l'éternel retour du même : des gradins, une orchestra, un bâtiment de scène ; le spécialiste d'architecture grecque en revanche ne peut qu'être frappé par la singularité de chaque édifice, et la difficulté d'identifier une chaîne de modèles et d'imitations ne serait-ce que partielle. De ces deux points de vue, toute tentative de synthèse régionale peut paraître vaine.

Les artistes qui se produisaient aux quatre coins du monde grec devaient certes être moins dépaysés qu'un comédien contemporain découvrant une nouvelle scène avant-gardiste, jouant avec la définition de l'espace scénique, comme au nouveau théâtre du Maillon à Strasbourg où toutes les limites, jusqu'aux murs, s'effacent. Mais ils devaient cependant s'adapter aux spécificités des monuments, à commencer par la surface de l'espace scénique disponible, qui variait du simple au double, de même que le spécialiste de stade ou de diaulos devait éprouver les différences de longueur de piste, loin d'être insignifiantes pour un athlète entraîné ; la diversité des formes architecturales d'un théâtre à l'autre du monde grec n'était pas non plus négligeable, à la haute époque hellénistique comme à l'époque impériale. Pour écrire l'histoire du théâtre d'Ionie, il faudra tâcher de se représenter les édifices à l'échelle de leurs usagers tout en prenant le recul nécessaire pour appréhender les grandes lignes de l'évolution des usages et des monuments et les tendances régionales qui se détachent au-delà du divers.

Les limites spatiales que nous avons choisies impliquent un premier cadrage temporel. Dans l'histoire du théâtre grec, la question de l'apparition du proskènion est capitale. Elle marque un moment où l'on ne se contente plus de l'orchestra comme espace de jeu principal, complété éventuellement par la toiture en terrasse d'une skènè. Mais en Ionie, où le théâtre monumental n'apparaît pas se développer avant la haute époque hellénistique, les édifices que nous connaissons semblent tous adopter le koilon semi-circulaire, avec un bâtiment de scène à proskènion dans la majorité des cas, sinon tous. La question n'est donc pas celle de la genèse du théâtre grec canonique, sur laquelle on s'est largement focalisé depuis le début des études théâtrales. Il s'agit plutôt de savoir quel rapport de complémentarité entretenait l'estrade du proskènion avec l'orchestra et comment ce rapport de complémentarité a évolué. Une évidence est que sous l'influence du théâtre latin, les édifices ont été transformés pour que la couverture du proskènion soit davantage praticable comme scène. Personne ne niera que l'estrade a gagné en importance au fil des siècles. Plus difficile est de savoir quand elle est devenue l'espace scénique principal : c'est tout le problème de la scène hellénistique, qui a fait l'objet de longues controverses, alimentées notamment par certains cas ioniens, Magnésie, Éphèse, Priène, Milet, depuis les premières publications fondamentales de W. Dörpfeld il y a 125 ans [1] : il y a un siècle qu'A. von Gerkan proposait sa version des faits dans son étude du théâtre de Priène « comme édifice singulier », mais aussi « dans sa signification pour l'essence de la scène hellénistique », « als Einzelanlage und in seiner Bedeutung für das hellenistische Bühnenwesen », complétée par la présentation d'autres théâtres connus alors [2]. Nous avons montré comment les débats sur le cas de Priène se poursuivirent pendant des décennies pour se tarir sans vraiment trouver de conclusion tranchée. Sans avoir la prétention d'y mettre fin, il nous importe de préciser un tableau qui s'est cristallisé au début du xxe s., à un moment où le corpus des théâtres d'Ionie a

1. Dörpfeld, Reisch 1896, Dörpfeld 1897, Dörpfeld 1903.
2. Gerkan 1921a.

évolué, en y intégrant les monuments inédits, pour lesquels nos connaissances sur le théâtre grec ne sont pas tout à fait celles d'autrefois, ni aussi conditionnées par le modèle athénien et les représentations subjectives erronées qu'il a pu engendrer. Nous nous efforcerons aussi d'envisager la question de la scène dans le temps long, celle de théâtres qui connurent des phases architecturales jusqu'à la fin de l'Antiquité, afin de bien distinguer les modifications contingentes des transformations significatives.

1 — Les premiers théâtres : l'orchestra comme espace de jeu principal

L'orchestra constitue le cœur du théâtre antique en ce qu'elle est le premier espace se développant autour de son centre géométrique, et que c'est autour de son cercle théorique, au-delà de son espace réservé, que s'organisent les autres composantes, koilon, parodos, et bâtiment de scène : les schémas transmis par Vitruve de modèles de théâtres grec et latin (Vitr. V 5, 7 ; 7, 1) qui nous permettent d'aborder le problème par son versant théorique également, le montrent bien. Du côté de la pratique, on connaît en Ionie assez bien une petite moitié des orchestras hellénistiques : celles de Priène, Magnésie, Éphèse, Milet, Métropolis ou encore du Panionion. On dispose de quelques informations sur celle d'Érythrées. En revanche le sol de celles de Phocée ou de Smyrne n'a pas été atteint, et on ignore comment s'opérait la transition entre orchestra et gradins aux théâtres de Notion et de Samos. Enfin tout ce que la fouille a révélé de l'orchestra de Téos et de sa périphérie est attribuable à l'époque impériale, sans parler des théâtres dont on ne sait rien ou presque (Lébédos, Chios, Clazomènes, voire Myonnèse).

1.1 — La définition originelle des orchestras

Comparer les orchestras des théâtres grecs demande une certaine rigueur. Il faut avoir à l'esprit que les diamètres fournis pour les orchestras ne sont pas toujours cohérents, car on peut concevoir l'orchestra, au sens large, comme le cercle en bordure duquel se développent les gradins courants, et dont la superficie s'étend jusqu'au marchepied ou à la limite extérieure de la circulation devant le premier rang, ou bien, au sens restreint, comme l'aire vide disponible pour le jeu à l'intérieur de la limite la plus réduite, avec une série d'intermédiaires possibles entre ces deux définitions selon la configuration des théâtres, l'emplacement du caniveau et l'éventuelle différence de niveau entre la circulation périphérique et l'espace de jeu. À cela s'ajoute que la bordure intérieure de la piste de danse – sens étymologique de l'orchestra – au contact direct de la terre battue ne définit pas toujours une limite régulière que l'on pourra privilégier pour les mesures.

Si l'on adopte le point de vue de l'artiste évoluant sur une piste de danse, on pourra privilégier la définition au sens strict. Cependant, du point de vue de l'architecte, la distinction ne semble pas aussi tranchée. Si chez Vitruve *ima circinatio*, la « circonférence inférieure » (Vitr. V 7, 1) ne coïncide pas avec l'*orchestra*, elle semble

correspondre, comme nous le verrons, soit à la limite inférieure du koilon, devant le premier rang de gradins (Priène, Magnésie), soit à la limite intérieure du canal périphérique, elle-même à l'intérieur de la circulation (Milet, Éphèse) : on conçoit alors une zone intermédiaire entre koilon et orchestra proprement dite.

Des cercles soigneusement tracés. Les théâtres d'Ionie nous livrent des indices concrets sur la mise en pratique des tracés et la délimitation de l'orchestra lors du chantier.

Dans le nouveau théâtre (dit theatron) de Magnésie du Méandre, en cours de construction probablement au IIe s. apr. J.-C., subsiste au centre de l'orchestra une pierre qui devait servir à marquer le centre de référence d'une vaste orchestra, dont nous pensons qu'elle fut définie par un cercle de même diamètre que l'orchestra d'époque impériale du théâtre de Milet, auquel on reprit aussi, comme l'a montré O. Bingöl, le cercle séparant la circulation périphérique sur podium du premier rang des gradins : encore à l'époque impériale, la référence du point de vue de la construction était l'orchestra, tandis que le diamètre du koilon pouvait faire l'objet d'agrandissements en théorie indéfinis [3].

Des lignes incisées pouvaient marquer le cercle de référence : à Priène, au pied des gradins, au lit de pose du repose-pieds initial ; à Milet, sur la fondation du parapet dont on borda l'orchestra hellénistique quand il fallut l'adapter aux mutations de l'époque impériale. À Priène encore, A. von Gerkan a également identifié une croix incisée sur le cercle de référence, situant un axe transversal de référence pour le koilon (il diverge légèrement de celui du bâtiment de scène).

Cercles complets ou non ? Si l'on adopte la thèse que les orchestras des théâtres d'Ionie furent dès leur première phase limitées par des bâtiments de scène à proskènion, on pourrait considérer que leur forme ne constituait pas un cercle complet, car les proskènions venaient empiéter dessus. On en trouve une confirmation partielle quand on considère le rapport entre orchestra et bâtiment de scène dans les schémas régulateurs des théâtres, comme nous le ferons ci-dessous, et l'on pourrait ajouter que même au théâtre du Panionion, l'orchestra était barrée par une construction qui, étant donnée sa position, peut difficilement être interprétée autrement que comme une structure scénique, qu'elle ait été démontable ou projetée et abandonnée ; en tous cas, l'orchestra n'y formait pas un cercle complet. On a donc peine à suivre la thèse du cercle complet (« voller Kreis ») que défendait W. Dörpfeld pour la première phase du théâtre de Magnésie, dont il retraçait l'histoire en étant influencé par le phasage qu'il établissait au même moment à Athènes, où il fut davantage présent qu'à Magnésie : la façade de la skènè demeure légèrement en dehors du cercle de l'orchestra, pris à l'extérieur de la circulation périphérique (**fig. 170**). Aucun obstacle sérieux

3. Vitruve conclut sa description du schéma régulateur grec par le redoublement semble-t-il indéfini des escaliers (*semper amplificabantur*) ; comme C. Saliou le note dans son commentaire (Saliou 2009a, p. 266-274), on n'allait pas au-delà de trois maenianums, ce qui demandait un minimum de planification, même si le nombre de gradins pouvait servir de variable d'ajustement.

ne semble donc s'opposer à penser, comme on l'a fait, que la skènè du théâtre de Magnésie fut conçue de pair avec un proskènion amputant le cercle [4].

C'est pourtant encore une orchestra circulaire que fait apparaître W. Dörpfeld dans sa restitution d'un théâtre hellénistique à proskènion (**fig. 191**) : ce dernier serait tangent au cercle limité par le bord interne de la circulation périphérique, c'est-à-dire au cercle de l'orchestra proprement dite, la surface disponible pour le jeu. De même, l'orchestra du théâtre de Priène définie comme l'aire en terre battue à l'intérieur de la bordure, sans la circulation périphérique, peut être décrite comme circulaire et tangente au proskènion. Les théâtres de Magnésie et de Priène rejoignaient en ce sens, pour ne parler que des théâtres à proskènion, celui d'Épidaure, à ceci près que le cercle n'était pas matérialisé sur toute sa circonférence par une bordure. Dans ces deux cas, comme dans celui d'Épidaure, ce n'est pas la limite interne de l'orchestra qui semble avoir servi de référence pour le schéma d'ensemble, mais sa limite extérieure, bien marquée par la ligne incisée au théâtre de Priène ou la position du bâtiment de scène (voir *infra*, p. 1140) : dans le schéma vitruvien, auquel nous reviendrons, ces orchestras circulaires sont inscrites dans le carré lui-même inscrit dans le cercle régulateur, ce qui explique qu'elles soient tangentes au proskènion et non à la skènè (**fig. 398**). Cela signifie qu'à Priène tout au long de l'histoire du théâtre, et à Magnésie tout au long de l'époque hellénistique, un chœur cyclique pouvait décrire un cercle parfaitement régulier en occupant l'ensemble de l'espace jusqu'au proskènion ; dans les autres théâtres, il fallait soit décrire un ovale soit utiliser une partie seulement de l'espace.

Caractérisation de la forme. Dans tous les théâtres dont l'orchestra hellénistique est connue, cette dernière, limitée par le bâtiment de scène, se développait sur plus d'un demi-cercle, ce qui permettait d'augmenter considérablement sa surface, comme le remarquait Vitruve en faisant la comparaison avec le théâtre latin. La bordure elle-même excédait le demi-cercle. Dans un seul cas, qui paraît exceptionnel, en Ionie du moins, le demi-cercle se poursuivait, sur une profondeur de 3 m environ, en suivant rigoureusement la même courbe : il s'agit du théâtre d'Éphèse, dans sa phase originelle comme dans toutes les autres, puisque le mur de podium d'époque impériale n'est qu'un agrandissement de ce cercle (**fig. 61**).

Dans les autres cas, au-delà du demi-cercle, la bordure déviait de la courbe de départ, de façon à ne pas trop refermer la forme et à améliorer la visibilité : cette solution, dite en « fer à cheval », était répandue, car artistes comme spectateurs y gagnaient. La forme en résultant varie, ou du moins la façon de la décrire : au théâtre du Panionion elle a été identifiée comme une ellipse tronquée, avec deux foyers (**fig. 379**). Au théâtre de Magnésie, W. Dörpfeld décrit le koilon, constitué d'une démultiplication de la forme de base de l'orchestra, où il situe deux foyers, comme une

4. W. Dörpfeld supposait de même l'existence d'un cercle complet pour le théâtre de Tralles (Humann, Dörpfeld 1893, p. 407), car c'était selon lui le cas dans presque tous les théâtres grecs (« wahrscheinlich bildete er einen vollen Kreis, wie es bei fast allen griechischen Theatern der Fall war »). Une telle généralisation donne une idée fausse du théâtre hellénistique.

ellipse incomplète également (**fig. 170**). Quant à la forme ouverte de l'orchestra, il en concevait la construction, plutôt que comme celle d'une ellipse, comme un demi-cercle qu'on aurait prolongé de courbes atténuées dont le rayon correspondait au diamètre du cercle de base, reporté à partir de centres placés sur le cercle, mais décalés vers l'extérieur, ce qui n'appliquait que partiellement la construction préconisée par Vitruve, selon qui les trois centres devaient être alignés sur le diamètre de base. À Priène, A. von Gerkan voyait, en l'occurrence d'accord avec W. Dörpfeld, un demi-cercle prolongé par des courbes de rayon supérieur, dont les centres n'étaient pas non plus alignés sur celui de l'orchestra mais de la même manière décalés vers l'extérieur (**fig. 398**). La forme n'est pas non plus aussi évasée que le préconise Vitruve à Milet, où la distance par rapport au centre du demi-cercle n'est augmentée au maximum que de 14 cm par rapport au rayon de ce dernier (**fig. 288**). Dans aucun cas, le demi-cercle ne semble avoir été prolongé par de simples lignes droites, comme dans l'orchestra du théâtre de Dionysos à Athènes depuis l'époque de Lycurgue [5] et les constructions des théâtres d'Ionie semblent avoir assez systématiquement combiné plusieurs centres géométriques.

Les études menées sur les tracés directeurs des théâtres à l'échelle de la Méditerranée n'ont pas permis d'identifier une application exacte de la construction vitruvienne : en général les courbes apparaissent avoir eu un autre centre que ceux préconisés par Vitruve, ou un rayon inférieur à celui du diamètre de base [6]. Une vérification sur les théâtres de notre corpus montre en effet de nettes divergences par rapport à ce modèle. Il est cependant un cas ionien où la courbe pourrait correspondre à la construction vitruvienne, qui n'a à ce jour pas été relevé : celui de Métropolis, où la coïncidence est frappante, du moins sur des plans malheureusement de mauvaise qualité (**fig. 222**).

Il faut cependant reconnaître que de telles recherches demeurent périlleuses : la limite entre l'orchestra et les parodos n'étant généralement pas matérialisée, il est difficile de déterminer si des courbes outrepassant le demi-cercle de quelques mètres à peine, qui ne sont pas toujours parfaitement régulières dans leur configuration d'origine, qui peuvent s'être distordues avec le temps ou encore être déformées par le relevé, correspondaient à une forme précise ou si l'on prolongeait le demi-cercle de façon empirique, sans construction géométrique déterminée, étant donné que la déviation du cercle de base revenait à s'écarter du schéma régulateur à strictement parler ; les marges d'erreur ne sont pas négligeables quand la courbe est peu étendue ; on a déjà remarqué que de telles vérifications deviennent impossibles en l'absence de plan très précis [7].

5. Papastamati von Moock 2014.

6. H. P. Isler a montré que les exemples de Magnésie du Méandre, Oinoanda, Pinara et Limyra avancés par D. de Bernardi Ferrero (de Bernardi Ferrero 1970, p. 101) n'étaient pas une application de cette construction (Isler 1989).

7. Moretti 1991, p. 36, n. 127, Isler 2017.

Koilon et orchestra. Dans le théâtre de plan fondé sur le demi-cercle, les spectateurs étaient disposés d'abord de façon rayonnante autour de l'orchestra, vers le centre de laquelle leurs regards convergeaient. Une minorité disposait d'une vue frontale sur le bâtiment de scène. Quand le koilon, comme celui des théâtres d'Ionie, outrepassait le demi-cercle, cela ne faisait qu'accroître la proportion de spectateurs disposant d'une vue latérale sur un spectacle qui, aux époques qui nous intéressent du moins, fut toujours conçu dans une large mesure dans l'axe du théâtre, devant une construction constituant un décor de fond. On ne peut pas en déduire que cela excluait l'estrade du champ de vision : au contraire cela l'incluait comme prolongation de l'orchestra, et ce d'autant plus quand l'estrade s'inscrivait dans le cercle théorique de l'orchestra. La disposition des places ne conservait tout son intérêt toutefois que si le spectacle savait rompre avec la frontalité et les alignements pour se déployer tel un chœur cyclique dans tout l'espace disponible.

Ces ailes obliques du koilon s'expliquent imparfaitement comme la conséquence de l'outrepassement du demi-cercle de l'orchestra : certes selon le schéma vitruvien, il y avait une correspondance entre les deux composantes, qui devaient idéalement, d'après les angles de trois carrés inscrits dans le cercle, sur lesquels s'alignaient les escaliers rayonnants, se développer sur les 7/12, soit 210° de ce dernier, ce qui impliquerait un outrepassement de 15° pour chaque mur de soutènement antérieur. En réalité, un tel outrepassement se vérifie rarement : il semble être tel sur les plans du théâtre de Métropolis, où nous mesurons 14,5-15° à l'ouest, 15-15,5° à l'est (**fig. 221**). À Priène, on mesure 15° à l'est, mais 12° à l'ouest (**fig. 393**).

L'outrepassement pouvait être nettement inférieur (8° à Magnésie du Méandre, du moins au IIe s. av. J.-C., 8,5° et 5,5° au Panionion) voire presque nul (4° à Milet). Ces faibles chiffres n'imposent pas de restituer une phase originelle disparue où les murs convergeraient de façon plus prononcée : la restitution de Fr. Krauss d'un koilon milésien originel aux murs de soutènement antérieurs convergeant vers le cercle suivant un angle de 22,5° (5/8 du cercle) est purement spéculative. On sait qu'il existait à l'époque hellénistique des koilons aux murs de soutènement antérieurs alignés (voir *supra*, p. 847). En Ionie cependant, ce ne pourrait avoir été le cas, en pure théorie, qu'à Smyrne, où à l'époque impériale les murs d'un koilon tout en couvrant plus d'un demi-cercle (200°), étaient rigoureusement alignés. On constate qu'à Téos, alors même que l'orchestra fut reconstruite selon un plan semi-circulaire, à l'époque impériale, les murs de soutènement antérieurs forment un angle de 6 et 3° vers l'orchestra, qui doit être tributaire de la phase hellénistique, de même qu'à Milet on reconstruisit le koilon à l'époque impériale en diminuant l'angle de 4 à 2°, sans le supprimer.

L'outrepassement pouvait être aussi supérieur à 15°, dans le cas semble-t-il singulier à l'époque hellénistique d'Éphèse (18°5 et même 19,5° à l'époque impériale). Cela ne se retrouve en Ionie que dans un second édifice d'époque impériale, le théâtre inachevé de Magnésie, où, si l'on reprit le cercle de Milet, on le divisa tout différemment. L'angle des murs de soutènement antérieurs ne doit pas être considéré comme

proportionnel à l'ancienneté d'un édifice : on pensera à l'exemple du théâtre de Sagalassos, édifice d'époque impériale, dont l'angle formé par les murs de soutènement antérieurs par rapport à l'orchestra est peut-être le plus prononcé des théâtres antiques. Tout au plus il indique que cet édifice est le résultat d'un plan de type grec, où l'orchestra a davantage d'importance.

On remarquera enfin que les murs de soutènement antérieurs ne convergent généralement pas exactement vers le centre de l'orchestra, ce qui est un corollaire de leur indépendance par rapport à la forme de l'orchestra. Éphèse fait encore figure d'exception : si l'on trace deux droites devant la face de parement des murs de soutènement antérieurs, on constate que leur intersection se situe exactement au centre géométrique de l'orchestra rigoureusement circulaire (**fig. 45, 61**), ce qui fut maintenu à l'époque impériale.

Plus généralement les murs de soutènement antérieurs convergent en direction de l'orchestra, mais vers un centre décalé vers l'extérieur (Magnésie du Méandre, Milet, Métropolis, Priène, le Panionion), ce qui, avec le fait qu'ils n'étaient pas nécessairement symétriques, bat en brèche l'idée de leur solidarité avec le schéma régulateur. Le théâtre du Panionion en donne un bon exemple, où les gradins se développent sur les trois-quarts du cercle environ, mais l'angle de leurs murs de soutènement antérieurs est faible.

Si l'orientation des murs de soutènement pouvait s'écarter considérablement du schéma régulateur, c'est qu'elle était plus que l'articulation de l'orchestra au bâtiment de scène affaire de choix : le tracé de ces murs apparaît en grande partie indépendant de celui des gradins. La nature du terrain et les moyens mobilisables pour édifier des substructions devaient sans nul doute jouer dans la définition du projet ; mais les murs de soutènement pouvaient pallier le défaut de pente, et quand on en avait les moyens, on pouvait considérer que des murs faiblement inclinés et ne convergeant pas vers le point central de l'orchestra outrepassant le demi-cercle mais vers un point décalé vers l'extérieur permettaient d'accroître la capacité de l'édifice, mais aussi le nombre de places proches de l'espace scénique.

Délimitations et organisation de l'espace.

• **Premières barrières autour de l'orchestra.** Une coïncidence non négligeable est que, dans les deux seuls théâtres d'Ionie où le niveau de sol hellénistique originel était conservé et où l'on a pu faire des sondages dont les résultats ont été publiés, Éphèse et Priène, on a retrouvé les traces d'une première orchestra en terre battue, d'un diamètre moindre et à un niveau plus bas à Éphèse, mais coïncidant avec la bordure monumentale ultérieure à Priène. La présence d'une barrière dans une phase ancienne d'un théâtre n'est pas fréquente, et préfigure des siècles à l'avance la séparation de l'orchestra et des gradins, à l'époque impériale, d'abord par un parapet à Éphèse et à Milet, puis par un mur de podium reconfigurant le théâtre (voir *infra*, p. 1195), de façon plus généralisée en Ionie et en Asie Mineure qu'en Grèce où l'on recourut à diverses solutions qui n'impliquaient pas toujours des transformations aussi

profondes (voir *infra*, p. 1259). Personne ne songera à y voir un dispositif protégeant les spectateurs de chasses et de combats de gladiateurs qui n'avaient pas encore fait leur apparition en Asie Mineure ; si l'on envisage que des sacrifices sanglants avaient lieu dans l'orchestra, notamment à Priène, cela ne nécessitait pas davantage une barrière qu'ailleurs. Le dispositif montre plutôt qu'il était particulièrement important de pouvoir interdire l'accès à l'aire de jeu en terre battue préparée comme celle d'un court de tennis, peut-être d'autant plus que les contours du théâtre n'étaient pas monumentalisés.

Ces dispositifs apparaissent en effet assez sommaires : il s'agissait de barrières en bois à poteaux de section quadrangulaire, les poteaux étant peut-être reliés par une simple corde, ou par des planches. La numérotation alphabétique des dalles de la bordure de l'orchestra de Priène laisse penser que la barrière s'étendait jusqu'au proskènion : on pouvait donc fermer totalement l'orchestra. Il faut supposer qu'une ouverture était prévue au moins au débouché des parodos, pour que les chœurs puissent entrer et sortir. L'usage de ces barrières semble avoir été relativement provisoire : elles se situent à l'intérieur du canal d'évacuation des eaux qui, à Éphèse au moins, est postérieur ; à Priène la circulation dallée extérieure, faite de remplois, n'est peut-être pas de la toute première phase, de même peut-être que le caniveau vers lequel son sol descend. À Éphèse, on suppose que la barrière était bordée à l'extérieur d'une circulation, à laquelle aucun sol n'est associé. À Priène, un intervalle axial supérieur aux autres laisse supposer qu'un petit autel avait été d'emblée prévu au centre de la bordure.

• Début de monumentalisation de la périphérie de l'orchestra.

Une installation que le bon sens invite à restituer dès la première phase monumentale du théâtre est le système d'évacuation des eaux s'accumulant dans la cuvette qu'il constituait, en aval des gradins et de l'orchestra, dont il fallait concevoir le sol en légère pente vers l'extérieur, comme c'est le cas à Priène et semble-t-il à Magnésie. C'est le caniveau qui semble d'abord avoir été privilégié, qu'on n'aurait couvert partiellement ou complètement que plus tard : un tel caniveau subsista à Priène tout au long de l'histoire du théâtre. Ceux d'Éphèse et de Métropolis furent conservés mais couverts. À Érythrées, il en existait un également, taillé dans la roche naturelle, dont on ne sait s'il fut conservé. Ce caniveau s'écoulait sous les parodos (Éphèse) ou le long des petits côtés du bâtiment de scène (Priène). À Milet, où le sol de l'orchestra d'origine a été décaissé et où l'on ne conserve qu'un canal couvert utilisé jusqu'à l'abandon du théâtre, dont le centre doit correspondre à celui de l'ancienne orchestra et qui s'inscrit bien dans le schéma régulateur vitruvien, il n'est pas exclu qu'il y ait eu à l'origine un caniveau plus haut.

Le caniveau marquait une limite visible, mais facilement franchissable et non sans péril pour les distraits, qui pouvait séparer une circulation périphérique et l'espace de jeu. À Priène, cette circulation était sans doute à l'origine en terre battue, comme peut-être à Éphèse. À l'intérieur du caniveau se trouvait l'orchestra proprement dite, qui ne se réduisait cependant peut-être pas à un espace de jeu :

il est probable que les premiers trônes de proédrie aient été disposés sur un arc de cercle à l'intérieur de l'orchestra, comme par exemple au théâtre de l'Amphiaraion d'Oropos. À Priène, et peut-être à Métropolis, il apparaît que les trônes ont été reculés postérieurement sur la bordure de l'orchestra, à l'intérieur par rapport à l'arc de cercle du caniveau dans un cas, à l'extérieur dans l'autre, sur un lit d'attente qui relève du bricolage, et en retaillant légèrement le premier rang. Ces trônes n'apparaissent pas toujours remonter à la haute époque hellénistique : ceux de Priène par exemple ne sont pas antérieurs à 250 av. J.-C., si bien que l'on peut supposer qu'on utilisa d'abord des sièges en bois. Au Panionion, des bases, réservées dans la roche naturelle, pour des places honorifiques, semblent avoir été conçues de pair avec la circulation sur le degré bordant l'orchestra (**fig. 376–378**), dans un édifice qui pourrait être ancien.

Quant à la question de l'autel déjà abordée (voir *supra*, p. 1047), on ne saurait généraliser : en Ionie, seul le modeste autel restitué à Priène en bordure de l'orchestra, et peut-être un équivalent au théâtre du Panionion, indiquent l'existence d'un autel permanent en bordure de l'orchestra.

Diamètre de l'orchestra et surface scénique. Il n'est pas aisé de comparer la surface offerte aux artistes par les différents théâtres. Cela demande de s'en tenir à la définition restreinte de l'orchestra, comme l'espace défini par la limite la plus intérieure, quand il en existe plusieurs en aval des gradins : en ce sens, il nous paraît abusif de dire, comme on a pu le faire, que l'orchestra du théâtre du Panionion se rapproche par son diamètre (18,81 m) de l'orchestra du théâtre de Priène (18,70 m), car dans le cas du Panionion, il s'agit du diamètre sans la circulation périphérique sur un degré situé au-dessus de l'orchestra proprement dite, ce qui porte le diamètre à 21,14 m au total, et dans celui de Priène, il s'agit de l'orchestra étendue à la circulation périphérique, qui se situe approximativement au même niveau, mais derrière la proédrie (14,58 m pour la seule orchestra, bordure comprise). Par ailleurs le diamètre n'est qu'un indicateur imparfait pour appréhender la surface exploitable par les artistes : la forme de l'orchestra peut faire varier cette surface, et c'est encore le cas si l'on compare par exemple le théâtre de Panionion à celui de Priène.

Si l'on s'intéresse donc à la surface scénique, on remarquera qu'à Priène, on disposait, à l'intérieur de la bordure irrégulière, du caniveau et de la circulation périphérique, d'un espace de 13 m de large au maximum, duquel il fallait encore retrancher la profondeur des trônes quand ils se situaient encore à l'intérieur de la bordure plutôt que dessus. On se contenta de cette surface réduite pendant toute la durée d'utilisation du théâtre, comme des 15 m de longueur maximale de l'orchestra de Métropolis. À Priène cependant, comme nous l'avons vu, l'exiguïté de l'espace était compensée par la perfection, à l'échelle d'un choreute, de sa forme circulaire.

L'orchestra de Priène, et dans une moindre mesure celle de Métropolis, avaient un diamètre sensiblement inférieur aux 18,81 m du Panionion, qui se rapproche de celui des plus grands théâtres : au théâtre de Magnésie du Méandre, le diamètre à l'intérieur de la circulation décaissée était de 18,30 m (21,60 m avec cette dernière).

À Milet, le diamètre du cercle de base peut-être restitué avec vraisemblance à une vingtaine de mètres, peut-être à l'intérieur d'un caniveau. À Éphèse le bord intérieur du canal constituerait aussi le cercle de base de la première phase monumentale, d'un diamètre important de 24,66 m dès l'époque hellénistique, soit près du double de celui de Priène. La phase originelle entourée par un parapet donne quant à elle un diamètre de 22,21 m.

On remarquera aussi que le centre géométrique du théâtre, celui en principe où convergeaient les regards des spectateurs, même avec une orchestra outrepassant le demi-cercle, ne se superposait pas avec le centre de la surface scénique : c'est ce dernier, et non le centre géométrique, que matérialisait le médaillon central du dallage de l'orchestra de Métropolis, qui à l'époque impériale s'adaptait à une forme tout en donnant à voir une autre forme (**fig. 222**).

De façon plus générale, le diamètre des orchestras, dans la phase où nous considérons que son importance comme espace de jeu était la plus grande, était nettement moindre que celui des orchestras d'époque impériale qui, dans les grands théâtres, pouvait approcher les trente mètres sans proédrie à l'intérieur de l'aire (voir *infra*, p. 1199), ce qui revenait à plus que doubler le diamètre de celle de Priène.

1.2 — Bâtiments de scène originels

Il n'est pas assuré que nous connaissions la phase originelle de chacun des bâtiments de scène d'Ionie, faute d'une étude complète de chaque monument et de fouilles à même de dégager des vestiges plus profonds de fondations, des traces de taille du socle rocheux ou encore du matériel permettant de dater telle ou telle phase. Des sondages à Érythrées ont montré l'existence d'une structure en bois, attestée par des encastrements pour des poteaux, et l'on pourrait penser que des constructions comparables ont pu exister dans d'autres théâtres. On remarquera cependant que rien de tel n'a été identifié lors des fouilles des théâtres de Milet, Priène, Éphèse ou Métropolis. Nous ne savons rien, ni de la forme, ni de l'emplacement de la structure en bois d'Érythrées. On ne pourra pas conclure que le théâtre consista d'abord en une simple skènè, sans proskènion : il pourrait s'agir comme à Pergame d'une skènè en pierre avec un proskènion en bois démontable.

Bâtiments de scène et tracé directeur. Les bâtiments de scène d'Ionie semblent avoir été conçus de pair avec le tracé directeur de l'ensemble du monument, défini à partir du centre de l'orchestra. C'est ce qu'indique, dans une certaine mesure, l'étude du rapport entre le cercle de base théorique et les façades du proskènion et de la skènè.

A. von Gerkan a montré que le théâtre de Priène obéissait assez bien au schéma directeur du théâtre grec transmis par Vitruve, au-delà d'une divergence axiale entre bâtiment de scène et koilon, qui s'inscrit dans une série d'irrégularités dans la réalisation du projet plutôt qu'elle n'est le signe de deux phases éloignées dans le temps : le cercle de base correspond au tracé incisé au lit de pose du repose-pieds précédant

les gradins et la façade de la skènè lui est tangente, tandis que le front du proskènion est aligné sur la base du carré inscrit dans le cercle de base, dans l'axe du théâtre. La configuration la plus ancienne de l'orchestra, avec un parapet s'élevant sur la bordure qui fut conservée dans les phases ultérieures, elle-même inscrite dans le carré, semble avoir été conçue d'emblée dans ce schéma régulateur d'ensemble.

Il n'en va pas tout à fait de même à Éphèse, où ce n'est que plus tard, au début du IIe s. av. J.-C., que l'orchestra délimitée par le caniveau hellénistique s'articula bien au bâtiment de scène qu'on construisit alors, dont la façade était tangente au cercle s'inscrivant contre le bord intérieur du caniveau, et dont le proskènion tel qu'on le restitue à partir de ses retours aurait un front aligné sur le carré inscrit dans ce cercle (**fig. 61**). La phase précédente, où l'orchestra était entourée d'une barrière comme à Priène, se situe sur un autre cercle, plus réduit, qui ne correspond à aucun bâtiment de scène. La barrière concentrique au caniveau, qui fut construit plus tard à un niveau plus élevé, ainsi qu'aux cercles plus vastes qui furent successivement définis dans l'orchestra, devait s'inscrire dans un projet à long terme, où le centre géométrique du théâtre était déjà fixé. Peut-être cette barrière fut-elle conçue comme une installation provisoire, par laquelle on délimita une surface utilisable pour le jeu, pendant que les travaux se poursuivaient à l'extérieur et que la construction du bâtiment de scène en pierre n'était pas encore lancée : on aurait démonté le parapet et remblayé cette première orchestra une fois la périphérie achevée.

À Magnésie, nous avons vu que l'emplacement de la skènè, approximativement, et du proskènion hellénistique, plus précisément, correspondaient assez bien aux alignements vitruviens avec un cercle de base incluant la circulation périphérique (voir *supra*, p. 1133) sans qu'il faille y voir une application exacte du schéma régulateur comme le proposait D. de Bernardi Ferrero. Dans le cas de Milet, la façade de la skènè est tangente au cercle décrit par la bordure intérieure du canal couvert d'époque impériale, qui devait reproduire le cercle d'un caniveau hellénistique ; nous ne croyons pas que celle du proskènion de la skènè I ait été différente de celle du proskènion de la skènè II, qui correspond à la fondation L, décalée de 17 cm seulement par rapport à un schéma directeur vitruvien appliqué de façon très spéculative, en raison de la disparition du sol originel de l'orchestra. Il ne nous semble pas opportun de vouloir appliquer à toute force la règle vitruvienne. On peut relever à ce propos qu'à Milet comme à Priène on se contenta, du moins à l'époque impériale, de cinq kerkis, malgré de plus grandes dimensions. Comme H. P. Isler l'a remarqué, le nombre de kerkis, qui peut dépendre des dimensions de l'ensemble (ou encore de critères relatifs à la répartition des spectateurs) et que l'on pouvait définir a posteriori par subdivision, paraît moins soumis au schéma régulateur fixant les proportions entre les différentes composantes, notamment le rapport entre le cercle de base et la position des deux façades du bâtiment de scène [8]. L'exemple du theatron de Magnésie du Méandre le confirme dans une certaine mesure : comme nous l'avons montré, pour le concevoir, on reprit le même diamètre que l'orchestra d'époque impériale du

8. Isler 1989.

théâtre de Milet, c'est-à-dire sa bordure au pied du podium, mais aussi la circonférence donnée par la limite entre la circulation sur le podium et le premier rang de gradins, et les vestiges de ce qui semble être un bâtiment de scène dont on avait commencé la construction pourraient indiquer que le proskènion devait avoir les mêmes limites antérieure et postérieure que le proskènion d'époque impériale de Milet. On avait certes dévié du schéma régulateur d'origine, proche du modèle vitruvien, en prenant comme référence des cercles qui consistaient en un élargissement du cercle fondamental reporté sur un centre légèrement décalé, en reproduisant des mesures plutôt qu'une construction géométrique : mais on fit le choix de diviser le koilon en sept parties et non cinq, peut-être par la méthode des trois carrés inscrits dans le cercle, qui semble fonctionner (**fig. 198**), pour autant que la partie réalisée des escaliers permette d'en juger, ou par un autre procédé de subdivision, comme celui proposé par Bommelaer à Delphes [9].

Pour le théâtre de Métropolis, dont la première phase monumentale est sans doute plus tardive et où les sept kerkis peuvent bien correspondre aux angles des trois carrés du schéma vitruvien, le bâtiment de scène dans son dernier état est décalé, la façade de la skènè étant trop éloignée du centre, le front du proskènion trop proche. Mais les fondations que nous envisageons comme étant celles d'une première skènè plus avancée et peut-être d'un front de proskènion plus reculé pourraient bien y correspondre, d'après les plans et les mesures fournies : il faudrait vérifier l'hypothèse sur un pierre à pierre net et précis où toutes les fondations seraient reportées, car l'étude des schémas régulateurs ne souffre pas l'approximation. Dans le cas de Smyrne, en attendant davantage de données, nous avons simplement pu établir que le maenianum inférieur d'époque impériale était divisé en sept kerkis, ce qui est conforme au canon vitruvien : il faut attendre de connaître les dimensions de l'orchestra pour voir quel a pu être le tracé régulateur du théâtre.

Le fait que les théâtres d'Ionie dans leur configuration initiale se conforment à des modèles qui, dans leurs lignes directrices, s'apparentent au schéma vitruvien, confirme dans une certaine mesure, sans qu'on soit à l'abri de raisonnements circulaires, leur datation à partir de la haute époque hellénistique : on s'accorde généralement sur l'idée que Vitruve a puisé à des sources hellénistiques et le constat que les théâtres qui semblent se conformer au modèle qu'il reprend ne remontent pas au-delà de la fin du IVe et se concentrent avant le milieu du IIIe s. av. J.-C., dans une période de développement du théâtre canonique de plan partiellement circulaire élaboré à partir du milieu du IVe s. av. J.-C. [10]

À partir des quelques éléments rappelés ici, limités par le manque de données précises et le nécessaire décalage entre théorie et pratique, on ne pourra ni valider, ni invalider l'idée séduisante selon laquelle le *theatrum Graecorum* de Vitruve, pour qui l'architecture d'Ionie, avec ses illustres représentants (Pythéos, Hermogénès),

9. Bommelaer, Pedrizet (éd.) 1992, p. 295, fig. 12.

10. Les exemples de Grèce et d'Asie Mineure réunis dans Isler 1989 vont du dernier tiers du IVe au milieu du IIe s. av. J.-C. ; Gebhard 2001 ; Isler 2017. D'autres sont postérieurs, comme celui d'Aphrodisias, daté du début de l'époque augustéenne (de Chaisemartin *et al.* 2017).

était fondamentale, puiserait peut-être dans des traités hellénistiques micrasiatiques, voire ioniens ; peut-être n'est-ce pas un hasard si parmi les théâtres qui appliquent le mieux le schéma se trouve le théâtre de Délos, que l'on peut rattacher à un ensemble ionien [11].

Skènè. La plus ancienne phase connue des skènès des théâtres d'Ionie apparaît de façon générale plus étroite et moins profonde que celles qui lui succèdent, avec un simple corps de bâtiment sans annexe adossé à l'arrière de la skènè, ce que l'on pourra désigner comme un postscaenium.

Celle de Milet apparaît avoir été particulièrement modeste (**fig. 290**) : dans sa toute première phase (skènè I), elle mesurait 15,18 m seulement, contre 18,41 m dans le petit théâtre de Priène, c'est-à-dire 1/5 environ d'un koilon de 73 m de diamètre, du moins à la fin de l'époque hellénistique, contre un rapport de 1/3 à Priène. Elle ne comportait qu'un unique espace, profond dans l'axe de 7,18 m, ce qui invite à restituer des supports dans son axe longitudinal, mais en nombre pair, comme à Épidaure ou Délos, plutôt qu'avec un support axial, contradictoire avec une ouverture à l'étage (voir *supra*, p. 523), tandis que l'absence de porte axiale dans la façade du rez-de-chaussée paraît en outre très surprenante. Il ne faut pas s'y laisser tromper et ériger ce plan en prototype d'une étroite skènè ionienne imaginaire, qui aurait connu une série d'extensions latérales, dont Fr. Krauss ne dénombre pas moins de quatre à Milet, mais bien voir que la construction du bâtiment de scène milésien s'inscrivit dans un contexte très particulier : il fut conçu de pair avec un tronçon de la fortification que l'on reconstruisit plus bas dans la pente, en substituant au mur épais, dans la partie centrale du tronçon, une pièce pour la skènè, dont le mur arrière était plus large que celui de la façade (0,79 m contre 0,60 m) de façon à ce qu'une pièce d'une certaine profondeur soit disponible au rez-de-chaussée sans fragiliser outre mesure le rempart.

Il s'agit d'une solution de compromis, qui nous renseigne davantage sur les priorités, entre théâtre et fortification d'une part, mais aussi en ce qui concerne la la configuration du bâtiment de scène. Il apparaît qu'on pouvait faire des concessions sur l'espace intérieur du rez-de-chaussée de la skènè, du moment que la façade pouvait s'étendre en longueur, et devant elle, le proskènion nécessaire au jeu, mais aussi peut-être, du moment qu'à l'étage, la skènè offrait un espace profond et aussi étendu en longueur que le proskènion, probablement derrière une façade à baies : pour ce faire, on réquisitionna jusqu'au chemin de ronde, intégré à l'intérieur de l'étage de la skènè qu'il traversait par deux portes à l'arrière des murs latéraux. En théorie du moins, veilleurs et artistes pouvaient cohabiter, et l'on peut se demander si le chemin de ronde de part et d'autre de la skènè n'offrait pas un espace scénique secondaire supplémentaire. Nous supposons qu'on acheva dès que possible le projet en portant la longueur de la skènè à 28 m (skènè II de Fr. Krauss).

11. Fraisse, Moretti 2007, pl. 104, fig. 404.

Si l'on cherche la forme de skènè que l'on adopta en Ionie, il paraît plus raisonnable de se pencher sur le bâtiment de scène de Priène, devenu dans les manuels l'archétype du théâtre hellénistique. Encore faut-il examiner avec un œil critique l'image d'Épinal transmise par A. von Gerkan. La skènè originelle s'inscrivait certainement dans un plan rectangulaire de longueur identique à celui que l'on connaît actuellement (18,38 m). Mais en tenant compte des indices de démontage et remontage de toute sa partie postérieure – mur arrière et partie arrière des murs latéraux – nous proposons que sa profondeur ait d'abord été un peu inférieure aux 5,81 m actuels, de façon à respecter le plan hippodaméen sans empiéter sur la rue du théâtre ; en tous cas cette partie n'est pas d'origine. Il paraît tout à fait probable que la skènè ait déjà été subdivisée en trois pièces auxquelles correspondaient trois portes en façade, de même que la skènè du théâtre d'Assos, dont des fouilles récentes montrent qu'elle est de peu antérieure à 300 av. J.-C. [12] : les murs de partition furent édifiés dans un second temps, mais ce peut très bien avoir été au cours de la même phase. Enfin, aucun élément n'étaye la restitution d'une simple porte dans la façade de l'étage, qui fut recopiée par Fr. Krauss dans sa restitution des premières skènès du théâtre de Milet, mais que là encore rien n'invite à se représenter autrement que sous la forme attestée d'un front à baies, restituable à partir des seuils en place et des blocs de console erratiques trouvés à Priène.

La skènè du théâtre de Magnésie était-elle d'un autre type, celui que dessinait W. Dörpfeld ? Nous avons montré que la façon dont le savant se représentait le théâtre d'Athènes, mais aussi celui d'Érétrie, qui ne correspond plus du tout à l'image que nous nous faisons de ces monuments après un siècle de travaux, avait déteint sur sa restitution du théâtre de Magnésie. Il nous semble raisonnable d'admettre que la skènè de Magnésie, comme celle de Priène, suivait un plan parfaitement rectangulaire, divisé en pièces de plan approximativement carré, sans retrait de la façade entre des avant-corps qui auraient été bien peu prononcés : la skènè à paraskènia apparaît rarissime en Asie Mineure [13]. La skènè de Magnésie apparaît simplement conçue selon une envergure tout autre que celle de Priène, avec cinq pièces et non trois : d'une profondeur comparable à la pièce centrale de celle de Milet (7,50 m), elle atteignait une longueur de 34 m, ce qui représentait près de la moitié du koilon du IIe s. av. J.-C.

On aurait pu être tenté de faire des trois skènès les mieux connues d'Ionie trois grands types : un type athénien à paraskènia, avec Magnésie, un type délien, représenté par Milet, un type micrasiatique illustré par Priène rapproché d'Assos, par

12. Arslan *et al.* 2015, Arslan *et al.* 2016, Arslan *et al.* 2017.

13. On n'en connaît par ailleurs qu'à Troie (Rose 1991) et peut-être à Caunos ; mais dans ce dernier cas ils sont largement restitués à partir de singulières fondations à trois cours qui paraissent trop massives pour avoir supporté un simple mur (voir Varkivanç 2016). À Cnide encore, Chr. Bruns-Özgan (Bruns-Özgan 2013a, p. 48-49, Bruns-Özgan 2013b, p. 37-74) restitue un bâtiment de scène originel à paraskènia : l'étude n'en est cependant pas complète et l'identification d'éléments de la première phase sujette à caution. Nous avons relevé au théâtre d'Érythrées des murs qui par leur technique semblent attribuables à la première phase du théâtre et se développent de part et d'autre du front du proskènion, dans les parodos, mais il serait très audacieux d'en faire des paraskènia, et ils ne sont en aucun cas comparables à ce qu'a relevé W. Dörpfeld à Magnésie.

exemple. Nous croyons qu'il n'en est rien, et qu'au-delà de l'irréductible singularité de tout théâtre grec, les différences entre les théâtres de notre corpus régional sont plus quantitatives que qualitatives : le contexte de la fortification amena à réduire l'emprise de la skènè de Milet, tandis que l'élaboration de celle de Priène était limitée par le plan hippodaméen et des moyens sans doute moindres qu'à Magnésie. Dans les autres théâtres, même si l'on peut regretter les zones d'ombre qui demeurent, il paraît probable qu'on ait adopté une skènè de plan parfaitement rectangulaire, plus ou moins développée, subdivisée en pièces approchant du carré, avec une façade à baies à l'étage. Peut-être le nombre de cinq pièces était-il le plus courant : c'est celui que l'on retrouve dans les skènès des théâtres de Téos et de Métropolis à l'époque impériale, qui succédaient peut-être à des skènès hellénistiques de même plan.

À Métropolis, les fondations des longs murs du bâtiment de scène hellénistique ont été identifiées par la fouille : sans relevé précis, on peut au moins en déduire que la première skènè était de plan rectangulaire et d'une profondeur inférieure à la suivante, proche de celle des skènès hellénistiques de Magnésie et de Milet (*ca* 7,50 m). Une division en cinq pièces également paraît tout à fait possible si l'on considère les huit pièces du bâtiment contemporain de celui d'Éphèse, où, au début du IIe s. av. J.-C., se développa une skènè en marbre d'une tout autre ampleur que les premières skènès ioniennes, aux subdivisions démultipliées en longueur et en profondeur.

Peut-être déjà à la haute époque hellénistique un nombre pair de pièces était-il possible : la skènè d'Érythrées en compte quatre, sans porte ni couloir axiaux comme à Éphèse ou plus tard à Smyrne et Milet. Cela demeure surprenant, et si la façade de la skènè en pierre doit correspondre à la première phase monumentale hellénistique, les seuils et les murs de partition connurent différentes phases qui ne permettent pas, en l'absence d'une étude approfondie, d'établir le plan d'origine de la skènè, son extension ou sa profondeur, probablement inférieure à l'actuelle (*ca* 7 m encore ?), limitée par un mur arrière postérieur.

Proskènion. La relative homogénéité des skènès ioniennes paraît corroborée par le fait que le proskènion semble avoir uniformément adopté le plan rectangulaire à façade à demi-colonnes doriques.

Il n'y a guère qu'à Priène que ce plan traversa les siècles sans être remis en cause. À Magnésie, mais aussi à Milet, les premiers proskènions de plan rectangulaire furent remplacés plus tard par un plan dit trapézoïdal, qui semble s'être développé au IIe s. av. J.-C., avant d'être assez largement abandonné pour faire place à de nouvelles estrades rectangulaires, encore plus vastes, à l'époque impériale, toujours à façade dorique. À Érythrées subsistent les *membra disjecta* d'une colonnade dorique rectiligne, dont le stylobate n'a à ce jour pas été identifié.

Les proskènions se caractérisaient par leur hauteur importante et leur faible profondeur, qui les définissaient comme des espaces scéniques secondaires. La hauteur n'est pas toujours aisée à restituer, faute souvent d'avoir l'élévation en place ou au

moins tous ses membres architecturaux. Elle semble avoir approché de la fourchette basse de la norme vitruvienne (10-12 pieds, soit 3-3,60 m). Une hauteur de 2,72 m, est assurée à Priène où l'on conserva le proskènion d'origine : on constate un pied d'écart par rapport à la norme vitruvienne. À Magnésie du Méandre, W. Dörpfeld l'établit, à partir de sa restitution de l'escalier postérieur de la skènè (jusqu'à 3,70-4,70 m !) et d'après Vitruve, autour de 3,50 m (alors que dans le dernier état, il établit la hauteur de l'estrade entre 2,25 et 2,50 m sans plus être gêné par le développement de l'escalier, pourtant vraisemblablement toujours en usage). À Milet, Fr. Krauss, selon un raisonnement purement théorique, considérait la hauteur comme strictement égale à la profondeur du proskènion (2,97 m), soit proche de 3 m. Peut-être n'avait-il pas tort : la règle se vérifie à 3 cm près à Priène, où le proskènion était haut de 2,75 m.

Le cas de Magnésie est plus problématique : la hauteur restituée de l'estrade, autour de 3,50 m, si elle est conforme aux préceptes vitruviens, est une des plus importantes qu'on connaisse et n'est guère concurrencée que par celle du théâtre d'Aphrodisias, dont il faut rappeler qu'il s'agit d'une création augustéenne qui semble assez empreinte de la norme vitruvienne (3,48 m)[14] ; sachant que W. Dörpfeld envisage une hauteur minimale de l'étage de 3 m, peut-être devrait-on revoir le chiffre magnète à la baisse, ce qui ne contreviendrait pas à la norme vitruvienne ; quant à la profondeur du proskènion, ce serait de loin la plus faible d'Asie Mineure : si on la situe à l'extrémité des murs latéraux, elle serait bien inférieure à 2 m[15], mesure qu'elle atteindrait à peine entre les murs de marbre obliques d'un proskènion trapézoïdal postérieur. Il nous paraît probable que les murs latéraux comme les retours obliques constituent des vestiges incomplets, partiellement détruits par les phases ultérieures, et que le proskènion, dont le stylobate est perdu, avait une profondeur plus importante, proche de 3 m, comme la hauteur peut-être. D'après l'étude des alignements des deux façades des bâtiments de scène par rapport au cercle de base, on pourra remarquer que la profondeur du proskènion était approximativement proportionnelle à l'ampleur du théâtre ou plus précisément celle du cercle de base. Nous avons vu que le proskènion des théâtres de Milet et de Priène s'alignait assez bien sur le carré inscrit dans le cercle de base ; nous nous bornerons à constater que si la règle avait été suivie à Magnésie, cela donnerait un proskènion profond de 3,50 m environ, rejoignant la hauteur calculée par W. Dörpfeld. Mais les deux dimensions, notamment la profondeur, apparaissent trop importantes et un plan rectangulaire aussi développé vers l'avant, étant donnée la longueur de la skènè, aurait rendu les parodos exiguës : on peut penser que la profondeur fut d'abord limitée comme celle des premiers proskènions hellénistiques, avant que l'on ne recoure à la solution du plan trapézoïdal.

La profondeur du proskènion d'Érythrées, inconnue, ne devait pas déparer ces chiffres : elle ne devait pas dépasser les 3 m, profondeur interne de la frons pulpiti qui remplaça le proskènion ; l'escalier d'accès au passage souterrain qui fut aménagé

14. de Chaisemartin *et al.* 2017, p. 55.

15. De même pour la Grèce, Moretti 1997, p. 13 évalue la profondeur des proskènions entre 2 m et 3,20 m ; leur hauteur entre 2,50 m et 3,50 m, ce qui converge avec nos données sur l'ensemble de l'Asie Mineure : pour la hauteur, c'est une fourchette haute que donne Vitruve.

dans le proskènion en fournit une profondeur minimale, et confirme que l'on pouvait circuler dans le local sous l'estrade ; rien n'indique que le proskènion ait jamais eu des retours obliques, mais des sondages paraissent indispensables pour se prononcer sur le monument. Les fouilles réalisées à Métropolis assurent que le premier proskènion, peut-être attribuable à une phase de monumentalisation postérieure à la haute époque hellénistique, était d'une profondeur moindre, avoisinant les 2,50 m, selon une interprétation des vestiges disponibles.

Ces proskènions constituaient des colonnades particulières, en ce qu'ils étaient plus longs que la façade qu'ils précédaient (20,88 m contre 18,38 m à Priène ; 31,52 m contre 28,19 m à Milet ; *ca* 38,50 contre 34 m à Magnésie) ; s'ils faisaient retour, ce n'était pas vers l'extérieur, mais vers la skènè. Cela n'était pas sans incidence sur les circulations. Il nous semble qu'il en allait encore de même à Magnésie, où la longueur du proskènion est fournie par les murs extérieurs des couloirs latéraux monumentalisés plus tard, qu'à Priène où l'on construisit dans un second temps un escalier contre le petit côté de la skènè, correspondant à l'outrepassement du proskènion : là encore les deux bâtiments présentent des caractéristiques communes, que l'on retrouve à Milet, du moins dans le proskènion qui s'étendait au-delà de la skènè II, avec moins de recul derrière les retours, en raison de la présence de la fortification. Nous avons rejeté la restitution d'un front de proskènion I dont il ne subsisterait rien et qui ne serait décalé que de quelques centimètres, selon une argumentation trop influencée par la lecture de Vitruve : soit le proskènion fut construit en deux temps, comme la skènè I fut étendue de part et d'autre, soit, une fois l'espace minimal de la skènè I assuré dans le rempart, on construisit en priorité, d'une traite, le proskènion nécessaire aux représentations, avant d'achever la skènè, ce qui expliquerait l'absence (discutable) de coups de sabre dans le premier, et leur présence dans la seconde.

1.3 — Accès et circulations

Dans un édifice au plan relativement simple, on peut mettre en avant les circulations essentielles. Nous nous intéressons ici principalement aux circulations des artistes et surtout à la façon dont ils pouvaient accéder à l'espace scénique. Nous distinguerons les accès réguliers des systèmes d'apparitions qui ne fournissaient qu'un complément ponctuel au strict nécessaire, destiné à surprendre le spectateur.

1.3.1 — Accès à l'orchestra

Deux moyens principaux existaient pour accéder à l'orchestra : par les côtés, via les parodos, de face depuis les portes du proskènion. C'était du moins ainsi qu'on se représentait un spectacle conçu devant un décor de fond, ainsi que le voyait réellement un spectateur assis dans l'axe du koilon.

Accès latéraux par les parodos. L'aspect d'origine des parodos n'est pas toujours aisé à reconnaître, oblitéré qu'il est par les modifications des siècles successifs, qui eurent tendance à remplir un espace laissé vide. Elles furent pratiquement effacées à

Magnésie du Méandre et Milet, à Éphèse et Téos, où l'on n'en devine que le négatif à partir de murs arasés intégrés dans de nouveaux ou des empreintes d'élévation. On n'a pas atteint le niveau du sol de celles de Notion et de Samos, tandis que la parodos localisée par Ö. Özyiğit à Phocée demeurera bien évanescente tant qu'un plan n'établira pas le lien entre le mur identifié comme mur de soutènement antérieur du théâtre et la partie inférieure du koilon. Celles d'Érythrées et de Métropolis furent conservées au même niveau, mais leur débouché considérablement rétréci. À Métropolis les murs de soutènement antérieurs sont bétonnés ; à Érythrées plusieurs remaniements antiques masquent la parodos d'origine, à commencer par son sol. L'image que fournit la parodos de Priène est sans doute la plus conforme à l'original, mais il faudrait sans doute en retrancher la porte dont l'étude montre qu'elle fut ajoutée, ainsi que, là encore, les vestiges qui en saturèrent l'espace plus tardivement.

On ne peut pas exclure une fermeture des parodos originelles, ne serait-ce que par une simple corde : c'était possible à Priène, du moins à la limite de l'orchestra, jusqu'où s'étendait la barrière en bois. On peut envisager aussi des portes en bois comme on en construisit à Délos en 308-306 av. J.-C., qui furent quelques décennies plus tard, en 274 av. J.-C., remplacées par des portes en pierre [16]. Les deux solutions ne sont pas incompatibles, puisque plus tard, on avait des grilles à l'entrée de l'orchestra et des portes plus à l'extérieur dans la parodos.

Une autre façon de marquer la limite entre intérieur et extérieur était le traitement du parement des murs de soutènement antérieurs, lisse en aval de la parodos, et à bossage en amont. Ce n'est attesté en Ionie qu'à Priène : les murs de Métropolis n'en sont que des copies modernes, en béton. On en connaît un parallèle à Délos. Dans les deux cas la délimitation ne coïncide pas avec celle de la porte, mais elle l'anticipe plus en amont, ce qui facilitait l'aménagement de cette porte contre le parement lisse : la question se pose de savoir si la finition fut conçue avec le projet de compléter l'ensemble d'une porte. L'aspect du mur pouvait suggérer qu'on était déjà dans l'espace théâtral, celui de la parodos, avant de pénétrer véritablement dans le monument. Un avantage incident d'un tel traitement est que cela en faisait un espace disponible à l'entrée du monument pour la gravure, la peinture ou le dessin : au théâtre de Larissa en Thessalie on utilisa la surface complètement lisse du mur de soutènement antérieur pour y tracer une épure, et ce fut encore le cas à Milet à l'époque impériale où toute la partie inférieure du mur était soigneusement dressé. Mais ce n'était certainement pas la destination de cette finition car la zone préparée était loin d'être entièrement exploitable à cette fin. Le travail de la pierre paraît bien plutôt ornemental : à Priène, la zone lisse se prolonge sous les chaperons, telle la ciselure périmétrale d'un bloc à panneau dressé reproduite à l'échelle du mur de soutènement antérieur tout entier.

Même sans remaniement profond des parodos de Priène, leur sol se modifia naturellement avec le passage des siècles : il fallut s'adapter à l'évolution des niveaux de sol, en ajoutant quelques marches à la fin de l'Antiquité pour compenser la

16. Fraisse, Moretti 2007.

pente descendant vers l'orchestra dans la parodos ouest. Alors qu'à l'époque impériale se multiplieront les rampes ascendantes d'accès latéral au théâtre, les parodos pouvaient avoir un sol en pente descendant vers l'orchestra, comme c'était le cas de la parodos ouest de Priène, tandis que le sol de la parodos est montait vers l'orchestra : il s'agissait simplement, dans les théâtres d'Ionie, de s'adapter au terrain, et rien n'indique que l'orchestra ait été décaissée, phénomène surtout attesté en Grèce entre le ve et le début du IIIe s. av. J.-C., avant donc le développement du théâtre en Ionie, fruit peut-être d'expérimentations dans le sens d'une évolution vers un bâtiment de scène à deux niveaux [17], de même que les décaissements d'époque impériale peuvent correspondre à des phases de mutation de la configuration générale du théâtre [18].

Le problème d'évacuation des eaux hors de la cuvette du théâtre était réglé par la transformation du caniveau de l'orchestra en un canal couvert sous les accès ou le bâtiment de scène : la pente du sol des parodos importait peu, contrairement à celle de l'orchestra. Il arrivait que l'évacuation soit conçue de pair avec la parodos, étant aménagée sous le niveau du sol le long des murs de soutènement antérieurs, comme on pouvait le faire quand on concevait le réseau hydraulique parallèlement au système viaire : la parodos constituait la voie aboutissant au théâtre, avant les représentations comme pendant, dans la trame urbaine comme dans la topographie de la fiction. Les études précises manquent en Ionie, mais on peut relever qu'à Magnésie et à Éphèse, du moins dans leur parodos nord, la canalisation sortant de l'orchestra contournait le pilier de tête du mur de soutènement antérieur pour longer ce dernier vers l'extérieur. À Magnésie elle devenait souterraine un peu avant la sortie de l'orchestra et décrivait un virage polygonal ; à Éphèse, elle formait un angle droit. À Priène en revanche, elle traversait de part en part le débouché des parodos, l'entrecolonnement de chaque extrémité, longeant ensuite les petits côtés du bâtiment de scène.

Les murs de soutènement antérieurs et les bâtiments de scène étant dissociés, les parodos revenaient à une forme vide, non monumentale, et non limitée précisément sur tous ses côtés. Les bâtiments de scène peu développés en longueur et les murs de soutènement antérieurs convergeant vers le centre de l'orchestra laissaient un vaste espace en entonnoir pour les parodos, se rétrécissant vers l'orchestra, si bien que l'accès pouvait se faire, selon l'articulation du théâtre avec le système viaire, plutôt le long des murs de soutènement antérieurs ou en longeant les petits côtés du bâtiment de scène. Les limites extérieures de cet espace de transition situé hors du théâtre étaient floues. Ainsi à Priène, les spectateurs devaient quitter la rue du théâtre pour accéder plus frontalement que latéralement à l'orchestra, passant par la fontaine adossée à l'extrémité sud du petit côté est du bâtiment de scène, mais aussi à Éphèse, en particulier du côté nord, dans l'axe de l'Arcadiane, où se trouvait également une fontaine. Dans tous les cas, l'étroit passage entre proskènion et koilon faisait office

17. Gebhard, 2015.
18. C'était notamment la théorie de W. Dörpfeld. Voir à ce propos Öztürk 2015.

de goulot d'étranglement, facilitant le contrôle des entrées, mais générant aussi un certain stationnement dans les parodos.

Les choreutes devaient succéder aux spectateurs dans le même espace : on peut supposer qu'ils longeaient plus strictement les murs de soutènement antérieurs, de façon à faire une entrée ordonnée et n'apparaître que graduellement dans l'espace scénique. Ils pouvaient se préparer à faire leur entrée dans la zone ouverte située en amont de la parodos, invisible des spectateurs. Pour les spectateurs comme les artistes, la parodos était certainement un espace de circulation, mais aussi de stationnement, ce qui peut expliquer qu'on y trouvait des équipements pour se désaltérer à Priène et à Éphèse, des lieux de culte, et que l'espace devint, s'il ne l'était pas dès l'origine, un lieu d'affichage et d'exposition de monuments honorifiques.

Peut-être était-ce là que stationnaient, attendant leur tour, les concurrents des concours, qui n'entraient certainement pas tous dans le bâtiment de scène, si l'on tient compte des dizaines de personnes que représentaient les chœurs. Une anecdote narrée par Pollux nous montre que les hérauts et les trompettes ne s'adressaient pas uniquement aux spectateurs, mais aussi aux artistes qui patientaient et se préparaient en dehors du théâtre, hors de vue et d'ouïe : c'est parce qu'Hermôn, un acteur de comédie qui l'emporta aux Lénéennes en 423 av. J.-C., n'avait pas entendu le héraut, s'étant éloigné du théâtre pour essayer sa voix, qu'on aurait introduit l'usage d'appeler les artistes au son de la trompette. L'anecdote comme d'autres rappelle qu'on pouvait éjecter les artistes du théâtre directement par les parodos, ce qui montre que leur droit d'occupation de l'espace scénique comme des locaux du bâtiment de scène était éphémère et contestable [19].

Le cas du Panionion paraît très particulier : le défaut d'aplanissement du socle rocheux laisse penser qu'on n'aménagea pas de parodos et qu'on ne prévit pas l'accès latéral d'artistes à l'orchestra : de ce fait il paraît assez improbable qu'on ait prévu de faire entrer des chœurs dans un édifice qui devait être avant tout politique.

Accès frontaux depuis le portique du proskènion : passages et décor. La façade à colonnade du proskènion constituait le décor de fond devant lequel se déroulait le drame : l'édifice pouvait représenter un palais, les maisons voisines de particuliers, une forêt, l'entrée d'une grotte. Les entrées et les sorties dans ce hors-scène étaient fondamentales pour l'action dramatique.

19. παρῆλθε μὲν εἰς τοὺς ἀγῶνας ἡ σάλπιγξ ἐκ τῆς ἐμπολεμίου μελέτης, ἐφ' ἑκάστῃ δὲ τῇ κλήσει τῶν ἀγωνιστῶν ἐπιφθέγγεται ἐκ τοιᾶσδε τῆς αἰτίας. Ἕρμων ἦν κωμῳδίας ὑποκριτής· λαχὼν δὲ μετὰ πολλοὺς ὁ μὲν ἀπῆν τοῦ θεάτρου, τῆς φωνῆς ἀποπειρώμενος, τῶν δὲ πρὸ αὐτοῦ πάντων ἐκπεσόντων Ἕρμωνα μὲν ὁ κῆρυξ ἀνεκαλεῖτο, ὁ δ' οὐχ ὑπακούσας, ζημίᾳ πληγείς, εἰσηγήσατο τοῦ λοιποῦ τῇ σάλπιγγι τοὺς ἀγωνιστὰς ἀνακαλεῖν : « La trompette est passée de la pratique militaire aux concours : chaque fois que l'on appelle le nom d'un concurrent, on la fait sonner et en voici la cause. Hermôn était un acteur comique ; comme, après tirage au sort, son tour venait après celui de nombreux autres, il se tenait loin du théâtre, exerçant sa voix ; or, tous ceux qui le précédaient ayant été chassés du théâtre (sous les sifflets), le héraut appela Hermôn, mais lui, ne se présenta pas ; condamné à une amende, il proposa qu'à l'avenir on appelle les concurrents au son de la trompette » (Poll. VII 81). Voir aussi l'anecdote de l'éjection violente du poète comique Diphile hors du théâtre (Ath. XIII 583 f).

Un véritable portique aurait offert autant d'accès que d'entrecolonnements et n'aurait pas permis de se dissimuler. Dans les proskènions, tous les entrecolonnements étaient fermés d'une cloison de façon à former une façade fictive présentant le nombre de portes nécessaires et de fins panneaux peints amovibles en bois permettant de changer le décor : ces pinakes introduisaient de la variété sous un entablement dorique rehaussé de bleu et de rouge à Priène, comme probablement dans les autres théâtres : le procédé était courant dans l'architecture monumentale. À Priène, les pinakes formaient à l'origine quatre paires de panneaux épais de 2 à 3 cm adossés aux piliers à demi-colonnes et fixés par des scellements métalliques ; il aurait été prévu de remplacer éventuellement les portes par des panneaux en bois légèrement différents.

On pouvait aussi fixer à la corniche des guirlandes ou une série d'éléments décoratifs, comme on l'observe à Priène, où A. von Gerkan identifie des demi-agrafes pour des crochets métalliques (voir *supra*, p. 730), ou plus tard à Éphèse, où l'on fixait peut-être un décor à l'aide de paires de mortaises de goujons à canaux de coulée (voir *supra*, p. 200).

En règle générale, on comptait trois portes propres à répondre aux exigences des drames – c'est ce que suppose l'argument du *Dyskolos* – et cela ne dépendait en aucune façon de la longueur de la façade : c'est le nombre dont témoigne le théâtre de Priène, que confirment les proskènions postérieurs qui jusqu'à la haute époque impériale au moins conservèrent ces trois portes, à part à Érythrées où l'on avait abandonné le front du proskènion et où nous identifions cinq portes. Fr. Krauss restitue ainsi, sans doute à juste titre, trois portes dans les trois premiers proskènions de Milet, indépendamment de leur longueur. On remarquera cependant que dans d'autres régions du monde grec [20], une porte pouvait suffire et qu'on trouve en Asie Mineure une solution maximaliste, de même qu'on aura plus tard cinq portes dans les fronts de scène et non trois. Ces portes ouvraient vers l'intérieur du bâtiment de scène et pouvaient être verrouillées de l'intérieur, du moins au théâtre de Priène.

Circulation dans l'orchestra. La circulation dans l'orchestra n'était contrainte que par les limites et la forme de l'espace disponible, exposées plus haut. On pouvait se mouvoir dans toutes les directions et l'orchestra guidait plus ou moins bien les mouvements circulaires. Les artistes y côtoyaient les personnes assises à la proédrie, que les autres spectateurs avaient sous les yeux. Mais relativement immobiles ces illustres personnages ne faisaient pas partie du spectacle et rien ne prouve qu'ils pouvaient y intervenir ou que les artistes franchissaient la limite parfois simplement symbolique de l'orchestra pour interagir avec les spectateurs, parmi eux ; les textes, notamment les parabases des comédies, nous laissent simplement deviner que le métathéâtre n'est pas une invention moderne, mais qu'un acteur pouvait apostropher le public,

20. Moretti 1992b, p. 91-92.

ou même lui lancer des objets[21], brisant les frontières entre fiction et réalité ou rompant l'illusion théâtrale. Il pouvait encore s'adresser aux artistes ou aux techniciens, comme Trygée interpelant le machiniste manœuvrant la grue dans la *Paix* (Ar. *Pax* v. 173-175).

1.3.2 — Circulation dans le bâtiment de scène

La question de la circulation dans le bâtiment de scène est relativement complexe : elle demande, alors que nous avons rarement à notre disposition toutes les données, de tâcher de comprendre l'articulation entre proskènion et skènè, mais aussi la communication de chacune de ces composantes avec l'extérieur – parodos ou circulation à l'arrière du théâtre – et l'intérieur du théâtre pour le proskènion ; et encore les possibilités de passage du rez-de-chaussée à l'étage pour le bâtiment de scène entier, sachant que là aussi les accès peuvent être intérieurs ou reliés à l'extérieur.

Circulation au rez-de-chaussée. L'accès par la façade arrière du bâtiment de scène ne semble pas avoir été primordial. Il n'en existait certainement pas dans les premières phases du théâtre de Milet, où le mur arrière tenait lieu de fortification. À Priène, le mur postérieur aurait d'abord été plein : si on l'interprète comme un remontage, on suppose qu'il en allait de même dans la première phase et qu'on ne supprima pas un accès préexistant. À Magnésie la porte axiale postérieure dessinée par W. Dörpfeld est totalement restituée : si elle paraît probable dans la phase où fut ajoutée une galerie à l'arrière de la skènè (postscaenium), communiquant avec cette dernière, on pourrait douter de son existence dans la phase originelle.

Pour atteindre le proskènion, il n'était pas nécessaire de passer par la skènè. On pouvait y pénétrer par ses petits côtés, ou par l'arrière, en longeant les petits côtés de la skènè. On ne sait si les entrecolonnements latéraux qui plus tard reçurent des grilles étaient déjà fermés ou pouvaient l'être : ne pas les fermer revenait à ouvrir le théâtre à tous vents et à rendre inutile les portes de parodos. Rien ne prouve cependant qu'on se soucia de pouvoir interdire l'accès aux théâtres dans leur première phase monumentale.

En l'absence de porte arrière, pour entrer dans la skènè, il fallait passer par le proskènion et non l'inverse, de même qu'on abordait la galerie à colonnade d'un portique avant de pénétrer éventuellement dans les pièces qui s'organisaient derrière : l'entrée dans le théâtre, même pour les artistes, ne se faisait pas, dans les théâtres du moins que nous connaissons suffisamment bien, par la façade extérieure que représentait le mur arrière de la skènè.

La présence d'une porte par pièce paraît s'imposer : elle est bien attestée à Priène, ou encore à Érythrées. À Magnésie ce n'est vérifié que pour une pièce latérale, qui présentait un seuil décalé vers l'intérieur du théâtre, mais on peut imaginer que

21. Le Trygée d'Aristophane sacrifiant à la Paix apporte ainsi une corbeille de grains d'orge qu'il fait jeter aux spectateurs par un esclave (Ar. *Pax* VII 2).

c'était le cas pour les cinq pièces ; à Érythrées également les seuils des deux pièces latérales étaient décalés vers l'intérieur du théâtre, tandis que ceux des pièces médianes présentaient une ouverture axiale. Il n'y a qu'à Priène que l'on puisse étudier le rapport entre portes du proskènion et portes de la skènè : de même nombre, elles sont rigoureusement alignées, ce qui montre que la skènè s'adapte au rythme du proskènion, quitte à décaler les seuils de l'axe de la pièce : cela pourrait bien expliquer les seuils décalés des skènès de Magnésie et d'Érythrées et guider la restitution des portes des proskènions associées. Un artiste pouvait passer tout droit de l'une des pièces à l'orchestra, et inversement.

Dans les théâtres de Priène et d'Érythrées, les portes, doriques dans le premier et ioniques dans le second, s'ouvraient de manière attendue vers l'intérieur, comme celles de maisons. À Priène, on pouvait toutes les verrouiller de l'extérieur par une barre transversale, ce qui correspond bien à des pièces où l'on n'habite pas, des resserres dont on pouvait vouloir protéger le contenu. Cependant une porte au moins (celle de la pièce est) pouvait être verrouillée de l'intérieur, ce qui n'était pas sans intérêt si elle faisait office de loge ou de coulisses. Les traces d'usure et de réfections des mortaises de gâches montrent qu'on actionnait souvent le verrou permettant de bloquer le battant oriental des portes.

À Milet, on conserve en place le seuil de deux portes latérales symétriques pour la skènè I ; l'exclusion d'une porte axiale résulte de spéculations sur le déplacement des blocs des phases originelles qui ne font pas preuve : trois portes pour une seule pièce, sur une longueur de 15 m paraît peut-être beaucoup, mais trois portes sont plus vraisemblables que deux.

On peut relever aussi l'absence de portes dans les murs de refend entre les pièces de la skènè, qui montre que ces pièces consistaient en des locaux à l'arrière du proskènion, comme les boutiques d'un portique : c'était bien le cas à Priène. Ailleurs tout est affaire de restitution : W. Dörpfeld ne représente aucune porte entre les pièces, ce qui paraît cohérent avec Priène et d'autres édifices, tandis que les dessins proposés par Fr. Krauss abondent en portes, y compris entre les différentes pièces.

À l'inverse l'espace unique du proskènion, qui faisait office de sas où les acteurs allaient et venaient, au rythme de leurs entrées et sorties par les portes du proskènion, où l'on pouvait tenir prêts les accessoires nécessaires à l'action, n'était interrompu par aucun obstacle ; au théâtre d'Érythrées seulement, l'accès au passage souterrain, qu'on avait accolé au mur de la skènè pour limiter la gêne, réduisait cet espace important ; c'est peut-être pour cette raison qu'on préféra faire déboucher le passage équivalent du théâtre de Magnésie plus loin, à l'intérieur de la skènè.

Accès à l'estrade. Le fait que le proskènion outrepassait en longueur la skènè permettait de prévoir un accès postérieur à la fois à l'estrade et vers l'estrade, à l'abri des regards des spectateurs, qui ne nécessitait pas de traverser le bâtiment de scène. Si le principe de symétrie impliquait un débord de la façade du proskènion des deux côtés, cela n'implique pas nécessairement un double accès, redondant. Dans ce secteur

des théâtres d'Ionie, on ne recourut pas à la solution des rampes, bien attestée dans le Péloponnèse, mais plutôt à l'escalier comme à Délos[22]. À Priène, un escalier monumental est postérieur à la première phase du monument : on peut supposer qu'il remplaçait un escalier en bois. De même à Magnésie, là où l'on ajouta plus tard des murs formant des couloirs latéraux, on peut supposer l'existence d'un escalier en bois.

Le cas de Milet est plus problématique (**fig. 290**) : Fr. Krauss ne restitue aucun accès à l'étage. L'espace derrière le débord du proskènion était particulièrement peu profond (3,36 m à l'ouest, 3,96 m à l'est) : c'est trop juste pour y aménager un escalier s'élevant à 3 m de hauteur, qui dans son dernier état à Priène occupait toute la profondeur de la skènè (5,81 m) pour atteindre une hauteur sans doute moindre. Cela devient impossible, si l'on suit Fr. Krauss pour restituer des accès latéraux au rez-de-chaussée de la skènè, qui à vrai dire n'apparaissent pas indispensables : peut-être pouvait-on se contenter, comme à Priène dans le premier état, d'accès depuis le portique du proskènion ; peut-être aussi pouvait-on prévoir une porte ouvrant sur la skènè d'un côté, un accès à l'estrade de l'autre. Une possibilité est qu'on se soit contenté d'une échelle, ou d'un escalier en bois sans palier.

Les accès aux estrades de la haute époque hellénistique, tels qu'on peut les restituer, uniques, latéraux et asymétriques, paraissent être ceux d'espaces scéniques secondaires. Monter sur l'estrade élevée du proskènion n'avait pas l'immédiateté du franchissement des portes de son front et demandait un effort relativement important, surtout si l'on compare les accès avec ceux d'époque impériale où l'estrade était devenue un vaste plateau aux petits côtés largement ouverts au niveau des nouvelles parodos.

Accès à l'étage de la skènè. Pour monter à l'étage de la skènè, on pouvait se contenter des escaliers extérieurs d'accès à l'estrade puis entrer dans le bâtiment par l'une des baies : ainsi le rez-de-chaussée et l'étage de la skènè apparaissaient seconds par rapport à l'espace interne du portique et à sa couverture car ils étaient beaucoup moins importants pour le jeu.

L'espace derrière les baies de la façade constituait une arrière-scène relativement sombre d'où l'on pouvait peut-être faire des apparitions en s'avançant sur le devant de la scène. Ces baies n'avaient rien à voir avec d'étroites portes que l'on pouvait ouvrir et fermer et leur nombre importait sans doute moins que celui des portes du proskènion qui étaient directement liées à l'action dramatique et à son lieu principal. Il devait dépendre largement de la longueur de l'édifice : on en comptait trois à Priène, sans doute dès le premier état, on en dénombrera jusqu'à sept à la fin de l'époque hellénistique à Éphèse. On en restitue ainsi cinq à Magnésie, il faudrait en restituer à Milet dès les premières phases : cinq sont restituées pour la skènè III, cela paraît possible pour la skènè II, tandis qu'il faudrait en supposer trois pour la skènè I.

22. Sur l'accès à l'étage de la skènè dans les théâtres grecs, voir Moretti 1992b, p. 99.

Le fait qu'il y ait eu dès les premières phases du théâtre des escaliers à l'intérieur de la skènè est discutable : c'est le cas pour le seul exemple de Priène, où un escalier est restitué dans un espace large de 0,77 m qui aurait été ménagé dans l'épaisseur du mur de partition, dans la prolongation d'un puits pour des apparitions (voir *infra*, p. 1155) : la porte d'accès à cet escalier, depuis la pièce latérale aurait disparu, ainsi que ses marches ; seul un remblai qui semblait en pente au moment de la fouille témoignerait de son existence. Mais le fait qu'on n'en connaisse pas d'autre à la haute époque hellénistique invite à la plus grande prudence. À Magnésie on peut se demander s'il existait un accès intérieur à l'étage avant que le postscaenium et son ou ses escaliers adossés ne furent construits : faudrait-il voir l'installation d'un escalier comme l'explication du décalage des seuils des pièces latérales de la skènè ? Rien n'est moins sûr, et ces pièces apparaissent plus larges que de simples cages d'escalier.

À Milet la situation était très particulière, puisqu'on pouvait sans doute accéder latéralement à l'arrière de l'étage de la skènè, à niveau, par le chemin de ronde. À Priène dans le premier état, il semble que l'on ne jugea pas nécessaire de percer le mur d'une porte latérale accessible depuis l'escalier extérieur montant à l'estrade, telle celle que l'on ajouta par la suite. Il ne paraît donc pas justifié de restituer comme le propose O. Puchstein (**fig. 193**) pour Magnésie du Méandre des portes sur les petits côtés de l'étage de la skènè et l'idée d'y voir le débouché d'ἄνω πάροδοι (voir *supra*, p. 397) paraît saugrenue, car on ne faisait certainement pas d'entrées en scène à l'intérieur de l'étage de la skènè.

1.3.3 — Apparitions

Des dispositifs permanents facilitant les apparitions n'ont été identifiés que dans trois théâtres : il s'agit des passages souterrains d'accès à l'orchestra d'Érythrées et de Magnésie, qui s'inscrivent dans une série régionale et supra-régionale, et du puits ouvrant dans le toit de la skènè de Priène, plus original. Tous semblent avoir été prévus dès la première phase des travaux. Peut-être étaient-ils complétés, dans ces théâtres et dans les autres, par des dispositifs non structurels.

Dans l'orchestra par des souterrains. Des passages du type de ceux que l'on désigne traditionnellement comme charoniens, d'après une interprétation de Pollux (Poll. IV 127-132) [23], sont connus dans deux théâtres de taille moyenne. Si une fois encore on peut rappeler que le manque de fouilles cache peut-être l'existence d'autres souterrains – il pourrait très bien y en avoir eu à Phocée ou à Notion – il apparaît cependant que le dispositif, susceptible d'être bien conservé par l'enfouissement, était loin d'être général dans les théâtres grecs, et que les grands théâtres de Milet et

23. Comme le remarque Fraisse, Moretti 2007, p. 257, n. 94, rien n'assure que les *charonioi klimakes*, « échelles » ou « escaliers charoniens » de Pollux débouchaient dans l'orchestra (si ce n'est qu'ils sont énumérés après l'ἡμικύκλιον situé lui dans l'orchestra et que le lexicographe, dans un texte peu clair, semble les situer du côté des gradins). H. P. Isler consacre un court bilan à ces passages souterrains (Isler 2017, p. 150-152). J. R. Green a annoncé une synthèse sur le sujet (Green *et al.* 2015).

d'Éphèse, ou encore celui de Priène, où l'on fit le choix d'un aménagement permanent pour des apparitions par le toit, ne furent très probablement jamais dotés de cet équipement complémentaire.

Avec les passages d'Érythrées et de Magnésie, celui de Tralles (**fig. 562**) [24] pourrait constituer un sous-groupe régional d'un phénomène attesté jusqu'à l'époque impériale dans le Péloponnèse, en Grèce du Nord et Macédoine, dans les Cyclades, en Sicile, à Chypre, au Proche-Orient (voir *supra*, p. 388). Ceux de Magnésie et d'Érythrées, construits en grand appareil, semblent remonter à la première phase des monuments : ils se distinguent l'un de l'autre en ce que le premier part de l'intérieur de la skènè, le second du proskènion, ce qui est plus fréquent.

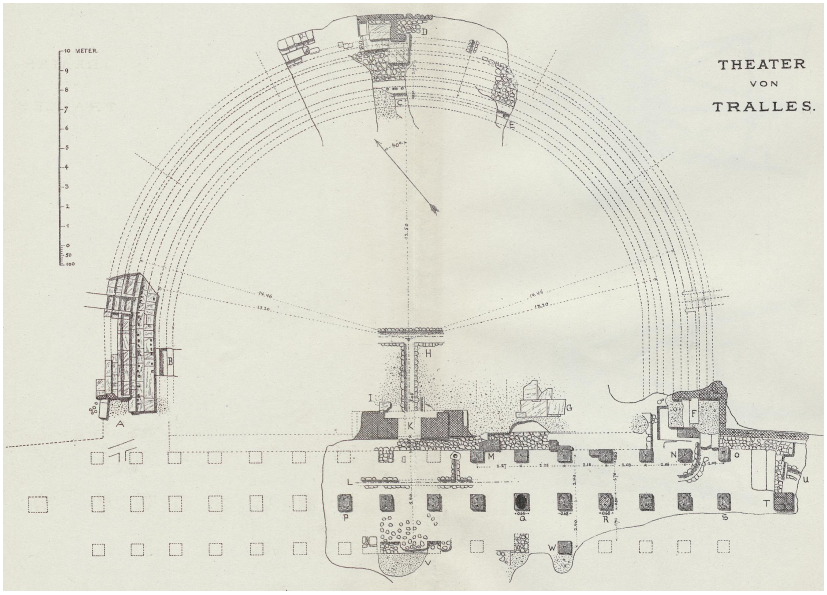


Figure 562 – Tralles, théâtre. Plan restitué (Humann, Dörpfeld 1893, pl. XII).

Les deux passages étaient suffisamment larges (0,76 m à Magnésie, 0,82 m à Érythrées) et hauts (un peu moins de 2 m à Magnésie, *ca* 1,45 m à Érythrées) pour avoir été empruntés par des acteurs debout ou courbés, du moins dans la première phase pour celui de Magnésie. Leur comparaison est limitée par le fait qu'on en connaît uniquement l'entrée à Érythrées, équipée d'un escalier en pierre perpendiculaire au couloir axial, contre une partie intermédiaire et peut-être le débouché remanié à Magnésie. Ces passages ont pu servir aux apparitions bien connues de spectres, dans le répertoire eschylien notamment, telles celles de Darius, Clytemnestre ou Sisyphe ; pour Magnésie nous avons suggéré qu'on ait pu les mettre à profit encore à la basse époque hellénistique pour des pièces qui furent données dans le théâtre, comme le drame satyrique *Protésilas* ou peut-être la tragédie *Clytemnestre* (voir *supra*, p. 388).

24. W. Dörpfeld n'y voit cependant pas de phase hellénistique et le rapproche de la phase impériale de celui de Magnésie (Humann, Dörpfeld 1893, p. 407-408).

À travers le toit par un puits. Le puits de Priène (**fig. 410**) aménagé dans l'épaisseur de la façade de la skènè est sans parallèle, ce qui n'implique pas une originalité absolue de cette construction : les chances d'en identifier sont diminuées par le défaut d'élévation conservée des édifices et le fait qu'un tel puits n'était praticable que dans une skènè de type grec, et avait toutes les chances de disparaître dans les remaniements d'époque impériale.

De largeur tout à fait comparable à celles des souterrains (L. 0,77 m, prof. 1,01 m), le puits devait être conçu pour y faire monter un acteur depuis l'étage jusqu'au toit, de façon à ce qu'il y fasse une apparition, que ce soit par l'ascenseur sans parallèle que restitue A. von Gerkan ou une échelle. Puits d'accès au toit et escalier montant au premier étage auraient été conçus d'un seul tenant, juxtaposés dans la même épaisseur de mur. Nous avons montré que le dispositif s'apparentait mal à un *theologeion* (Poll. IV 127-132), qui permettait l'apparition simultanée de plusieurs dieux au-dessus de la skènè, ce qui était plus praticable sur la toiture plate d'une skènè à un seul niveau comme on n'en trouvait plus dans les théâtres hellénistiques ; dans ces derniers, le meilleur équivalent était la couverture du proskènion.

La liste de Pollux ne nous renseigne guère sur l'interprétation à donner à cette forme singulière : elle montre qu'on donnait aux machines un nom les prédestinant à un usage plutôt que spécifiant leur forme, et le lexicographe, qui baptisait peut-être lui-même ces machines, considère parfois son travail achevé quand le nom parle de lui-même, c'est-à-dire quand le lecteur peut comprendre le sens du mot, c'est-à-dire avant tout l'usage de la chose. Derrière chaque nom énuméré par Pollux, il n'y a pas à chercher un type de machine à part entière : la liste montre bien plutôt la diversité des noms employés pour désigner des dispositifs adaptés au contenu des pièces, qui pouvaient prendre une forme variant d'un monument à l'autre, selon les conditions matérielles. Tout au plus pourra-t-on remarquer que l'étroite ouverture pour une seule personne dans la toiture de Priène pouvait plus aisément évoquer un observatoire, une tour ou une fenêtre qu'un vaste espace, plan ou aérien.

Autres apparitions ? Rien n'atteste en Ionie l'utilisation d'une grue permettant de mettre en scène des apparitions au-dessus du bâtiment de scène ou de l'orchestra : aucune fondation dans un bâtiment de scène propre à supporter une telle machine n'a été identifiée comme à Athènes[25], ce qui n'exclut pas qu'on ait utilisé des machines mobiles pour simuler des apparitions au-dessus du bâtiment de scène. On pourrait d'ailleurs se demander si le puits priénien ne représentait pas une solution plus modeste et moins spectaculaire, sur laquelle on se serait rabattu, car faire passer une grue au-dessus d'un bâtiment de scène à deux étages et toiture à double pente était tout autre chose que la manœuvrer au-dessus de la skènè à niveau unique et toiture en terrasse de l'Athènes du ve s. av. J.-C. : on manquait de toutes façons d'espace derrière le bâtiment de scène de Priène, où passait une artère de la cité, tout aussi étroite qu'importante. Si l'on voulait restituer une grue, il vaudrait mieux s'en tenir à l'emplacement indiqué par Pollux, la parodos gauche (Poll. IV 128).

25. Voir en dernier lieu Papastamati von Moock 2018 (fondation T).

À Milet dans les premières phases du théâtre, le chemin de ronde communiquant avec la skènè pouvait représenter une solution simple pour mettre en scène des apparitions, plutôt que de placer une grue sur le côté ; c'était en tous cas impossible derrière l'édifice, en dehors de l'enceinte urbaine. À Éphèse, la situation était tout autre : une terrasse plane profonde de 6 m était disponible à l'arrière de la première skènè en pierre, et sa destination comme son usage peuvent susciter des interrogations, d'autant qu'elle empiétait sur une importante rue du plan hippodaméen, la rue de marbre, qui traversait le centre urbain et se prolongeait par la voie sacrée : R. Heberdey et W. Wilberg y voyaient un portique dont rien ne subsiste. Que l'espace ait été employé comme une *porticus post scaenam* avant la lettre paraît douteux : un portique adossé plutôt qu'une cour péristyle aurait gêné l'accès postérieur à la skènè ; la terrasse constituait un cul-de-sac, accessible d'un seul côté ; elle s'élevait au-dessus de la fontaine hellénistique sans pour autant communiquer avec celle-ci. Il paraît enfin improbable qu'on ait anticipé son remplissage presque total par un postscaenium justifié surtout par son rôle de contrefortement du front de scène.

Aucun rail ou autre dispositif n'atteste l'existence d'eccyclèmes permanents, pas plus que dans d'autres théâtres du monde grec, ce qui n'empêche pas qu'on ait pu utiliser des chariots suffisamment étroits et légers pour franchir les portes du proskènion. Enfin, toutes les estrades connues étant en bois, on peut se demander s'il ne pouvait pas exister des trappes permettant de produire des apparitions, qu'évoque le terme ἀναπιέσματα employé par Pollux (Poll. IV 132), comme autrefois sur le toit de la skènè, un niveau au-dessus de l'espace de jeu principal.

On ne saurait s'avancer davantage, sans vestiges à l'appui. Certes la liste de Pollux (Poll. IV 127-132) est riche et évocatrice, et on aimerait savoir à quoi pouvaient ressembler toutes les machines qu'il énumère et si seulement elles existaient. Quel était par exemple cet objet massif posé à l'avant de l'extrémité de l'estrade du proskènion à Priène capable de l'user ? Nous l'avons rapproché (voir *supra*, p. 731) d'un cratère en marbre à colonnettes, consacré à Poséidon Hélikonios au IIIe s. av. J.-C., de dimensions concordantes avec le lit d'attente et trouvé, peut-être en position de chute, en contrebas. Faut-il y voir à cet emplacement que l'on pourrait juger gênant un complément d'ornementation, du même ordre que les hydries qui semblent avoir fait office d'acrotères d'angle sur le toit de la skènè du théâtre de Magnésie (voir *supra*, p. 425), ou plutôt un élément de décor, amovible, mais utilisé de façon récurrente ? Un vase en marbre n'avait pas les propriétés sonores d'un vase en métal, tel le *bronteion* qui, d'après Pollux et une scholie à Aristophane (Ar. *Scholia* 292 b), semble avoir été un chaudron en métal où l'on agitait des galets, à l'intérieur de la skènè, hors de la vue des spectateurs, ni celles d'un vase en terre cuite, tels les vases de résonance que Vitruve préconisera plus tard de placer dans la cavea (Vitr. V 5, 8).

Une conclusion s'impose : en la matière les échafaudages de l'esprit ne résistent guère au fait bien connu qu'au théâtre la plus sobre des mises en scène peut faire des miracles et l'illusion théâtrale peut se passer d'artifices matériels.

II — Un tournant monumental : le IIe av. J.-C. —

Dans le courant de l'époque hellénistique, il apparaît que les premiers édifices, relativement modestes, connurent d'importants travaux, notamment au IIe s. av. J.-C., phase de monumentalisation importante où leurs contours – murs de soutènement, portes de parodos, bordures d'orchestra, fronts de proskènion – se figèrent dans le marbre ; certains théâtres, et non des moindres, semblent même avoir connu leur première phase monumentale au IIe s. av. J.-C. seulement : celui d'Éphèse, d'après les datations stratigraphiques de son bâtiment de scène en particulier (deuxième quart du IIe s. av. J.-C.), celui de Métropolis, selon les caractéristiques stylistiques de l'ensemble de son koilon (milieu du IIe s. av. J.-C.), et la question demeure ouverte pour d'autres, comme celui de Notion.

La frontière entre nouveaux théâtres et développements d'anciens apparaît en réalité assez arbitraire : les inscriptions attestent que la cité d'Éphèse possédait un théâtre depuis le IVe s. av. J.-C., sur un autre site, avant la refondation lysimaquéenne, et l'on sait que la nouvelle ville s'était équipée d'un théâtre provisoire avant la première grande phase de marbre identifiée. Plutôt que de cloisonner une histoire où des zones d'ombre demeurent, nous envisagerons ici le mouvement général de monumentalisation d'une grande partie des théâtres d'Ionie. Ce qui frappe ici est la convergence des datations les mieux établies : les théâtres de Priène et de Magnésie, plus anciens, connurent aussi d'importants travaux de rénovation datés par les inscriptions tout au long du IIe s. av. J.-C. Sans doute les cités disposaient-elles de moyens sans précédent mobilisables pour compléter leur équipement par le développement de monuments qui n'étaient pas prioritaires au début de l'époque hellénistique. La période de calme qui suivit la paix d'Apamée contribua vraisemblablement à un essor général, au-delà des fortunes particulières des cités.

Avant de nous pencher plus en détail sur l'évolution de l'espace scénique, il importe de souligner que ce mouvement de monumentalisation toucha l'ensemble du théâtre, et peut-être parfois en priorité le koilon, quand il s'agissait de mettre à disposition des spectateurs un nombre suffisant de sièges de pierre ou de marbre, confort désormais incontournable. Il n'est pas toujours aisé de distinguer l'agrandissement d'un théâtre devenu trop petit de l'achèvement d'une phase de travaux qui s'étirait dans le temps. L'examen du dossier de l'évergésie d'Apollophanès à Magnésie (voir *supra*, p. 396) laisse penser que les travaux débutés au IIIe s. s'étendirent au IIe s. av. J.-C. pour se poursuivre jusqu'au Ier s. av. J.-C., sans réelle discontinuité peut-être ; ils auraient touché le koilon et ses murs de soutènement antérieurs de marbre, mais aussi le bâtiment de scène, l'espace des spectateurs comme celui des artistes.

II.1 — Transformation des orchestras

Les orchestras ne paraissent pas avoir connu de transformations fondamentales dans le courant de l'époque hellénistique : elles gardèrent la même forme et la même configuration globale, avec un caniveau limitant un sol en terre battue.

Leur aspect pourtant fut revisité : ce n'est semble-t-il que vers le IIe s. av. J.-C. qu'elles adoptèrent les bordures marmoréennes ; les barrières en bois de Priène et d'Éphèse montrent que les orchestras eurent d'abord des contours plus modestes. Après les avoir distinguées, dans leur conception originelle, par leurs différents rapports au cercle régulateur, nous souhaitons y revenir, car, du point de vue de la transition monumentale, elles présentent une coïncidence chronologique qui n'est peut-être pas anodine.

À Éphèse, l'aménagement définitif de l'orchestra bordée d'un canal et d'une circulation dallée semble contemporain de celui du bâtiment de scène en pierre, bien daté du début du IIe s. av. J.-C. seulement ; à Priène c'est tout au long du IIe s. av. J.-C. que s'échelonnent les datations de la monumentalisation progressive de la bordure : installation sur la bordure d'un autel en marbre de plus grandes dimensions, ainsi que des trônes de proédrie en marbre, reculés à cette fin (trônes que l'on avait sans doute ajoutés dans l'orchestra dans la seconde moitié du IIIe s. av. J.-C.), de façon à leur donner une assise de marbre fixe, et à les intégrer enfin dans une banquette continue, qui faisait de la bordure, non plus seulement un discret degré comme celui du théâtre d'Épidaure, mais un parapet de marbre très ouvragé.

Peut-être est-ce aussi alors que le sol des circulations périphériques fut dallé, non seulement à Éphèse dès la première phase monumentale du théâtre, mais aussi sans doute à Priène, où le dallage, fait de remplois, ne remonte pas à la haute époque hellénistique, mais intègre le caniveau et fut couvert de divers monuments au IIe s. av. J.-C. On ne dispose pas d'informations sur la date de celui de Magnésie, d'apparence similaire.

Dans de nombreux cas aussi l'équipement de la périphérie de l'orchestra apparaît avoir été figé dans la pierre, comme le montrent les autels cylindriques d'Érythrées et de Métropolis, datables entre le IIe s. et l'époque augustéenne, ou encore la clepsydre de Priène, ajoutée au IIe s. av. J.-C. et reliée au réseau hydraulique.

Les trônes de proédrie peuvent aussi y avoir contribué : ceux de Priène, sans être attribuables à la toute première phase du monument, puisqu'ils furent offerts dans la seconde moitié du IIIe s. av. J.-C., en constituaient un exemple précoce ; tous les autres trônes connus par ailleurs en Ionie semblent leur être postérieurs, si l'on considère leurs pattes de lions ou de griffons bien charnues et détaillées : ainsi de deux trônes erratiques, dont l'un très fragmentaire, attribués au théâtre de Notion (**fig. 29**), d'un autre rattaché à celui d'Éphèse (**fig. 64**), et des cinq trônes du théâtre de Métropolis (**fig. 238–240**). Tous se situent bien plutôt au IIe s. av. J.-C. Dans les deux dernières cités au moins, l'apparition des trônes en marbre pourrait coïncider avec la première phase monumentale du théâtre.

II.2 — Transformations des bâtiments de scène

Skènè. Les skènès gagnèrent également en importance. La construction du théâtre d'Éphèse introduisit un bâtiment de scène d'une ampleur nouvelle. Toujours rectangulaire, il était plus développé que tout ce qu'on avait pu voir jusqu'alors, tant

en longueur qu'en profondeur (41,70 m sur 10,74 m). Le plan primitif fut dédoublé dans les deux dimensions. D'une part il y avait non pas cinq espaces, mais neuf, plus précisément six pièces et deux escaliers de part et d'autre d'un vaste passage transversal central (2,80 m de large) : en pratique, le nombre maximal de cinq pièces pouvant servir de coulisses ou de resserres était simplement augmenté d'une unité, de façon à atteindre un nombre pair à répartir de chaque côté de l'axe. D'autre part, la skènè ne consistait plus en une simple enfilade de pièces, mais en un couloir venant s'intercaler entre ces pièces et le proskènion qui ne formait plus quant à lui tout à fait un couloir, puisque que ses petits côtés étaient rabattus sous forme de retours obliques. Un tel couloir de transition devint plus tard une caractéristique des grands théâtres : on le retrouve à Éphèse et à Smyrne, de même que le couloir transversal qui lui était perpendiculaire. C'étaient deux grandes artères qu'on insérait dans le plan.

Les skènès déjà existantes connurent des sorts divers, mais un nombre certain de celles-ci furent remaniées. Même la modeste skènè de Priène, limitée par les contraintes du plan hippodaméen, semble avoir connu un remaniement de sa moitié postérieure, outrepassant légèrement le lot du plan hippodaméen qu'elle devait occuper. À Milet, la skènè III de Krauss, dont la restitution demeure largement spéculative, pourrait être située à cette époque, entre les deux premières skènès placées au IIIe s. av. J.-C. et la dernière, qui correspond à un remaniement important à la fin de l'époque hellénistique : la skènè aurait connu une légère extension à l'est, attestée par un coup de sabre, et des murs de refend seraient venus diviser en trois l'unique espace central d'origine. À celle de Magnésie on aurait ajouté un postscaenium à la façade percée de trois arcs, dans une seconde phase hellénistique selon W. Dörpfeld.

Pour une certaine tradition, les baies, souvent improprement appelées thyrômata (voir *supra*, p. 77) , auraient alors fait leur apparition à l'étage des théâtres d'Ionie comme du reste du monde grec oriental, en façade. Cela constituerait un tournant dans l'histoire de l'espace scénique, témoignant d'un déplacement de l'action de l'orchestra vers l'estrade au IIe s. av. J.-C.

À Éphèse ou à Métropolis, où il subsiste des vestiges des piliers de ces baies ou de leurs consoles, la chronologie peut faire consensus : ils furent édifiés au IIe s. av. J.-C., et si, dans le cas d'Éphèse, on connaît mieux la rénovation en marbre du Ier s. av. J.-C., on admet que l'original possédait le même nombre d'ouvertures, qu'on aurait simplement décalées. À Priène et à Milet, théâtres qui présentent des phases antérieures, A. von Gerkan, et son fidèle correspondant Fr. Krauss, considéraient que la façade de l'étage présenta d'abord un mur plein à une ou trois portes, sans parallèle connu ; il nous paraît plus économique de supposer, que les baies, dont on possède à Priène des vestiges – seuils et consoles erratiques – existaient déjà dans le premier état[26]. La façade de l'étage du bâtiment de scène d'Éphèse ne faisait qu'amplifier,

26. En ce sens, Moretti 1997, p. 27-35. À côté du dossier qui y est réuni pour la Grèce, on peut rassembler pour l'Ionie les éléments décrits dans nos notices : les seuils et les consoles de Priène, étudiés par A. von Gerkan, les consoles inédites de Métropolis, les éléments d'entablement dorique en trachyte d'Érythrées, inédits également, que l'on pourra rapprocher de ceux d'Oropos.

comme pour le reste de la skènè, un schéma ancien, en portant le nombre de baies, qui pouvait être de trois ou de cinq, à sept.

La configuration démultipliée du théâtre d'Éphèse au IIe s. av. J.-C. impliquait qu'à l'étage, derrière le front de scène à baies, s'étendît un couloir, qui prenait la place du vaste espace à l'étage des pièces de la skènè, et qu'à l'arrière de ce couloir on comptât encore trois pièces barlongues en dehors de l'espace scénique, s'ajoutant aux six pièces du rez-de-chaussée. Si elles avaient servi de coulisses, cela aurait été pour des artistes qui se seraient principalement produits sur l'estrade, et non dans l'orchestra. Mais l'on remarquera que dans le tableau général, un tel édifice était un luxe, où il serait risqué de chercher systématiquement des fins pratiques.

Proskènion. C'est au IIe s. av. J.-C. que se serait développé le plan de proskènion de type dit trapézoïdal, de même que dans d'autres régions d'Asie Mineure, notamment la Lycie [27] : il s'agit plus exactement d'un plan en trapèze à la grande base prolongée par un rectangle. C'était une réponse au développement des estrades sur les côtés d'abord, plus que vers l'avant dans un premier temps, qui entraient en conflit avec les passages des parodos limités par des murs de soutènement antérieurs obliques. Un tel plan est adopté à Éphèse dès la première phase monumentale du théâtre au début du IIe s. av. J.-C., où il aurait presque formé un véritable trapèze, encore très aplati (**fig. 61**), en comparaison avec les parodos qui demeuraient spacieuses. Un tel plan doit sans doute être restitué pour le premier proskènion de Métropolis, probablement construit au IIe s. av. J.-C., dont les ailes sont perdues, si l'on considère l'étendue du bâtiment de scène et l'angle important formé par les murs de soutènement antérieurs au-delà du demi-cercle. Sa profondeur devait être modeste au IIe s. av. J.-C. (*ca* 2,50 m), de même que celle du proskènion de Magnésie, que l'on reconstruisit avec une façade en marbre selon un plan trapézoïdal dont les côtés obliques sont conservés. Ce plan novateur ne fut pas adopté partout ni dans un seul mouvement là où il le fut. À Priène, où le bâtiment de scène ne connut pas d'extensions latérales, on resta fidèle au plan initial. À Milet, l'apparition du type trapézoïdal serait plutôt à situer au moment de l'extension de la skènè du tournant de notre ère, dans une phase (IV) d'une autre nature, où les transformations de l'estrade étaient plus importantes : sa chronologie relative avec le proskènion d'Aphrodisias, considéré

27. H. P. Isler considère le théâtre d'Halicarnasse comme le premier à avoir possédé un proskènion trapézoïdal, le datant de la première moitié du IIIe s. (Isler 1999, p. 687), le plus récent étant celui d'Aphrodisias, à la toute fin de l'époque hellénistique. Le phénomène semble se développer surtout à la basse époque hellénistique, aux IIe et Ier s. av. J.-C., surtout en Lycie (Termessos, Balboura, Cadyanda, Arycanda, Oinoanda, Pinara, Telmessos mais encore Xanthos en Lycie, Caunos, Hyllarima et Aphrodisias en Carie). Cette liste que nous complétons un peu – on trouvera le plan de la plupart de ces théâtres dans tout catalogue à jour ; pour Xanthos, voir le rapport de fouilles Varkivanç 2019 – n'est pas exhaustive : outre trois ou quatre édifices d'Ionie que nous abordons, souvent oubliés car le plan trapézoïdal sera abandonné dans trois d'entre eux (Magnésie, Éphèse, Milet, et peut-être Métropolis, qui l'aurait conservé) on pourrait ajouter Kelainai-Apamée Kibotos en Phrygie par exemple (von Kienlin *et al.* 2016). Des proskènions trapézoïdaux seront encore construits ou reconstruits à l'époque impériale, surtout antonine (odéon de Cos, théâtres de Patara, Myra, Phasélis, Pergé, Sidé, Hiérapolis, Diocésarée, Élaioussa Sébastè).

comme le dernier de ce type, n'est pas assurée. Le cas d'Érythrées est plus incertain, mais des blocs erratiques proviennent probablement d'un proskènion dorique dont le plan n'était peut-être pas éloigné de celui de la phase suivante, définissant un rectangle qui ne barrait pas l'orchestra.

Les proskènions rectangulaires, là où ils furent maintenus, connurent quelques modifications : ainsi le retour latéral est de celui de Priène fut prolongé par un entrecolonnement, destiné probablement à faire pendant à l'escalier qui prenait appui à l'arrière du portique du côté ouest. La restitution de la skènè III de Milet s'en inspire, avec des extensions sous la forme de retours latéraux venant flanquer la skènè, mais la restitution est fondée sur des indices si ténus qu'on est en droit de se demander si elle correspondait à la réalité.

Pour A. von Gerkan, et après lui Fr. Krauss, c'est à cette époque que le proskènion serait devenu l'espace de jeu principal. Mais les arguments tirés de l'étude du théâtre de Priène semblent faibles : le proskènion avec ses accès demeurait fonctionnel (voir *infra*, p. 1164) ; d'autre part, faire de la banquette située au cinquième rang une « nouvelle proédrie », surélevée au niveau du nouvel espace scénique paraît très audacieux. Nous proposons que cette banquette du cinquième rang, à laquelle il faut ajouter une troisième banquette au quinzième, soit à dater de l'époque impériale, comme d'autres aménagements de ce genre à un emplacement similaire, notamment dans les théâtres d'Éphèse et de Milet, pour se limiter aux exemples ioniens (voir *supra*, p. 750). Au IIe s. av. J.-C., comme le décrit A. von Gerkan lui-même, c'est tout autour de l'orchestra, espace scénique principal, qu'une grande banquette fut construite.

II.3 — Évolution des accès

II.3.1 — Accès à l'orchestra

Accès latéraux : parodos. Les portes de parodos monumentales ne semblent être apparues en Ionie que dans le courant de l'époque hellénistique. Rien n'empêche en théorie de supposer des portes dès la construction des théâtres : au théâtre de Dionysos à Athènes, les portes firent leur apparition dans la seconde moitié du IVe s. av. J.-C. Cependant les indices réunis à Priène ou Érythrées montrent que la porte fut ajoutée postérieurement au bâtiment de scène (dans le cas de Priène du moins) et au mur de soutènement antérieur (dans les deux cas). À Magnésie du Méandre, les portes prenaient appui sur les nouveaux murs de soutènement antérieurs et furent peut-être érigées comme ces derniers au IIe s. av. J.-C., ce qui concorderait avec la dédicace du πυλών du théâtre d'Halicarnasse [28].

Dans le cas d'Érythrées on peut hésiter sur la datation de la porte surmontée d'un arc libre en plein cintre, car le dispositif est rare. Il est en tous cas postérieur au mur de soutènement antérieur, sur lequel l'un de ses piédroits prenait appui. On ne connaît d'arc de ce type dans un théâtre que dans celui de Nea Pleuron en Étolie,

28. Pedersen, Isager 2015.

où E. Fiechter restituait aussi à partir de claveaux un arc d'une portée de 1,80 m [29] : cet arc ne remonte en tous cas pas au-delà du IIIe s. av. J.-C., date de construction du théâtre [30]. La forme simple de l'arc n'empêche pas qu'il soit hellénistique, mais on pourrait aussi y voir une forme plus modeste des arcs monumentaux dont les piles sont conservées dans les parodos du théâtre de Milet. Le claveau issu d'un arc de tête trouvé au théâtre de Notion pourrait très éventuellement venir d'un arc monumental en marbre, lequel semble cependant plus qu'inattendu dans un édifice qui, de façon remarquable, conserva son aspect fruste en conglomérat, du moins pour le koilon, jusqu'à la fin de l'époque impériale ; par ailleurs l'examen du bloc indique un arc de tête, et non un arc libre.

Dans une série de théâtres (Éphèse, Métropolis, Magnésie), la parodos se monumentalisa également en ce qu'elle prit la forme d'un couloir à ciel ouvert, délimité par le retour oblique du proskènion de plan trapézoïdal, parallèle au mur de soutènement antérieur. Jamais il n'y eut de mur de parodos à part entière, mais la nécessité de maintenir les parodos conditionna l'orientation et l'emplacement choisis pour ces murs qui les définissaient. Déjà une tendance vers une composition organique se faisait jour : la porte de Priène unissait l'angle du proskènion et le koilon ; les murs parallèles des parodos manifestaient le lien d'interdépendance entre les composantes d'un tout.

Enfin le IIe s. av. J.-C., dans certains grands théâtres, est le moment où se développa dans la parodos une ramification des accès, avec l'apparition de galeries voûtées d'accès au diazôma en gamma, intégrées à l'intérieur du koilon, partant à angle droit de la parodos par une porte monumentale surmontée d'un arc, ménagée dans chacun des murs de soutènement antérieurs. En Ionie à l'époque hellénistique, ce développement n'est attesté qu'à Magnésie du Méandre au IIe s. av. J.-C. ; mais le fait qu'on le retrouve dans les très grands théâtres reconstruits à l'époque impériale de Smyrne, de Milet et d'Éphèse peut laisser penser que d'autres exemplaires hellénistiques ont pu exister. Par ce dédoublement de l'accès du public dans la parodos, il s'agissait de désengorger l'entrée dans l'orchestra, qui sur la ligne de l'accès le long du mur de soutènement antérieur se présentait comme la seconde bifurcation à angle droit après le passage de la première porte. Celle-ci faisait ainsi concurrence à celle de la parodos comme porte d'entrée du théâtre, d'autant plus que c'était celle qu'on voyait quand on considérait le théâtre de face. L'inscription d'une borne (ὅρος ἱεροῦ) sur le piédroit extérieur d'une de ces portes, quelle que soit son interprétation, montre qu'elle marquait elle aussi une frontière entre un intérieur et un extérieur, avant même la porte de parodos. Avec un tel dédoublement de l'accès, un plus petit nombre de spectateurs devait emprunter le même chemin que les artistes pour faire leur entrée aux yeux de tous ; la masse des autres spectateurs disposait d'accès bien distincts.

29. Fiechter 1931.

30. R. Bouchon en restitue un aussi à Larissa, où l'on observe encore bien l'empreinte de la porte sur l'un des murs de soutènement antérieurs, à laquelle il associe un claveau portant une dédicace.

Ainsi la circulation dans les parodos, assez libre et peu balisée dans les premières phases, se trouva de plus en plus canalisée et plus facilement contrôlable par le système des portes à l'extrémité des parodos ou dans les murs de soutènement antérieurs. Les portes de parodos étaient simples et n'étaient pas articulées à un accès à l'estrade comme les doubles portes du sanctuaire d'Asclépios à Épidaure. Au contraire portes et retours obliques des proskènions séparaient bien le passage vers l'orchestra, entre bâtiment de scène et koilon. Peut-être en allait-il différemment à Érythrées, où l'arc d'accès apparaît juxtaposé à un escalier dans le prolongement du proskènion. Mais l'aménagement pourrait être postérieur.

L'ensemble de ces modifications, bien plutôt destinées à orienter les flots de spectateurs, ne représentaient pas de changements fondamentaux du point de vue des artistes, dont le cheminement jusqu'à l'espace scénique demeurait le même, dans un cadre plus monumentalisé.

Accès frontaux du proskènion. Le système d'accès à l'orchestra depuis le proskènion ne semble pas avoir fondamentalement changé : les trois portes dans la façade furent maintenues, autant que l'on puisse en juger. Ainsi, on ne dispose pas de vestiges des portes des fronts de proskènion d'Éphèse ou de Milet, mais on les restitue avec vraisemblance dans l'axe de celles de la façade de la skènè.

À Priène il n'y avait plus alors que deux paires de pinakes dans les entrecolonnements entre les portes, qui furent numérotés de 1 à 4 (A-Γ), ce qui montre que la pratique du décor amovible perdurait, soit que l'on adaptât le décor à chaque représentation soit plutôt que l'on protégeât dans les resserres de la skènè les précieux panneaux pour les remplacer quand cela devenait nécessaire. Des grilles barraient les entrecolonnements des extrémités, ce qui donnait à voir l'intérieur de la skènè, mais n'était sans doute pas particulièrement gênant puisqu'il s'agissait des entrecolonnements qui s'étendaient au-delà du cercle de l'orchestra et du centre de l'action : diviser le nombre de panneaux par deux représentait de sérieuses économies [31]. Ces entrecolonnements étaient aussi ceux qui communiquaient avec la parodos : sans doute les barra-t-on pour canaliser l'entrée du public.

Le IIe s. av. J.-C. est aussi le siècle où les monuments honorifiques font leur apparition dans les espaces de circulation, jusque devant le front du proskènion à Priène. Des bases de Priène, on ne déduira pas que le front du proskènion avait perdu son rôle de décor de fond de l'espace scénique principal : au contraire on prit soin de ne pas obstruer les trois portes, remplissant progressivement tout l'espace disponible en dehors de ces portes et du débouché des parodos. On remarquera en outre que seules deux bases de statue cylindriques sont datables, du début et de la fin du IIe s. av. J.-C., et qu'elles se situent devant les entrecolonnements laissés vacants des extrémités : plutôt que de masquer des pinakes qui n'existaient pas à cet endroit,

31. Sur le coût de la fabrication, de la peinture et de l'installation des pinakes, on est bien renseigné par les comptes de Délos (Fraisse, Moretti 2007). Sur les *pinakes* voir aussi Moretti 1997, p. 17-26.

elles occultaient l'intérieur du proskènion et formaient, de part et d'autre de la partie centrale de la façade – celle qui avec ses trois portes correspondait au diamètre de l'orchestra – un encadrement symétrique : les deux statues de deux personnages de la même famille se répondaient, comme pouvaient le faire les paires de statues exposées sur les deux piliers de tête des murs de soutènement antérieurs. Les autres bases ne sont pas datées, mais on peut supposer que ce n'est qu'ensuite qu'on décida de placer des monuments devant les entrecolonnements centraux également : il n'est pas impossible que ce soit à un moment où les *pinakes* avaient disparu.

Il nous paraît donc exagéré d'utiliser comme A. von Gerkan ces bases au service de la thèse suivante : que l'orchestra fut dès lors délaissée pour l'estrade. On rappellera qu'il faudrait en outre remonter le *terminus ante quem* qu'il situait en 135 av. J.-C. jusqu'en 190 av. J.-C. (voir *supra*, p. 748) : le tournant ne serait plus à placer dans la seconde moitié du IIe s. av. J.-C., mais peut-être encore au IIIe s. av. J.-C., c'est-à-dire peu après la construction du proskènion comme estrade haute, constituant un espace de jeu secondaire. Les bases témoignent plutôt de deux phénomènes : d'une part, la saturation de l'ensemble de l'espace théâtral de dédicaces et de monuments honorifiques venant souligner les lignes principales et les points nodaux [32], quitte à rendre la circulation moins aisée, comme le montrent ceux qui furent installés aux deux extrémités de la circulation périphérique de l'orchestra, datés du IIe s. av. J.-C. ; d'autre part, la monumentalisation progressive du décor scénique : devant les entrecolonnements de la façade dorique en marbre, on ajouta des monuments de marbre, à un emplacement où l'on avait supprimé les panneaux amovibles, voire devant ces panneaux, ce qui encore une fois n'est pas assuré. En tous cas on jugea plus important de mettre sous les yeux des spectateurs une galerie d'images commémoratives de la cité, célébrant ses citoyens les plus illustres, ce qui dans une certaine mesure annonce l'exposition de statues dans le front de scène. L'installation de monuments désigne ainsi le lieu comme l'ἐπιφανέστατος τόπος du théâtre : cela revenait au fond à célébrer de façon pérenne certains *honorandi*, dans l'orchestra où l'on proclamait régulièrement les honneurs dus aux plus méritants, et c'est l'interprétation que nous proposons de la dédicace de Mégistè, qui fit ériger une statue à son époux précisément là où il avait naguère été honoré par le peuple, à savoir dans l'orchestra (voir *supra*, p. 762). Peut-être pourrait-on dire que ce nouvel alignement, qui peut rappeler celui de l'agora deux îlots plus bas, matérialisant sans doute le cheminement des processions [33], soulignait même la limite légèrement avancée de l'espace de jeu principal, l'orchestra. On se gardera cependant de toute surinterprétation du lieu d'exposition : il faut reconnaître qu'on n'avait guère le choix, car la corniche devant l'estrade en bois était d'une profondeur limitée et se trouvait devant l'espace scénique de la couverture du proskènion, ce qui, que cet espace ait été secondaire ou non, n'aurait pas été heureux : la trace d'usure que nous avons signalée se situait à l'extrémité, seul

32. Ma 2013, p. 25-28.

33. Certaines bases, contemporaines, consistent en des exèdres à gradins de même profil que ceux de la banquette (Johannowsky 1969–1970, p. 454, n. 1).

emplacement où il était envisageable d'ériger un monument honorifique. On pourra simplement remarquer qu'on ne choisit pas, comme dans la seconde moitié du IVe s. av. J.-C. au théâtre de Dionysos à Athènes, les parodos pour ériger une série de statues [34] : on choisit de les placer sous les yeux des spectateurs pendant le spectacle, de les intégrer au décor de fond.

Circulation dans l'orchestra. L'espace disponible pour la circulation dans l'orchestra ne paraît pas avoir fondamentalement changé : à Priène, le recul des trônes l'agrandissait du côté des spectateurs autant que la mise en place des bases la diminuait du côté du bâtiment de scène. Les artistes frôlaient plutôt des évergètes de bronze qu'ils ne frayaient avec les magistrats siégeant en rang sur la bordure de marbre ; cependant ils étaient au contact de spectateurs plus nombreux, ceux qui prenaient place sur la banquette venant s'ajouter aux cinq privilégiés de départ, installés sur les trônes. Un tel public restreint, sous forme de cercle choisi, donnait à voir à la foule l'espace scénique principal. Le soin apporté à sa périphérie, mise en valeur par le marbre, destinée à accueillir les grands prêtres et les hôtes de marque, devait par contraste faire ressortir l'aire centrale, demeurée simple espace fonctionnel en terre battue, et en souligner dans une certaine mesure l'importance.

11.3.2 — Circulation dans le bâtiment de scène

Circulation au rez-de-chaussée. Dans les nouveaux bâtiments de scène on comptait toujours une porte dans la façade de chaque pièce, sauf pour les cages d'escalier latérales à Éphèse. Dans ce théâtre, l'axialité des portes des pièces n'était pas remise en cause, car les trois portes du couloir devaient s'aligner sur les portes disparues du proskènion.

C'est dans le courant de l'époque hellénistique que seraient apparus les accès par la façade arrière du bâtiment de scène. À Priène cette dernière fut aménagée secondairement dans le mur remanié : elle ouvrait comme les autres vers l'intérieur de la skènè. À Éphèse, bâtiment conçu au IIe s. av. J.-C., la circulation axiale fut intégrée au plan, séparant les pièces en deux séries. Le passage axial traversant le bâtiment de scène depuis la façade arrière semble avoir connu un certain succès ensuite, notamment dans les grands théâtres dont le bâtiment de scène se développa en profondeur, comme à Milet et à Smyrne, jusqu'à l'époque impériale : ce sont même les couloirs se rejoignant dans les deux axes du bâtiment de scène que nous évoquions qui furent reproduits dans ces théâtres. À Magnésie, le postscaenium, si l'on suit W. Dörpfeld pour le situer encore à l'époque hellénistique, ouvrait sur l'extérieur par trois baies, façade animée qui préfigurerait, si et seulement si, nous y insistons, la datation pouvait être confirmée, des exemples d'époque impériale. À Milet il semble qu'on attendit la fin de l'époque hellénistique (skènè IV) pour contourner l'obstacle du rempart et permettre un accès postérieur sur une terrasse à l'arrière du rempart et du bâtiment de scène ; à Smyrne on ne sait rien du bâtiment de scène hellénistique. Ces accès

34. Voir dernièrement Ma 2015.

rapprochaient peut-être un peu d'un espace habitable et utilisable ces constructions pour fictions qu'étaient les skènès, qu'on contournait depuis l'arrière pour en trouver l'entrée et la façade, un faux extérieur à l'intérieur du théâtre ; où l'on entrait pour mieux en sortir, et ainsi entrer en scène ; où les artistes montaient à l'étage par l'extérieur, comme des figurines qu'on aurait par jeu fait déambuler dans une maquette de maison en terre cuite.

Pour ce qui est des accès latéraux, ils ne changèrent pas fondamentalement dans les théâtres qui conservèrent un proskènion de plan rectangulaire, comme à Priène. Simplement la prolongation d'un entrecolonnement du retour du portique côté est, qui venait faire pendant à l'escalier monumentalisé, invitait à pénétrer dans le proskènion par l'arrière de son débord.

La galerie de la skènè d'Éphèse assurant la transition entre proskènion trapézoïdal et pièces de la skènè semble avoir récupéré une partie des fonctions de circulation du proskènion. En effet les petits côtés de ce dernier étant rabattus pour former des retours obliques de l'estrade, ils n'étaient plus guère adaptés à l'aménagement de portes. Cela pourrait expliquer que la forme du couloir ait été reproduite à l'arrière du proskènion, couloir qu'on pouvait traverser de part en part par ses accès latéraux et qui permettait de distribuer les artistes dans les différentes pièces de la skènè ou le local sous la scène. Les passages auraient été plus limités dans ce dernier : seuls les artistes en compétition l'auraient fréquenté, peut-être.

Accès à l'estrade. C'est à cette époque que les accès à l'estrade semblent avoir pris une forme monumentale. À Priène, on y accédait désormais par un large escalier externe. Il est difficile de juger si cela changeait radicalement le confort des artistes ou s'il s'agissait simplement de développer les contours monumentaux du théâtre, en remplaçant peut-être le bois par du marbre. On peut en dire de même du parapet en marbre sur les petits côtés de l'estrade, qui est postérieur à la phase originelle du proskènion et s'insérerait bien dans le mouvement global de délimitation marmoréenne du IIe s. av. J.-C. À Magnésie aussi les couloirs ajoutés le long de la skènè permirent sans doute de pérenniser l'accès à l'estrade. On pourrait les rapprocher de ceux qui dans le bâtiment de scène de Téos flanquent les cinq pièces de la skènè et dont l'un au moins servait peut-être à accéder à l'estrade : cet aménagement n'est cependant pas daté.

Il en allait différemment des estrades de plan trapézoïdal qui se développèrent alors et dont la forme n'autorisait pas un accès extérieur postérieur à l'extrémité de l'estrade, ni par les côtés. Pour prendre pied sur l'estrade, il fallait désormais nécessairement passer par l'étage de la skènè. À Éphèse il existait des cages d'escalier d'accès à l'étage, qui consistaient en une transposition du modèle des escaliers extérieurs le long des petits côtés de la skènè par intégration de ces escaliers dans des espaces supplémentaires, fermés par quatre murs, plus étroits que les pièces, dont l'accès se faisait par une porte située à l'arrière du bâtiment de scène : on débouchait non à l'arrière de l'extrémité de l'estrade rectangulaire, mais à l'étage de la galerie

rectangulaire qui s'était substituée à l'estrade. Encore une fois on constate un dédoublement : il existait deux escaliers, de part et d'autre de la skènè. Un tel plan signifie que les spectateurs ne voyaient pas les acteurs monter à l'estrade par l'extérieur, mais s'avancer depuis l'espace derrière les baies. Les escaliers postérieurs semblent donc avoir été considérés comme des escaliers de service extérieurs à l'espace scénique, ce qui expliquerait leur manque de symétrie, à Priène du moins [35] : ils auraient servi à gagner l'étage en dehors du spectacle, non à faire des entrées en scène qui devaient se faire par les baies quand on jouait sur l'estrade.

Accès à l'étage de la skènè. L'accès à l'étage de la skènè et à l'estrade se voyaient donc confondus à Éphèse, tandis qu'ils étaient toujours distincts à Priène, où l'on pouvait y entrer par l'estrade depuis l'extérieur ou depuis l'intérieur du bâtiment de scène. C'est peut-être alors qu'on aurait ajouté également une porte latérale d'accès à l'étage de la skènè : l'escalier desservait désormais à la fois l'espace extérieur et l'espace intérieur de l'étage, l'estrade et l'espace derrière la façade à baies. Cette porte latérale semble contemporaine de la porte postérieure du rez-de-chaussée et coïncider avec un moment où l'on voulut faciliter une circulation continue dans la skènè, sans culs-de-sac ; en tous cas elle est antérieure à la porte d'époque impériale.

Une solution originale paraît avoir été adoptée à Magnésie : un large escalier extérieur adossé à l'arrière du postscaenium permettait de monter à ce dernier et de là à l'étage de la skènè puis à l'estrade. On ne sait s'il possédait un pendant ; quant à l'existence d'une porte latérale à l'étage de la skènè, comme celle de Priène, dont rien ne subsiste, nous ne pouvons que répéter nos doutes à ce sujet. À Milet, cas particulier, les portes latérales depuis le chemin de ronde, sont encore restituées par Fr. Krauss pour cette époque, ainsi que des portes dans chacun des murs de refend de l'espace s'étirant derrière le front de scène à baies, de même qu'il y en aurait eu à Priène. On ne peut qu'être prudent face à la restitution d'un même nombre de pièces à l'étage qu'au rez-de-chaussée, dont on ne sait rien : il ne semble pas s'imposer de partitionner ainsi l'arrière-scène, pas plus qu'on ne le fait pour l'espace derrière le proskènion.

Conclusions : continuité dans le changement

Le IIe s. av. J.-C. apparaît donc comme un tournant de l'histoire théâtrale en Ionie, un tournant qui s'étend dans une certaine durée, qu'il serait audacieux de vouloir borner trop précisément, étant données les marges d'erreur dans les datations. On pourra dire très prudemment qu'une phase importante se dessine entre celle de l'émergence du théâtre au IIIe s. av. J.-C., ou dans un long IIIe s. av. J.-C., et les débuts de la pénétration, toute relative, des modèles latins dans les théâtres, à partir du tournant de notre ère. On pourrait s'avancer un peu plus, sans trop de risques, en

35. L'asymétrie est attestée à Priène, demeure notre hypothèse ailleurs. Moretti 1997, p. 13 constate que dans les théâtres de Grèce, on trouvait des rampes ou des escaliers plus souvent symétriques qu'asymétriques. À l'échelle de l'Ionie, nous voudrions inviter à ne pas prendre pour argent comptant les escaliers doubles restitués à partir d'un seul, comme à Magnésie du Méandre.

situant le cœur de cette période plutôt entre Apamée et le début des guerres mithridatiques (188-88 av. J.-C.) que dans un IIe s. av. J.-C. strictement théorique : à l'époque où le théâtre de Chios servit à la déportation de son public habituel, les chantiers des théâtres d'Ionie connurent sans doute un coup d'arrêt. Mais on pourrait aussi quitter le devant de la scène historique pour retourner sur celle des théâtres, et désigner ce temps comme celui qui allait d'Apollophanès en Phanès, évergètes que nous proposons de placer au début et à la fin d'une longue chaîne de travaux réalisés au théâtre de Magnésie du Méandre. Cette vague de monumentalisation paraît assez générale en Asie Mineure occidentale, jusqu'à Apamée [36] à l'intérieur du continent, ou dans une région comme la Lycie [37].

Nous ne croyons pas que le tableau synthétique des nombreuses interventions survenues dans les théâtres au cours de cette période permette de plaider en faveur d'une mutation essentielle des espaces scéniques, avec un déplacement du cœur de l'action dramatique sur la couverture du proskènion, qui demeurait haute et peu profonde, tandis que les possibilités d'accès à l'orchestra n'étaient pas compromises. Le proskènion trapézoïdal, dans ses premiers balbutiements où sa profondeur demeurait modeste, représentait un compromis : il privilégiait les parodos au détriment des accès latéraux à l'estrade, qui se voyait amputée d'une partie de ses extrémités, sans encore s'avancer outre mesure aux dépens de l'orchestra, ce qui définissait un espace somme toute assez peu propice au jeu. Ce sont plutôt les grandes lignes d'une configuration éprouvée qui se confirmèrent dans la monumentalisation : les nouveaux contours de marbre des théâtres accentuaient les limites, canalisaient davantage les circulations, démultipliaient parfois le schéma de base. On chercha sans doute à rendre plus confortables les circulations, en pavant, en construisant des escaliers, mais aussi en ajoutant des portes et des couloirs qui permettaient des cheminements plus directs, continus et fluides.

Le souci de délimitation fut-il poussé dès cette époque jusqu'à l'ajout de barrières métalliques dans le moindre intervalle ? C'est possible, car les barrières de Priène fermaient les espaces laissés par la banquette en deux pans symétriques installée au IIe s. av. J.-C., où l'on avait prévu des ouvertures bordées de parastades de part et d'autre de l'autel, mais aussi entre la banquette et le proskènion, et certaines barrières dans les entrecolonnements des extrémités de la façade devinrent inutiles à l'époque impériale, une fois bouchés les entrecolonnements. À Métropolis encore, des mortaises dans les supports latéraux du dernier proskènion pourraient témoigner d'un dispositif similaire. Le passage d'un équipement agonistique assez minimaliste à un imposant monument public, processus qualifié de κατασκευή, construction à part entière, à Magnésie du Méandre, allait peut-être de pair avec une définition plus stricte des règles d'accès au théâtre, et un contrôle accru de la cité sur sa propriété.

36. von Kienlin *et al.* 2016.
37. Özdilek 2016.

III — Le passage à l'époque impériale : un compromis entre théâtre grec et théâtre latin

« Faut-il vraiment découper l'histoire en tranches ? » La question, sempiternelle, a récemment refait surface comme titre du livre testament de J. Le Goff sur le Moyen Âge et la Renaissance [38]. Dans le contexte spatio-temporel qui est le nôtre, il est un couple qui paraît souvent bien dichotomique : l'époque hellénistique et l'époque impériale, que l'on appelle trop souvent époque romaine, comme si elle succédait à l'époque hellénistique. Il faut distinguer l'époque impériale, que l'on pourra élargir au principat, de l'époque romaine, que l'on pourra faire remonter, non au legs d'Attale ou à la création de la province d'Asie en 133 ou 129 av. J.-C., mais au début du IIe s. av. J.-C., quand le vent commence à tourner en défaveur des Séleucides, avant même Apamée. À choisir de parler d'époque impériale, ou d'époque romaine au sens d'époque impériale, on a tendance à exclure l'époque romaine et avec celle-ci ces acteurs de l'histoire que sont les Romains, pourtant présents sur le sol micrasiatique, pour minorer le rôle qu'ils jouèrent dans la région jusqu'au tournant de notre ère, dans un monde grec hellénistique qui aurait été imperméable aux influences extérieures, et ce jusqu'à l'apparition d'Auguste, ce qui a tendance à en faire un *deus ex machina*.

Séparer les dernières décennies de l'époque hellénistique, après un long IIe s. av. J.-C., serait préjudiciable à l'histoire du théâtre. L'introduction du culte de Rome, dès 195 av. J.-C. à Smyrne, et l'institution de Rhômaia (voir *supra*, p. 1101) s'inscrivaient certes toujours dans les traditions agonistiques grecques, mais dès *ca* 70 av. J.-C. au moins, les combats de gladiateurs firent leur apparition à Éphèse et en Asie, à l'initiative de Lucullus. Il s'agissait sans doute d'un précédent plutôt que de l'inauguration d'une nouvelle ère spectaculaire, et la transformation des monuments succède généralement lentement à l'évolution des usages, mais les idées, sinon les formes, avaient commencé à pénétrer en Asie Mineure avant le principat proprement dit : le théâtre d'Aphrodisias, certes particulièrement novateur, fut inauguré juste avant le début du principat, après un chantier qui dura quelque temps. L' « età di transizione » de D. de Bernardi Ferrero [39], bien qu'aujourd'hui critiquable du point de vue de la chronologie de chaque monument, avait le mérite de mettre en avant le moment charnière que constituait le tournant de notre ère et d'intégrer dans une vaste chronologie relative des phases qu'on ne peut pas toujours situer précisément dans le temps [40].

Les théâtres d'Ionie connurent, entre le courant du Ier s. av. J.-C. et le IIe s. ou le début du IIIe s. apr. J.-C., d'importantes transformations, qui amenèrent à une certaine reconfiguration d'ensemble, ce qui demanda peut-être toute une période de

38. Le Goff 2014.

39. de Bernardi Ferrero 1966, de Bernardi Ferrero 1969, de Bernardi Ferrero 1970, de Bernardi Ferrero 1974.

40. Le concept de transition est toujours usité : V. di Napoli l'utilise ainsi pour l'époque augustéenne dans l'histoire des théâtres de Grèce (Di Napoli 2015a).

tâtonnements, mais sans doute aussi de planification sur le long terme : détruire les premiers rangs, reconstruire l'estrade, mettre en chantier les accès, édifier de vertigineuses façades, tout cela pouvait avoir un impact sur la disponibilité du monument pour les concours que l'on célébrait périodiquement selon un calendrier festif toujours plus dense, où le temps ouvert aux travaux était limité. Dans cette synthèse, c'est au temps long que nous souhaitons réfléchir, afin de ne pas oublier, ni même isoler, les phases de transition vers un mouvement d'évolution assez généralisé, afin de comprendre quels étaient les motifs des transformations et dans quelle mesure elles représentaient des mutations structurelles. On pourrait certes isoler le IIe s. apr. J.-C., ou plus précisément l'époque antonine, comme un moment de développement monumental sans précédent des théâtres, dont nous avons fait l'objet de nos mémoires de master [41]. Le IIe s. apr. J.-C. est au début de l'époque impériale, et peut-être au-delà, ce que le IIe s. av. J.-C. est au début de l'époque hellénistique : un moment d'apogée architectural ; mais c'est aussi la fin d'une série de transformations dans les diverses composantes de l'édifice dont nous aimerions montrer les articulations.

La principale question que soulève cette période est la façon dont le théâtre latin, qui s'était développé d'abord en Italie à la fin de l'époque républicaine, puis à Rome, à partir de 55 av. J.-C., avec la dédicace du premier théâtre en pierre, celui de Pompée, mais aussi les spectacles associés à ce type monumental ont pu exercer une influence sur le théâtre en Ionie, tant sur les monuments préexistants, que sur leurs usages, qui tous, pour les spectacles scéniques du moins, puisaient leurs racines dans la tradition grecque. Nous avons déjà souligné dans nos mémoires qu'à l'échelle de l'Asie Mineure la transformation était toute relative ; il s'agira de voir ici à l'échelle régionale quelles solutions de compromis furent définies, entre tradition et innovation.

III.1 — Transformations des bâtiments de scène

Du côté du bâtiment de scène, les théâtres latins étaient bien différents des théâtres grecs : l'estrade basse et profonde y était l'espace de jeu principal, sous lequel on ne circulait qu'exceptionnellement, pour des raisons techniques – faire apparaître des décors ou accéder au rideau – et le fond de la scène était constitué par un monumental front de scène. Qu'en retint-on en Ionie ?

Skènès : un développement dans les trois dimensions. Les skènès d'époque impériale étaient aux antipodes des éphémères constructions aux poteaux de bois fichés en terre comme ceux d'une tente, ce à quoi se référait à l'origine le nom. On ne changea pas de vocabulaire cependant pour désigner des édifices qui gardaient en plan la même forme, parfois démultipliée par les agrandissements successifs.

On pourrait s'interroger sur l'utilité de la multiplication des pièces de la skènè : l'augmentation de la surface disponible, plus ou moins proportionnelle à la taille des théâtres, ne devait pas l'être au nombre d'artistes ou à la quantité d'accessoires

41. Capelle 2011, Capelle 2012.

ou d'éléments de décor. On pourra y chercher un indice d'une amélioration du statut de l'artiste au-delà du phénomène général de dévalorisation des histrions dans l'Antiquité ; il faudrait déjà se demander si ces espaces, souvent rejetés vers l'arrière, étaient commodes pour qui était attendu dans l'orchestra ou sur les planches. Il nous semble qu'il faut avant tout voir que l'introduction de volumineux fronts de scène à deux ou trois niveaux dans des monuments faits pour supporter un simple étage posait de sérieux problèmes structurels : l'extension en profondeur des monuments doit être mise en regard avec l'augmentation de l'élévation.

• **La reconstruction *ex nihilo* : un cas rare.** Pour résoudre ces problèmes, la solution de raser la skènè hellénistique et de reconstruire un nouveau bâtiment de scène *ex nihilo*, depuis les fondations, semble avoir été, autant que nous puissions en juger, rarement adoptée. Ce fut le cas à Métropolis, théâtre de taille moyenne, où l'on a identifié non seulement d'anciennes fondations de proskènion, comme cela est fréquent dans les théâtres, mais aussi les longs murs antérieur et postérieur d'un bâtiment de scène hellénistique. Les nouveaux murs, liés au mortier et comprenant des remplois nombreux et divers attribuables à la skènè hellénistique (consoles de la façade à baies) ou venant manifestement d'ailleurs (dalle porte-stèle, stèle pyramidante inscrite), montrent qu'il n'y eut pas comme ailleurs d'adaptation, éventuellement progressive du théâtre d'origine, mais bel et bien la substitution à l'ancien édifice d'un nouveau plus adapté. La raison en demeure incertaine et pourrait être liée à une reconstruction après le tremblement de terre de 17 apr. J.-C., événement dont on n'a cependant pas de traces matérielles dans le secteur. Les choix qui furent faits alors, qui n'étaient plus conditionnés que par l'emplacement de l'orchestra et du koilon, peuvent être jugés comme particulièrement significatifs : on décida de reculer le bâtiment de scène, de toute évidence pour accorder plus d'importance au proskènion qui le précédait ; on conçut des murs antérieur et postérieur à l'épaisseur trois à quatre fois supérieure à celle de simples murs (1,96 m pour la façade à double parement à blocage), à même de supporter un étage plus développé, tout en conservant, au moins dans les grandes lignes, le plan d'origine, sans qu'il fût nécessaire d'ajouter de postscaenium (construction à l'arrière de la skènè) pour contreforter l'ensemble : l'édifice atteignait pratiquement, en une rangée de pièces, la profondeur des skènès où l'on en ajouta une seconde (9 m approximativement). Sa longueur en revanche n'avait rien d'exceptionnel (*ca* 28,80 m pour cinq pièces) et on ne profita pas de cette reconstruction *ex nihilo* pour faire du théâtre un tout organique, unissant bâtiment de scène et koilon.

Dans le paysage actuel de nos connaissances, ce cas est isolé ; il n'est cependant pas impossible qu'il en ait été de même à Téos, où les murs de la façade, qui délimitent les caissons à blocage à sec d'une épaisse fondation (plus de 2 m), semblent remontés, et où le mur arrière est également d'une épaisseur atypique : d'après le schéma vitruvien, la façade d'origine, si elle avait été alignée sur la base du carré inscrit dans le cercle de l'orchestra (encore faut-il considérer que ces caractéristiques du

schéma furent suivies et que le centre de l'orchestra ne fut pas déplacé), aurait correspondu à la limite postérieure des fondations du front de scène : comme à Éphèse, on aurait étendu ces fondations devant l'ancienne façade.

Autant qu'on puisse en juger d'après les plans, les deux skènès ont des dimensions très proches (*ca* 28,80 m x *ca* 8,80 m). On ne poussera pas la comparaison plus avant : l'espace interne était conçu tout autrement (5 pièces à Métropolis, 5 flanquées de probables escaliers à Téos, avec un système de circulation différent). Surtout la skènè de Téos se trouvait bien plus proche du centre de l'orchestra ; nous verrons encore que les proskènions de Téos et de Métropolis présentaient des types de façade opposés. Il serait bon de vérifier précisément sur le terrain si cette coïncidence entre les dimensions des deux skènès s'explique par le fait que dans les deux théâtres, on avait adopté les dimensions de 100 x 30 pieds romains-attiques (*ca* 29,64 m x 8,89 m), ce qui montrerait qu'on aurait suivi des mesures absolues et non relatives au schéma régulateur.

• **De nouvelles fondations.** Le plus souvent, au moins à Éphèse, Milet, Magnésie, Priène, Érythrées, on adapta les skènès préexistantes, en ajoutant au rez-de-chaussée des supports pour le nouveau front de scène. C'était une solution plus opportuniste, plus économique et limitant la durée de mise hors d'usage des édifices scéniques. Les nouvelles fondations se trouvaient sous le niveau de l'estrade. C'était déjà une manière de faire de cette estrade, d'un certain point de vue, non plus un toit, mais un niveau 0 sous lequel se développaient des substructions et des espaces souterrains.

Nous avons déjà remarqué que dès le IIe s. av. J.-C., Éphèse se dota d'un édifice scénique d'une longueur exceptionnelle, supérieure à 40 m, comme les plus grands bâtiments d'époque impériale, et d'une profondeur importante (*ca* 15 m). On n'eut pas besoin d'étendre le bâtiment sur les côtés ni en profondeur pour édifier le front de scène ; ce n'est qu'ensuite, à l'époque antonine que l'on décida de dédoubler la rangée de pièces à l'arrière, qui jouait un rôle structurel important pour la stabilité de l'ensemble. C'est peut-être ce développement nouveau de l'autre côté de la skènè, à l'opposé du proskènion, que désignait l'inscription éphésienne commémorant des travaux de restauration sous Gordien III comme ἀντίσκηνος (voir *supra*, p. 215), qui pourrait avoir été un équivalant du terme latin postscaenium. On atteignait un total de douze pièces au rez-de-chaussée, sans compter les cages d'escalier et la pièce qui les précédait, servant de hall d'accès. Tous ces espaces se situaient au même niveau, sur la terrasse réservée pour le théâtre probablement depuis *ca* 280 av. J.-C., datation haute récemment retenue pour la fontaine ; ils exploitaient au maximum la surface disponible, en ne laissant qu'un étroit passage devant la façade arrière (**fig. 61**).

• **Développement en plan et démultiplication des niveaux.** Dans le cas d'Éphèse, on peut bien parler d'un important développement en plan, rendu possible par le fait qu'une vaste terrasse plane avait été réservée pour le théâtre. Mais

dans les autres très grands théâtres d'époque impériale, Milet et Smyrne, où le bâtiment dut se développer dans la pente, on atteint vite les limites de la comparaison des plans : les nouveaux bâtiments de scène étaient bien éloignés des modestes édifices hellénistiques où rez-de-chaussée de la skènè, du proskènion et orchestra, à quelques centimètres près, se situaient au même niveau, facilitant la restitution d'un étage où estrade et plancher couvrant les pièces de la skènè étaient également au même niveau.

À Milet, le bâtiment de scène atteignit aussi sa longueur maximale à la toute fin de l'époque hellénistique ou au tournant de notre ère, quand la façade fut une dernière fois allongée (skènè IV, longue de *ca* 40 m). Dès cette phase, on aurait condamné l'accès à toutes les pièces de la skènè, pour ne conserver que le passage central. C'est cette façade, considérée comme encore hellénistique, aux blocs travaillés plus grossièrement, que l'on adapta lorsque l'on construisit plus tard le premier front de scène. Ces travaux semblent associés à l'édification d'un puissant postscaenium, outrepassant le mur de fortification qui avait constitué le mur arrière des premiers siècles de la skènè. L'extension de la profondeur du bâtiment se fit en plusieurs étapes. À la fin de l'époque hellénistique, on aménagea une terrasse contre le mur arrière de la skènè coïncidant avec la fortification. L'importante différence de niveau fut compensée en partie par des remblais, en partie par l'abaissement du niveau de sol de la skènè par rapport à celui du proskènion, que l'on aurait gagné par des escaliers. Puis l'on ajouta la « Theaterhalle », que l'on pourrait désigner aussi bien comme un postscaenium, une enfilade de pièces annexes adossée à la galerie ouverte que l'on avait couverte. Comme à Éphèse, on dénombrait pas moins de neuf pièces, qui ne s'ajoutaient pas aux premières mais les remplaçaient, plus loin de l'espace scénique. Dans son dernier état ce bâtiment de scène sans l'estrade atteignait une longueur de 48,50 m pour une profondeur de 17,10 m : il triplait en longueur et en profondeur la modeste skènè I.

À Smyrne, le plan pourrait paraître semblable à celui d'Éphèse : deux trouées axiales perpendiculaires, avec une galerie entre l'estrade et une rangée de sept et non neuf espaces, similaire aussi par sa couverture voûtée. Pourtant le jeu des niveaux faisait tout autre chose de ce plan : les pièces à l'arrière de la galerie constituaient l'étage d'une puissante terrasse haute de sept mètres, avec des accès au niveau inférieur, depuis la ville ; si la galerie constituait un rez-de-chaussée pour le théâtre au-dessus de ce niveau, ce rez-de-chaussée coïncidait avec le premier niveau du front de scène, alors qu'à Éphèse comme dans tous les théâtres hellénistiques d'Ionie, le rez-de-chaussée était demeuré un niveau sous le front de scène. On avait donc repris un plan apparu de façon précoce au IIe s. av. J.-C. en Ionie, mais pour en faire tout autre chose : la question se pose de savoir si la galerie, dans une hypothétique phase antérieure, aurait à l'origine ouvert sur un proskènion. D'autres théâtres semblent avoir été agrandis vers l'arrière : nous avons déjà évoqué les murs épais de ceux de Téos et de Métropolis ; à Érythrées, la façade arrière n'apparaît pas d'origine, mais pourrait bien correspondre à un remaniement d'époque impériale.

• **Le développement de la façade arrière.** Les théâtres de Milet et de Smyrne se distinguaient aussi de ceux qui les avaient précédés à l'époque hellénistique en ce que leurs bâtiments de scène développaient une double façade monumentale : le front de scène d'un côté, le mur arrière de l'autre. Ce dernier fut traité comme une véritable façade de prestige, qui, même si elle ne s'étendait pas sur toute la longueur du koilon, en constituait le premier abord quand on le considérait de face. Déjà dans le courant de l'époque hellénistique, la façade d'une galerie adossée à l'arrière de la skènè du théâtre de Magnésie avait été ajourée de trois arcs. Elle demeurait modeste par son étendue (20 m) et sobre par son absence de décor. Celle de Smyrne à l'époque impériale présentait trois larges portes surmontées d'un arc également, mais beaucoup plus espacées sur une longueur double (42 m) ; simplement coiffée d'une corniche lisse chanfreinée, elle affichait une puissante sobriété, renforcée qu'elle était par des ressauts aux extrémités et deux contreforts de part et d'autre de la porte axiale, remarquables par la taille colossale des blocs qui y étaient employés, notamment dans la clé de voûte en double crossette. Vitruve nous laisse cependant une tout autre image des abords du monument, du moins à la fin de l'époque républicaine, deux siècles plus tôt peut-être, donnant le portique du Stratoniceum comme un exemple de portique *post scaenam* associé au théâtre assurant le confort des spectateurs (Vitr. V 9, 1) : il appert que l'insertion du théâtre dans la ville fut au moins aussi précoce à Smyrne qu'à Aphrodisias, et que le tournant est peut-être à situer au tournant de l'époque impériale, quand les espaces portiqués, comme les « agoras ioniennes » – appellation moderne dérivée d'un texte de Pausanias (Paus. VI 24, 2) –, achèvent de se refermer et que les portes monumentales se multiplient. À Milet, le théâtre ne fut doté d'une façade arrière que lorsque l'on construisit la première terrasse à l'arrière de la fortification et surtout au début de l'époque impériale, quand on y adossa encore à l'arrière le « portique du théâtre » (« Theaterhalle »), assimilé à une *porticus post scaenam* dont la façade et les petits côtés étaient animés d'une série d'arcs aveugles, de part et d'autre de la porte arquée axiale, que l'on gagnait par un large escalier adossé à la façade ; selon E. Altenhöfer l'édifice était couronné d'une frise d'amours chasseurs, qui serait toutefois plus attendue sur le front de scène. Il ne s'agissait pas d'un véritable portique, mais l'espace offrait probablement une vaste couverture en terrasse, accessible par un escalier dans la galerie, voire depuis des escaliers adossés au petit côté de la skènè à l'extrémité des terrasses devant les murs de soutènement antérieurs, qui auraient permis de monter à l'étage de la galerie. C'étaient peut-être trois terrasses communiquant les unes avec les autres où pouvaient déambuler les spectateurs. Le bâtiment de scène en tous cas, sans jamais être véritablement solidaire du koilon, fut progressivement associé à l'ensemble de l'édifice : l'arcade de sa façade postérieure faisait écho à celle qui se développait en façade de la grotte du théâtre (voir *supra*, p. 506), mais aussi plus tard, au-dessus de cette dernière, sur le mur de soutènement antérieur ouest.

Les grands bâtiments de scène impériaux n'apparaissent plus comme des bâtiments fonctionnels au seul service d'un certain espace scénique et d'artistes, mais se caractérisent par une certaine théâtralisation de l'architecture du côté des spectateurs

aussi bien que de celui des passants ou du public abordant le monument : toutes les évolutions formelles du bâtiment dit de scène ne sauraient être expliquées uniquement par celles de l'espace scénique.

De nouveaux προσκήνια : les fronts de scène. L'apparition de fronts de scène tels qu'on en connaît dans le modèle du théâtre latin, qui tendait à assimiler le proskènion à un pulpitum, ou du moins l'espace scénique principal, ne semble pas avoir été particulièrement précoce en Ionie. Elle apparaît de plusieurs décennies postérieure au cas exceptionnel d'Aphrodisias, où un influent affranchi d'Octavien, C. Ioulios Zoilos fut à l'initiative d'une façade à deux niveaux très innovante alors, qui fut achevée et consacrée entre 30 et 27 av. J.-C. [42] En Carie encore, le front de scène à trois niveaux du théâtre de Stratonicée est daté stylistiquement de l'époque augustéenne [43].

En Ionie, la première phase de deux parmi les trois fronts de scène les plus importants, Milet et Éphèse, qui pourraient avoir joué un rôle précurseur dans la région, est datée de la fin de l'époque julio-claudienne et de l'époque flavienne, durant laquelle les façades à édicules connaissent un succès croissant dans la région : l'interprétation des dédicaces de ces deux fronts de scène demeure ardue, car toutes deux ont fait l'objet d'une *damnatio memoriae*, mais P. Hermann a montré que le premier front de scène de Milet, qui innovait à l'échelle micrasiatique par son front à tabernacles disposés en alternance animé d'une niche centrale profonde, fut consacré à Néron, tandis qu'il paraît plus cohérent que celui d'Éphèse, à édicules superposés, comme il en existait déjà à Aphrodisias et Stratonicée, ait été dédié quelques décennies plus tard, à Domitien, dans le cadre d'un mouvement flavien qui toucha aussi les fontaines [44]. L'Ionie joua sans doute, après les premiers précurseurs, un rôle moteur dans la diffusion de ce type de façade, qui se généralisa plus tard encore, à l'époque antonine, dans les théâtres, les bibliothèques, les nymphées et les portes monumentales.

Faut-il y voir un nécessaire retard de l'Ionie sur la Carie ? Rien n'est moins sûr. Le premier front de scène milésien, contemporain de celui du théâtre de Dionysos, aurait été financé, d'après la restitution de la dédicace à Néron, par Cn. Vergilius Capito, richissime préfet d'Égypte et procurateur de la province d'Asie, qui devait probablement son titre de σωτήρ à son aide à la reconstruction après un séisme qui ébranla toute l'Ionie depuis la côte jusqu'aux îles de Chios et de Samos, et de Smyrne jusqu'à Milet (Philostr. *VA* IV 6) [45]. À Smyrne, une inscription perdue, indice ténu, pourrait, très hypothétiquement, indiquer une phase claudienne au théâtre, dont on connaît surtout la reconstruction après le tremblement de terre de 177. À Téos, où la datation du front de scène oscille entre la seconde moitié du Ier s. apr. J.-C. et l'époque antonine, l'évergète Tib. Claudius Philistès, qualifié de fils du peuple et de nouvel Athamas, fut honoré de statues au théâtre, que l'on date plutôt de la fin du

42. de Chaisemartin *et al.* 2017, Quatember 2019.
43. Mert 2008.
44. Berns 2002.
45. Guidoboni *et al.* 1989, p. 662, n° 91.

Ier s. apr. J.-C. Ses titres, qui sont ceux d'un refondateur, pourraient aussi s'expliquer par un investissement particulier pour reconstruire sa cité, après le même séisme peut-être, car si Chios, Samos et Éphèse furent touchées, Téos ne fut sans doute pas épargnée. Nous n'irons pas plus loin, car on ne dispose pas pour l'Ionie d'un dossier aussi dense et cohérent que celui d'Opramoas de Rhodiapolis pour la Lycie, qui atteste bien la reconstruction à l'échelle régionale, par un même évergète, d'une série de monuments sinistrés en 141 apr. J.-C. par un tremblement de terre, en particulier les théâtres et leurs bâtiments de scène [46]. Pour les théâtres d'Ionie et leurs fronts de scène, cela demeure pure hypothèse.

La construction de ces façades monumentales s'étira sans doute dans le temps. Dans le cas de Milet, on se serait d'abord contenté de deux niveaux, avant de reconstruire le front de scène sur trois niveaux à l'époque antonine, peut-être pour lui faire atteindre la hauteur du koilon, peut-être aussi dans un certain climat d'émulation régionale : les blocs du premier front de scène retaillés pour être remployés dans le second montrent qu'il s'agit dans une certaine mesure d'une reconstruction à partir du second niveau, même si le schéma d'ensemble de la nouvelle façade, du moins telle qu'elle est restituée, semble largement reprendre le premier. À Éphèse on a abandonné l'idée de l'ajout d'un étage à l'époque sévérienne : le front aurait été conçu d'emblée à trois niveaux, la durée de la réalisation et de l'achèvement des finitions expliquerait les différences stylistiques.

Dans la région elle-même, on ne situe pas toujours dans une chronologie précise l'édification des fronts de scène. Celui de Magnésie, à deux niveaux au moins, est bien trop mal documenté pour qu'on puisse se risquer à une datation, au-delà du fait qu'il doit remonter à la haute époque impériale, au règne d'Hadrien au plus tard, soit peut-être dans le sillage de ceux de Milet et d'Éphèse. Celui de Smyrne, probablement très riche, s'élevant sur trois niveaux, irait bien à l'époque antonine, plutôt à partir du règne d'Hadrien, ou dans la seconde moitié du IIe s. apr. J.-C. Ses colonnes torses s'accorderaient bien avec une reconstruction de la fin de l'époque antonine, succédant au violent tremblement de terre de 177 apr. J.-C. D'un front de scène antérieur, qui dut exister, on ne sait rien. Celui de Métropolis, qui possédait trois niveaux selon R. Meriç, s'inscrirait dans une importante rénovation du IIe s. apr. J.-C. Le modeste édifice à deux niveaux de Priène, qu'A. von Gerkan situait à la fin du même siècle, pourrait être remonté au milieu de ce siècle, mais certainement pas, avec D. de Bernardi Ferrero, dans le troisième quart du Ier s. av. J.-C., ce qui en ferait un contemporain de celui d'Aphrodisias.

L'ensemble présente une certaine cohérence, sans front de scène avant la fin de l'époque julio-claudienne ni à l'époque sévérienne : après les précurseurs dans la seconde moitié du Ier s. apr. J.-C., le mouvement dut s'intensifier au début de l'époque antonine ; à la fin de celle-ci, quand l'on reconstruisit celui de Smyrne par nécessité, l'équipement des théâtres d'Ionie en fonds de scène monumentaux devait être achevé, ce qui n'était pas le cas en Lycie-Pamphylie ou en Cilicie.

46. Kokkinia 2000, Cavalier, des Courtils 2010, Özdilek 2016. Découverte d'une nouvelle inscription commémorant le soutien financier d'Opramoas dans l'orchestra du théâtre de Téos : Korkut 2015.

Les fronts de scène issus du modèle du théâtre latin constituaient de nouvelles façades ornementales en concurrence avec le front du proskènion. Dans le monde grec d'époque impériale, on ne désigna pas les fronts de scène autrement que sous le nom de προσκήνιον, ce qui montre un certain transfert vers le haut de l'espace scénique à moins qu'il ne s'agisse d'une équivalence, un simple dédoublement : la nouvelle façade comme le front du proskènion constituaient un décor de fond derrière une scène. Les fronts de scène représentaient le terme de l'évolution vers un décor monumental figé dans la pierre, constituant un mur de fond infranchissable, limitant l'intérieur d'un prestigieux écrin, sans ouverture vers un ailleurs. Nul ne songerait à faire passer une grue au-dessus de la skènè ainsi repensée, dont la toiture n'évoquait plus celle d'une maison et qui, du point de vue du spectateur, avait perdu son épaisseur.

Le front de scène dissimulait pourtant toujours un hors-scène. Comme le proskènion, il était percé de portes, et non plus de baies. Le nombre de cinq portes au lieu de trois est une variation sur ce thème caractéristique des théâtres d'Asie Mineure et de Macédoine [47]. Ces portes n'étaient pas nécessaires à l'action dramatique et la question se pose de leur usage : à une époque où l'on pratiquait les reprises, aurait-on mis à profit ces possibilités de circulation supplémentaires dans une mise en scène adaptée au monument ? Ou l'exploitait-on lors de créations destinées à ces édifices ?

L'importance de ces nouvelles façades peut être mesurée à l'aune des sacrifices et des efforts que l'on consentit pour les ériger. On noya largement l'espace interne de la skènè, limitant le mouvement des artistes, qui ne semble jamais avoir fait partie des priorités, parfois de part et d'autre du mur de façade, comme à Éphèse, où une partie du proskènion fut remplie par un pan des fondations.

Ailleurs on intervint plus souvent derrière le mur de façade, qui pouvait servir d'alignement de référence et faire office de parement pour une puissante fondation. À Milet, les pièces de la skènè furent supprimées, servant de coffrage pour le blocage en poros d'un puissant massif de fondation, et l'on ne conserva plus qu'un étroit passage axial permettant de rejoindre le local sous l'estrade. À Priène, où l'on limita l'intervention au strict minimum, peut-être par manque de place pour édifier des fondations plus importantes, on se contenta d'épaissir à l'arrière le mur de façade de la skènè, ce qui servit autant à rendre plus profonde l'estrade qu'à édifier le front de scène. L'espace disponible dans la skènè se trouvait ainsi considérablement réduit. À Magnésie, il semble qu'on ait procédé de la même façon, en doublant à l'arrière le mur de façade (**fig. 170**), pour un front de scène plutôt que pour agrandir l'estrade, qui du fait de son avancée vers l'orchestra avait déjà une profondeur importante.

À ces travaux étaient sans doute liée, comme nous l'avons remarqué, l'extension des bâtiments de scène à l'arrière, peut-être autant pour compenser la perte d'espace que pour contreforter l'édifice.

47. Pour l'Asie Mineure, nous en faisons une recension dans notre mémoire de M2 (Capelle 2012).

Une influence toute relative du proskènion sur le pulpitum. Dans la mutation des théâtres d'Ionie, il nous semble que le proskènion, tout en étant en partie repensé, fit office de constante, en ce que son niveau n'évolua pas ou peu, mais aussi, comme nous le verrons, en ce que sa hauteur élevée finit par déterminer un nouveau niveau de circulation de référence.

• **Conservation générale d'un proskènion d'une hauteur importante.**

Devant les fronts de scène latins, on ne construisit pas en Ionie des estrades basses (pulpitums), inférieures à 5 pieds (*ca* 1,50 m) telles que les préconisait Vitruve pour le théâtre latin. Seuls les bouleutèrions ou odéons semblent s'être soumis à cette règle à l'époque impériale, ce qui leur conférait un aspect plus latin que n'avaient les théâtres proprement dits. Quand ils étaient équipés d'une estrade, elle était pleine, du moins en façade, et basse : ainsi à Éphèse, sur l'agora politique, où l'estrade d'époque antonine s'élevait de 0,90 m au-dessus de l'orchestra ; à l'Artémision, où elle était haute de 0,80 m. Il en allait de même au bouleutèrion de Téos, où l'on peut estimer la hauteur de l'estrade à partir des escaliers à 1 m environ, ainsi qu'au second bouleutèrion impérial de Smyrne. En cela ces édifices étaient fidèles au modèle de l'odéon, de même que d'autres en Asie Mineure, comme l'odéon de Cos [48] ou le gerontikon de Nysa [49] : point de proskènion permettant de faire une entrée en scène dans l'orchestra. On ne saurait en déduire qu'en contrepartie, ces estrades étaient davantage adaptées aux *ludi scaenici* : celles de Téos (7 m de long sur 2,25 m de profondeur), de l'Artémision d'Éphèse apparaissent bien petites ; celle du bouleutèrion d'Éphèse (9 m de long correspondant à l'orchestra, voire plus en l'absence de bordure latérale, et 3 m de profondeur), deux fois plus vaste que celle du bouleutèrion de Téos, et peut-être celle du bouleutèrion de Smyrne auraient pu accueillir quelques mimes, mais elles demeuraient peu profondes et ne pouvaient rivaliser avec l'immense plateau fourni par les théâtres existant dans ces cités. Les estrades basses d'odéon ou de bouleutèrion, ajoutées à l'époque impériale, ne présentaient pas les mêmes possibilités scéniques. Elles étaient exiguës, limitées en longueur par le diamètre faible des orchestras et on ne chercha pas à les agrandir en reculant le mur de façade, si bien que la surface totale était faible.

Le pulpitum bas ne fut pas adopté dans les théâtres, où les proskènions dressaient toujours leur façade à l'arrière de la surface scénique de l'orchestra ; la dénivellation était bien supérieure à cinq pieds, ce qui n'était pas sans conséquence, non seulement sur la manière dont les artistes y évoluant étaient surélevés au-dessus du niveau de l'orchestra, mais aussi parce que cela permettait de conserver un espace accessible sous la couverture, où l'on pouvait se tenir debout commodément et accéder à l'orchestra. Cela s'inscrivait dans une tendance générale en Asie Mineure, dans les provinces d'Asie et de Lycie-Pamphylie : non seulement en Ionie, comme nous y revenons ci-dessous plus précisément, mais aussi en Carie (Stratonicée, Alabanda, Tralles, Nysa, Hyllarima, Aphrodisias), en Lycie (Termessos, Patara, Xanthos,

48. Laurenzi 1931, Meinel 1980, Balty 1991.
49. Kadioğlu, Blümel 2014.

Myra, Arycanda, Limyra, Rhodiapolis, Phasélis, Cibyra), en Phrygie (Hiérapolis, Aizanoi), en Pisidie (Sagalassos), en Pamphylie (Pergé, Sidé, Selgé) ainsi que, non loin de l'Asie Mineure, à Chypre (Kition et Salamine). De façon généralisée le proskènion demeura à une hauteur supérieure à 2 voire 3 m à l'époque impériale.

Les estrades basses se cantonnaient, en dehors des odéons, dans des théâtres d'Asie Mineure construits à l'époque antonine sur un modèle proche de celui du théâtre latin (Nicée construit sous le contrôle du légat de Bithynie Pline le Jeune, Aspendos commandité par des citoyens romains, Diocésarée, Olba et Élaioussa Sébasté en Cilicie, région plus perméable aux influences latines, à rattacher à l'ensemble des théâtres proche-orientaux), ou à l'époque impériale dans le théâtre d'Ancyre, métropole de la province augustéenne de Galatie, où l'on installa une estrade haute de 1,22 m face à un koilon semi-circulaire divisé en un nombre pair de kerkis [50], dans celui de Kardamena sur l'île de Cos, dont l'estrade issue d'une rénovation était haute de 0,50 m [51].

On aimerait savoir si le pulpitum fit une apparition précoce dès l'époque augustéenne au moment de la construction du théâtre d'Ancyre ; dans celui d'Aphrodisias, déjà dans la seconde moitié du Ier s. apr. J.-C., on avait créé une sorte de pulpitum en décaissant l'orchestra de 1 m [52] ; reste que ce type d'estrade ne s'établira sur le sol micrasiatique, toutes proportions gardées, qu'à l'époque antonine, à partir du règne de Trajan, avec le théâtre de Nicée, et surtout le règne conjoint de Marc Aurèle et Lucius Verus, d'après les dédicaces des théâtres d'Aspendos et de Diocésarée [53], dont celui d'Olba est probablement contemporain [54], ou la datation stratigraphique de la deuxième phase du bâtiment de scène du théâtre d'Élaioussa Sébasté [55]. Le mouvement semble similaire à celui qu'on observe en Grèce, avec des apparitions exceptionnelles (Nicopolis, Athènes, Corinthe) avant le IIe s. apr. J.-C. [56]

Si nous nous penchons sur le cas de l'Ionie, on constate la conservation d'une estrade haute , mais aussi une certaine tendance à la baisse, qui plaçait les estrades à un niveau intermédiaire entre les hauteurs d'estrade indiquées par Vitruve pour le théâtre grec et le théâtre latin. La couverture du proskènion de Priène – en l'occurrence plutôt une terrasse, une sorte de retiré au premier étage qu'une estrade –, certes la plus basse de celles que nous connaissons pour la haute époque hellénistique (2,72 m), serait restée à une hauteur relativement importante, de 9 pieds environ, proche du canon vitruvien du théâtre grec.

La hauteur de l'estrade aurait été abaissée dans les théâtres de Milet et de Magnésie, si l'on accepte la restitution de la hauteur de l'estrade initiale. À Milet l'abaissement de la couverture aurait eu lieu en deux temps : elle serait d'abord passée

50. Kadioğlu, Görkay 2003, p. 39.
51. Sear 2006, Isler 2017.
52. de Chaisemartin *et al.* 2017, p. 43-44.
53. Spanu 2011.
54. Erten, Kaplan 2017.
55. Equini Schneider 2003.
56. Moretti 1992c, p. 179.

d'une hauteur supérieure à 3 m à 2,37 m par décaissement dans le proskènion IV, dans une phase qui apparaît comme une phase de transition ; ce chiffre est le produit de restitutions aux fondements matériels ténus, selon lesquelles les niveaux de sol auraient subi des variations multiples, aussi bien d'un espace à l'autre que d'une phase à l'autre ; la hauteur finale, 2,02 m à l'époque impériale, paraît en tous cas assez fermement établie. À Magnésie du Méandre, le niveau originel, qui aurait été de 3 m au minimum, paraît, d'après les rampes d'accès, s'être situé à l'époque impériale entre 2,25 et 2,50 m. Le niveau est bien établi à Éphèse dans les deux principales phases impériales à *ca* 2,60 m au-dessus de l'assise de seuil, d'après les vestiges de l'élévation. À Métropolis où la hauteur conservée est de *ca* 1,85 m, il y a tout lieu de croire que la hauteur d'origine atteignait au moins 2 m. À Samos, les voûtes qui constitueraient les substructions de l'estrade permettent d'établir une hauteur minimale de 2 m.

Même le proskènion de Téos, qui représentait un certain compromis avec le pulpitum par l'aspect de sa façade, avait une hauteur minimale d'environ 1,75 m et une hauteur réelle sans doute proche de 2 m, si nous nous fions aux indices donnés par la hauteur conservée des piliers soutenant l'estrade, des escaliers d'accès à cette dernière, et la hauteur de l'assise du seuil donnant sur l'estrade dans la façade de la skènè (voir *supra*, p. 949). Enfin dans le cas d'Érythrées, où le proskènion présentait aussi une façade de pulpitum, dont la hauteur conservée est faible, nous ne pensons pas qu'il faille pour autant restituer une estrade basse, ne serait-ce que parce que le front était percé des habituelles portes.

La hauteur des estrades des théâtres d'Ionie telle qu'elle s'était stabilisée au IIe s. apr. J.-C. apparaît donc d'une grande homogénéité, se situant dans six voire sept théâtres rénovés entre 2 m et 2,60 m, à peine plus dans un huitième, celui de Priène, dont l'ancienne estrade n'excédait pas d'un pied cette fourchette des hauteurs pratiquées à l'époque impériale : on jugea sans doute superflu de rendre le théâtre plus conforme à un idéal qui, du moins d'un strict point de vue centimétrique, n'était pas éloigné. Plus aucun de ces proskènions ne s'inscrivaient encore, comme au théâtre d'Aphrodisias, dans la norme vitruvienne, sans doute antérieure à son auteur ; contrairement à l'édifice carien, tous étaient bien postérieurs au traité vitruvien, à part peut-être le proskènion trapézoïdal de la skènè IV de Milet.

Cette baisse générale, significative, devait correspondre à une certaine évolution du cahier des charges fixant un compromis qui consistait à baisser l'estrade autant que possible sans empêcher une circulation commode dans le local, indispensable aux entrées en scène dans l'orchestra : cette dernière apparaît avoir conservé une importance certaine, même si l'estrade n'était sans doute plus considérée comme une étroite toiture en terrasse pour des apparitions exceptionnelles, mais comme un véritable plateau scénique pour les *ludi scaenici* latins, qui durent s'accommoder d'une scène certes vaste, mais plus haute qu'en Occident.

Aucune exception n'est avérée ; dans les autres théâtres conservés (Smyrne, Notion, Didymes, Phocée) on ne dispose d'aucun vestige des estrades, mais les fouilles pourraient bientôt en révéler une, de taille, au théâtre de Smyrne. Pour ce théâtre

nous croyons pouvoir déduire de l'ensemble des données actuellement disponibles qu'il n'était pas équipé d'un proskènion où l'on pouvait circuler, mais d'un pulpitum bas : le niveau estimé pour l'estrade par O. Berg et O. Walter en 1917-1918 à partir des vestiges actuellement enfouis de la partie inférieure du mur de scène concorde en effet avec celui mesuré par les fouilleurs en 2016 pour la porte donnant accès à la galerie située à l'arrière de ce mur de scène, alors que dans d'autres théâtres d'Ionie une telle galerie de rez-de-chaussée se situait à l'arrière du proskènion (voir *supra*, p. 843). La hauteur précise de cette estrade basse ne saurait être établie que par la fouille, qui pourrait révéler son front ou le niveau de l'orchestra.

• Évolution du plan.

Avec les dimensions, le plan changea encore. Jusqu'au tournant de notre ère, la forme dite trapézoïdale semble avoir connu encore un certain succès : c'est celle qu'adopte le dernier proskènion hellénistique (IV) de Milet, qui s'avançait vers l'orchestra en respectant les parodos, de même que celui d'Éphèse jusqu'à la fin de l'époque hellénistique ; tous deux étaient à l'étage associés à une façade à baies, alors qu'à Aphrodisias au tout début de l'époque augustéenne un proskènion de ce type fut édifié avec un front de scène.

Ces proskènions avaient une longueur égale et non plus supérieure à celle de la skènè : il n'était plus question d'aménager des accès à l'arrière des retours, mais de libérer de l'espace pour les parodos. Ce n'est que dans un second temps, au début de l'époque impériale, qu'on en avança encore le front, jusqu'à barrer l'orchestra : le plan trapézoïdal se voyait ainsi annulé par la soudure des ailes obliques du proskènion et des murs de soutènement antérieurs, mais on ne saurait le définir non plus comme rectangulaire.

Les nouvelles estrades se caractérisaient en effet bien souvent par une forme de remplissage maximaliste : elles s'étendaient jusqu'aux murs de soutènement antérieurs, les reliant de leur façade rectiligne qui fermait ainsi l'orchestra, tandis que sur les côtés, leurs limites s'estompaient, car on y montait couramment par de faibles rampes, si bien que l'estrade au sens large, dans une certaine mesure comme autrefois la zone de l'orchestra s'étendant devant le bâtiment de scène, pouvait se définir comme l'espace plan entre les parodos. Cette forme n'était donc pas conçue comme un rectangle parfait. En réalité l'orientation des murs de soutènement antérieurs convergeant vers un point dans l'orchestra créait des estrades plutôt trapézoïdales, très légèrement dans le cas de Milet. Le plan des estrades ne coïncidait pas exactement avec celui du local qu'elles couvraient : à Éphèse, l'estrade formait, depuis la skènè, un rectangle augmenté d'un trapèze défini par les murs de soutènement antérieurs ; le rez-de-chaussée un rectangle réduit par les fondations du front de scène, augmenté d'un trapèze peu profond, puis d'un rectangle encore prolongeant la petite base du trapèze.

Un cas-limite est constitué par le bouleuterion d'Éphèse, où l'on peut hésiter à voir une estrade dans un espace matérialisé par le faible décaissement de l'orchestra, tandis que sur les côtés des rampes imperceptibles et de même profondeur ne

séparent pas clairement un espace scénique rectangulaire des parodos ; à l'inverse le bouleutèrion de Téos était équipé d'une petite estrade basse rectangulaire que l'on contournait, bien isolée au-dessus du niveau de circulation.

• **Évolution relative de l'aspect de la façade.**

Nous avons distingué les édifices à estrade basse, odéons et bouleutèrions, et probablement théâtre de Smyrne, des édifices à estrade haute. Pour les édifices à estrade basse, la façade ne pouvait plus être celle d'un portique et adoptait une forme plus simple, rectiligne et continue, plaquée de marbre (bouleutèrion d'Éphèse, odéon de l'Artémision, bouleutèrion de Téos). Dans celle du bouleutèrion d'Éphèse, encadrée de retours formant parapets pour les escaliers des extrémités, on connaît, de même qu'au bouleutèrion de Téos, la mouluration de base et on restitue un couronnement au-dessus des orthostates. Des statues se trouvaient en outre aux extrémités de la façade, de même que plus de trois siècles plus tôt devant le proskènion de Priène.

⋆ **Évolution des façades doriques.** Dans les édifices à estrade haute, on se contenta en général de conserver la colonnade dorique du proskènion à piliers et demi-colonnes engagées, ainsi que ses trois portes, du moins dans un premier temps pour certains théâtres. Une évolution cependant consista à en combler les entrecolonnements, ce qui revenait à supprimer les décors amovibles, constitués par les pinakes, mais non les décors fixes : à Priène l'espace entre les piliers, derrière les demi-colonnes engagées, était muré et couvert d'enduits peints ; dans le premier entrecolonnement, on reconnaît une porte à deux battants contribuant à créer une façade illusoire.

Du point de vue du décor de scène, peut-être cela ne représentait-il pas un changement fondamental. Rien ne prouve qu'on adaptait les pinakes selon les types de drames, et le fait qu'à Délos on ait inventorié un nombre de panneaux correspondant à celui des entrecolonnements laisse penser au contraire qu'il n'existait qu'un jeu ; éviter la dégradation de ces précieux panneaux était une raison suffisante pour leur démontage. Inversement, on ne saurait considérer les enduits peints d'époque impériale comme un décor permanent. Les enduits peints, même s'ils pouvaient résister sous les entablements, comme dans les portiques de jardins, devaient être refaits régulièrement. À Priène, on regrette qu'on n'ait pas prêté, il y a un siècle, la même attention aux couches préparatoires et de finition qu'aujourd'hui, mais on retiendra comme possible qu'au fil des décennies on ait changé le décor, si on ne le reproduisait pas à l'identique.

Celui que nous observons est en tous cas le dernier à avoir été employé dans l'histoire du théâtre ; il bousculait certainement moins les codes que celui d'Aphrodisias, où les entrecolonnements du proskènion furent bouchés dans une phase postérieure à la haute époque impériale et reçurent des représentations de gladiateurs [57] :

57. DE CHAISEMARTIN *et al.* 2017, p. 46.

si l'on restitue une représentation symétrique dans le onzième et dernier entrecolonnement, cela donnerait une façade à cinq portes avec deux fausses portes dans le secteur des parodos, là où les entrecolonnements étaient autrefois simplement fermés par des barres métalliques pour empêcher le public de pénétrer dans le proskènion. Ces fausses portes, motif récurrent des façades illusionnistes de la peinture romaine depuis la fin de l'époque républicaine, contribuaient à la monumentalisation de la façade du rez-de-chaussée, de façon peut-être à ne pas déparer le mur écran du front de scène. On retrouve de semblables portes en *opus sectile* dans le pulpitum de l'odéon d'époque impériale de Cibyra, où l'ensemble du portique (ionique, dans une recherche évidente de variation sur le thème du proskènion traditionnel) était fictif [58].

En se faisant l'avocat du diable, on pourrait avancer que le maintien des proskènions hellénistiques avec leurs portes jusqu'à l'époque impériale ne prouve aucunement que ces portes étaient toujours en usage. Mais l'exemple suivant montre bien qu'on prit délibérément soin de garantir le passage dans les entrecolonnements des seules portes. La pratique de l'obstruction permanente des entrecolonnements se retrouve dans un proskènion construit à l'époque impériale à Milet : derrière un stylobate sur lequel s'élevait une colonnade de proskènion à entrecolonnements ouverts, un peu en retrait, on avait édifié deux murs pleins dans les intervalles entre les portes. Il ne s'agissait sans doute plus de couvrir les entrecolonnements d'un décor, mais de conserver en trompe-l'œil la façade d'un portique tout en occultant son espace interne. À Métropolis encore le stylobate porte la trace de ce qui semble être des murs écrans dans les entrecolonnements qui ne comprenaient pas de portes.

À côté de ces proskènions dont l'intérieur était d'une manière ou d'une autre occulté, où les pinakes avaient de toute évidence disparu, rien n'atteste que des panneaux de bois aient été encore employés à l'époque impériale : nulle part on ne conserve d'indices sur les stylobates, les piliers à demi-colonnes ou les architraves qui en indiqueraient la présence (par exemple dans le proskènion à l'élévation bien conservée d'Éphèse, et de façon moins assurée à Métropolis, où l'on ne dispose que du seul stylobate).

Avec la baisse de niveau des proskènions, on constate une tendance accrue à la miniaturisation. Cela s'observe bien au Ier s. apr. J.-C. à Éphèse, où l'on voulut sans doute donner à la colonnade un caractère plus ornemental que dans la phase précédente. Une telle description doit être nuancée : dès l'époque hellénistique, les composantes de l'ordre dorique étaient d'un module bien moindre dans les proskènions que dans les portiques ou les temples, ce qui en faisait des répliques miniatures au service d'un décor de fond participant à l'illusion théâtrale ; par ailleurs tout au long de l'histoire monumentale des théâtres, jusqu'à la haute époque impériale au moins, ces façades n'en étaient pas moins fonctionnelles, en ce qu'elles ouvraient bien sur un espace intérieur ; de même à trop accentuer l'aspect ornemental des fronts de scène, on en oublie le caractère fonctionnel de leur rez-de-chaussée percé de portes.

58. Özüdoğru 2015, Özüdoğru 2016. La découverte remonte à 2009.

FIGURE 563 – Odéon de Cibyra (© slow.travelguide.com)

FIGURE 564 – Médaillon central de l'*opus sectile* de marbre polychrome de l'odéon de Cibyra (https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Medusa_mosaic_of_Kibyra.jpg, domaine public).

Il est vrai que la façade d'Éphèse présentait une ornementation originale, avec des rosettes dans les métopes et une fausse sima ornée de têtes léonines purement ornementales. Tout cela demeurait cependant dans la tradition hellénistique : on citera

par exemple les bucranes et les trépieds ornant les métopes du théâtre de Délos [59], bien avant qu'à l'époque impériale on ne sculptât celles du théâtre de Thasos de figures divines. Les fausses gargouilles peuvent être rapprochées de celles de la corniche du proskènion du théâtre d'Aphrodisias, plus variées et complétées par une guirlande. Ces décors sur la corniche s'inscrivaient peut-être de plus dans une certaine continuité avec les décors fixés par des scellements métalliques qui semblent avoir existé dans les théâtres hellénistiques de Priène et de Magnésie du Méandre. Dans les proskènions conservant un ordre dorique, il n'y avait pas la place pour des panneaux à reliefs comme il s'en développa plus au sud-est dans des fronts hauts mais continus de Pisidie et de Lycie-Pamphylie (Sagalassos, Termessos et Pergé), pour lesquels on s'inspira peut-être des reliefs de frons pulpiti [60].

La réelle singularité de la façade d'Éphèse était sa densité sans précédent, avec vingt piliers à demi-colonne (sur 25,40 m) contre douze à Priène (sur 20,88 m), qui étaient aussi de proportions moindres (20 cm de long contre 34 cm à Priène) et limitaient des entrecolonnements deux fois plus étroits (0,90 m contre 1,87 m à Priène), lesquels comptaient pourtant cinq triglyphes chacun, contre trois à Priène. Enfin la base reposant sur l'assise de seuil, haute de 30 cm, réduisait d'autant la hauteur des colonnes. Une telle miniaturisation était moins réaliste que jamais, et la densité tout à fait similaire à celle d'une colonnade fictive comme celle de la frons pulpiti de l'odéon de Cibyra ; les colonnes, dans une certaine mesure, pouvaient paraître grêles comme dans le deuxième ou quatrième styles pompéiens.

On peut aussi rapprocher la miniaturisation éphésienne de celle de Métropolis, où le stylobate, deux fois moins profond que celui de Priène (*ca* 30 cm), portait le même nombre de colonnes pour une longueur sensiblement réduite (*ca* 15 m contre 20,88 m). La tendance paraît moins prononcée dans le proskènion de Milet, non pas tant par le nombre de supports, à peine plus resserrés qu'à Priène (douze pour *ca* 18 m, avec des entrecolonnements de *ca* 1,60 m, et deux dans les retours, dans le dernier état) mais par la faible hauteur des colonnes entraînée par celle de l'élévation (2,02 m), soulignée par une partie inférieure laissée lisse ; une certaine recherche de la variation transparaît aussi dans l'emploi de colonnes lisses autour des portes.

⋆ **Remplacement de l'ordre dorique par un front plein.**

Dans le cas d'Éphèse, rien n'indique que les entrecolonnements étaient fermés au début de l'époque impériale. Ce n'est qu'à l'époque antonine qu'on décida de les boucher pour constituer une façade lisse, sans niches ni reliefs, ce qui ne semble pas s'être rencontré en Occident mais n'était pas rare en Grèce ou en Asie Mineure [61]. Elle était simplement plaquée de marbre, au détriment des demi-colonnes projetées hors de la ligne du mur, que l'on ravala. Seules deux niches semi-circulaires furent aménagées à ses extrémités, à l'extérieur des portes latérales. Ici le choix fut plus radical qu'à Priène et à Milet et il montre les limites d'une dichotomie stricte entre estrade

59. Fraisse, Moretti 2007.
60. Di Napoli 2015a regroupe tous les reliefs d'époque impériale évoqués ici.
61. Sear 2006, p. 89-90.

basse et profonde à façade continue (pulpitum) et estrade haute et peu profonde à façade discontinue (proskènion). Celle d'Éphèse était haute et profonde, suivant le compromis général, mais aussi à façade continue. Il faudrait sans doute en rapprocher celle de Magnésie, qui semble avoir consisté en un mur continu percé de portes (**fig. 170**).

Une telle définition paraît pertinente aussi pour les estrades de Téos et d'Érythrées, dotées de ce que l'on qualifie parfois de frons pulpiti, c'est-à-dire une façade continue, souvent plaquée de marbre, qui pouvait recevoir un décor et être animée de niches, correspondant à l'estrade basse et profonde latine nommée pulpitum. On observe ainsi dans ces deux théâtres des façades plaquées de marbre (polychrome à Érythrées), animées de niches ménagées dans des murs comportant du petit appareil lié au mortier, ce qui constituait une rupture ornementale et technique forte avec les fronts de proskènion.

Le rapprochement s'arrête là : on peut restituer quatre niches semi-circulaires à Téos, une seule semble-t-il au centre de chaque pan de mur, comme au théâtre de Nicée, construit sous le règne de Trajan, et dix niches quadrangulaires à Érythrées, trois dans les deux pans de mur centraux, deux dans chacun des pans de mur latéraux : ce nombre important ne semble pas attendu avant le IIe s. apr. J.-C. Aucun des deux théâtres n'adopte le schéma des niches alternativement rectangulaires et semi-circulaires apparu en Italie au tournant de notre ère, qui s'était répandu dans les provinces occidentales, mais aussi au Proche-Orient où le nombre de niches s'était multiplié dans le courant de la haute époque impériale, ainsi que de façon plus discrète en Grèce à l'époque antonine.

La façade d'Érythrées était limitée entre les portes des extrémités par des antes peu profondes terminées peut-être par des pilastres, entre lesquelles rien n'indique qu'un ordre se soit développé. En revanche on observe un degré devant le mur de façade à Téos, aux extrémités duquel étaient scellés des pilastres. Il n'est pas assuré que cette assise, lisse dans sa partie conservée, ait fait office de stylobate et il demeure hypothétique d'attribuer à la façade un fragment de relief ou une colonne lisse de petit calibre ornée d'un Dionysos en relief, éléments qui furent retrouvés au pied de la façade lors de la fouille. Une façade à colonnes libres serait singulière en Ionie, et à classer aux IIe et IIIe s. apr. J.-C. avec les théâtres de Nysa, Hiérapolis et Pergè[62]. Plusieurs blocs d'une corniche ionique à décrochements, de faible dimension, pourraient bien, nous semble-t-il, en avoir constitué le couronnement (voir *supra*, p. 948).

⋆ **« Pétrification » ou généralisation de la pierre.** Les proskènions à façade dorique aux entrecolonnements fermés, ou front inspiré des frons pulpiti, suivent la même tendance à la monumentalisation par le remplacement de certains matériaux ou le remplissage de certains intervalles laissés libres par de la pierre. On ne sait quelle était l'apparence du front du proskènion samien, mais s'il contenait bien l'espace rectangulaire voûté observable aujourd'hui, la façade devait aussi prendre l'apparence d'un mur plein.

62. Kadioğlu 2006, p. 263.

Les façades semblent s'être généralement refermées, formant comme les fronts de scène des murs écrans qui arrêtaient le regard par leur ornementation et ici particulièrement, leur miniaturisation.

La couverture du proskènion a peut-être aussi dans une certaine mesure évolué du bois vers la pierre : si Priène conserva son plancher entre les poutres en pierre, l'estrade profonde était en pierre dans les phases impériales d'Éphèse et de Milet, ce qui formait un tout cohérent avec les revêtements de sol, de l'orchestra, de la circulation au sommet du podium, mais surtout des terrasses devant les murs de soutènement antérieurs, qui donnaient sur la scène sans solution de continuité. L'estrade de la reconstruction à la fin de l'époque antonine du bouleutèrion de Smyrne, couverte d'un dallage en *opus sectile* de marbre polychrome représente un raffinement particulier.

• Une profondeur accrue de l'estrade.

Si l'aspect général du proskènion comme décor de fond de l'orchestra semblait relativement immuable, puisqu'il s'était figé dans la pierre plus qu'il n'avait évolué, les remaniements de l'estrade paraissent avoir été assez généralisés et parfois considérables.

Même à Priène, où l'on se contenta de modifications modestes et où l'on ne disposait plus de recul pour étendre le bâtiment de scène en arrière, on ne lésina pas sur l'agrandissement de la profondeur de l'estrade, la portant de 2,75 à 5,32 m en reculant la façade de la skènè de 2,30 m, sans déplacer le front du proskènion, ce qui se fit peut-être au détriment du front de scène, lequel avait besoin de puissantes fondations. À Métropolis, l'agrandissement doit avoir été comparable, puisqu'il semble qu'on soit passé d'un proskènion profond de 2,50 m à un proskènion de 5,30 m, après probablement une phase intermédiaire où le proskènion était profond de 3,34 m ; dans le dernier état, le débouché des parodos était réduit au strict minimum.

Dans les théâtres où l'estrade vint limiter l'orchestra, supprimant les parodos, elle en fut d'autant plus profonde, comme à Magnésie du Méandre, où sa profondeur était de 5,90 m environ ; dans les très grands théâtres on atteignit une profondeur encore supérieure : 6,47 m à Éphèse, peut-être après une phase intermédiaire, 6,50 m à Milet contre 2,97 m pour le proskènion de la skènè II, voire I. Quant à la scène de Smyrne, elle devait avoir une profondeur voisine, si l'on retranche comme nous le proposons aux 9 m d'O. Berg et O. Walter la profondeur du mur de soutènement, à placer du côté de l'orchestra, et celle des podiums devant le mur de scène.

De telles profondeurs sont parmi les plus importantes qu'on connaisse en Asie Mineure : ainsi M. Kadioğlu donne une profondeur de 7,23 m pour le théâtre de Nysa [63], mais jusqu'au mur du front de scène, au-delà du front des podiums. On peut en effet avoir une conception plus large de la profondeur de l'espace scénique, si l'on considère que les acteurs étaient déjà en scène quand ils franchissaient la porte proprement dite, aménagée dans le mur arrière des niches et des podiums. Même si l'on considère que l'acteur était surtout visible à partir du moment où il se tenait dans un des entrecolonnements formant la ligne antérieure du front de scène, ce qui

63. Kadioğlu 2006, p. 33.

correspondait le mieux au franchissement du stylobate du proskènion, on pourra mesurer une surface scénique d'une profondeur de 7,27 m à Milet. Une estrade plus profonde encore est celle du théâtre de Myra : 7,5 m à l'aplomb des podiums, 9,85 m au pied du mur de scène [64].

Il est remarquable qu'à Téos, théâtre qui semble avoir été largement reconstruit à l'époque impériale selon des techniques et des formes en partie inspirées de l'Occident romain, l'estrade, relativement basse et présentant une façade évoquant un pulpitum, n'avait une profondeur que de 4,30 m environ. Il faut considérer que les gradins, de toute évidence intégralement reconstruits sur *opus caementicium* jusque dans les parties basses du koilon, réduisaient l'orchestra, dont le centre fut peut-être décalé vers l'extérieur du théâtre, et le demi-cercle pratiquement pas outrepassé : de ce côté, on avait donc étendu l'estrade au maximum et c'est un indice pour penser que la façade de la skènè resta sur la même ligne qu'à l'époque hellénistique. De même à Érythrées, où la façade empruntait également au pulpitum, l'estrade ne devait pas dépasser 4 m de profondeur. À Samos elle était peut-être d'une profondeur encore plus faible, si on la restitue au-dessus d'une voûte profonde de 3 m environ, qui rend improbable la restitution d'un proskènion en façade.

La profondeur des estrades fut donc pratiquement doublée dans certains cas (Priène, Métropolis), et même plus que doublée dans d'autres (Milet). On peut parler non d'une mutation véritable, mais d'un agrandissement général, considéré comme nécessaire ou du moins fortement souhaité, de la profondeur des estrades à l'époque impériale. À Priène notamment, il n'y eut pas de phase intermédiaire, ce qui montre que ce n'est qu'à l'époque impériale que l'exiguïté de l'estrade devint véritablement gênante.

Ces changements destinés à agrandir l'espace scénique devaient correspondre à un usage croissant de la scène, même si l'on verra que l'orchestra demeurait accessible aux acteurs : l'usage de l'espace scénique devait varier selon les types de drames, des reprises de tragédies anciennes aux spectacles de mimes et de pantomimes, qui disposaient d'une estrade adaptée en profondeur, mais demeurant haute, à l'exception probable de celui de Smyrne, seul à leur offrir une estrade basse et profonde tel le pulpitum des théâtres latins ; nous ne revenons pas sur les odéons et les bouleutèrions, dont l'estrade était au mieux aussi profonde qu'une couverture de proskènion hellénistique.

• Des locaux sous l'estrade peuplés de supports.

L'agrandissement de l'estrade accroissait simultanément l'espace qui se développait dessous, en le rendant praticable : ce nouvel espace, dans les théâtres où ce secteur avait été remanié, eut tendance à se fermer à l'avant et sur les côtés, ce qui le rendait plus sombre. S'il était plus vaste et plus profond, la circulation y était entravée par les supports qui s'y étaient multipliés, afin de réduire la portée des poutres supportant le plancher de l'estrade, laquelle devait dorénavant supporter de nombreux artistes.

64. Sear 2006.

On recourut à plusieurs solutions. La plus intuitive et la plus courante consistait à placer une rangée de supports intermédiaires de façon à diviser la portée par deux : cela suffit au théâtre de Métropolis (prof. 5,30 m), et probablement dans le premier proskènion d'époque impériale éphésien où une fondation continue médiane devait permettre de diviser l'espace (probablement déjà 6,47 m) en deux nefs approximativement égales selon une trame à l'unité proche du carré.

Mais dans le proskènion moins profond de Magnésie (5,90 m) et dans celui d'époque antonine à Éphèse (prof. 6,47 m), on installa trois rangées de supports sur des dalles de fondation, dont les intervalles avec les façades étaient légèrement plus réduits que les entrecolonnements centraux. Ces supports pouvaient consister en des piliers ou des colonnes monolithes ou à tambours : à Éphèse la rangée initiale de piliers fut complétée par deux rangées de colonnes. Peu visibles dans cet espace interne fréquenté essentiellement par les artistes, ils pouvaient être assez sommaires. On y compte des remplois à Magnésie ou à Métropolis. À Éphèse, la série de piliers à chapiteaux doriques au Ier s. apr. J.-C., puis au IIe s. apr. J.-C. les colonnes lisses à base moulurée coiffées de chapiteaux doriques à quatre consoles, qu'on a pu rapprocher de modèles hellénistiques, constituent des séries homogènes qui doivent avoir été taillées pour le théâtre à l'époque impériale.

À Téos, où la profondeur interne était moins importante (3,50 m), on procéda autrement, en plaçant des piliers appareillés contre la face interne des longs murs du proskènion, ce qui rendait la portée inférieure à 2 m. La solution était moins économique du point de vue des supports mais permettait de couvrir l'espace d'un seul jet. On pourra trouver une combinaison de ces deux solutions à Tralles, non loin de l'Ionie, où l'estrade profonde de *ca* 6 m était supportée par trois rangées de supports, dont deux étaient adossés aux longs murs du proskènion (**fig. 562**). Le système s'approchait des piliers massifs que l'on trouvait contre les longs murs des galeries de skènè à Éphèse et à Milet, qui étaient couverts d'une voûte. La solution de la voûte fut celle que l'on adopta à Samos pour une portée équivalente, et ailleurs en Asie Mineure, par exemple à Patara [65] ou à Pergé [66].

On peut se demander quel pouvait être l'usage de ces locaux et si les artistes les fréquentaient. Dans le cas de Milet, après le comblement des pièces de la skènè, c'était devenu la solution la plus commode, car depuis l'orchestra il fallait descendre à travers un étroit passage traversant l'ancienne skènè comblée par les fondations du front de scène pour rejoindre une galerie qui servait à la circulation et ne pouvait sans doute pas être encombrée, et enfin atteindre la série de pièces postérieures, bien éloignées de l'orchestra. Pour ceux qui s'y produisaient, le local sous l'estrade devait faire office de coulisses au moins. Un indice en sont les graffiti que nous proposons de lire sur la façade de la skènè, l'un côté ouest, l'autre côté est (voir *supra*, p. 633). Au génitif, ils indiquent un emplacement pour des artistes ou peut-être des gladiateurs, ce que rend probable une palme à côté de l'un des noms ; l'on peut se demander si

65. Piesker, Ganzert 2012.
66. 4,33 m, Öztürk 2009.

les intervalles entre les piliers adossés ne pouvaient pas servir à ce qu'un individu y dépose ses affaires, de même que dans les vestiaires des thermes il existait des étagères à cette fin.

Ces inscriptions semblent équivalentes à celles que l'on trouve dans les pièces du bâtiment de scène d'Aphrodisias, cette fois situées juste derrière le proskènion, avec un accès direct à ce dernier, et que l'on a pu interpréter comme des loges. S'il est probable que l'usage des pièces à Aphrodisias devait être conforme à leur destination, ou l'une de leurs destinations, ce l'est peut-être moins pour Milet, où l'on dut se contenter de la solution la moins inconfortable laissée par un bâtiment de scène dont l'espace avait été largement sacrifié au profit du front de scène.

• Un certain allongement des estrades.

Alors qu'un changement notable de la profondeur des estrades semble avoir été généralisé, leur longueur ne changea pas toujours : l'exemple de Priène le montre bien. Cela n'avait rien de nécessaire à l'action, et ce d'autant plus si l'on considère que l'estrade avait dans tous les cas une longueur supérieure au diamètre de l'orchestra.

L'allongement des estrades, s'il augmentait la superficie de l'espace scénique de façon non négligeable, doit aussi être considéré comme une façon de manifester une certaine organicité de l'édifice. Aucun théâtre d'Ionie ne formait un édifice clos comme les théâtres latins, où des murs faisant retour de part et d'autre de l'estrade étaient liés à des murs limitant le koilon, s'élevant tous à la hauteur de son troisième niveau, ce qui permettait une couverture de l'ensemble non par une toiture mais par un velum, comme au théâtre d'Aspendos. En Asie Mineure, une telle organicité ne fut atteinte que dans ce théâtre d'époque antonine dont les commanditaires étaient des citoyens romains.

Le théâtre ionien le plus proche de ce modèle est peut-être celui de Téos (**fig.** 483), où l'estrade, comme dans les théâtres hellénistiques et peut-être en l'occurrence comme dans sa phase précédente, s'étendait légèrement au-delà de la longueur du bâtiment de scène. En réalité il y avait eu augmentation du dispositif d'origine, car la longueur dépassée comprenait les cinq pièces et les deux escaliers latéraux, qui correspondaient peut-être dans la première phase aux extrémités de l'estrade excédant la longueur de la skènè (**fig.** 483). L'originalité résidait dans le fait que l'estrade semble avoir été limitée sur ses petits côtés par les murs de pièces annexes, dont les spectateurs montant aux circulations périphériques hautes du koilon foulaient la couverture, à l'étage ou sur une terrasse faisant palier. De telles annexes peuvent renvoyer à ce que le langage archéologique a coutume de désigner sous le nom de parascaenia, à distinguer des paraskènia de proskènions ; on peut en tous cas souligner que cette configuration exceptionnelle dans la région semblait être une adaptation du modèle des théâtres latins. La longueur de l'estrade était ainsi portée à son maximum : 32 m, ce qui est très comparable aux dimensions de celle du théâtre de Milet, au koilon pourtant beaucoup plus vaste.

Dans les grands théâtres, on peut relever un certain allongement des estrades les assimilant à celles du théâtre latin. Ainsi à Milet et à Éphèse, l'estrade, si on la

définit au sens large comme l'ensemble du plateau se développant au même niveau entre le front du proskènion et le front de scène, ne trouvait de limites latérales que dans le débouché marqué par les portes des rampes de parodos qui rejoignaient son niveau, de même qu'autrefois l'orchestra au sens large était cette aire en terre battue s'étendant jusqu'aux parodos. Dans le cas de Milet, on peut compter une longueur de 29,82 m jusqu'aux piliers de tête des murs de soutènement antérieurs, qui autrefois pouvaient être considérés comme une limite de l'espace scénique de l'orchestra, et même 37,86 m au-delà, jusqu'aux arcs des nouvelles parodos qui ouvraient sur l'estrade ; à Éphèse, le fond de l'estrade défini par les portes de parodos dépassait les 40 m, tandis que le devant de la scène en mesurait une dizaine de moins. Il en allait un peu différemment à Magnésie, où le sommet des rampes correspondant approximativement aux extrémités de l'orchestra, les portes sommitales définissaient une estrade rectangulaire, de longueur proche du diamètre de l'orchestra et inférieure à la longueur du bâtiment de scène.

• **Les proskènions d'Ionie, entre tradition et innovation.** On ne renonça pas dans les théâtres d'Ionie d'époque impériale au proskènion comme estrade au-dessus d'un local communiquant avec l'orchestra par des portes. Mais cette exigence n'empêcha pas quelques concessions au goût du jour, du point de vue de l'ornementation des façades, mais aussi une certaine adaptation aux nouveaux usages scéniques, par l'agrandissement de la profondeur des estrades, ainsi que, dans une certaine mesure, l'abaissement de leur hauteur.

De tels aménagements ne furent pas toujours jugés nécessaires : dans certains théâtres de Grèce, on ne modifia pas des proskènions hauts et étroits remontant à la haute époque hellénistique (Épidaure, Érétrie, Thasos…[67]) ; en Asie Mineure, même si ce sont plus souvent des proskènions de type trapézoïdal d'époque hellénistique, aux dimensions intermédiaires – leur profondeur, de 4 m au minimum en règle générale, pouvait atteindre le double déjà de celle des proskènions rectangulaires – qui furent conservés tels quels, on pourra citer Assos parmi les théâtres où le proskènion conserva ses anciennes proportions, ou encore Phasélis en Lycie, dont le proskènion demeura étroit (*ca* 2,5 m) et haut (*ca* 3 m) tout au long de l'époque impériale, de même que celui de Stratonicée de Carie, ou encore le proskènion d'Aphrodisias construit à l'époque augustéenne selon des dimensions puisant dans les modèles de la haute époque hellénistique (ht. *ca* , 2,5 m, prof. *ca* 3 m). Une limite à l'appréhension de la répartition des différents types de bâtiments de scène à l'époque impériale est notre méconnaissance des étages, qui peut faire que nous échappe, au-delà de la conservation du plan du proskènion hellénistique, un possible agrandissement de l'estrade par recul de la façade de l'étage, comme c'est le cas à Priène.

Toujours est-il que les proskènions d'Ionie ressortent dans le tableau général, autant que nous puissions nous le représenter, comme des solutions de compromis, au-delà de la dichotomie entre proskènion et pulpitum. On a déjà remarqué qu'un

67. Moretti 1992c, p. 179.

Gaios Ioulios Bassos, acteur tragique et comique, héraut et citharôde, remporta aussi bien le succès sur le proskènion haut et étroit du théâtre de l'Isthme, que sur le pulpitum bas et profond du théâtre d'Argos [68]. Peut-être l'équipement de sa cité d'origine, Milet, dont il devait être familier – il l'emporta en tous cas à Éphèse et dans de multiples concours d'Asie –, lui facilitait-il la tâche, en ce qu'il réduisait le grand écart par son modèle intermédiaire, celui d'un proskènion dont la hauteur avait été abaissée et la profondeur augmentée.

Mais pour comprendre en quoi ces proskènions assez fidèles à la tradition étaient au cœur d'une nouvelle conception de l'espace scénique, il nous faudra y revenir en les replaçant dans l'ensemble des circulations du théâtre : nous verrons (voir *infra*, p. 1206) que tout en demeurant dans une certaine mesure le même, le proskènion servit de référence pour une surélévation du niveau de circulation de base : c'est souvent lui qui donnait le point d'arrivée des rampes permettant un accès latéral au théâtre, mais aussi le niveau de circulation devant la première rangée de gradins, quand celle-ci était surélevée sur un mur de podium : en somme, le niveau principal de circulation était dans ces théâtres désormais déterminé par l'estrade du proskènion, si bien que l'orchestra devenait de ce point de vue seconde, sous le niveau de référence, sans accès directs, mais desservie par des accès couverts, souterrains par rapport à ce niveau, passant parfois par le local sous l'estrade, devenu sous-sol de ce point de vue.

III.2 — Transformation des orchestras

Les transformations ne se limitèrent pas à l'adaptation toute relative des bâtiments de scène préexistants aux structures scéniques latines. Les orchestras aussi connurent en règle générale d'importantes transformations, qui s'inscrivirent dans le mouvement général du remaniement complet des édifices à la haute époque impériale.

Respect général du plan des orchestras. Nous ne reprendrons pas en détail la question du plan des orchestras : pour la vaste majorité elles se plaçaient dans l'héritage d'une orchestra hellénistique. On peut en douter pour celle de Téos, de plan parfaitement semi-circulaire, peut-être redessinée avec le koilon, qui apparaît entièrement impérial, si ce n'est que les murs de soutènement légèrement divergents et asymétriques apparaissent tributaires d'un ancien tracé : il est possible que dans ce cas particulier le centre de l'orchestra ait été décalé, si bien que les murs de soutènement antérieurs convergeaient à l'intérieur du centre géométrique du théâtre ; un décalage du centre géométrique du théâtre, n'a par ailleurs été observé en Ionie qu'à Milet (70 cm vers l'intérieur). En Carie, on pourra citer celui qui aurait eu lieu à Aphrodisias vers le milieu du Ier s. apr. J.-C. dans la phase de travaux attribués à Aristokles Molossos (de 10 pieds d'Aphrodisias, *ca* 3 m). Nous avons vu que le nouveau théâtre de Magnésie du Méandre, construit à l'époque impériale, probablement au

68. Moretti 1992c, qui montre avec d'autres exemples de palmarès que c'était aussi le cas pour des musiciens, danseurs, mimes et pantomimes.

IIe s. apr. J.-C., suivait toujours un tracé régulateur de type grec, que l'on peut rapprocher du schéma vitruvien ; une particularité est que ses murs de soutènement antérieurs tels qu'ils nous apparaissent dans leur inachèvement, semblent avoir été conçus pour converger exactement vers le centre de l'orchestra, alors qu'ailleurs – à l'exception de Téos –, le point de convergence était plutôt décalé vers l'extérieur.

Même dans les odéons ou bouleutèrions d'époque impériale le plan semi-circulaire n'apparaît pas majoritaire : à Smyrne il ne s'imposa qu'avec la reconstruction *ex nihilo* sur substructions, en *opus caementicium*, postérieure au tremblement de terre de 177. Le bouleutèrion de Milet conserva à l'époque impériale son orchestra au plan en demi-cercle très largement outrepassé, malgré une reconstruction des gradins ; celui d'Éphèse avait également une orchestra couvrant plus qu'un demi-cercle, et la restitution d'une orchestra parfaitement semi-circulaire à l'odéon de l'Artémision est sujette à caution, puisqu'on ne connaît aucunement la bordure de cette orchestra. Quant à l'orchestra du bouleutèrion de Téos, si elle apparaît semi-circulaire entre les piliers de tête de parapet des murs de soutènement antérieurs convergeant comme au théâtre au-delà du centre, vers les gradins, elle dépassait le demi-cercle jusqu'à l'estrade qui ne lui était pas soudée.

On peut donc considérer que les orchestras conservèrent généralement leur forme d'origine. Au-delà du plan, la transformation la plus fondamentale, tridimensionnelle, paraît être la construction d'un podium autour de l'orchestra, qui transformait aussi le bas du koilon dont le premier rang se trouvait surélevé au-dessus du podium. Cette transformation ne fut pas toujours immédiate, ou du moins put se faire en plusieurs étapes.

Une phase de transition : des parapets autour de l'orchestra. Dans les théâtres de Milet et d'Éphèse, on conserve la trace d'une phase de transition vers le podium : celle d'un parapet entourant l'orchestra, concentrique au cercle originel, soudé aux extrémités de la façade du proskènion d'époque impériale. Dans les deux cas, le parapet, constitué de plaques de marbre peu épaisses (25 cm max à Milet), scellées sur une euthyntéria, définit un diamètre intermédiaire, au-delà du canal couvert, mais bien à l'intérieur (de *ca* 2,30 m dans les deux théâtres) du futur mur de podium. On peut aussi considérer que ces parapets assuraient un espace utilisable à l'intérieur de la zone où se déroulaient les travaux : derrière se trouvait la zone des gradins que l'on suppose avoir été supprimés. Ces interventions se situent dans une phase de transition, au tournant de notre ère ou au Ier s. apr. J.-C., avant la construction d'un mur de podium probablement dans la première moitié du IIe s. apr. J.-C.

À Milet, on fera le choix de démonter le parapet, pour lequel on avait décaissé l'orchestra de 80 cm environ, de le remblayer sur une dizaine de centimètres, et d'adopter un nouveau centre de l'orchestra 72 cm plus à l'intérieur, qui sera celui du mur de podium. À Éphèse, on conservera le parapet, si bien qu'il demeura deux circulations périphériques, l'une au niveau de l'orchestra et l'autre au sommet du podium, toutes deux concentriques au cercle originel. On observe aussi la combinaison

d'un parapet et d'un mur de podium de part et d'autre de la circulation périphérique de l'orchestra au théâtre de Delphes, où c'est le parapet qui semble avoir été ajouté à l'époque impériale au podium préexistant. Dans ces deux théâtres on ne considéra pas le parapet et le podium juxtaposés – et non superposés comme c'était possible – comme redondants.

On ne connaît pas la hauteur de ces parapets, qu'on imagine modérée, comme celle du parapet de Delphes ; on ne sait pas davantage s'ils pouvaient être surmontés d'un filet. Celui d'Éphèse était interrompu par deux ouvertures de part et d'autre de l'axe, de même que la banquette faisant parapet en bordure de l'orchestra de Priène était interrompue de part et d'autre de l'autel par une porte. La partie centrale du parapet de Milet étant perdue, il est impossible de savoir s'il en allait de même. Le dispositif, qui permettait de séparer l'aire de jeu d'une circulation périphérique, n'était donc pas fondamentalement nouveau. À Magnésie encore, à l'époque impériale, une circulation périphérique dallée bordait l'orchestra, dont elle n'aurait été distincte que par son niveau, une marche plus bas.

Murs de podium.

• **Un mur de podium dans la plupart des théâtres d'Ionie.** La solution du mur de podium a été adoptée dans de nombreux théâtres : dans les grands théâtres d'Éphèse et de Milet – cela reste à vérifier à Smyrne –, dans les théâtres de taille moyenne de Téos, Magnésie du Méandre (peut-être dans l'ancien et de façon certaine dans le nouveau théâtre), Érythrées et Phocée, mais aussi dans les bouleutèrions de moindres dimensions de Smyrne, d'Éphèse ou de Téos. On en observe également un à Samos, mais le théâtre a été tellement modifié par les terrassements modernes et les restaurations qu'il n'est pas certain que le mur actuel reprenne un mur antique. Dans ce tableau général, troué certes de grandes lacunes – qu'en était-il à Chios, Lébédos ou Clazomènes ? – seules deux exceptions sont assurées : les théâtres de Priène et de Métropolis.

• **Des podiums qui ne définissaient pas une arène.** Il semble assez réducteur d'expliquer l'absence ou la présence d'un mur de podium par la seule nécessité de protéger les spectateurs de chasses ou de combats de gladiateurs comme dans les amphithéâtres. Le seul fait qu'on trouve des podiums de très faible hauteur dans des odéons ou des bouleutèrions qui ne servirent certainement pas d'arène (*ca* 60 cm au bouleutèrion de Téos, *ca* 80 cm à Éphèse) montre que l'aménagement n'était pas nécessairement conçu pour adapter les édifices à de tels spectacles : non seulement le podium pouvait connaître d'autres usages, mais sa fin même pouvait être tout autre.

Il faut remarquer en outre qu'on connaît encore des podiums relativement bas dans les théâtres attalides de Pergame et de Delphes [69]. À Pergame, le mur de podium était haut d'1,60 m, ce qui n'est pas négligeable. Mais on peut être sceptique face à la restitution suggérée par W. Dörpfeld à R. Bohn, qui reconstitue dans un premier

69. Nous suivons l'avis de J.-Ch. Moretti. Pour Pergame, voir en effet Bohn 1896, p. 9, *cf.* Collart 1928, p. 117.

état purement spéculatif deux rangées et un repose-pieds venant buter contre le caniveau, ce qui ne paraît pas si logique que cela ; il serait plus économique de penser qu'il existait simplement une circulation périphérique entre le caniveau et les gradins, comme à Priène, entre autres exemples. À Delphes, P. Collart avance que le podium serait issu d'une réfection parce que les escaliers y sont plus raides [70] ; mais c'est aussi le cas des escaliers rectilignes perpendiculaires au diazôma.

Ces podiums non protecteurs étaient traversés par les escaliers, ou une partie d'entre eux, comme dans les bouleutèrions d'Éphèse ou de Téos – qu'on pourra comparer à celui d'Aphrodisias. Ce dernier trait n'est pas sans apparenter encore ces podiums à des diazômas, au-dessus desquels les escaliers étaient dédoublés. Il n'étaient pour la plupart pas liés aux bâtiments de scène ; au bouleutèrion d'Éphèse cependant le podium était soudé à l'estrade, sans communiquer pour autant avec cette dernière : c'était reprendre pour la miniaturiser une forme que l'on rencontrait dans les théâtres.

Enfin ces podiums, présentant en façade un mur soigneusement appareillé, souvent composé d'une base, d'orthostates (trois assises à Delphes) et d'un couronnement, étaient similaires aux murs de fond de diazôma, bordant de même un passage périphérique et accentuant la séparation entre premier rang et circulation dans l'orchestra. Les podiums apparaissent donc d'abord comme une façon de matérialiser la transition entre le premier rang du koilon et l'orchestra, de gérer les circulations. Nous avons tendance à bien distinguer les diazômas, comme des circulations en hauteur, séparant les maenianums, des circulations sommitales parfois, et surtout des circulations inférieures qui nous intéressent ici : mais tous ces paliers peuvent être rapprochés dans leur conception similaire, et tout mur de podium n'apparaissait certainement pas en soi comme un élément rapporté hétérogène au théâtre.

• **Les théâtres sans podiums.** Expliquer l'absence de podiums à Priène et à Métropolis par le fait que les orchestras de ces théâtres ne servaient pas d'arène, dans ces cités de faible importance est sujet à caution : si la frise erratique d'amours chassant est loin de suffire à prouver la programmation de chasses à Métropolis, on pourra se demander si l'on en donnait davantage à Érythrées ou à Téos [71]. L'absence d'un mur de podium à Priène et à Métropolis nous semble plutôt s'inscrire dans une modestie générale des aménagements d'époque impériale, y compris dans le bâtiment de scène : les moyens au service de la modernisation des théâtres apparaissent limités dans deux cités dont le développement urbain connaît une certaine stagnation. L'exemple de Métropolis montre qu'on se contenta d'un pis-aller acceptable dans un théâtre de petite capacité accessible aussi par ses parties hautes : on se garda de barrer l'orchestra avec le proskènion, solution qui imposait de repenser les accès bas latéraux au théâtre et de réaménager la périphérie de l'orchestra. L'accès à cette dernière devenait aussi étroit que les couloirs couverts d'accès des grands théâtres, sans qu'il y ait de parodos au niveau de la couverture du proskènion ou de porte

70. Voir aussi Bommelaer 1996, Bommelaer 2008.
71. Sur la diffusion des *munera* et des *venationes* en Ionie, voir *infra*, p. 1260.

dans les murs de soutènement antérieurs pour compenser. On pourrait remarquer aussi qu'un simple filet, ou un parapet surmonté d'un filet, auraient pu suffire à protéger les spectateurs. Le filet présentait l'avantage d'être démontable, si le dispositif n'était utile qu'à certains spectacles qui n'étaient certainement pas les seuls à la haute époque impériale, quand on construisit les podiums [72].

• **Des podiums sans reconfiguration d'ensemble du théâtre.** Il apparaît essentiel de distinguer, parmi les théâtres ioniens d'époque impériale, différents types de podiums, plutôt que de les définir tous comme des aménagements secondaires destinés à un usage secondaire du théâtre. Certains, comme les petits podiums hellénistiques, ceux des odéons et des bouleutèrions, n'affectaient pas l'ensemble du monument : le podium d'Érythrées ne dépendait pas directement de l'évolution du bâtiment de scène, dont il était séparé par les parodos. De hauteur relativement faible (entre 1 et 1,50 m ?), il ne représentait pas de changement fondamental dans le plan d'ensemble : on supprima quelques rangées de gradins pour les remplacer par un podium vraisemblablement surmonté d'une circulation, au pied duquel l'orchestra était légèrement élargie. On pourra sans doute en rapprocher le podium du théâtre de Phocée, qui ne devait pas dépasser de beaucoup une hauteur d'1,50 m, dimension qui correspondait à la largeur de la circulation, dans un théâtre qui ne connut certainement pas de grands travaux à l'époque impériale ; ces deux podiums, sans être faits de remplois apparents, avaient un aspect fruste, à moins que le piquetage ait servi à faciliter la pose d'un enduit aujourd'hui disparu, dans le cas d'Érythrées ; dans celui de Phocée, les vestiges de ce qui semble correspondre à un décor fait de cercles concentriques (*clipeus* ?) interdisent cette hypothèse.

• **Des podiums participant à une reconfiguration d'ensemble du théâtre.** D'autres murs de podiums représentent une transformation conçue à l'échelle du monument. On l'observe bien avec ceux d'Éphèse et de Milet, plus hauts, dont la réalisation se fit en plusieurs étapes, après l'aménagement d'un parapet. Dans ces théâtres, nous avons vu que pour gagner un maximum de profondeur scénique sans décaler la façade de la skènè, on décida d'avancer l'estrade trapézoïdale au maximum, jusqu'à ce qu'elle vienne barrer l'orchestra et s'adosser à l'extrémité des murs obliques de soutènement, tout en conservant sa hauteur. Les gradins inférieurs, si on les avait conservés, se seraient trouvés sous le niveau de l'estrade, ce qui était déjà le cas à l'époque hellénistique – où du reste la vision de ce qui apparaissait comme un toit en terrasse n'était pas prioritaire – mais avec beaucoup moins de recul permettant de compenser ce désagrément, du fait de l'avancée de la scène ; ceux des extrémités en particulier se seraient trouvés contre l'estrade haute aux extrémités de son front rectiligne ; il faut remarquer encore que ces extrémités ne représentaient pas celles de l'estrade, qui demeurait aussi longue que la skènè, si bien qu'une partie de la scène se serait trouvée derrière un spectateur ainsi placé au premier rang, pour lequel elle aurait été invisible.

72. Sur les différentes solutions d'aménagement des orchestras en arène, voir *infra*, p. 1292.

En Ionie, où la priorité était à la conservation de l'estrade haute, à laquelle on souhaitait par ailleurs donner une profondeur maximale, la suppression des premiers rangs s'imposait, ce qui suffisait à justifier l'édification d'un mur de podium, permettant d'élever et de reculer le premier rang. On aimerait savoir si le théâtre de Magnésie du Méandre, parent de ceux d'Éphèse et de Milet, était équipé d'un tel podium, comme celui qu'on adopta dans le nouveau théâtre, qui reproduisait le podium de Milet ; dans tous les cas, si un podium avait existé (sur cette question incertaine, voir *supra*, p. 376), sa hauteur n'aurait pas été supérieure à 1 m, donc largement inférieure à celle de l'estrade, ce qui implique une configuration générale du théâtre et de ses accès sensiblement différente.

La solution bien observable à Éphèse et à Milet permettait de continuer d'exploiter l'espace scénique traditionnel tout en le modernisant : elle était plus organique que celle qui fut pratiquée à Aphrodisias entre le milieu et la fin du Ier s. apr. J.-C. et qui pouvait apparaître tâtonnante en comparaison. À Aphrodisias, où, à la fin de l'époque augustéenne, on avait associé de façon précoce le front de scène à la forme de proskènion en vogue alors, c'est-à-dire de plan trapézoïdal, haut et peu profond, on n'avança pas ensuite ce proskènion – un frein pouvait en être la hauteur, qu'il aurait fallu revoir à la baisse – mais on renonça à faire de sa couverture l'estrade principale, en décaissant en deux étapes l'orchestra de façon à créer une estrade basse devant le proskènion, sans toucher aux gradins ni à l'extrémité des murs de soutènement antérieurs. Le mur de podium était aussi lié à un réaménagement structurel, il était la conséquence du double décaissement de l'orchestra et permettait de créer l'estrade, mais aussi une arène. Pour que la profondeur de ce pulpitum dépasse les 5 mètres, ce qui était moins que la profondeur maximale atteinte dans les grands théâtres d'Ionie (*ca* 6,50 m), il fallut le faire avancer bien au-delà de la ligne entre les murs de soutènement, devant les premiers rangs, et ni le podium ni la rangée de banquettes que l'on installa à son sommet n'avaient le même développement que les gradins. Le problème de niveau était ainsi réglé, mais, en conservant toutes les composantes à leur place originelle, en intercalant simplement une nouvelle estrade dans l'espace disponible, on avait renoncé au jeu régulier sur la terrasse du proskènion et donc devant le front de scène qui s'élevait derrière ; le premier pulpitum fut jugé trop bas, et on en augmenta dans un second temps la hauteur pour y permettre la circulation, comme dans un proskènion, à ceci près que le dispositif et ses étroits couloirs d'accès semblent avoir été surtout destinés à une utilisation comme arène. Le théâtre d'Aphrodisias pourrait paraître comme l'archétype d'une transition entre théâtre grec et théâtre latin : on pourrait même y voir l'incarnation du type micrasiatique théorisé par W. Dörpfeld comme le chaînon manquant dans sa genèse du théâtre antique, où le décaissement de l'orchestra était essentiel pour descendre le théâtre grec au niveau du théâtre latin[73]. Ce cas cependant est un *unicum*[74], qui

73. Öztürk 2015.

74. L'orchestra d'Aphrodisias n'est pas la seule à avoir été décaissée à l'époque impériale : on pourra aussi citer celle de Milet, ou encore celle du théâtre ouest de Laodicée du Lycos (Simsek, Sezgin 2012).

s'explique en partie par les expérimentations précoces, assez contraignantes pour les phases ultérieures, d'un affranchi d'Auguste, en plein cœur de l'Asie Mineure.

• La restructuration induite par les podiums.

Dans les grands théâtres d'Ionie, on alla plus loin dans l'assimilation des nouvelles exigences en créant un ensemble organique au moyen de transformations plus radicales touchant le proskènion d'origine et les gradins, le podium venant assurer la soudure et créer un niveau de circulation commun avec celui de l'estrade, autour d'une orchestra agrandie, ce qui compensait la perte d'espace du côté du bâtiment de scène qui venait la barrer. En effet, pour aménager les murs de podium dans les théâtres préexistants, on supprima généralement les premiers rangs de gradins (jusqu'à cinq ou six à Éphèse, probablement quatre plutôt que trois à Téos), ce qui revenait à agrandir le diamètre de l'orchestra de plusieurs mètres. Elle atteignait ainsi 27,34 m à Milet, chiffre qui fut repris à Magnésie pour la construction *ex nihilo* d'un nouveau théâtre (27,30 m), 28,94 m utilisables à Éphèse (34,10 m jusqu'au podium) et 20 m à Téos.

La solution était en quelque sorte inverse, puisqu'on élevait le niveau de la circulation autour de l'orchestra vers l'espace scénique haut secondaire préexistant, dont on faisait un espace scénique plus important, en édifiant un podium, plutôt que d'abaisser le niveau de l'orchestra pour créer une nouvelle estrade : au lieu de faire descendre les espaces scéniques grecs au niveau de leurs équivalents latins, il s'agissait d'élever le niveau de référence tout en conservant les grandes lignes du théâtre grec. Ainsi l'estrade était toujours haute par rapport à l'orchestra, mais basse et même non surélevée par rapport au premier rang de gradins. C'était aussi une solution facilitant les circulations, qui évitait de faire passer les spectateurs par des espaces couverts réservés aux artistes, et permettait de conserver le cheminement traditionnel à l'air libre, simplement surélevé d'un niveau : nous y reviendrons à propos des accès. On insistera simplement ici sur la singularité de ces podiums d'Ionie, qui devaient être conçus de pair avec une reconfiguration des accès et des espaces scéniques. Ils ne sont pas comparables avec ceux de Lycie par exemple, qui n'étaient pas soudés à l'estrade (ainsi à Xanthos, Myra, Patara), et se développaient au-delà des parodos qu'on ne remit pas en cause. De tels podiums, qui se distinguent par leur hauteur plus importante et un soin moindre dans la réalisation, sans dissimulation de la rupture avec la phase où les gradins descendaient jusqu'à l'orchestra, purent être aménagés secondairement, pour d'autres raisons, et de toute évidence avant tout pour protéger les spectateurs.

En Ionie, le podium de Téos apparaît comme un cas intermédiaire : soudé à l'estrade, d'une hauteur relativement importante de *ca* 1,70 m, il devait se situer à la même hauteur que cette dernière, et le fait qu'on ait bouché les escaliers des extrémités du koilon semble indiquer qu'on pouvait circuler entre l'estrade et le podium. Cependant les autres escaliers descendaient jusqu'à l'orchestra et l'espace au sommet du podium devant la première rangée était exigu. Le podium permettait de créer un tout organique, d'agrandir l'orchestra, et de situer le premier rang au niveau de l'estrade, sans constituer une circulation importante.

Le devenir de la proédrie en bordure de l'orchestra. La proédrie dans l'orchestra ne disparut pas à l'époque impériale. Le théâtre de Priène offrait toujours une série de places prestigieuses – les cinq trônes et la banquette – dans l'orchestra, en contrebas de la scène profonde constituant la couverture en terrasse du proskènion. À Métropolis, on avait simplement reculé les trônes, sans chercher à les surélever, de façon à ce que les personnes installées à la proédrie se situent comme les autres spectateurs à l'extérieur de l'aire de jeu, derrière le canal périphérique.

On pourrait penser que l'apparition de podiums venant supprimer les premiers rangs descendant jusqu'à l'orchestra signaient la fin de la proédrie. C'est loin d'être assuré. Ainsi au nouveau théâtre de Magnésie du Méandre, on observe de larges sièges de marbre, qu'on sculpta pour l'édifice – ils étaient loin d'être tous réalisés au moment de l'abandon du chantier – dans la tradition des trônes de proédrie, intégrés à certaines des huit niches du podium en construction, dont le mur de fond venait en constituer le dossier : sans doute prévoyait-on d'en installer un dans chacune des niches. Leur siège était parfaitement lisse, impropre à recevoir une statue : il faut admettre qu'il était prévu que d'importants personnages y prennent place, ce qui exclut que l'orchestra ait été conçue comme une arène, ou du moins uniquement comme une arène. C'était reculer au maximum la proédrie, comme à Métropolis : le repose-pieds se trouvant intégré dans la profondeur de la moulure de base du podium, les personnes siégeant à ces places se trouvaient, à Magnésie du Méandre aussi, à l'extérieur de l'orchestra.

Étant donné que le podium du nouveau théâtre de Magnésie du Méandre apparaît être une copie de celui de Milet, on peut se demander si les sept niches du théâtre de référence ne recevaient pas également des sièges honorifiques, permanents ou portatifs, et ce d'autant plus que les niches milésiennes étaient particulièrement ouvragées, couvertes de plaques dont le soffite était orné de caissons aux motifs variés, qui n'étaient visibles que de l'intérieur de la niche (**fig. 305**).

Si l'on pense que les podiums n'étaient pas une simple barrière de protection contre les animaux chassés et les combattants de l'arène, on ne s'étonnera guère qu'on ait pu y installer des spectateurs privilégiés, à en juger par la qualité et la largeur des places, en bordure de l'orchestra. À titre de parallèle, on pourra observer qu'au théâtre de Rhodiapolis, le podium bas avait été conçu de pair avec une banquette de proédrie intégrée, où les pattes de lion, qui ne limitaient plus des sièges, demeuraient comme motif purement ornemental, rappelant à intervalles réguliers le souvenir des places honorifiques hellénistiques (**fig. 565**). Dans ce théâtre de Lycie fut également découvert une reproduction de siège curule en marbre[75] : si la présence de cette forme de siège dans un théâtre micrasiatique n'est pas attestée ailleurs, l'exemple montre qu'on a pu ajouter des sièges mobiles dans l'orchestra, dont nous aurions perdu toute trace, et que l'orchestra pouvait à l'époque impériale encore être le lieu des places d'honneur, comme elle l'était dans le théâtre hellénistique, mais aussi dans le théâtre latin ; on pourra encore citer le théâtre de Hiérapolis

75. Özdilek 2012.

où deux trônes de marbre étaient adossés aux extrémités du podium (**fig. 566**). Enfin, à Aphrodisias, c'est au sommet du podium d'époque impériale que l'on installa une banquette continue (**fig. 614**).

Figure 565 – Rhodiapolis, théâtre. Banquette de proédrie intégrée au mur de podium (2014).

Dans tous ces exemples, la quantité de places honorifiques n'apparaît pas fixe, et dépasse les cinq trônes de proédrie dont le nombre est assuré à Priène et restitué à Métropolis. Cependant, on a vu qu'à Priène dès le IIe s. av. J.-C., on avait complété les cinq trônes par une banquette, si bien que les sept ou huit places de Milet ou de Magnésie peuvent apparaître comparativement peu nombreuses. Une différence nous paraît plus importante : les personnes ainsi placées, largement dissimulées à l'intérieur du podium, n'étaient plus guère visibles des spectateurs, ce qui paraît contradictoire avec la qualité honorifique de ces emplacements. Le maintien de places privilégiées à cet endroit pourrait avoir été justifié parce que les personnes concernées, peut-être les magistrats organisateurs ou les prêtres officiant pendant les concours avaient à faire dans l'orchestra.

D'autres podiums ioniens encore étaient percés de niches : on en comptait cinq à Téos, une par kerkis, et autant cette fois que de trônes de proédrie à Priène et peut-être à Métropolis. Nous avons remarqué que ces niches étaient étroites, d'une largeur comparable à celle des escaliers : cela n'interdit pas d'y restituer des sièges à partir des parallèles régionaux évoqués. Pour les niches du podium du théâtre d'Érythrées, elles sont si mal connues que tout demeure possible ; leur largeur en tous cas n'interdit pas qu'elles aient abrité une place honorifique.

Le nombre de podiums munis de niches est en tous cas significatif. Aucun système de fermeture ne leur est associé ; on pourrait donc difficilement les interpréter comme des carcers, où l'on aurait enfermé des hommes ou des bêtes dans le cadre des jeux de l'arène[76]. Un scénario plus probable apparaît où l'on aurait progressivement intégré la proédrie à la bordure : alors qu'on était d'abord passé de sièges

76. Hufschmid *et al.* 2009, p. 202-208.

disposés librement sur la terre battue à une bordure marmoréenne en périphérie de l'aire de jeu, mais à l'intérieur du caniveau et de la circulation périphérique, il semble qu'on prit le parti d'optimiser l'espace en réunissant les deux bordures en une seule, le mur de podium intégrant la proédrie.

Tous les podiums ne comportaient cependant pas de niches, à commencer par celui d'Éphèse : on remarquera que des places honorifiques à l'intérieur du podium éphésien auraient donné sur le parapet. Le podium d'Éphèse se distinguait, comme le front de son proskènion, par un mur plaqué de marbre, parfaitement lisse, sans mouluration de base ni de couronnement, contrairement au podium milésien, qui fait partie avec celui de Téos d'une série de podiums moulurés qu'on peut étendre à certains podiums bas.

Du point de vue de la hiérarchie des espaces scéniques, il n'est pas anodin de voir apparaître à l'époque impériale de nouvelles places honorifiques, situées au niveau de l'estrade : c'est le cas à Priène de la banquette du cinquième rang. On pourra penser également aux loges des théâtres de Milet ou d'Éphèse, à une hauteur comparable, dans le koilon, à celle de l'estrade et même un peu plus hautes du fait de la surélévation des gradins au-dessus du mur de podium (voir *infra*, p. 1419). Ces places offraient une meilleure vue de ce qui se passait sur l'estrade, et dans les deux derniers cas, elles permettaient d'être bien vu de tous, ce qui n'était plus le cas des places situées à la périphérie de l'orchestra[77].

Dallage. Alors que les stades et les cours des palestres conservèrent leur sol en terre battue adapté à la pratique du sport, les orchestras furent très souvent dallées dans un mouvement qui faisait perdre à l'espace son aspect originel de piste pour la danse. À Priène encore la conservation d'une orchestra en terre battue paraît tout à fait exceptionnelle.

Le dallage n'était pas en soi, quand il était en marbre lisse du moins, un obstacle au cheminement des acteurs et des choreutes, voire à la danse. Un danseur aujourd'hui privilégierait l'estrade en bois, plus souple ; cependant ces considérations ne semblent guère être entrées en ligne de compte dans les choix des bâtisseurs : les estrades en bois se raréfient à mesure que les édifices se monumentalisent. Il faut encore remarquer que le dallage, qui était plus facile à entretenir, n'empêchait pas qu'on couvre au besoin la surface de sable ou de terre, pour amortir certains mouvements de danse[78].

La raison d'être de ces dallages était peut-être, tout autant que pratique, esthétique : il s'agissait de parachever la parure de marbre dont s'était progressivement couvert le théâtre. Peu à peu également l'orchestra devint une surface lisse, et avec ses assemblages de marbre blanc ou polychromes, un décor à part entière comme les fronts de scène et du proskènion. Dans les théâtres à podium, on peut y voir une

77. Nous reviendrons sur la répartition des spectateurs et le système des places honorifiques dans le koilon dans la partie qui traite des usagers (voir *infra*, p. 1399).

78. Ainsi Pina Bausch avait fait couvrir de terre l'orchestra dallée de l'odéon d'Hérode Atticus pour que ses danseurs puissent y évoluer sans s'abîmer les genoux (indication de J.-Ch. Moretti).

certaine continuité, l'orchestra devenant comme un caisson de marbre, d'autant plus que la façade du proskènion constituait une estrade continue (Milet, Éphèse, Téos, peut-être Érythrées). Mais le dallage est un phénomène plus général encore que les murs de podium : le sol de l'orchestra de Métropolis, qui ne connut pas de modification structurelle, fut également dallé.

À une époque où elle pouvait demeurer vide en contrebas de spectacles se déroulant principalement sur la scène, l'orchestra pouvait apparaître parfois comme un miroir où les regards perdus des spectateurs convergeaient pour se figer, comme le souligne peut-être la Méduse du médaillon central de l'orchestra de l'odéon de Cibyra (**fig. 564**), prestigieuse œuvre d'*opus sectile* aussi gratuite peut-être qu'un plafond d'opéra (voir *supra*, p. 1184).

On retrouve un médaillon central dans le théâtre de Métropolis (**fig. 236**), seul dallage d'un théâtre d'Ionie à être parfaitement conservé, dont nous avons remarqué qu'il était affranchi du centre géométrique du théâtre, venant mettre en valeur l'aire de l'orchestra. L'exemple de Cibyra permet d'en relativiser le luxe et le savoir-faire. Pour créer un dallage polychrome, on utilisa les nuances plus ou moins sombres d'un même marbre blanc veiné de gris : les dalles lisses et bien ajustées sont disposées par bandes régulières de tons divers ou combinant divers tons, avec un souci de la symétrie poussé jusqu'au sens des veines. Le marbre importé se cantonnait dans le médaillon central rouge (Portasanta de Chios ?). Ici on aurait peine à croire que cette orchestra devant son haut proskènion muni de portes n'était plus empruntée que par les spectateurs rejoignant leur place, remarquant peut-être les files plus sombres reliant les escaliers du koilon deux à deux ; les files parallèles au bâtiment de scène, outre le petit médaillon central, pouvaient aussi servir de repères à certains artistes. À Éphèse, un rectangle de files perpendiculaires au bâtiment de scène était mis en valeur dans l'axe du dallage, qui par ailleurs était constitué de files parallèles au bâtiment de scène, non plus au centre de l'espace disponible, mais contre le front du proskènion : définissant un espace circonscrit devant la porte centrale, il pouvait servir de repère aux artistes et être éventuellement doté d'une signification spatiale pour les spectateurs (parvis, cour, etc.). Dans ce théâtre le dallage de l'orchestra en elle-même apparaissait simple, et on avait cantonné les motifs décoratifs en *opus sectile* de marbre dans des registres rayonnants tout autour de la circulation périphérique, où se déployaient diverses compositions géométriques imbriquant les uns dans les autres cercles, carrés et hexagones. Dans la même cité, le dallage en *opus sectile* de l'odéon de l'Artémision était fait de cercles inscrits dans des carrés, où étaient parfois inscrits d'autres carrés encore. On peut en rapprocher le dallage du premier bouleutèrion d'époque impériale de Smyrne, qui comprend également un cercle (au moins) inscrit dans un carré. Celui de Milet apparaît avoir aussi été composé de files régulières de dalles de marbre veiné de noir, cette fois perpendiculaires au bâtiment de scène, dans une bordure circulaire sombre ; le centre en est perdu. Le second bouleutèrion d'époque impériale de Smyrne se singularise par un *opus sectile* de marbres polychromes aux éléments de faible calibre, pour une surface qui est

celle d'un théâtre de modestes dimensions : il s'agit de petits losanges autour d'un grand losange central – on hésitera à y voir de lointaines réminiscences du dallage losangé du théâtre de Dionysos à Athènes, qui demeure unique et dont la date est discutée [79] –, disposés en damier à l'intérieur de cadres rectangulaires.

Aucun dallage n'est daté stratigraphiquement : celui du théâtre d'Éphèse est associé à la rénovation d'époque antonine, qui apparaît comme la grande ère de développement de ce genre de revêtement dans les théâtres, odéons et bouleutèrions d'Asie Mineure ; la composition à base de carrés inscrits dans des cercles de l'odéon de l'Artémision a pu être rapprochée de revêtements de sol dans les maisons en terrasses (Hanghäuser), bien datés du milieu du IIe s. apr. J.-C., ce qui fournit peut-être aussi une indication pour les dallages des théâtres d'Éphèse – ses motifs périphériques – et de Milet, ainsi que du premier bouleutèrion impérial de Smyrne, qui leur seraient apparentés. Ce dernier édifice est en tout cas antérieur au tremblement de terre de 177 et datable probablement de l'époque antonine (de l'époque augustéenne au plus tôt). D'époque antonine pourrait dater aussi le dallage de Métropolis, pour des raisons de vraisemblance historique. On pourrait cependant songer à remonter plus haut pour la partie centrale du dallage éphésien, consistant en un grand rectangle à bandes : les parallèles autorisent à remonter à l'époque flavienne [80], si bien que le revêtement éphésien pourrait constituer un exemple précoce dans la région.

Celui, miniaturiste, de la seconde phase du bouleutèrion de Smyrne, date vraisemblablement de la fin de l'époque antonine, puisque la reconstruction succède au tremblement de terre de 177 ; cependant son niveau de sol laisse penser qu'il s'inscrit dans une troisième phase impériale, peut-être encore antonine, peut-être encore plus tardive.

La thèse de Fr. Krauss est isolée, qui propose de faire remonter le dallage de l'orchestra de Milet, à la phase, approximativement située au tournant de notre ère, où existait un parapet, à l'intérieur duquel se trouvait la bordure circulaire du revêtement : cela paraît précoce et rien n'empêche qu'on ait plus tard distingué la partie centrale à l'intérieur du canal (certes souterrain mais dont la couverture devait comporter des regards) et une circulation périphérique au dallage irrégulier évoquant celui de Priène.

Caniveaux ou canaux couverts. On connaît peu d'orchestras qui conservèrent leur caniveau hellénistique : c'est encore une fois le cas de Priène, où l'on n'intervint que sur le canal couvert dans lequel débouchait le caniveau en bordure de l'orchestra, qui, rendu inutilisable par un affaissement, fut remplacé par une canalisation en terre

79. DI NAPOLI, VITTI 2013. La partie centrale avec sa zone en losange appartiennent à une seconde phase, largement postérieure à la phase néronienne, qui pourrait dater seulement de l'époque de Phaidros, vers 400.

80. Pour une série de parallèles sur le motif central en grille, le dallage néronien du théâtre de Dionysos, mais déjà des dallages augustéens de Grèce (odéon d'Agrippa), d'Italie (odéon de Pompéi) et de Lyonnaise (théâtres de Lyon et d'Arles), et encore à l'époque trajanienne (odéon de Gortyne) voir DI NAPOLI, VITTI 2013, p. 341.

cuite. À Érythrées, on ne sait si le caniveau originel taillé dans la roche fut abandonné pour un autre type d'évacuation dont rien n'a été retrouvé ou publié. À Magnésie aussi les eaux étaient recueillies dans le passage périphérique de l'orchestra pour n'être canalisées sous le sol qu'aux débouchés de ce dernier. Ailleurs, il semble qu'on soit passé à des canaux couverts (Milet, Éphèse). À Métropolis cependant, le canal, relativement profond, n'était franchissable sur des dalles de couverture qu'en certains points, comme dans la phase intermédiaire de celui d'Éphèse.

Une nouveauté apparaît : l'installation d'une évacuation des eaux dans l'axe de l'orchestra, comme cela semble avoir été le cas au théâtre de Magnésie, par réinvestissement du passage souterrain, ainsi que dans celui d'Éphèse. Il serait bien imprudent d'en faire la preuve de l'existence de bassins ; il faut reconnaître cependant que de tels aménagements n'existaient pas à l'époque hellénistique, et que si l'on admet l'existence de ces évacuations à l'époque impériale, les orchestras se voyaient alors dotées d'un nouvel équipement dont on s'était dispensé jusque-là.

III.3 — Évolution des accès

Les théâtres hellénistiques se conformaient tous à une séparation nette des accès aux espaces scéniques : d'un côté on prenait la direction de l'orchestra, par les parodos, de l'autre celle de l'estrade, par des accès associés au rez-de-chaussée du bâtiment de scène, partant approximativement du même niveau que les accès à l'orchestra. Ce n'est plus le cas à l'époque impériale, où des solutions diverses furent adoptées, de la stricte fidélité au schéma initial à sa reconfiguration générale. Pour éviter un trop grand morcellement de l'exposé où nous risquerions de perdre de vue la complémentarité de certains accès, nous distinguerons d'abord deux grands systèmes principaux dans les accès latéraux.

1. Un système traditionnel, où les artistes disposaient d'un accès latéral direct à l'orchestra et indirect, ou moins direct et secondaire, à l'estrade.
2. Un système novateur, où un accès latéral donnait directement sur l'estrade tandis que l'accès à l'orchestra était devenu indirect.

Les accès frontaux à l'orchestra et à l'estrade, qui furent plus largement maintenus, ainsi que la circulation à l'intérieur du bâtiment de scène, pourront ensuite être examinés pour l'ensemble des théâtres.

III.3.1 — Deux systèmes principaux pour les accès latéraux

Le maintien du système traditionnel des accès latéraux dans certains théâtres.

• Des parodos donnant accès à l'orchestra.

Certains théâtres conservèrent des parodos constituant un accès bas principal conduisant directement à l'orchestra, qui ne demeura cependant nulle part, à l'époque impériale, strictement conforme à l'original hellénistique.

Dans l'orchestra de Priène, des chœurs pouvaient faire leur entrée comme autrefois, ou presque : la construction d'une citerne obstruant toute la moitié extérieure

de la parodos ouest ne laissait qu'un couloir d'accès frontal le long du bâtiment de scène. Même si le débouché demeurait inchangé, un chœur ne pouvait pas longer le mur de soutènement antérieur et demeurait plus longtemps visible avant l'entrée ou après la sortie. Dans ce cas particulier, on mit à profit l'espace vide des parodos non pour agrandir et monumentaliser le théâtre mais pour développer l'infrastructure urbaine, dans le contexte contraignant du plan hippodaméen, en conservant le minimum nécessaire pour l'accès.

Dans les orchestras d'Érythrées et de Métropolis, l'entrée latérale demeurait aussi possible, non sans compromis : l'exiguïté du débouché de la parodos due à l'avancée du proskènion imposait une entrée dans l'orchestra en file indienne.

Ces exemples montrent dans une certaine mesure qu'à l'époque impériale en Ionie, les parodos atteignirent leurs limites et ne furent conservées que dans des théâtres de taille relativement peu importante où les remaniements d'époque impériale restèrent modestes. Au théâtre de Didymes construit à l'époque impériale on a restitué des parodos découvertes de type hellénistique : en réalité, on ne connaît que l'extrémité extérieure d'un mur de soutènement antérieur, à partir de l'angle du koilon, et rien ne nous permet de juger de la nature de l'accès du côté de l'orchestra et il paraît tout à fait envisageable qu'elle ait été plus conforme à ce qui se pratiquait alors, à Milet par exemple.

• **Des accès secondaires à l'estrade.** Les accès latéraux à l'estrade des théâtres maintenant en service la parodos à son niveau d'origine ne semblent guère avoir évolué. À Priène l'unique escalier latéral semble être demeuré le seul moyen d'accéder à la couverture du proskènion et à l'étage de la skènè. Dans le théâtre reconstruit de Métropolis, où il paraît raisonnable de penser que la terrasse du proskènion était trapézoïdale et de même longueur que le bâtiment de scène, on voit mal comment on aurait pu accéder de l'extérieur à l'estrade haute et il faut envisager que seul un accès par l'intérieur de la skènè était possible. Dans le cas d'Érythrées, des vestiges pourraient être ceux d'un escalier parallèle à la parodos permettant peut-être de monter à l'estrade : on aurait un exemple de juxtaposition des accès, comme la double porte de parodos d'Épidaure le matérialisait à la haute époque hellénistique.

L'invention d'un nouveau système d'accès latéraux. Dans de nombreux autres théâtres, les accès semblent avoir été réaménagés. Nous ne nous attarderons pas sur le cas très incertain de Phocée, où selon Ö. Özyiğit une parodos découverte au pied du mur de soutènement antérieur, du type de celle de Priène, aurait été bouchée avant la fin de l'époque hellénistique, moment où l'on y aurait construit un mur, auquel un autre encore aurait succédé à l'époque impériale : il faudrait d'abord être certain que ce secteur éloigné de l'orchestra corresponde bien à la parodos du théâtre.

Dans certains théâtres, l'extension du bâtiment de scène jusqu'à fermer l'orchestra, sans remettre en cause les accès frontaux à cette dernière, supprimait totalement ses accès latéraux, ce qui imposait de les réorganiser. Ce ne fut pas en faveur de l'orchestra, qui devint secondaire. On ne recourut pas à la solution de maintenir un

large accès latéral à l'orchestra en le décalant sous les gradins, comme ce pouvait être le cas pour ce que nous appelons les aditus maximi des théâtres latins (soit les *itinera* vitruviens, Vitr. V 6, 5). On remarquera qu'en ce qui concerne les accès couverts en Asie Mineure, c'étaient bien plutôt les gradins qui venaient s'étendre au-dessus d'un accès latéral donnant dans l'orchestra entre le koilon et le bâtiment de scène, qui n'étaient pas soudés (à Termessos et à Xanthos dans un second temps, à Aspendos dans le plan originel d'époque impériale). La seule fois où l'on recourut à une telle extension des gradins en Ionie, au bouleutèrion d'Éphèse, c'était sur une parodos qui donnait non dans l'orchestra mais sur l'estrade, et qui de ce fait s'inscrivait bien dans le nouveau système que nous avons à décrire, où la solution choisie donnait la priorité à la scène.

• **Des accès latéraux directs à l'estrade.** Le nouveau système créait un accès latéral direct à l'estrade : par direct nous entendons qu'en plan, l'accès était rectiligne, comme pouvait le préconiser Vitruve pour certains *aditus*, les galeries d'accès au théâtre (Vitr. V 3, 5), et qu'en élévation il n'y avait pas de changement de niveau entre la circulation et l'estrade. Pour obtenir de tels accès, on rehaussa le niveau des anciennes parodos de façon à ce qu'elles mènent non dans l'orchestra, mais sur l'estrade. À Milet, Magnésie du Méandre, Éphèse, la circulation se faisait désormais sur de larges terrasses surélevées (d'un mètre à Magnésie) le long des murs de soutènement antérieurs, dallées sur un noyau d'*opus caementicium*. Le dallage des accès peut être rapproché de celui des orchestras : il s'agissait de compléter la parure de marbre du théâtre, revêtement de tout théâtre digne de ce nom. Dans une inscription éphésienne d'époque antonine, l'énumération des travaux financés s'achève par τὰ ἐν τῷ θεάτρῳ λευκόλιθα, expression qui doit renvoyer aux placages de marbre venant parachever l'œuvre. Le dallage était plus précisément une façon de moderniser la parodos comme voie d'accès, évoquant dans une certaine mesure une rue pavée ; les parodos furent dallées dans un théâtre où elles étaient demeurées au niveau de l'orchestra : celui d'Érythrées.

De ces terrasses partaient des rampes débutant dès que possible, immédiatement après la porte monumentale d'accès au diazôma qui interrompait les murs de soutènement antérieurs. Elles montaient en pente douce jusqu'à l'estrade, comme pouvaient parfois le faire les parodos s'élevant progressivement jusqu'à l'orchestra. Elles ne dérivaient sans doute pas, du moins directement, des rampes d'accès à l'estrade des théâtres hellénistiques, dont il n'existait pas de précédents ioniens, et qui étaient plus raides et plus étroites. Les rampes avaient ici une largeur adaptée à celle de l'estrade profonde, similaire à celle des anciennes parodos quand le retour oblique des proskènions vint la définir. Dans la parodos nord d'Éphèse, la rampe simple était remplacée par un escalier segmenté en plusieurs repos.

On procéda à un démontage des anciennes portes de parodos, situées à un niveau trop bas : des traces de l'ancienne porte sont ainsi conservées à Magnésie. La logique économique du remploi laisse penser qu'on put les remonter plus haut ; en tous cas elles se situaient, à Magnésie, Éphèse, mais aussi dans la première phase

de celles de Milet, dans l'héritage évident des portes de parodos : constituées de piédroits et de linteaux, elles étaient situées non seulement au niveau de l'estrade, ce qui était nouveau, mais aussi de la circulation sur podium devant les premiers rangs, si bien qu'elles se trouvaient dans la situation de portes de parodos, selon le nouveau niveau de référence.

Leur emplacement par rapport aux murs de soutènement antérieurs n'était cependant pas tout à fait le même dans ces théâtres : à Éphèse et à Magnésie les portes furent dédoublées de façon à créer une espèce de hall d'entrée, dont les limites à Magnésie au moins se situaient de part et d'autre de la porte originelle, de la même façon que les parements lisses des murs de soutènement antérieurs des théâtres de Délos et de Priène, qui suggéraient sans doute déjà cette approche de l'entrée. Les portes de Magnésie marquaient la naissance et le sommet de la rampe. À Éphèse, les portes sommitales, à l'entrée de l'estrade, faisaient la jonction entre l'édifice scénique et le mur de soutènement, en un point souligné par un piédestal. Ce raccord était tout à fait similaire à celui que constituaient les portes de Priène, à ceci près qu'on se situait un niveau au-dessus : la porte donnait sur l'estrade et non dans l'orchestra ; elle prenait appui sur le premier niveau du front de scène, et non le proskènion ; enfin l'encadrement des portes éphésiennes se distinguait en ce qu'il était ionique. À ces portes s'ajoutait, du moins au sud, une double porte plus en aval de la rampe, évoquant encore celle d'Épidaure : l'une, adossée au mur de soutènement, était dans l'axe de la porte d'entrée de l'estrade, l'autre à l'extérieur devait donner sur un accès latéral à la galerie derrière le front de scène, et être réservée aux artistes ; un tel dédoublement ne semble pas avoir existé à Magnésie.

À Milet, où l'on aurait d'abord érigé des portes marmoréennes à encadrement de type traditionnel, on chercha davantage, probablement au IIe s. apr. J.-C., à se démarquer des traditionnelles portes de parodos : les piles conservées indiquent que l'accès à l'estrade se faisait plutôt par des arcs monumentaux perpendiculaires au front de scène, qui accentuaient les limites latérales de l'estrade et venaient contreforter le front de scène, jouant le rôle des versuras des théâtres latins ; ce peut être souligné dans une région où le front de scène ne formait pas de retours de part et d'autre de l'estrade : rien n'étaye à ce jour la restitution de tels retours au théâtre de Smyrne, et il n'y a qu'à Téos qu'on connaisse des pièces attenant au proskènion. La solution apparaît encore plus novatrice si on la compare à celle du théâtre de Hiérapolis, qui puisait en partie dans les modèles ioniens, où l'on revint à une porte de type traditionnel, similaire à une porte de parodos ou de front de scène, intégrée à des murs liant les murs de soutènement antérieurs et le front de scène dont ils constituaient un retour ornemental (**fig. 566**) [81].

Les textes ne nous donnent pas d'informations sur la façon dont on désignait ces accès, le référent des λειπούσας θύρας éphésiennes (voir *supra*, p. 214) étant incertain ; du reste, le terme πάροδος avait une acception beaucoup plus étendue que dans notre terminologie : Aelius Aristide l'emploie par exemple pour se référer à

81. de Bernardi Ferrero 2007.

FIGURE 566 – Vue du théâtre de Hiérapolis en 2015, après l'anastylose du premier niveau du front de scène (photographie C. Raddato, source : https://commons.wikimedia.org, licence CC BY-SA 2.0).

son entrée au bouleutèrion de Smyrne (voir *supra*, p. 898) Dans une certaine mesure, on peut les rapprocher, dans la terminologie vitruvienne du théâtre latin, des accès (*aditus*) traversant les retours du front de scène, les *versurae procurrentes* (Vitr. V 6, 8). Mais on peut douter qu'ils se soient limités à des portes d'entrée en scène, car leur similitude formelle avec les parodos est plus que frappante : ils en reprenaient le plan le long des murs de soutènement antérieurs pour le surélever ; ils étaient toujours à l'air libre, marqués par des portes gigantesques ; leur pente était faible. C'était de tout évidence l'accès emprunté par le public pour rejoindre la circulation au pied des premiers rangs en tournant autour d'un point nodal du théâtre à la jonction entre parodos, koilon et orchestra, ou plutôt podium surélevé à l'époque impériale : le piédestal formant la tête du parapet du mur de soutènement, qui depuis l'époque hellénistique (Priène, Magnésie, Éphèse) et toujours à l'époque impériale (Milet) portait les statues de magistrats et évergètes particulièrement prestigieux.

Comme les anciennes parodos, ces accès constituaient un secteur privilégié pour l'affichage : on trouvait dans ceux d'Éphèse des inscriptions, à commencer par la fondation de C. Vibius Salutaris que peut-être l'évergète en personne (voir *supra*, p. 203) choisit de faire graver à l'extrémité de la parodos sud au début du IIe s. apr. J.-C., juste après la porte unissant bâtiment de scène et koilon (voir *supra*, p. 203) puis, quelques décennies plus tard, l'inscription commémorant d'importants travaux réalisés par la cité au théâtre, gravée en deux exemplaires, le long de chacune des rampes (voir *supra*, p. 211). Les rampes et surtout les zones les précédant constituaient toujours de vastes paliers de rassemblement fréquentés par le public et où l'on pouvait stationner, comme en témoignent des graffiti à Milet ou à Magnésie, ou encore des stations de chantier, où l'on pouvait graver des épures, comme ce fut le cas à Milet, de même qu'à Larissa en Thessalie à l'époque hellénistique.

Comme dans les anciennes parodos l'accès des spectateurs et l'accès des artistes se trouvaient confondus : après la porte on abordait un espace scénique où l'on pouvait s'avancer ou que l'on pouvait simplement longer pour rejoindre les gradins. C'était le cas assurément à Milet et à Éphèse, où l'estrade se situait au niveau du podium ; à Magnésie, l'existence d'un podium n'est pas assurée, mais on pourrait avoir tendance, d'après les parallèles ioniens, à en restituer un, sans lequel disparaîtrait un accès latéral, spacieux et à l'air libre aux rangées inférieures, que constituaient dans les deux autres théâtres ce que l'on peut désigner comme des parodos hautes. On remarquera cependant que les niveaux, dont l'interprétation n'est pas toujours aisée, n'autorisent la restitution à Magnésie que d'un podium bas, d'1 m environ, auquel on n'aurait pu accéder que par un escalier depuis le sommet de la rampe, ce qui n'est pas vraiment plus économique qu'un escalier descendant jusque dans l'orchestra comme au bouleutèrion d'Éphèse. Il serait en tous cas étonnant que les rampes de Magnésie, si similaires à celles des deux autres théâtres, aient servi aux artistes uniquement.

Depuis l'estrade large, le passage à la circulation au pied des gradins, située au sommet du podium, qui correspondait à la circulation périphérique souvent matérialisée dans l'orchestra des théâtres hellénistiques, et n'était pas plus étroite qu'un diazôma dans les grands théâtres, constituait un goulot d'étranglement ; dans les grands théâtres de Magnésie, d'Éphèse, de Milet et de Smyrne, on avait adopté la solution développée au IIe s. av. J.-C. consistant à aiguiller une partie des spectateurs empruntant les parodos vers le diazôma par l'escalier monumental d'une galerie voûtée sur laquelle ouvrait la porte de chacun des murs de soutènement antérieurs, ce qui limitait le nombre de spectateurs montant sur les planches.

Ces portes pouvaient apparaître comme les entrées principales du théâtre vu de face, à une époque où l'on développa l'ornementation de la façade arrière du bâtiment de scène et des murs de soutènement antérieurs de part et d'autre de cette dernière. À Milet la porte arquée ouest en particulier s'insérait dans une série, entre l'arcade du second niveau du mur de soutènement antérieur au-dessus, celle de la grotte en-dessous, l'arcade de la façade arrière monumentalisée que nous avons évoquée et l'arc triomphal de la parodos haute ; à Éphèse la porte nord se trouvait au-dessus d'un monumental escalier dans l'axe de l'Arcadiane, *plateia* formant une ligne droite depuis le port ; cet escalier frontal, qui desservait aussi la terrasse de la parodos, peut être rapproché de celui de Milet, perpendiculaire lui aussi à une terrasse située à un emplacement équivalent : les deux théâtres présentaient une certaine dissymétrie d'une coïncidence frappante, avec un accès d'abord frontal du côté gauche de la façade, un accès d'abord latéral du côté droit. L'importance de ces portes était aussi soulignée par le soin particulier qui leur fut accordé : à Smyrne, l'arc présente un assemblage à joints à décrochements à vertus antisismiques apparu à l'époque impériale, technique exceptionnelle qui se répandra dans l'architecture byzantine et ottomane ; à Milet les portes furent dotées de chapiteaux figurés particulièrement soignés.

Nous nous éloignons ici de l'espace scénique, précisément parce qu'à l'époque impériale, la frontalité accentuée du monument et des premiers accès monumentaux qu'il offrait rendaient secondaires les entrées des artistes, rejetées plus à l'intérieur d'un espace qui demeurait à ciel ouvert mais que l'on abordait par une forme de façade monumentale discontinue, formée par le bâtiment de scène entre les murs de soutènement antérieurs ; surélevées, les parodos n'étaient plus aussi immédiatement raccordées au réseau viaire mais se trouvaient davantage intégrées au monument.

Dans les odéons ou bouleutèrions, on retrouvait le même système que dans les théâtres, miniaturisé : au bouleutèrion d'Éphèse, les parodos constituaient des rampes d'accès à l'estrade et non plus à l'orchestra. Dans celui de Téos, c'étaient des escaliers latéraux qui permettaient de gagner l'estrade.

Le schéma qui semble donc s'être imposé dans les théâtres rénovés semble avoir été celui d'un double accès latéral symétrique à l'estrade, qui pouvait dans un groupe important de théâtres se confondre avec les parodos. Les estrades ainsi étendues à l'avant, au détriment de l'orchestra, et sur les côtés jusqu'aux accès latéraux principaux, récupéraient certaines propriétés de l'orchestra et pouvaient apparaître comme l'espace scénique principal. Que cet accès ait été premier dans les cheminements des spectateurs ne signifiait cependant pas qu'il le fût aussi dans ceux des artistes.

Un élément nous semble indiquer que l'estrade constituait un espace scénique majeur. L'occupation de ses extrémités par des spectateurs semble assurée par la présence d'inscriptions topiques à l'extérieur du parapet du koilon, entre la pile de l'arc d'accès et le piédestal formant la tête du parapet : elles réservaient des places au IIe s. apr. J.-C. ou après pour un couple à l'ouest (Ti. Iulius Antiochianus et Iulia Artemo Ada) et un seul personnage à l'est (Claudius Aquila). Ces places se trouvaient au-dessus de l'accès couvert au local sous l'estrade, à un emplacement correspondant en quelque sorte à celui d'une loge au-dessus d'un aditus, à ceci près qu'il est dans un angle de la scène invisible depuis une grande partie des gradins. Si les personnages prenaient bien place dans l'angle, sans se décaler, ils ne jouissaient pas de la vue sur l'orchestra ; à quoi on pourra objecter que les sièges pouvaient bien être avancés dans l'espace scénique, notamment pour voir de l'arrière un spectacle qui aurait eu lieu dans l'orchestra et non sur l'estrade, tandis que les inscriptions avaient besoin d'un support. Ces indices en tous cas semblent assurer une fois de plus que les portes monumentales devaient être empruntées par les artistes et les spectateurs gagnant les premiers rangs, comme les anciennes portes de parodos.

• Des accès latéraux indirects à l'orchestra.

Dans les théâtres d'Éphèse et de Milet au moins, les accès latéraux se trouvèrent dédoublés verticalement, sans être strictement superposés. À l'accès haut à l'estrade correspondant à la surélévation de la parodos s'ajoutait un accès bas, qui permettait de rejoindre au même niveau que les anciennes parodos – ou même plus bas à Milet où le sol avait été décaissé – soit l'orchestra dans le cas d'Éphèse soit le local sous l'estrade d'où l'on pouvait ensuite rejoindre l'orchestra, à Milet.

À Éphèse, ces accès étaient coudés, longeant le petit côté du massif de fondation du front de scène avant d'obliquer entre le nouveau mur de soutènement antérieur et la ligne de ce qui avait constitué le mur intérieur de la parodos hellénistique, devenu mur extérieur de ce nouvel accès : l'avancée du bâtiment de scène avait conduit à reculer le mur de soutènement antérieur. Alors qu'à l'étage le bâtiment de scène était soudé au koilon, on avait réservé au rez-de-chaussée un espace vide entre ces deux composantes, qui permettait toujours de rejoindre l'orchestra. L'accès ne donnait pas directement dans l'aire de jeu, mais dans la circulation périphérique, d'où l'on pouvait rejoindre les escaliers montant aux gradins, et, plus tard, également dans une circulation périphérique interne, entre le parapet et le canal d'évacuation des eaux. On peut hésiter sur leur usage : peut-être constituaient-ils des accès isolés, réservés aux spectateurs occupant les premiers rangs de la kerkis centrale, et notamment la loge identifiée au théâtre ; peut-être aussi constituaient-ils des couloirs de service permettant de rejoindre l'orchestra ou sa périphérie. Au-delà de leur exiguïté, ces accès n'étaient pas sans aménagements particuliers : dans le passage nord se trouvait une niche, à destination peut-être cultuelle. En outre les murs au débouché du couloir étaient couronnés de l'entablement du proskènion hellénistique : ce remploi ordonné ornait le passage, à la différence d'autres remplois sans considération esthétique.

À Milet, il fallait dans une certaine mesure monter pour descendre : monter sur la terrasse de la parodos, emprunter le départ de la rampe, puis la quitter pour descendre par un étroit escalier aménagé contre le mur de soutènement antérieur et ses fondations hellénistiques. L'escalier s'ouvrait dans l'espace précédant la pile de l'arc d'entrée adossée au mur, ce qui représentait une gêne minimale pour l'accès principal : l'accès ne fut couvert que dans un second temps. Si l'escalier prenait la forme d'un couloir isolé par un mur de partition du local sous l'estrade, l'accès et le local communiquaient ensuite et leurs débouchés dans l'orchestra étaient identiques, ce qui constitue une différence notable avec l'exemple éphésien. Pour rejoindre l'orchestra, ce cheminement apparaît équivalent à celui qui consistait à franchir la porte monumentale d'accès à l'estrade et à emprunter l'étroit escalier descendant dans l'orchestra : dans les deux cas il fallait descendre d'un niveau. Dans ce théâtre, si l'on suppose qu'il existait des places honorifiques dans les niches comme au nouveau théâtre de Magnésie, il fallait qu'un nombre réduit de spectateurs ou magistrats organisateurs accèdent à l'orchestra, ce qui apparaît envisageable par les deux accès : l'un aurait permis une entrée à la vue de tous, l'autre une entrée plus soudaine dans l'orchestra, les deux pouvant être utilisées dans le cadre de la proclamation par le héraut.

On pourra rapprocher de ces accès ceux de Magnésie et de Téos. Dans les deux théâtres il était possible de pénétrer par des couloirs ouvrant le long des petits côtés du bâtiment de scène et débouchant aux extrémités arrières du local sous l'estrade, que l'on pouvait traverser pour rejoindre l'orchestra par les portes du front du proskènion. Du point de vue du cheminement, ces exemples rejoignaient le cas éphésien ; par contre l'accès n'était pas isolé du local, de même qu'à Milet.

Tous ces accès n'avaient rien de direct ; même à Éphèse, où le sinueux couloir de transition n'avait rien de l'immédiateté du passage entre orchestra et parodos à l'air libre. Couverts, ils n'étaient pas visibles du public, ils ne relevaient pas des entrées en scène. Ils étaient sombres, bas de plafond (1,90 m à Milet) et étroits : *ca* 2 m à Éphèse, *ca* 1,50 m pour les couloirs de Téos et de Magnésie, entre 0,95 et 1,20 m à Milet. Ils n'avaient pas l'apparence d'entrées prestigieuses. C'étaient plutôt des entrées de service permettant aux artistes de rejoindre le local sous l'estrade, mais aussi d'en sortir pour faire une entrée latérale sur scène par les portes de parodos.

Il n'existait donc plus d'accès directs à l'orchestra, et il faut remarquer que de tels accès avaient perdu en utilité du point de vue du public, car les premiers rangs se situaient au-dessus du podium ; seule l'ancienne entrée en scène fut sacrifiée. Les entrées latérales et progressives n'étaient pas pour autant supprimées : seulement elles menaient au niveau de circulation principal et à l'estrade. On peut se demander par où, dans ces théâtres, on faisait entrer et sortir les chœurs, si tant est que des entrées et sorties latérales aient été maintenues au début et à la fin de certaines représentations, notamment des reprises de pièces anciennes qui n'auraient pas fait l'économie de ces parties. Le seul moyen de maintenir des entrées de cette nature dans les nouveaux théâtres était de faire s'avancer le chœur par les rampes des accès hauts ; le problème cependant est qu'à l'époque impériale des escaliers descendant directement de la scène dans l'orchestra ne sont pas assurés. Si l'on pense à la configuration du théâtre de Priène à la même époque, l'idée de chœurs demeurant haut perchés paraît tout à fait saugrenue ; cela dit rien n'empêche que des théâtres ayant adopté une forme nouvelle aient accepté des formes de mise en scène neuves qui ne l'étaient pas dans un théâtre plus conservateur : l'espace offert par les estrades des grands théâtres d'Ionie était suffisant. L'autre choix revenait à sacrifier les parodos et exodos traditionnels pour faire entrer les choreutes à la file indienne par des passages couverts où l'on ne les voyait pas et où on les entendait mal, ce qui n'autorisait pas les jeux d'anticipation de l'entrée dans l'espace scénique.

Il semble donc qu'il vaut mieux éviter de reconnaître dans ces accès des parodos couvertes, même ceux d'Éphèse, comme le font R. Heberdey et W. Wilberg, qui débouchent dans l'orchestra. Ces accès étaient trop sinueux, ne longeaient plus toujours le mur de soutènement, n'obliquaient pas autour du pilier de tête des murs de soutènement antérieurs ; ils ne constituaient pas une pente douce continue, étant parfois interrompus par des escaliers ; ceux qui les parcouraient étaient invisibles et peu audibles.

On remarquera que dans le bouleutèrion d'Éphèse, où l'on avait poussé plus loin l'adaptation du modèle latin, en adoptant une estrade basse, il n'y avait plus d'accès permettant d'arriver au niveau de l'orchestra : les parodos montaient à l'estrade d'où il fallait ensuite descendre par trois marches dans l'orchestra, pour remonter ensuite sur le podium au pied des gradins.

Un cas particulier : Téos, ou la disparition des accès latéraux ? Le cas de Téos apparaît isolé : nous avons pu le rapprocher, par l'accès souterrain indirect à l'orchestra, du nouveau système qui s'était généralisé en Ionie ; cependant la suppression des parodos ne s'était pas faite au profit d'un réaménagement plus haut d'accès latéraux à ciel ouvert à l'estrade. En effet celle-ci emplissait l'espace jusqu'à l'orchestra, mais était aussi limitée sur les côtés par les murs de pièces annexes ne communiquant pas avec l'extérieur. Il ne semble pas que l'étage de ces pièces, qui servait de palier – où bifurquaient vers l'extérieur du théâtre les spectateurs se dirigeant vers les parties hautes du koilon – se soit situé au même niveau que l'estrade : la couverture voûtée de la pièce apparaît bien plus haute. Au-delà, le long des murs de soutènement antérieurs, il existait bien des circulations latérales, mais sous la forme d'escaliers s'élevant vers l'extérieur du théâtre.

Dans un tel cas de figure, l'accès postérieur, par l'extérieur, à l'extrémité de la couverture du proskènion, entrait en conflit avec l'accès extérieur au local sous l'estrade, qui n'était pas possible par ses petits côtés. Plutôt que de recourir à une solution asymétrique, on en privilégia une où l'on conservait deux accès au rez-de-chaussée du proskènion et où l'on avait de surcroit deux petits escaliers d'accès à l'estrade, adossés aux murs de soutènement antérieurs : en équerre, ils permettaient de déboucher à l'avant de l'estrade, au-dessus de son front, de façon assez soudaine car on s'élevait sous le couvert du mur de soutènement. Un tel accès pouvait aussi bien servir à rejoindre la circulation au sommet du podium en contournant la tête du mur, se rapprochait encore du système précédemment décrit, à la nuance notable que des entrées en scène latérales, visibles et progressives n'étaient plus possibles.

III.3.2 — Accès frontaux aux espaces scéniques

Accès frontaux à l'orchestra depuis le proskènion. Les proskènions comptaient toujours, en règle générale, du Ier s. av. J.-C. à la haute époque impériale, trois portes permettant d'accéder à l'orchestra. Le théâtre inédit d'Érythrées paraît constituer une exception à ce schéma : on y compte encore aujourd'hui cinq portes et non trois (nous en restaurons deux de l'autre côté de la porte axiale, dans la partie ensevelie), de taille décroissant vers l'extérieur, comme pour un front de scène. Mais les portes additionnelles se situaient aux extrémités de la façade, au-delà des limites de l'orchestra : elles donnaient dans la parodos et ne permettaient pas des entrées en scène frontales, pour lesquelles on utilisait comme ailleurs trois portes. Partout – c'est le cas à Érythrées par exemple – on suppose que les portes ouvraient encore vers l'intérieur du proskènion.

On se permettra de douter de l'exception que représenterait le proskènion IV de Milet, qui n'aurait plus présenté qu'une porte, alors les proskènions antérieurs et le suivant en auraient comporté trois : certes une porte a pu suffire dans d'autres théâtres, mais dans celui de Milet, où le front entre les retours n'est pas conservé, il paraît plus raisonnable de considérer qu'on garda le même nombre de portes. Le cas de Samos laisse sceptique : dans la galerie voûtée qui tiendrait lieu de substruction

pour un proskènion intégralement disparu, et ne barrait pas l'orchestra, on observe une unique trouée centrale. Cela ne permet pas d'établir avec certitude les possibilités d'entrée en scène dans l'orchestra.

Cela n'avait pas changé à Priène dont le proskènion ne fut pas reconstruit, ni à Métropolis, où l'on avait avancé vers l'orchestra un stylobate, qui comme à Priène comptait onze entrecolonnements avec une porte tous les trois entrecolonnements. Dans ce proskènion d'époque impériale, les portes latérales n'étaient cependant plus dans l'axe de celles de la façade de la skènè.

Il en allait de même dans les autres théâtres, où le respect de l'axialité n'avait plus grand sens : les portes du proskènion étaient désormais bien plus distantes de celles de la façade de la skènè. Alors qu'à Priène elles étaient réparties dans la façade de façon à laisser le même intervalle entre la porte centrale et les portes latérales qu'entre ces dernières et les extrémités, bien souvent on décala les portes latérales vers les extrémités : ainsi à Éphèse, à Magnésie et à Milet. Dans ce dernier cas les portes latérales se trouvaient en retrait, dans un léger décrochement contenant aussi un escalier d'accès au podium. À Éphèse en revanche la porte permettant d'entrer dans l'orchestra depuis le local sous l'estrade était bien distincte de celle donnant sur la circulation au pied du podium et l'escalier montant à ce dernier, ce qui semble exclure que le décalage des portes vers les extrémités soit justifié par la présence du podium. Si elles pouvaient à Milet avoir un double usage, les trois portes devaient continuer de servir aux entrées en scène.

Dans les théâtres dont le proskènion empruntait en façade à l'ornementation de la frons pulpiti, le proskènion, malgré le changement d'apparence de sa façade, en demeurait un pour l'essentiel, puisqu'on pouvait toujours, comme dans les théâtres précédemment évoqués, y circuler et accéder à l'orchestra par trois portes. Dans ce groupe, qui paraît pourtant avoir puisé davantage dans le répertoire ornemental latin, la répartition des portes était davantage conforme au modèle hellénistique, puisque les portes latérales n'étaient pas situées aux extrémités mais que les trois portes divisaient le front en quatre parties égales comme à Priène ou à Téos, ou en quatre parties inégales à Érythrées, où l'on comptait trois niches de part et d'autre de la porte axiale, mais deux aux extrémités du mur.

On constate donc une certaine homogénéité des fronts de proskènion, en ce qu'ils étaient toujours percés de trois portes permettant de faire des entrées en scène. Une nouveauté était qu'avec la fermeture de certaines orchestras, il n'y avait plus de point d'intersection entre l'entrée par la parodos et l'entrée par le proskènion. Cette convergence n'était cependant pas fondamentale du point de vue du déroulement de l'action, où la parodos était utilisée lors de moments isolés en début et en fin de drame.

Accès frontaux à l'estrade. Avec les fronts de scène, les accès frontaux évoluaient largement. Ce n'étaient plus de vastes baies laissant entrevoir une arrière-scène, mais des portes permettant des entrées et des sorties de scène comme celles du proskènion.

À la différence des portes du proskènion, on en comptait souvent cinq, comme c'était le cas généralement en Asie Mineure et en Macédoine : pas à Priène, où elles étaient trois, ce qui peut s'expliquer par la faible longueur de la façade ; mais dans les théâtres de très grandes dimensions Smyrne, Éphèse, Milet, ainsi que dans celui de Téos, de dimension notable également, ou encore au bouleutèrion d'Éphèse de dimensions relativement plus modestes, avec un diamètre de 47,5 m, mais un front de scène intégré à un mur qui faisait toute la longueur d'un monument unitaire – la façade précédente, qui ne constituait pas véritablement un front de scène, ne comptait que trois portes. À Métropolis, cinq portes au-dessus d'un rez-de chaussée à cinq pièces paraissent vraisemblables. C'était deux de plus que celles du proskènion, ce qui paraît une forme de surenchère par rapport aux théâtres de Grèce où l'on pouvait se contenter d'une porte dans la façade du proskènion et trois dans le front de scène.

Les portes étaient généralement de taille décroissante, mais dans le bouleutèrion d'Éphèse, les portes des intervalles étaient les plus basses. Ces portes, desservies par un couloir créant un sas entre la scène et le portique de l'agora, étaient de plus intégrées à un ensemble de sept portes, avec les entrées dans le monument aux extrémités. De ces sept portes, cinq – pas les portes basses intermédiaires du front de scène – se trouvaient dans le même axe que cinq portes dans le mur arrière du portique de l'agora. Cela ne rappelle que de façon très éloignée l'alignement des portes de la skènè et du proskènion, puisqu'il s'agissait ici d'assurer la communication avec l'extérieur. Ce cas singulier se conforme plutôt à un schéma d'accès multiples et directs, comme pouvait le préconiser Vitruve.

III.3.3 — Circulation dans le bâtiment de scène

Circulation au rez-de-chaussée. Il n'est pas toujours aisé de définir ce qu'était le rez-de-chaussée : on pourrait simplement dire que c'était l'espace au niveau de l'orchestra, ouvrant directement sur cette dernière. Mais à Milet, au tournant de notre ère, Fr. Krauss considère qu'orchestra, proskènion, skènè et postscaenium avaient chacun un niveau différent. S'il est parfois difficile de suivre Fr. Krauss dans toutes ses spéculations, on relève que dans les théâtres de Milet et de Smyrne, l'important accès par l'arrière, consistait en une ascension jusqu'au local sous l'estrade, ce qui rendait les espaces postérieurs de la skènè d'une utilisation peu commode. À Milet la dénivellation par rapport à l'orchestra était de 5,90 m et le passage prenait la forme d'un couloir particulièrement exigu, tandis qu'à Smyrne il s'agissait d'une vaste trouée monumentale. De façon plus générale, l'accès aux pièces arrière des bâtiments de scène semble avoir été peu pratique. Les six pièces postérieures d'Éphèse par exemple ne communiquaient pas avec les pièces antérieures : elles ouvraient simplement sur la terrasse arrière, de façon similaire aux boutiques d'un portique accolé à l'arrière d'un édifice, dont l'usage peut être tout à fait hétérogène à l'édifice ; la comparaison s'arrête là, car la terrasse devant les pièces ne constituaient plus qu'un couloir très étroit ouvrant sur le vide et non sur une place. Dans ces théâtres, l'accès transversal depuis la façade arrière était concurrencé par un accès latéral au local sous l'estrade (Milet) ou un accès au couloir derrière l'estrade (Éphèse, Smyrne).

Ce n'était pas le cas à Téos, où les petits côtés de l'estrade ouvraient sur des pièces sans issue. Cet édifice singulier conservait cependant des circulations proches de celles d'un théâtre hellénistique, même si on les avait quelque peu revisitées. Ainsi l'on pouvait accéder au local sous l'estrade sans pénétrer dans la skènè proprement dite, mais en la contournant par l'extérieur. L'entrée dans le local était marquée par des seuils qui correspondaient en plan à l'arrière des anciens retours des portiques de proskènion, lesquels faisaient de même office d'accès, à ceci près que le portique était remplacé par un couloir fermé par des murs pleins, et que l'accès à l'estrade ne se faisait plus dans cette zone, faute de place, mais plus loin, au niveau du front de l'estrade. Dans ce théâtre, l'accès postérieur qui permettrait une traversée axiale de l'édifice comme dans d'autres théâtres est restitué, et si trois pièces ouvraient sur le proskènion, on ne sait si et comment on pénétrait dans les pièces intermédiaires : pas par l'avant en tous cas ; par contre la faible hauteur conservée, ne dépassant pas les fondations, pourrait autoriser un accès postérieur ou latéral, par les autres pièces, comme à Métropolis, où de part et d'autre de la pièce centrale avec sa porte axiale en façade, il semble que s'organisaient deux paires de pièces communiquant entre elles, mais dont l'une seulement, la pièce intermédiaire cette fois, avait une porte en façade, et l'autre, la pièce de l'extrémité, n'était pas accessible directement. Ces exemples semblent montrer une certaine évolution d'un espace partitionné en sous-espaces équivalents, juxtaposés avec une certaine étanchéité, telles les boutiques ou les locaux à l'arrière d'un portique, vers un espace hiérarchisé, avec un passage axial et des espaces secondaires, eux-mêmes subordonnés les uns aux autres. Alors qu'il pouvait paraître possible d'attribuer une loge à chacun des acteurs principaux des drames dans les premiers théâtres, cela devenait difficile avec une telle organisation de l'espace.

Accès aux étages. Avec l'apparition des fronts de scène, la problématique des accès à l'étage avait évolué : il ne s'agissait plus de desservir un étage derrière un front à baies, mais de permettre de rejoindre au moins le premier étage, c'est-à-dire l'espace derrière le front de scène, lequel était parfois plus complexe, depuis un rez-de-chaussée qui avait été modifié, et parfois largement oblitéré par les substructures de ce front de scène. Tout cela nécessita dans une certaine mesure l'élaboration de nouveaux accès.

Parfois l'adaptation était minimale : à Priène, où l'on pouvait toujours accéder à l'étage par l'escalier extérieur, on décala vers l'arrière la porte latérale d'accès à l'étage de la skènè dont l'espace avait été diminué à l'avant par la construction du front de scène : la circulation derrière le front de scène se limitait à un couloir particulièrement étroit au niveau des niches du front de scène qui s'y inscrivaient en négatif. Quant à l'escalier que l'on restitue à l'intérieur de la skènè pour l'époque hellénistique, il n'existait en tous cas pas dans cette phase, où les substructions du front de scène couvraient le mur à l'intérieur duquel on suppose qu'il se développait. À Téos, peut-être les accès furent-ils conçus dans l'héritage des accès hellénistiques : les étroits couloirs de

part et d'autre de la skènè pourraient bien avoir servi de cage à des escaliers montant droit vers les portes latérales du front de scène ; peut-être pouvait-on bifurquer avant le massif de fondation de la façade vers l'espace situé à l'arrière du front de scène, ce qui aurait permis de rejoindre aussi les trois portes centrales.

À Milet, quand on remplit de poros l'ensemble des pièces qui s'étendaient derrière la façade de la skènè hellénistique, on prit soin de réserver de part et d'autre de l'axe, contre l'ancien mur postérieur de la skènè inséré dans le rempart, deux étroits et raides escaliers qui correspondaient à l'étage à l'espace étroit laissé derrière la vaste niche centrale du front de scène. Chacun desservait ainsi une pièce correspondant à un rectangle amputé de la demi-courbe de la niche, derrière les portes 2 et 4 ; de là on aurait pu passer aussi dans la pièce derrière les portes 3 et 5. Pour accéder à la porte centrale, au-dessus du passage axial du rez-de-chaussée, il fallait certainement emprunter un escalier dans la galerie située derrière l'ancienne skènè. De l'étage de la galerie, des portes devaient ouvrir sur les cinq espaces derrière les cinq portes du front de scène. Avec une galerie derrière les portes d'entrée en scène, on n'était pas très éloigné de l'accès à l'orchestra depuis le proskènion, à ceci près qu'il fallait traverser des espaces intermédiaires.

Nous n'avons discuté ici que de l'accès au premier étage, celui du niveau de l'estrade. On aimerait savoir si l'on pouvait monter aux niveaux supérieurs de fronts de scène qui comptaient deux à trois niveaux, ce qui était possible par des cages d'escalier tournants dans les théâtres d'Aspendos et d'Orange, qui ne sont toutefois pas vraiment comparables à nos théâtres, car leurs bâtiments de scène formaient un tout organique avec les gradins. Dans les théâtres d'Ionie, le défaut d'élévation ne permet pas de trancher et les plans ne livrent pas d'indices particulièrement favorables à cette hypothèse, même s'il est toujours possible d'envisager un escalier dans les différentes pièces disponibles.

Destruction des systèmes d'apparition. Les systèmes d'apparition semblent avoir assez mal résisté à la transformation des théâtres : on les sacrifia au cours des travaux. Ils n'étaient pas prioritaires, et sans doute ne le furent-ils jamais.

La partie haute du puits de Priène fut détruite avec la toiture de la skènè que l'on remplaçait par un front de scène s'élevant un niveau plus haut. Les passages souterrains semblent avoir aussi été mis à mal. Celui de Magnésie dans son dernier état n'était plus praticable par un homme selon W. Dörpfeld, et ce à quoi pouvait servir ce souterrain reconstruit avec deux branches à son extrémité dans l'orchestra, formant un T, demeure incertain, entre aménagement pour les chasses et drain (voir *supra*, p. 398). Plus incertain encore est le sort de celui d'Érythrées : l'escalier qui y descendait dans le proskènion semble être resté accessible, mais on ne sait si son débouché résista à la rénovation de l'orchestra.

Avait-on pour autant renoncé aux apparitions ? Rien n'est moins sûr, car pour les mettre en scène, les machines étaient facultatives. D'autre part, nous sommes loin de saisir tout l'appareil scénique disponible : une inscription d'Éphèse atteste le financement à l'époque antonine de rideaux et d'un équipement scénique en bois

(τοὺς σειφάρους καὶ ἡ λοιπὴ [ξ]υλικὴ παρασκευὴ τῶν θεατρικῶν), ce dernier pouvant faire penser à des éléments de décor mobile ou à des machines dont il est difficile de préciser la nature (voir *supra*, p. 214) ; quant aux rideaux, il s'agissait peut-être plutôt des tentures libres servant à escamoter décor et personnages de façon ponctuelle (le terme grec étant un équivalent des *siparia*), plutôt que d'un rideau de scène [82] ; associés au reste de l'équipement, ils peuvent aussi être considérés comme des machineries servant à l'apparition et à la disparition. Les nouveaux théâtres offraient-ils de nouvelles possibilités ? Déjà J.-Ch. Moretti s'est interrogé sur les ouvertures du front de scène du théâtre d'Orange, qu'il était possible d'atteindre, contrairement à ce que l'on connaît pour les façades à ordre superposés d'autres types monumentaux, avançant que certaines ont pu permettre à un acteur d'apparaître aux différents niveaux [83]. En l'absence de conservation des étages supérieurs du front de scène, cela demeure pure hypothèse pour l'Ionie.

Conclusions

De l'étude des diverses composantes et des circulations qui les liaient, il ressort un certain nombre de caractéristiques régionales, sans que tous les théâtres aient suivi la même évolution. Il n'est pas simple de déterminer ce qui a motivé telle évolution, ou telle autre, car dans le théâtre antique, qu'il constitue un tout organique ou non, les parties sont interdépendantes et s'articulent avec le tout.

Deux éléments fondamentaux qui se diffusèrent assez uniformément dans toute la région sont l'augmentation substantielle de la profondeur de l'estrade et celle de la hauteur du mur qui en constituait le fond, sous la forme d'un front de scène. On ne connaît pas d'exception assurée à cette évolution, et l'on aurait tendance à avancer que celle-ci n'en souffrit guère, à en juger par le fait que ces deux modifications se rencontrent jusqu'au théâtre de Priène, exceptionnel par ailleurs pour son conservatisme. On pourrait donc considérer que c'est ce qui guida en premier lieu la rénovation des théâtres.

Cela laisse entrevoir que l'espace pour le logement des artistes et le stockage du matériel n'était pas prioritaire : il pouvait être oblitéré par les substructures du front de scène et reporté ailleurs ou simplement réduit et partiellement sacrifié ; que la recherche d'organicité se concentrait en plan au niveau de l'estrade, qui dans certains théâtres servit à faire la jonction entre toutes les composantes sans être généralement bordée de murs ; que dans le front de scène, dont les étages n'étaient pas articulés au reste de l'édifice mais simplement superposés, se concentrait une certaine recherche de prestige, au-delà de la fonction de décor de fond pour laquelle un étage aurait pu suffire, comme dans certains théâtres de Cilicie (Olba, Diocésarée, Élaioussa Sébastè) ou de Pisidie (Sagalassos) et de Lycie (Termessos), recherche de prestige qui pouvait être reportée également sur une façade extérieure en plusieurs pans (mur arrière du bâtiment de scène, murs de soutènement antérieurs).

82. Moretti, Fincker 2010, p. 323, 325-326.
83. Moretti *et al.* 2010, p. 157, fig. 7.

Même si des tendances générales se dessinent, elles s'incarnèrent de façon diverses selon les cas particuliers : l'élaboration des accès notamment, mais aussi de l'ensemble de l'édifice devait tenir compte du terrain, de la trame urbaine préexistante, de la quantité d'usagers, de la destination de l'édifice enfin – le théâtre du Panionion, dépourvu de parodos, ne semble pas avoir été conçu pour y faire entrer des chœurs, ce qui laisse plutôt penser qu'il s'agissait d'un édifice avant tout politique.

Au-delà, on pourrait distinguer différents groupes allant d'une reconfiguration profonde à une absence presque totale de changements.

1. Un groupe homogène d'importants théâtres d'Ionie du sud connut une reconfiguration d'envergure suivant le même schéma général : il comprend les théâtres de Milet et d'Éphèse, vraisemblablement celui de Magnésie ainsi que dans une certaine mesure le théâtre inachevé de la même cité ; on aimerait savoir si le théâtre de Didymes adopta ou non le même schéma qu'à Milet. Cet ensemble regroupe donc de très grands et de grands théâtres. Dans ces théâtres le rapport entre les différents niveaux fut repensé : on fit monter jusqu'au niveau de l'estrade des accès découverts dérivant des parodos ainsi que la circulation périphérique au pied des gradins, rehaussée sur un mur de podium. Cela constituait une sorte de plateau continu de référence, qui s'organisait autour de l'orchestra reléguée désormais à un niveau inférieur, auquel on accédait par des passages souterrains et depuis le local couvert par l'estrade. Les mêmes possibilités d'accès entre les composantes étaient conservées, mais avec une certaine inversion de la hiérarchie des espaces scéniques : le niveau de référence, ou du moins de circulation principale, devenait l'estrade et les accès principaux, du moins les plus larges et directs, ceux qui passaient par les extrémités de l'estrade. Il ne s'agissait pas de latiniser le théâtre grec mais de le réinventer, pour laisser la place à toute la variété des spectacles. Au cœur de ce nouveau schéma était incorporé le théâtre grec, avec son orchestra et son proskènion ; on l'avait étendu en prolongeant l'estrade, en élevant le front de scène. Les parodos ne furent pas supprimées mais repensées : on ne se contenta pas de les couvrir pour les conformer au modèle des aditus maximi des théâtres latins, mais on conserva aussi le système du double accès grec, à l'orchestra comme à l'estrade, en passant de la juxtaposition à la superposition de ces accès. Ce dédoublement transposé dans la verticalité s'ajoutait à une ramification de la parodos permettant de mieux répartir les flux : on pouvait soit emprunter la rampe le long du mur de soutènement antérieur soit traverser ce dernier pour monter par des escaliers au premier diazôma. Ce type d'accès, qui s'était développé en Asie Mineure au IIe s. av. J.-C. (Magnésie), fut repris à l'époque impériale (Éphèse, Milet) au service de la reconfiguration des accès. Le schéma adopté apparaît donc mixte : on ne se contenta pas d'emprunter certains éléments aux théâtres latins, mais on chercha à les intégrer dans les théâtres grecs en les reconfigurant. La forme obtenue peut être définie comme hybride en ce que l'on choisit de croiser des modèles aux caractéristiques bien distinctes pour en obtenir un nouveau plus complet et si organique que les emprunts à telle ou telle tradition ne devaient pas apparaître hétérogènes à ces nouveaux théâtres.

2. À l'opposé, un autre groupe se détache, composé de théâtres qui apparaissent s'être pliés de façon minimaliste aux nouvelles tendances. Les anciennes parodos étaient maintenues comme accès à l'orchestra, qui conservait sa configuration d'origine, sans mur de podium, avec des trônes de proédrie installés à la périphérie, ainsi qu'un ou plusieurs autels. Si l'estrade était plus profonde, la skènè conservait son plan d'origine. L'archétype en est le théâtre de Priène, remarquablement peu modifié au fil des siècles : c'est le seul pour lequel les grandes lignes du rez-de-chaussée furent maintenues, même si l'espace était réduit par les fondations du front de scène, le seul où l'on se contenta de greffer à l'étage du bâtiment hellénistique l'association de l'estrade profonde et de la façade élevée d'un front de scène, qui, en retrait par rapport à celle de la skènè, ne masquait qu'un étroit couloir permettant de faire des entrées en scène.

   On pourrait lui associer le théâtre de Métropolis, où il appert que l'on modifia très peu l'orchestra et que l'on reconstruisit le bâtiment de scène *ex nihilo*, mais sur le même plan, en se contentant d'augmenter la profondeur de l'estrade et l'épaisseur des murs supportant le front de scène. Sans doute le théâtre de Notion, qui apparaît être demeuré modeste, est-il à rattacher à ce groupe : c'est le seul théâtre dont les gradins n'étaient pas en marbre, avec celui du Panionion aux austères degrés taillés dans la roche. Une nouvelle fouille permettrait peut-être d'en révéler les parties basses, qui semblent largement enfouies.

3. Entre ces deux pôles, certains théâtres de taille moyenne d'Ionie du nord, plus précisément de la péninsule de Çeşme, se caractérisent par une recherche de l'innovation qui semble singulière : il s'agit de ceux de Téos et d'Érythrées (on ne sait rien de ceux, voisins de Clazomènes et de Lébédos, ni de celui de Chios). Dans ces deux théâtres on fit le choix d'un podium d'une hauteur moins importante qu'ailleurs, ce qui était le cas aussi dans le théâtre de Phocée plus au nord, trop mal connu pour être classé ; sans renoncer au proskènion, à son local et à ses portes, on remplaça dans ces théâtres la façade de proskènion dorique par un mur plein animé de niches, empruntant à la frons pulpiti. La skènè en revanche demeurait modeste, avec son enfilade de pièces habituelle, et dans ces deux théâtres, le niveau de circulation de base restait celui de l'orchestra et du local sous l'estrade.

   Mais avec les mêmes emprunts, les schémas suivis furent très différents.

   À Érythrées on conserva des parodos découvertes, avec peut-être une juxtaposition à l'ancienne des accès, l'étroit débouché des parodos, qui constituait comme à Métropolis une forme de compromis, semblant encadré par un accès latéral à l'estrade et un escalier d'accès au podium, si bien qu'on pourrait faire de ce théâtre une variante originale du second groupe (2b).

   À l'inverse, le théâtre de Téos développa une organicité exceptionnelle en Asie Mineure, faisant un large recours à l'opus caementicium, exploitant la voûte et les briques, ce qui est unique dans la région. On dut repenser le schéma

directeur et reconstruire la totalité des gradins autour d'une exceptionnelle orchestra semi-circulaire. Le niveau de sol des parodos disparut sous les constructions, et les parodos ne furent pas surélevées, mais remplacées par un système d'accès complexe inversé par rapport à ce qui s'était pratiqué jusque-là dans la région, s'élevant par paliers vers l'extérieur. Entre ces accès était intégré sans discontinuité le bâtiment de scène. Le proskènion, bordé de pièces annexes, était intégré à l'édifice comme un espace clos qu'on abordait par l'arrière uniquement. Mais cela ne faisait pas de l'édifice de Téos un théâtre latin pour autant : puisant aux répertoires techniques et formels latins, il semblait tout aussi bien hériter du théâtre hellénistique par ses murs de soutènement antérieurs convergeant vers une orchestra qui communiquait par trois portes avec un proskènion où l'on pouvait circuler, et dont le plan, avec ses retours de part et d'autre de la façade de la skènè, dérivait du portique de proskènion, tandis que les escaliers extérieurs sur le côté de cette dernière reproduisaient un modèle ancien. Par ailleurs le schéma n'est pas tout à fait étranger à celui du premier groupe, si l'on considère que l'on pouvait passer de l'estrade à la circulation sur le podium qui lui fut soudé, du moins à partir du moment où l'on supprima la partie basse des escaliers (1b).

4. Le théâtre de Smyrne demeure pour l'instant assez inclassable, mais nous aurions tendance, sans en faire un nouvel Aspendos, à considérer que c'était le plus latin des théâtres ioniens, en ce qu'il semble bien qu'il ne conserva pas à l'époque impériale d'estrade haute, mais qu'il empruntait au modèle du pulpitum à la fois bas et profond. Certaines tendances communes avec d'autres théâtres se discernent : l'accès en gamma au diazôma par les murs de soutènement antérieurs, comme dans le premier groupe, celui des très grands théâtres, dont Smyrne fait partie ; mais les accès s'élevant vers l'extérieur le long des murs de soutènement antérieurs rappellent aussi le théâtre de Téos.

5. Les odéons ou bouleutèrions équipés d'estrades constituent un groupe à part, en ce que ces estrades étaient basses et fermées, ce qui ne suffit pas à les assimiler au gigantesque théâtre de Smyrne. Leur orchestra, du moins celle des bouleutèrions d'Éphèse et de Téos, était entourée d'un podium qui ne communiquait pas avec l'estrade. La différence était qu'à Éphèse l'estrade était soudée à l'orchestra, ce qui en faisait une variante miniature du type 1 (1c) ; et qu'à Téos, les accès à l'orchestra la contournaient, comme une variante miniature du type 2 (2c), dont on peut aussi rapprocher les bouleutèrions sans estrade (Milet, Priène), qui n'avaient pas de mur de podium et tenaient du deuxième groupe de théâtres, le plus simple, inscrit dans la tradition hellénistique.

   Ce sont donc plutôt deux grandes tendances qui apparaissent avec chacune une variante originale dans la péninsule de Çeşme et une ou des variantes miniatures constituées par les odéons et les bouleutèrions ; le théâtre de Smyrne pourrait être à part, mais il est trop tôt pour en décider.

IV — La fin de l'Antiquité : fin du théâtre de tradition grecque ?

En comparaison avec les grandes phases monumentales, les travaux de la fin de l'Antiquité apparaissent surtout comme des travaux de maintien en service du monument, dont la forme n'est plus modifiée. Plutôt que de grossir le trait et de présenter un tableau de désolation croissante, il nous semble important de rappeler que le théâtre était toujours animé par ses usagers et que d'autres changements, de moindre envergure, mais non moins significatifs sur l'évolution de l'espace scénique, semblent être intervenus après les grandes phases de transformation de la haute époque impériale et avant l'abandon du théâtre comme édifice de spectacle.

IV.1 — Travaux d'entretien et de restauration : le maintien des espaces scéniques ?

Il n'est pas toujours facile de distinguer les travaux de maintien en service du théâtre de restaurations destinées à prolonger l'usage du monument à d'autres fins. Ainsi à Priène on entretint longtemps les parodos, comme le montre l'aménagement d'escaliers pour compenser la déclivité qui avait augmenté dans la parodos ouest, en raison de l'élévation générale du niveau de sol tardo-antique. Cela signifie qu'on continuait d'emprunter la parodos et de circuler dans l'orchestra sur le niveau d'origine. Mais les trois marches remployaient une console de l'étage de la skènè (détruite à l'époque impériale) et surtout des fragments de poutres du proskènion, qui montrent que même si l'accès était toujours entretenu, on n'utilisait plus l'estrade : de toute évidence ces travaux eurent lieu en un temps où le théâtre n'hébergeait plus de représentations dramatiques.

À l'inverse, le bouchage d'une galerie d'accès aux gradins du théâtre d'Éphèse par le proconsul Messalinus, participait, comme la dédicace (commentée en détail voir *supra*, p. 221) le présente, de travaux de restauration du monument dans l'héritage des chantiers de rénovation de la haute époque impériale. La condamnation de certains accès, en renforçant la structure, revenait à une remise en service du monument : si celui qui lisait la dédicace de Messalinus se voyait retenu « en dehors des plaisirs de la scène », cela n'empêchait pas que cette scène demeurait en usage ; à Éphèse, jusqu'au VIe s. apr. J.-C., la scène, espace scénique principal, fut foulée par les artistes. Nous ne détaillerons pas ici tous les travaux de restauration qui eurent lieu dans les théâtres et dans les espaces scéniques, car cela nous éloignerait de notre objet : plus que le maintien général de la forme obtenue par la succession des phases précédentes, ce sont les évolutions relatives à l'espace scénique qui nous intéressent.

IV.2 — Réaménagements

Dans les théâtres, on observe de nombreux bouchages, qui pour beaucoup sont imputables à des travaux de fortification en principe postérieurs à l'abandon. Ce sont notamment ceux des parodos, des galeries d'accès au koilon, et plus généralement de toutes les ouvertures situées à la périphérie du monument.

Il en va autrement des bouchages des portes de la façade du proskènion, qui ne donnaient pas sur l'extérieur, et qu'il n'était pas nécessaire de remanier pour intégrer le théâtre à un rempart ou en faire une forteresse.

Une mutation des accès frontaux à l'orchestra. À Magnésie du Méandre et à Éphèse, un indice montre que ces modifications sont antérieures à l'abandon du théâtre et sans doute liées à une reconfiguration de l'espace scénique : un double escalier prend appui sur la porte centrale bouchée du proskènion. C'était reprendre dans une certaine mesure les escaliers d'édifices à estrade basse dépourvue de portes : ceux qui descendaient dans l'orchestra depuis l'estrade des odéons ou bouleutèrions, comme à Éphèse ou Aphrodisias, où ils se situaient aux extrémités, mais aussi plus généralement les escaliers de pulpitum, descendant dans l'orchestra. Il existait ainsi un simple escalier axial perpendiculaire au front du pulpitum à Argos, complété par deux escaliers aux extrémités, descendant derrière le parapet [84] ; ou des escaliers aux extrémités du pulpitum à Baelo Claudia [85].

À Éphèse, il apparaît probable que cette modification soit à placer au ve ou vi^e^ s. apr. J.-C., de même que la construction des escaliers contre le podium aux extrémités de la circulation périphérique, qui prenaient appui sur le bouchage de la porte d'accès à cette circulation. L'époque est précisément celle où foisonnent les graffiti de mimes sur le podium du front de scène, à hauteur d'homme, et l'on pourrait penser, même si ces spectacles eurent un grand succès dès le début de l'époque impériale, que c'est alors que les mimes, qui devaient jouer sur l'estrade comme en Italie, passèrent véritablement sur le devant de la scène des théâtres d'Ionie.

En effet, on constate une disparition de la documentation des concours de type traditionnel dans le courant du iiie s. apr. J.-C., qui s'explique peut-être par un essoufflement de la pratique de la gravure. Néanmoins, les vestiges témoignent d'une mutation importante de l'espace scénique, qui venait achever la conversion du théâtre grec : après avoir, dans certains théâtres, à la haute époque impériale, renoncé aux accès latéraux traditionnels à l'orchestra, on supprimait les accès frontaux originels à cette dernière. Le cas n'est pas sans parallèles : ainsi au théâtre de Pergè les accès au proskènion furent bouchés et couverts de mortier hydraulique, peut-être dès le règne de Tacitus (275/276) sous lequel des travaux dans l'orchestra pour l'organisation des Olympia sont attestés [86].

La suppression des portes de proskènion empêchait l'utilisation de l'orchestra par des acteurs faisant des entrées frontales depuis la façade du bâtiment de scène assimilée à un bâtiment ou à un lieu essentiel de l'action dramatique. On peut considérer qu'il n'était plus possible de donner des drames dans les conditions traditionnelles, et qu'on ne disputait peut-être plus de concours de tragédies ou de comédies anciennes, même s'il n'était pas impossible de continuer à les donner un niveau plus haut : les artistes pouvaient évoluer sur l'estrade et y faire des entrées frontales depuis les portes du front de scène, mais aussi entrer progressivement dans l'espace

84. Moretti, Diez 1993, fig. 10.
85. Fincker, Moretti 2009, fig. 4.
86. Öztürk 2009, Kara, Demirel 2016.

scénique principal par les parodos hautes. Un tel choix serait revenu à renoncer à un espace scénique secondaire à l'arrière sur une toiture en terrasse un niveau plus haut ; on aurait pu compenser partiellement cette perte en utilisant des ouvertures pour mettre en scène des apparitions aux niveaux supérieurs du front de scène, dont l'existence n'est pas assurée. De telles transformations signaient en tous cas la fin de l'orchestra comme espace dramatique de tradition grecque. L'orchestra n'était pas pour autant condamnée, même si à Éphèse plus aucun accès depuis le rez-de-chaussée ne semble y avoir mené : on pouvait y descendre depuis la scène, comme dans un espace qui était subordonné à cette dernière. En un sens l'accès frontal à l'orchestra était ainsi maintenu, mais il ne constituait plus une entrée en scène.

Nous plaçons à part le cas de Milet, où les escaliers ménagés dans les retraits du front du proskènion créés à cette fin sont d'une autre nature : ils permettaient de circuler entre l'orchestra et le mur de podium et remontent probablement au IIe s. apr. J.-C. On peut supposer qu'on n'ajouta pas de nouveaux escaliers reliant l'orchestra et la scène, puisque les escaliers préexistants permettaient un tel passage, par l'extrémité de la circulation au sommet du podium.

Figure 567 – Aphrodisias, théâtre. Double escalier devant le front du pulpitum (2010).

Pour les doubles escaliers tardifs d'Éphèse et de Magnésie, il est remarquable qu'on n'ait pas hésité à condamner la porte centrale du proskènion, alors que d'autres solutions étaient possibles : en Carie, à Aphrodisias (**fig. 567**) [87], Nysa (**fig. 568**) [88] et

87. de Chaisemartin *et al.* 2017, p. 47. L'escalier « devant la porte centrale » laissait une embrasure correspondant à cette porte encadrée par deux montants de marbre. N. de Chaisemartin s'intéresse surtout dans son ouvrage à la haute époque impériale, remarquant le manque de données pour situer précisément les transformations tardives.

88. Sur les photos anciennes, on observe un blocage entre les deux escaliers devant la porte, mais les coups de sabre laissent penser que l'ouverture dans la façade du front de scène fut maintenue dans un premier temps, avant le bouchage des portes. M. Kadıoğlu considère cet escalier, qui s'étendait devant quatre entrecolonnements, comme byzantin, remarquant qu'il est constitué de remplois du front du proskènion liés au mortier (Kadıoğlu 2006, p. 35, 245-246, fig. 10). Son interprétation d'un usage comme lieu de réunion d'assemblées religieuses à l'époque byzantine, postérieure à une utilisation de l'orchestra comme bassin, est isolée et peu étayée, sur un sujet en marge de sa thèse, qui se concentre sur le front de scène.

Figure 568 – Nysa, théâtre. Vue générale, avec escaliers tardifs adossés de part et d'autre de la porte centrale du front du proskènion (2011).

Tralles (**fig. 562**) [89], ces escaliers s'élevaient de façon symétrique de part et d'autre de la porte centrale du proskènion, sans la remettre en cause, du moins dans un premier temps [90].

En Ionie, portes et escaliers apparaissent incompatibles : on pourrait remarquer que la porte dans le front du proskènion, d'un point de vue dramatique, implique que l'on considère que le proskènion représente un bâtiment couvert d'un toit en terrasse accessible depuis l'étage d'un bâtiment plus élevé plutôt que par des escaliers permettant de monter à une estrade. Dans le théâtre grec, l'absence de communication directe entre l'espace scénique principal et l'espace scénique secondaire n'était pas un défaut, mais une conséquence de la conception de cet espace scénique. L'apparition des escaliers témoigne dans une certaine mesure que la conception de l'espace s'était latinisée et que l'on considérait comme plus importante l'articulation entre les espaces scéniques visibles que le jeu entre la scène et le hors-scène, du moins pour le rez-de-chaussée réduit à un espace sous l'espace scénique principal et subordonné

89. Humann, Dörpfeld 1893, p. 410. Les vestiges de deux pans de murs (« zwei Mauerklötze ») ont été repérés de part et d'autre de la porte et W. Dörpfeld restituait un palier les reliant au-dessus de la porte, évaluant la hauteur du proskènion à 3 m. Dans le dernier état la façade consistait en un mur plein.

90. Les portes du proskènion furent bouchées, ou la façade remplacée par un mur plein dans le cas de Tralles, dans une phase tardive.

à ce dernier ; le hors-scène était rejeté à l'arrière de l'estrade. On pourrait considérer que ce n'est que dans cette phase que la couverture du proskènion fut véritablement pensée comme une estrade haute assimilable à un pulpitum.

Mais le fait que des portes ne soient plus utiles aux nouveaux spectacles suffisait-il à justifier leur suppression pure et simple dans des théâtres qui s'étaient toujours caractérisés par l'addition, l'intégration de nouvelles formes et de nouveaux impératifs et où, à l'époque impériale, l'éventail des types de représentations s'était élargi sans exclusion des genres anciens ? Il faut rappeler ici que les théâtres de Magnésie et d'Éphèse sont précisément ceux pour lesquels on a pu faire l'hypothèse d'une transformation de l'orchestra en bassin, qui nécessitait des parois étanches et donc un bouchage des accès. On fait de même l'hypothèse d'un bassin au théâtre de Pergé, et peut-être d'un « miroir d'eau » peu profond à Aphrodisias après bouchage ou surélévation des accès [91], et on a pu penser qu'un double escalier axial pouvait être celui d'un bassin [92]. Même si les vestiges sont aujourd'hui insuffisants et que l'on peut demeurer sceptique, on note la présence singulière d'un important drain sous le bâtiment de scène dans les deux théâtres et d'une alimentation depuis l'aqueduc d'Aristion traversant le koilon à Éphèse, ou encore d'importantes canalisations descendant dans la parodos sud du théâtre de Magnésie, dont on ne sait si elles poursuivaient leur cours vers l'orchestra. Si bien qu'il nous paraît préférable de ne pas écarter définitivement cette clé d'interprétation : on aurait sacrifié les dernières entrées en scène traditionnelles pour rendre l'édifice plus polyvalent encore.

Conclusion

Au cours d'une longue histoire, on pourrait considérer que l'espace scénique des théâtres d'Ionie a relativement peu évolué, se divisant toujours en deux parties distinctes : l'orchestra et la couverture du proskènion devant l'étage de la skènè. Cependant dans le temps long, on peut observer une certaine conversion : alors que l'orchestra constituait l'espace scénique principal par rapport à la couverture peu profonde du proskènion, elle est progressivement supplantée par cette dernière qui se développe jusqu'à prendre la forme d'une véritable estrade.

L'époque hellénistique n'apparaît pas particulièrement être le laboratoire de cette conversion comme A. von Gerkan pouvait le présenter, plaçant le moment décisif au IIe s. av. J.-C. pour le théâtre de Priène devenu l'archétype du théâtre hellénistique ; elle prépare cependant les mutations de l'époque impériale en ce que les nouveaux théâtres intégreront le modèle hellénistique dans un nouveau schéma. Elle se caractérise par deux grands tournants monumentaux, par ce que P. Gros qualifierait de « pétrification » progressive.

D'abord, entre le tournant du IVe et du IIIe s. av. J.-C. et le début du IIe s. av. J.-C. le théâtre se développe comme monument permanent en pierre caractéristique de

91. de Chaisemartin *et al.* 2017, p. 47.
92. de Bernardi Ferrero 1974, p. 150, Bressan 2009, p. 274.

l'équipement des cités. Les théâtres d'Ionie n'apparaissent pas comme des précurseurs, ce qui explique qu'on y trouve de façon assez uniforme un modèle de théâtre qui connaissait déjà un certain succès à la fin du IVe s. av. J.-C., composé d'un koilon définissant un demi-cercle outrepassé autour de l'orchestra et d'une skènè associée à un proskènion à trois portes dont la couverture s'étendait devant un front à baies. À l'époque classique, avant la construction de ces monuments, on organisait certainement des représentations théâtrales, mais on dut se contenter de terrains à peine aménagés ou d'installations démontables en bois.

Ensuite, au IIe s. av. J.-C., cette forme devenue canonique s'affirme plus qu'elle ne change, par un développement monumental où d'importantes quantités de marbre sont mises en œuvre dans toutes les composantes du monument. Du point de vue de l'espace scénique, on note un certain développement des proskènions, au détriment tout relatif de l'orchestra, avec l'apparition du plan de type trapézoïdal. Les accès et les limites de l'espace scénique – portes et couloirs de parodos, bordures d'orchestra, front du proskènion, accès à l'estrade – s'en trouvèrent soulignés plus que transformés.

C'est à partir du tournant de notre ère et surtout à l'époque impériale que la mutation de l'espace scénique se met en branle, dans une dynamique à deux vitesses. Alors que les théâtres les plus modestes se contentaient d'adaptations minimales, en augmentant la profondeur de l'estrade, qui devenait un espace de jeu fondamental, et en érigeant un front de scène à trois ou cinq portes, les plus grands théâtres – Éphèse, Milet, et dans une certaine mesure les deux théâtres de Magnésie du Méandre, furent véritablement reconfigurés [93] : le développement du bâtiment de scène vers l'avant fut poussé au point qu'il se souda avec le koilon, supprimant les accès latéraux à l'orchestra ; le niveau de circulation de référence, au pied des gradins, fut rehaussé au moyen de murs de podiums atteignant la hauteur du proskènion, qui demeurait importante, si bien que c'était l'estrade qui constituait le premier espace scénique desservi par les accès principaux que constituaient des parodos revisitées, elles-mêmes surélevées ; que l'orchestra se retrouvait seconde, sous le niveau de référence et que le local sous l'estrade pouvait être considéré, dans une certaine mesure, comme un sous-sol. Si elle perdait ses accès latéraux permettant une entrée progressive au profit de l'estrade, elle conservait cependant des accès frontaux par le proskènion et se trouvait agrandie, ce qui montre que les deux espaces scéniques demeuraient importants, pouvaient être utilisés séparément ou continuer de coexister pour la mise en scène des représentations fidèles à la tradition grecque. Les nouveaux théâtres, tout en connaissant des développements et un agrandissement sans précédent, tant dans le bâtiment de scène que le koilon, n'étaient donc que très relativement latinisés : ils conservaient les grandes lignes du théâtre hellénistique simplement adaptées aux nouveaux spectacles et aux nouvelles formes de mise en scène. Le théâtre de Smyrne

93. On aimerait mieux connaître le plan et la chronologie du théâtre de Tralles, peu éloigné de celui de Magnésie, et également gigantesque, qui présente des points communs avec ce dernier et les théâtres d'Ionie.

se distinguait probablement de ce modèle par une estrade basse, peut-être introduite seulement lors d'une reconstruction d'envergure après le violent tremblement de terre de 177 ; seule la fouille de l'orchestra permettra de donner une idée du schéma d'ensemble de cet important théâtre.

Ce n'est qu'à la fin de l'Antiquité que la rupture fut consommée dans quelques grands théâtres : la condamnation des accès frontaux à l'orchestra supprimait le proskènion comme hors-scène et espace scénique secondaire à la fois. Des escaliers permettant de descendre dans l'orchestra depuis l'estrade inversaient définitivement la hiérarchie des espaces scéniques : on ne montait plus exceptionnellement sur le toit que constituait la couverture du proskènion, mais de la scène, on pouvait éventuellement descendre dans une orchestra qui était devenue une fosse, voire peut-être un bassin. Alors seulement on peut considérer que des siècles de spectacles latins eurent un impact monumental qui demeurait modeste d'un point de vue morphologique mais révolutionnait l'usage de l'espace scénique [94].

94. Pour expliquer l'évolution de l'espace scénique, nous n'avons pas retenu d'arguments acoustiques. Non que l'acoustique n'ait pas été prise en compte par les architectes antiques – elle occupe une place importante dans les développements de Vitruve sur les théâtres antiques (Vitr. V 4) –, ou que le remplacement du bois de l'estrade ou de la terre battue de l'orchestra par de la pierre ne soit pas sans conséquence sur l'acoustique, ou encore que l'érection d'un mur de fond de diazôma comme de podium n'ait pas présenté des avantages acoustiques, mais cette considération n'apparaît pas prioritaire par rapport à la visibilité ou à la circulation et la sécurité des spectateurs. Que soit remercié ici S. Perrot, qui est intervenu en 2018 dans notre séminaire de restitution architecturale à l'Université de Strasbourg, à propos de la musique antique et du théâtre. Cette intervention riche d'enseignements permettait de voir qu'il est difficile d'interpréter tel ou tel choix architectural comme destiné à améliorer l'acoustique d'un théâtre : cette explication apparaît toujours superfétatoire par rapport à d'autres plus immédiates. Nous reviendrons peut-être ailleurs sur cette question.

Deuxième partie

Usages secondaires des théâtres

Introduction

Les théâtres, bien que destinés principalement aux épreuves des concours musicaux, connurent de multiples usages secondaires, que nous étudierons dans cette seconde partie. Nous traiterons d'abord de l'utilisation ancienne des théâtres comme lieux d'assemblée politique et judiciaire, qui n'était peut-être pas postérieure aux rassemblements pour les concours ni même seconde du point de vue de la fréquence des réunions. Ensuite nous aborderons les formes de spectacles non scéniques qui apparaissent à partir du tournant de notre ère à l'époque impériale : chasses et combats de gladiateurs surtout, mais aussi exécutions capitales, voire ballets aquatiques, en replaçant les théâtres dans la panoplie des édifices de spectacles disponibles pour accueillir des *ludi* qui en Occident relevaient assez largement de l'amphithéâtre. La question peu explorée du lieu des martyres chrétiens dans l'Asie Mineure d'époque impériale nous amènera enfin à une étude du rôle que le théâtre comme édifice de spectacle parmi d'autres put jouer dans la mise en scène des martyres à l'échelle micrasiatique, afin de mettre en lumière les cas ioniens. En guise d'ouverture, nous aborderons des cas d'utilisation exceptionnelle, à distinguer des autres usages qui, pour être secondaires, n'en étaient pas moins réguliers.

Le théâtre comme lieu d'assemblée

Le théâtre était-il conçu uniquement pour héberger des concours ? En tous cas, ce n'était pas le seul usage qu'on en faisait, et on a même pu douter que ce fût son usage principal. Ainsi Fr. Kolb soutient que les assemblées politiques s'y réunissaient plus fréquemment qu'on n'y organisait de concours et que la construction de la plupart des théâtres ne se justifierait pas sans leur fonction politique. Il est vrai que c'est cette représentation du théâtre grec comme un lieu éminemment politique qui retarda à Rome la construction de théâtres en dur [1] et on a pu s'interroger sur le poids politique des spectateurs des théâtres romains [2]. L'étude des théâtres d'Ionie que nous avons menée dans la première partie nous semble cependant suffire à montrer que, d'un point de vue morphologique, les théâtres répondaient d'abord au cahier des charges des concours musicaux, définissant un espace scénique relativement complexe, qui s'adapta au fil des siècles à l'évolution des spectacles. On put leur donner en outre un usage politique, parce que les exigences de cet usage étaient comprises dans ce premier cahier des charges : la capacité requise pour le corps civique était moindre, de même qu'un orateur pouvait s'exprimer aisément là où un chœur et des acteurs pouvaient parler, chanter et danser dans de bonnes conditions, facilitant la vision et l'audition par un large public. Ce constat n'empêche pas d'envisager que l'usage comme lieu d'assemblée des instances politiques et judiciaires de la cité ait pu être plus fréquent, tout en restant secondaire par rapport à la destination première des édifices.

Alors qu'une thèse vient d'être soutenue sur les lieux du politique en Ionie et en Carie [3], nos objectifs sont résolument modestes. Nous nous contenterons de reprendre rapidement d'un point de vue politique la question des θέατρα comme édifices d'assemblée présentant des gradins sur un côté, déjà abordée dans la définition plus générale de notre sujet (voir *supra*, p. 38). Ensuite nous tâcherons de voir dans quelle mesure les théâtres d'Ionie peuvent apparaître comme des lieux de réunions politiques, et enfin comme espaces judiciaires.

1. Kolb 1981, p. 89–90 qui se réfère au passage très commenté du *Pro Flacco* de Cicéron où l'on trouve par exemple cette phrase : *Cum in theatro imperiti homines rerum omnium rudes ignarique conse-derant, tum bella inutilia suscipiebant, tum seditiosos homines rei publicae praeficiebant, tum optime meritos civis e civitate eiciebant* (Cic. *Flac.* §16 : « Quand des gens totalement ignorants, grossiers, stupides, s'assemblaient (littéralement « s'asseyaient ensemble ») au théâtre, alors ils entreprenaient des guerres néfastes, alors ils plaçaient des agitateurs à la tête de l'État, alors ils bannissaient de la cité les citoyens du plus éminent mérite. »). Voir aussi de Chaisemartin 2012 §1, qui avance pour le théâtre d'Aphrodisias que l'assemblée des citoyens s'y réunissait « sans doute plus fréquemment » que le public des spectacles.

2. Voir la thèse Bollinger 1969 sur la *theatralis licentia*, les démonstrations du public lors des jeux publics dans les débuts de la Rome impériale et leur signification dans la vie politique.

3. J. Bernini, *Les lieux du politique dans les cités d'Ionie et de Carie à l'époque hellénistique*, thèse soutenue le 6 décembre 2019 à Bordeaux III..

1 — Les θέατρα des assemblées politiques

1.1 — Types de monuments, types d'assemblées

Dans le monde grec, on ne peut considérer qu'il y ait eu une stricte correspondance entre un type monumental et un genre d'assemblée politique. Dans les cités à constitution démocratique bicamérale, considérer que l'assemblée du peuple se tenait au théâtre et que le conseil se réunissait au bouleutèrion est par trop dichotomique. Comme P. Hamon l'a souligné, le bouleutèrion n'est pas par définition le lieu de réunion de la boulè, comme peuvent l'indiquer les meilleurs dictionnaires (*LSJ s. v.*βουλευτήριον), mais étymologiquement le lieu où l'on délibère (de βουλεύομαι) [4]. À Athènes, l'assemblée du peuple se réunit au théâtre régulièrement à partir des années 330, mais elle eut d'abord un lieu dédié, la Pnyx [5] ; le cas athénien, tout singulier qu'il soit, permet de souligner que le théâtre n'était pas un lieu spécifiquement destiné à l'assemblée.

Un autre exemple plus proche du contexte qui nous intéresse permet de faire un constat similaire. En 148 apr. J.-C., Aelius Aristide dans le discours qu'il prononça à Pergame pour les 14 ans de son élève Ioulios Apellas, faisant l'éloge de son ancêtre pergaménien Quadratus, citoyen exemplaire qui avait fait carrière au tournant du Ier et du IIe s. apr. J.-C., déclare : « Ces propos cependant ne m'appartiennent pas ; c'est la cité elle-même qui en convient et qui l'a clamé haut et fort dans les salles de conseil [6], dans les théâtres, dans les assemblées et dans tout autre endroit qu'on pourrait citer, puisqu'aussi bien tout a été embelli par cet homme [7] ». L'énumération distingue bien les assemblées des types monumentaux que représentent les bouleutèria et les théâtres : les *ekklesiai* font ici office d'hyperonyme désignant les assemblées des citoyens sans préjuger du lieu ; ces assemblées peuvent avoir lieu au bouleutèrion ou au théâtre, ou ailleurs ; la fin de l'énumération montre que le lieu exact importe peu, que les citoyens peuvent unir leurs voix en tout endroit, en toute portion d'espace (μέρος) : on pensera par exemple au rêve d'Aristide d'une assemblée régulière sur l'agora (voir *supra*, p. 901). Le verbe κέκραγεν, qui peut évoquer les cris de spectateurs, renvoie ici aux acclamations des citoyens assemblés, qu'ils soient dans un théâtre ou dans un édifice de réunion où le peuple peut se manifester comme un public devant un spectacle.

On pourra donc considérer qu'en Ionie, en l'état actuel de nos connaissances, aucun édifice de type théâtral ne possède de nom le désignant comme destiné à réunir une assemblée en particulier, comme en Carie le γεροντικόν de Nysa et

4. Hamon 2005, p. 316-317.
5. Tozzi 2016.
6. Mieux vaudrait ici traduire par « salles de délibération », ou conserver le terme bouleutèrion.
7. ἀλλ' ἡ πόλις αὐτὴ συνομολογεῖ καὶ κέκραγεν ἐν τοῖς βουλευτηρίοις, ἐν τοῖς θεάτροις, ἐν ταῖς ἐκκλησίαις, ἐν ᾧ μέρει καὶ φήσαις, ἐπεὶ καὶ πᾶν ὑπ' ἐκείνου κεκόσμηται (Arstd. *Or.* XXX 7-9). Trad. J.-L. Vix citée dans Ventroux 2017, p. 355. Sur le citoyen Quadratus, voir cet article. Le commentaire de l'énumération qui nous intéresse, p. 357, est décevant : « La cité elle-même a reconnu publiquement, dans des espaces publics (conseils, théâtres, assemblées), cette suprématie ».

l'ἐκκλησιαστήριον de Tralles, ou encore les πρεσβυτικά de Sardes et de Sinope (voir *supra*, p. 41). Il existait certes un πρεσβυτικόν à Didymes dans la première moitié du IIe s. av. J.-C. (*I.Didyma* 39), mais on ignore quelle forme prenait ce local et on ne connaît pas de théâtre dans le sanctuaire avant l'époque impériale.

1.2 — Polyvalence et parenté des édifices

Nous avons vu par ailleurs que les théâtres, odéons ou bouleutèrions pouvaient tous être désignés comme des θέατρα (voir *supra*, p. 40), en ce qu'ils rentraient dans la catégorie des lieux d'assemblée munis de gradins disposés en demi-cercle ou forme assimilée (en *pi* pour les bouleutèrions de Priène et de Notion) ; que les odéons, conçus comme de petits « théâtres couverts » (voir *supra*, p. 38), introduisaient une diversification toute relative de la panoplie monumentale ; que les édifices étant polyvalents, ils pouvaient inspirer plusieurs noms, comme l'*ekklesiasterion*[8] de Tralles, considéré par ses usagers avant tout comme un lieu de réunion politique, mais où Vitruve voit un *theatrum minusculum* équipé d'un front de scène (voir *supra*, p. 40) ; que l'on pouvait faire le même usage d'un théâtre, d'un odéon ou d'un bouleutèrion, à travers l'étude de cas du texte d'Aelius Aristide narrant sa compétition à travers la ville de Smyrne avec un ou plusieurs autres orateurs de la seconde sophistique (voir *supra*, p. 43, 889).

Si théâtres, odéons et bouleutèrions pouvaient remplir le même office, il n'était pas indispensable que chaque cité possède un édifice de chaque type. M. Hoff, directeur de la mission d'Antioche du Cragos, a tout à fait raison de souligner que le soi-disant bouleutèrion qu'il fouille actuellement a pu tout aussi bien servir d'odéon ou même de théâtre, remarquant qu'en Cilicie Trachée occidentale, à part à Anemourion où l'on trouvait deux édifices de type théâtral de taille différente, les cités modestes ne possédaient qu'un édifice de ce type. Une carte élaborée à partir de notre base de données montre une Cilicie coupée en deux (**fig. 569**) : la Cilicie plane et la partie orientale de la Cilicie trachée, où, d'une part, l'on ne connaît que des théâtres, mais pas de bouleutèrions ; la partie occidentale de la Cilicie trachée, où, d'autre part, l'on a coutume de désigner de petits édifices à gradins, souvent inscrits dans des murs comme des bouleutèrions ou des odéons, que nous réunissons sous l'appellation « édifice de type théâtral » (autres que les théâtres). La distinction n'a de sens que morphologique, et induit en erreur du point de vue des usages : on ne saurait considérer qu'une partie des localités ciliciennes était équipée d'un édifice politique pour l'assemblée restreinte, tandis que l'autre possédait des lieux de spectacle, mais pas de local pour la réunion du conseil. Dans toute la région, la présence d'un seul édifice de type théâtral indique que cet édifice polyvalent était à la fois théâtre, odéon et bouleutèrion ; la capacité réduite des édifices de Cilicie trachée occidentale doit répondre à la modestie du nombre de leurs utilisateurs.

8. Sur les ekklesiasterions, voir *supra*, p. 41.

FIGURE 569 – Carte des édifices de type théâtral de Cilicie.

1.3 — L'équipement des cités d'Ionie : question de leur capacité

Dans les cités d'Ionie, la panoplie de théâtres, sans parler des théâtres de sanctuaire, apparaît plus complète. Un certain nombre de villes, non seulement les plus importantes, mais la plupart de celles qui sont suffisamment bien connues, apparaissent avoir été équipées d'un théâtre et d'un bouleutèrion dès l'époque hellénistique : Éphèse, Smyrne, Milet, Téos, Magnésie du Méandre, Métropolis, Priène, Notion. Un odéon supplémentaire, distinct du bouleutèrion, ne fut construit qu'à Smyrne et un nouveau théâtre à Magnésie du Méandre uniquement. Ailleurs, on aménagea le bouleutèrion pour qu'il puisse faire également office de petit théâtre.

Dans la plupart des cités d'Ionie étaient donc disponibles deux édifices d'assemblée se distinguant avant tout par leur capacité : sans doute les utilisait-on en fonction des besoins, et le théâtre s'imposait-il quand il s'agissait de réunir les habitants d'une cité ou le corps civique. Encore cela dépendait-il de la proportion de la population concernée effectivement présente. Par exemple, si l'on considère que le nombre de citoyens à Éphèse est estimé entre 40 et 50 000 personnes pour le IIe s. apr. J.-C., on pourrait penser que le théâtre, dont la capacité était deux fois inférieure, ne suffisait pas aux assemblées populaires, et encore moins aux concours pouvant attirer un plus large public, comprenant des étrangers. Ce serait oublier que le taux d'absentéisme dans les assemblées du peuple était important, de l'Athènes d'Aristophane aux cités d'Asie Mineure à l'époque hellénistique ou impériale. À Magnésie du Méandre par exemple, nous avons pu noter qu'au IIe s. av. J.-C., des décrets donnent plusieurs effectifs de votants compris entre 2000 et 5000 personnes (voir *supra*, p. 373), ce qui ne dépassait pas la capacité du théâtre estimée à 7000 places, mais devait largement excéder celle du petit bouleutèrion. Si l'on considère maintenant la capacité du bouleutèrion d'Éphèse, qui passa de 1600 à 2500 personnes au IIe s. apr. J.-C., il y a fort à penser qu'elle ne pouvait suffire à l'assemblée du peuple, qui devait être plus nombreuse qu'à Magnésie du Méandre.

II — Le théâtre comme espace politique

On est tenté d'opposer rassemblement du public et assemblée vouée à délibérer et prendre des décisions, qu'elles soient judiciaires ou politiques. Mais la frontière est-elle si nette ? Il ne faut pas oublier la dimension civique des concours, qui ne peuvent se limiter à des divertissements ni la dimension religieuse des assemblées politiques : toutes ces réunions étaient l'occasion de rites exprimant la cohésion de la communauté. Fr. Kolb insiste en ce sens sur le lien étroit à l'époque impériale entre « Volksversammmlung » (assemblée populaire) et « Festversammlung » (assemblée festive), pour lesquelles la répartition du public dans les gradins suivrait la même hiérarchie : une illustration en est la pratique politique de l'acclamation qui a tendance à confondre le spectateur applaudissant et le citoyen votant [9]. La pratique de la proclamation lors des concours le montre, qui consistait à donner en spectacle lors des concours, devant le peuple assemblé, les honneurs qui avaient été précédemment votés par l'assemblée du peuple et le conseil, éventuellement au théâtre ; plus généralement le théâtre était un lieu d'affichage et d'exposition des honneurs votés par les instances de la cité ; on pourrait invoquer encore l'exemple cité plus haut des acclamations suscitées par Quadratus dans les bouleutèrions, les théâtres et tous les lieux de réunions publiques. On a pu aborder aussi, à travers l'étude des performances d'Aristide et de ses adversaires au théâtre, au bouleutèrion de l'agora et à l'odéon près du port de Smyrne, la question des multiples facettes des performances des orateurs de la seconde sophistique, véritables spectacles qui comportaient aussi une dimension politique (voir *supra*, p. 903).

II.1 — Des assemblées politiques au théâtre : une évidence ?

La réunion d'assemblées politiques a pu être considérée comme bien attestée par la documentation pour un certain nombre de théâtres et admise assez largement [10]. Cette opinion ne fait cependant pas l'unanimité, car elle repose sur une utilisation des sources parfois très discutable : revenir sur chaque édifice invoqué nous éloignerait trop de notre sujet, mais nous avons par exemple montré que l'*ekklesiasterion* de Tralles, ce « théâtre minuscule », n'était justement pas le gigantesque théâtre principal de la cité, même s'il appartenait à la catégorie des édifices de type théâtral (voir *supra*, p. 40). G. Tozzi a récemment avancé que les assemblées politiques au théâtre étaient rarement attestées en dehors d'Athènes ; ainsi les textes invoqués pour Délos sont des décrets d'Athènes affichés dans l'île, qui se réfèrent au théâtre de Dionysos [11]. Avant de revenir en détail sur les cas ioniens, on peut donc être sceptique face à l'idée courante d'une généralisation du phénomène qui paraît

9. Kolb 1999.

10. McDonald 1943 ; Kolb 1981, p. 88–89, n. 9, citait les exemples de Catane dès l'époque d'Alcibiade, Syracuse, Tyndaris, Délos, Érythrées, Corinthe, Messène, Ithomè, Milet, Priène, Rhodes, Samos, Sicyone, Scotoussa, Thèbes, Enna, Engyion, Tarente, Pergame, Tralles ; pour l'époque impériale, Antioche, Alexandrie, le théâtre de Dionysos peut-être pour les assemblées panhelléniques, Delphes, Éphèse pour une assemblée « illégale », l'Eubée (Carystos ?), Jéricho, Pruse, Smyrne, Iasos ; Longo 1989.

11. Tozzi 2016.

un a priori et incite à identifier des occurrences d'assemblées au théâtre en dépit de l'absence de témoignages précis. Il faut d'ailleurs noter que l'absence de théâtres n'empêche pas les pratiques politiques, comme l'a montré Fr. Kolb lui-même à propos de la Lycie [12].

Le théâtre présentait pourtant des atouts indéniables pour la réunion d'une assemblée populaire : une grande capacité et un certain confort, similaires à ceux du stade, mais aussi une forme facilitant la convergence des regards et la propagation sonore. Autrement dit, les mêmes avantages qui expliquent qu'il soit le lieu privilégié des concours dramatiques. Cependant ces deux usages ne s'équivalent pas tout à fait : dans une assemblée politique, on n'a plus une foule émettant un brouhaha général ou des clans de supporters s'opposant bruyamment, mais un ensemble de citoyens acteurs de la vie politique dont il importe que chacun puisse faire entendre sa voix. Il faut que chaque individu puisse être vu et entendu de tous, y compris quand il est assis dans les gradins, comme le montre le recours à la *cheirotonia*, le vote à main levée, peut-être parfois remplacé par la pratique de l'acclamation à l'époque impériale, comme on la pratiquait à Sparte. Certes, la scène pouvait faire office de *bêma*, tribune d'orateur – le terme est employé à Iasos (*I.Iasos* 249) à l'époque hellénistique ou à Athènes à l'époque impériale (*IG* II^2 5021) – mais il fallait aussi une certaine perméabilité entre le koilon et l'orchestra, non seulement pour communiquer mais aussi pour circuler. On peut ainsi penser que les transformations de l'orchestra à l'époque impériale ne facilitaient pas le déplacement des orateurs ou les prestations de serment.

II.2 — Attestations d'assemblées politiques en Ionie

Dispose-t-on donc de témoignages concrets d'un usage politique du théâtre ? En Asie Mineure, on a pu faire du théâtre d'Aphrodisias de Carie un « ekklesiasterion », à partir d'une étude détaillée des inscriptions et de l'architecture du monument, mais paradoxalement sans mention explicite d'une assemblée au théâtre [13]. En Ionie, il semble que l'assemblée du peuple se réunissait régulièrement au théâtre, ne serait-ce que pour les assemblées principales dans les grands théâtres. Nous présenterons ces attestations par ordre chronologique, sans retenir l'hypothèse de N. F. Jones, selon qui il fait peu de doute qu'au ve s. av. J.-C. des réservations de places pour des chiliastys étaient gravées au théâtre de Milet (voir *infra*, p. 1247).

L'édifice du Panionion (tournant du IVe et du IIIe s. av. J.-C. ?) Un cas particulier est représenté par l'édifice du Panionion, dans l'hypothèse où il aurait été conçu – son achèvement n'est pas assuré – comme lieu de réunion pour les assemblées de la confédération ionienne, de « bouleutèrion » de la *boulè* des Ioniens ; peut-être construit au tournant du IVe et du IIIe s. av. J.-C., il aurait été équipé de neuf sièges de proédrie correspondant au nombre de *basileis* à la tête de chacune des délégations des cités et de gradins pouvant

12. Kolb 2013.
13. de Chaisemartin 2012.

accueillir les membres de ces délégations, jusqu'à cent personnes par délégation (avant l'entrée de Smyrne en 289/288 ou un peu avant). C'est peut-être le seul hémicycle à gradins à l'air libre qui fut d'abord destiné aux délibérations d'une assemblée, même si avec sa vaste orchestra, il put faire office de théâtre pour des représentations musicales ; peut-être aussi l'un des premiers théâtres en pierre de la région.

Samos au milieu du IIIe s. av. J.-C. La loi frumentaire de Samos étudiée ci-dessous (voir *infra*, p. 1250) atteste la tenue d'une assemblée du peuple au théâtre, pour la deuxième réunion des citoyens du dernier mois de l'année (Crônion). Cela semble être une réunion exceptionnelle, qui ne permet pas de déduire à strictement parler que le théâtre ait été systématiquement utilisé comme lieu de réunion de l'assemblée des citoyens. Cependant la restitution du théâtre comme lieu de l'assemblée annuelle d'élection des magistrats apparaît probable, dans la lacune après l'article masculin, dans *IG* XII 6, 1, 169, l. 2 (vers 245/244, [ἐκκλησίας κατὰ νόμον]||[συναχθείσης περὶ τῶ]ι̣ ἀρχαιρεσιῶν ἐν τῶι [θεάτρωι]), inscription datant de la même époque que celle qui règle une distribution de blé au théâtre.

Milet à la fin du IIIe s. av. J.-C. La fondation scolaire d'Eudémos [14] ne laisse guère de doute pour Milet durant l'époque hellénistique, à la date de 206/205 av. J.-C. : on y apprend que l'ekklèsia se réunit au théâtre, ou plus précisément, que le huitième jour du mois Artémision, jour de réunion de l'assemblée, on y organise l'élection de quatre pédotribes et quatre maîtres d'école (γραμματοδιδάσκαλος). On pourrait en déduire que le théâtre devait être le lieu régulier de réunion de l'assemblée, puisque l'on n'a pas jugé nécessaire de le préciser dans l'inscription ; cependant le fait que l'occasion soit exceptionnelle rend l'affirmation hasardeuse étant donné le silence des sources. Le décret stipule directement qu'on installe dans l'orchestra un trépied portant un encensoir, où une série de magistrats (prêtre de l'Hermès Enagonios de la palestre des enfants, prêtre des Muses, héraut sacré, les pédonomes nouvellement élus, Eudémos de son vivant et l'aîné de ses descendants après sa mort) brûlent de l'encens : ce texte montre bien qu'à l'époque hellénistique au théâtre de Milet, il n'y a pas d'autel permanent en bordure de l'orchestra tel qu'on en connaît à la même époque au théâtre de Priène ou à l'époque augustéenne à Métropolis.

Puis le héraut sacré exhorte les présents à voter sans se laisser influencer. Le vote a lieu à main levée ; on peut se demander si cette pratique a pu perdurer à l'époque impériale, où le koilon était trois fois plus grand que son prédécesseur hellénistique. Le décret règle les détails de la mise en scène suivant l'élection : les élus sont conduits un par un par le secrétaire pour prêter successivement serment devant l'assemblée, dans l'orchestra de toute évidence. Cet exemple montre que le bâtiment de scène ne joue aucun rôle : c'est dans l'orchestra que se déroulent les rituels, car tout – fumigations, imprécations du prêtre, serments – est soumis à la sanction des dieux. Tout se joue entre le koilon et l'orchestra, et la circulation des nouveaux élus entre ces espaces semble aller de soi.

14. *Milet* VI 1 VI 1, 145.

Éphèse au milieu du Ier s. apr. J.-C. et dans la première moitié du IIe s. apr. J.-C.

• Paul et les orfèvres de l'Artémision : émeute ou assemblée au théâtre ?

À Éphèse, Paul rencontra suffisamment de succès pour être perçu comme une menace et générer une émeute dont on trouve un récit partial dans les *Actes* : il importe d'avoir conscience de l'idéologie sous-jacente au texte, plus que de débattre de l'historicité et de la cohérence de chaque détail d'un événement qui repose sans doute sur un fond de vérité [15].

Le rassemblement populaire massif qui a lieu au théâtre à l'été 54 est présenté comme venant d'un fauteur de troubles en particulier, l'orfèvre Démétrios, qui apparaît animé avant tout par une inquiétude très matérielle – perdre sa clientèle de pèlerins achetant des souvenirs dans le très fréquenté sanctuaire de l'Artémision (§23-27) [16] – avant de faire de la défense de la déesse le mot d'ordre du mouvement (§27). Au-delà du parti-pris négatif véhiculé par le texte, le fait qu'une association, comme il en existait de puissantes à l'époque impériale, soit à l'instigation d'un soulèvement populaire, paraît vraisemblable. Il est frappant qu'il s'agisse de celle des orfèvres, qui selon certaines interprétations avaient une place de choix dans les théâtres et jouèrent un rôle important dans l'organisation des concours à l'époque impériale avancée (sur l'ambiguïté des inscriptions topiques au nom d'*aurarioi* voir *infra*, p. 1460).

La nature de cette assemblée est quelque peu ambiguë : d'un côté, il s'agit d'une assemblée du peuple probablement composée largement des mêmes personnes que les assemblées politiques régulières et l'on peut supposer que le théâtre était son lieu de réunion habituel ; on ne saurait dire si comme pour d'autres assemblées spontanées décrites dans les sources littéraires, des femmes étaient présentes. Tout le corps politique semble y avoir été entraîné par le mouvement général et le γραμματεύς, secrétaire du Peuple à Éphèse [17], y préside l'assemblée. Mais d'un autre côté, elle n'a pas été convoquée de façon régulière et celui qui le souhaite (ὁ βουλόμενος) n'y a pas la parole, puisqu'on ne laisse pas la parole à Alexandre qui la demande en agitant la main, au motif qu'il est Juif, et que le débat politique cède le pas à deux heures de clameurs.

En réalité, comme le remarque le *grammateus*, voix de la raison et garant du déroulement dans le calme de la vie politique, cette assemblée est tout le contraire d'une ἔννομος ἐκκλησία (§39) et pourrait passer, du point de vue des autorités romaines, pour un trouble à l'ordre public (*stasis*). C'est pour ce motif qu'il la lève, ou même la dissout (§40 : ἀπέλυσεν τὴν ἐκκλησίαν). Là est toute l'habileté du discours chrétien : le désordre, c'est-à-dire ici la menace contre l'ordre impérial, est du côté des païens, non des chrétiens.

15. On trouve plusieurs pages de discussion à ce sujet dans Murphy-O'Connor 2008, p. 122-127, qui en conclut que l'anecdote est « sans aucun doute non historique ».

16. Cette idée que le christianisme pouvait avoir un impact négatif sur l'économie est présente aussi dans une lettre de Pline Le Jeune, alors gouverneur de Bithynie (Plin. *Ep.* X 97, 10), qui constate une reprise de la vente d'animaux pour les sacrifices, témoignant du nombre de repentis après les actions en justice intentées contre les chrétiens.

17. Kirbihler 2014, §9.

Le secrétaire blâme ainsi la violence avec laquelle on a traîné non Paul, mais ses compagnons, innocents (§37 : ἠγάγετε γὰρ τοὺς ἄνδρας τούτους οὔτε ἱεροσύλους οὔτε βλασφημοῦντας τὴν θεὸν ἡμῶν, « car vous avez amené ces hommes, qui ne sont coupables ni de sacrilège, ni de blasphème envers notre déesse »). La violence de l'action, qui fait penser à une prise d'otages ou de boucs émissaires, est marquée plus haut, §29, par le participe συναρπάσαντες, « entraînant avec eux » : ἁρπάζω peut signifier « s'emparer de, ravir, piller »). Ce qui apparaît particulièrement séditieux ici est de ne pas suivre la procédure judiciaire impériale normale, c'est-à-dire l'arbitrage des proconsuls lors de leurs jours d'audience dans les chefs-lieux du conventus. Le rôle que peut jouer l'assemblée des citoyens dans l'affaire n'est pas nié, mais elle ne doit intervenir dans le débat qu'en recours et de façon régulière.

À travers ce texte, il appert que le théâtre comme lieu de réunion de l'assemblée pouvait être considéré comme un lieu possible de sédition dans l'Orient romain à l'époque impériale, comme c'était déjà le cas à Rome à l'époque républicaine, et un lieu si dangereux que les compagnons de Paul lui déconseillent d'y pénétrer : si la bonne tenue des assemblées démocratiques était garantie par le pouvoir romain, il y avait des limites à ne pas dépasser. On remarquera cependant que l'événement n'aura pour conséquence, du moins à court ou moyen terme, ni l'interdiction de l'assemblée des Éphésiens ni la baisse du prestige de l'Artémis d'Éphèse, et que le fait que Paul quitte les lieux peu après apparaît dans une certaine mesure comme une retraite. Plus encore, selon des sources postérieures, Paul aurait été condamné à être jeté aux bêtes, au stade ou au théâtre (voir *infra*, p. 1329), à la suite d'une assemblée judiciaire improvisée au théâtre dont la nature nous intéresse plus particulièrement ici.

• La fondation de C. Vibius Salutaris, le théâtre et les assemblées populaires régulières (104 apr. J.-C.)

On considère que des assemblées populaires au théâtre sont attestées de manière certaine en 104, avec la fondation de C. Vibius Salutaris (voir *supra*, p. 268) adoptée par décret du conseil et du peuple d'Éphèse sur proposition de l'intéressé devant l'assemblée du peuple (*I.Ephesos* 27). Nous voudrions revenir sur cette question.

Le texte était en effet affiché à l'entrée du théâtre, où on apportait en grande pompe une série de statues d'or et d'argent, à diverses occasions, non seulement lors des sacrifices du nouvel an et de certaines grandes fêtes (Sebasteia, Sôteria, [Epheseia] pentétériques), mais aussi lors des douze assemblées politiques mensuelles régulières et sacrées : ἐν τ]αῖς ι̣[β′ καθ' ἕκαστο]ν μῆνα ἀ̣[θροιζο]-|μέναις ἱερα[ῖς τε κα]ὶ νομ[ίμοις ἐκκλ]ησίαις (l. 52-56). Cette indication semble purement temporelle, car il est improbable que le sacrifice du nouvel an ait eu lieu au théâtre. L. 202-204, il est encore dit que les effigies prévues doivent être installées sur leurs bases à chaque assemblée régulière et au sacrifice réalisé lors de la nouvelle lune de l'année de la grande prêtrise (le 1er janvier) : c'est bien avant tout un calendrier précis qui semble institué. La fondation indique par ailleurs que certaines statues devaient être mises

en place lors des assemblées régulières. Il est ainsi question de placer les statues de Trajan et de Plotine ἐν ταῖς ἐκκλησίαις ἐπάνω τῆς σελίδος τῆς βουλ[ῆς] au-dessus de la kerkis de la boulè (l. 157-158) : ici on peut hésiter entre le sens temporel et le sens spatial.

L'extension de la fondation prévoit aussi l'érection sur sa base de la statue d'Athéna Pammousos, dédiée à Artémis et aux *paides* des Éphésiens, à chaque assemblée régulière (κατὰ πᾶσαν νόμιμον ἐκκλησίαν), au-dessus de la zone réservée aux *paides* (l. 465-469), de même celle de Sébastè Homonoia (*Concordia Augusta*) Chrysophoros, dédiée aux prêtres de Chrysophoros et aux hiéronices, à chaque assemblée (κατὰ πᾶσαν ἐκκλησίαν), au-dessus de la zone réservée aux hiéronices (l. 470-477). Le sens est cette fois-ci plutôt temporel que spatial : la préposition κατὰ indique l'occasion, une période d'une certaine durée et n'a pas de valeur locative.

Dans le récapitulatif, il est encore stipulé que toutes les statues et images précitées doivent être apportées au théâtre depuis le temple « à chaque assemblée régulière », mais aussi lors des concours gymniques et tous les autres jours que définiront le conseil et le peuple : φερέτωσαν ἐκ τοῦ προνάου κατὰ πᾶσαν ἐκκλη-| σίαν εἰς τὸ θέατρον καὶ τοὺς γυμνικοὺς ἀγῶ-| νας, καὶ εἴ τινες ἕτεραι ὑπὸ τῆς βουλῆς καὶ τοῦ| δήμου ὁρισθήσονται ἡμέραι (l. 557-560). Il nous semble que toutes ces directives ne préjugent pas du lieu de réunion effectif de l'assemblée ; de même on ne supposerait pas que les concours gymniques avaient lieu au théâtre et la fin de l'expression est claire : il s'agit de jours clairement définis, sans lien avec le théâtre. De même le retour des statues du théâtre au sanctuaire se fait μετὰ τᾶς ἐκκλησίας (l. 565), qui est aussi temporel. Le cortège des éphèbes part de la porte de Magnésie, participe à la récupération des statues et les escorte jusqu'à la porte coressienne, sur le chemin du sanctuaire.

Enfin les dédicaces gravées sur les bases de statues conservées évoquent les statues de dieux dont le héraut sacré fait la proclamation lors des assemblées. S'il paraît difficile que la proclamation ait eu lieu à un endroit, l'objet de la proclamation dans un autre, là encore, il n'est pas dit clairement que les assemblées ont lieu au théâtre.

On pourrait vouloir avancer que ce n'est pas dit, non parce que ce n'était pas le cas, mais parce que c'était évident. La longue analyse paraphrastique que nous venons de mener est l'occasion de souligner que ce n'est pas parce qu'on a aujourd'hui très peu de mentions explicites d'assemblée au théâtre que cette association de l'assemblée du peuple et de l'édifice théâtral était nécessairement exceptionnelle. Mais elle ne permet pas non plus de prouver que les assemblées quasi quotidiennes, ou du moins mensuelles, à l'époque de Salutaris, se déroulaient effectivement au théâtre. Le texte de sa fondation, par son développement détaillé, son ancrage dans le monument, y compris à travers les dédicaces connexes, mais encore la référence à des assemblées régulières, et non exceptionnelles, est celui cependant qui nous permet le plus d'approcher, en dépit du non-dit, et même grâce à lui, de cette impossible démonstration paradoxale sur une question fondamentale.

Un autre point capital, qui transparaît dans ce texte, est que, même s'il est question d'exposer les statues pendant les assemblées politiques (voir *supra*, p. 268), c'est le placement des spectateurs lors des concours qui sert de référent, montrant que la destination principale de l'édifice, son usage le plus fréquent, n'est pas politique.

Certes, on trouve bien toutes les tribus ordonnées, chacune dans une kerkis, et l'on peut considérer que ce fut l'ordonnancement suivi lors de certaines assemblées au moins : il paraît possible que pour l'assemblée populaire, chaque tribu se regroupait dans une kerkis attitrée, ce qui aurait représenté 1500 places, puis 2000 avec l'ajout des deux tribus supplémentaires.

Mais lors des assemblées strictement politiques, et non lors des concours, on aurait alors laissé les trois kerkis centrales vides. Le *grammateus*, qui présidait alors l'assemblée [18], aurait pu y siéger, même si l'on peut supposer qu'il prenait la parole depuis l'orchestra ou la scène. Cette répartition semble donc être là encore, davantage que celle de l'assemblée, celle de l'usage régulier, des concours, lorsque toute la société éphésienne – et non les seuls citoyens – se réunissait au théâtre pour y assister. On remarquera aussi qu'on ne conçut pas à l'époque hellénistique un théâtre à cinq kerkis, comme on en trouve dans la région, qui aurait correspondu au nombre de tribus de ce temps, mais à onze kerkis. Si l'on voulait donc diviser l'assemblée en secteurs de mêmes dimensions pour chaque tribu, il fallait banaliser la kerkis centrale et distribuer deux kerkis par tribu. Surtout, le regroupement phylétique pouvait avoir un sens pour les concours aussi, et cela n'avait rien de nouveau, si l'on pense en particulier au dithyrambe où les chœurs concouraient au nom de tribus.

Dans une certaine mesure, on constate une certaine perméabilité entre distribution des citoyens à l'assemblée et répartition des spectateurs dans les concours, que Fr. Kolb poussait plus loin, insistant sur l'identité à l'époque impériale entre l'organisation de la *Festversammlung* et celle de la *Volksversammlung*, où l'on retrouve une structure pyramidale qui n'existait pas dans les assemblées politiques de l'Athènes classique [19]. Mais il nous semble que le texte nous renseigne bien plutôt sur la répartition des spectateurs lors des concours, qui servait de référent premier, mais n'était pas nécessairement celle de l'assemblée politique, aussi fugace et implicite qu'évidente, tout comme son lieu de réunion.

Smyrne au milieu du IIIe s. apr. J.-C. En 250, alors que le procès de Pionios est jugé par le proconsul sur l'agora, les citoyens de Smyrne demandent à se réunir en assemblée populaire au théâtre pour l'y entendre : c'est bien que le théâtre est encore considéré comme un lieu d'assemblée politique et judiciaire, même s'il est concurrencé par les assises du gouverneur qui se tiennent ailleurs (voir *infra*, p. 1328).

18. Kirbihler 2014 §9.

19. Le bref article Kolb 1999 reprend le cas éphésien. Il vient après la publication partielle de la thèse de Kolb, qui aborde aussi la question Kolb 1981 VI, p. 88-102.

Malgré le manque de sources et la part importante d'implicite sur le lieu de réunion de l'assemblée, on trouve en Ionie des allusions à la réunion de l'assemblée du peuple au théâtre de façon relativement continue, du tournant du IVe et du IIIe s. av. J.-C. au milieu du IIe s. apr. J.-C., soit pendant l'essentiel de l'histoire des théâtres et des concours, telle que les sources nous permettent de l'entrevoir. Les attestations concernent les trois plus grands théâtres : Smyrne, Éphèse et Milet, mais aussi celui de Samos, et l'on pourrait allonger la liste si l'on considère que l'usage judiciaire du théâtre d'Érythrées et la présence d'une réservation au nom d'une tribu au théâtre de Phocée rendent assez probable un usage également politique de ces monuments.

II.3 — Le placement politique dans le koilon : une répartition systématique ou *ad hoc* ?

Secteurs et tribus.

• **Les réservations de places au nom de tribus dans les théâtres grecs.** Des réservations de places au nom de tribus sont attestées dans quelques théâtres, comme celui de Mégalopolis, où les noms furent gravés en deux temps, au tournant du IIIe et du IIe s. av. J.-C., puis au tournant de notre ère (*IG* V 2, 451-452). Dans ce vaste théâtre, il n'y avait pas une tribu dans chaque kerkis, puisqu'il existait six tribus pour neuf kerkis – on laissa celle des extrémités libres [20]. Dans son mémoire d'habilitation à diriger des recherches, qui sera soutenu en janvier 2020, R. Bouchon recense et commente d'autres occurrences, fournissant une riche bibliographie à laquelle on se reportera utilement : les réservations de onze tribus furent gravées à l'époque impériale à Flavia Neapolis en Palestine ; des inscriptions topiques pour la boulè et les douze tribus ont été observées au théâtre nord de Gerasa ; quatre ou cinq tribus sont nommées sur la première rangée de gradins d'Héraclée de Lyncestide ; cinq au théâtre de Stobi ; on compterait aussi de telles inscriptions au théâtre de Philippopolis en Thrace. En Asie Mineure, un exemple assuré est constitué par des réservations pour des tribus qui furent gravées dans les deux théâtres de Hiérapolis à l'époque impériale (tribu Rhômais dans les deux théâtres, quatorze tribus dans le théâtre du centre) [21] ; des inscriptions sur les gradins pour les tribus d'Aizanoi ont été étudiées par M. Wörrle et Fr. Kolb cite encore des inscriptions inédites du théâtre de Pergè.

Certains cas sont plus discutables, quand la mention φυλή manque, que les noms sont restitués, les listes très incomplètes ou que l'on interprète des groupes de lettres ou des initiales : à Ilion un nom sur la balustrade serait celui de la tribu Déiphobis, dérivant du nom d'un héros homérique, le fils de Priam ; à Apollonia d'Illyrie des groupes de lettres au pied des gradins et sur leur face antérieure pourraient correspondre à des abréviations pour des tribus, abréviations qui sont toutefois plus nombreuses que le total de tribus. De telles abréviations (lettres isolées ?)

20. C'est l'exemple le plus souvent invoqué. Par ex. Kolb 1999, p. 103. Voir aussi Jones 1987, p. 135-136, qui réunit un certain nombre d'exemples.

21. Kolb 1974, Ritti 1985 (ajout des tribus Rhômais et Tiberiane dans la première kerkis), Scardozzi 2012.

sur la face antérieure des gradins auraient été identifiées dans les théâtres nord et est de Laodicée du Lycos, qui, comme ceux de la cité voisine de Hiérapolis, auraient tous deux comporté des réservations pour les tribus [22]. En attendant la publication, on demeurera prudent, car il existe une certaine tendance à vouloir chercher à tout prix la trace d'une répartition des gradins par tribus : au théâtre de Milet par exemple, des séquences de lettres reviennent à cet emplacement, similaires à d'autres, comme au théâtre d'Aphrodisias, sans qu'un quelconque lien avec les tribus apparaisse. À Jérusalem (Aelia Capitolina) encore, deux blocs erratiques qui proviendraient des rangées de gradins porteraient l'abréviation d'une tribu, ce qui reste hautement hypothétique.

• Cas ioniens.

En Ionie, on possède deux exemples assurés où le nom des tribus était gravé en toutes lettres, à Phocée et à Éphèse. Dans le cas de Phocée, le nom de la tribu Teuthadeis (voir *supra*, p. 696), gravé en grandes lettres sur quatre blocs consécutifs du premier rang, laisse penser que l'on réserva une kerkis entière ; on peut supposer que les autres secteurs du maenianum inférieur, dont on ne connaît à ce jour pas de vestiges, étaient réservés à d'autres tribus. La réservation semble avoir été gravée bien après la construction du théâtre, à la basse époque hellénistique au plus tôt (après 200 av. J.-C. selon la forme des lettres).

De même le système de réservation au nom des tribus du théâtre d'Éphèse n'est connu qu'à partir de la fondation de C. Vibius Salutaris, au début du IIe s. apr. J.-C. De façon originale, la réservation était gravée sur des bases dans le diazôma, au-dessus des kerkis, et non sur les gradins, à moins que de telles inscriptions, complémentaires, aient disparu, ce que le piètre état de conservation des blocs de marbres antiques laisse possible. Dans ce cas, il existait bien une kerkis par tribu, mais la tribu était loin d'être le seul mode de répartition sur les gradins puisque les trois kerkis centrales furent réservées à des groupes jugés plus importants : la boulè, la gerousia et les éphèbes (voir *supra*, p. 268).

N. F. Jones signale à Milet, inspirés de l'exemple samien (voir *infra*, p. 1250), deux blocs similaires donnant chacune le numéro d'une *chiliastys* d'une tribu, l'une au nominatif (Ἀργαδέω|ν πρώτη, *Milet* VI 3 1380), l'autre au génitif (Ὀπλήθων δεοτέρης, *Milet* VI 3 1381). La seconde est de provenance inconnue mais la première aurait été trouvée au théâtre, ce qui rendrait selon l'auteur vraisemblable que ces blocs aient constitué des réservations de places pour les réunions de l'assemblée [23]. Mais la conjecture paraît d'autant plus invraisemblable que ces inscriptions sont datées du Ve s. av. J.-C. : le bloc provenant du théâtre de Milet, bien postérieur à cette date, y était donc remployé et l'on n'en fera pas l'indice de l'existence d'un théâtre en marbre, inattendu en Ionie au Ve s. av. J.-C.

22. Simsek, Sezgin 2012. 758 inscriptions ont été recensées par Fr. Guitti, chargé de leur étude.
23. Jones 1987, p. 321-322 : « The Milesian "horosartiger Stein" published by Wiegand came from Miletos' theater and could hardly have had any function other than to mark areas of seating ».

• **Nombre de secteurs.** À propos du théâtre d'Argos, J.-Ch. Moretti remarquait prudemment la coïncidence entre le nombre de kerkis, quatre – nombre pair exceptionnel dans les théâtres grecs – et celui des tribus argiennes [24]. En considérant que de nombreux théâtres ioniens possèdent un maenianum inférieur divisé en cinq kerkis, ce qui correspond au nombre traditionnel de tribus ioniennes, on pourrait être tenté d'envisager que les théâtres aient pu être conçus pour y faire siéger une tribu par secteur. Une étude régionale en Ionie, dont le système phylétique comme les monuments sont relativement bien connus, permet de disqualifier les élucubrations sur le rapport entre secteurs et tribus.

Le nombre de cinq semble avoir été la norme, et du reste le plus fréquent dans les théâtres grecs, sachant que dans la vaste majorité des cas on choisissait un nombre impair, alors que les tribus pouvaient constituer un nombre pair, à commencer par celles d'Athènes. Il ne fut pas suivi pour les deux plus grands théâtres, où l'on rencontre un nombre de secteurs plus important. Il s'élève à onze à Éphèse, ce qui pourrait être interprété comme un nombre impair représentant plus du double de la norme ; mais on sait que l'on réserva bien, comme à Mégalopolis, un unique secteur pour chacune des six tribus existant au moment de la fondation de C. Vibius Salutaris, utilisant les autres kerkis pour d'autres groupes, puis qu'on réquisitionna les deux kerkis des extrémités pour les deux tribus qui furent créées par la suite : on ne saurait dire que le nombre de kerkis, qui semble avoir été de onze dès l'époque hellénistique, fut calculé en fonction des tribus, mais simplement qu'on fit un usage pragmatique des subdivisions disponibles quand il fallut répartir des groupes équivalents dans les gradins. À Smyrne, où l'on compte sept kerkis, on connaît à ce jour six tribus [25] ce qui n'invalide ni ne confirme l'hypothèse de départ. En cinq kerkis étaient divisés les maenianums inférieurs de nombreux théâtres, y compris ceux de Milet et de Magnésie, pourtant de taille importante, surtout pour le premier. À Milet, il existait probablement dix tribus, selon le modèle athénien, depuis le dernier quart du ve s. av. J.-C. : on en connaît neuf [26]. À Magnésie, on comptait 10 ou 12 tribus, peut-être 10, puis 12 avec l'ajout des tribus Σελευκίς et Ἀτταλίς au IIe s. av. J.-C. [27] Dans ces deux cités, on aurait pu placer deux tribus par secteur, ce qui aurait permis de conserver un nombre impair de kerkis correspondant aux tribus ; encore faudrait-il être certain du nombre de tribus au moment où l'on définit le nombre de kerkis, moment difficile à assurer pour Magnésie, entre la haute époque hellénistique et le IIe s. av. J.-C. ; dans tous les cas les sept kerkis du nouveau théâtre de cette cité faisaient fi du nombre des tribus. À Priène encore on devait compter dix tribus sur le modèle athénien – on en connaît sept –, et le théâtre possède cinq kerkis [28] ; cependant étant données ses dimensions, c'est le chiffre le plus attendu. On compte encore cinq kerkis au théâtre de

24. Moretti, Diez 1993, p. 10.
25. Marre 2018, p. 53 (*cf.* Jones 1987).
26. Marre 2018, p. 44.
27. Marre 2018, p. 43.
28. Marre 2018, p. 50.

Téos, où l'on ne connaît qu'une tribu, dans celui de Notion, pour deux tribus de Colophon connues, ou encore à Métropolis, et au bouleutèrion d'Éphèse ou au théâtre du Panionion. Ce dernier édifice où se réunissaient une douzaine de cités montre encore la fragilité de l'hypothèse.

Des secteurs par tribus pour quel usage ? Revenons à ce qui est assuré : dans certains théâtres ioniens, on prenait place par tribus. On a conclu de ces réservations qu'elles étaient la preuve d'un usage politique du théâtre [29], ou que la répartition des spectateurs dans les gradins reproduisait celle des citoyens à l'assemblée [30]. L'étude du cas éphésien nous semble montrer que c'est loin d'être assuré : il apparaît bien plutôt que cet ordonnancement était celui des spectacles et non de l'assemblée politique, puisqu'il est question de groupes qui n'avaient pas leur place au théâtre lors des assemblées populaires : c'est évident pour les *paides*, qui n'avaient pas l'âge requis ; on remarquera par ailleurs que les hiéronices n'étaient pas nécessairement citoyens éphésiens, mais des vainqueurs dans des concours sacrés, éphésiens ou non, ce qui leur valait un droit de proédrie dans les concours et non à l'assemblée ; enfin, un secteur réservé à la boulè ne nous semble pas compatible avec l'assemblée du peuple : cela aurait été une singulière atteinte au système démocratique bicaméral et c'est bien plutôt le secteur habituellement occupé par les bouleutes lors des concours qui est désigné [31]. Il en va sans doute de même pour les trois synèdres qu'on associa à la tribu Sébastè : à l'assemblée, on siégeait en tant que citoyen et représentant d'une tribu, pas d'une association. On pourrait donc penser que la répartition par tribus, qui fait partie d'un ensemble, pourrait avoir été suivie d'abord lors des concours ; comme nous l'avons souligné, elle faisait sens, depuis l'époque classique, en particulier pour les chœurs qui concouraient au nom des tribus.

Enfin, le fait que des réservations de tribus soit attestées aussi dans les stades comme celui d'Ancyre constitue un argument relativement fort en faveur de l'idée que ces inscriptions n'étaient pas nécessairement liées aux assemblées politiques, car celles-ci ne se déroulaient en théorie pas au stade ; il montre aussi qu'on ne saurait expliquer toutes les réservations au nom d'une tribu comme celles de supporters de chœurs : l'identité phylétique au sein de la cité allait au-delà, et pouvait s'exprimer hors des édifices de spectacle comme des lieux d'assemblée.

29. Jones 1987, suivi par Marre 2018, p. 109-110.

30. Kolb 1999.

31. *Contra* Rogers 1992, p. 225, qui lit différemment le texte, avance comme fragile parallèle la découverte d'une stèle portant le nom de la boulè au génitif au théâtre de Sparte, et considère que boulè et dèmos « worked together » au théâtre, contre le cliché selon lequel le dèmos ne faisait qu'entériner les probouleumas. On pourra aussi rappeler qu'il existait au théâtre nord de Gerasa des réservations de place à la fois pour la boulè et les douze tribus, et il ne faut peut-être pas exclure l'idée que les deux assemblées pouvaient siéger au théâtre, simultanément ou non. Mais Rogers déduit aussi de l'inscription que les *paides* assistaient à l'assemblée, de même que les éphèbes, les *chrysophoroi*, les hiéronices, ce qui paraît invraisemblable.

Distributions à des bénéficiaires assemblés au théâtre.

• **Une distribution de blé par chiliastys à Samos (*ca* 250 av. J.-C.).** La loi frumentaire bien connue de Samos (voir *supra*, p. 807) atteste la tenue d'une distribution au théâtre, lors de l'assemblée du peuple.

Ce qui est en tous cas particulier, c'est la répartition des citoyens par *chiliastys* dans le koilon pour laquelle on crée des marques exceptionnelles délimitant des emplacements à respecter sous peine d'amende. Les gradins n'étaient donc pas régulièrement partagés selon les subdivisions du corps civique ou si un tel partage existait, il n'était pas respecté. Il ne s'agit pas ici des tribus, qui n'étaient que deux à Samos [32], mais de leurs subdivisions, les chiliastys, regroupant en théorie mille citoyens, comme on en connaît dans une frange côtière et insulaire de l'Asie Mineure occidentale, allant de l'Éolide à la Carie en passant par l'Ionie. Les chiliastys de Samos constituent d'après ce texte la principale unité administrative de la cité.

La population de Samos a été évaluée diversement [33]. Pour l'époque classique, on pourrait compter 7500 citoyens environ. À l'époque de notre inscription, où la population samienne après une période difficile n'avait sans doute pas beaucoup augmenté, on peut donc supposer qu'il y avait une petite dizaine de chiliastys, ce qui correspond aux attestations épigraphiques [34] : c'est vraisemblablement trop pour en placer une par kerkis et le partage devait demander un calcul.

Il est peut-être vain de se demander à quoi renvoie concrètement la clause σημεῖα ποιήσαντες καὶ τ[όπον] διορίσαντες ἑκάστηι τῶν χιλιαστύων, qui tout en étant relativement développée, reste vague et laisse sans doute une certaine marge de manœuvre, non à un personnel préposé à la gestion du théâtre, mais aux prytanes chargés de convoquer et de présider l'assemblée.

Le terme restitué τόπον ne laisse cependant pas d'évoquer le phénomène bien connu du tracé d'inscriptions topiques sur les gradins, qui pourraient avoir été peintes ou gravées. Mais les σημεῖα peuvent renvoyer à de simples marques et non au nom des chiliastys. Comme il s'agit de vastes zones, pour des groupes comprenant en théorie mille citoyens, on peut penser également à des lignes incisées et/ou peintes tracées sur les gradins, comme on en connaît au théâtre de Milet.

Il semble impliqué par le texte que les citoyens siègeront à l'avenir chaque année au théâtre par chiliastys pour gérer la distribution de grain, au mois d'Artémision (le huitième de l'année), ce qui suppose qu'on conserve les mêmes marques ou qu'on

32. Ici l. 40. Ce sont les tribus Ἀστυπαλαιεῖς et Χησιεῖς. Voir Shipley 1987, p. 287-289.

33. Les estimations varient de 15000 à 50000 (Giannouli, Tsakos 2003). Selon Shipley 1987, p. 12-15, Samos comptait entre 30 et 50 000 habitants, femmes, métèques et esclaves compris ; selon Ruschenbusch 1988, p. 53, 30 000 dont 7500 citoyens sans la pérée (Anaia).

34. Dans une liste de citoyens de 280-270 av. J.-C., cinq noms de chiliastys sont lisibles comme entête des cinq premières colonnes d'un ensemble de sept (*IG* XII 6, 1, 202, l. 2, 10, 18, 25, 32) : dans la tribu des Astypalaieis, la chiliastys des Ἐυβοέων ἡ μείζων puis des Ἐυβοέων ἡ ἐλάσσων, puis celles des Κασταλεῖς, des Μυκαλεῖς, des Ἀθηναῖοι. Un peu plus tôt, on connaît celles des Εγ--- ἡ μείζων (24, l. 36), qui implique une chiliastys homonyme mais ἡ ἐλάσσων ; une autre Οἴνοπες (56, l. 35). Une dernière, des Ἐπιδαυρίων ἡ ἐλάσσων (132, l. 2), qui laisse supposer l'existence d'une chiliastys des Ἐπιδαυρίων ἡ μείζων, n'est pas attestée avant le IIe s. av. J.-C. Kl. Hallof dans les *IG* a raison de souligner que la distribution sur dix jours l. 58-59 n'est pas suffisante pour déduire qu'il y avait dix chiliastys.

les renouvelle. Ce regroupement est d'abord à vocation électorale, puisque chaque chiliastys élit ses commissaires, mais il permet aussi de distinguer chaque chiliastys comme entité juridique financièrement responsable et solidaire, devant rendre compte lors de l'assemblée de la régularité de ses opérations financières.

En revanche, la distribution de grain, qui se fait aussi par chiliastys, pour les mêmes raisons d'organisation administrative et financière, n'a certainement pas lieu au théâtre, car elle a lieu les dix premiers jours de chaque mois et même tout le mois pour ceux qui sont en voyage : il ne s'agit pas d'une distribution en masse, mais à chaque bénéficiaire venant retirer sa part, sans doute dans un entrepôt adapté au stockage durable du grain.

• **Autres distributions ?** La pratique des distributions au théâtre est bien attestée en dehors de Samos. Ainsi dans la Carie voisine, un couple de grands-prêtres du tournant du IIe et du IIIe s. apr. J.-C., dans une inscription de Lagina, régale la cité de Stratonicée et organise, outre des chasses dans un lieu indéterminé, une distribution d'argent au théâtre, avec appel des citoyens recevant deux deniers par tête à partir des registres, par dèmes, si bien qu'on a pu supposer qu'on fit s'asseoir les citoyens au théâtre par dèmes [35].

Pour ce qui est de l'Ionie, il apparaît probable qu'une inscription milésienne d'époque hadrianique, où l'hydrophore Artemô invite les femmes à l'assemblée pour y faire une distribution [36], revienne, comme l'a supposé L. Robert [37], à convoquer les intéressées au théâtre de Milet, qui doit correspondre au lieu de réunion non explicité car allant de soi. Les destinataires y sont les femmes seules, les « citoyennes », écrit L. Robert, alors que les διανομαί dispensées par les hydrophores concernaient souvent aussi les jeunes filles ou les membres du Conseil, mais encore parfois des citoyens, voire des non-citoyens. On pourra en rapprocher la distribution aux bouleutes par Ioulia Bèrènikè, évergète qui finança les travaux du nouveau théâtre de Magnésie du Méandre, distribution qui pourrait avoir eu lieu au théâtre, sinon au bouleutèrion. Peut-être qu'à Éphèse lors de la fête anniversaire d'Antonin le Pieux, où pendant cinq jours étaient organisés des sacrifices, des spectacles ainsi que la distribution d'un denier chaque jour à chaque citoyen, cette distribution avait-elle lieu au théâtre (voir *supra*, p. 287).

Ces distributions au théâtre à l'époque impériale, peut-être associées à des chasses dans le cas de Stratonicée, peuvent être rapprochées des *missilia* que l'on envoyait aux spectateurs (*sparsiones missilium*), comme ceux de la fin du règne de Néron (Suet. *Ner.* 11, 4), qui sont bien attestés à Rome entre le Ier s. apr. J.-C. et le IIIe s. apr. J.-C. [38] et furent imités dans l'Empire, par exemple en Afrique du nord au

35. *I.Stratonikeia* 701, l. 6-8, : ἔδωκαν διανομῆς ἑκάστῳ τῶν πολιτῶν ἀνὰ δηνάρια δύο ἐν τῷ θεάτρῳ, ἕκαστον δῆμον ἐκ τῶν δέλτων καλέσαντες. Jones 1987, p. 335-336.

36. *I.Didyma* 314, l. 14-15 : κ̣αλέσασα δὲ ἐν τ[ῇ ἐκ]κλησίᾳ [τὰς γ]υναῖκας.

37. Robert 1960a, p. 465. Voir aussi Marcellesi 2005, p. 93-94.

38. Simon 2008.

IIIe s. apr. J.-C. [39] Cependant les διανομαί impliquaient une répartition par tête, qui demandait un appel ordonné et non l'envoi dans un public composé de citoyens et de non-citoyens.

III — Le théâtre comme espace judiciaire

Du lieu de réunion politique à l'espace judiciaire il n'y a qu'un pas : l'idéal grec du juge-citoyen implique en effet que toute assemblée du corps civique peut avoir des prérogatives judiciaires. En d'autres termes le local utilisé pour l'assemblée politique peut fort bien être le même que celui où siège le tribunal populaire, même si, pour les assemblées judiciaires comme pour les assemblées politiques, il pouvait exister des édifices dédiés : on pourra citer l'Héliée de l'agora d'Athènes. En la matière nous manquons de sources : si l'on connaît l'existence de tel ou tel δικαστήριον dans le monde grec, on sait rarement, en dehors du cas athénien, où ce tribunal siégeait ou même s'il disposait d'un local qui lui était dévolu ; le récit détaillé de *l'Âne d'or*, souvent invoqué, où Lucius est jugé dans le théâtre comble d'Hypata en Thessalie, demeure une fiction (Apul. *M.* III 3). On a pu faire l'hypothèse ici et là que le théâtre ou le lieu de réunion de l'assemblée des citoyens, s'il se distinguait du premier, pouvait servir à la réunion du tribunal civique [40]. En Ionie, certains exemples témoignent bien de l'utilisation du théâtre comme lieu d'assemblée des citoyens à des fins judiciaires, ce qui ne signifie pas pour autant qu'il faille exclure d'autres options pour les tribunaux au nombre de jurés limité, comme les agoras et les divers locaux qui les entouraient, dont les vestiges peu déterminants laissent l'interprétation ouverte.

III.1 — Un équipement judiciaire particulier des théâtres ?

À Priène, la présence d'une clepsydre permanente à l'entrée ouest du passage, entre les gradins et la proédrie bordant l'orchestra, montre qu'on avait coutume d'y réguler le temps de parole des orateurs. On peut penser qu'elle servait dans les procès, comme les sources en témoignent depuis l'époque classique (Ar. *Ach.* 693), pour délimiter les temps inégaux des parties (Arist. *Ath.* 67, 2), de même que l'horloge à eau du théâtre de Sicyone [41] ou encore celle de la fiction de l'Âne d'or, à l'époque impériale, qui doit s'inspirer de la réalité. Mais ce n'est pas un argument suffisant, car un usage politique est aussi attesté dans la région à la haute époque hellénistique : ainsi à Iasos au début du IIIe s. av. J.-C., une clepsydre installée dans le lieu régulier de l'assemblée des citoyens (le théâtre ?) servait à contrôler la ponctualité requise pour avoir le droit de percevoir l'*ekklesiastikon* [42]. Un dernier usage possible serait que ces horloges à eau aient servi à mesurer la durée des pièces lors des concours, comme le décrit Aristote (Arist. *Po.* 1451 a) et comme la Souda s'en fait encore l'écho [43].

39. Briand-Ponsart 2007.
40. Voir par exemple sur le cas de Délos Moretti 2001a, p. 141-143.
41. Bulle 1928, p. 193.
42. *I.Iasos* 20 ; Gauthier 1990. P. 436 n. 51 il est supposé que l'assemblée avait lieu au théâtre.
43. Moretti 2011, p. 67, n. 11.

On remarquera que la clepsydre de Priène, postérieure de plus d'un siècle à sa voisine carienne, ne se conforme pas aux préconisations des Iasiens : le lit d'attente de la base n'atteint qu'1,21 m de hauteur, soit quatre pieds environ, alors que le trou de la grosseur d'une fève de celle de Iasos devait être à une hauteur minimale de 7 pieds, sans doute pour des raisons de visibilité. Que la clepsydre de Priène ait eu le même usage que celle d'Iasos permettrait d'expliquer qu'elle encombre l'accès à la circulation derrière la proédrie, ne permettant le passage que d'une personne à la fois, et ce du côté ouest, celui qui reçoit la lumière du soleil levant : à Iasos les néopes exposent au lever du soleil une clespydre qui sert à enregistrer les citoyens un à un et tribu par tribu. On pourrait se demander si pour les assemblées politiques l'entrée ne se faisait pas par un côté, la parodos ouest, et la sortie de l'autre, de façon à pouvoir tenir le compte des présents. Il est frappant que l'extrémité est du passage derrière la proédrie soit encombrée d'une manière similaire par une base de statue facilitant sans doute le contrôle de la circulation.

III.2 — Procès et simulacres de procès

Si la clepsydre est donc loin de prouver la tenue d'assemblées judiciaires au théâtre de Priène, et va plutôt encore dans le sens d'assemblées politiques, d'autres sources nous indiquent que les théâtres d'Ionie pouvaient servir à organiser des procès.

III.2.1 — Basse époque hellénistique : des arbitrages internationaux

Pour l'époque hellénistique, les deux témoignages dont nous disposons correspondent à des litiges entre deux cités, ioniennes ou plus éloignées, qui furent d'abord soumis à l'arbitrage impérial, avant d'être délégués par Rome à une cité grecque ; c'était suivre la tradition grecque de l'arbitrage international par une cité tierce, que l'on peut faire remonter à la seconde moitié du IVe s. av. J.-C. [44]

Un procès au théâtre de Milet (IIe s. av. J.-C.) : arbitrage d'un litige entre Messène et Sparte. Vers 138 av. J.-C., les Milésiens se réunirent en assemblée principale au théâtre pour régler un litige territorial entre Messène et Sparte (voir *supra*, p. 663) : la dispute sur la Dentheliatis et le temple d'Artémis qu'elle renfermait remontait au IVe s. av. J.-C. au moins, et les autorités romaines déléguèrent l'affaire à la cité de Milet. L'usage du théâtre pour une assemblée, même si les exemples ioniens que nous réunissons ici ont tous partie liée avec les autorités romaines, s'inscrit dans la tradition grecque. Au théâtre semblent s'être enchaînés deux événements : la réunion de l'assemblée principale plénière au théâtre, à un jour fixé au préalable dans le calendrier. Lors de cette assemblée on constitua un tribunal (κριτήριον) de 600 juges (κριταί), en procédant à un tirage au sort parmi l'ensemble du peuple réuni (ἐκ παντὸς τοῦ δήμου). Ce tribunal instruisit ensuite l'affaire (κρίσις), sans doute encore au théâtre, où les citoyens concernés étaient restés, en application de la lettre du préteur Quintus Calpurnius et

44. Magnetto, Piccirilli 1973, Ager 1996.

du sénatus-consulte qu'elle portait. C'était la solution la plus simple, et le théâtre constituait une solution commode pour héberger tant de juges, le nombre maximal prévu par la loi (τὸ μέγιστον ἐκ τῶν νόμων). Sans doute pour des procès de moindre importance, qui ne ressortissaient pas à la diplomatie des cités et impliquaient un moins grand nombre de jurés, il n'était pas nécessaire de se réunir au théâtre.

Un procès au théâtre d'Érythrées (Ier s. av. J.-C.) : arbitrage d'un litige entre Priène et Milet. À Érythrées, une inscription du début du Ier s. av. J.-C. nous apprend qu'un litige entre Milet et Priène fut arbitré par une cité tierce ionienne, au théâtre (voir *supra*, p. 345) : c'est un nouveau cas d'arbitrage international dans un édifice de ce type. Là encore, l'affaire avait été déléguée à une cité grecque tierce par les autorités romaines. Cela peut paraître surprenant, car les intérêts romains étaient en cause à l'origine puisque l'exploitation des salines concernait les publicains ; mais il semble que le tribunal civique se soit concentré en vérité sur le litige frontalier entre les cités de Priène et de Milet : les intérêts romains n'étaient sans doute pas menacés par l'issue de l'affaire.

La procédure n'est toutefois pas la même que dans le cas précédent, puisque ce sont des avocats priéniens qui vinrent plaider leur cause dans une cité tierce, et non des juges de la cité tierce qui firent le déplacement. Dans ce cas, qui correspond à un système plus ancien, tandis que le second l'emporte à l'époque hellénistique, le jugement se faisait devant le peuple, sinon au nom du peuple [45].

Du procès, on a conservé la trace de la plaidoirie en faveur de Priène, incarnée par Kratès et un certain nombre de ses concitoyens, qui se tint en présence – c'est le verbe πάρειμι qui est employé – d'une véritable foule (πλῆθος). On peut incliner à penser que le jugement qui eut lieu au théâtre se fit devant le peuple, non seulement spectateur, mais aussi réuni en assemblée. L'inscription souligne le nombre de personnes présentes, ce qui a le double effet, d'une part, de souligner l'importance numérique du tribunal populaire, et donc le poids de son verdict, dont les Milésiens, qui s'étaient dérobés au procès, risquaient de rejeter la souveraineté, mais aussi, d'autre part, de mettre en avant, dans un décret en son honneur, le succès de l'éloquent Kratès, avocat (ἔκδικος) de sa cité, qui sut charmer son public, dans un édifice de spectacle.

Rien ne permet cependant de conclure que les théâtres étaient couramment utilisés pour les tribunaux populaires ; et l'argument *in absentia*, selon lequel cet usage était si courant qu'on ne jugeait pas nécessaire de nommer le théâtre dans les textes, de même que pour les assemblées politiques, est loin d'être dirimant : ainsi le procès d'Érythrées est suivi d'un autre, à Sardes, dont le lieu, non précisé, demeure insaisissable.

45. Distinction clarifiée par D. Rousset dans Rousset 1994, n. 24. Voir *IG* XII 3, 1259, l. 2 (peu après 337 av. J.-C. ou plus tard, ἔκρινε ὁ δᾶμος ὁ τῶν Ἀργείων) et la controverse à ce sujet (jugement par le peuple assemblé ou au nom du peuple) dans l'édition Magnetto, Piccirilli 1973 nº 1. Notre texte est le plus récent du corpus de Sh. Ager, tandis que celui d'A. Magnetto, aux commentaires plus pointus, s'interrompt en 196 av. J.-C.

III.2.2 — Époque impériale : la justice, entre Rome et les cités

À l'époque impériale, les récits de procès de chrétiens nous laissent voir entre les lignes que le théâtre apparaissait comme un lieu de jugement de tradition grecque, avec lequel les autorités romaines étaient plus ou moins à l'aise : s'il était nécessaire au fonctionnement de l'Empire que les tribunaux civiques continuent de se réunir, il ne fallait pas que cela soit aux dépens de l'ordre.

Paul à Éphèse (Ier s. apr. J.-C.), entre citoyens grecs et gouverneur romain : un simulacre de procès au théâtre. Selon les *Actes de Paul* (*Acta Pauli* IX 11-26, voir *supra*, p. 304 [46]), ce sont les Éphésiens qui arrêtent Paul, jugeant son succès menaçant pour leurs dieux. Il ne s'agit pas du même épisode que l'émeute des orfèvres, puisque cette fois c'est Paul lui-même qui est arrêté : il est possible que ce nouvel épisode succède au premier, ou qu'il s'agisse d'une variante où l'assemblée n'est pas dissoute mais arrive à ses fins. En tous cas, le fait que les Éphésiens interviennent avec les prytanes, présidents de l'assemblée, montre que la démarche prend une forme officielle, au-delà du soulèvement populaire motivé par la jalousie. Après le premier épisode, qui tenait de l'émeute (voir *supra*, p. 1242), on assiste à un passage de la vindicte populaire à la justice sanctionnée par le peuple. L'origine du mouvement demeure ambiguë car le récit débute par le constat que le gouverneur de la province d'Asie, lui aussi « jaloux » des succès de Paul, veut le faire mourir. Mais ce sont bien les instances civiques qui interviennent. C'est au théâtre qu'on amène Paul pour l'y juger dans un cadre juridique traditionnel, mais il est bien précisé que la manœuvre vise à « inciter le gouverneur » (Jérôme) à faire le déplacement pour instruire le procès : on peut se douter que le gouverneur était alors à son siège de capitale provinciale et non en déplacement dans un autre chef-lieu de *conventus iuridicus* [47]. Le fait qu'on porte l'affaire devant le gouverneur semble orienter la sentence vers la peine de mort, puisque les causes capitales relevaient au moins en théorie de la juridiction du gouverneur depuis la seconde moitié du Ier s. av. J.-C. [48] Il y a donc ici un savant mélange entre justice civique et provinciale, jeu auquel semble se prêter le gouverneur, qui laisse la part belle aux citoyens. Pour rendre la justice, il aurait interrogé l'inculpé en l'accusant d'avoir « aboli les dieux des Romains et des indigènes » et en lui demandant de répéter son discours coupable plutôt que de se défendre. La réponse de Paul, typique des martyres chrétiens, n'est pas non plus une défense : elle se soustrait au procès du corps en se plaçant sur le plan de l'âme ; elle est particulièrement virulente, et attaque violemment les dieux païens. Selon ce récit, on aurait laissé à Paul un temps de parole suffisant pour qu'il développe un discours assez élaboré. Ce discours est suivi d'un commentaire du gouverneur le discréditant, qui oriente le jugement de la foule tout en prétendant lui laisser la décision. On pourrait en effet considérer qu'il

46. S'y reporter pour une note détaillée sur le texte de référence.

47. C'est loin d'être le seul cas où le gouverneur, présent physiquement à Éphèse, intervint pour régler des problèmes de la cité et faire respecter la loi (Fournier 2010).

48. Fournier 2010.

procède à un vote par acclamation [49], puisque le gouverneur n'adopte pas l'option du bûcher devant le temple d'Artémis mais celle de la condamnation aux bêtes (voir *infra*, p. 1329), proposée par les orfèvres, parti présenté comme le plus tumultueux. On peut supposer que c'est au théâtre même, en public, que Jérôme fait flageller Paul : le texte grec suppose que cette action précède le verdict [50]. Il est possible qu'on ait fait appel aux mastigophores dont on sait qu'ils étaient chargés de faire régner l'ordre au théâtre. Il n'est pas anodin que le gouverneur satisfasse ceux-là mêmes qui étaient à l'origine du soulèvement : il s'agit de toute évidence d'apaiser le peuple par ce simulacre de procès quelque peu démagogique, dont le théâtre facilite la mise en scène. Ainsi ce qui faisait figure d'émeute finit par s'inscrire dans un certain cadre légal, les citoyens éphésiens comme le gouverneur romain y trouvant leur compte, au point qu'il est difficile de voir qui manipule qui : on a plutôt là un échange de bons procédés visant à la même fin.

Pionios à Smyrne (IIIe s. apr. J.-C.) : tribunal du gouverneur ou assemblée judiciaire au théâtre ? En revanche, à Smyrne au milieu du IIIe s. apr. J.-C., alors que le procès de Pionios est orchestré par le proconsul sur l'agora (voir *infra*, p. 1326), on déconseille au néocore d'accéder à la demande du peuple de déplacer l'instruction au théâtre, de façon à permettre à Pionios de parler [51]. Le peuple n'est pas dans une position de force comme à Éphèse, où, porté par la puissante faction des orfèvres, il était déjà réuni ; à Smyrne, un mutin isolé et qualifié de « méchant » par l'auteur des Actes, qui se trouve paradoxalement du côté des autorités romaines, intervient trop tard, alors que l'instruction de l'affaire est déjà lancée. Dans le texte transparaît clairement la vieille crainte des autorités romaines qu'une telle assemblée devienne incontrôlable et séditieuse, mais aussi que les citoyens réunis en assemblée ne prennent en main l'affaire, en ouvrant une enquête judiciaire (ἐπιζήτησις) : il semble bien que l'instruction de certains procès était une prérogative habituelle des assemblées de citoyens, jusqu'en pleine époque impériale – le partage entre juridictions locales et romaines étant bien connu [52] –, même si dans les deux cas que nous venons de citer, narrés pour leur caractère exceptionnel, la limite entre les assemblées politiques régulières et les rassemblements spontanés demeure floue, sans doute parce que ce genre d'affaire n'entrait pas dans la répartition des différents types de procès et que les consignes impériales demeuraient floues, comme en témoigne une lettre de Pline à Trajan (Plin. *Ep.* X 97).

Si l'on peut être tenté d'affirmer que le théâtre était un lieu de réunion courant du tribunal populaire, rien ne permet de l'assurer ; les sources manquent par ailleurs

49. Sur l'envoi au supplice par acclamation dans l'Orient gréco-romain, voir Colin 1965.

50. καὶ [θορύβου] γεινομένου μεγάλου κατέκρινεν αὐτὸν εἰς θη[ρία ὁ] [Ἰ]ερώνυμως φραγελλώσας : et alors qu'un grand tumulte était né, Jérôme le condamna aux bêtes, après l'avoir fait fouetter.

51. λαλεῖν, « bavarder », verbe qui a certes évolué dans le sens de « parler », porte sans doute une nuance par rapport à λέγειν faire un discours : il y a sans doute là l'idée de discourir librement hors de tout contrôle.

52. Fournier 2010, partie II.

pour situer les δικαστήρια des cités d'Ionie, où on ne connaît pas d'équivalent de l'Héliée athénienne. Il paraît difficile d'identifier le local d'un tribunal à travers les seuls vestiges, mais il ne fait guère de doute que les théâtres étaient les monuments les plus adaptés pour accueillir un grand nombre de jurés et donner la parole à l'accusation et à la défense ou introduire des témoins dans les meilleures conditions acoustiques et visuelles.

Conclusion

Les théâtres d'Ionie apparaissent sporadiquement, du tournant du IVe et du IIIe s. av. J.-C. au milieu du IIIe s. apr. J.-C. au moins, soit tout au long de leur histoire, avoir servi relativement couramment de lieu de réunion d'assemblées politiques et judiciaires, et, outre au Panionion, dans de nombreuses cités : les plus importantes et les mieux connues, mais aussi des cités de taille moyenne (Milet, Éphèse, Smyrne, Samos, Érythrées, peut-être Priène et Phocée) . Leur morphologie les rendait adaptés à cet usage, et leur capacité permettait de réunir les citoyens ou les jurys populaires. Le silence des sources cependant laisse une grande marge d'interprétation quand il s'agit de faire la part entre usage occasionnel et usage régulier, ce qui aurait demandé une certaine organisation pour articuler le calendrier politique (ou judiciaire) avec les dates fixes des concours, là où les réunions étaient au moins mensuelles, comme cela est attesté à Éphèse à l'époque impériale.

L'adaptation des théâtres à de nouveaux genres de spectacles

En Asie Mineure comme en Grèce, il fallut, en l'absence presque totale d'édifices dédiés, comme les amphithéâtres, aux nouvelles formes de spectacles, adapter des monuments souvent anciens, destinés à l'origine à l'organisation de représentations musicales dans le cadre de concours [1]. Il ne s'agit pas de traiter ici conjointement tous les spectacles nouveaux apparus à l'époque impériale dans les théâtres : les nouveaux spectacles qui se rattachaient aux *ludi scaenici* (mime, pantomime) ont déjà été abordés à propos de l'évolution de l'espace scénique : ils pouvaient apparaître comme un développement des représentations dramatiques et musicales auxquels les théâtres grecs avaient été destinés, puisque dans ces théâtres, l'estrade constituait déjà un espace scénique, quoique secondaire à l'origine. Au-delà de l'opposition entre *agônes* de tradition grecque et *ludi* à la romaine, on rappellera que mimes et pantomimes trouvaient leur origine en Orient : leur retour en Asie Mineure depuis Rome ne parut sans doute pas aussi étranger au théâtre grec qu'on pourrait le penser aujourd'hui. Ils étaient tout prédisposés à être donnés dans les théâtres grecs : certes dans la République romaine comme dans l'Athènes classique, on avait pu monter des estrades ailleurs qu'au théâtre, mais dans l'Ionie d'époque impériale, chaque cité disposait d'un équipement en pierre spécialement dédié à un usage scénique. Nous avons vu que l'estrade des théâtres fut adaptée à ces nouveaux spectacles (voir *supra*, p. 1171). Ces aménagements ont pu être décrits comme facultatifs, par opposition à la nécessité de protéger les spectateurs de l'arène [2] ; mais on peut observer aussi (voir *supra*, p. 1188) que la profondeur de l'estrade, en Ionie, fut augmentée jusque dans les théâtres les plus réfractaires aux changements, et semble avoir été une priorité importante, voire un impératif dans les cahiers des charges, dictée par de nouveaux usages, à la différence de l'abaissement tout relatif de la hauteur de la scène.

Comme le remarquait L. Robert, c'est surtout l'apparition des chasses et des gladiateurs qui était nouvelle [3] : ces spectacles n'avaient pas été créés pour le théâtre. Ils étaient largement étrangers à la tradition des cités d'Ionie. La question se posait de

1. de Bernardi Ferrero 1974, p. 145–152 traite de l'Asie Mineure, esquissant une typologie des transformations monumentales, sur laquelle il faudra revenir ; Moretti 1992c fait une brève mise au point sur « l'adaptation des théâtres de Grèce aux spectacles impériaux » – jeux scéniques aussi bien que chasses et combats de gladiateurs – qui nous sera utile à des fins comparatives. L'objet de ces deux références se limite aux théâtres ; il nous faudra discuter de l'utilité d'élargir la réflexion à d'autres édifices de spectacle.

2. J.-Ch. Moretti soulignait dans son article la différence entre les *ludi scaenici*, qui ne demandaient pas nécessairement une adaptation du bâtiment de scène hellénistique, et les jeux de l'amphithéâtre, pour lesquels on ne pouvait utiliser le théâtre sans le transformer. Il distinguait donc les « aménagements facultatifs » des « aménagements nécessaires » (Moretti 1992c, p. 181–182).

3. Robert 1940 [1971], p. 7, 34.

savoir où l'on donnerait de tels spectacles, étant donné que la panoplie monumentale des cités de Grèce et d'Asie Mineure était différente et qu'on importait des usages sans le type monumental qui leur était associé en Occident, à savoir l'amphithéâtre. L'équipement des cités fut-il pour autant jugé déficitaire ? Sans doute pas, puisque l'on se contenta dans une large mesure de l'existant.

Il nous paraît important ici, après avoir rappelé ce que nous savons des nouveaux spectacles introduits en Ionie, et avant de nous intéresser aux usages des théâtres au sens strict, de voir qu'un Grec pouvait considérer comme théâtres (θέατρα) de nombreux types monumentaux que nous avons tendance à considérer comme strictement distincts. Nous nous arrêterons donc sur la question de savoir quels théâtres au sens large – quels édifices de spectacle – constituaient la panoplie des cités d'Asie Mineure, dans quelle mesure ces édifices étaient susceptibles d'être polyvalents et quels liens de complémentarité ils pouvaient entretenir les uns avec les autres, du point de vue des usages. Enfin nous tâcherons donc de voir dans quelle mesure, comme ceux de Grèce, les théâtres d'Asie Mineure, et en particulier ceux d'Ionie, paraissent avoir été adaptés aux nouveaux genres de spectacles, à commencer par ceux de l'arène. Pour ce sujet, comme pour celui, secondaire, des bassins, c'est l'orchestra qui doit retenir l'attention, en tant que centre réinventé du théâtre. À travers l'étude des solutions adoptées, il faudra examiner la singularité de l'Asie Mineure par rapport à la Grèce, mais aussi de l'Ionie au sein de l'ensemble micrasiatique.

1 — La diffusion de *ludi* non scéniques en Ionie

Parmi les jeux latins non scéniques, on comptera essentiellement les combats de gladiateurs et les chasses, mais aussi les exécutions capitales données comme partie intégrante d'un spectacle ; à la question des martyres, nous consacrerons le chapitre suivant. Des ballets ou autres spectacles aquatiques ne sont pas attestés dans la région par des textes ou des images.

1.1 — Des débuts relativement discrets

1.1.1 — La fin de l'époque républicaine : le précédent de Lucullus

La célébration de *ludi* à la fin de l'époque républicaine apparaît exceptionnelle, si bien que l'on peut douter qu'on ait aménagé les édifices pour des représentations régulières : « Quand des magistrats romains, comme Lucullus, donnent dans des villes d'Asie des combats de gladiateurs, cela ne concerne pas l'acclimatation de ces combats en pays grec ; ce n'en est que la préface », écrivait L. Robert [4].

En Ionie, et plus généralement dans la province d'Asie, il apparaît probable que ce fut en effet le général romain Lucullus, peu après sa campagne victorieuse de 71/70, qui introduisit, depuis Éphèse, la capitale de la province d'Asie où il séjournait,

4. Robert 1940 [1971], p. 263–264. L. Robert cite aussi les cas exceptionnels d'Antiochos Épiphane à Antioche ou de M. Caecilius Epagathos à Délos. J.-Cl. Golvin note aussi qu'on ne sait dans quel cadre eurent lieu les combats de gladiateurs éphésiens (Golvin 1988, p. 42, n. 139).

les combats de gladiateurs au nombre des célébrations de caractère triomphal d'une victoire militaire (voir *supra*, p. 281). Les représentations mettaient aux prises des athlètes aux côtés des gladiateurs, comme cela se pratiquait au moins à l'époque julio-claudienne dans l'amphithéâtre de Pompéi construit quelques années auparavant. En Ionie, on ne retrouve pas une telle association, du moins dans les textes, car les athlètes se produisaient en principe dans le cadre de concours gymniques. Comme Plutarque (Plu., *Luc.* 23, 1) nous l'apprend, la réponse d'Éphèse et des cités grecques ne consista pas à perpétuer ce genre de spectacles ponctuels, mais à offrir en retour un concours régulier à la grecque en l'honneur de celui qu'elles considéraient comme un évergète : les Loukoulleia, dont le programme demeure inconnu, mais qui devaient dans une certaine mesure s'inscrire dans la tradition agonistique grecque. C'était ouvrir la voie à une séparation du calendrier et des dépenses festives : d'un côté les concours traditionnels célébrés régulièrement et organisés principalement par la cité ; de l'autre des spectacles supplémentaires et exceptionnels, offerts par de grands magistrats romains ou liés à Rome, et s'inscrivant progressivement dans une logique évergésique. De fait, Lucullus créait un précédent qu'allaient pouvoir exploiter les cités en l'intégrant à leurs propres cadres administratifs et à leur système social.

On ne conserve pas de trace épigraphique de ces spectacles ou d'autres qui auraient été donnés à l'époque, et les plus de quarante taureaux offerts par Agathès fils de Mènophilos pour des *taurobolia* à Ilion ne sont peut-être pas à classer comme on a pu le faire au rang des *ludi* à la romaine [5] : ils pourraient tout aussi bien s'inscrire dans une tradition hellénistique (voir *infra*, p. 1266). Sans nul doute chasses et combats de gladiateurs étaient-ils plus rares qu'en pleine époque impériale, mais peut-être cette absence s'explique-t-elle aussi parce qu'il n'était pas encore entré dans les usages des cités d'honorer ceux qui en offraient et donc de stimuler l'organisation de tels spectacles.

1.1.2 — Le début de l'époque impériale (Ier s. apr. J.-C.)

On n'a aucune trace de *munera* ou de *venationes* organisés en Ionie à l'époque augustéenne, comme ce fut le cas dans la capitale de la nouvelle province de Galatie, Ancyre, mais aussi à Thasos, ou à Mytilène, où résidait une importante communauté de Romains et d'Italiens et enfin à Mylasa, non loin de l'Ionie [6]. Au Ier s. apr. J.-C. encore les témoignages sont rares, comme à l'échelle de l'Asie Mineure, où ne s'ajoutent que quelques témoignages à Xanthos, Lydai au début du siècle, et Aphrodisias peu après 41 [7].

Les combats de gladiateurs apparaissent de façon tout à fait sporadique en marge de l'Ionie sous le règne de Claude, à Magnésie du Méandre. Il s'agit de combats à mort organisés probablement sur ses propres fonds par un magistrat, peut-être dans le cadre de son agonothésie des Megala Klaudièa : le *munus* constituerait

5. *I.Ilion* 12, l. 14, Golvin 1988, p. 42.
6. Robert 1940 [1971], p. 265 nos 272, 175, 86, 49 et suivants. Sur Mytilène, Karambinis 2020.
7. Robert 1940 [1971], p. 265 nos 105, 112, 157. Pour Aphrodisias, voir aussi Welch 1998a.

un spectacle offert en complément d'un concours, conformément à un décret de la cité, au-delà duquel le magistrat serait allé en donnant non deux, mais trois jours de spectacles (voir *supra*, p. 439). Déjà l'organisation des *ludi* apparaît dans une certaine mesure contrôlée par la cité et liée au culte impérial [8].

Comme pour les jeux offerts par Lucullus, c'est encore une source littéraire, et non un document épigraphique, qui nous apprend incidemment qu'en 54, lorsque le gouverneur romain instruisit le procès de Paul, les Éphésiens semblaient être familiers de la condamnation aux bêtes et ne pas manquer de lions pour la mettre à exécution (voir *infra*, p. 1329). Il apparaît probable que sous le règne de Néron les chasses connaissaient déjà une certaine diffusion.

1.2 — Développement sans précédent des spectacles aux IIe et IIIe s. apr. J.-C.

1.2.1 — Une « explosion » des jeux à l'époque antonine

Après ces débuts incertains, on assiste à une véritable « explosion » de la documentation, notamment épigraphique et iconographique, attestant l'organisation fréquente de chasses et de combats de gladiateurs à partir de l'époque antonine. À Éphèse, le premier spectacle de ce type bien daté remonte au règne de Trajan : il fut organisé entre 103 et 116 par Ti. Flavius Montanus qui avait subvenu à l'achèvement des travaux du théâtre, très vraisemblablement pour inaugurer le monument ; pour Milet la première attestation est datée de 124.

Cette explosion peut être mise en regard de l'« explosion agonistique » caractérisée par L. Robert pour l'époque impériale, et notamment antonine [9] : le développement des *ludi* ne se fit pas au détriment de celui des concours traditionnels, bien au contraire.

Une munificence liée à certaines charges. Ces spectacles apparaissent dans une certaine mesure institutionnalisés par les cités à l'époque antonine : les φιλοτιμίαι sont devenues une obligation des grands magistrats impliqués dans le culte impérial, en particulier les asiarques et les grands-prêtres d'Asie [10] – tel Montanus que nous évoquions – ou du culte impérial, qui devaient les financer, ainsi que prodiguer un certain nombre de bienfaits [11]. Ce système bien attesté en Ionie était celui qui avait cours dans la province d'Asie, mais aussi dans d'autres provinces d'Asie Mineure : on peut ainsi rapprocher les asiarques des lyciarques et des pontarques [12].

Un tel devoir doit probablement être compris dans le cadre du système évergésique traditionnel, comme un échange de bons procédés selon un accord tacite entre le magistrat évergète et la cité qui le désignait et l'honorait et il n'y a pas lieu de rouvrir le

8. Frija 2012, p. 113–167 (chap. III), §91-108.
9. Robert 1982 [2007], p. 35–45.
10. Sur la question de l'identité entre l'asiarchie et la grande-prêtrise d'Asie, voir *supra*, p. 293.
11. Robert 1940 [1971], p. 270–275, Price 1984, p. 89.
12. de Bernardi Ferrero 1974, p. 145.

long débat sur la question de la nature de l'obligation incombant à tel ou tel magistrat. On suit généralement L. Robert qui « admet[tait] que, comme il est établi pour l'Occident, le *munus* gladiatorial était obligatoire pour les grands-prêtres des provinces, légitime et facultatif pour ceux des cités [13] ». Des grands-prêtres de Didymes sont désignés comme préposés aux *munera*, spectacles et distributions (ἀρχι-|ερέων τῆς πατρίδος ἐπὶ μο-|νομαχίαις καὶ θυορίαις καὶ ἐ-|πιδόσεσιν), comme si ces largesses qu'ils prodiguaient constituaient le contenu essentiel de leur charge, plus que le culte.

Plusieurs de ces magistrats, à Éphèse et à Smyrne, sont aussi connus comme propriétaires de troupes (*familiae*) de gladiateurs [14] : leur investissement dans ce cas n'apparaît pas ponctuel ; il s'étendait à la préparation des spectacles et à l'entretien des troupes pendant la durée de la charge au moins. Cela s'inscrit dans le fonctionnement de l'organisation des *ludi* à l'échelle de l'Empire : un sénatus-consulte de 177 (*De sumptibus ludorum gladiatorum minuendis*) prévoyait la transmission d'un prêtre provincial à l'autre, avec sa charge, de ses gladiateurs [15].

Ces spectacles, ainsi que les distributions et les banquets publics, apparaissent comme la contrepartie de l'élection dans les cités de magistrats au service du culte impérial et de l'administration romaine, dans une mécanique évergésique que les monuments qu'elle généra laissent paraître assez systématisée. Les inscriptions honorifiques ne manquent pas qui récompensent, pour avoir offert des spectacles particulièrement onéreux, les magistrats, dont la générosité est mesurée à l'aune de la durée de ces spectacles en nombre de jours (de trois à treize, le plus souvent cinq), du nombre de paires de gladiateurs ou de bêtes sauvages s'affrontant, dont on soulignait qu'elles avaient été apportées de Libye (d'Afrique), des règles du combat, à armes effilées (τοῖς ὀξέσιν), sans merci, à mort (ὑπὲρ ψυχῆς), jusqu'à la mise à mort des hommes (ἀπότομα) et l'abattage des bêtes (σφάκτα), pour tous les combattants ou une paire par jour. Dans un seul cas une somme est précisée, sans doute parce qu'elle était particulièrement importante : à Éphèse, le grand-prêtre d'Asie Teimaios fils d'Attalos déboursa 70 000 deniers pour les chasses vers 170-188/189 (voir *supra*, p. 293). Un tel montant devait dépasser largement ceux des distributions publiques et peut être rapproché de dépenses édilitaires importantes, tels les 75 000 deniers versés par T. Flavius Montanus quelques décennies plus tôt, sous Trajan, pour l'aménagement du port, somme sans commune mesure avec les 2500 deniers dépensés à

13. Robert 1940 [1971], p. 273. de Bernardi Ferrero 1974, p. 145 formule exactement la même thèse et A.-V. Pont cite L. Robert à ce sujet (Pont 2010, III § 30). Récemment Carter 2004 (voir *supra*, p. 294) et Frija 2012 sont revenus sur la question de l'obligation et des prérogatives de la cité ou de l'empereur. Ainsi G. Frija se demande « si les spectacles de gladiateurs étaient obligatoires dans les cités aux yeux des autorités romaines », montrant le contraire pour en venir à la conclusion attendue que « les prêtrises des empereurs se distinguent assez peu des autres charges civiques et, plus généralement, sont caractéristiques de l'effacement des frontières entre liturgie, évergétisme et magistrature dans les cités grecques d'époque impériale. » (§108).

14. Il existait de telles troupes également à Milet et à Magnésie du Méandre, mais leurs propriétaires ne sont pas connus.

15. Pour une édition de ce texte conservé sur une tablette de bronze trouvée près de Santiponce en 1888, voir Girard, Senn 1977, p. 325–330, n° 15. Bibliographie détaillée sur `https://droitromain.univ-grenoble-alpes.fr/Senatus/gladiator_girard.htm`, page consultée le 7 septembre 2020.

la même époque par C. Licinius Menandri f. Ser. Maximus Iulianus [16]. A.-V. Pont fait la distinction entre ces deux formes d'évergétisme complémentaires : le financement des monuments publics, qui permettait de s'assurer un renom éternel, et l'organisation de spectacles, qui donnait accès à une « popularité immédiate » [17]. Cette dilapidation des fonds pour une gloire éphémère pouvait être condamnée par le pouvoir impérial, même si ces spectacles relevaient du culte impérial : le sénatus-consulte précédemment cité cherchait à restreindre ces dépenses et Antonin le Pieux en fit le reproche aux Éphésiens dans une lettre érigeant en modèle Vedius Antoninus, qui avait financé la construction d'un front de scène plutôt que des spectacles ou des distributions. Le lieu d'affichage de cette lettre n'était pas innocent : gravée sur le front de scène du bouleutèrion, à la gloire de son évergète et encore plus de l'Empereur qui y avait son portrait, elle se trouvait sous les yeux des *politeuomenoi* qui assistaient à des spectacles de choix réservés à une élite, loin du théâtre où ils offraient pour se rendre populaires des chasses et des combats de gladiateurs [18]. De même, un prytane éphésien fut honoré pour avoir mis à exécution sa promesse de consacrer à des constructions l'argent qu'il avait reçu pour organiser des spectacles [19].

Le soutien impérial. Les magistrats locaux impliqués dans l'organisation de ces spectacles étaient souvent proches du pouvoir impérial. Ainsi plusieurs grands-prêtres milésiens de la fin du IIe s. apr. J.-C. firent appel avec succès au financement impérial pour des chasses et des combats de gladiateurs, dans un cas par ambassade auprès de Commode avec l'aval de l'oracle d'Apollon Didyméen (voir *supra*, p. 659). Pour ces demandes proches dans le temps et dans l'espace, qui ne sont pas sans parallèles, il pourrait s'agir d'un besoin conjoncturel ou de dépenses particulièrement fastueuses [20].

Pour les bêtes que l'on importait – on pouvait aussi exploiter la faune locale, notamment les ours [21] –, elles paraissent avoir été gérées par l'administration romaine à l'échelle de la province, transitant par le *cursus publicus* : ainsi un édit d'Hadrien adressé aux habitants de la province d'Asie en 129 (voir *supra*, p. 777) prévoit que les cités hébergent ceux qui transportent de l'argent du trésor impérial, des prisonniers,

16. Halfmann 2019, p. 85–108. En matière édilitaire, la somme de 10 000 deniers revient souvent, comme contribution à la construction d'un monument plutôt que comme financement total (voir par ex. le tableau récapitulatif dans Moretti 2010).

17. Pont 2010, III, §14, 29-30.

18. *I.Ephesos* 1491, l. 14-18 : ἀπεδεξάμην ὅτι [οὐ] τὸν π[ολλῶν τῶ]ν πο-|λειτευομένων τρόπον, οἳ τοῦ [παρ]αχρῆμ[α εὐδοκιμ]εῖν ? χά-|[ρ]ιν εἰς θέα[ς κ]αὶ διανομὰς καὶ τὰ τῶ[ν ἀγώνων θέματα ? δαπαν]ῶ[σιν ?]|[τὴ]ν φι[λοτιμ]ίαν, ἀλλὰ δι' οὗ πρὸς τὸ [μέλλον ἐλπίζει ? σ]εμνο-|[τέραν ποιή]σειν τὴν πόλιν προῄρη[ται.. « j'ai approuvé qu'il ait préféré, non pas suivre l'habitude de beaucoup de *politeuomenoi* qui, en vue d'une popularité immédiate, exercent leur générosité en dépensant pour des spectacles, des distributions et des prix pour des concours, mais faire ce par quoi il espère rendre pour l'avenir la cité plus vénérable. »

19. *I.Ephesos* 462, l. 4-6 : οἰκοδημήσας ἐ[κ τῶν]| δηναρίων ἐνακισχ[ιλίων τῶν δ]ιδομένων ἀντὶ τῶν θε[ωριῶν]|τῆς πρυτανείας σ[— καθὼ]ς ἐπηγγείλατο.

20. Frija 2012, chap. III §99 cite l'ambassade à Rome de P. Manneius Ruso depuis Apamée du Méandre (*MAMA* VI 146, 106), peut-être dans des circonstances difficiles, pour l'organisation de *munera*.

21. Libanios nous apprend que les ours pouvaient venir des montagnes du Liban, mais aussi de Bithynie (Lib., *Ep.* 544, 2 ; 587).

sans doute à destination de procès mais éventuellement aussi d'exécutions capitales, et des bêtes sauvages, de toute évidence pour les chasses. Un relief de Milet (**fig. 364**) représente peut-être un de ces convois officiels, *sub signis* (voir *supra*, p. 660). Lors du martyre de Polycarpe (voir *infra*, p. 1322), le proconsul répond aux Smyrniotes qu'il n'est pas en son pouvoir de jeter le chrétien aux bêtes, car les chasses sont finies. Il appert que l'approvisionnement des cités pour les chasses en bêtes issues d'autres régions était au moins en partie assuré par l'administration romaine [22].

Ce sont les lions qui semblent avoir été privilégiés pour les exécutions capitales : on tente de jeter Paul aux lions, c'est encore un lion qui est représenté sur un relief d'exécution capitale éphésien, un lion que les Smyrniotes demandent à l'asiarque Philippe de lâcher sur Polycarpe. Les fauves pouvait être désignés comme des « bêtes libyennes » (d'Afrique), ce qui mettait l'accent sur leur exotisme et leur coût.

L'intégration des gladiateurs dans la société. Les gladiateurs de toutes les grandes spécialités de l'époque impériale – rétiaires, myrmillons, *secutores*, hoplomaques, thraces, *provocatores* ou encore essédaires sur un char à Smyrne – semblent s'être intégrés à la société, générant un véritable engouement incarné par les associations de supporters que l'on a identifiées à Éphèse et à Milet, et dont témoignent aussi les graffiti écrits ou figurés, souhaitant parfois explicitement la victoire d'untel. L'image des gladiateurs, plus que celle des bestiaires, faisait partie du quotidien, comme le montrent les lampes à huile ou les figurines de terre cuite, et leur mémoire était rappelée dans la cité, non seulement à travers les reliefs funéraires, mais aussi dans l'espace public par les monuments de *munerarii* ou de troupes de gladiateurs, tels qu'on a pu proposer d'en restituer à Éphèse et à Milet et qu'on pourrait chercher à le faire à Smyrne à partir de séries de stèles parfois intégrées à des balustrades : ils assuraient la mémoire et la gloire des organisateurs comme des combattants mis à mort ou graciés.

De puissantes familles, comme les *Vedii* à Éphèse, devaient probablement entretenir leur propre *familia* de gladiateurs, sur place, ce qui leur assurait une forme de clientèle réunie en association (voir *supra*, p. 294). On ne connaît pas d'école de gladiateurs (*ludi*) en Ionie, comme à Cyzique et à Pergame, cités équipées d'un amphithéâtre ; cela paraît logique, quand on pense que le *ludus* constituait un amphithéâtre miniature. La restitution d'un *ludus* à Milet est des plus douteuses (voir *supra*, p. 657). Une réservation de places au nom d'une *familia* de gladiateurs sur les gradins du stade de Magnésie, au même titre que les technites, montre la présence et l'intégration de ces gladiateurs, et le fait que beaucoup furent ensevelis, quand ce n'était pas par leur *familia*, par leur épouse ou un membre de leur famille, que certains étaient peut être des résidents libres et non des esclaves, ce qui constitue une explication du nombre limité de paires de combattants singuliers dont le nom pouvait être célébré, qui contraste avec les massacres de centaines ou de milliers de prisonniers pratiqués au Proche-Orient, mais pas en Asie Mineure [23].

22. Di Paola 1999, *cf.* Lib., *Ep.* 1179-1183.
23. de Bernardi Ferrero 1974, p. 145.

Les spectacles, entre constantes impériales et particularités locales. Les *munera* et les *venationes* reprenaient un modèle qui s'était diffusé dans tout l'Empire et on n'y cherchera pas d'emblée des spécificités régionales : on reconnaît dans les textes, sur les images, les types traditionnels de gladiateurs et, dans une moindre mesure, de bestiaires, et la tenue comme les armes des différents types de combattants, qui obéissaient à des règles étudiées pour les assortir selon certaines combinaisons, ne souffraient guère en théorie de variations.

On relève cependant certaines particularités locales : à Smyrne on organisait sur plusieurs jours des spectacles de ταυροκαθάψια (voir *supra*, p. 882) à distinguer des chasses, en ce qu'il n'y avait semble-t-il pas de mise à mort, et que les intervenants étaient des cavaliers gymnastes ou voltigeurs plus que des chasseurs, qui devaient pourchasser les taureaux à cheval pour les fatiguer avant de les saisir par les cornes, de les enfourcher et de les terrasser à mains nues. Ce genre de spectacle, s'il pouvait être assimilé aux *venationes*, n'était pas assimilable au sous-genre de la θηριομαχία que constituait la ταυρομαχία, bien attestée à Xanthos ou à Ancyre, où le chasseur était à pied et armé [24]. Il s'inscrivait aussi dans une longue tradition, qui peut évoquer l'âge du bronze et les Minoens [25], ou encore les Hittites, le Levant et la vallée de l'Indus, mais qui apparaît aussi, en lien direct avec le cadre spatio-temporel qui nous intéresse, comme un phénomène de l'époque hellénistique : on pourra ainsi penser aux épreuves thessaliennes mettant à l'honneur au Ier s. av. J.-C. les taureaux (ταυροθηρία, ταυροκαθαψία [26]), qui selon Pline (Plin. VIII 182), furent importées à Rome où César le premier aurait donné ce genre de spectacle ; plus près de Smyrne, on organisa à Didymes tout au long de l'époque hellénistique une fête, la βοηγία, comprenant un concours (voir *supra*, p. 655), et au Ier s. av. J.-C., on chassait le taureau à Ilion (*I.Ilion* 12, l. 14) [27]. On ne connaît pas l'origine de la ταυροκαθάψια smyrniote, qui semble avoir correspondu à une certaine vogue au Ier s. apr. J.-C. en Asie Mineure, attestée aussi à Aphrodisias et Sinope [28], mais elle devait jouer des deux traditions, celle de la *venatio*, et celle des tauromachies hellénistiques. Pour en revenir aux chasses proprement dites, à Milet ce sont des ours que l'on observe sur deux reliefs : un dans chaque registre du premier, quatre sur le second ; nous ne connaissons pas d'autres bêtes mentionnées dans les inscriptions ou représentées sur des reliefs de la cité, et l'on peut raisonnablement penser que les Milésiens étaient férus d'ours, ces bêtes dangereuses, difficiles à chasser comme à fuir, dont la popularité dans les théâtres

24. de Bernardi Ferrero 1974, p. 146 cite le cas de Xanthos, mais aussi les *taurobolia* de Pinara et de Pednelissos ainsi que le *boukonisterion* d'Oinoanda.

25. Evans 1921.

26. *IG* IX 2, 528, 531-534, 537, Helly 2019, p. 115, n. 60.

27. Les variantes locales sont nombreuses : L. Robert cite encore les κριοβόλια de Pergame, le ταυραφέτης de Karyanda en Carie ou le κασσηρατόριν spartiate.

28. Robert 1940 [1971], p. 318–319, qui cite de nombreuses sources littéraires (Pline, Suétone, Dion Cassius, Philippe de Thessalonique, Héliodore). Pour une monographie sur le sujet, voir Duthoy 1969.

est connue[29]. À Smyrne où la documentation est plus abondante, on observe entre autres, outre les taureaux à bosse, des fauves, des ours, des sangliers, des bouquetins.

Combats de gladiateurs, chasses et concours. Rien n'indique en Ionie que les spectacles qui se développèrent alors le firent dans le sillage de concours dont ils auraient constitué une annexe. Ils apparaissent plutôt avoir suivi leur propre programme, sur plusieurs jours, de telle sorte que ce dernier pouvait rivaliser avec celui des concours, et qu'on les commémorait pour eux-mêmes. Que des combats de gladiateurs aient été organisés dans le cadre du concours gymnique des Nemeseia de Smyrne demeure très hypothétique (voir *supra*, p. 881). L'organisation de ces *ludi* ne semble pas toutefois avoir été étrangère à celle des concours, puisqu'ils se déroulaient dans les mêmes édifices de spectacle. Une certaine parenté transparaît dans la carrière des magistrats : à Éphèse, Ti. Flavius Montanus était aussi agonothète à vie quand il organisa dans le cadre de sa grande-prêtrise des *munera* et des *venationes* entre 103 et 116 ; M. Aur. Mindios Mattidianos Pollio, qui organisa des chasses entre 180 et 192, fut aussi, peut-être ensuite, agonothète des Mègala Ephesèa, peut-être ensuite ; un asiarque du milieu du IIIe s. apr. J.-C. (M. Aur. ...), *editor* de *munera* et *venationes*, fut aussi trois fois agonothète ; un autre haut personnage dont le nom est perdu, fut organisateur de combats de gladiateurs et maintes fois agonothète (voir *supra*, p. 293).

1.2.2 — Des spectacles nombreux et variés jusqu'au IIIe s. apr. J.-C., en particulier dans les grandes cités

Jusqu'au milieu du IIIe s. apr. J.-C. au moins, les monuments commémorant des chasses ou des combats de gladiateurs apparaissent relativement fréquents. Là encore, la concomitance avec les concours traditionnels est frappante. On ne connaît de documents datés du IIIe s. apr. J.-C. que là où ils étaient de loin les plus nombreux, dans les cités d'Éphèse, de Milet et de Smyrne.

La question se pose de la diffusion de ces spectacles en dehors des grandes cités néocores, chefs-lieux de *conventus iuridici*, qu'étaient Éphèse, capitale provinciale de surcroît, Smyrne et Milet. Dans ces trois cités, en particulier Éphèse et Smyrne, plusieurs fois néocores, avec lesquelles seule Aphrodisias peut rivaliser par le nombre des textes, la documentation est sans commune mesure avec les autres. Dans ces trois cités aussi, qui recevaient les assises du gouverneur, on peut supposer l'intégration aux spectacles d'exécutions capitales : c'est attesté à Éphèse, dès 54, avec l'épisode du procès de Paul, et plus tard probablement avec un relief figurant une exécution capitale, mais aussi à Smyrne par les récits des martyres de Polycarpe en 155 ou 167 puis de Pionios en 250, ainsi que sur une représentation figurée.

29. Lib., *Ep.* 544, 2-3 : Δεῖ δὲ θηρίων ἡμῖν οὐ νυσταζόντων καὶ θαρρεῖν παρεχόντων τοῖς ἀπαντῶσιν, ἀλλ' ἐφ' ἃ δεήσει πολλῆς σοφίας τῷ γε οὐχ ἁλωσομένῳ. Τοιαύτας δὲ ὑμῖν τὰ ὄρη τρέφει τὰς ἄρκτους δεινὰς ἐπινοῆσαι καὶ ἑλεῖν. Τὸ δὲ τὰς δεινὰς ἑλεῖν διαφυγεῖν τὴν χάριν ἔχει τῷ θεάτρῳ. Le terme théâtre n'est sans doute pas ici à entendre au sens d'édifice de spectacle, encore moins d'un type précis, mais comme le public contemplant la scène réuni dans un édifice de spectacle.

D'autres cités d'une certaine importance, sans constituer un maillon essentiel de l'administration romaine, mais jouant un rôle éminent dans le culte impérial, durent aussi connaître ce genre de spectacles. À Magnésie du Méandre, où l'on brigua la néocorie depuis le règne de Tibère jusqu'à celui de Sévère Alexandre, qui accorda au culte d'Artémis Leukophryènè ce privilège, nous avons signalé la présence d'une *familia* au moins de gladiateurs, mais on ne trouve pas de référence à des spectacles organisés après le Ier s. apr. J.-C., que pourraient cependant évoquer certains reliefs du stade (voir *infra*, p. 1288). À Samos, où les Hèraia furent associés au culte impérial dès l'époque augustéenne, plusieurs épitaphes de gladiateurs, et des reliefs figurant des combats et des chasses rendent probable qu'on organisait de tels spectacles, dont aucun en particulier n'est connu.

Dans une petite cité comme Priène, on peut douter, étant donné le silence total des sources, de l'organisation de tels spectacles pour lesquels aucun aménagement n'a de plus été identifié. L'absence de sources textuelles ou iconographiques est également totale à Phocée, Chios, Clazomènes, Érythrées, Téos, Lébédos, Myonnèse, Colophon. À Métropolis la présence d'une frise erratique représentant des amours chassant constitue un indice trop faible ; sans nécessairement faire référence à des chasses organisées dans la cité, il pourrait s'inscrire dans une tendance iconographique plus générale.

Sans doute le naufrage des sources ne permet-il pas d'assurer que telle ou telle cité n'organisa jamais de *munera* ou de *venationes*. Mais il appert que ces spectacles se diffusèrent surtout là où de hauts magistrats liés à l'administration romaine pouvaient les financer. M. Karambinis fait le même constat pour la Grèce : selon lui parmi 200 cités grecques, une vingtaine seulement apparaît avoir organisé des combats de gladiateurs, qui s'expliquent par des liens privilégiés avec Rome [30].

Si les populations des cités grecques étaient friandes de ce genre de spectacles, elles pouvaient affluer dans les grandes cités où on les organisait, notamment les jours de *conventus*, qui attiraient la foule.

1.3 — Fin de l'Antiquité et perpétuation des spectacles de l'arène

À partir du IVe s. apr. J.-C., on perd la trace des concours traditionnels comme des jeux à la romaine, même si un théâtre comme celui d'Éphèse demeura en usage jusqu'au VIe s. apr. J.-C. et qu'on y donnait des spectacles de mimes ; encore une fois le phénomène est indissociablement lié à la raréfaction de la documentation épigraphique, témoin d'un certain essoufflement administratif qui n'est pas nécessairement proportionnel à la diminution des spectacles.

Pour les combats de gladiateurs, les premières interdictions, rassemblées dans le code théodosien de 438, remontent à 325 sous Constantin et l'on admet que leur réitération implique un défaut d'application durable, au moins tout au long du IVe s.

30. Karambinis 2020.

apr. J.-C.[31] Une thèse récente développe l'idée d'une paganisation des chrétiens par les jeux romains (gladiateurs, auriges, acteurs et actrices) pour les cinq premiers siècles de notre ère[32]. Les chasses semblent avoir généralement mieux résisté aux interdictions chrétiennes que les combats de gladiateurs et les spectacles scéniques, et avoir connu un grand succès jusqu'au début de l'époque byzantine, attesté par les diptyques consulaires, à Constantinople,[33] et les sources littéraires[34], ou dans des cités comme Aphrodisias[35]. Les animaux n'auraient été proscrits des spectacles qu'au concile de Trullo en 692[36].

Si l'on ne dispose pas de textes ou d'images illustrant ce phénomène en Ionie, on verra que l'arène aménagée tardivement dans le stade d'Éphèse, qui en interdisait l'usage comme piste de course et n'est pas sans parallèles tardo-antiques, à commencer par celui d'Aphrodisias, pourrait bien s'inscrire dans ce phénomène (voir *infra*, p. 1286).

II — Théâtres disponibles et panoplie d'édifices de spectacle

Il nous faut maintenant discuter des édifices qui purent accueillir les spectacles romains, ce qui implique d'élargir la réflexion à d'autres théâtres.

II.1 — Au-delà des θέατρα semi-circulaires

Nous nous sommes jusqu'à présent cantonnés dans l'étude des édifices théâtraux semi-circulaires, théâtres, odéons et bouleutèrions. Mais le terme θέατρον, surtout au pluriel, pouvait désigner par généralisation les édifices de spectacle en général, de la même manière que nous pouvons parler des « théâtres de Paris » pour renvoyer à toute salle de spectacle parisienne. Ainsi Libanios dans son discours XI (Lib., *Orat.* XI 218-219) énumère les nombreux lieux de « plaisir » (au sens de lieux de divertissement) et de « rencontre » (au sens de lieux de sociabilité) que comprend le centre d'Antioche : Οὑτωσὶ μὲν οὔ τι πρὸς ἡδονὴν μᾶλλον ἢ τὰ μέγιστα τῶν ἐν ἀνθρώποις τὸ τῶν στοῶν μῆκος συμβέβληται, αἷς <ἱππόδρομός> τε προσύφανται καὶ θέατρον καὶ λουτρόν, ὁ μὲν ἀρκῶν τούς τε ἐκ Βορέου ἐμπλῆσαι θέοντας καὶ τῷ τῆς πόλεως ὄχλῳ παρασχεῖν θάκους τῇ τῶν ἀναβαθμῶν ἀφθονίᾳ, τὸ δὲ συνηχοῦν καὶ συναγωνιζόμενον καὶ αὐλῷ καὶ κιθάρᾳ καὶ φωνῇ καὶ τοῖς πολλοῖς τῶν ἀπὸ τῆς σκηνῆς τερπόντων. τίς δ' ἂν ἐφίκοιτο διεξιὼν ἕτερα <θεάτρων> εἴδη, τὰ μὲν ἀθληταῖς ἐναγωνίσασθαι πεποιημένα, τὰ δὲ ἀνδράσι πρὸς θηρία, πάντα ἐν μέσῃ τῇ πόλει καὶ οὐκ ἀναγκάζοντα προλυπηθῆναι τῶν ἡδέων τῷ μήκει τῆς ἐπ' αὐτὰ πορείας; « Ainsi la grandeur des portiques est aussi utile à ce qui compte le plus

31. Voir par ex. de Bernardi Ferrero 1974, p. 149-150, Jarić 2017.
32. DeVoe 2003.
33. Sur les spectacles dans les diptyques, voir Mariotti 2007. Pour un état de la recherche depuis la monographie de référence Delbrueck 1929, Abbatepaolo 2004.
34. Saradi 2006.
35. Welch 1998a.
36. DeVoe 2003, p. 142, cité par Dodge 2009, p. 41.

dans le monde des hommes [37] qu'au plaisir, portiques auxquels s'entrelacent un hippodrome, un théâtre et des bains, le premier suffisamment grand pour que ceux qui accourent depuis le nord l'emplissent et pour offrir des sièges à la foule de la cité grâce à l'abondance des gradins, le second lui faisant écho et lui apportant son concours avec l'aulos, la cithare, le son de la voix et la plupart des plaisirs que procure la scène. Qui pourrait parvenir à parcourir en détail les autres sortes de théâtres, les uns créés pour les concours d'athlètes, les autres pour les combats des hommes contre des bêtes, tous au centre de la cité et ainsi ne contraignant pas à éprouver de la souffrance avant les plaisirs à cause de la longueur du chemin qui mène jusqu'à eux ? »

Dans cette énumération des édifices de spectacle, apparaît d'abord l'<hippodrome>, nom dont la restitution semble s'imposer, qui l'emporte par sa taille et sa capacité, et le théâtre proprement dit, lieu de représentations musicales typiques – on retrouve encore au IVe s. apr. J.-C. les deux instruments du théâtre grec, l'aulos et la cithare, et le chant ou la déclamation (φωνή) peuvent renvoyer à des concours dramatiques. À ce théâtre s'ajoutent deux autres sortes de <théâtres> (ἕτερα <θεάτρων>) – là encore on voit mal quel autre nom on pourrait suppléer –, l'une étant destinée aux athlètes, l'autre aux chasses de bêtes sauvages. On comprend que ces « théâtres » ne sont autres que des stades et des amphithéâtres – le pluriel est sans doute ici poétique : le nom précis n'est pas nécessaire dans la vision d'ensemble qui est proposée du centre-ville d'Antioche.

De même, Aelius Aristide parle « des théâtres » de Smyrne au pluriel dans plusieurs passages déjà cités (voir *supra*, p. 28). Là encore, ces énumérations hyperboliques contiennent quelques pluriels poétiques : on pourrait ainsi discuter pour savoir s'il est vraiment question de plusieurs agoras, de plusieurs ports. En revanche, « les théâtres » semblent fort bien pouvoir s'entendre comme le théâtre proprement dit, le bouleutèrion, l'odéon près du port, le stade peut-être également.

Dans les θέατρα au sens large, qui correspondent à nos « édifices de spectacle » – sens d'autant plus pertinent si l'on veut retenir de « spectacle » la seule dimension visuelle, en faisant abstraction de tout mode de représentation de l'événement qui s'y déroule – on peut donc distinguer deux grandes catégories :

— ceux qui ont des gradins d'un seul côté de l'espace scénique, c'est-à-dire les théâtres, les odéons, les bouleutèrions ;

— ceux qui ont des gradins tout autour de l'espace scénique comme le rend étymologiquement le nom d'amphithéâtre, auquel il convient d'ajouter les stades, les hippodromes ou cirques dans la terminologie latine, qui n'entourent pas parfaitement l'endroit où se joue l'action, mais qui offrent par leur allongement des points de vue beaucoup plus variables sur cette action que dans un théâtre semi-circulaire.

37. Il s'agit de ce qui précède : les portiques favorisent les rencontres et les échanges, permettant d'éviter aux hommes de se renfermer chez eux quand il fait mauvais temps ; autrement dit ce qui compte le plus pour les hommes, c'est la vie dans cette communauté qu'on appelle une cité.

Le mot θέατρα au pluriel doit donc être pris avec la plus grande circonspection : il peut constituer un hyperonyme englobant tous les édifices de spectacle, au-delà de différences morphologiques importantes entre un hippodrome, un stade, un amphithéâtre ou un théâtre, différences qui impliquent des conditions de visibilité et d'audibilité ne favorisant pas un usage identique, même si certaines convergences sont possibles. Même au singulier nous verrons ci-dessous que le terme peut très bien renvoyer à un amphithéâtre (voir *infra*, p. 1280) ou encore à un stade (voir *infra*, p. 1282).

Se pose alors plutôt la question des θέατρα comme un ensemble se constituant progressivement dans le temps, au sein duquel s'organisent, se répartissent et se hiérarchisent diverses fonctions et dont l'usage peut varier selon le contexte et les combinaisons possibles : pour comprendre un théâtre, il faut donc se demander quelle place il occupe au sein des θέατρα disponibles et quels rapports éventuels de complémentarité d'usage il entretient avec ces derniers.

II.2 — Assortiment et complémentarité des θέατρα : hippodromes et cirques, amphithéâtres, stades

Dans une certaine mesure, la faible diversité des θέατρα en Asie Mineure, et en particulier en Ionie, facilite l'analyse, qui porte sur des ensembles relativement limités : les hippodromes et les amphithéâtres en particulier sont rares. Il importe de bien caractériser cette absence de certains équipements, pour comprendre comment cette absence rejaillit sur les équipements disponibles, théâtres et stades.

Hippodromes et cirques. L'absence d'hippodromes ou de cirques semble quasi totale en Asie Mineure (**fig. 571**). On ne connaît pas de vestiges d'hippodrome en Anatolie, entre celui de Constantinople, capitale de l'Empire romain d'Orient [38], et la Cilicie, région particulièrement « romanisée » et proche de la Syrie romaine bien équipée en hippodromes monumentaux qu'il ne serait pas aberrant d'appeler cirques (Antioche, Bosra, Apamée, Laodicée) : en Cilicie, on recense au moins l'hippodrome d'Anazarbe, dont l'empreinte et la *spina* sont encore visibles, et on en a identifié d'autres à Séleucie du Calycadnos et Aigeiai, ainsi que peut-être à Adana et à Koropissos : ces monuments, peu étudiés, n'ont jamais été fouillés [39]. Rapprocher la Cilicie du Proche-Orient a également un sens d'un point de vue agonistique, puisque la Cilicie était intégrée avec l'Égypte et la Syrie au circuit oriental de l'année pré-olympique, qui passait d'Antioche à Anazarbe notamment (**fig. 570**).

38. Dagron 2011. C'est l'hippodrome de l'Empire romain d'Orient sans doute le plus étudié. *cf.* notamment Guilland 1951, Guilland 1955, Guilland 1967, Guilland 1968,Guilland 1970, Ioannidis 1982, Berger 1997, Simpson 2000, Vespignani 2001, Golvin, Fauquet 2007, Vespignani 2010, Pitarakis 2010.

39. Synthèse sur les stades et les hippodromes dans Roos 1994 (dont beaucoup d'informations demandent une sérieuse mise à jour). Le monument de Koropissos est appelé tantôt stade, tantôt hippodrome (par M. Gough dans sa notice de la *PECS* ; hippodrome sur le plan et stade dans le texte qui fait partie du rapport préliminaire de 1979 cité par Roos). Inventaire pour la Cilicie comme région singulière au sein de l'Asie Mineure dans Spanu 2001, p. 457, 459, qui ne retient pas Koropissos ; voir aussi Humphrey 1986, p. 525-528, Moretti 1990, p. 25.

Il s'agit là encore plus vraisemblablement de cirques avec une *spina* médiane, construits à l'époque impériale, à une date probablement avancée : les cirques d'Anazarbe et de Séleucie en Cilicie, sont sans doute d'époque sévérienne, de même que le premier état de celui de Byzance est redevable à Septime Sévère avant que Constantin ne fasse reconstruire l'hippodrome de la nouvelle Constantinople entre 324 et 330 [40] ; on ne connaîtrait pas de cirque oriental antérieur à celui d'Antioche-sur-l'Oronte, construit dans la première moitié du IIe s. apr. J.-C., et ce mouvement s'expliquerait par une impulsion du pouvoir central, au-delà de la politique édilitaire de chaque cité [41].

À ces vestiges il faudrait ajouter le cirque de Nicomédie, à proximité de Constantinople, dédié, selon Lactance (Lactant. *De mort. pers.* VII 8-10), le 20 novembre 304 par l'Empereur Dioclétien, dont le désir de bâtir était insatiable, et qui avait pour ambition de faire une nouvelle Rome de l'une des résidences impériales principales [42]. Cet exemple montre particulièrement bien le caractère tardif de l'équipement et l'initiative impériale. Cela n'exclut cependant pas qu'il y ait eu des hippodromes dans ces régions que l'on équipa de cirques : ainsi un passage de Polybe atteste un hippodrome à Séleucide de Piérie en 219 av. J.-C. (Pol. V 59, 1).

L'état des données amène à se demander si l'Asie Mineure hellénistique fut dotée d'un seul hippodrome monumental : seuls des concours majeurs semblent avoir requis un champ de course, comme depuis le début de l'époque hellénistique le concours complet, c'est-à-dire musical, gymnique et hippique des Panathénées du koinon d'Athéna Ilias (voir *infra*, p. 1276) ou encore celui des Nikephoria de Pergame, fondés par Attale Ier peu avant 220, isolympiques, c'est-à-dire gymniques et hippiques [43].

On connaît en outre deux attestations d'hippodromes. Polybe mentionne un ἱππόδρομος pour l'année 214 à Sardes (Pol. VII 17, 2), suffisamment grand pour ranger des troupes en ordre de bataille ; l'hippodrome de Séleucie de Piérie à la même époque, selon le passage de Polybe cité ci-dessus, est suffisamment grand pour qu'Antiochos III y fasse camper son armée, à cinq stades (*ca* 1 km) de la ville : ces

40. Guilland 1970 parle ainsi « des hippodromes » de Byzance.

41. Spanu 2001, p. 460-461, qui écarte le *palaion hippikon* construit en 67-66 av. J.-C. dans la même cité.

42. *Huc accedebat infinita quaedam cupiditas aedificandi, non minor prouinciarum exactio in exhibendis operariis et artificibus et plaustris, omnia quaecumque sint fabricandis operibus necessaria. Hic basilicae, hic circus, hic moneta, hic armorum fabrica, hic uxori domus, hic filiae. Repente magna pars ciuitatis exciditur. Migrabant omnes cum coniugibus ac liberis quasi urbe ab hostibus capta. Et cum perfecta haec fuerant cum interitu prouinciarum, "non recte facta sunt", aiebat, "alio modo fiant." Rursus dirui ac mutari necesse erat iterum fortasse casura. Ita semper dementabat Nicomediam studens urbi Romae coaequare.* : « À cela Dioclétien ajoutait une sorte de passion sans limites de construire, et une exigence non moins illimitée pour la fourniture par les provinces d'ouvriers, d'artisans, de chariots, de tout ce qui est nécessaire à la construction des bâtiments. Ici, des édifices royaux, là, un cirque, là, un atelier monétaire, là, un arsenal, là, un palais pour son épouse, là, pour sa fille. Une grande partie de la ville est soudain rasée. Tous les habitants avec femmes et enfants quittaient la ville comme si elle avait été prise par l'ennemi. Et lorsque tout avait été accompli, en même temps que la ruine des provinces, "Cela n'a pas été fait comme il faut", disait-il "qu'on fasse autrement". Il fallait alors à nouveau abattre les constructions et les remplacer par d'autres destinées peut-être à leur tour à la destruction. Ainsi était-il en permanence en proie à la folie dans son ardeur à faire de Nicomédie l'égale de Rome ». Signalé dans Fauquet 2002, p. 126-127.

43. Musti 1998. Les débats sur la chronologie de ce concours ont donné une copieuse bibliographie.

hippodromes devaient consister en de vastes champs de course ouverts en rase campagne, sans doute pas ou peu monumentalisés, peu susceptibles de laisser de traces matérielles. En revanche l'hippodrome d'Ancyre, nommé dans une inscription du premier tiers du Ier s. apr. J.-C. (Bosch 1967 35, 51, l. 29 : [Πυ]λαιμένης βασιλέως Ἀμύ-|[ν]του υἱός· δημοθοιν[ίαν]|δὶς ἔδωκεν, θέας δὶς|ἔδωκεν, ἀγῶνα γυμνικὸν| καὶ ἁρμάτων καὶ κελήτων ἔ-|δωκεν, ὁμοίως δὲ ταυρομα-|χίαν καὶ κυνήγιον, ἤλιψεν τὴν |πόλιν, τόπους ἀνῆκε, ὅπου | τὸ Σεβαστῆόν ἐστιν καὶ ἡ πανήγυ-|ρις γείνεται καὶ ὁ ἱπποδρόμος.) comme se trouvant dans le secteur du Sebasteion, là où se déroulait la panégyrie, pourrait-il peut-être, dans la capitale de la province de Galatie, fondée quelques décennies plus tôt par Auguste, avoir pris quelque forme monumentale : il est mentionné à propos de spectacles exceptionnels offerts par le fils d'Amyntas, dernier roi de Galatie. Mais dans ce contexte de culte impérial, où les divers spectacles et bienfaits sont consacrés au divin Auguste et à la déesse Rome, il ne pouvait plus s'agir tout à fait d'un hippodrome de tradition grecque.

En Ionie, on n'a en revanche aucune trace d'hippodrome. On ne sait si la cité de Colophon, réputée pour ses chevaux, organisait des courses, ni où s'entraînait l'attelage de ce Samien vainqueur à la course de char pour chevaux adultes aux Isthmia et Kaisareia de Corinthe [44]. Des courses de chevaux sont bien attestées à Milet à l'époque impériale (*I.Didyma* 279), mais là encore, on ne sait où elles se déroulaient.

En dehors de ces régions singulières, les hypothèses d'identification d'hippodromes ont été infirmées [45]. On a pu parler abusivement d'hippodrome en se laissant tromper par la topographie, les dessins très reconstitués des voyageurs, ou bien on a tendance jusqu'à aujourd'hui à confondre les noms de stade, hippodrome et cirque. L'hésitation dans l'évaluation d'hypothétiques empreintes résiste à première vue assez mal à l'examen de la longueur comme de la largeur de la piste, même s'il est parfois difficile d'en déterminer les limites exactes. La longueur de la piste d'un stade devrait en principe mesurer 600 pieds, soit entre 165 (Corinthe) et 192 m (Olympie), tandis que des hippodromes bien connus dépassent les 400 m (430 m pour celui d'Anazarbe, 450 m pour celui de Séleucie).

Cette absence d'un type monumental déjà présent dans le monde grec, l'hippodrome, soulève cependant la question du lieu d'organisation des concours hippiques. On peut certes imaginer qu'on ait fait courir chevaux et attelages dans une simple carrière délimitée par une barrière non monumentale et sans aménagement pour les spectateurs ou sur un terrain naturel plat faisant office de champ de course, dans les cas où la topographie le permettait, avec pour tout aménagement la ou les bornes requises, comme déjà chez Homère dans la course organisée pour les funérailles de Patrocle (Il. XXIII 262-652). Mais il est également possible qu'en l'absence d'hippodromes on se soit contenté d'édifices disponibles moins longs et plus étroits, à savoir des stades, en les réaménageant éventuellement, pour y organiser des courses hippiques relativement modestes.

44. *IG* XII 6, 1, 340 ; Strasser 2000 nº 154.

45. Sur les cas, par exemple, d'Iasos, Stratonicée, Phasélis, Cadyanda, Rhodiapolis, Theangela, Lamos (Adanda), voir Roos 1994.

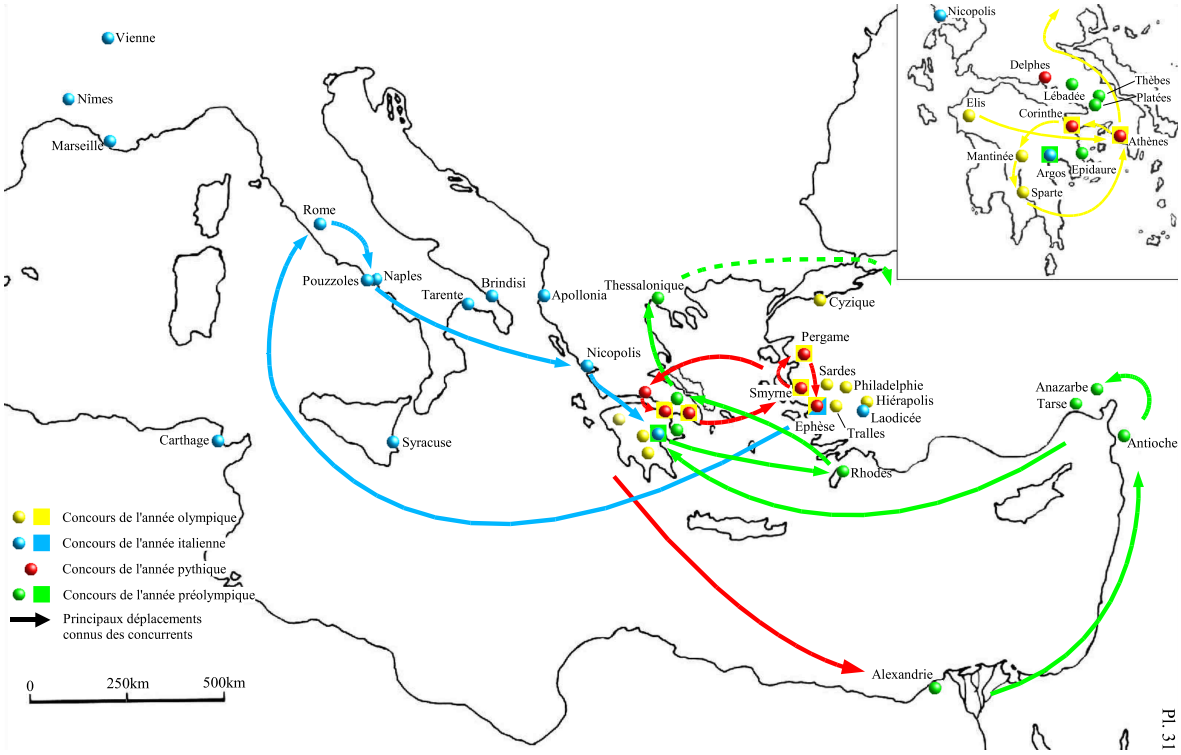


FIGURE 570 – Les circuits agonistiques selon J.-Y. Strasser (STRASSER 2000, pl. 19).

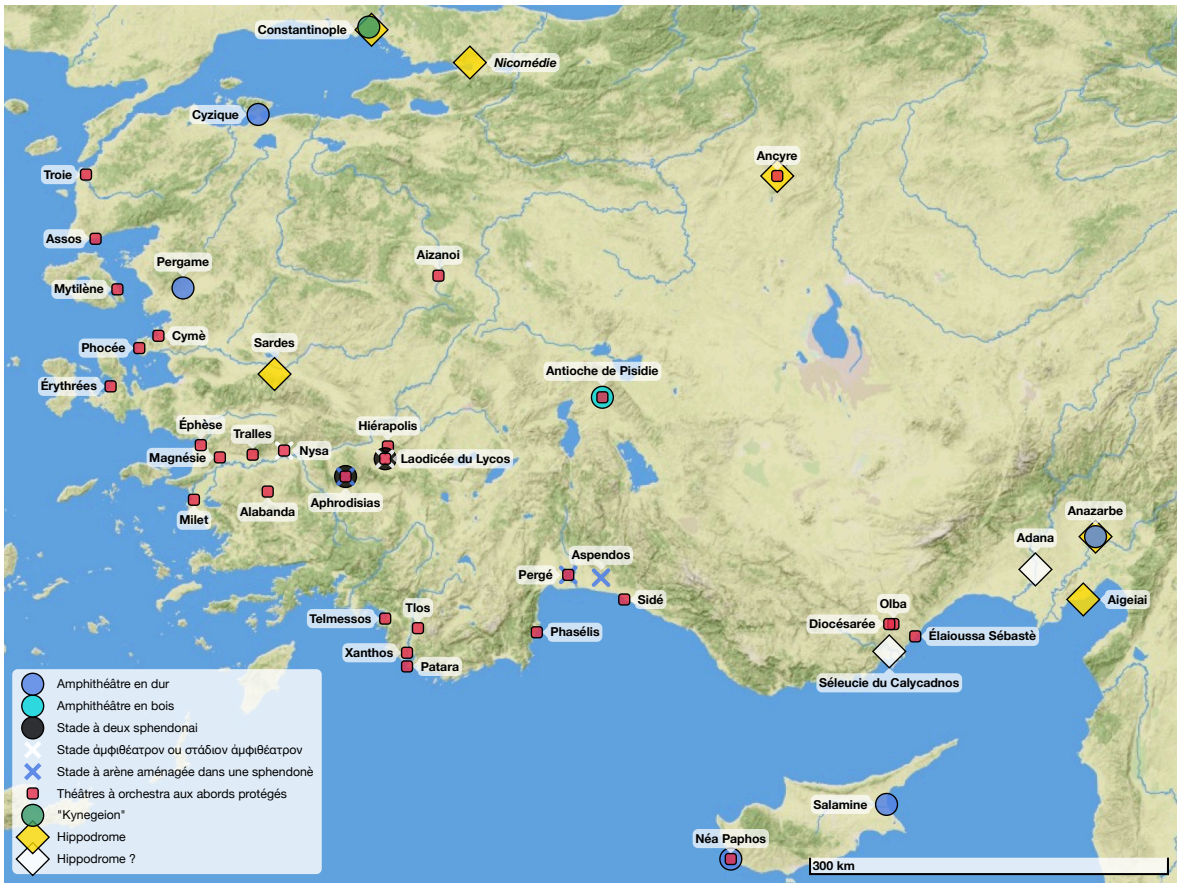


FIGURE 571 – Panoplie d'édifices de spectacle pouvant faire office d'arène en Asie Mineure.

Il est ainsi à remarquer qu'à Délos, où l'espace disponible était exigu, l'hippodrome s'inscrivait dans un espace de 300 sur 95 m environ, ce qui ne laissait qu'une longueur de 200 m approximativement entre les virages [46] tandis que les stades les plus monumentaux d'Asie Mineure dépassaient allègrement la longueur métrique d'un stade : ainsi le stade d'Aphrodisias était long de 270 m avec une piste longue de 238 m et large de 40 m au centre, 31 m aux extrémités [47] ; la piste du stade de Magnésie du Méandre, d'une largeur comparable, était longue d'un stade (*ca* 192 m) ; le stade de Pergame, dans la ville basse [48], a une longueur totale restituée supérieure à celle de celui de Magnésie : de tels stades pouvaient très bien faire office d'hippodromes de petites dimensions et la parenté de ces édifices est reconnue [49].

Une inscription de Séleucie du Calycadnos pourrait montrer que la confusion entre hippodrome et stade, courante encore aujourd'hui, remonterait à l'antiquité. En effet cet immense édifice est désigné comme στάδιον. On ne peut invoquer ici la métaphore, puisqu'il s'agit d'une inscription honorant un individu pour avoir notamment « construit pour la communauté dans le stade sept degrés sur une longueur de cent coudées, à ses propres frais » (ἔτι [δὲ καὶ]|[κα]τασκευάσας τῇ κώμῃ [τὰς ἐν]|[τῷ] σταδίῳ κρηπῖδας ἑπτὰ πή(χεις) ρ΄ [ἐκ]|[τῶ]ν ἰδίων [50]). Encore faudrait-il être sûr que l'édifice dont on a repéré l'empreinte mesurait bien *ca* 450 m de long. Ici la longueur partielle dont se charge l'évergète, 45 m environ, n'exclut pas l'hypothèse d'un stade de longueur traditionnelle [51].

On ne connaît cependant pas de stades transformés en hippodrome ou en cirque par un aménagement définitif, comme l'ajout d'une *spina* venant diviser la piste en deux. On ne peut plus prêter foi à l'identification par P. Roos d'une *spina* à Tlos en Lycie, région où on ne connaît aucun hippodrome à 500 km à la ronde : les fouilles de 2009 ont révélé que l'alignement de blocs affleurant dans l'axe longitudinal du stade n'était qu'une partie d'un bassin de 72 x 8,30 m [52]. Comme cet auteur le montre lui-même, mieux vaut, en matière de stades et d'hippodromes, quand l'empreinte hypothétique est trop ténue, ne pas se laisser trop aller à de fragiles spéculations.

En Ionie, l'absence totale de lieux aménagés d'une longueur suffisante ou équipés d'une *spina* ne semble pas devoir s'expliquer uniquement par les lacunes de nos sources. Il ne faut pas se laisser leurrer par le fait que l'on dessine une *spina* sur le plan du stade de Smyrne (**fig. 443**), *spina* dont aucun vestige n'est connu, ni par le fait que certains voyageurs le dénomment hippodrome, selon la confusion courante que nous avons signalée [53]. À l'inverse, un élément significatif est la présence des factions

46. Bruneau 1995, Moretti 2019, p. 81.
47. Welch 1998a, p. 548.
48. Radt, Steiner 1999, Grüssinger *et al.* (éd.) 2012.
49. Voir la thèse Fauquet 2002. M. Spanu considère qu'on peut nommer les « stades » d'Aphrodisias et de Pergame « hippodromes », tout en les distinguant des cirques de Cilicie (Spanu 2001, p. 459 n. 63).
50. Bean — Mitford, *Rough Cilicia* II 197, 218.
51. Un hippodrome a été identifié par Ch. Trémaux, qui reconnaît cependant ne pas avoir vu le moindre vestige de la *spina* ni de la *sphendonè* qu'il dessine (Trémaux 1866 pl. 1). Voir aussi de Laborde 1838, p. 138, pl. LXXI, 149 (stadium). Un stade est nommé et situé sur un plan de Silifke avec un point d'interrogation dans *MAMA* III p. 8, pl. III. *cf.* Humphrey 1986, p. 527, Roos 1994, p. 179.
52. Korkut 2010, p. 3-4.
53. Storari 1857, p. 41-42, n. 1 ; Meyer 2008, p. 301.

du cirque sur les gradins du stade, du théâtre et de l'odéon d'Aphrodisias, ou encore du théâtre de Milet (voir la notice de ce site).

En revanche, s'il ne fait pas de doute que les théâtres n'ont pu servir aux épreuves des concours hippiques [54], on peut penser que les stades ont pu servir ponctuellement à l'organisation d'épreuves hippiques. Les reliefs du mur de podium du stade de Magnésie du Méandre, récemment mis au jour, sont révélateurs à ce sujet, car il semble bien qu'ils illustrent les multiples usages du monument : on y trouve un cavalier ainsi qu'un cocher sur un bige, dans la douzième kerkis. On sait qu'à Magnésie les grands concours des Leukophryèna (depuis 221/200 au moins) et des Rhômaia (de 167/100 av. J.-C. au Ier s. av. J.-C.) étaient gymniques, musicaux mais aussi hippiques. Les Rhômaia par exemple proposaient plusieurs types de courses de chars, avec catégories d'âge pour les chevaux (*I.Magnesia* 127 : ἅρματι τελείωι) : cela n'implique cependant pas qu'il y ait eu des quadriges, car ἅρμα peut désigner de façon générique le char, et pas toujours le quadrige par rapport au bige (συνωρίς).

Il y a donc tout lieu de croire qu'il était possible d'utiliser les stades d'Ionie pour des courses montées et attelées relativement modestes, car la largeur moindre des stades compliquait les manœuvres (voir *supra*, p. 416). Encore faut-il que de telles courses aient été organisées, outre à Magnésie, dans les cités en question : en réalité des épreuves hippiques ne semblent bien attestées épigraphiquement par ailleurs qu'à Ancyre (Bosch 1967 35, 51, courses de chevaux montés et de chars) dans le premier tiers du Ier s. apr. J.-C., dans une inscription qui précisément nomme un hippodrome dans le contexte bien particulier que nous avons commenté ; à Aphrodisias, cité où le stade offre une infrastructure particulièrement développée, à l'époque impériale (*I.Aphr.* 11.305, IIe-IIIe s. apr. J.-C., avec des courses de chevaux montés, de biges et de quadriges, avec catégories d'âge). D'autres concours où sont attestés des épreuves hippiques sont les Panathénées de Troie (*I.Ilion* 31 ; encore *I.Ilion* 10, datée de 77 av. J.-C.), dans une cité dont le prestige pouvait justifier un équipement exceptionnel ; les Rhômaia de Xanthos (Robert 1990, p. 681-694), et des concours de Termessos [55].

On pourra rappeler enfin que les hippodromes étaient eux-mêmes polyvalents, pouvant accueillir des chasses notamment ; qu'on a pu voir dans l'hippodrome de Constantinople un édifice polyvalent tenant à la fois du stade grec et de l'arène romaine [56] ; qu'on y organisait diverses manifestations, comprenant des discours et des harangues [57] ; qu'on pouvait y rencontrer des musiciens et des danseurs au service des factions du cirque [58]. Cependant de tels équipements n'étant pas disponibles en Ionie, la question des hippodromes ne nous intéressera que très secondairement, en ce qu'elle est liée à celle des stades, elle-même liée à celle des théâtres.

54. L'orchestra des théâtres aurait pu à la rigueur être adaptée à des spectacles de voltige – il existait bien des *apobates* – ou de dressage, mais pas aux traditionnelles épreuves des concours hippiques.
55. Pour Termessos, Moretti 1990, p. 25.
56. Ioannidis 1982.
57. Guilland 1967.
58. Simpson 2000 à propos de certains reliefs de la base de l'obélisque de Théodose, datés de 390 apr. J.-C.

Amphithéâtres. La question des amphithéâtres est importante, car en leur absence, les théâtres peuvent être considérés comme de bons candidats pour les remplacer. Ils paraissent très rares en Asie Mineure, même s'ils semblent y avoir davantage pénétré que les hippodromes. Relativement accessibles depuis l'Ionie, on trouve dans la province romaine d'Asie les amphithéâtres de Cyzique en Mysie, et de Pergame en Éolide, tous deux coïncidant avec la présence d'une école de gladiateurs, un *ludus*, dans ces villes [59]. En revanche, celui d'Anazarbe en Cilicie est, comme l'hippodrome de cette cité, à placer dans un ensemble proche-oriental étendu : en Syrie, on comptait ainsi un amphithéâtre à Antioche, mais aussi à Bosra, et au-delà à Doura-Europos ; dans l'île de Chypre les deux grandes cités de Paphos et de Salamine étaient équipées d'un tel monument ; au sud, en Palestine, divers amphithéâtres sont encore connus.

Par ailleurs, on ne peut considérer comme assurée l'existence d'un amphithéâtre à Constantinople [60]. La ville était équipée d'un « kynegion » dont témoignent les sources, lieu, comme son nom l'indique, dévolu aux chasses, qui connurent comme nous l'avons vu (voir *supra*, p. 1269) une faveur particulière dans l'Antiquité tardive. L'édifice aurait été construit (ou restauré peut-être) par Septime Sévère (voir par ex. *Suid. s. v.* Σεβῆρος [61]), à proximité du grand théâtre, tout en étant bien distinct de ce dernier et de taille imposante (Chron. Pasc. p. 495 [62]). On l'a reconnu dans une cuvette proche du théâtre, sur la pente est de l'acropole, ce qui ne permet pas d'assurer sa forme monumentale. Sa présence a d'autre part marqué la topographie de la première région de la ville au point de persister dans la toponymie [63].

On écartera prudemment celui de Comana de Cappadoce, signalé par J.-Cl. Golvin, attesté uniquement par des récits ambigus de voyageurs du début du xxe s. [64] On ne retiendra pas non plus pour Kaisareia Germanikè, en Bithynie, l'amphithéâtre que certains ont cru voir sur des monnaies d'interprétation problématique : en effet, s'il fallait y voir un amphithéâtre, ce serait plutôt le Colisée tel qu'il est représenté sur les monnaies, avec son étage de boucliers sommital et la *meta sudans* à côté [65] ; ce pourrait être aussi une couronne agonistique métallique.

En revanche, un quatrième amphithéâtre, en bois, est bien attesté par une inscription d'Antioche de Pisidie, en plein cœur de l'Anatolie (*CIL* III 6832) : il fut construit en l'espace de deux mois pour des chasses quotidiennes diverses et variées agrémentées de *sparsiones* (parfums répandus sur le public), et 36 paires de

59. Dodge 2009, p. 37, qui fournit une utile actualisation de l'inventaire des amphithéâtres.

60. Comme Mango 2003, p. 597, résumant rapidement la politique édilitaire de Septime Sévère.

61. καὶ παρέσχεν αὐτοῖς θεάτρου καὶ κυνηγίου στοὰς καὶ τὸ ἱπποδρόμιον ᾠκοδόμησεν) : « il fournit [aux habitants de Byzance]) les portiques d'un théâtre et d'un *kynegion* et fit construire l'hippodrome ».

62. Martiny 1938 les considère proches ; Janin 1950 franchit le pas, considérant qu'ils ne font qu'un. C'est contredit par le *Chronicon Pascale* : κτίσας ὁ αὐτὸς βασιλεὺς κατέναντι τοῦ ἱεροῦ τῆς Ἀρτέμιδος κυνῆγιν μέγα πάνυ, καὶ κατέ- ναντι τοῦ ἱεροῦ τῆς Ἀφροδίτης θέατρον : « après que l'Empereur en personne eut fait construire face au sanctuaire d'Artémis un très grand kynegion, et face au sanctuaire d'Aphrodite un théâtre ».

63. Nous résumons ici un très long débat *cf.* Millingen 1899, p. 12, 204, 251-252.

64. Golvin 1988 ; *contra* Dodge 2009, p. 32.

65. En dernier lieu Rea *et al.* (éd.) 2017.

gladiateurs pour des combats durant huit jours [66]. Si la rhétorique des inscriptions honorifiques tend à rendre tout événement exceptionnel, celui-là semble bien l'avoir été à l'échelle de l'Asie Mineure. Non seulement le bienfaiteur est présenté comme le « premier de tous » à avoir offert un *munus* aux habitants d'Antioche, mais surtout nous nous situons ici dans le contexte d'une colonie latine, où l'on grave certaines inscriptions en latin, ce qui est rarissime dans la région, et cette célébration particulièrement fastueuse pourrait commémorer le début du culte impérial dans la colonie de Pisidie, vers 50 apr. J.-C. plutôt qu'au début du IIe s. apr. J.-C. [67] Le nom même d'*amphitheatrum* est un *unicum*, et son équivalent grec n'est attesté dans les inscriptions, mises à part les traductions grecques des *Res Gestae* qui furent abondamment copiées dans les provinces et dont on conserve la retranscription à Ancyre et à Apollonia (Uluborlu, *MAMA* IV 143 C15, *cf.* Scheid (éd.) 2018), que dans un nom composé servant à désigner un type de stade hybride, ainsi que dans un texte de Strabon ne se référant sans doute pas non plus à ce que nous entendons par amphithéâtre (voir *infra*, p. 1282). Il semble bien ici qu'un citoyen romain ait cherché à reproduire en plein cœur de l'Anatolie le faste des spectacles romains, y important jusqu'aux *sparsiones* et à l'infrastructure qu'il jugeait nécessaire, dans un délai très bref, ce qui en pareil contexte était effectivement du jamais vu. Il nous paraît donc assez vain de spéculer sur l'existence possible d'autres amphithéâtres provisoires en bois qui auraient pu équiper les cités d'Asie Mineure puis disparaître sans laisser de trace : la très faible proportion de données sur les amphithéâtres par rapport à ce qui reste des théâtres ou des stades ne laisse guère de doute sur la rareté des premiers.

Cette rareté en Asie Mineure, et cette totale absence en Ionie, relève certainement d'un certain choix des cités, si bien qu'on a pu penser que c'était une forme de résistance à ce qui représentait le vecteur principal de la propagande romaine : l'absence de construction d'amphithéâtres s'expliquerait par un rejet politique du modèle latin [68] ; l'idée est intéressante, mais c'est peut-être trop chercher un pendant au refus des sénateurs romains de construire des théâtres en pierre à la grecque, bien mieux documenté, et cela explique mal le succès des *ludi* à la romaine. On pourrait aussi défendre l'idée d'un choix économique ; le plus frappant demeure peut-être, comme nous l'avons vu à propos de l'évolution de l'espace scénique, le fait d'intégrer les nouveaux spectacles au moule grec, et non de les importer comme strictement hétérogènes.

L'absence d'amphithéâtres soulève en tous cas la question du lieu où se déroulaient les combats de gladiateurs, les chasses, les exécutions capitales et les martyres (voir *infra*, p. 1311), tous bien attestés dans la région, en particulier les *munera* et les *venationes* dont les Grecs d'Orient étaient friands. Cette documentation ne permet

66. [*L*(*ucio*) *Calpurnio*] / [*L*(*uci*) *C*]*alpurnii Pau*[*l*]/[*li f*(*ilio*)] *Ser*(*gia*) *Longo pon*[*t*(*ifici*)] / [*q*]*ui primus omn*[*ium*] / [*ex superabundan*]/[*t*]*i messe p*[*opulo Ant*(*iocheno*)] / [*m*]*unus promisit* [*et*] / [*in*]*tra duos men*[*ses*] / [*a*]*mphitheatrum ligne*/[*u*]*m fecit venatione*[*s*] / *cot*(*t*)*idie omnis ge*[*ner*]/[*i*]*s et sparsiones dedi*[*t*] / [*et*] *gladiatorum paria* / [*X*]*XXVI per dies octo* / [*co*]*nsummato mu*[*nere*] / [*cenam po*]*p*[*ulo dedit*]. Voir aussi Robert 1940 [1971] nº 92, Mitchell *et al.* 1998, p. 224, nº 7.

67. Witulski 2000, p. 204-215.

68. de Bernardi Ferrero 1974.

pas d'en déduire autant d'amphithéâtres que l'on pourrait restituer sur la carte puisqu'on n'en possède aucun vestige. C'est pourtant ce qui a pu être fait dans certains inventaires [69]. Ces spectacles demandaient un lieu adéquat, permettant d'assurer la sécurité des spectateurs.

Il est bien connu que certains théâtres furent adaptés à ces spectacles d'un genre nouveau et transformés en arènes, si bien qu'on est allé jusqu'à les étiqueter comme représentant un nouveau type hybride et bifonctionnel bien réel, le « théâtre-amphithéâtre » [70].

Il faudrait cependant remarquer que ce type d'adaptation relève d'un choix qui n'est pas aussi naturel qu'il en a l'air d'une part, qui n'est pas sans alternative d'autre part.

Ainsi, on peut être tenté de voir dans l'amphithéâtre un théâtre amélioré, ce qui justifierait l'utilisation du simple théâtre comme amphithéâtre, en tant que les deux édifices seraient apparentés. Comme l'a montré Robert Étienne, cette idée est véhiculée depuis l'Antiquité, à commencer par le récit de Pline l'Ancien à propos de l'amphithéâtre de Curion, construit en bois à Rome en 53 ou 52 av. J.-C., qui aurait consisté en l'assemblage de deux théâtres (voir *supra*, p. 29). Ce récit étiologique est en réalité une reconstitution a posteriori pour expliquer un mot savant qui n'est pas attesté avant l'époque augustéenne et l'est d'abord au pluriel collectif, *amphitheatra*, transposition en grec du très latin *spectacula*, nom qui fut donné dans un sens concret à l'amphithéâtre de Pompéi, construit dès 65 ou 60, par les mêmes duumvirs qui avaient choisi d'appeler le premier odéon *theatrum tectum* [71]. Le nom *spectacula*, pour désigner le lieu d'où l'on regarde, s'il affiche sa romanité, peut aussi paraître dans l'héritage de θέατρα, sémantiquement proche ; à Rome les poètes du cercle de Mécène utilisaient spontanément *theatrum* pour désigner une arène provisoire sur le forum (Prop. IV 8, 76) ou définir l'ellipse (Ov. *Met.* XI 25). Ce n'est que progressivement que l'on passe du collectif *amphitheatra*, mot technique, employé par Vitruve (Vitr. I 7, 1) [72] et Auguste (*Res Gestae* IV 39 (Scheid (éd.) 2018), sans doute un peu avant 2), terme synonyme de *spectacula*, au singulier *amphitheatrum* comme nom du monument où ont lieu les *spectacula* au sens abstrait. Ce singulier se diffusera lentement au cours du Ier s. apr. J.-C. pour ne s'imposer qu'au IIe s. apr. J.-C. dans le monde romain. Du reste, dans la langue grecque, la confusion entre θέατρον et son composé ἀμφιθέατρον semble avoir perduré : ainsi Dion Cassius appelle l'amphithéâtre en bois construit par César en 46 av. J.-C. un θέατρον κυνηγετικόν (D. C. XLIII 22,3) de même que celui dédié par L. Statilius Taurus en 29 av. J.-C., c'est-à-dire un théâtre dédié

69. Il ne faut pas se laisser tromper par les longues listes qui répertorient tous les lieux où sont attestés des *munera* et des *venationes* (Friedländer 1913, p. 242-253, ou la liste de G. Forni dans l'EAA 1985 1958 p. 374-390).

70. Golvin 1988.

71. Étienne 1965.

72. Il me semble cependant que dans le texte de Vitruve, l'expression « neque gymnasia neque amphitheatra » cache bien des singuliers et que par conséquent, l'emploi au singulier du terme existait déjà à la fin de la République, même s'il ne se généralisera qu'au cours de l'époque impériale. *Contra* Étienne 1965, p. 218.

aux chasses, (D. C. LI 23) ou même simplement un θέατρον (D. C. LXII 18, LIX 10) : ici la référence aux chasses englobe manifestement aussi les simples combats de gladiateurs. L. Robert a également montré que l'ambivalence du mot théâtre s'étendait aux amphithéâtres en particulier : non seulement le simple θέατρον peut renvoyer au composé ἀμφιθέατρον, mais il pourrait désigner les deux, soit théâtre, soit amphithéâtre : ainsi le Titus de Flavius Josèphe (J. *BJ* VI 418), quand il envoya les prisonniers de la Guerre des Juifs dans les provinces pour y « périr dans les« théâtres » par le fer et par les bêtes sauvages », ne se souciait pas de spécifier un type monumental, mais employait un terme générique[73] ; de même en 362 ou 363, l'Empereur Julien (Jul. *Ep.* 198), quand il prit la défense des Argiens contre les Corinthiens voulant leur imposer une taxe, à eux qui organisaient en quatre ans quatre concours gymniques ou musicaux, tandis que les Corinthiens eux-mêmes dépensaient leur argent pour organiser de fréquentes chasses dans leurs théâtres[74] : ici « les théâtres » de Corinthe, c'est non seulement l'amphithéâtre conçu pour les chasses, mais encore le théâtre et l'odéon aménagés secondairement à cette fin. La critique porte surtout sur le fait que ces derniers soient monopolisés pour un rassemblement festif qui n'a rien de vénérable, n'étant « même pas grec, ni ancien »[75]. Ces exemples bien distincts, l'un consistant en une généralisation ouverte, l'autre pointant du doigt un mauvais usage, se rejoignent en ce qu'ils montrent que divers théâtres, et en particulier, au moins dans le second exemple, certains théâtres et odéons, pouvaient avoir le même usage que les amphithéâtres.

Quant au terme ἀμφιθέατρον, s'il fut parfois adopté dans l'Orient grec, ce ne semble pas avoir toujours été pour se référer à un type monumental précis. Il ne me semble pas que les deux inscriptions du πολίτευμα des Juifs de Bérénikè en Cyrénaïque (*CIG* 5361+6362), qui prévoient l'exposition d'un décret de ce πολίτευμα, rendu lors de la fête des Tabernacles, à l'emplacement le plus en vue de l'ἀμφιθέατρον[76], financé toujours par le même πολίτευμα, soient aussi problématiques qu'on l'a pensé[77] : si plusieurs réservations de place ont pu être gravées au nom des Juifs sur les premiers rangs du théâtre de Milet, où le haut mur de podium bordant l'orchestra et les reliefs représentant des chasses laissent penser qu'on y donnait des spectacles de l'amphithéâtre, les Juifs de Bérénikè pourraient peut-être bien avoir

73. τοῦ δὲ λοιποῦ πλήθους τοὺς ὑπὲρ ἑπτακαίδεκα ἔτη δήσας ἔπεμψεν εἰς τὰ κατ' Αἴγυπτον ἔργα, πλείστους δ' εἰς τὰς ἐπαρχίας διεδωρήσατο Τίτος φθαρησομένους ἐν τοῖς θεάτροις σιδήρῳ καὶ θηρίοις : « parmi la masse qui restait, Titus mit aux fers ceux qui avaient plus de 17 ans et les envoya aux travaux forcés en Égypte, mais pour le plus grand nombre il en fit don aux provinces pour qu'ils périssent dans les « théâtres » par le fer et les bêtes sauvages ». Robert 1940 [1971], p. 36 n. 2 pour la référence à ces deux exemples, que nous contextualisons et commentons brièvement.

74. L. 45-48 : οὐ γὰρ ἐς χορηγίαν ἀγώνων γυμνικῶν ἢ μουσικῶν οἱ Κορίνθιοι τῶν πολλῶν δέονται χρημάτων, ἐπὶ δὲ τὰ κυνηγέσια τὰ πολλακις ἐν τοῖς θεάτροις ἐπιτελούμενα ἄρκτους καὶ παρδάλεις ὠνοῦνται. « Car ce n'est pas pour fournir la dépense des concours gymniques ou musicaux que les Corinthiens réclament tout cet argent ; mais pour les chasses qu'on organise souvent dans les théâtres, ils achètent ours et panthères. »

75. οὐδὲ πρὸς Ἑλληνικὴν οὐδὲ παλαιὰν πανήγυριν (l. 44-45).

76. *CIG* 5362, l. 18-20, τὸ [δ]ὲ ψήφισμα τόδε ἀναγράψαντες οἱ ἄρχον[τες]||[εἰς σ]τήλην λίθου Παρίου θέτωσαν εἰς τὸν ἐ[πι]-||[σημ]ότατον [τόπ]ον τοῦ ἀμφιθεάτρου.

77. Roux, Roux 1949.

financé un édifice de leur cité de résidence où l'on organisait des spectacles qu'ils appréciaient. Le cas d'un édifice de Césarée de Palestine, pour lequel on dispose à la fois d'un nom et de vestiges, est plus frappant : Flavius Josèphe (J. *BJ* XV 341) le désigne comme ἀμφιθέατρον alors que ses *carceres* et sa *spina* nous y font voir plutôt un hippodrome, dont les dimensions et le haut mur de podium évoquent cependant un stade ou un amphithéâtre[78]. Un problème similaire se posera avec Strabon qui nomme ce qui semble être un stade ἀμφιθέατρον (voir *infra*, p. 1282). Au tournant de notre ère, époque de Strabon ou des sources de Flavius Josèphe, alors que le flou terminologique régnait, les auteurs de langue grecque semblent avoir utilisé ἀμφιθέατρον pour décrire une certaine disposition des gradins dans des édifices qui pouvaient être de nature mixte et avoir un usage polyvalent, sans donc se référer à un type monumental précis.

Le problème dépasse donc la confusion entre les théâtres et les amphithéâtres qui leur seraient directement apparentés. Il est plus large, et rejoint celui des θέατρα qui sont autant d'exemplaires, de formes diverses, que l'on peut classer sous l'hyperonyme θέατρον au sens d'édifice de spectacle : ἀμφιθέατρον pouvait à son tour faire office d'hyperonyme sous le premier, désignant l'ensemble des édifices de spectacle équipés de gradins de tous côtés. Ainsi le fait que le terme *amphitheatrum* ait mis un certain temps à s'imposer pour renvoyer à un type monumental précis, que la transposition grecque de cette création verbale latine hellénisante ait été encore plus rarement employée, surtout en ce sens, montre qu'au-delà d'un cercle de spécialistes d'architecture, on se représentait ces édifices avant tout comme des théâtres, lieux de spectacle supplémentaires, dont on remarquait tout au plus qu'ils offraient des points de vue variés, sans en souligner outre mesure la parenté morphologique avec les théâtres comme type monumental en particulier.

Mais avant de traiter cette question essentielle, il convient de voir que le théâtre n'était pas le seul édifice de spectacle pouvant remplir ce nouvel office dans la panoplie monumentale des cités : les stades ne doivent pas être écartés de la combinatoire.

Ainsi, avant que l'on construise des amphithéâtres en Italie, à la toute fin de l'époque républicaine, on ne songea pas à utiliser les théâtres. On sait que les spectacles qui furent par la suite organisés dans les amphithéâtres furent donnés en divers lieux : au forum boarium lors des jeux funèbres en l'honneur de M. Junius Brutus en 264 av. J.-C. (Val. Max II 4, 7) ou au forum romanum, dont les portiques pouvaient faire office de tribunes nommées maeniana du nom du censeur de 318 av. J.-C., nom que l'on a utilisé par la suite pour désigner les secteurs horizontaux des monuments de spectacle (Cic. *Acad. Pr.* II 70, Vitr. V 1, 1, Plin. XXXV 113, Asc. *Caec* 16-50, Fest. 135, Isid. *Etym* XV 3, 11) ; les jeux de l'amphithéâtre eurent encore lieu au cirque ou dans l'enceinte des *Saepta Julia* sous Caligula alors même que l'amphithéâtre de Statilius Taurus était disponible (Suet. *Calig.* XVIII 1).

78. Humphrey 1996, Porath 2004. Dodge 2009, p. 39-40 rassemble la bibliographie et résume le débat.

Ces lieux sont bien différents d'un théâtre en ce qu'ils offrent une arène allongée pouvant accueillir des spectateurs de tous côtés. Or dans la panoplie monumentale des cités d'Asie Mineure, les stades, qu'on oublie trop souvent d'intégrer dans la réflexion, pouvaient apparaître adaptés à ces spectacles, et peut-être plus que les théâtres. Quant aux cirques ou hippodromes, qui n'étaient pas comme ailleurs [79] une option dans la région qui nous intéresse, nous n'y reviendrons pas.

Stades. Les stades peuvent nous paraître des édifices de spectacle particulièrement éloignés des théâtres, par contraste avec les amphithéâtres dont le nom semblait un gage de pertinence. Rappelons cependant que pour un Grec, un stade ou ses gradins pouvaient être désignés comme θέατρον : ainsi le « théâtre panathénaïque » mentionné en 330/329 dans le décret d'Eudémos de Platées (*IG* II^2 351 + 624, *Add.* p. 660) ne serait autre que le stade panathénaïque [80]. Un autre exemple, tout aussi débattu, est celui d'un texte où Xénophon narre le moment où les Éléens, en 365/364 av. J.-C. attaquent à Olympie les Arcadiens pendant la célébration des concours olympiques, pénétrant dans l'Altis après avoir franchi le Kladéos (X. *HG* VII 4, 31). L'un des repères topographiques permettant de délimiter la zone de combat est un θέατρον dont on a pu se demander, en l'absence de théâtre, s'il ne pouvait s'agir de la partie arrière du stade, tournée vers l'Altis, qu'on aurait pu équiper de gradins en bois, à moins que le terme ne renvoie aux degrés précédant les trésors [81].

Il faut probablement compter les stades parmi les θέατρα au sens large, et ce sera d'autant plus important que ce type monumental est à la fois bien inscrit dans la tradition grecque et bien présent sur le sol de l'Ionie, ce qui n'était pas le cas des deux types précédents : les plus grandes cités, celles qui organisaient les principaux concours, avaient toutes leur stade.

On a peut-être trop rapidement disqualifié les stades dans la recherche des édifices qui pouvaient tenir lieu d'amphithéâtre. En la matière, le vocabulaire antique est encore une fois assez révélateur. Il est ainsi remarquable que Strabon (Strab. XIV 1, 43) qualifie d'ἀμφιθέατρον un monument de Nysa aujourd'hui identifié, d'après les vestiges d'une portion de *sphendonè*, plutôt comme un stade. On ne peut cependant reprocher à Strabon de s'être trompé, qui décrit la cité où il vécut un temps

79. Voir par exemple le cas de Césarée de Palestine, où les sources talmudiques anciennes attestent l'organisation de spectacles impliquant des animaux et des gladiateurs au stade et à l'hippodrome (Dodge 2009, p. 38).

80. Moretti 2010 n. 40.

81. ἐπεὶ μέντοι κατεδίωξαν εἰς τὸ μεταξὺ τοῦ βουλευτηρίου καὶ τοῦ τῆς Ἑστίας ἱεροῦ καὶ τοῦ πρὸς ταῦτα προσήκοντος θεάτρου, ἐμάχοντο μὲν οὐδὲν ἧττον καὶ ἐώθουν πρὸς τὸν βωμόν, ἀπὸ μέντοι τῶν στοῶν τε καὶ τοῦ βουλευτηρίου καὶ τοῦ μεγάλου ναοῦ βαλλόμενοι καὶ ἐν τῷ ἰσοπέδῳ μαχόμενοι, ἀποθνήσκουσιν ἄλλοι τε τῶν Ἠλείων καὶ αὐτὸς ὁ τῶν τριακοσίων ἄρχων Στρατόλας. Τούτων δὲ πραχθέντων ἀπεχώρησαν εἰς τὸ αὐτῶν στρατόπεδον. Voir Hollinshead 2015, p. 53 (qui plaide pour un theatron en bois dans le prolongement du stade). Le débat est ancien, *cf.* Dyer 1908 (en faveur de l'hypothèse des degrés des trésors) : « Cependant après les avoir poursuivis jusqu'à l'espace qui est entre le bouleutèrion, le sanctuaire d'Hestia et le théâtre qui les jouxte, ils continuaient à combattre avec la même ardeur et les repoussaient vers l'autel, mais cependant comme ils étaient pris pour cibles depuis les portiques, le bouleutèrion et le grand temple et combattaient dans la plaine, il y eut des morts parmi les Éléens et entre autres le chef des Trois Cents Stratolas en personne. Ceci fait, ils se replièrent dans leur camp. »

lui-même. Le géographe s'arrête en effet sur une particularité qui rappelle les amphithéâtres de Pergame et de Cyzique, celle du torrent canalisé qui coulait sous le monument. L'emploi d'ἀμφιθέατρον est d'autant plus frappant qu'il est précoce à propos d'un monument d'Asie Mineure, mais aussi de façon générale : ce semble être sa première occurrence en grec [82], à une époque où à Rome, le terme *amphitheatra* apparaît à peine, plutôt au pluriel [83]. Le stade de Nysa était donc perçu par ses usagers comme un amphithéâtre : ce terme rare pouvait-il ici avoir simplement le sens d'un édifice de spectacle d'où l'on pouvait voir de tous côtés, alors que le seul mot de στάδιον pouvait évoquer cette image ? L'idée nous paraît peu satisfaisante. Il nous semble en tous cas que le terme θέατρον qui clôt la description reprend sous sa forme simple le nom ἀμφιθέατρον : c'est bien la dépression de l'« amphithéâtre » qui sur le plan se situe entre le gymnase et l'agora associée à ce que nous appelons bouleutèrion, et Pausanias *gerontikon* ; le théâtre lui se situe certes dans le même axe central que le stade, mais beaucoup plus au nord et en hauteur. Le monument est décrit comme l'un des θέατρα de la cité, θέατρον apparaissant bien comme l'hyperonyme d'ἀμφιθέατρον qui doit donc avoir un sens précis et non générique [84].

Le lien entre stade et amphithéâtre apparaît bien dans certaines sources dépasser la description simplificatrice rapprochant ces deux types monumentaux par une représentation schématique de leurs gradins. Ainsi, alors que le type du « théâtre-amphithéâtre » est une création moderne (voir *supra*, p. 1279), celui du « stade-amphithéâtre » est attesté par deux inscriptions dédiant en 79 apr. J.-C. un στά[διον] ἀνφιθέατρον λευκόλιθον, c'est-à-dire un stade-amphithéâtre en marbre blanc (*I.Laodikeia am Lykos* 15 et 83) à Laodicée du Lykos, qu'on peut gagner de Nysa en remontant la vallée du Méandre. La seconde fut trouvée près des « thermes-gymnase », autre hybride, typiquement micrasiatique, plus communément reconnu – dans notre façon dont nous nous représentons la panoplie monumentale antique –, accolé au stade. Ce dernier peut être considéré comme amphithéâtral par ses deux sphendonès atypiques, dont la première, incurvée, faisait probablement partie de la couverture d'une entrée du stade au pied de laquelle elle fut découverte. Stade et gymnase constituaient un ensemble monumental à part, à l'extrémité sud de la ville et l'identification du στά[διον] ἀνφιθέατρον λευκόλιθον paraît assurée. Comme l'a remarqué K. Welch, ce stade présente une forme atypique : avec ses deux sphendonès il est entouré de gradins de toutes parts, ce qui l'apparente morphologiquement à un amphithéâtre [85]. Selon le scénario que la chercheuse d'Aphrodisias propose avec quelque vraisemblance, cette élaboration originale à partir d'une forme grecque adaptée à des spectacles à la fois grecs et romains, aurait pu voir le jour à Nikopolis,

82. Denys d'Halicarnasse l'emploie (D. H. III 68, 3 et IV 44, 1) à une époque proche, mais légèrement postérieure, si l'on considère que Strabon témoigne de ce qu'il a connu du temps de sa jeunesse.

83. On aurait cependant le précédent du texte de Vitruve selon notre lecture, voir *supra*, p. 1279.

84. τὸ δ΄ ἀμφιθεάτρῳ κεκόσμηται κρυπτὴν ἔχοντι τὴν ὑπόρρυσιν τῶν χαραδρωδῶν ὑδάτων· τῷ δὲ θεάτρῳ δύο ἄκραι, ὧν τῇ μὲν ὑπόκειται τὸ γυμνάσιον τῶν νέων, τῇ δ΄ ἀγορὰ καὶ τὸ γεροντικόν.

85. Il n'y a pas lieu cependant de faire entrer l'édifice dans le catalogue des amphithéâtres, comme celui de Friedländer. L. Robert déjà était sceptique (Robert 1940 [1971], p. 33).

fondation augustéenne commémorant la victoire d'Actium, où fut institué un nouveau concours de la période, les Aktia : le stade de Nikopolis présente ce singulier plan en amphithéâtre. La forme à deux sphendonès aurait ensuite connu un certain succès régional aux confins de la Carie et de la Phrygie, étant reprise d'abord à Aphrodisias sous les Julio-Claudiens avec qui la cité d'Aphrodite entretenait des rapports privilégiés : ses ambassadeurs en effet avaient été admis par un sénatus-consulte de 39 av. J.-C. à assister aux côtés des sénateurs aux différents spectacles donnés à Rome et dans les environs immédiats, dont les combats de gladiateurs, les chasses et les compétitions d'athlètes. Puis cette forme innovante aurait été adoptée à Laodicée du Lykos sous les Flaviens, à la faveur du tremblement de terre de 60 apr. J.-C. [86], dans une cité où déjà du temps de Cicéron (Cic. *Att.* VI 3, 9) on donnait des combats de gladiateurs et qui, sous Titus et Domitien, frappa pour la première fois des monnaies à motifs agonistiques [87]. Depuis on a également proposé d'identifier deux nouveaux édifices de ce type en Achaïe et en Macédoine, à Patras et à Thessalonique [88].

On pourrait être tenté d'adjoindre à ce groupe très limité le stade ἀμφιθέατρον de Nysa, comme l'a fait par exemple Th. Corsten dans le corpus des inscriptions de Laodicée. Il formerait ainsi un groupe régional avec les monuments de Laodicée et d'Aphrodisias. Les vestiges ne permettent plus aujourd'hui de trancher entre les deux reconstitutions qui ont pu être proposées. La première, celle que publia W. von Diest en 1913 et qui fut abondamment reproduite jusqu'à récemment [89] , est celle d'un atypique stade à deux sphendonès, ce qui expliquerait la terminologie employée et rapprocherait le stade de Nysa du groupe identifié par K. Welch. On l'a remise en cause, plus rien ne subsistant aujourd'hui d'une seconde sphendonè et Diest ayant pu être influencé par le parallèle avec Laodicée qu'il invoque [90]. Pourtant W. von Diest indique que l'empreinte d'une seconde sphendonè est visible ; si le sommet de la courbe est en pointillé sur son plan, ce n'est pas le cas de l'amorce de cette courbe ; il présente sa reconstitution d'après des vestiges fragmentaires comme pleinement fondée [91]. En tous cas les fouilles ont révélé un parapet haut de 1,05 m qui pourrait bien être celui d'une arène (voir *infra*, p. 1287). La seconde reconstitution, celle d'un stade plus habituel à une sphendonè, est retenue aujourd'hui par la mission turque [92] et aurait demandé moins de substructions ; cependant, le texte de Strabon souligne la prouesse urbanistique que représente l'aménagement du monument au cœur de la ville et des vestiges d'importantes substructions sont conservés à l'ouest, au nord et au sud-est du monument.

86. Welch 1998a, p. 555, 563-565.
87. *I.Laodikeia am Lykos* p. 52-53.
88. Karambinis 2020.
89. Diest 1913, p. 42-44, pl. VI. Encore deux sphendonès dans un article de Kadioğlu *et al.* 2013.
90. Par ex. Welch 1998a, p. 555 n. 12.
91. P. 42 : « Gegenüber, im Süden, ist alles eingestürzt, doch ist in der Bodenform des Westufers der Verlauf der Rundung deutlich zu sehen. » P. 44 : « das Erhaltene ist zwar sehr fragmentarisch, doch ist es noch eben genug, daß wir unsere Rekonstruktion in allen wesentlichen Punkten für gesichert ansehen dürfen ».
92. La version 2017 de ce plan est affichée sur place.

Une étude des emplois du terme ἀμφιθέατρον chez Strabon fournit peut-être la clé : en dehors de la mention de l'amphithéâtre de Statilius Taurus à Rome (Strab. V 3, 8), Strabon n'emploie ce terme dans le monde grec qu'à propos de Nysa et de Nikopolis d'Égypte (Strab. XVII 1, 10). Or à propos de Nikopolis d'Égypte, opposant la nouvelle apparence de la ville aux anciens monuments que cette dernière éclipse, il écrit : καὶ γὰρ ἀμφιθέατρον καὶ στάδιον καὶ οἱ πεντετηρικοὶ ἀγῶνες ἐκεῖ συντελοῦνται. On n'a identifié aucun amphithéâtre à Nikopolis, qui constituerait le plus ancien édifice de ce type après celui construit par César à Antioche et le seul amphithéâtre d'Égypte. L'expression ἀμφιθέατρον καὶ στάδιον pourrait peut-être plutôt désigner un amphithéâtre-stade sur le modèle de celui de Nikopolis d'Épire dont la Nikopolis d'Égypte était une copie. Les Aktia pentétériques d'Alexandrie auraient eu lieu dans cet édifice hybride comme les Aktia d'Épire. Dans les deux cas des spectacles de gladiateurs sont attestés, qui avaient lieu au stade dans la Nikopolis d'Actium [93] : les *munera* pouvaient apparaître comme un luxueux complément des concours pentétériques, mais il serait curieux de dire qu'ils avaient lieu, même pour partie, à l'amphithéâtre ; bien plutôt l'ensemble des épreuves et des spectacles devaient avoir lieu comme à Actium dans un stade-amphithéâtre.

Des stades à deux sphendonès semblent donc avoir été conçus dès l'époque augustéenne et non constituer une transformation tardive des monuments pour répondre à un usage qui ne l'aurait emporté qu'avec le temps. Dans le cas bien étudié d'Aphrodisias, si l'existence d'un premier stade grec plus simple est probable, le stade observable aujourd'hui semble avoir dès le début de l'époque impériale constitué une arène, non elliptique, mais rectangulaire aux extrémités arrondies, bordée par un mur de podium haut de 1,60 m qui n'était traversé d'aucun escalier d'accès pour les spectateurs, comportait une niche interprétée comme un « refuge », et que l'on pouvait équiper d'un filet de protection complémentaire, utile contre certains félins : les spectateurs accédaient aux gradins par le haut, tandis que les acteurs de l'arène pouvaient y pénétrer par deux monumentaux passages voûtés larges de 4 m aux deux extrémités : K. Welch songe au passage de processions ; ces accès, comme le mur de podium, ne sont pas sans rappeler, dans une forme simplifiée, la configuration des amphithéâtres avec leurs portes dites des morts (ou *libitinensis*) ou des vivants (*sanaviraria*/*triumphalis*).

L'utilisation des stades comme amphithéâtres est aussi révélée par l'aménagement plus tardif d'arènes elliptiques, dans l'une des sphendonès du stade, comme on en connaît à Aphrodisias, Éphèse en Ionie, Pergè, Aspendos ainsi qu'à Athènes au stade panathénaïque et à Messène [94] : au terme du processus, on construisit donc de

93. Kayser 2000 ; Zachos 2016, p. 550.

94. Welch 1998a n. 68. Les arènes d'Aphrodisias (**fig. 572**) et de Pergè sont encore visibles aujourd'hui ; celle d'Aspendos a été observée par Ch. Texier (Texier 1839–1849, p. 164). L'arène du stade panathénaïque fut mise au jour lors des fouilles et documentée avant d'être détruite. Nous n'intégrons pas dans cette liste Laodicée du Lycos, car ce que R. Pococke décrit comme « an enclosed area to the north of [the gymnasium] » doit correspondre à l'agora (Pococke 1743–1745, p. 73).

petits amphithéâtres pérennes dans le stade jusque là simplement utilisé temporairement comme amphithéâtre, entre autres usages. L'arène d'Éphèse, aménagée dans la sphendonè est (50 x 40 m), était encore équipée sur le côté de chambres qu'on pouvait fermer, assimilables à des carceres d'amphithéâtre, tandis que pour celle d'Aphrodisias ont été identifiés au moins trois refuges faits de gradins remployés, ménagés dans un nouveau mur de podium haut de 1,80 m, complété comme le précédent par un filet.

Figure 572 – Aphrodisias, stade. Arène aménagée dans la sphendonè (2011).

Le nombre de ces arènes n'est pas négligeable, surtout si l'on pense que ces structures ont facilement pu disparaître, qu'on ait remployé leurs matériaux aisément disponibles, qu'on les ait détruites comme tardives ou encore qu'elles soient demeurées ensevelies, peu de stades étant fouillés jusqu'à leur niveau de sol. On ne généralisera pas pour autant : en Ionie, les fouilles de Priène, Milet et Magnésie du Méandre n'ont pas relevé la trace d'arène aménagée secondairement dans le stade.

Ces dispositifs manifestaient une conversion radicale : ils revenaient à nier la configuration originale du stade en amputant définitivement la piste. On pourrait penser qu'il s'agissait là, alors que les concours gymniques avaient disparu ou du moins perdu de l'importance par rapport aux chasses, d'une façon de réduire la taille de l'arène, afin de la protéger à moindre coût, les difficultés financières impliquant une réduction de l'ampleur des spectacles. L'utilisation de la sphendonè

n'était cependant peut-être pas nouvelle : elle pourrait s'être inscrite dans l'héritage des sports de combat tels qu'on put les organiser dans les stades grecs à partir de l'époque hellénistique selon certains [95], même si l'aspect des premiers stades montre qu'il ne s'agissait pas d'un aménagement nécessaire : les corps à corps pouvaient être davantage mis en valeur à cette extrémité arrondie de l'arène, devant un public restreint de spectateurs. Cela ne valait pas pour les stades qui encore à l'époque impériale n'étaient équipés de gradins qu'en leur centre comme ceux de Priène ou de Délos. Par ailleurs la fouille du stade de Némée a mis en évidence trois sols constitués de terres particulières, une rouge, une blanche et une marron, la dernière datant probablement du tournant de notre ère. Ces trois sols avaient été préparés pour certaines épreuves, non pas dans la sphendonè, mais face à la tribune des juges, qui auraient joui ainsi d'une visibilité optimale [96].

En tous cas l'association la plus naturelle que l'on pouvait faire entre ce nouveau genre de spectacle et les épreuves agonistiques traditionnelles était de mettre en regard paire de gladiateurs et paires de lutteurs, pancratiastes ou boxeurs. Dans les épitaphes grecques de gladiateurs le champ lexical sportif était courant : aux côtés de l'expression ἐν σταδίοις, sur laquelle nous reviendrons, on trouvait par exemple l'adjectif ἀλείπτος (invaincu). Une telle assimilation est bien connue dans le monde romain, où le stade faisait défaut et ne fut introduit que sous l'impulsion extraordinaire de Domitien, fondateur de concours à la grecque : ainsi à Pompéi sous les Julio-Claudiens, des athlètes comme des gladiateurs se produisaient à l'amphithéâtre (*CIL* IV 1177, 7989 a, c, 7993, 9970 ; *CIL* X 1074 d.

Entre les stades-amphithéâtres précoces, construits entre l'époque augustéenne et l'époque flavienne, et les arènes de la fin de l'Antiquité, faut-il oublier les stades dans le jeu d'édifices de spectacle disponible, et considérer que seuls les théâtres furent utilisés dans l'intervalle ? Nous reviendrons sur l'important corpus de théâtres dont l'orchestra fut bordée d'un haut mur de podium, et l'abondante littérature associée. L'orchestra de ces théâtres pouvait constituer une arène miniature pour mettre en scène des duels corps à corps. Cependant, bien qu'agrandie souvent par la suppression des premiers rangs de gradins, elle demeurait petite, en comparaison de l'espace offert par les stades, pour des chasses et des combats, dès lors qu'on atteignait un certain nombre de participants ; par ailleurs les dallages qui se répandirent à l'époque antonine l'éloignaient du modèle de l'arène, bien qu'il fût toujours possible de le couvrir de sable. Il nous semble important ici de relever que des dispositifs analogues existaient dans les stades, dont on parle moins souvent [97] : les

95. Welch 1998b, p. 118.

96. Miller 2001 fig. 61-62. La troisième couche est datée par une fibule du Ier s. av. J.-C.–Ier s. apr. J.-C.

97. Sur la multiplicité des lieux de spectacle utilisés pour les jeux de l'arène, voir Robert 1940 [1971], p. 35, Welch 1998b, p. 122-125, Rumscheid, Rumscheid 2001, p. 132, Welch 2007, p. 166-185. K. Welch déjà remarquait que certaines études se concentrant sur l'adaptation des théâtres omettaient d'aborder la question des stades (Welch 1998b, p. 122, n. 11). *Cf.* de Bernardi Ferrero 1974, p. 145 : « in Grecia ed in Asia Minore non furono costruiti anfiteatri, ma allo scopo vennero destinati i teatri ».

murs de podium sont également identifiables dans les stades suffisamment conservés. Outre le cas bien connu d'Aphrodisias, les stades de Milet, de Magnésie en Ionie, ainsi que probablement celui d'Éphèse, étaient équipés d'un podium. Comme dans les théâtres, ces podiums constituent un équipement venant compléter la forme originelle des stades hellénistiques. Comme dans les théâtres, les podiums des stades pouvaient être rehaussés de filets, tant dans leur partie centrale qu'aux extrémités, ce qui montre qu'on pouvait entourer d'une barrière protectrice tout ou partie de la piste transformée en arène pour des chasses : c'est le cas à Aphrodisias, mais aussi à Pergè [98]. Le copieux dossier textuel et matériel rassemblé par K. Welch, étayé notamment par le cas d'Aphrodisias, mais aussi par d'autres sources d'Asie Mineure et du monde grec — ainsi de ce taureau surnommé à Kos maître du stade (σταδιάρχης [99]) – l'amenena à soutenir, en prenant la défense du bon sens contre la doxa, qu'on recourut d'abord aux stades pour organiser les spectacles impériaux dans l'Orient grec : chasses, y compris tauromachie, combats de gladiateurs, exécutions capitales, martyres [100].

Les sources iconographiques montrent aussi que les stades ont pu recevoir les jeux de l'arène. On l'observe notamment au stade de Magnésie du Méandre (voir *supra*, p. 416). On sait que des technites comme une famille de gladiateurs prenaient place sur les gradins, ce qui ne permet pas de préjuger des spectacles donnés. En revanche, les reliefs du mur de podium dont nous avons déjà signalé les motifs hippiques représentent non seulement des accessoires d'athlètes, comme des bras de cestiaires et un cerceau de palestre dans la kerkis 11, mais aussi un gladiateur dans la kerkis 7 et, à côté de représentations d'Hermès, dieu du gymnase, et de piliers hermaïques, également une représentation d'Arès et d'armes, qui pouvaient être offertes comme prix dans divers contextes, mais qui associées au dieu de la guerre et à des trophées pouvaient aussi évoquer la gladiature. On peut rapprocher ces reliefs de la plaque portant un relief de gladiateur mise en relation avec l'aménagement d'un podium autour du stade-amphithéâtre de Nicopolis [101]. S'ajoutent encore les stèles funéraires de gladiateurs, souvent erratiques, mais parfois bien situées à proximité des stades : c'est le cas du cimetière de gladiateurs récemment fouillé à Éphèse [102] ou encore de celui des mémoriaux d'Aphrodisias dont la provenance est connue [103].

Quant à l'expression très débattue ἐν σταδίοις, courante dans les épigrammes de gladiateurs, si elle fait sans doute métaphoriquement allusion, comme le défendait L. Robert, aux diverses arènes foulées par la personne en question, sans faire référence à un type monumental précis, elle manifeste au moins la pertinence de la notion de stade pour évoquer les combats de gladiateurs dans l'arène. Il n'est cependant pas tout à fait exact de dire que « le mot ἀμφιθέατρον n'entrait pas dans une

98. Welch 1998a, p. 559, fig. 12, Welch 1998b, p. 123-125, fig. 7-8.
99. Robert 1940 [1971] nº 191.
100. Welch 1998b, p. 122-131.
101. Zachos 2016, p. 550, fig. 11.
102. Erdemgil, Krinzinger (éd.) 2002, Kanz, Grossschmidt 2005.
103. Welch 1998b, p. 128.

épigramme » [104], contrairement au mot θέατρον. À strictement parler le premier, avec sa finale brève aux cas directs, entre dans chaque première moitié d'un pentamètre de distique élégiaque, mais aussi avec sa finale longue, par substitution spondaïque, et c'est l'expression ἐν ἀμφιθεάτροις qui ne pouvait entrer dans un tel mètre, la coupe ne pouvant tomber à l'intérieur d'un mot ; il suffisait donc d'omettre la préposition, comme cela est courant en poésie. Mais la question ne devait pas se poser aux poètes, dans une région où l'amphithéâtre était rare. En revanche, on ne peut pas considérer θέατρον et στάδιον comme une alternative où seule la sémantique aurait joué : ἐν θεάτροις donnait une brève entre deux longues, ce qui n'entrait pas dans le mètre, contrairement à ἐν σταδίοις avec ses deux brèves entre deux longues, expression de beaucoup plus commode, qu'on pouvait mettre en valeur à la coupe ou en fin de vers.

Il importe donc d'affiner à la lumière de nos dernières connaissances le tableau proposé par L. Robert : ce dernier notait bien que dans l'Orient grec, en l'absence d'amphithéâtres, « le plus souvent d'autres édifices, déjà existants, surtout des théâtres, ont été transformés ». D'une part il affirmait : « les stades ont été utilisés pour les *munera* » mais n'en donnait aucune preuve, sinon l'exemple éloigné du martyre de Polycarpe, selon Eusèbe, rejetant par ailleurs l'expression ἐν σταδίοις dans les épigrammes de gladiateurs comme métaphorique ; d'autre part il avançait : « le plus souvent, semble-t-il, les *munera*, en Orient, ont été donnés dans des théâtres », invoquant « les ruines mêmes », « la décoration des monuments » et fournissant toute une liste d'exemples [105]. Une telle présentation synchronique des faits pourrait conduire à une sous-estimation du poids des stades dans la balance et à l'oubli du facteur temporel dans l'évolution de la panoplie des cités. L'étude de cas que mène K. Welch à propos d'Aphrodisias montre toute l'importance d'études complètes des sources disponibles à l'échelle de la cité : selon son analyse, dans un premier temps, seul le stade fut disponible pour les chasses, les combats de gladiateurs et les exécutions capitales dès le Ier s. apr. J.-C. ; le théâtre ne serait devenu qu'ensuite disponible pour de tels spectacles, quand on équipa à la fin du règne d'Antonin le Pieux son orchestra d'un haut mur de podium [106], ce qui n'empêchait pas qu'on continuât de donner des chasses à grande échelle au stade. Enfin, après le milieu du IVe s. apr. J.-C., alors qu'en dehors de Rome les combats de gladiateurs étaient tombés en désuétude, on aménagea une arène dans le stade pour des chasses qui perduraient encore au VIe s. apr. J.-C. de même qu'à Rome et Constantinople [107].

Il apparaît donc essentiel de tenir compte des stades, non seulement pour l'exécution des martyres, mais aussi pour les jeux de l'arène, sans se restreindre aux stades

104. Robert 1940 [1971], p. 35.
105. Robert 1940 [1971], p. 34-36.
106. D'après l'inscription de Tib. Cl. Zelos sur le front du proskènion (*I.Aphr.* 8.85, datée de 139-161). La profondeur de l'orchestra serait alors passée du mètre qu'elle avait atteint dans la deuxième moitié du Ier s. apr. J.-C., lors d'un premier décaissement destiné à créer une estrade basse, à 2,20 m. Thèse des deux phases déjà défendue par N. de Chaisemartin et D. Theodorescu dans de Chaisemartin, Theodorescu 1991, p. 63 et reprise de Chaisemartin 2015, de Chaisemartin *et al.* 2017, p. 44-45.
107. Welch 1998a, p. 561-569.

à deux sphendonès, comme le montre l'exemple de Magnésie [108]. Nous n'irons cependant pas jusqu'à la conviction que les stades précédèrent les théâtres, comme l'avance K. Welch, généralisant le cas d'Aphrodisias aux cités grecques [109], même si nous proposerons un scénario proche à Éphèse. Si l'on pense que nombre des événements en jeu dans l'argumentation de K. Welch sont datés de façon approximative, par la prosopographie et la forme des lettres, du r^er^ s. apr. J.-C. et que la chronologie du stade n'est établie que d'après la vraisemblance, que d'autre part des aménagements provisoires ont pu précéder la réalisation d'aménagements définitifs, on ne pourra qu'être prudent concernant la chronologie relative des monuments. Au-delà du cas précis d'Aphrodisias, on veillera à ne pas généraliser, car les chronologies absolues et relatives des théâtres et des stades sont loin d'être toujours solidement fixées.

Il nous faudra donc, sans parti-pris en faveur de l'un ou l'autre type monumental, tâcher de faire la part des événements qui purent avoir lieu dans les différents édifices, en tenant compte de la chronologie relative de ces édifices, mais aussi des besoins impliqués par les événements.

Confusion des fonctions, diversification des usages

Alors qu'à l'époque hellénistique, la répartition des fonctions entre les quatre grands types d'édifices de spectacle disponibles – théâtre, bouleutèrion, stade, hippodrome – paraissait, relativement du moins, claire, l'apparition en Italie à la fin de l'époque républicaine des odéons et des amphithéâtres rebat les cartes. Ces nouveaux types émergeaient en effet bien après les usages qu'ils étaient destinés à servir et devaient de ce fait entrer en concurrence avec les types préexistants : ainsi les odéons entraient en concurrence à la fois avec les bouleutèrions, d'un point de vue morphologique, et avec les théâtres, venant assumer une partie des fonctions jusque là réservées aux théâtres en spécialisant et miniaturisant la forme du théâtre ; les amphithéâtres pouvaient apparaître quant à eux redondants avec les stades et les hippodromes, qui pouvaient offrir aux spectateurs une vue de tous côtés, ou encore avec les théâtres, en ce qu'ils les dédoublaient. Ces édifices, qui pouvaient être décrits comme des théâtres améliorés ou spécialisés – théâtres couverts, théâtres pour les chasses – introduisaient une certaine confusion dans le jeu des θέατρα disponibles.

Cette confusion rapprochait dans une certaine mesure, dans le monde grec, le bouleutèrion, le stade et l'hippodrome du théâtre et ouvrait la voie à des convergences et une certaine redondance dans les usages des différents édifices, les mettant en concurrence, d'autant plus que l'offre de spectacles se diversifiait : à la destination première de tradition grecque venait s'ajouter une multiplicité d'usages. Devant cette multiplication des possibles, chaque région, chaque cité fit nécessairement des choix.

Ainsi les gladiateurs de l'époque impériale pouvaient combattre à l'amphithéâtre, au stade, au théâtre, de même qu'à Rome à l'époque républicaine, en l'absence d'un type monumental encore bien défini, ce pouvait être au forum ou au

108. Karambinis 2020 par exemple envisage surtout les théâtres et les « stades amphithéâtres ».
109. Welch 1998b, p. 127.

cirque ; la même hésitation valait pour les martyres. Alors que les spectacles de l'amphithéâtre avaient été bien accueillis, on ne construisit de monuments supplémentaires que dans des contextes très particuliers : cité très impliquée dans le culte impérial, dotée d'un *ludus*, investissement exceptionnel d'un magistrat romain...En règle générale et systématiquement en Ionie, la panoplie monumentale ne fut pas jugée défaillante : les solutions qu'offraient les théâtres et les stades étaient déjà multiples.

De même en Asie Mineure, on construisit rarement des odéons *ex nihilo*, mais on préféra adapter les bouleutèrions déjà existants qui pouvaient souvent faire office de scène secondaire par rapport au théâtre. En particulier dans les cités d'Ionie, on compte rarement un odéon clairement distinct d'un bouleutèrion : celui d'Éphèse remplit clairement les deux usages tandis qu'à Smyrne le bouleutèrion d'Aristide, qui est peut-être celui que Pausanias appelait odéon, semble avoir eu un usage similaire à celui de l'odéon du port. Dans d'autres cas , le bouleutèrion ne semble pas avoir été adapté pour servir aussi d'odéon, sans qu'on construise pour autant un odéon, ce qui indique vraisemblablement que l'on considéra, comme c'était possible aussi en Occident, que cet édifice était superflu et que le théâtre suffisait à l'organisation de concours ou spectacles musicaux : tout convergeait pour intensifier l'usage du théâtre et étendre sa polyvalence à de nouveaux genres de spectacle.

III — L'orchestra comme arène

Si les théâtres n'étaient pas destinés à recevoir les jeux de l'arène, et que d'autres édifices pouvaient leur faire concurrence, le phénomène de la transformation, dans certains théâtres, de l'orchestra et de sa périphérie en arène, voire en bassin, est très généralement reconnu, à partir d'un faisceau d'indices convergents : morphologie des théâtres, mais aussi représentations figurées et textes associés à ces derniers [110].

Les textes ne laissent guère de doutes à ce sujet. Ainsi ce célèbre passage de la *Vie d'Apollonios* de Philostrate, où le philosophe dénonce les massacres d'hommes au théâtre de Dionysos à Athènes, dès le milieu du r^er^ s. apr. J.-C. (Philostr. *VA* IV 22). Nous avons également cité cette lettre de Julien aux Corinthiens (voir *supra*, p. 1280), qui leur reproche d'utiliser leurs théâtres – non seulement l'amphithéâtre, mais aussi le théâtre et l'odéon –, pour y organiser des chasses d'ours et de panthères. Ces textes constituent des condamnations morales blâmant ce qui est considéré comme un détournement des théâtres où l'on répand le sang au lieu d'y célébrer les concours traditionnels en l'honneur des Muses.

Pourtant les théâtres pouvaient paraître en un sens adaptés à ces nouveaux usages. L'orchestra offrait un large espace outrepassant dans la vaste majorité des cas le demi-cercle, autour duquel se répartissaient les spectateurs ; restait à accentuer encore, pour des raisons nécessaires à la sécurité, la séparation entre l'espace

110. À ce sujet voir Collart 1928, Dyggve 1958a, Dyggve 1958b, Robert 1940 [1971], p. 34-35, Neppi Modona 1974, Gebhard 1975, Bouley 1985, Golvin 1988, p. 237-249, Sear 2006, p. 43-44, Dodge 2009, Isler 2017, p. 763-778. Sur la Grèce, Moretti 1992c, Karambinis 2020 (corpus d'une vingtaine de monuments).

des artistes et celui du pubic, sans gêner outre mesure la vue du spectacle, par des murs de podiums, des parapets ou des filets ; à fermer, ou à pouvoir fermer, tous les accès ; à le rendre parfaitement étanche et à adapter le système hydraulique dans le cas d'un bassin : l'aménagement d'arènes, voire celui de bassins, pouvait s'inscrire dans une certaine continuité avec l'histoire de la monumentalisation des théâtres. La hauteur de l'estrade notamment facilitait la fermeture de l'orchestra du côté du bâtiment de scène.

Si l'on s'éloignait de la destination première du théâtre, on prendra garde à ne pas voir nécessairement ces transformations comme des dénaturations : les sources littéraires nous montrent qu'on condamnait un usage dévoyé, sans prendre garde à la modification du cadre architectural. Le cas de Dodone où l'arène fut construite au détriment du bâtiment de scène, le privant de sa fonction scénique, est si singulier que G. Daux a pu avancer que ces travaux destructeurs constitueraient des représailles augustéennes contre le centre de la résistance à la domination romaine [111] ; on a cependant depuis remarqué que l'époque augustéenne constituait plutôt un *terminus post quem* pour la transformation en arène [112]. Ce théâtre, précurseur ou non, apparaît en tous cas isolé [113], et on peut le distinguer de transformations qui furent généralement moins exclusives et plus progressives.

Nous avons bien plutôt vu dans le cadre des théâtres d'Ionie que la transformation de l'orchestra suivait une certaine logique d'évolution générale des espaces scéniques, qui n'était pas nécessairement déterminée par la seule volonté de faire des théâtres des arènes. Cela rend plus ardue la tâche de savoir quels théâtres servirent effectivement d'arène et dans quelle mesure ils furent transformés à cette fin. Afin de pouvoir prendre un peu de recul sur la singularité de cette région, nous tâcherons de donner un aperçu de l'éventail des possibles à l'échelle de l'Asie Mineure. Il s'agira de voir ensuite quels théâtres d'Ionie étaient adaptés aux jeux de l'arène et dans quelle mesure leur équipement pouvait convenir à plusieurs usages.

III.1 — Les solutions adoptées en Asie Mineure

Notre objet ici est général et nous n'entrerons pas dans les détails de l'histoire architecturale de chacun des cas évoqués. Nous voulons simplement donner un aperçu de la transformation des orchestras à l'échelle de la péninsule micrasiatique afin de mieux comprendre le cadre dans lequel se développèrent les théâtres d'Ionie et comment ils s'y singularisèrent. Les trois catégories de théâtres que distinguait D. de Bernardi Ferrero ne l'engageaient pas véritablement dans une typologie, puisqu'elles

111. Daux 1959, p. 750 repris dans Aktüre 2017, p. 169.

112. Antoniou 2015 et Di Napoli 2015a donnent encore la datation augustéenne qui fut longtemps généralement admise ; Georgoulas, Skalisti 2018 revient sur cette datation au terme d'une étude approfondie ; Karambinis 2020 en prend acte.

113. Georgoulas, Skalisti 2018 ne donne comme parallèle en Grèce que la transformation de l'odéon de Corinthe, qui daterait du IIIe s. apr. J.-C. On pourrait aussi songer à celui de Tyndaris en Sicile, qui aurait été modifié dès le Ier s. apr. J.-C. (*cf.* Isler 2017 *s. v.* Tyndaris).

revenaient pratiquement à classer les caractéristiques morphologiques des monuments selon trois périodes successives de construction originelle : les petits théâtres hellénistiques (Priène, Assos, Pinara, Balboura) qui conservèrent peu ou prou leur forme, à ceci près qu'on aurait supprimé les trônes de proédrie de l'orchestra, voire ajouté une balustrade (Assos) ; les théâtres hellénistiques ou de l'époque de transition (Éphèse) qui furent équipés d'un podium ; les théâtres construits à l'époque impériale (Aspendos, Hiérapolis, Sagalassos, Selgè) qui se caractériseraient d'emblée par une « orchestra arène abaissée (abbassata) »[114]. Un tel schéma fonctionne assez mal, avant tout parce que tout théâtre, quelle que fût sa date de construction originelle – du reste pas toujours bien connue – put être équipé d'un podium ; que les théâtres construits *ex nihilo* sont rares et sont loin d'impliquer systématiquement des formes différentes.

Le corpus des orchestras adaptées, même si les listes anciennes peuvent être complétées[115], ne peut être que lacunaire, attendu que beaucoup de théâtres d'Asie Mineure ne sont pas suffisamment bien conservés pour qu'on puisse observer les caractéristiques de l'orchestra, et que rares sont ceux qui sont publiés de façon satisfaisante. Il pose aussi des problèmes de définition : on ne peut se contenter de recenser les théâtres transformés à l'époque impériale, car un théâtre comme le nouveau théâtre de Magnésie du Méandre fut conçu d'emblée avec un mur de podium. On ne peut non plus relever une certaine forme qui serait systématiquement caractéristique de l'arène : les orchestras d'Ionie furent à la haute époque hellénistique entourées de barrières à poteaux de bois qu'il faut savoir distinguer de filets contre les bêtes ; au tournant de notre ère ou au Ier s. apr. J.-C., dans les théâtres d'Éphèse et de Milet, apparaissent des parapets, dont la hauteur comme l'usage sont difficiles à établir ; enfin il existait comme nous l'avons vu déjà des podiums bas dans les théâtres attalides de Pergame et de Delphes et on en trouvait aussi de très bas dans les odéons ou bouleutèrions qui ne servirent probablement pas d'arène.

Les podiums présentent de grandes variations de hauteur qu'il importe de distinguer[116]. Une différence minimale entre le niveau de l'orchestra et le lit d'attente du premier rang peut permettre de faire un premier tri grossier, en éliminant les cas

114. de Bernardi Ferrero 1974, p. 148-149.

115. Collart 1928, p. 115-117 (Asie Mineure), Robert 1940 [1971], p. 34 : en Grèce, Philippes, Thasos, Athènes et en Asie Mineure, Sagalassos, Termessos, Aspendos, Myra, Patara, Aizanoi, Tralles, Magnésie, Priène, Iasos, Milet, Éphèse, Pergame, Assos, Troie. Pour le cas d'Iasos, il faut préciser qu'on n'a pas la trace d'une transformation de l'orchestra, mais des monuments de gladiateurs associés au théâtre. Si nous traitons ici en priorité des transformations des théâtres, on signalera que la liste peut être allongée de ce point de vue également, par exemple avec les reliefs de Cibyra récemment étudiés (Berns, Ali Ekinci 2015) ; des gladiateurs sont attestés dans des cités où l'on ne conserve pas d'équipement adapté, comme à Mylasa (Rumscheid, Rumscheid 2001). Notre sujet ne portant pas sur toute l'Asie Mineure, nous ne faisons que présenter très succinctement les éléments rassemblés dans notre base de données. Dodge 2009 annonçait une publication de D. Stewart à paraître, intitulée « the modification of theatres in Asia Minor », dont on ne sait rien.

116. Dans sa brève synthèse, D. de Bernardi Ferrero considère qu'on supprima généralement quatre à cinq rangées de gradins pour édifier des podiums de 1,50 m environ (de Bernardi Ferrero 1974, p. 149). C'est omettre de signaler les variations de plusieurs mètres et cette hauteur retenue comme celle du podium canonique d'arène paraît relativement faible : cinq rangs impliquent plutôt une hauteur de 2 m et les podiums pouvaient être plus élevés encore (voir *infra*, p. 1297).

où la transformation de l'orchestra ne peut pas être retenue comme liée à l'aménagement d'une arène : la définir comme l'équivalent de la hauteur de 3 rangées de gradins environ (*ca* 1,20 m) divise les données en deux groupes qui ne sont pas sans cohérence, les podiums hellénistiques et ceux des odéons et bouleutèrions étant rassemblés dans le premier. Là où le podium correspond plutôt à 2 rangées, on peut considérer qu'il servait surtout à canaliser les circulations en dissuadant l'enjambement plutôt qu'à rendre tout franchissement impossible.

La hauteur nécessaire à la protection des spectateurs cependant, qu'il s'agisse d'un filet, d'un parapet ou d'un podium, n'est pas la même selon le type de spectacle, impliquant des hommes ou différentes espèces de bêtes : certains félins peuvent sauter jusqu'à 4 m de hauteur [117], ce qui exigeait un filet de cette hauteur, ou un parapet ou un podium surmontés d'un filet. Dans les cas où l'on supprimait des gradins, la hauteur du podium était plus ou moins proportionnelle à l'élargissement de l'orchestra, si bien qu'elle pouvait être dictée par un désir d'agrandissement de l'aire de jeu et non seulement par la protection des spectateurs. Pour juger de l'usage comme arène, il faut en outre voir si les escaliers du koilon et les accès latéraux rejoignant l'orchestra avaient été supprimés, ou s'il était possible de les barrer ; mais encore quelles entrées étaient possibles pour les gladiateurs, les bêtes et les chasseurs.

L'exhaustivité en la matière apparaît donc impossible et les chiffres ne sont significatifs que rapportés aux lacunes de la documentation. Si l'on tente une recension parmi plus de trois cents édifices de type théâtral, théâtres, odéons ou bouleutèrions connus en Asie Mineure, on peut identifier une trentaine de cas (**fig. 571**), qui correspondent tous à des théâtres à l'exception de l'odéon de Troie (théâtre C), dont le podium haut de 1,30 m pourrait constituer un cas-limite. Autrement dit cette proportion de 10%, qui correspond à celle de 20 théâtres transformés sur 200 environ donnée par M. Karambinis pour la Grèce est un minimum : la proportion est plus importante si on se limite aux théâtres, et le serait sans doute encore si on connaissait mieux l'orchestra de chacun d'eux ; en Ionie déjà les podiums sont apparus largement majoritaires pour les théâtres que nous connaissons (voir *supra*, p. 1195), même s'il reste à déterminer quels podiums pouvaient border une arène.

Pour ce qui est de la répartition des sites, il ne faut pas la surinterpréter : elle correspond à la carte générale de répartition des théâtres d'Asie Mineure, et à la proportion de théâtres conservés dans chaque région. Ainsi sont concernés essentiellement les théâtres des côtes ouest et sud-ouest et de la vallée du Méandre, autrement dit des provinces romaines d'Asie (Troie, Assos, Mytilène, Cymè, Phocée, Érythrées, Éphèse, Magnésie du Méandre – le nouveau théâtre au moins – Milet, Alabanda, probablement Tralles, Nysa, Aphrodisias, Hiérapolis, Laodicée du Lycos, Aizanoi) et de Lycie-Pamphylie (Telmessos, Tlos, Xanthos, Patara, Phasélis, Pergé, Sidé), Antioche, capitale de la Pisidie et Ancyre, capitale de la Galatie, ainsi que trois cas en Cilicie plane (Élaiussa Sébasté, Diocésarée et Olba), un à Chypre (Néa Paphos). Quant à

117. Jennison 1937, p. 155-156.

la chronologie, quand les transformations ne sont pas attribuées à une époque tardive sans plus de précisions, on trouve des datations allant du IIe s. apr. J.-C. au IIIe s. apr. J.-C. voire au IVe s. apr. J.-C.

De ce rapide survol se dégage une certaine différence par rapport aux théâtres de Grèce. D'un point de vue général, les transformations y sont plus importantes. On n'a pas identifié avec certitude d'orchestras qui aient été entourées d'un simple filet démontable et il semble qu'on a généralement recouru à des constructions maçonnées, parfois des parapets, bien plus souvent des murs de podium. Comme pour les fronts de scène à cinq portes, l'Asie Mineure peut être rapprochée de la Grèce du Nord et de la Macédoine pour les transformations de l'orchestra qui furent de manière générale plus profondes que dans les autres régions de Grèce.

On connaît quelques parapets, mais aucun que l'on puisse définir comme simple et isolé. Le cas de Néa Paphos à Chypre se distingue des théâtres du continent micrasiatique par son épais mur constitué de remplois dans l'orchestra, qui semble se suffire à lui-même [118].

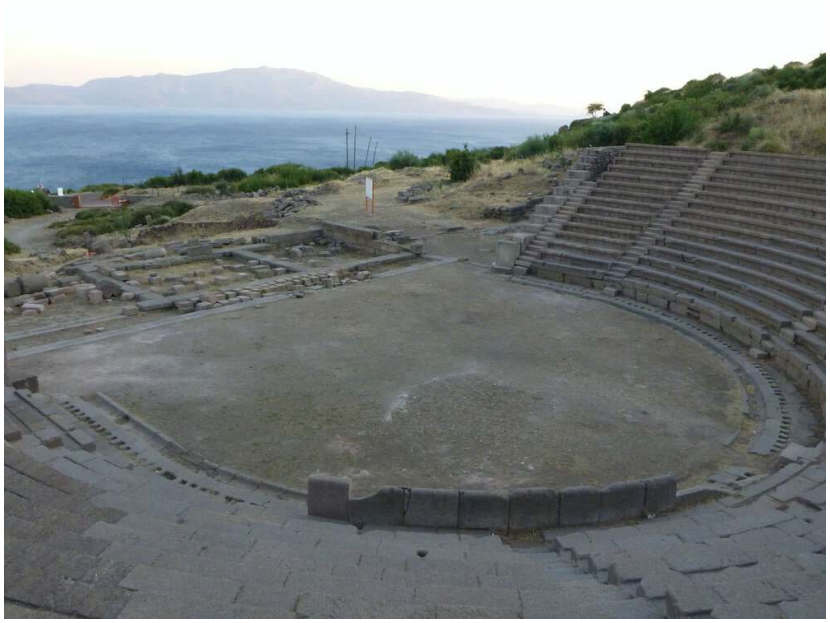


Figure 573 – Assos, théâtre. Parapet et encastrements en bordure d'orchestra. Vue générale (2011).

Au théâtre d'Halicarnasse, deux rangées d'encastrements étaient selon O. Alpözen destinées à des balustrades en pierre avec des ouvertures en losange définissant les limites de la circulation périphérique dallée, mais il n'est pas assuré que cette limitation ne soit pas antérieure à l'époque impériale ni qu'elle soit liée à l'utilisation de l'orchestra pour des combats de gladiateurs [119] : la rangée à l'intérieur de la circulation rappelle celle de la banquette de Priène, datée du IIe s. av. J.-C. et qui tenait lieu de parapet [120]. On pourra toutefois en rapprocher les deux alignements

118. Green *et al.* 2015.
119. En ce sens, Carlsen 2014, p. 445.
120. Alpözen 1990, p. 94-95, Pedersen, Isager 2015, p. 297.

de mortaises décrivant deux arcs au pied des gradins que W. Dörpfeld avait relevés (**fig. 562**), sans les commenter, dans un théâtre où le bâtiment de scène était soudé au koilon et qui fut peut-être adapté aux jeux de l'arène [121] : leur densité fait penser plutôt à une balustrade qu'à un filet.

FIGURE 574 – Alabanda, théâtre. Parapet sur le premier rang de gradins (2011).

FIGURE 575 – Patara, théâtre. Haut parapet prenant appui sur le premier rang de gradins (2014).

121. COLLART 1928, p. 117.

Figure 576 – Nicée, théâtre. Parapet doublant le podium de l'orchestra (2011).

Au théâtre d'Assos (**fig. 573**), assez peu remanié à l'époque impériale, le dispositif ne consiste pas en un simple parapet comme l'indiquait D. de Bernardi Ferrero dans son résumé : un parapet est bien présent, composé d'une simple assise de très hauts orthostates (1,37 m) ornée à l'origine de boucliers et de piliers hermaïques, mais cette assise se trouve adossée aux gradins dont le premier rang a été réduit en profondeur et le repose-pieds supprimé si bien que le parapet prend appui sur un petit podium haut de deux assises ; les séries d'encastrements au pied du parapet et au sommet du podium sont peut-être liées au dispositif, à moins qu'il y ait eu plusieurs phases. Ils semblent faits pour des montants en bois, peut-être ceux d'une balustrade pour ceux qui sont situés dans l'orchestra, étant donnée leur densité, et un filet fixé à des mâts pour ceux qui se situent derrière, qui auraient pu servir aussi à des velums [122]. À Alabanda, le parapet est constitué par un épais mur de remplois prenant appui sur le premier rang de gradins, au-dessus de l'assise de repose-pieds (**fig. 574**) ; à Patara un puissant mur s'élevait au-dessus d'une rangée conservée (**fig. 575**). De telles solutions s'approchaient des podiums en ce qu'elles intégraient le parapet à un haut mur se substituant aux premiers rangs et qu'elles pouvaient impliquer la suppression de gradins, même si une rangée servait d'euthynteria. Enfin nous avons vu que les parapets simples à l'intérieur des orchestras d'Éphèse et de Milet furent doublés par de hauts podiums ; c'était le cas aussi dans le théâtre contemporain de Nicée en Bithynie, avec un parapet plus épais devant une circulation plus étroite au pied d'un podium de dimensions moyennes (**fig. 576**).

Les podiums, qui étaient bien plus nombreux, pouvaient dépasser les 2 m, voire approcher les 3 m : de 2 m restitués à Mytilène [123] à *ca* 3 m au théâtre nord de Laodicée du Lycos [124] en passant par ceux d'Aphrodisias, de Myra, de Pergè, de Sidè, de Patara, de Xanthos, d'Éphèse et d'Antioche de Pisidie. Dans cette dernière cité, où l'on avait construit, sans doute plus tôt, un amphithéâtre en bois probablement

122. Isler 2017 *s. v.* « Assos », y voit deux phases, sans donner de justification : dans la première une simple balustrade en bois, dans la seconde le parapet et derrière une grille métallique.
123. Karambinis 2020.
124. Simsek, Sezgin 2012.

éphémère (voir *supra*, p. 1278), le podium semble correspondre à six ou sept rangées de gradins supprimées (**fig. 577**). On pourra ajouter encore le podium de Prousias de l'Hypios en Bithynie, si l'empilement approximatif de gradins qui le constitue est antique (**fig. 578**) [125]. Ces très hautes constructions, que l'on trouve dans toute l'Asie Mineure occidentale, impliquaient une certaine reconfiguration des abords de l'orchestra, puisqu'il fallait supprimer les premiers rangs descendant jusqu'au sol de celle-ci et édifier un podium plein ou creux, contenu par un mur et généralement surmonté d'une circulation ; nous avons vu qu'en Ionie la reconfiguration touchait aussi le bâtiment de scène.

Figure 577 – Antioche de Pisidie, théâtre. Le mur de podium, aujourd'hui largement effondré, y était particulièrement élevé (2010).

Figure 578 – 1. Prousias de l'Hypios, théâtre. L'orchestra faisant office de terrain de football (2012). 2. Détail des blocs de gradins et d'escaliers entassés à l'endroit et à l'envers en bordure de l'orchestra (2012).

125. Pour des fouilles récentes, on peut se référer à Ayengin 2015.

Les podiums pouvaient être surmontés d'un parapet devant les gradins, notamment en Lycie-Pamphylie : c'était le cas à Pergè (0,82 m + 1,44 m)[126], où le parapet était ajouré si bien qu'un spectateur assis au premier rang pouvait dans une certaine mesure voir à travers[127], mais aussi à Sidè (*ca* 0,80 m + *ca* 1,50 m)[128]. L'association de l'aménagement secondaire d'un parapet et d'un podium bas est frappante dans des théâtres voisins de Pamphylie (**fig. 580–579**). Deux théâtres de la Lycie voisine entrent également dans ce cas : dans celui de Myra (**fig. 581**), une assise d'orthostates fut ajoutée au podium bas originel, qui était peint[129] ; à Tlos on trouvait également un parapet en épais blocs de remploi (**fig. 582**) ajouté secondairement à un podium bas soigné, au parement composé d'une assise d'orthostates moulurés en bas et en haut, récemment dégagé[130]. Un podium soigné grossièrement rehaussé dans une seconde phase se retrouve en Macédoine, à Stobi : son mur est composé d'une assise de base, d'orthostates et d'un couronnement, complété par un mur en petit appareil irrégulier lié au mortier : l'achèvement du théâtre, débuté dans la seconde moitié du Ier s. apr. J.-C. selon un schéma occidental, avec un koilon semi-circulaire, aurait eu lieu dans la première moitié du IIe s. apr. J.-C. selon des modèles micrasiatiques pour le koilon outrepassant le demi-cercle et le bâtiment de scène[131]. Peut-être s'agissait-il d'adapter à des chasses des podiums qui avaient jusque là suffi à des combats de gladiateurs ? Le podium pouvait encore être complété par un filet fixé à des mâts, par exemple à Cymè d'Éolide, où une série d'encastrements se trouvait à son sommet[132]. L'aspect hétérogène de ces podiums rehaussés par un parapet, un muret ou un filet rejoignait celui des parapets ajoutés sur des rangées préexistantes.

Figure 579 – 1. Sidè, théâtre. Vue générale avec le parapet sur le podium bas (2011). 2. Détail de la bordure de l'orchestra, avec le canal périphérique couvert au pied du podium rehaussé d'un parapet (2010).

126. Öztürk 2009, p. 21-23, pl. II, fig. 2 Kara, Demirel 2016.
127. de Bernardi Ferrero 1974, p. 149, fig. 220.
128. Mansel 1963, p. 138.
129. Özdilek 2016.
130. Korkut 2015, p. 415, fig. 11-12, Korkut *et al.* 2016.
131. Pavlovski 2018a, Pavlovski 2018b.
132. Mancuso 2012.

FIGURE 580 – Pergè, théâtre. Vue générale avec le parapet sur le podium bas (2011).

FIGURE 581 – Myra, théâtre. Le mur de podium rehaussé d'orthostates. Dans la kerkis centrale, vestiges d'une loge (2014).

Figure 582 – Tlos, théâtre. Devant les gradins, les blocs menaçant de s'effondrer sont ceux du parapet ajouté à un petit podium dégagé en 2014 et 2015 (10/08/14).

Ce n'est pas le lieu de revenir sur la chronologie souvent difficile de tous ces remaniements ; ni sur leur qualité qui peut nous paraître médiocre, alors que les enduits masquant les murs faits de spolia ont disparu ainsi que leur décor en relief ou peint. On remarque que ces modifications sont souvent jugées tardives alors que celles que nous avons étudiées en Ionie se situent à la haute époque impériale. Ce qui nous semble important est de distinguer des transformations impériales primaires et secondaires.

Pour les premières, notamment dans les grands théâtres d'Ionie, la construction d'un mur de podium soudé au bâtiment de scène s'inscrivait dans une reconfiguration d'ensemble de l'édifice, qu'on ne saurait réduire à la simple intention d'y donner des chasses et des combats de gladiateurs : il s'agissait de créer une forme polyvalente, intégrant autant que possible les différents schémas correspondant aux différents spectacles. Nous avons comparé les solutions ioniennes à l'expérience d'Aphrodisias, où l'on créa une arène et un pulpitum soudés l'un à l'autre par double décaissement successif de l'orchestra (voir *supra*, p. 1198). Plus proche dans sa conception, mais cette fois postérieur et peut-être inspiré des théâtres d'Ionie, est celui de Hiérapolis de Phrygie, où le podium était de hauteur moindre que l'estrade et ne communiquait pas avec cette dernière ; dans cet édifice, des escaliers au débouché des accès inférieurs couverts permettaient de monter sur le podium (**fig. 566**).

Pour les secondes, l'on vint fermer des orchestras qui n'avaient pas été conçues comme telles, en barrant parfois les parodos[133], éventuellement dans un second temps[134], qui avaient subsisté jusqu'à la haute époque impériale, de toute évidence pour aménager une arène en sacrifiant dans certains cas les accès latéraux à l'orchestra et toujours les rangées inférieures de gradins : cela revenait à renoncer plus ou moins brutalement et radicalement à la configuration qui avait été maintenue jusqu'à la haute époque impériale. Dans les théâtres de Lycie-Pamphylie (Xanthos, Patara, Tlos dans un premier temps, Pergè) ou celui d'Antioche de Pisidie, tous dotés de podiums particulièrement élevés, parfois plus que l'estrade, les parodos avaient subsisté, parfois couvertes, comme à Xanthos ou Pergè. L'aménagement de l'arène était bien distinct de la rénovation du bâtiment de scène et remployait souvent des gradins sans souci d'exactitude dans l'assemblage. Il faudrait encore distinguer les podiums bas, comme on en rencontre en Cilicie plane (Diocésarée, Olba[135], Élaioussa Sébastè), mais encore en Lycie-Pamphylie, avant qu'ils ne soient jugés insuffisants. Ces podiums paraissent s'inscrire dans une planification préalable générale et non être l'effet d'un remaniement tenant davantage de l'improvisation, ce qui implique qu'à l'époque sévérienne encore, on pouvait s'en contenter dans ces régions, alors que les grands théâtres d'Ionie étaient équipés de hauts podiums.

D'un point de vue chronologique, les deux groupes apparaissent se succéder : le premier entre la seconde moitié du Ier s. apr. J.-C. et la première moitié du IIe s. apr. J.-C. avec des reprises plus tardives, comme à Hiérapolis à l'époque sévérienne ; le second plutôt à partir de la seconde moitié du IIe s. apr. J.-C. et aux IIIe et IVe s. apr. J.-C. On pourrait se demander si dans ces théâtres des installations démontables comme des filets ne précédèrent pas les interventions plus massives ; ce n'est pas notre sujet. L'important est de voir que rares sont les théâtres où l'on intégra précocement l'arène à la conception d'un ensemble organique et polyvalent, et qu'une certaine singularité régionale se manifeste en Ionie.

III.2 — Quelles arènes dans les théâtres d'Ionie ?

III.2.1 — Arènes des grands théâtres

Nous avons relevé d'après nos sources une écrasante domination des cités de Smyrne, d'Éphèse et de Milet dans l'organisation de *munera* et de *venationes*. Si l'orchestra du théâtre de Smyrne, demeurée ensevelie, ne se prête pas à l'enquête, on

133. La question est compliquée par le fait que les murs tardifs ont plus facilement pu être éliminés lors des fouilles qui privilégient souvent l'état originel, en Asie Mineure ou ailleurs – on peut penser par exemple au théâtre de Larissa en Thessalie – alors que les murs de podium ne sont pas aussi facilement réversibles.

134. À Tlos le mur dégagé en 2015 (Korkut *et al.* 2016), très hétérogène et lié au mortier est interprété comme postérieur à l'abandon du théâtre, qui n'est pourtant pas intégré à une fortification ; on aurait tendance à en faire un aménagement tardif en arène parfaitement fermée, peut-être pour des chasses.

135. Information donnée par les fouilleurs que je remercie de nous avoir accueillis sur le site en 2015. La zone était bâchée et l'était encore en 2017 (Erten *et al.* 2018, p. 637, fig. 1).

pourra remarquer que parmi les murs de podiums qui entouraient les orchestras de la plupart des théâtres, ceux d'Éphèse et de Milet apparaissent particulièrement imposants et à même de protéger le public des fauves et des combattants qui s'y seraient affrontés.

Éphèse. Celui d'Éphèse, capitale de la province d'Asie, lieu principal des *ludi* organisés par les asiarques et grands-prêtres d'Asie, est le plus imposant : haut de 2,70 m à l'origine – 2,40 m après surélévation du niveau du sol de l'orchestra –, parfaitement lisse, il suffisait à assurer la protection des spectateurs, sauf peut-être de certains félins sauteurs, à condition de barrer ou de défendre l'accès aux deux escaliers centraux traversant le podium dans l'axe. Cette hauteur est celle des plus hauts podiums micrasiatiques : elle égale par exemple celle du podium du théâtre de Xanthos. Aucune trace d'un filet ou d'un parapet venant le compléter à son sommet n'a été identifiée. Un parapet d'une hauteur inconnue constituait en outre une première barrière à l'intérieur de l'orchestra qui offrait une surface non négligeable, d'un diamètre approchant les 30 mètres.

Ce mur de podium serait apparu dès le tournant du tournant du Ier et du IIe s. apr. J.-C., si bien qu'il aurait fait partie du théâtre que Ti. Flavius Montanus avait achevé et inauguré entre 103 et 116, avec les premiers *munera* et *venationes* attestés en Ionie par les sources épigraphiques. Il est hautement vraisemblable que ces spectacles aient eu lieu non au stade mais dans le monument qui venait d'être achevé, ce qui semble bien indiquer que la rénovation du théâtre, même si elle consistait en une reconfiguration générale des espaces scéniques, et pas dans le simple ajout d'un dispositif protecteur autour de l'orchestra, était en partie destinée à l'adapter à ces spectacles, auxquels faisait peut-être allusion la frise très soignée d'amours chassant sculptée peu avant l'inauguration sur le podium du deuxième niveau du front de scène, le seul à recevoir des représentations figurées, qui constituait un clou de l'ornementation au cœur de la façade. Alors que la couverture du proskènion gagnait en importance et était devenue comme une vaste estrade située au niveau de circulation principal, l'orchestra se voyait ainsi revalorisée au profit de nouveaux spectacles, si bien que les deux espaces scéniques pouvaient toujours être utilisés dans leur complémentarité pour certaines représentations dramatiques, mais aussi séparément, selon le type de spectacles. L'organisation régulière de combats de gladiateurs au théâtre apparaît en outre confirmée par la présence de monuments à la gloire de gladiateurs à ses abords et peut-être d'un monument de *munerarius* intégré au théâtre, qui pourrait avoir pris la forme d'un parapet dans le troisième diazôma ; cette hypothèse récente constituerait un parallèle au cas du théâtre d'Iasos mis en avant par L. Robert [136]. Sont aussi signalés des graffiti de *munera* dans le bâtiment de scène, peut-être gravés par des gladiateurs, de même que des graffiti de mimes sur les podiums du front de scène ; on pourra rapprocher ces représentations de celles qui étaient peintes dans les entrecolonnements du proskènion d'Aphrodisias. Enfin

136. Robert 1940 [1971], p. 58-64.

l'on pourra évoquer la question du sanctuaire de Némésis, divinité associée à la gladiature et représentée dans les théâtres transformés en arène de Thasos et de Philippes [137], qui devait se situer dans les environs du théâtre [138].

On peut donc admettre que l'orchestra servit d'arène. Demeure la question des accès : pour les gladiateurs, ce pouvait être par le local sous l'estrade où ils auraient attendu leur tour – ce qui expliquerait les graffiti dans le bâtiment de scène– ou par les accès couverts latéraux à l'orchestra, qui permettaient des entrées d'une autre nature, plus soudaines que celles des larges accès des amphithéâtres. Une entrée progressive aurait été possible par les accès latéraux à l'estrade en cortège franchissant les nouvelles portes de parodos, mais la difficulté aurait été ensuite de rejoindre l'arène car les escaliers permettant d'y descendre depuis l'estrade apparaissent postérieurs et n'eurent pas de précédents tant que les portes du proskènion et d'accès à la circulation périphérique étaient en usage. C'est donc un accès bas et frontal, par le centre ou les extrémités de l'estrade, qui devait être retenu. Pour les chasses, on n'observe pas d'aménagements spécifiques comme le seraient les *viae venatorum* du théâtre d'Aphrodisias, ces couloirs qui traversaient le bâtiment de scène dans toute sa profondeur pour déboucher directement dans l'arène, ou les petites portes des proskènions de Myra et de Sagalassos [139]. Cependant on peut observer qu'il était possible d'utiliser les étroits accès couverts comme de sombres tunnels permettant, depuis l'extérieur, de faire déboucher les bêtes dans l'orchestra : il suffisait d'ouvrir la porte d'accès à l'orchestra et de fermer celle qui donnait derrière le parapet.

L'hypothèse de *munera* et de *venationes* organisés au théâtre paraîtra plus réaliste si l'on rappelle que les inscriptions commémorant des spectacles permettent d'établir une moyenne de cinq bêtes ou trois paires de gladiateurs s'affrontant dans l'arène par jour [140]. Le théâtre apparaissait particulièrement adapté au spectacle du combat singulier plutôt que le stade où le public ne pouvait être proche que si l'on organisait le combat dans la sphendonè, comme dans un petit théâtre. Le terme grec de μονομαχία insiste bien sur ce trait singulier, qui apparentait les combattants de l'arène aux lutteurs du stade, mais ouvrait la voie aussi à l'organisation du spectacle dans un petit espace centré. De même, il pouvait être plus simple d'organiser dans l'espace réduit et bien fermé de l'orchestra non de grandes chasses impliquant de nombreuses bêtes, mais les combats singuliers entre un chasseur et une bête. Avec un système de cages comme celles représentées sur un relief éphésien (**fig. 125**), on pouvait de façon relativement souple organiser le déplacement des bêtes et les tenir enfermées le temps nécessaire.

Quant à la circulation entourant l'orchestra derrière le parapet, elle peut avoir joué un rôle, quand on pense que dans la mise en scène des grandes chasses en amphithéâtre, les accès des bêtes et des chasseurs étaient distincts, de façon à favoriser

137. Aristodemou 2015, Collart 1928.
138. Sur les Nemeiseis à Smyrne, voir *supra*, p. 881.
139. de Bernardi Ferrero 1974, p. 147.
140. Déjà de Bernardi Ferrero 1974, p. 145 remarque : « i combattimenti di queste poche coppie (μονομαχίαι) non richiedevano naturalmente un'arena molto spaziosa ».

les manœuvres d'encerclement. Peut-être les chasseurs pouvaient-il patienter derrière le parapet, où il était possible d'enfermer des esclaves ou des condamnés, pour s'élancer dans l'arène par les deux accès centraux du côté des gradins, comme depuis les trois portes du front du proskènion. L'espace derrière le parapet pouvait aussi faire office de refuge. D. de Bernardi Ferrero propose d'y voir un couloir de sécurité, peut-être protégé par un filet, où des dompteurs armés auraient pu abattre les bêtes qui auraient franchi l'obstacle [141]. Si donc l'usage comme arène de l'orchestra du théâtre d'Éphèse nous paraît plus que vraisemblable, face à l'édifice polyvalent qu'était devenu le théâtre, il nous paraît vain de choisir un scénario unique et immuable qu'auraient suivi les chasses et les combats de gladiateurs.

Milet. Le cas de Milet est déjà plus discutable. Le podium y est plus bas : avec 1,76 m seulement, il ne se situe pas dans la série des podiums les plus importants, qui dépassaient allègrement les 2 m de hauteur ; nous avons par ailleurs remarqué qu'il était doté de niches, qu'on ne pouvait pas fermer comme des carceres et qui étaient bien trop ornementées pour avoir simplement servi de refuge. Cependant à Milet, on retrouve un faisceau d'indices convergeant avec l'exemple éphésien : dans le local sous l'estrade, des graffiti pourraient être ceux de gladiateurs ; la stèle du *provocator* Abaskantos fut de tout évidence exposée au théâtre, pas avant le IIe s. apr. J.-C. Le mur de podium fut sans doute achevé peu avant l'organisation des premiers combats de gladiateurs dont nous ayons conservé la trace, en 124. Des chasses sont aussi attestées et on trouvait une importante frise continue représentant des amours chassant dans le bâtiment de scène ; en revanche la restitution de θεατροκυνηγέσια (voir *supra*, p. 659) nous paraît peu assurée tout comme le fait que l'expression se rapporte au théâtre et non à un autre édifice de spectacle. La hauteur du podium pouvait suffire pour les ours qui sont représentés sur des reliefs, mais pas pour des félins. Cependant d'après certains indices qui n'ont pas retenu l'attention de Fr. Krauss, nous avons proposé de restituer un filet complétant le podium, à partir notamment d'une série de trous à corde percés à intervalles réguliers, comme K. Welch en signale pour les stades d'Aphrodisias et de Pergè, ainsi que pour le théâtre de Pergè [142]. La restitution proposée par K. Welch ne peut cependant être adoptée dans le cas milésien, où le dallage de l'orchestra ne permettait pas de ficher des poteaux en terre, et où les trous à corde semblent associés à une série de paires de mortaises dans la circulation, si ce n'est à d'autres encastrements dans les premières rangées de gradins.

III.2.2 — D'autres arènes dans des cités relativement importantes ?

Les cas les plus difficiles à interpréter sont constitués par des cités d'importance moyenne pour lesquels les indices ne sont pas absents sans être absolument dirimants : Magnésie du Méandre, Téos et Samos.

141. de Bernardi Ferrero 1974, p. 147.
142. Welch 1998a, p. 559, voir *supra*, p. 541.

Magnésie du Méandre. Nous ne reviendrons pas sur l'ancien théâtre de Magnésie du Méandre où, s'il existait un podium, il était bas (voir *supra*, p. 376). L'interprétation du nouveau théâtre de la même cité est limitée par son inachèvement. Son podium semble être une copie de celui de Milet, de même que la vaste orchestra, d'un diamètre de 27,30 m, qui paraît disproportionnée par rapport au théâtre, du moins dans ce qui en avait été mis en chantier. Peut-être l'orchestra, où l'on trouvait des places honorifiques, était-elle aussi conçue pour pouvoir servir d'arène à certaines occasions, comme à Milet. Les escaliers rayonnants débutaient avec les gradins en bordure de la circulation sommitale du podium et seul un double escalier à l'intérieur du podium, de part et d'autre de l'axe, permettait de passer de l'orchestra à cette circulation. Un tel accès, qui peut rappeler les escaliers gagnant le maenianum supérieur derrière les murs de fond de diazôma, comme ceux de Milet, permettait aussi de dissimuler et de défendre l'accès aux gradins plus facilement ; le théâtre étant inachevé, on ne sait s'il était prévu d'installer une grille ou une porte permettant de fermer l'embrasure centrale du podium donnant dans la cage d'escalier. À Magnésie nous avons vu que des *munera* sont attestés sous le règne de Claude, probablement avant la construction du nouveau théâtre ; mais aussi qu'une troupe de gladiateurs au moins était présente dans la cité à une époque plus avancée (voir *supra*, p. 416), ce qui rend l'hypothèse d'une arène crédible, d'autant que la cité était devenue néocore sous Sévère Alexandre, après toutefois la construction du nouveau théâtre : il est possible que les prêtres du culte impérial aient donné de tels jeux.

Téos. À Téos, le podium, d'une hauteur proche des deux précédents, était aussi soudé à l'orchestra. Dans une première phase, les escaliers le traversant furent maintenus, mais ceux des extrémités au moins, et peut-être les escaliers intermédiaires, furent bouchés, ce qui augmentait l'isolement de l'orchestra (voir *supra*, p. 937). On maintint cependant en usage les deux escaliers axiaux au moins, ce qui ne semble pas incompatible avec l'utilisation de l'orchestra comme arène : c'était aussi le cas à Éphèse, où l'on trouvait également de part et d'autre de l'axe des ouvertures dans le parapet et le podium. À Téos le seul bloc de corniche en place au sommet du podium ne permet pas d'établir s'il était complété ou non par un filet. Dans un site pour lequel on ne dispose pas de corpus épigraphique et dont les inscriptions les plus commentées sont antérieures à l'époque impériale, on ne connaît aucune attestation de combats de gladiateurs ou de chasses. Le théâtre aurait pu faire office de petite arène semi-circulaire d'un peu plus de 20 m de diamètre, pour des combats singuliers qui auraient peut-être pu être associés au culte impérial, attesté surtout au tournant de notre ère par les Dionysia Kaisareia et le culte de Tibère. Pour des chasses, on peut envisager l'utilisation de cet espace exigu pour des corps à corps, mais il faut reconnaître que l'introduction de bêtes n'aurait pas été simple, car il n'existait pas de couloirs séparés, et qu'il aurait fallu faire passer les bêtes par le local sous l'estrade ; ici encore, on peut toujours supposer l'utilisation de cages pour compenser l'incommodité du lieu ; encore faut-il songer à la difficulté du transport de ces cages.

Samos. On aimerait connaître mieux le théâtre de Samos, dont l'orchestra est entourée aujourd'hui d'un haut mur de podium qui paraît largement moderne, car la cité était d'une certaine importance et des chasses et des combats de gladiateurs y sont attestés.

III.2.3 — Des cas très incertains et des théâtres sans arène

Restent des cas où textes et vestiges ne suffisent pas à prouver l'existence d'une arène. Nous avons signalé les podiums relativement bas, disjoints du bâtiment de scène, des théâtres d'Érythrées et de Phocée, qui n'impliquent pas nécessairement qu'on ait conçu leur orchestra comme une arène, d'autant qu'aucun texte n'assure l'organisation de chasses ou de combats de gladiateurs dans ces cités. Peut-être le podium de ces théâtres n'avait-il pas davantage le rôle de protéger les spectateurs que ceux des odéons ou bouleutèrions de la région.

Dans les théâtres de Priène et de Métropolis, on ne relève aucune transformation monumentale en arène. À Priène, les encastrement situés derrière la banquette de proédrie semblent former un réseau avec ceux, dans les gradins, correspondant à des mâts pour des voiles protégeant les spectateurs ; la probabilité est faible qu'ils aient servi aussi à monter un filet. À Métropolis, nous ne nous fonderons pas, pour avancer quoi que ce soit, sur les blocs erratiques d'une frise d'amours chassant des sangliers et des taureaux , qui peut rappeler celles des théâtres d'Éphèse, de Milet, ou encore de Pergame ou d'Aizanoi et les reliefs figurant des *munera* ou des *venationes* de ceux de Hiérapolis ou de Sagalassos. Des représentations d'amours chassant se rencontrent aussi dans l'art funéraire et dans d'autres contextes [143]. Par ailleurs, au théâtre de Métropolis, le caniveau, même s'il n'était pas intégralement couvert, demeurait franchissable, et les mortaises qu'on observe à la périphérie de l'orchestra, en partie attribuables à d'anciens états, ne conviennent pas à une barrière ou à un filet fixé à des poteaux. Les autres théâtres sont trop mal connus pour qu'on avance quoi que ce soit, mais le silence des sources n'invite guère à imaginer qu'on ait donné des jeux de l'arène dans de petites cités dépourvues de temple de culte impérial, comme le remarquait D. de Bernardi Ferrero [144].

III.3 — Théâtre ou stade ? Complémentarité des édifices ioniens

Il est frappant que ce soit dans les cités pour lesquelles l'utilisation de l'orchestra comme arène peut être supposée avec quelque vraisemblance que les stades aussi apparaissent adaptés aux jeux de l'arène. Si l'on prend le cas de Priène, le stade, comme le théâtre, ne connut pas de changements majeurs et conserva sa forme hellénistique, avec des gradins sur un seul côté, descendant jusqu'à la piste qui constituait

143. DE BERNARDI FERRERO 1974, p. 147 cite deux sarcophages inédits de Hiérapolis. On pourra citer les reliefs du Tétrapylon d'Aphrodisias, exposés au musée de site, qui figurent divers amours à la chasse parmi des rinceaux d'acanthe.

144. DE BERNARDI FERRERO 1974, p. 149.

un espace en terrasse largement ouvert. On pourra expliquer cela par une modestie de la politique édilitaire impériale à l'échelle de la cité.

Il en va de même pour les transformations : à Éphèse, où il paraît difficile de douter que l'orchestra ait servi d'arène, le stade fut également équipé d'un podium, et on y aménagea à la fin de son histoire une arène dans la sphendonè (**fig. 121**). Cette situation peut être rapprochée de celle d'Aphrodisias (voir *supra*, p. 1289) et l'on peut penser qu'à Éphèse aussi les deux édifices servirent à des chasses et des combats de gladiateurs. Peut-être y eut-il une certaine succession chronologique : le stade semble avoir été aménagé dès le règne de Néron, le théâtre plutôt sous Trajan. Mais l'on peut penser qu'à partir du IIe s. apr. J.-C., les deux édifices étaient complémentaires, le théâtre étant adapté aux combats singuliers de gladiateurs, voire à la lutte contre une bête à la fois ou à l'exécution d'un condamné, tandis que le stade fournissait un espace à même d'accueillir des spectacles de plus grande ampleur. Le présumé « cimetière de gladiateurs » se situait non loin du théâtre, mais plus proche du stade, ce qui rappelle encore la situation d'Aphrodisias. À Cibyra aussi des monuments de *munerarii* se situeraient avec plus de vraisemblance à proximité du stade que du théâtre [145] : si l'on rappelle le cas du théâtre de Iasos, on pourra penser que stade et théâtre constituaient en Asie Mineure une alternative pour l'organisation de *munera*. À la fin de l'Antiquité, c'est sans doute le stade que l'on préféra, pour y donner des chasses en particulier.

À Milet, le stade ne présentait certes pas de sphendonè, mais on prit soin à l'époque impériale avancée d'en fermer le deuxième petit côté par une façade monumentale, et les spectateurs étaient bien isolés de la piste par un parapet et un mur de podium. Il est tout à fait possible que ce soit au stade qu'on ait massacré des ours, et là encore, on peut supposer une certaine complémentarité des édifices, où l'on aurait organisé des spectacles similaires, dans l'un ou dans l'autre, selon le nombre des bêtes et des hommes engagés dans le combat. À Magnésie, où l'on prit soin de construire un nouveau théâtre équipé d'une orchestra bien fermée par un haut podium, on observe également un podium au stade, dont les reliefs suggèrent l'organisation de combats de gladiateurs. Dans ces deux cas, on ne se lancera pas dans une chronologie relative des monuments adaptés aux jeux de l'arène, mais l'on remarquera que les cités ne se contentèrent sans doute pas de modifier un seul édifice en vue d'une fin unique ; on chercha à faire du stade comme du théâtre des équipements polyvalents. Il en allait peut-être de même à Smyrne, où le stade à une sphendonè demeure peu connu, et où l'orchestra du théâtre n'est pas encore fouillée.

Si l'opposition apparaît bien entre les grandes cités qui remaniaient en vue d'une plus grande polyvalence leurs divers théâtres, au sens large, plutôt que d'accroître leur panoplie d'édifices de spectacle, et les cités en retrait à l'époque impériale où l'on se contenta du minimum nécessaire, des zones d'ombre demeurent : on ne connaît pas de stade à Téos, Érythrées ou Phocée par exemple.

145. Berns, Ali Ekinci 2015, p. 146.

III.4 — La question des bassins

La question des bassins doit être bien distinguée de celle des arènes : en l'absence d'amphithéâtres et de naumachies dans la région, seules les orchestras des théâtres pouvaient être transformées en bassins qui, étant donné le faible espace disponible, auraient pu servir à de modestes ballets aquatiques plutôt qu'à des batailles navales. Seul l'aménagement d'un bassin pouvait rendre impérative la fermeture des parodos et des portes d'accès à l'orchestra. Les stades qui offraient une surface plus vaste, beaucoup plus difficile à enclore et à étanchéifier, ne semblent pas avoir constitué une option dans le monde grec d'époque impériale.

Nous avons vu dans les notices consacrées aux théâtres d'Éphèse (voir *supra*, p. 217) et de Magnésie du Méandre (voir *supra*, p. 400) que la restitution de bassins dans leur orchestra est sujette à caution, tout en relevant que la présence d'importantes conduites d'abduction et d'adduction d'eau, qui apparaissent superfétatoires puisqu'on n'en connaît pas de telles dans les autres théâtres, invitaient à ne pas rejeter trop vite cette hypothèse.

En tous cas, on peut avancer que si l'arène était intégrée à une reconfiguration d'ensemble des grands théâtres à la haute époque impériale, ce n'était pas le cas des bassins, qui, s'ils existèrent jamais, doivent correspondre à des transformations secondaires et plus tardives, comme ailleurs : à Hiérapolis par exemple une transformation en piscine daterait de *ca* 350[146] et à Aphrodisias de la fin du IVe s. apr. J.-C.[147] À Éphèse, le bouchage des portes du proskènion n'intervient pas avant le Ve s. apr. J.-C. : l'aménagement en bassin, qui demeure une hypothèse, serait donc particulièrement tardif, à situer entre le Ve s. et le VIe s. apr. J.-C.

Conclusion : une certaine singularité ionienne

De cette étude régionale il ressort que les arènes aménagées dans les théâtres d'Ionie s'inscrivent dans le vaste ensemble micrasiatique par la monumentalité des solutions adoptées. Il apparaît que le phénomène des arènes concernait avant tout les grandes cités jouant un rôle dans le maillage administratif de la province d'Asie, où le gouverneur de province tenait ses assises et où de grands magistrats comme les Asiarques et les prêtres du culte impérial pouvaient offrir régulièrement des combats de gladiateurs et des chasses, pour lesquelles on faisait venir des bêtes : Éphèse, Smyrne et Milet, trois cités qui se caractérisent par des théâtres parmi les plus grands de Méditerranée. C'était peut-être le cas aussi dans des cités de second rang, comme Samos et Magnésie, où de tels jeux sont attestés, et peut-être Téos. Dans les autres cités il apparaît assez peu probable qu'on ait donné, du moins régulièrement, de tels spectacles, et l'on peut penser qu'on se déplaçait dans les grandes cités pour y assister, comme pour les grandes panégyries.

146. de Bernardi Ferrero 2007, Sobrà, Masino 2010.
147. de Chaisemartin *et al.* 2017.

La transformation des grands théâtres d'Ionie – Éphèse, Milet, dans une certaine mesure au moins les théâtres de Magnésie du Méandre – apparaît précoce et plus profonde qu'une simple adaptation aux jeux de l'arène : elle s'inscrit dans le cadre d'une reconfiguration générale des théâtres entre la seconde moitié du Ier s. apr. J.-C. et la première moitié du IIe s. apr. J.-C. afin d'en faire des édifices polyvalents adaptés aux différents *ludi* comme aux concours traditionnels : l'arène était soudée à une estrade profonde qui devenait l'espace scénique premier, au niveau de l'entrée principale des artistes et des spectateurs des premiers rangs. Alors que pour le front de scène, l'Ionie n'avait pas été aussi précoce qu'Aphrodisias ou Stratonicée de Carie, on assiste à un certain rattrapage, puisqu'entre l'époque flavienne et l'époque antonine, toutes les composantes de l'édifice subissent des transformations radicales permettant d'intégrer à un tout organique une estrade profonde, un front de scène, une orchestra isolée par une bordure monumentale pouvant intégrer la proédrie, un koilon agrandi, un système d'accès repensé : ainsi les podiums d'Éphèse ou de Milet précèdent peut-être le second décaissement de l'orchestra d'Aphrodisias attribué à la phase de Zelos (139-161 apr. J.-C.), celui qui en fit une arène, en augmentant la profondeur de 1 à 2,20 m [148].

Ailleurs les arènes apparaissent plus tardives, ce qui est aussi le cas en Grèce, où le mouvement s'intensifie aux IIe et IIIe s. apr. J.-C. [149] Le podium de Hiérapolis, qui rappelle ceux d'Ionie par sa soudure à l'estrade remaniée au cours de la même phase, daterait du IIIe s. apr. J.-C. ; ce théâtre empruntait certainement aux grands théâtres d'Ionie, sans en reprendre tous les éléments : le podium était plus bas que l'estrade et on y montait par des escaliers intégrés à ses extrémités, depuis le rez-de-chaussée du proskènion, tandis que les côtés de l'estrade étaient matérialisés non seulement par des portes, mais par des murs. Beaucoup d'autres arènes, notamment celles de Lycie-Pamphylie, ou celle d'Antioche de Pisidie, sont encore postérieures et ne sont pas conçues selon un lien organique avec le reste de l'édifice, alors même que certains édifices connaissent leur grande phase impériale après ceux d'Ionie, entre le règne d'Hadrien et l'époque sévérienne. La rupture monumentale engendrée par l'introduction des jeux de l'arène y apparaît plus nette. Les bassins, si on en suppose l'existence dans les théâtres d'Éphèse et de Magnésie du Méandre, seraient quant à eux des aménagements secondaires, apparus à la fin de l'Antiquité, au Ve ou au VIe s. apr. J.-C. à Éphèse, de façon plus tardive encore qu'ailleurs.

148. de Chaisemartin 2015, de Chaisemartin *et al.* 2017. Le premier décaissement remonterait à la fin du Ier s. apr. J.-C.

149. Karambinis 2020.

Des martyres au théâtre ?

Les grands voyageurs, nombreux à faire étape à Smyrne, ne manquent pas de faire l'ascension du Mont Pagos – l'actuelle colline de Kadifekale – en suivant invariablement ou presque le même circuit : visite de la citadelle au sommet, retour par la chapelle de Polycarpe, aujourd'hui disparue, dont certains remettent en cause l'authenticité [1], stade sur le flanc ouest de la colline, théâtre sur le flanc nord [2]. À cette occasion, ils énoncent avec autorité le lieu du martyre de Polycarpe. Or leurs allégations sont discordantes : une majorité parle du théâtre, une minorité du stade. Est-il possible de trancher ? Pour revenir sur ce cas, il convient de l'envisager dans son contexte ionien et micrasiatique, mais aussi de se poser la question du lieu du martyre dans l'Empire romain. Nous commencerons ainsi par rappeler la prédilection qu'on avait pour l'amphithéâtre quand il s'agissait d'exécuter les chrétiens, avant de voir le problème que cela pose en Asie Mineure et de revenir enfin sur quelques cas ioniens.

1 — L'amphithéâtre, lieu du martyre par excellence ?

1.1 — Un corpus bien particulier

La mise à mort – réussie ou non – dans l'amphithéâtre ne représente qu'une minorité des cas des premiers martyres. On pourrait l'évaluer à un cas sur dix, si l'on considère non les listes de milliers de martyrs regroupés dans les martyrologes du Moyen Âge [3], mais le corpus restreint d'une quarantaine de textes grecs et latins, *Acta*, *Martyrium* ou *Passio* d'un tel, écrits au moment des faits ou peu après [4]. Les martyres évoqués se concentrent entre le IIe s. apr. J.-C. et le début du IVe s. apr. J.-C. dans la suite immédiate des édits de Dioclétien de 303 et 304, avant le règne de Constantin, à de rares exceptions plus précoces. Du froid procès-verbal au roman détaillé, l'authenticité de ces textes est évidemment variable, et l'on doit garder à l'esprit qu'ils ne sont qu'une version chrétienne et subjective des événements, où il faut démêler réalité et fiction. Ils constituent cependant une source assez plausible pour la question du lieu, une transposition du martyre dans un lieu fictif n'ayant pas de justification immédiate.

1. Voir par ex. de Monconys 1665–1666, I, 425 : « elle [la chapelle] est toute rompue et découverte et l'on n'y voit qu'un tombeau comme ceux des Cheiks Turcs qu'on tient pourtant être le sien ». Pour une synthèse sur la « tombe de Polycarpe » depuis le XVIIe siècle voir Hasluck 1914.

2. *Cf.* par exemple Chandler 1776, I, 56, Prokesch von Osten 1836–1837, I, 520–522, si l'on interprète le grand bâtiment spolié qu'il décrit non comme un temple mais comme le théâtre.

3. On serait d'ailleurs bien en peine d'y trouver des indications spatiales autres que la cité ou la région du martyre.

4. On se référera aux trente-trois textes non traduits du recueil Krüger, Ruhbach 1965 (Musurillo 2000, réédition de l'ouvrage de 1972, aux traductions très critiquées, en compte vingt-huit), complétés utilement par la banque *Diogenes*. Certains textes sont également paraphrasés, cités ou réécrits par Eusèbe de Césarée dans son *Histoire Ecclésiastique*. Quelques lettres de Pline le Jeune éclairent aussi la situation en Asie Mineure. Tertullien entre autres fait allusion aux persécutions.

Les récits de martyres suivent généralement un même canevas judiciaire, plus ou moins complet et développé : contexte spatio-temporel, événement déclencheur, arrestation, emprisonnement, interrogatoire, avec possible répétition à l'envi de la circulation entre prison et tribunal, passage plus ou moins long et progressif des questions à la torture, exacerbation et diversification de la violence proportionnelle à l'obstination de l'accusé, avec éventuellement quelques miracles, refus final de l'accusé de renier sa foi et surtout d'exécuter un acte (sacrifice ou offrande d'encens à un dieu ou à l'empereur, consommation des viandes du sacrifice, serment à l'empereur, service militaire, etc.), sentence, exécution avec ou sans prodige, suivie généralement de la mort (mais pas toujours, les stigmates suffisant à faire un martyr), enfin sort réservé au cadavre et éventuelle déploration.

1.2 — Types d'exécutions et lieux tacites

L'exécution n'est donc qu'une des dernières étapes, sinon la dernière du martyre, quand celui-ci ne s'achève pas avant : rappelons que nombre de martyrs meurent en prison ou sous la torture. Et quand le martyre finit par une exécution, la plupart du temps il n'est pas dit où elle a lieu [5], ou seulement de manière vague. Cela tient peut-être au fait que les sources chrétiennes s'intéressent bien moins au lieu du martyre qu'au corps du martyr [6]. Il faut toutefois se déprendre d'une vision exclusivement mémorielle du martyre, telle qu'elle s'est construite à travers les siècles, en privilégiant, dans l'iconographie notamment, une représentation symbolique de la passion à travers un attribut rappelant la torture, en dehors de tout espace-temps, les édifices de spectacle ne devenant parfois que très tardivement des lieux de mémoire, comme cela a été montré pour le Colisée [7]. Nous avons affaire à des témoignages visuels, ancrés dans le monde séculaire, et il est à remarquer qu'une certaine configuration spatiale est fondamentale pour dire le martyre dans les premiers siècles du christianisme : nous verrons ainsi que si les textes antiques ne donnent pas de longues descriptions des édifices de spectacle pas plus que d'autre chose d'ailleurs, ils insistent sur l'important public qui entoure le martyr, autant pour condamner le premier que pour magnifier le second. Et rappelons que les auteurs chrétiens décrivaient volontiers les martyrs comme des athlètes, évoluant sur un stade, métaphore certes [8], qui rappelle le théâtre du monde baroque, mais qui part d'un référent concret.

5. Hors Asie Mineure, *Acta Cassiani*, *Acta Eupli*, *Acta Felicis*, *Acta Marcelli*, *Acta Maximiliani*, *Acta Scillitanorum martyrum*, *Martyrium Crispinae*, *Martyrium Dasii*, *Martyrium Marini*, *Martyrium Montani et Lucii*, *Martyrium Potamiaenae et Basilidis*, *Martyrium Ptolemaei et Lucii*.

6. Bowes 2014, à propos de la rareté des martyria construits dans les édifices de spectacle par rapport au nombre de ces derniers. Mais il faudrait plutôt évaluer la proportion entre martyria connus et martyres attestés dans ce type d'édifices.

7. Delehaye 1897.

8. On trouve cette métaphore bien connue de façon récurrente dans le Nouveau Testament, les Actes ou chez Eusèbe. Voir ainsi la célèbre phrase de Paul, Οὐκ οἴδατε ὅτι οἱ ἐν σταδίῳ τρέχοντες πάντες μὲν τρέχουσιν, εἷς δὲ λαμβάνει τὸ βραβεῖον; οὕτως τρέχετε ἵνα καταλάβητε. πᾶς δὲ ὁ ἀγωνιζόμενος πάντα ἐγκρατεύεται, ἐκεῖνοι μὲν οὖν ἵνα φθαρτὸν στέφανον λάβωσιν, ἡμεῖς δὲ ἄφθαρτον. (« Ne savez-vous pas que ceux qui courent dans le stade courent tous, mais qu'un seul remporte le prix ? Courez de manière à le remporter. Tous ceux qui combattent s'imposent toute espèce d'abstinences, et ils le font pour obtenir une couronne corruptible ; mais nous, faisons-le pour une couronne incorruptible »). Paul *Cor.* IX 24-25, trad. L. Segond dans Segond 2019.

Une autre raison de la rareté des mentions mêmes de lieu est que la décapitation [9] est de loin la peine la plus fréquente, celle du citoyen romain, et que l'on ne juge pas nécessaire de préciser où elle a ordinairement lieu [10]. Il est vrai que les décapitations de *noxii* (criminels) avaient parfois lieu lors des *ludi*, dans l'amphithéâtre, en milieu de journée, entre les chasses et les combats de gladiateurs ; mais il semble aussi qu'il y ait eu des lieux propres à cet office dans les grandes villes, indépendamment du calendrier des jeux. Enfin, il arrive parfois que l'exécution ait lieu en dehors du cadre urbain : on trouve deux exécutions par le glaive, l'une sur un pont [11], l'autre dans un lieu boisé [12]. Les éléments naturels sont cependant plus souvent évoqués à propos du traitement réservé au corps, qu'on jette par exemple dans un fleuve.

1.3 — La mort comme spectacle

Dans les rares cas où un édifice précis est nommé pour la mise à mort, il s'agit le plus souvent de l'amphithéâtre. Ce lieu, en dehors des mises à mort sommaires, peut intégrer les exécutions non seulement dans le cadre du *ludus*, mais aussi de *venationes* et/ou du *munus* offerts à la foule [13] et qui doivent s'achever par la mort du ou des martyrs. C'est le cas pour Ignace, donné en pâture à deux lions dans l'amphithéâtre [14] de Rome sous Trajan, entre 107 et 117 [15] ; pour quelques-uns des martyrs de Lyon [16], eux aussi jetés à tour de rôle aux fauves et soumis à diverses tortures dans l'arène en 177 [17] ; et pour Perpétue et Félicité qu'on livre à la fois à diverses bêtes et aux

9. Si l'on accepte que l'expression latine assez vague et impropre *gladio animadverti* correspond à la traduction grecque beaucoup plus précise ἀποτμηθῆναι τὴν κεφαλήν. Le *ius gladii* semble être comme le *ius animadvertandi* le droit d'exercer la peine capitale. *Cf.* Garnsey 1968 p. 53.

10. On trouve ainsi souvent une allusion à un « lieu habituel » d'exécution : ἐξελθόντες ἐπὶ τὸν **συνήθη τόπον** ἀπετμήθησαν τὰς κεφαλὰς (*Martyrium Iustini et septem sodalium*, 6, 1, à Rome), *ad* ***solitum locum*** (*Acta Iulii* 4, 1) ; *ad* ***locum caedis consuetum*** (*Acta Philea et Philoromi* 3, 3, à Alexandrie, où il n'y a pas d'amphithéâtre.)

11. Irénée, à Sirmium en Pannonie, sous Dioclétien, ensuite jeté dans le fleuve. Les toponymes sont ici clairement énoncés : *cum venisset ad pontem qui vocatur Basentis…percussus gladio a ministris proiectus est in fluium Savi.* (*Acta Irenaei* 5, 3–6).

12. Cyprien, sur les terres du gouverneur Sextus, vers 258 (*Martyrium Cypriani* 5).

13. Même si la décapitation peut avoir une valeur publique et exemplaire, la mise en scène est ici plus complexe et coûteuse.

14. *Martyrium Ignatii* (*Martyrium Antiochenum*), 2, 7, 9 ; 6, 3, ἐπήχθη μετὰ σπουδῆς εἰς τὸ ἀμφιθέατρον, « On le conduisit en hâte à l'amphithéâtre. » ; *Martyrium Ignatii* (*Martyrium Romanum*), 10, 1, πρόεισιν ἐπὶ τὸ ἀμφιθέατρον, συνδραμόντος καὶ τοῦ δήμου τῶν Ῥωμαίων· ἤκουσαν γάρ, ὅτι ὁ ἐπίσκοπος Συρίας μέλλει θηριομαχεῖν· καὶ προστάττει τὸν ἅγιον Ἰγνάτιον εἰσαχθῆναι., « [Trajan] se rend à l'amphithéâtre, le peuple des Romains accourant également : ils avaient en effet entendu que l'évêque de Syrie devait combattre les bêtes ; et il ordonne qu'on y fasse entrer Saint Ignace » ; 5–6, 9 pour les fauves.

15. La date, donnée de façon contradictoire en nombre d'années de règne (107), en olympiades (117), en victoires militaires figurant dans la titulature impériale (après 102 ou 114 ?), selon les consuls romains (107 et 104), selon la présence de Trajan à Rome ou à Antioche d'après les textes ou sa politique de persécution en Orient (115–117, ou plus tôt ?), n'est pas claire. *Cf. Martyrium Ignatii* (*Martyrium Antiochenum*), 1, 1 ; 2, 1 ; 7, 1 ; *Martyrium Ignatii* (*Martyrium Romanum*) 2, 1. Ce cas n'est pas isolé, et les dates qui suivent ne sont qu'indicatives. L'édifice serait donc l'amphithéâtre flavien ; Bowes 2014 §28, reprenant Delehaye 1897 note que le Colisée n'est jamais explicitement nommé dans les Actes, mais c'est peut-être parce qu'on ne jugeait pas nécessaire de le préciser.

16. La plupart sont décapités ou meurent en prison.

17. *Epistula Ecclesiarum apud Lugdunum et Viennam*, lettre adressée aux communautés d'Asie et de Phrygie, 37–42 : ὁ μὲν οὖν Μάτουρος καὶ ὁ Σάγκτος καὶ ἡ Βλανδῖνα καὶ Ἄτταλος ἤγοντο ἐπὶ τὰ θηρία εἰς

gladiateurs en 203, dans l'amphithéâtre de Carthage. Pour ces dernières, il est à noter qu'alors que le spectacle (une pièce mythologique en costumes) est fini et qu'on les emmène au lieu habituel pour les achever, le peuple s'y oppose et demande qu'on les égorge au milieu de l'amphithéâtre, pour les voir, ce à quoi les martyrs obéissent spontanément. L'exécution, prévue hors spectacle, se fait donc spectacle dans l'amphithéâtre, pour la plus grande satisfaction des spectateurs et des victimes [18].

L'association des bêtes sauvages, difficiles à canaliser, et d'un édifice adapté, l'amphithéâtre, semble donc s'imposer. La condamnation au bûcher, elle aussi, peut être exécutée dans l'amphithéâtre [19] : c'est le cas pour Fructueux à Tarragone en 259 [20]. On aurait peut-être aussi un exemple de décapitation à l'amphithéâtre avec le martyre de Marianus et de Jacobus à Lambèse autour de la même année : le lieu décrit, où on les emmène à la sortie de la prison et du camp, semble correspondre, de manière frappante, à l'amphithéâtre, même si les commentateurs s'en tiennent à un espace en plein air [21].

L'amphithéâtre paraît donc bien être le lieu de la mise en scène la plus poussée du supplice, et il inspire souvent des récits particulièrement développés, que ce soit

τὸ δημόσιον καὶ εἰς τὸ κοινὸν τῶν ἐθνῶν τῆς ἀπανθρωπίας θέαμα, ἐπίτηδες τῆς τῶν θηριομαχιῶν ἡμέρας διὰ τοὺς ἡμετέρους διδομένης. καὶ ὁ μὲν Μάτουρος καὶ ὁ Σάγκτος αὖθις διήεσαν ἐν τῷ ἀμφιθεάτρῳ ; 43–44 Ὁ δὲ Ἄτταλος…περιαχθεὶς κύκλῳ τοῦ ἀμφιθεάτρου, πίνακος αὐτὸν προάγοντος ἐν ᾧ ἐγέγραπτο Ῥωμαϊστί· οὗτός ἐστιν Ἄτταλος ὁ Χριστιανός (ce dernier, étant citoyen romain, est renvoyé en prison sans être jeté aux bêtes) ; la distinction entre citoyens romains, décapités dans les règles, et les autres, dont la mort est un spectacle (tandis que tous les « bienheureux » sont mis en scène sur le tribunal ἐπὶ τὸ βῆμα θεατρίζων τοὺς μακαρίους) est répétée au paragraphe 47 καὶ ὅσοι μὲν ἐδόκουν πολιτείαν Ῥωμαίων ἐσχηκέναι τούτων ἀπέτεμνε τὰς κεφαλάς, τοὺς δὲ λοιποὺς ἔπεμπεν εἰς θηρία, avant que le gouverneur ne cède à la foule et renvoie Attale, avec Alexandre, aux bêtes, les faisant passer par toutes les tortures (50–52, διὰ πάντων διελθόντες ἐν τῷ ἀμφιθεάτρῳ). Enfin le dernier jour, comme clou du spectacle, on amène dans l'arène Blandine et son jeune frère, où on les aurait fait venir chaque jour pour assister aux autres martyres, dans le but d'introduire le spectacle d'une abjuration dans celui de la persécution, pour les jeter à leur tour aux bêtes (53–56 τῇ ἐσχάτῃ λοιπὸν ἡμέρᾳ τῶν μονομαχιῶν ἡ Βλανδῖνα πάλιν εἰσεκομίζετο μετὰ καὶ Ποντικοῦ παιδαρίου ὡς πεντεκαίδεκα ἐτῶν, οἳ καὶ καθ' ἡμέραν εἰσήγοντο πρὸς τὸ βλέπειν τὴν τῶν λοιπῶν κόλασιν) ; et Eus. V 1, 37–38 et 50–51.

18. *Passio Perpetuae et Felicitatis* 18 : *processerunt de carcere in amphitheatrum* , 19–21 : *…in fine spectaculi…Exinde iam exanimis prosternitur cum ceteris ad iugulationem solito loco. Et cum populus illos in medio postularet, ut gladio penetranti in eorum corpore oculos suos comites homicidii adiungerent*.

19. Le bûcher peut par exemple être dressé dans un lieu élevé, comme à Thessalonique en 303. *Cf. Martyrium Agapae, Irenae, Chionae et Sodalium* 7, 1, ἐπί τινος ὑψηλοῦ τόπου.

20. *Acta Fructuosi* 3 (*cum duceretur…ad amphitheatrum*), 4 (*Igitur in foro amphitheatri constitutus…ait*), où le martyr trouve dans l'arène une dernière tribune.

21. *Martyrium Mariani et Jacobi*, 11, 9, *perducti sunt ad coronae locum, qui riparum collibus hic et inde sublimibus, media fluminis convalle subsederat ; sed et spectaculo erat excelsa utrimque aggeris altitudo*, « On les amena au lieu de leur couronnement, qui se lovait au creux de la vallée encaissée d'un fleuve, qui avait ici et là des berges très élevées ; mais la hauteur élevée des talus de part et d'autre servait aussi aux spectacles ». L'amphithéâtre de Lambèse, dédié en 168, rénové en 178-180 et en 194, et toujours utilisé au milieu du IIIe s. apr. J.-C. puisqu'on y regrave le nom de la IIIe légion Augusta (Groslambert 2011 p. 42) est tout proche du camp militaire et exploite le terrain naturel, qu'on aurait creusé (Groslambert 2011 p. 39). L'oued Bou Khabouzène passe aujourd'hui un peu plus loin, mais son cours a pu se déplacer, et on a pu s'aider de la vallée abrupte qu'il formait pour construire l'amphithéâtre, comme on l'a fait à Cyzique et Pergame. Potter 1993 p. 62, qui veut montrer qu'en Afrique, suite au rescrit de Valérien de 258, les autorités romaines ont tout fait pour ne pas laisser les chrétiens condamnés à mort, en raison de leur rang élevé, se donner en spectacle, déclare que l'auteur chrétien des Actes doit se contenter de recréer un amphithéâtre avec son imagination.

en Italie, en Gaule, en Hispanie ou en Afrique, c'est-à-dire dans la moitié occidentale de l'Empire. Cette mise en scène, dont le but est pour le bourreau d'instruire et de charmer le peuple spectateur, est aussi reprise dans le discours des victimes pour faire de la victoire des « athlètes » de la religion sur la bestialité ambiante, une véritable apothéose. Les textes chrétiens cherchent en effet bien souvent à toucher le lecteur en décrivant la compassion, voire les revirements des spectateurs.

II — Une exception micrasiatique ?

II.1 — L'introuvable amphithéâtre ?

La mise à mort dans l'amphithéâtre, qui semble représenter le degré suprême du martyre en Occident, était difficile à organiser en Orient dans les régions où cet édifice est très peu répandu, surtout en Grèce et en Asie Mineure [22]. On peut alors se demander si, en l'absence d'amphithéâtre, des martyres n'ont pas eu lieu dans les théâtres ou les stades, qui remplirent dans ces régions les fonctions de l'amphithéâtre à l'époque impériale [23].

Si l'on s'intéresse à l'Asie Mineure dans son ensemble, on voit que là où se trouvait un amphithéâtre, on pouvait y avoir recours. On en a en tout cas un exemple bien attesté par les textes : il s'agit du martyre de trois chrétiens brûlés vifs dans l'amphithéâtre de Pergame sous Marc Aurèle, en 165 [24]. D'autre part, le condamné peut être envoyé à Rome pour y être jeté aux fauves : c'est le cas déjà cité d'Ignace, évêque d'Antioche sur l'Oronte, aux marges de l'Asie Mineure, envoyé par Trajan à Rome, qui fait escale à Smyrne où il rencontre Polycarpe, avant de reprendre son voyage. Mais il faut noter qu'il ne s'agit sans doute pas ici d'envoyer le condamné là où il y a un amphithéâtre à disposition, puisqu'Antioche même était munie de ce type d'édifice sans doute depuis le passage de Jules César [25] : le but de ce voyage est plutôt de faire un procès et une exécution exemplaires dans l'Urbs [26]. De manière plus générale, l'absence de certaines infrastructures en Asie Mineure n'a pas été un frein à la persécution des chrétiens, qui fut relativement précoce et récurrente.

22. On connaît Chersonèse, Corinthe, Gortyne pour la Grèce et Anazarbos en Cilicie, Pergame et Cyzique pour l'Asie Mineure, soit trois édifices pour chacune de ces vastes régions. En comparaison, les amphithéâtres connus sont assez nombreux en Syrie et en Judée, où l'on peut citer ceux d'Antioche, Bosra, Bérytus, Césarée, Jéricho, Jérusalem, Scythopolis, Éleuthéropolis, Doura-Europos et peut-être Palmyre. L'absence d'amphithéâtres connus en Égypte n'est pas aussi frappante qu'en Grèce et en Asie Mineure, où édifices de spectacle, théâtres et stades en premier lieu, sont omniprésents.

23. On recense au moins une trentaine d'orchestras réaménagées dans les théâtres dont cinq au minimum en Ionie pour protéger les spectateurs des *munera* et *venationes*, et des arènes délimitées dans les stades d'Éphèse, Aphrodisias, Aspendos et Pergé.

24. *Martyrium Carpi, Papyli et Agathonicae*, cette dernière rejoignant les deux autres, convertie par le spectacle, Eus., IV 15, 48. On trouve également la date de 251 pour ce martyre.

25. Mal. 217, 2-4.

26. On déférait aussi à Rome les chrétiens qui avaient la citoyenneté romaine. *Cf.* Plin. *Ep.* X 97.

11.2 — D'autres pratiques

Comme ailleurs, le martyre a bien souvent lieu loin des édifices de spectacle. La plupart du temps certes, le lieu n'est pas mentionné [27], mais quand il l'est, c'est de manière vague : plutôt que des allusions à des décapitations, par ailleurs relativement récurrentes, dans un « lieu habituel », on trouve une certaine diversité des châtiments, qui ne sont ni de simples exécutions ni des *ludi* bien connus, associée à une diversité de lieux. Ainsi, dans la province d'Asie, lors de la persécution de Dèce, Maximus est lapidé en dehors de l'enceinte de la ville [28]. À la même époque, à Magydos en Pamphylie, Conon est contraint à courir devant le char du gouverneur avant d'expirer devant « l'emporion [29] ». Un dernier exemple est celui des quarante martyrs de Sébaste (actuelle Sivas) en Arménie romaine, qui surviendrait tardivement en 320 [30] : selon Basile de Césarée, on les laisse nus une nuit de grand froid au milieu de la ville avant de brûler vifs les survivants le lendemain [31]. Ces trois exemples, où le lieu est défini par rapport à l'espace urbain comme ensemble, montrent que le martyre n'est pas nécessairement lié à un édifice particulier.

Il existe cependant des supplices dont le cadre est un édifice de spectacle autre que l'amphithéâtre. C'est vraisemblablement le cas pour toutes les exécutions qui impliquent des bêtes, et pour lesquelles il n'y a pas toujours d'indication de lieu. En dehors de notre corpus de textes relativement fiables, on en trouve une pléthore dans les martyrologes qui recèlent sans doute un fond de vérité, en Pamphylie à Pergé (parfois Sidé) notamment [32], mais aussi en Bithynie à Chalcédoine, Nicée et Nicomédie, en Asie à Pergame, et en Cilicie à Anazarbos et Tarse [33].

27. *Cf.* pour notre corpus restreint de textes, *Acta Acacii*, torturé puis relâché en 250 à Antioche de Pisidie, *Acta Claudii, Asterii et ceterorum*, décapités ou suppliciés en 303 à Aegea en Lycie, *Acta et Martyrium Apollonii*, écartelé en Asie, probablement lors du *conventus* sous Commode. Mais si l'on se fiait à la liste des martyrs fêtés aujourd'hui, on trouverait des noms par dizaines pour l'Asie Mineure.

28. *Acta Maximi* 2, *ductusque foras muros lapidibus caesus reddidit spiritum*, « une fois conduit en dehors de l'enceinte, frappé de pierres, il rendit l'âme ».

29. *Martyrium Cononis* 6, 3, ὡς δὲ ἐπλησίασεν τῷ ἐμπορίῳ θεὶς τὰ γόνατα…, « quand il se fut approché de l'emporion, il tomba à genoux et… ». On serait tenté de rapprocher cet emporion du toponyme Emporion mentionné par Procope (Procop., V 9, 38) comme le port de Pergé, mais la présence de l'article l'interdit, à moins de supposer que l'emporion s'appelait Emporion, ce qui ne serait pas sans parallèles, le plus célèbre étant peut-être le site d'Ampurias en Catalogne.

30. Lors de la persécution de Licinius en désaccord avec l'édit de Milan, promulgué en 313 par Constantin et Licinius lui-même.

31. *Panégyrique des quarante martyrs*. La tradition les fera mourir sur un étang gelé, présent dans le texte de Basile comme un simple élément descriptif évoquant le froid, mais cela est peu vraisemblable, de même que la cuve d'eau chaude qu'on subtilise aux thermes voisins comme tentation pour les suppliciés.

32. On retrouve souvent la série Alexandre, Attios, Caton, Cindée, Cyriaque, Eukléos, Léonce, Minnaios, Mnisithée qui y auraient été livrés aux bêtes sous Dioclétien. Le martyre pourrait avoir eu lieu dans l'arène aménagée dans le stade, ou plutôt au théâtre, dont l'orchestra est munie d'un haut parapet.

33. *Martyrologium Romanum* 2013. Pour Tarse et Anazarbos, il s'agit de *crematio* dans des bœufs d'airain. Chalcédoine et Nicomédie, capitale de la Bithynie reviennent chacune à trois reprises, derrière Rome et Césarée de Palestine seulement pour la fréquence : si aucun amphithéâtre bithynien n'est connu à ce jour, il n'est pas impossible qu'il y en ait eu dans ces grandes cités aujourd'hui recouvertes par Istanbul et Izmit, comme à Cyzique et Pergame pour l'Asie.

II.3 — Un martyre au théâtre

En l'état actuel de nos connaissances, c'est par un *unicum* que l'Asie Mineure se distingue : un martyre au théâtre. Il s'agit du double martyre manqué de Thècle, dont le second volet se déroule dans un stade. On en trouve le récit dans les *Acta Pauli et Theclae*, considérés comme un apocryphe du *Nouveau Testament*, un texte laissé de côté par les exégètes en raison d'éléments peu orthodoxes [34], ce « charmant récit de la seconde moitié du IIe siècle dont le principal intérêt est d'être l'exacte contrepartie chrétienne du roman grec [35] ». Les faits narrés devaient être particulièrement précoces, puisque Thècle est ensorcelée par les discours de l'apôtre Paul, alors de passage à Ikonion, avant de l'accompagner dans son périple à travers l'Asie Mineure, jusqu'à Antioche [36].

Malgré le caractère suspect du texte, on peut faire l'hypothèse que la succession des deux supplices, le bûcher puis les bêtes sauvages, dans deux édifices, le théâtre puis le stade, et deux villes différentes, Ikonion en Lycaonie (actuelle Konya) et Antioche, avec un amant éconduit comme élément perturbateur dans les deux cas, tout en tenant du roman [37], s'inspire d'une certaine réalité et que les nombreuses indications de lieu qui scandent le récit du martyre ne sont pas totalement imaginaires.

Le premier supplice ferait suite à la soudaine conversion de Thècle, violemment éprise des discours de Paul, qu'elle suivrait de sa fenêtre. Son fiancé, Thamyris, de dépit et sur le conseil de traîtres, dénonce Paul qui est jeté en prison. Thècle le

34. Notamment le baptême d'une femme, réalisé spontanément par elle-même.

35. Festugière 1968. La date donnée est antérieure à la mention de Thècle par Tertullien dans *De baptismo* 17 et correspondrait à « l'atmosphère encratite » du texte, Thècle s'opposant à toute relation charnelle.

36. Les commentateurs (Vouaux 1913 p. 103–104, 112–114, Dagron 1978 p. 45–47) et la tradition actuelle parlent d'Antioche de Pisidie, non loin d'Ikonion, prêtant foi au récit des voyages de Paul dans *A. Apôtres* 13–14. Mais le texte semble dire tout le contraire : le toponyme « Antioche » seul renvoie plutôt à la grande Antioche sur l'Oronte, ville d'ailleurs paulinienne et chrétienne par excellence ; Thècle se décrit comme une étrangère face à son agresseur syriarque, président du conseil provincial, qui exerce bien sa charge, puisqu'il demande la mort, fournit ses propres bêtes et orchestre le supplice. De plus, Thècle et Paul gagnent Antioche alors qu'ils étaient déjà à mi-chemin de Daphné. Enfin, la présence de phoques (φῶκαι) dans une *venatio* est plus à sa place dans cette capitale, davantage susceptible d'accueillir un spectacle si luxueux, et surtout bien plus proche de la mer. Dans le sillage des Actes de Thècle, la Vie du Ve siècle glose avec insistance pour dire qu'il s'agit bien d'Antioche sur l'Oronte (*V. Theclae* 15, 1–4, Ὡς δὲ καὶ τῆς Ἀντιοχείας -- Ἀντιοχείας δὲ λέγω τῆς Σύρων, τῆς καλῆς καὶ μεγίστης καὶ πρῶτον τὸ καλὸν καὶ μακάριον ὄνομα τὸ καλεῖσθαι χριστιανοὺς κτησαμένης, οὐ τῆς Πισιδῶν, τῆς καὶ γείτονος Λυκαόνων, εἰ καὶ Πισίδαι τοῦτο βούλονται - πλησίον ἐγένοντο… Quand ils furent à proximité d'Antioche – je veux dire d'Antioche de Syrie, la belle et grande capitale où, pour la première fois fut acquis le beau et bienheureux nom de chrétiens, et non Antioche de Pisidie, voisine de la Lycaonie, quoi que prétendent les Pisidiens…Plus loin, Alexandre gouverne la Syrie et ses plaisirs.), ce que défendent aussi Basile de Séleucie (*P. G.* 85, col. 520–*sq*.) et Siméon Métaphraste (*P. G.* 115, col. 821, 833). Que cachent ces débats ? Un mensonge des Pisidiens, ou une récupération du mythe par les Syriens, de même que le lieu de culte, Hagia-Thecla s'ancrait bien à l'est en Cilicie, à Séleucie du Calycadnos (Dagron 1978 p. 47) ? On peut peut-être déceler une transposition en cours dans le fait que la *venatio* demeure (?) au stade alors qu'un amphithéâtre était disponible dans la capitale syrienne. Le transfert se poursuivrait avec la Vie de Thècle qui parle d'un κυνηγέσιον (*V. Theclae* 18, 2 ; 20, 40 ; 23, 43) pour s'achever avec par exemple une prière rapportée par Cyprien d'Antioche, *Libera me de medio saeculi hujus sicut liberasti Theclam de medio amphitheatro.* (Vouaux 1913 p. 53), c'est de l'amphithéâtre qu'on parle.

37. Festugière 1968 p. 53 attribue le tout à un exercice de *variatio* et rejette une historiographie qui voudrait opposer à un événement authentique son doublon.

rejoint spontanément et se trouve de ce fait interrogée avec lui sur le tribunal par le gouverneur [38]. Comme elle refuse de dire pourquoi elle ne se marie pas avec Thamyris selon les lois d'Ikonion [39], sa mère, de rage, exhorterait de ses cris au châtiment : « Κατάκαιε τὴν ἄνομον, κατάκαιε τὴν ἄνυμφον ἐν μέσῳ θεάτρου, ἵνα πᾶσαι αἱ ὑπὸ τούτου διδαχθεῖσαι γυναῖκες φοβηθῶσιν. [40] » À contre-cœur, le gouverneur ferait fouetter et chasser Paul et cèderait pour Thècle. Selon le texte, sitôt le châtiment prononcé, le gouverneur se rend au théâtre suivi d'une foule avide : καὶ εὐθέως ὁ ἡγεμὼν ἀναστὰς ἀπίει εἰς τὸ θέατρον· καὶ πᾶς ὁ ὄχλος ἐξῆλθεν ἐπὶ τὴν ἀνάγκην τῆς θεωρίας [41]. Les spectateurs prennent place sur les gradins, car Thècle, cherchant Paul dans la foule, croit le voir assis : καὶ ἐμβλέψασα εἰς τὸν ὄχλον εἶδεν τὸν κύριον καθήμενον ὡς Παῦλον, καὶ εἶπεν Ὡς ἀνυπομονήτου μου οὔσης ἦλθεν Παῦλος θεάσασθαί με. [42] Cependant, il semblerait que Thècle, tout en voyant les spectateurs, ne soit pas encore entrée en scène : pendant qu'on apporte de quoi allumer le feu, elle pourrait attendre dans un couloir d'accès ou dans le bâtiment de scène, car on ne la fait entrer qu'ensuite, une fois déshabillée : Οἱ δὲ παῖδες καὶ αἱ παρθένοι ἤνεγκαν ξύλα καὶ χόρτον ἵνα Θέκλα κατακαῇ. ὡς δὲ εἰσήχθη γυμνή, ἐδάκρυσεν ὁ ἡγεμὼν καὶ ἐθαύμασεν τὴν ἐν αὐτῇ δύναμιν. » [43] On a bien une entrée théâtrale, dans la nudité du condamné à mort, qui émeut le public. Suit une petite pièce qui s'achève par un *deus ex machina*, lequel balaye le tout d'un orage providentiel, au point de mettre la vie des spectateurs en danger : ἔστρωσαν δὲ τὰ ξύλα καὶ ἐκέλευσαν αὐτὴν οἱ δήμιοι ἐπιβῆναι τῇ πυρᾷ· ἡ δὲ τὸν τύπον τοῦ σταυροῦ ποιησαμένη ἐπέβη τῶν ξύλων· οἱ δὲ ὑφῆψαν. καὶ μεγάλου πυρὸς λάμψαντος οὐχ ἥψατο αὐτῆς τὸ πῦρ· ὁ γὰρ θεὸς σπλαγχνισθεὶς ἦχον ὑπόγαιον ἐποίησεν, καὶ νεφέλη ἄνωθεν ἐπεσκίασεν ὕδατος πλήρης καὶ χαλάζης, καὶ ἐξεχύθη πᾶν τὸ κύτος, ὡς πολλοὺς κινδυνεῦσαι καὶ ἀποθανεῖν, καὶ τὸ πῦρ σβεσθῆναι τὴν δὲ Θέκλαν σωθῆναι [44]. Le texte nomme le théâtre sans ambiguïté à deux reprises. Le bûcher se dresse en son milieu, donc probablement dans l'orchestra, qui serait de terre battue ou recouverte de sable, sans doute à une distance raisonnable de la scène, surtout si elle est en bois, et des spectateurs. La spécificité du dispositif est clairement énoncée : le supplice doit donner une leçon aux autres coupables, la foule se repaît du spectacle, tandis que la martyre s'en glorifie. Les éléments surnaturels (apparition du « Seigneur » et prodige) peuvent trouver une explication rationnelle (illusion et orage).

38. Ce personnage est qualifié à la fois d'ἡγεμών, gouverneur et d'ἀνθύπατος, proconsul. On serait au moment où Ikonion, capitale du district de Lycaonie, recevrait les assises du gouverneur.

39. *A. Theclae* 20, Διὰ τί οὐ γαμεῖ κατὰ τὸν Ἰκονιέων νόμον τῷ Θαμύριδι;

40. *A. Theclae* 20, « Brûle cette femme sans lois, brûle cette femme sans mari au milieu du théâtre, pour que toutes les femmes qu'il [Paul] a initiées aient peur. »

41. *A. Theclae* 21. « Aussitôt, le gouverneur se lève et part pour le théâtre ; tout le peuple se mit en marche pour satisfaire son besoin de spectacle. »

42. *A. Theclae* 21 « Parcourant la foule des yeux, elle vit le Seigneur assis sous l'apparence de Paul, et dit : "Dans la pensée que je ne tiendrais pas bon, Paul est venu pour me voir." »

43. *A. Theclae* 22, « Les enfants et les jeunes filles apportèrent du bois et du foin pour que Thècle soit brûlée vive. Quand on la fit entrer nue, le gouverneur fondit en larmes et admira sa force. »

44. *A. Theclae* 22, « Les bourreaux étalèrent le bois et lui ordonnèrent de monter sur le bûcher. Elle fit le signe de croix et monta sur le tas de bois. Puis ils mirent le feu par en dessous. Alors une grande flamme brilla, mais le feu ne l'atteignait pas. Dieu en effet, pris de pitié, fit retentir un grondement souterrain, et une nuée chargée d'eau et de grêle assombrit le ciel et déversa tout ce qu'elle contenait, si bien que beaucoup faillirent même mourir, que le feu s'éteignit et que Thècle fut sauvée. »

Ce théâtre pourrait correspondre au seul connu à Konya : une inscription très fragmentaire attesterait la dédicace de la scène et de l'hyposkenion par le procurateur L. Pupius Praesens et le légat propréteur Q. Petronius Umber au nom de Néron (54-58) [45].

Si l'on admet que le martyre a lieu lors du premier voyage de Paul (*ca* 45–49), peu avant son retour, et alors que la reine Antonia Tryphaina s'était retirée sur ses terres en Asie (entre 48 et 54, Reinach 1910 p. 32–35), donc peut-être en 48/49, et que la datation sous le règne de Néron doit être suivie, le bûcher aurait été dressé dans l'orchestra quelques années avant la rénovation, ou du moins la dédicace, du bâtiment de scène. On pourrait relier les deux événements de bien des manières : bâtiment de scène endommagé par l'incendie et/ou un violent orage, et/ou rénovation pour passer d'une estrade en bois (d'autant plus si l'on restitue [τὸ ὑποσ]κήνιον) à une estrade en pierre, plus sûre, scène non encore construite et laissant la place au bûcher... mais les éléments sont trop minces pour affirmer quoi que ce soit.

On ne nous dit pas comment Thècle est libérée, mais cela paraît vraisemblable : le gouverneur n'avait fait que céder à la foule qui peut avoir été effrayée par des intempéries perçues comme un prodige. Il n'est donc pas impossible que Thècle quitte Ikonion pour rejoindre Paul, qu'elle l'accompagne à Antioche, où un syriarque éconduit la fait jeter aux bêtes dans le stade [46].

Les mentions des bêtes sauvages (θηρία [47]) ou bêtes de chasse (κυνήγια [48]), dressées contre les hommes [49], de Thècle comme « combattante de bêtes » (à la fois par le nom θηριομάχος [50] et le verbe θηριομαχέω [51]) et du supplice comme un « combat contre les bêtes » (θηριομαχία [52]) ne laissent pas de doute sur la nature du spectacle, qui s'apparente à une chasse précédée la veille d'une procession où Thècle est attachée à une lionne. On retrouve une foule déchaînée, participant activement au martyre, qui se distingue cette fois non par son désir de voir, mais par le vacarme [53] qu'elle fait dès

45. *RECAM* IV, K7. [Νέρων Κλαύδιος Κ]αῖσαρ Σεβαστὸς [Γερ]-/[μανικὸς Αὐτοκρά]τωρ ἐποίησεν τ[ὴν]/[σκηνὴν καὶ τὸ ὑποσ]κήνιον τῇ πόλε[ι διὰ]/[ἐπιτρόπου Λευκ. Πο]υπίου πρεσβε[υτοῦ]/[τε Σεβαστοῦ Κοίντου Πετρωνίου], « Néron Claudius César Auguste Germanicus Imperator a fait construire le bâtiment de scène et l'hyposkenion pour la cité par l'intermédiaire du procurateur L. Pupius Praesens et du légat Q. Petronius. ». Il est à noter, comme l'a déjà fait J.-Ch. Moretti , qu'on pourrait tout aussi bien restituer [τὸ προσ]κήνιον, terme courant dans les dédicaces de théâtre, à la place de [τὸ ὑποσ]κήνιον, qui n'est pas attesté épigraphiquement : le couple désignerait alors le bâtiment de scène (σκηνή) et son front de scène, sens de προσκήνιον à l'époque impériale, de même que de nombreuses dédicaces concernent le bâtiment de scène en général et son ornementation en particulier (Moretti 2010, nº 95, n. 51 (datation)-52). La datation sous Néron a depuis été remise en cause par M. Horster (Horster 2001, p. 194), voir *SEG* 52, 1457ter, qui souligne une reprise un peu cavalière du dossier.

46. Selon la version du Pseudo-Macaire, qui ne parle pas du bûcher, cet épisode aurait eu lieu au théâtre. Voir *infra*, p. 1331.

47. *A. Theclae* 28 ; 29 ; 32 ; 34 (2 occurrences) ; 35 ; 37 (3 occurrences), 38.

48. *A. Theclae* 30.

49. *A. Theclae* 33, λέων δεδιδαγμένος ἐπ' ἀνθρώπους, « un lion dressé contre les hommes », qui fait partie de la ménagerie de κυνήγια d'Alexandre.

50. *A. Theclae* 30 ; 35 ; 36.

51. *A. Theclae* 37 ; 39.

52. *A. Theclae* 31.

53. *A. Theclae* 30, Καὶ ὅτε ὄρθρος ἐγένετο, ἦλθεν Ἀλέξανδρος παραλαβεῖν αὐτήν, αὐτὸς γὰρ ἐδίδου τὰ κυνήγια, λέγων Ὁ ἡγεμὼν κάθηται καὶ ὁ ὄχλος θορυβεῖ ἡμᾶς· δὸς ἀπαγάγω τὴν θηριομάχον. « Et quand l'aube

l'aube sur les gradins pour faire venir plus vite la « sacrilège » ou pour crier à l'injustice : la foule est ici partagée et le récit tourne à la guerre des sexes, les hommes prenant le parti d'Alexandre, les femmes celui de Thècle, telle une variante des factions du stade, à la différence que les deux partis sont pêle-mêle [54], même si l'unité est momentanément retrouvée dans les larmes versées devant le drame [55].

Comme au théâtre d'Ikonion et comme pour de nombreux martyrs donnés en spectacle, on fait entrer la victime nue dans le stade [56]. Suit l'énumération, mêlée de prodiges, des bêtes qu'elle affronte : d'abord des lions et des ours, mais une lionne la défend et tue une ourse avant de s'entre-tuer avec un lion. Viendraient ensuite de nombreuses bêtes, jusqu'à ce que Thècle se jette dans un grand bassin plein d'eau pour se baptiser avant de mourir [57], sans voir les phoques carnassiers qui seront miraculeusement foudroyés [58]. Puis ce sont les spectatrices qui interviennent en jetant sur les bêtes une pluie de parfums qui les assoupit [59]. Enfin, Alexandre, à qui le proconsul cède malgré lui, la fait attacher à des taureaux excités, mais les liens se brisent. Un dernier événement provoque le repentir de l'accusateur, qui supplie le proconsul d'épargner Thècle et la cité : Tryphaina, devenue après la condamnation comme une seconde mère pour Thècle, tombe comme morte, alors qu'elle se tenait debout au

parut, Alexandre vint pour la prendre, car c'était lui qui fournissait les bêtes de la chasse, et dit [à Tryphaina, qui a pris Thècle sous sa protection] : "Le gouverneur est assis et la foule nous réclame à grands cris : livre-moi la condamnée aux bêtes, que je l'emmène." »

54. *A. Theclae* 32, Θόρυβος οὖν ἐγένετό τε καὶ πάταγος τῶν θηρίων καὶ βοὴ τοῦ δήμου καὶ τῶν γυναικῶν ὁμοῦ καθεσθεισῶν , τῶν μὲν λεγόντων Τὴν ἱερόσυλον εἰσάγαγε· τῶν δὲ λεγουσῶν Ἀρθήτω ἡ πόλις ἐπὶ τῇ ἀνομίᾳ ταύτῃ· αἶρε πάσας ἡμᾶς, ἀνθύπατε· πικρὸν θέαμα, κακὴ κρίσις. « Ce n'était donc que vacarme, grognement des bêtes, cris du peuple et des femmes assis les uns aux côtés des autres, les premiers disant : "Fais entrer la sacrilège" et les secondes "Que soit détruite la cité pour cette injustice ! Tue-nous toutes, proconsul ! Ô spectacle amer, ô mauvais jugement !" »

55. *A. Theclae* 34, Καὶ ἰδοῦσαι αἱ γυναῖκες καὶ πᾶς ὁ ὄχλος ἔκλαυσαν λέγοντες Μὴ βάλῃς ἑαυτὴν εἰς τὸ ὕδωρ, ὥστε καὶ τὸν ἡγεμόνα δακρῦσαι, ὅτι τοιοῦτον κάλλος φῶκαι ἔμελλον ἐσθίειν. « À cette vue, les femmes et toute la foule se mirent à pleurer, en disant : "Ne te jette pas dans l'eau", si bien que le gouverneur aussi fondit en larmes, parce que les phoques allaient dévorer une telle beauté. » L'accord du participe avec le sujet le plus proche, les femmes, montre une certaine hésitation avant que les pleurs ne gagnent la foule et le gouverneur.

56. *A. Theclae* 33, Ἡ δὲ Θέκλα…ἐξεδύθη καὶ ἔλαβεν διαζώστραν καὶ ἐβλήθη εἰς τὸ στάδιον. « On déshabilla entièrement Thècle qui saisit une ceinture avant d'être jetée dans le stade. » C'est la seule apparition du mot stade.

57. *A. Theclae* 34, ἐστράφη καὶ εἶδεν ὄρυγμα μέγα πλῆρες ὕδατος, καὶ εἶπεν Νῦν καιρὸς λούσασθαί με. καὶ ἔβαλεν ἑαυτὴν λέγουσα Ἐν τῷ ὀνόματι Ἰησοῦ Χριστοῦ ὑστέρᾳ ἡμέρᾳ βαπτίζομαι. « Elle se tourna, vit une grande fosse pleine d'eau, et dit : voici l'occasion de me purifier. Et elle se jeta dans l'eau avec ces mots : "Au nom de Jésus-Christ, au dernier jour de ma vie, je me baptise." »

58. Jean Trinquier me fait judicieusement remarquer que le miracle est d'autant plus grand que dans l'Antiquité, les phoques étaient réputés pour être des animaux qui n'étaient jamais frappés par la foudre. *Cf.* Plin. II 146, 5, Johnson, Lavigne 1999 p. 36–37.

59. *A. Theclae* 35, Αἱ δὲ γυναῖκες ἄλλων θηρίων βαλλομένων φοβερωτέρων ὠλόλυξαν, καὶ αἱ μὲν ἔβαλλον φύλλον, αἱ δὲ νάρδον, αἱ δὲ κασίαν,αἱ δὲ ἄμωμον, ὡς εἶναι πλῆθος μύρων. πάντα δὲ τὰ βληθέντα θηρία ὥσπερ ὕπνῳ κατασχεθέντα οὐχ ἥψαντο αὐτῆς·, « Quant aux femmes, comme on lançait d'autres bêtes plus effrayantes encore, elles poussèrent les hauts cris et les unes jetèrent des herbes, d'autres de la valériane, d'autres de la cannelle, d'autres du cardamome, si bien qu'une profusion d'effluves se répandit. Et toutes les bêtes qui en avaient été frappées, comme paralysées par le sommeil, ne la touchaient pas. » Ici peut-être plus encore qu'ailleurs, le spectacle devient celui de l'écriture, une recréation dans le sens d'un art total, d'une synesthésie à la Scriabine, où tous les sens se mêlent, où le spectateur est impliqué. Il faut évidemment lire le texte avec la plus grande prudence.

bord de l'arène, contre le parapet [60]. Le récit s'ouvrait avec une entrée dans le stade, il s'achève avec un rappel de sa matérialité. Le terme ἀρήνα, calqué sur le latin *arena*, le sable, l'arène (de sable), établit un parallèle entre l'usage du stade et celui de l'amphithéâtre. Quant aux expressions παρὰ τὴν ἀρήναν ἐπὶ τοὺς ἄβακας et un peu plus loin παρὰ τοὺς ἄβακας, elles indiquent bien un dispositif sur lequel on peut s'appuyer ou tomber, et qui s'étend le long de l'arène : un parapet ou une balustrade, protégeant les spectateurs donc [61]. Une fois graciée, Thècle peut se rhabiller et sortir libre du stade.

Le changement de supplice se trouve donc associé à un changement de lieu. On ne peut cependant pas en conclure que l'un conditionne l'autre : le lieu n'est pas énoncé dans la sentence [62]. Par ailleurs, nous avons vu des bûchers dans les amphithéâtres ou en terrain découvert, et nous en verrons dans un stade, à Smyrne. D'autre part, même si l'on ne connaît pas avec certitude de cas de martyr jeté aux bêtes dans un théâtre, des *venationes* pouvaient y avoir lieu, comme semblent le rappeler les bas-reliefs des bâtiments de scène des théâtres de Smyrne, Milet, Aizanoi et Sagalassos. Cependant, on peut penser qu'il y a davantage d'espace pour les bêtes sauvages dans le stade qu'au théâtre, en tout cas si l'on ajoute comme ici aux lâchers de fauves et de taureaux un aménagement d'une envergure telle qu'une grande fosse remplie de phoques [63]. L'adjectif μέγα, le fait que la fosse puisse contenir plusieurs phoques que Thècle ne voit pas et qui une fois foudroyés remontent flotter à la surface [64], tout cela plaide bien en faveur d'un dispositif assez étendu et profond. Enfin, on ne trouve pas dans tous les théâtres un sol de sable entouré d'une rambarde [65], et la division du public en factions vient de l'hippodrome, même s'il pouvait y avoir des regroupements par faction sur les gradins du théâtre [66].

Le roman de Thècle semble donc synthétiser les deux alternatives possibles à l'amphithéâtre en Asie Mineure : le théâtre et le stade, ce dernier offrant sans doute une plus grande souplesse dans les usages, surtout pour les *damnationes ad bestias*. L'un ou l'autre, mais plus probablement le stade, ont pu être utilisés quand, selon le

60. *A. Theclae* 36, Ἡ δὲ Τρύφαινα ἐξέψυξεν ἑστῶσα παρὰ τὴν ἀρήναν ἐπὶ τοὺς ἄβακας . Le verbe signifie s'évanouir ou expirer : on la croit en tout cas morte jusqu'à ce qu'elle reprenne connaissance.

61. Le terme ἄβαξ, désigne simplement une plaque ou une table à compter, mais la Souda fait de notre occurrence un équivalent du diminutif ἀβάκιον, qui serait plus approprié. *Suid. s. v.* Ἄβαξι : τοῖς παρ' ἡμῖν λεγομένοις ἀβακίοις. ὁ Λογοθέτης ἐν τῷ τῆς ἁγίας Θέκλης μαρτυρίῳ· Τρύφαινα δὲ πάθει ληφθεῖσα νεκροῖς ὁμοία πρὸς τοῖς ἄβαξιν ὡρᾶτο κειμένη. οὕτω φησίν. (« Abax : ce que nous appelons "abakion". Le narrateur dans le martyre de Sainte Thècle : Et on voyait Tryphaina, qui avait été ébranlée, gisant comme une morte contre les "abax" ».) La version citée est celle de Métaphraste (*P. G.* 115, col. 837). Le terme, rare, s'est vite perdu : dans *V. Theclae* 21, l'expression est glosée fautivement, et les versions latines traduisent par « portes » (Dagron 1978 p. 253).

62. *A. Theclae* 21, τὴν δὲ Θέκλαν ἔκρινεν κατακαῆναι, « il condamna Thècle à être brûlée vive » ; 27, κατέκρινεν αὐτὴν εἰς θηρία, « il la condamna à être jetée aux bêtes ».

63. ὄρυγμα désigne bien quelque chose qui a été creusé.

64. *A. Theclae* 34, αἱ δὲ φῶκαι πυρὸς ἀστραπῆς φέγγος ἰδοῦσαι νεκραὶ ἐπέπλευσαν. « Mais les phoques, frappés par l'éclat d'un éclair de feu, flottaient à la surface, morts. »

65. Si les orchestras dallées se généralisent plutôt au IIe s. apr. J.-C. en Asie Mineure, un podium protecteur au Ier s. apr. J.-C. serait très précoce.

66. Des inscriptions topiques réservent des places aux Verts dans les théâtres d'Aphrodisias et de Milet.

témoignage d'Ammien Marcellin, des Isauriens furent jetés au bêtes en 353, dans un spectacle « amphithéâtral », digne de l'amphithéâtre [67].

III — Quelques cas ioniens

Intéressons-nous maintenant aux lieux des martyres en Ionie en particulier. Le cas le plus cité est celui de Polycarpe à Smyrne, suivi de celui de Pionios, martyr dans la même cité, lors de l'anniversaire de Polycarpe. Mais ils sont loin d'être les seuls martyres ioniens, et il faudra s'interroger sur les autres cas, plus nombreux mais moins connus.

III.1 — Polycarpe ou le théâtre introuvable

Le cas de Polycarpe est assez paradoxal. L'évêque de Smyrne aurait été brûlé vif en 155 ou en 167 [68]. Or le bûcher peut être dressé dans divers lieux, comme nous l'avons vu pour Thècle au théâtre d'Ikonion un siècle plus tôt, pour Carpos, Papylos et Agathonicée dans l'amphithéâtre de Pergame, peu après le martyre de Polycarpe ou celui de Pionios, ou pour les martyrs de Thessalonique, brûlés vifs dans un espace dégagé, un siècle et demi plus tard, sous Dioclétien.

Si l'on s'en remet donc aux différents témoignages, on se heurte à une contradiction : alors que la plupart des voyageurs affirment que le martyre a eu lieu au théâtre, les sources indiquent clairement le stade. Ainsi, on trouve six occurrences du mot τὸ στάδιον dans la « lettre de l'Église de Smyrne sur le martyre de Saint Polycarpe, adressée à l'Église de Philomélium (actuelle Ilgın, dans la région de Konya, l'antique Ikonion) et à toutes les Églises [69] », et trois dans le récit d'Eusèbe [70], qui sont des citations à peine reformulées de la lettre. La source première est donc un témoignage oculaire écrit par des Smyrniotes peu après les événements, et recopié à plusieurs reprises ensuite [71], certes moins fiable que des Actes retranscrivant le procès-verbal d'un procès, mais certainement plus authentique qu'une légende. On voit mal comment les rédacteurs pourraient avoir confondu deux monuments de leur cité, d'autant que le récit est cohérent.

Comme au stade d'Antioche, face à Polycarpe, les spectateurs sont nombreux et déchaînés : le martyr les affronte et lance une provocation εἰς πάντα τὸν ὄχλον τὸν ἐν τῷ σταδίῳ ἀνόμων ἐθνῶν, « à toute la foule des peuples impies qui se trouvait dans le stade ». Le terme ὄχλος prend ici la connotation péjorative d'une populace turbulente.

67. Amm. Marc. XIV 2, 1 : « hac tamen indignitate perciti vehementer, ut iactitabant, quod eorum capti quidam consortes, apud Iconium Pisidiae oppidum in amphitheatrali spectaculo feris praedatricibus objecti sunt praeter morem ».

68. La première date correspond aux multiples indications temporelles énumérées dans *M. Polycarpi* 20–21 : un samedi, le 23 février (7ème jour avant les calendes de mars), le 2 du mois lunaire de Xanthique, sous le proconsulat de L. Statius Quadratus ; la deuxième ne coïncide qu'avec une partie des données mais se situe bien sous le règne de Marc Aurèle, ce qui concorde mieux avec Eusèbe, Eus. IV 14, 10 – 15, 1). Peut-être faut-il considérer que comme dans le cas de Pionios, Eusèbe est inexact.

69. *M. Polycarpi* 6, 2 ; 8, 3 (2 fois) ; 9, 1 ; 9, 2 ; 12, 1, trois fois au directif, trois fois au locatif.

70. Eusèbe, Eus. IV 15, 17, 19 et 25.

71. *M. Polycarpi* 21–22.

Ici encore, le vacarme est hyperbolique : l'entrée dans le stade est un moment capital, où la violence sonore éclate. L'envoi au stade, le cortège en marche, l'entrée enfin sont évoqués successivement [72]. Dès le moment où Polycarpe est en route, le tumulte éclate au point qu'on ne s'entend plus [73], et le bruit redouble quand il est introduit [74], ce qui donne d'autant plus de relief à la voix divine que quelques élus déclarent avoir entendue, comme leur saint, à l'entrée dans le stade.

Après l'interrogatoire de Polycarpe, mené sans résultat par le proconsul, très probablement non entendu des spectateurs, et dans lequel l'invitation à haranguer le public ne peut être qu'ironique [75], il faut faire proclamer trois fois par un héraut au milieu du stade que Polycarpe avoue être chrétien [76], pour que la foule, qui là encore est désignée péjorativement, entende et hurle de plus belle [77].

C'est la foule elle-même qui réclame alors la sentence, qui n'avait été évoquée par le proconsul que comme une menace lors de l'interrogatoire [78]. Il est à remarquer que l'envoi direct au stade, sans enfermement ou interrogatoire préalable, n'est pas ici l'équivalent d'une condamnation précise, comme une *damnatio ad bestias*, mais correspond tout d'abord à la première et dernière instance d'un procès, devant un public. Mais la symbolique est telle qu'on la comprend, ainsi que le public, comme une condamnation à mort, sans que les modalités ne soient fixées, et c'est l'intention prêtée à l'irénarque par le discours accusateur de la lettre [79], intention toutefois momentanément contredite par sa tentative de convaincre Polycarpe de prêter serment

72. ἔσπευδεν εἰς τὸ στάδιον αὐτὸν εἰσαγαγεῖν, « [L'irénarque] se hâta de le faire amener au stade », προθύμως ἐπορεύετο ἀγόμενος εἰς τὸ στάδιον, « [Polycarpe] marchait de bon cœur alors qu'on le conduisait au stade, Τῷ δὲ Πολυκάρπῳ εἰσιόντι εἰς τὸ στάδιον φωνὴ ἐξ οὐρανοῦ ἐγένετο, « comme Polycarpe entrait dans le stade, une voix se fit entendre du ciel » .

73. θορύβου τηλικούτου ὄντος ἐν τῷ σταδίῳ ὡς μηδὲ ἀκουσθῆναί τινα δύνασθαι. « alors qu'il y avait dans le stade un vacarme tel que personne ne pouvait plus se faire entendre ».

74. *M. Polycarpi* 9, 1, καὶ λοιπὸν προσαχθέντος αὐτοῦ, θόρυβος ἦν μέγας ἀκουσάντων ὅτι Πολύκαρπος συνείληπται. « et quand on introduisit enfin Polycarpe, il se produisit un grand bruit à la nouvelle de son arrestation ».

75. *M. Polycarpi* 10, 2, « πεῖσον τὸν δῆμον », « convaincs le peuple », lui dit le proconsul. La désignation de la foule comme dèmos, entité ayant un pouvoir politique, est elle-même ironique. Ce à quoi Polycarpe répond que s'il respecte les magistrats, « ceux-là, [il] ne les juge pas dignes d'entendre sa défense », « ἐκείνους δὲ οὐχ ἡγοῦμαι ἀξίους τοῦ ἀπολογεῖσθαι αὐτοῖς. » Nous verrons avec le martyre de Pionios que d'autres lieux sont plus propices à la harangue.

76. *M. Polycarpi* 12, 1, πέμψαι τε τὸν ἑαυτοῦ κήρυκα ἐν μέσῳ τοῦ σταδίου κηρῦξαι τρίς · Πολύκαρπος ὡμολόγησεν ἑαυτὸν Χριστιανὸν εἶναι., « [Le proconsul] envoya son héraut proclamer à trois reprises : « Polycarpe a avoué qu'il était chrétien. »

77. *M. Polycarpi* 12, 2,ἅπαν τὸ πλῆθος ἐθνῶν τε καὶ Ἰουδαίων τῶν τὴν Σμύρναν κατοικούντων ἀκατασχέτῳ θυμῷ καὶ μεγάλῃ φωνῇ ἐπεβόα, « Absolument toute la multitude des peuples, surtout les Juifs résidant à Smyrne, prise d'une colère indomptable criait très fort ». τὸ πλῆθος rend bien l'idée de masse et ἅπαν traduit l'idée de « tous, sans exception ».

78. *M. Polycarpi* 11, 1, Θηρία ἔχω· τούτοις σε παραβαλῶ ἐὰν μὴ μετανοήσῃς. « J'ai des bêtes à disposition : je les jetterai sur toi si tu ne changes pas d'avis. » ; 11, 2, « Πυρί σε ποιήσω δαπανηθῆναι εἰ τῶν θηρίων καταφρονεῖς, ἐὰν μὴ μετανοήσῃς. » « Si tu méprises les bêtes, je te ferai dévorer par le feu, si tu ne changes pas d'avis. »

79. *M. Polycarpi* 6, 2, ἔσπευδεν εἰς τὸ στάδιον αὐτὸν εἰσαγαγεῖν ἵνα ἐκεῖνος μὲν τὸν ἴδιον κλῆρον ἀπαρτίσῃ, Χριστοῦ κοινωνὸς γενόμενος,οἱ δὲ προδόντες αὐτὸν τὴν αὐτοῦ τοῦ Ἰούδα ὑπόσχοιεν τιμωρίαν. « Il se hâta de le faire amener au stade, afin qu'il obtienne le sort qu'il méritait en tant qu'adepte du Christ, et que ceux qui l'avaient livré assouvissent une vengeance digne de Judas lui-même. »

à l'empereur et de sacrifier, quand il le rencontre sur le chemin du stade [80], comme le fera le proconsul dans le stade. C'est finalement au public d'énoncer dans un ordre de préférence les spectacles auxquels il est accoutumé : d'abord la condamnation aux bêtes [81], puis, comme ce n'est pas possible [82] , le bûcher [83].

Enfin, l'activité de la foule ne se limite pas à des cris : c'est encore elle qui quitte momentanément le stade pour aller chercher le bois nécessaire dans des bains et des ateliers sans doute tout proches, puisque le texte souligne la rapidité de l'action [84]. Cela signifie que la foule envahit l'arène et il est à se demander si on ne lui livre pas Polycarpe pour l'installer sur le bûcher, car le texte continue à la troisième personne du pluriel sans nommer de nouvel acteur [85]. Il est à noter que ce serait plus difficile au théâtre, dans une orchestra plus réduite : dans le cas de Thècle, c'était le groupe restreint des femmes et des enfants qui amenait le bois, de manière anticipée et organisée, le public ne quittait pas les gradins tandis que les bourreaux s'occupaient d'allumer le bûcher [86]. Dans le cas de Polycarpe, ce n'est que pour allumer le bûcher, manœuvre délicate, qu'il est fait référence à des officiants particuliers [87], puis pour achever le martyr à l'épée [88], le bûcher n'ayant d'autre effet que d'exhaler une odeur de sainteté. Le récit du martyre se conclut enfin sur un dernier prodige qui étonne toute la foule [89].

80. *M. Polycarpi* 8, 2.

81. *M. Polycarpi* 12, 2, ἐπεβόων καὶ ἠρώτων τὸν Ἀσιάρχην Φίλιππον ἵνα ἐπαφῇ τῷ Πολυκάρπῳ λέοντα. « à grands cris ils demandaient à l'Asiarque Philippe de lâcher un lion sur Polycarpe ».

82. *M. Polycarpi* 12, 2, ὁ δὲ ἔφη μὴ εἶναι ἐξὸν αὐτῷ ἐπειδὴ πεπληρώκει τὰ κυνηγέσια. « Ce dernier repartit que ce ne lui était pas possible, attendu que les chasses étaient terminées. »

83. *M. Polycarpi* 12, 3, τότε ἔδοξεν αὐτοῖς ὁμοθυμαδὸν ἐπιβοῆσαι ὥστε τὸν Πολύκαρπον ζῶντα κατακαῦσαι. « Il leur plut alors, d'un commun élan, de réclamer en criant que Polycarpe soit brûlé vif. »

84. *M. Polycarpi* 13, 1, Ταῦτα οὖν μετὰ τοσούτου τάχους ἐγένετο θᾶττον ἢ ἐλέγετο, τῶν ὄχλων παραχρῆμα συναγόντων ἔκ τε τῶν ἐργαστηρίων καὶ βαλανείων ξύλα καὶ φρύγανα, μάλιστα Ἰουδαίων… « Cela se fit avec une telle rapidité que cela fut plus vite fait que dit, les masses allant aussitôt ramener du bois et des fagots des ateliers et des bains, en particulier les Juifs... ». C'est le cas aussi dans la légende de Thècle, où l'horreur est accentuée par le fait que ce sont les jeunes filles et les enfants qui apportent le bois. Ici, c'est plutôt la haine du Juif que le narrateur vise à soulever, soulignant comme ailleurs dans le texte leur agressivité particulière par rapport au reste du peuple.

85. *M. Polycarpi*. Après deux passifs impersonnels ὅτε δὲ ἡ πυρὰ ἡτοιμάσθη, « quand le bûcher fut prêt » (13, 2), εὐθέως οὖν αὐτῷ περιετίθετο τὰ πρὸς τὴν πυρὰν ἡρμοσμένα ὄργανα , « on plaça vite autour de lui le matériel nécessaire au bûcher » (13, 3), qui semblent enchaîner sur le même rythme imposé par la foule, on trouve une troisième personne du pluriel qui ne semble pas nouvelle : μελλόντων δὲ αὐτῶν καὶ προσηλοῦν, « alors qu'ils s'apprêtaient à le clouer » (13, 3), Οἱ δὲ οὐ καθήλωσαν, « Ils ne le clouèrent pas. » (14, 1).

86. *Cf. supra*, page 1318.

87. *M. Polycarpi* 15, 1, οἱ τοῦ πυρὸς ἄνθρωποι ἐξῆψαν τὸ πῦρ, « Les hommes chargés d'allumer mirent le feu. »

88. *M. Polycarpi* 16, 1, Πέρας γοῦν ἰδόντες οἱ ἄνομοι μὴ δυνάμενον αὐτοῦ τὸ σῶμα ὑπὸ τοῦ πυρὸς δαπανηθῆναι, ἐκέλευσαν προσελθόντα αὐτῷ κομφέκτορα παραβῦσαι ξιφίδιον., « Enfin donc, quand ces hommes impies eurent vu que son corps ne pouvait être consumé par le feu, ils ordonnèrent au bourreau de s'approcher et de le transpercer d'un poignard. » Le terme κομφέκτωρ est un calque du latin *confector*, « celui qui achève ».

89. *Cf. M. Polycarpi*, 16, 1, où un flot de sang jaillit au point d'éteindre le bûcher.

Il semblerait que le stade soit encore occupé un moment après l'exécution, car une entité diabolique [90], à travers la foule, fait pression sur le gouverneur pour que le corps ne soit pas rendu, et les spectateurs les plus fanatiques, les Juifs, veillent à ce que les chrétiens ne retirent pas le cadavre du bûcher [91], si bien que le centurion le fait brûler dans l'arène, sans doute au milieu du bûcher [92]. Par contre, le texte ne précise pas si c'est au stade que, plus tard, les ossements sont finalement enlevés. Le stade apparaît en tout cas dans ce texte comme un lieu où le peuple circule librement et dicte dans une large mesure sa volonté.

Les sources anciennes, la lettre de l'Église de Smyrne comme la compilation d'Eusèbe, sont donc tout à fait claires sur le lieu du martyre : il ne s'agit pas du théâtre mais du stade. Pourquoi alors cette erreur récurrente chez les voyageurs ? Y avait-il une indication en ce sens sur le tombeau de Polycarpe, ou la légende locale a-t-elle fait pencher la balance ? Se fiait-on davantage à l'« Église de Polycarpe » proche du théâtre et de la porte de la citadelle qu'au tombeau ottoman déplacé au nord-ouest du stade [93] ? Peut-être les voyageurs ont-ils été davantage frappés par le théâtre, dont les vestiges étaient assez importants. Mais c'est surtout la confusion entre théâtre et amphithéâtre qui semble avoir joué, puisqu'on appelait – et on appelle parfois toujours, par exemple en anglais et en turc – par erreur les théâtres « amphithéâtres », et que le premier édifice auquel on pense pour un martyre est l'amphithéâtre. Ainsi Monconys appelle le théâtre « amphithéâtre [94] ». Le Brun [95] et Arundell, qui adhère sans se justifier à la thèse de Monconys, en décrivant cependant un « théâtre [96] » pourraient être victimes de la même confusion, ou du moins de la même ambiguïté du lexique de l'époque.

Mais plus troublants sont les témoignages au XVIIIe siècle de Tournefort [97] et de Chandler [98], qui se réfèrent à une source antique, les *Actes de la vie de Polycarpe* pour le premier, l'*Histoire de saint Polycarpe* pour le second. Il fait peu de doute que la source

90. *M. Polycarpi* 17, 1–2 : il s'agit dans le texte d'un singulier collectif, incarnant le mal : Ὁ δὲ ἀντίζηλος καὶ βάσκανος καὶ πονηρός, ὁ ἀντικείμενος τῷ γένει τῶν δικαίων,…ἐπετήδευσεν ὡς μηδὲ τὸ σωμάτιον αὐτοῦ ὑφ' ἡμῶν ληφθῆναι, « L'adversaire, le délateur, le méchant, celui qui s'oppose à la race des justes, [...] s'appliqua à ce que nous ne prenions pas son cher corps », etc.

91. *M. Polycarpi* 17, 2.

92. *M. Polycarpi* 17, 2, Ἰδὼν οὖν ὁ κεντυρίων τὴν τῶν Ἰουδαίων γενομένην φιλονεικίαν, θεὶς αὐτὸν ἐν μέσῳ, ὡς ἔθος αὐτοῖς, ἔκαυσεν. « Le centurion voyant donc l'hostilité des Juifs, le plaça au milieu [du bûcher], comme c'était leur coutume, et le brûla. »

93. Voir Hasluck 1914 : Tournefort voit en 1702 une église à 100 pas de l'« amphithéâtre », qui serait peut-être un nymphée à l'extrémité de l'Aqua Traiana, tandis que Pococke dès 1739 indique l'emplacement le plus récent, aux abords immédiats du stade, d'un culte aussi bien musulman que chrétien.

94. de Monconys 1665–1666 I, 425, « Un peu plus bas dans le penchant de la montagne est un amphithéâtre d'où l'on voit bien distinctement la figure, qui était un demi-rond...c'est là où Saint Polycarpe fut martyrisé ».

95. Le Brun 1700 I, 75.

96. Arundell 1834 II, 399.

97. Pitton de Tournefort 1717 p. 505, « Les actes de sa vie [Polycarpe] portent que cette sainte tragédie se passa dans l'amphithéâtre de Smyrne ; ainsi il y a plus d'apparence que ce fut dans le théâtre dont on vient de parler, que dans le Cirque où nous allons entrer. »

98. Chandler 1776. *Cf.* Chandler 1806 p. 142 (trad. française), « mais comme en Asie le stade servait aux mêmes usages que l'amphithéâtre à Rome, il est probable que ce fut dans le stadium qu'il consomma son martyre ».

soit le texte grec que nous avons largement cité, auquel divers titres pouvaient être donnés en anglais et en français. Ces deux voyageurs se réfèrent sans doute à une traduction, peut-être deux : la traduction d'actes de martyres était en effet, depuis une époque reculée, un exercice habituel des religieux. Que cette erreur revienne peut-être dans différentes traductions n'est guère étonnant, car les confusions entre les édifices de spectacle y sont légion, jusqu'au XIXe siècle au moins, comme en témoigne la traduction bénédictine de J. Lanier [99]. Une des quelques trois cents versions du *martyrologium romanum* fait d'ailleurs mourir Polycarpe au théâtre [100]. Chandler corrige lui-même cette confusion en déclarant que, malgré la source, il est plus probable que le bûcher ait été dressé au stade. Prokesch von Osten est du même avis, mais peut-être simplement parce qu'il n'a vu que le stade.

La position d'une grande partie des voyageurs semble donc reposer sur une confusion, et les preuves sont toutes du côté du stade, qui correspond en outre à l'ensemble des supplices (tortures, bêtes et bûcher). Il faut également noter que, même si le théâtre de Smyrne est un des plus grands du monde romain [101], le stade avait certainement une plus grande capacité, bien que l'on ne connaisse avec précision ni sa taille, ni sa forme [102].

III.2 — Pionios ou l'assemblée au théâtre qui n'eut pas lieu

Le martyre de Pionios à Smyrne est essentiellement connu par un récit fondé sur un témoignage oculaire, le *Martyrium Pionii* [103]. Il est comme la répétition de celui

99. Lanier 1856–1863, où chaque édifice est systématiquement mis pour un autre, où les athlètes de la religion qu'Eusèbe décrit comme sur un grand stade (Eus. VI)deviennent des combattants, qui « se signalèrent comme sur un vaste théâtre » (p. 313), et où Polycarpe meurt dans l'amphithéâtre (p. 194), tandis que le premier supplice de Thècle se passe à la fois au cirque et au théâtre, et le second dans l'amphithéâtre, au stade et au théâtre (p. 395–401).

100. *Martyrologium Romanum* 2013 p. 90 (texte établi entre 1584 et 1749), *sedente Proconsule et universo populo in theatro adversus eum personante, igni traditus est*, « Le proconsul siégant et le peuple entier faisant corps contre lui au théâtre, il fut livré au feu. » Hors deux cas de mimes convertis sur scène, on ne trouve qu'une autre mention de théâtre : Euphémie jetée aux bêtes à Chalcédoine en Bithynie sous Dioclétien (p. 380). Serait-ce là aussi un stade ? Un seul amphithéâtre est mentionné pour un massacre de deux cent soixante chrétiens à Rome, sous Claude (p. 99).

101. Le diamètre de sa cavea, légèrement supérieur à 150 m, ne serait dépassé, de quelques mètres seulement, que par celui du théâtre de Nicomédie (*ca* 160 m), si les mesures récentes d'Ayşe Çalık Ross sur un monument très dégradé sont exactes. *Cf.* Çalık Ross 2007 (*non vidi*), et l'interview en 2013 de l'archéologue S. Serkan Güzel sur `http://cozceylan.blogspot.fr/2013/08/anadolu-universitesi-arkeoloji.html`, dernière consultation le 17 février 2015.

102. Le plan schématique de Smyrne dans Naumann, Sekâhattin 1950 p. 137 représente un stade de dimensions normales avec une sphendonè. Cependant, les mesures des voyageurs de la fin du XVIIIe siècle sont troublantes : pour Spon (Spon 1678 p. 182), le « cirque » ou « en grec, stade » serait un « diaulos » de 375×67,50 m (250×45 pas) ; un quart de siècle plus tard, Tournefort (Pitton de Tournefort 1717 II, 505) mesure un « cirque » plus petit que la normale : 151×39 m (465×120 pas). Chez de Monconys 1665–1666 I, 428, « entre autres on y remarque distinctement la figure d'un très grand cirque hexagonal et plus loin un amphithéâtre [c'est-à-dire le théâtre] ». Les descriptions évoquent aussi bien un stade, un cirque aussi long que celui d'Anazarbe en Cilicie mais sans spina identifiée, ou un quatrième amphithéâtre micrasiatique : en somme, une « figure », une empreinte difficile à lire.

103. Eus. IV 15, 47, fait un bref éloge du saint, évoque le feu sans aucune indication spatiale et renvoie le lecteur curieux à la source première, ce qui en marque l'authenticité, Eusèbe naissant peu après la mort de Pionios. Pour davantage d'arguments sur l'authenticité du texte et ses différentes

de Polycarpe, un peu moins d'un siècle après, en 250, lors de la persécution de Dèce faisant suite à un édit de fin 249 ou janvier 250 instituant un sacrifice obligatoire [104] que le néocore Polémon fait appliquer à Smyrne [105]. Pionios, le jour de l'anniversaire de la mort de Polycarpe, le 23 février [106] est arrêté et condamné, comme son aîné, au bûcher au stade, et non aux bêtes, châtiment que le proconsul présente ironiquement comme une façon plus expéditive de mourir [107]. Le stade, nommé dans le texte [108], est donc sans conteste à Smyrne le lieu d'exécution où l'on peut condamner aux bêtes ou au bûcher.

La différence réside cependant dans une topographie plus complexe : on ne mène Pionios au stade qu'après un long procès public, en plusieurs sessions, entrecoupées d'emprisonnements, sur l'agora, après qu'il a refusé de se rendre au Néméséion pour sacrifier [109] et surtout seulement après l'arrivée à Smyrne du proconsul [110], seul apte à rendre la justice dans le cadre du *conventus iuridicus*. Les interrogatoires attirent une foule curieuse, et le texte fait la part belle aux longs discours imagés de l'accusé, qui ne laissent pas ses auditeurs insensibles. En effet, au lieu de répéter obstinément le nom de sa foi, de son dieu, comme dans les sempiternelles répliques des actes de martyrs, Pionios se met à prêcher et à s'adresser aux Smyrniotes en particulier, juifs compris, s'adaptant à son public. L'agora, comble [111], devient alors un lieu de spectacle : les spectateurs prennent place sur différents sièges pour regarder avec

versions (original grec, versions latines, arménienne, vieux-slaves, sa datation au IIIe s. apr. J.-C. (fondée sur les textes, l'épigraphie, la numismatique) et sa polyphonie, *cf.* Robert 1994 p. 2–8 (extrait de la conférence de Varsovie de 1968) et commentaire linéaire p. 49–121.

104. Baslez 2007. Voir la chronologie des persécutions en début d'ouvrage ; *M. Pionii* 2, 1, ὄντος τοῦ διωγμοῦ τοῦ κατὰ Δέκιον, « pendant la persécution de Dèce » ; date précise au paragraphe 23.

105. *M. Pionii* 3, 1, ἐπέστη αὐτοῖς Πολέμων ὁ νεωκόρος καὶ οἱ σὺν αὐτῷ τεταγμένοι ἀναζητεῖν καὶ ἕλκειν τοὺς Χριστιανοὺς ἐπιθύειν καὶ μιαροφαγεῖν., « Le néocore Polémon et ceux qui étaient chargés avec lui de rechercher et d'amener de force les chrétiens à sacrifier et à manger des viandes impures vinrent les trouver. »

106. *M. Pionii* 2, ἐν τῇ γενεθλίῳ ἡμέρᾳ τοῦ μακαρίου μάρτυρος Πολυκάρπου.

107. *M. Pionii* 20, 6–7 : Κυντιλλιανὸς ὁ ἀνθύπατος εἶπεν· Οὐ μέγα πρᾶγμα ποιεῖς σπεύδων ἐπὶ τὸν θάνατον. καὶ γὰρ οἱ ἀπογραφόμενοι ἐλαχίστου ἀργυρίου πρὸς τὰ θηρία θανάτου καταφρονοῦσι, καὶ σὺ εἷς ἐκείνων εἶ. ἐπεὶ οὖν σπεύδεις ἐπὶ τὸν θάνατον, ζῶν καήσῃ. καὶ ἀπὸ πινακίδος ἀνεγνώσθη Ῥωμαϊστί· Πιόνιον ἑαυτὸν ὁμολογήσαντα εἶναι Χριστιανὸν ζῶντα καῆναι προσετάξαμεν., « Le proconsul Quintillianus dit : « Tu n'accomplis pas un exploit en te précipitant vers la mort, car ceux qui s'engagent pour une somme d'argent ridicule à combattre les bêtes méprisent la mort, et toi-même tu es l'un des leurs. Puisque tu te précipites donc vers la mort, tu seras brûlé vif. » Et sur un panneau on rendit public en latin : "Nous avons décrété que Pionios, attendu qu'il a avoué être chrétien, serait brûlé vif." »

108. *M. Pionii* 21, 1, Ἀπελθόντος δὲ αὐτοῦ μετὰ σπουδῆς εἰς τὸ στάδιον…, « [Pionios] se mettant donc en route pour le stade avec entrain… » .

109. Pour des considérations approfondies sur la topographie, *cf.* Robert 1994 p. 8–9.

110. *M. Pionii* 19, 1, Μετὰ δὲ ταῦτα ἦλθεν ὁ ἀνθύπατος εἰς τὴν Σμύρναν, καὶ προσαχθεὶς ὁ Πιόνιος ἐμαρτύρησε, « Plus tard, le proconsul vint à Smyrne et on amena Pionios qui témoigna ».

111. *M. Pionii* 3, 6–7, καὶ προελθόντων αὐτῶν εἶδον πάντες ὅτι δεσμὰ ἐφόρουν, καὶ ὡς ἐπὶ παραδόξῳ συνέδραμεν ἐν τάχει ὄχλος ὥστε ὠθεῖν ἀλλήλους. καὶ ἐλθόντων εἰς τὴν ἀγοράν, ἐν τῇ στοᾷ τῇ ἀνατολικῇ, ἐν τῇ διπύλιδι, ἐγεμίσθη πᾶσα ἡ ἀγορὰ καὶ αἱ ὑπερῷαι στοαὶ Ἑλλήνων τε καὶ Ἰουδαίων καὶ γυναικῶν· ἐσχόλαζον γὰρ διὰ τὸ εἶναι μέγα σάββατον., « Comme ils s'avançaient, tous virent qu'ils portaient des liens, et la foule accourut à toute vitesse comme pour voir quelque chose d'exceptionnel, au point que les gens se poussaient les uns les autres. Et quand ils arrivèrent à l'agora, dans la stoa est, au dipylon, toute l'agora et les étages des stoas se remplirent de Grecs, de Juifs et de femmes : ils vaquaient en effet, car c'était le grand sabbat. » ; 10, 1, Τούτων δὲ λεχθέντων ἀπήγαγον αὐτοὺς εἰς τὴν φυλακήν, ἐπηκολούθει

attention [112] et écouter [113] l'accusé discourir ou répondre aux questions, debout au centre aux côtés de ses compagnons, face au néocore, puis probablement devant le tribunal face au proconsul I. Proclus Quintillianus [114].

C'est là qu'intervient l'épisode qui nous intéresse tout particulièrement : alors que le débat s'anime, Alexandre, « un habitué de l'agora, homme mauvais [115] » se mettant à provoquer Pionios de ses questions, le peuple demande à en entendre davantage au théâtre, et cette requête est refusée. Le passage est bref, mais dense : Τοῦ δὲ δήμου βουλομένου ἐκκλησίαν ἐν τῷ θεάτρῳ ποιεῖν ἵνα ἐκεῖ ἀκούσωσι πλείονα, κηδόμενοί τινες τοῦ στρατηγοῦ προσελθόντες τῷ νεωκόρῳ Πολέμωνι εἶπον· Μὴ συγχώρει λαλεῖν αὐτῷ ἵνα μὴ ἐν τῷ θεάτρῳ εἰσέλθωσι καὶ θόρυβος καὶ ἐπιζήτησις περὶ τοῦ ἀνθρώπου γένηται [116]. C'est là tout l'inverse du martyre de Polycarpe, où le peuple, dont on excitait la passion par le spectacle du stade, réclamait le supplice. Ici, le peuple prétend intervenir et juger par la raison, ou du moins se divertir d'un débat animé. Polycarpe disait qu'il n'était pas digne d'entendre son « apologie », sa défense. Pionios, lui, parle et le peuple veut l'entendre et dialoguer, même si ses intentions ne sont pas forcément bienveillantes.

Le peuple veut donc réunir l'assemblée, c'est-à-dire soit organiser une session extraordinaire sur-le-champ dans le théâtre tout proche de l'agora, soit attendre le jour de réunion de l'assemblée principale, aux prérogatives judiciaires. Cela serait s'engager dans un processus démocratique, où les spectateurs seraient autant de jurés qui auraient leur mot à dire dans le verdict, puisqu'ils auraient été les auditeurs

δὲ ὄχλος πολὺς ὥστε γέμειν τὴν ἀγοράν., « Ceci dit, ils les emmenèrent en prison, et une foule énorme, à remplir l'agora, les accompagnait. »

112. *M. Pionii* 3, 7, ἀνήεσαν δὲ καὶ ἐπὶ τὰ βάθρα καὶ ἐπὶ τὰ κιβώτια σκοποῦντες. « et ils montèrent les uns sur les marches, les autres sur les coffres , regardant attentivement. » Les βάθρα peuvent aussi désigner des gradins (voir *supra*, p. 79).

113. *M. Pionii* 5, 1, Τούτων δὲ καὶ ἄλλων πολλῶν λεχθέντων, ὡς ἐπὶ πολὺ μὴ σιωπῆσαι τὸν Πιόνιον, ὅ τε νεωκόρος καὶ οἱ σὺν αὐτῷ καὶ πᾶς ὁ ὄχλος ἐπέστησε τὰς ἀκοάς, ὥστε τοσαύτην ἡσυχίαν γενέσθαι ὡς μηδὲ γρῦξαί τινα., « Pionios tint ce discours et beaucoup d'autres encore, au point de ne pas se taire pendant un long moment, et il retint l'attention du néocore, de ses acolytes et de toute la foule, au point qu'il y eut un silence tel qu'on n'entendait même pas un murmure. »

114. *M. Pionii* 4, 1, Ἔστησαν οὖν αὐτοὺς ἐν μέσῳ καὶ ὁ Πολέμων εἶπεν…, « On les plaça au milieu et Polémon dit : … » ; V, 2, ἤγαγον αὐτοὺς εἰς τὸ ὕπαιθρον εἰς τὸ μέσον καὶ περιέστησαν αὐτοῖς τινες τῶν ἀγοραίων, « ils les menèrent à la lumière du jour, au milieu, et certains des habitués de l'agora les entourèrent » (Robert 1994 p. 63 traduit ἀγοραῖοι par « marchands » tout en reconnaissant que l'expression est plus générale ; il souligne que τὸ ὕπαιθρον « est un terme technique pour la *place* de l'agora » et traduit « en plein air », mais nous préférons rendre l'idée de lumière, car c'est précisément pour lui donner le désir de vivre qu'on l'amène là : καλόν ἐστι τὸ ζῆν καὶ τὸ φῶς τοῦτο βλέπειν, « Il est beau de vivre et de voir la lumière de ce jour », lui dit-on avec une expression au déictique qui ne peut être simplement métaphorique) ; 19, 2, καθεσθέντος πρὸ βήματος Κυντιλλιανὸς ἀνθύπατος ἐπηρώτησε…, « [Pionios] ayant pris place devant le tribunal, Quintillianus le proconsul lui demanda… » .

115. *M. Pionii* 6, 1, Ἀλέξανδρος δέ τις ἀγόραιος πονηρὸς ἀνήρ…

116. *M. Pionii* 7, 1, « Le peuple souhaitant tenir l'assemblée au théâtre pour en entendre davantage, certains, se faisant du souci pour le proconsul, s'approchèrent du néocore Polémon et lui dirent de ne pas lui permettre de s'exprimer pour éviter que le peuple n'entre au théâtre et ne fasse du vacarme et une enquête à propos de l'homme [Pionios]. » La leçon περὶ τοῦ ἄρτου, retenue par Robert 1994 p. 67, s'appuie sur la version latine de Lipomanus et sur l'évocation des famines, plus bas dans le texte *M. Pionii* 10, 7–8, qui justifierait l'allusion à la distribution du pain. À l'inverse, περὶ τοῦ ἀνθρώπου n'est qu'une correction véhiculée par von Gebhardt. Mais on peut préférer la seconde proposition de Robert, περὶ αὐτοῦ, déduite de la version vieux-slave.

du discours de Pionios et peut-être des accusations de l'un d'entre eux, Alexandre. Il semble que cette manœuvre inquiète doublement, comme le montre l'alliance de mots καὶ θόρυβος καὶ ἐπιζήτησις περὶ τοῦ ἀνθρώπου. On sent ici une double inquiétude : d'une part, que le peuple, réuni en assemblée au théâtre, devienne un pouvoir incontrôlable, une foule tumultueuse, et d'autre part, qu'une enquête, peut-être selon des principes plus justes, conduise à une sentence autre que celle qui est recherchée. On retrouve ici la vieille peur romaine du potentiel démocratique et subversif du théâtre, qui avait longtemps empêché la République d'accepter la construction de théâtres en dur. L'ordre, représenté ici par les hommes du stratège [117], l'emporte sur le débat, sur le droit à la parole donné à l'accusé. Avec l'arrivée du proconsul, un interrogatoire plus ferme et musclé, aux répliques plus agressives des deux côtés, débouche naturellement sur la condamnation : la foule se déverse directement de l'agora dans le stade, où Pionios est crucifié et brûlé vif [118].

III.3 — Paul et la bête : du combat symbolique au martyre au théâtre ?

Dans la première *Épître aux Corinthiens*, Paul affirme avoir combattu les bêtes sauvages à Éphèse [119]. On a pu considérer qu'il s'agissait d'une simple image, de même que lorsque Paul disait, dans la *Deuxième épître à Timothée* (*2 Ep.Ti.* IV 17), qu'il avait « été délivré de la gueule du lion » à Rome, à propos d'un simple incident. Mais une certaine tradition, d'un siècle postérieure aux événements, transmet une version des faits où a bel et bien lieu une condamnation aux bêtes dans la cité ionienne, soit au stade, soit au théâtre.

Dans un texte apocryphe du *Nouveau Testament*, les *Actes de Paul*, (*Acta Pauli* IX 11-26), datés du IIe s. apr. J.-C., [120] les Éphésiens arrêtent Paul pour qu'il soit jugé au théâtre par le gouverneur qui le condamne aux bêtes lors d'un procès improvisé, après l'avoir fait flageller, peut-être au théâtre (voir III.2.2). La *damnatio ad bestias*, elle, n'a pas lieu au théâtre, où la sentence est prononcée, mais une semaine après, au stade, où le gouverneur organise des chasses. Pour ce passage, à partir du chapitre 15, on ne dispose plus que du manuscrit grec lacunaire de Hambourg. Il me paraît difficile de garder la restitution [..]ῳς ἐλθὼν κατὰ τὴν παράθυρον τοῦ στ[αδίου, καθ' ἣν Παῦλος] [ἐ]κ[έ]κλιστο [121]. Le mot stade est en effet très restauré. Cette prison à l'entrée du stade, quelque peu étrange, pourrait faire penser à ce qu'on appelle les carcers dans les amphithéâtres, depuis lesquels on lâchait dans l'arène gladiateurs, bêtes fauves ou condamnés à mort. Mais elle est en réalité très peu cohérente avec le récit. En effet, Paul entend les bêtes passer à côté de sa prison un jour au moins avant

117. Selon Robert 1994 p. 67, il s'agirait du στρατηγὸς ἐπὶ τῶν ὅπλων. Mais si l'on suit Holleaux 1918 p. 40–42, il demeure possible qu'en Ionie à l'époque impériale, στρατηγὸς soit une abréviation de στρατηγὸς ἀνθύπατος qui puisse côtoyer, dans le même texte, ἀνθύπατος seul, pour désigner le gouverneur/proconsul, sur les intérêts duquel certains veilleraient, puisqu'il est justement absent.

118. *M. Pionii* 19–21.

119. Paul *Cor.* XV 32, ἐθηριομάχησα ἐν Ἐφέσῳ.

120. Sur le texte que nous commentons et la traduction dont nous partons, voir III.3.

121. « un lion vint vers la porte latérale du stade < où Paul > était enfermé ».

le spectacle : il s'agit des préparatifs et il n'est pas certain qu'on enferme déjà les bêtes au stade. Par ailleurs, le matin du spectacle, Jérôme le fait venir au stade, trajet assimilé à un triomphe (ἐθριαμβεύετο) à travers la ville, ce qui montre bien qu'il n'était pas emprisonné sur place [122]. Le spectacle (θεωρία, chap. 22) tourne court puisque le lion féroce qu'on lâche sur Paul s'avère selon le récit être celui que l'apôtre avait baptisé sur le chemin de Jéricho (*Acta Pauli* IX 7, 8-9) : il refuse d'attaquer Paul, et une grêle providentielle s'abat sur les bêtes que Jérôme fait jeter sur l'apôtre, les archers envoyés contre le lion baptisé et une partie du public [123] Paul peut ainsi sortir librement du stade et s'embarquer pour la Macédoine [124]

L'anecdote n'est manifestement pas authentique et offre sans doute, comme nombre de commentateurs l'ont remarqué [125], un pendant chrétien au récit transmis par Aulu-Gelle, un siècle après le passage de Paul à Éphèse, de l'histoire d'Androclos, esclave fugitif jeté aux bêtes au Cirque Maxime et épargné par un lion qu'il avait soigné des années plus tôt, lui retirant une écharde dans une grotte d'Afrique. Aulu-Gelle donne comme sa source les *Aegyptiaca* d'Apion, texte du Ier s. apr. J.-C. Au même siècle, Pline narre dans son *Histoire Naturelle* d'autres histoires de lion similaires (Gell. *NA* V ; XIV ; Plin. VIII, XXI 56-57). Par ailleurs, cette « thériomachie » rappelle étrangement le roman de Thècle, rédigé à la même époque, à ceci près qu'il combine le thème du fauve adouci et l'averse de grêle providentielle dans le même épisode et le même lieu, le stade, alors que pour la disciple de Paul l'averse avait éteint le bûcher du théâtre, avant que, plus tard, les fauves ne refusent d'attaquer la martyre au stade. On semble donc être là dans le topos littéraire et la reconstruction des événements plutôt que dans la réalité historique. Le récit de Nicéphore Calliste (Nic. Call. II 25), qui écrit au XIVe siècle, semble s'inscrire dans cet héritage : le sable dans lequel se couche le lion amadoué doit être celui de l'arène du stade.

122. 22. ἐκέλευσεν Διοφάντῳ καὶ τοῖς λοιποῖς δούλοις ἄγειν τὸν Παῦλον εἰς τὸ στάδιον. ὡς δὲ ἐσύρετο μηδὲν λαλῶν ἀλλὰ κεκυφὼς κάτω καὶ ἀναστενάζων, ὅτι ἐθριαμβεύετο ὑπὸ τῆς πόλεως· καὶ ἀπαχθεὶς [ε]ὐθέως ἐβλήθη εἰς τὸ στάδιον : « [Jérôme] ordonna à Diophantos et à ses autres serviteurs [plus précisément « esclaves »] d'amener Paul au stade. Celui-ci, alors, se laissa entraîner, sans dire un mot ; mais il baissait la tête et soupirait, parce qu'il était exposé au mépris de la ville [« exhibé en triomphe par la cité »]. Il fut amené et jeté aussitôt dans le stade ». On pourrait ainsi proposer, à titre d'exemple, d'après la restitution au chapitre 20 de l'expression τοῦ στ̣ε̣ι̣νο̣ῦ κ[αὶ σκοτει]νο̣ῦ [τόπου], ἐλθὼν κατὰ τὴν παράθυρον τοῦ στ̣[ειν]οῦ τόπου ἐν ᾧ][ἐ]κ[έ]κλιστο, « passant le long de la porte latérale du lieu exigu où il était enfermé ».

123. 25. τοῦ Ἱερονύμου βάλλον- τ[ο]ς πολλὰ θηρία εἰς τὸ τὸν Παῦλον ἀναιρεθῆναι καὶ ἐπὶ τὸν λέοντα τοξότας ὡς κ[ἀ]κῖνον ἀναιρεθῆναι, αἰθρείου ὄντος τοῦ ἀέρος χά- λα[ζα] π̣ανπλη[θ]ὴς καὶ λίαν μεγάλην σφοδρὰ ἠκονθίσθη ἀπ' οὐ- ραν[ο]ῦ, ὡς πολλοὺς ἀποθανῖν καὶ τοὺς λυποὺς φυγῖν πάντας. : « Lorsque Jérôme fit lancer un grand nombre de bêtes contre Paul pour le faire périr, ainsi que des archers contre le lion pour le faire périr lui aussi, alors, bien que l'air fût serein, une grêle compacte et très violente s'abattit du ciel, au point que nombreux furent ceux qui moururent et que tous les autres prirent la fuite. »

124. 26. καὶ ὁ Παῦλος ἀσπασάμενος τὸν λέον- τα μηκέτι αὐτοῦ λαλοῦντος ἐξῆλθε ἐκ τοῦ σταδίου, κατέβη ἐπὶ [τὸν] λ̣ι̣μμενη καὶ ἀνέβη εἰς τὸ πλοῖον ἀγόμενον εἰς Μακεδονίαν : « Paul, après avoir salué le lion, qui désormais ne parlait plus, sortit du stade, descendit vers le port et embarqua sur le bateau qui partait pour la Macédoine. »

125. Voir par exemple Murphy-O'Connor 2008, p. 218.

Chez le Pseudo-Macaire en revanche, l'épisode de Paul et du lion aurait eu lieu au théâtre d'Éphèse (Pseudo-Macar., *Hom.* IV 6, 6-7 [126]) : οἷον ἐκεῖ τὸν Παῦλον εἰς τὸ φαινό- μενον ἔσυραν εἰς τὸ θέατρον καὶ ἔβαλον εἰς θηρία, τὸ μὲν ἀντιστῆναι οὐκ ἠδύνατο, τὸ δὲ εἰσελθεῖν – εἰσῆλθεν – , οὕτω καὶ σὺ τὸ μὲν εἰσελθεῖν εἰς τὸ θέατρον τῆς καρδίας καὶ συρῆναι καὶ κρατηθῆναι ὑπὸ τῶν ἀκαθάρτων πνευμάτων καὶ τῶν ἰοβόλων θηρίων, ὡς οὐ θέλεις, κατασύρῃ καὶ ἄκων πάσχεις, τὸ δὲ ἀντιστῆναι καὶ ἀγωνίσασθαι τῆς φύσεως σού ἐστι <ὥστε> καὶ τῆς βοηθείας τοῦ κυρίου περιγενέσθαι. Καὶ γὰρ ὁ ἅγιος Παῦλος τότε διὰ πίστεως καὶ θείας δυνάμεως συνεργούσης περιεγένετο τῶν θηρίων. « Tel Paul, dans le monde visible, qu'ils ont traîné au théâtre et jeté aux bêtes, il ne pouvait pas résister, mais il pouvait entrer – et il est entré –, de même, toi aussi, pour ce qui est d'entrer dans le théâtre du cœur, y être traîné et y être dominé par les esprits impurs et les bêtes venimeuses, comme tu ne le veux pas, tu y es traîné de force et tu le subis malgré toi, mais il appartient à ta nature de résister et de combattre, et de l'emporter avec l'aide du Seigneur. Et saint Paul, en effet, l'a alors emporté sur les bêtes grâce à sa foi et au secours de la puissance divine. »

Le monument, théâtre du monde d'ici-bas, sert ici de comparant au théâtre du cœur où le chrétien lutte contre les puissances maléfiques [127], et le choix du premier, qui n'est pas du tout décrit concrètement, est peut-être entraîné par l'image du second.

Par ailleurs, cet auteur du IVe ou Ve s. apr. J.-C. fait allusion à la thériomachie de Paul juste après avoir rappelé le martyre de Thècle (Pseudo-Macar., *Hom.* IV 6, 4), qu'il décrit jetée aux lions au théâtre et non au stade [128]. Cette source apparaît donc encore moins fiable que les autres.

III.4 — Le lieu des autres martyres ioniens

Les martyres, en Ionie comme ailleurs, ne se sont pas limités à quelques cas isolés et emblématiques : le martyre a souvent lieu par groupe, dans le cadre de persécutions visant toute la communauté chrétienne ou tout son clergé. On le voit bien avec Polycarpe : une persécution dans toute l'Asie sert de toile de fond [129], et dans l'ombre de l'évêque de Smyrne, un groupe de martyrs originaires de Philadelphie (actuelle Alaşehir, en Lycie, à plus de 100 km de Smyrne) est évoqué. Il sert de prélude à

126. Voir l'édition commentée Desprez (éd.) 1980.

127. L'image est explicitée par une comparaison dans Pseudo-Macar., *Hom.* IV 3, 4 : Ὥσπερ βλέπεις τὰ ἅρματα καὶ τοὺς ἵππους πῶς ζευγνύουσι καὶ ἡνιοχοῦσιν ἐλαύνοντες κατ' ἀλλήλων , οὕτως ἐστὶν ἐν τῇ καρδίᾳ τῶν ἀγωνιζομένων θέατρον τῶν πονηρῶν πνευμάτων παλαιόν<των> τῇ ψυχῇ καὶ θεοῦ καὶ ἀγγέλων θεωρούντων τὸν ἀγῶνα. « De même que tu vois comment ils attellent les chars et les chevaux et les dirigent en les poussant les uns contre les autres [...] de même il y a dans le cœur des combattants un théâtre des esprits mauvais luttant contre l'âme avec comme spectateurs du combat Dieu et ses anges. ».

128. πῶς πάλιν ἐθεώρουν τὴν Θέκλαν εἰσελθοῦσαν εἰς τὸ θέατρον, ἐκεῖ λέοντες κατ' αὐτῆς καὶ ταῦροι, ἐκεῖ θηρία πολλά, ἐκεῖ φωναί. ἡ δὲ ἔχουσα τὴν πίστιν καὶ τὴν ἀγάπην καὶ τὸν νοῦν εἰς οὐρανούς, πάντων ἐκείνων περιεγένετο. « De même comment se peut-il que les spectateurs regardaient Thècle entrée au théâtre, avec contre elle, ici des lions et des taureaux, là foule de bêtes sauvages, là encore un tumulte de voix ; et qu'elle, ayant en elle la foi, l'amour et un esprit tourné vers les cieux, surmonta tout cela. »

129. Eus. IV 15, 1, Ἐν τούτῳ δὲ ὁ Πολύκαρπος μεγίστων τὴν Ἀσίαν ἀναθορυβησάντων διωγμῶν μαρτυρίῳ τελειοῦται, « C'est à cette époque, alors que des persécutions d'une violence extrême ébranlaient l'Asie, que Polycarpe mourut martyr. »

l'histoire de Polycarpe [130]. Leur nombre n'est pas aisé à déterminer, parce que peu d'entre eux sont considérés individuellement et nommés [131], et qu'ils servent à obtenir un nombre symbolique pour le martyre de Polycarpe, qui serait le douzième [132]. Il n'est pas plus aisé de savoir combien sont envoyés au stade, mais on les désigne comme un groupe de condamnés aux bêtes, entre autres tortures [133]. Dans aucun des textes le stade n'est nommé, mais on a bien une *damnatio ad bestias*, et l'on se souvient qu'on voulait (avant d'y renoncer) faire subir le même sort à Polycarpe amené au stade : il est probable que c'était là que ses prédécesseurs avaient été envoyés. La lettre de l'Église de Smyrne laisse d'ailleurs penser qu'ils avaient été mis à mort à l'occasion de véritables *venationes* (τὰ κυνηγέσια dans le texte) organisées au cours de jeux officiels, qui avaient eu lieu dans le stade et s'étaient achevées peu avant [134]. Cet exemple montre encore que les martyres sont organisés dans un cadre judiciaire et religieux précis, quand le gouverneur tient ses assises, et dans le cas d'une condamnation aux bêtes, quand des jeux peuvent en offrir le cadre.

À propos du lieu, l'interprétation d'Eusèbe n'est pas simple. L'auteur de l'*Histoire Ecclésiastique* décrit des spectateurs entourant les martyrs, debout, pour tous les châtiments, perçus comme une gradation appliquée à tous les condamnés, du fouet aux bêtes en passant par les lits d'objets pointus [135]. On peut voir là une allusion au stade et comprendre que, pour Eusèbe, tout ferait office de spectacle au stade. Cependant, le verbe περιίστημι, si l'on ne suppose pas un sens affaibli, ne désigne pas le fait d'être assis, mais debout : les spectateurs sont-ils alors debout sur l'agora, comme pour le martyre de Pionios, ou se sont-ils levés des gradins, dans un élan d'enthousiasme ? Dans le texte d'origine, la description des écorchés vifs est à part, tandis que les condamnés aux bêtes passent par des lits de coquillages pointus et diverses tortures, qui sont autant de tentatives pour les faire abjurer, sans que différents lieux soient distingués. Dans un seul cas, celui de Germanicus, qui précipite sa mort en excitant un animal, on sait qu'il y a eu effectivement exécution par les bêtes [136], tandis que Quintus prend peur à leur vue, et finit par consentir à prêter serment et à sacrifier, peut-être au stade également, ou plus tard [137]. Reste qu'il est très probable que le stade de Smyrne ait accueilli bien d'autres martyrs que Polycarpe.

130. *M. Polycarpi* 1–4, Eus. IV 15, 4.

131. Sous forme de figures exemplaires : Germanicus le héros, Quintus le Phrygien le lâche, le parjure....

132. *M. Polycarpi* 19, 1, en conclusion : Τοιαῦτα τὰ κατὰ τὸν μακάριον Πολύκαρπον, ὃς σὺν τοῖς ἀπὸ Φιλαδελφίας δωδέκατος ἐν Σμύρνῃ μαρτυρήσας, μόνος ὑπὸ πάντων μᾶλλον μνημονεύεται…, « Voilà ce qu'on pouvait dire du bienheureux Polycarpe, qui fut le douzième martyr de Smyrne en comptant ceux de Philadelphie, mais le seul dont tout le monde se souvienne surtout... » .

133. *M. Polycarpi* 2, 4, ὁμοίως δὲ καὶ οἱ εἰς τὰ θηρία κατακριθέντες ὑπέμειναν δεινὰς κολάσεις, « ceux qui avaient été condamnés aux bêtes supportèrent pareillement des châtiments terribles.

134. *Cf. supra*, paragraphe III.1, page 1324, note 82.

135. Eus. IV 15, 4, Καταπλῆξαι γάρ φασι τοὺς ἐν κύκλῳ περιεστῶτας, θεωμένους…, les spectateurs placés en cercle autour d'eux étaient, disent-ils, frappés de stupeur, à la vue de [énumération des tortures].

136. *M. Polycarpi* 3, 1 ἑαυτῷ ἐπεσπάσατο τὸ θηρίον προσβιασάμενος, « il attira sur lui une bête, après l'avoir excitée », et surtout le verbe ἐθηριομάχησεν, « il a combattu les bêtes ».

137. *M. Polycarpi* 4, 1, ἰδὼν τὰ θηρία ἐδειλίασεν.…τοῦτον ὁ ἀνθύπατος πολλὰ ἐκλιπαρήσας ἔπεισεν ὀμόσαι καὶ ἐπιθῦσαι. « Il prit peur à la vue des bêtes. [...] Le proconsul, après l'avoir beaucoup sollicité, le convainquit de prêter serment et de faire un sacrifice. »

En effet, dans le livre qu'Eusèbe utilise comme source, sont évoqués, à la suite de Polycarpe et de ses compagnons philadelphiens, d'autres martyrs morts à Smyrne à la même époque. Il ne s'agit pas de Pionios, dont le martyre est postérieur et qu'Eusèbe cite juste après, mais d'autres exécutions, dont une seule est détaillée : un certain Métrodore, condamné au bûcher [138]. Mais il s'agit peut-être d'une confusion d'Eusèbe car Métrodore, le prêtre marcioniste, est cité dans le Martyre de Pionios comme un second condamné au bûcher à côté de Pionios [139]. Dans ce texte, on trouve également une liste d'autres compagnons d'infortune, l'esclave Sabine, Asclépiadès, Macédonia, Limnos et Eutuchianos [140], qui sont arrêtés avec lui. Pour ces derniers martyres, nous avons surtout des menaces, la maison de prostitution pour Sabine (9, 4), le combat singulier (contre des gladiateurs ou des bêtes ?) pour Asclépiadès, menacé par l'organisateur des *venationes* [141]. Pour ce dernier, il s'agirait donc d'un supplice au stade.

Enfin, les attestations de martyres en Ionie se concentrent, comme dans le reste du monde romain, aux IIe et IIIe s. apr. J.-C., mais il y eut sans doute des cas précoces, comme pourrait le montrer l'exécution manquée de Paul lors de son passage à Éphèse dans les années 50 apr. J.-C.s'il ne s'agit pas d'une reconstitution du IIe s. apr. J.-C. seulement (voir *supra*, p. 1329).

D'autre part, si l'on considère l'ensemble de nos sources, que le lieu précis soit mentionné ou non, la répartition géographique des martyres reste sensiblement la même : ils ont lieu dans les grandes cités susceptibles d'accueillir le *conventus iuridicus* : les métropoles Smyrne et Éphèse [142], mais aussi Milet dans le cas d'Acacius, assez constamment cité chez les martyrologes pour y avoir été brûlé et décapité.

Nous n'avons donc, comme souvent avec les sources antiques, qu'un éclairage en clair-obscur de la situation, avec des martyrs de premier plan, d'autres qu'on devine dans leur ombre, et sans doute bien d'autres encore plongés dans une obscurité totale.

138. Eus. IV 15, 46, ἐν τῇ αὐτῇ δὲ περὶ αὐτοῦ γραφῇ καὶ ἄλλα μαρτύρια συνῆπτο κατὰ τὴν αὐτὴν Σμύρναν πεπραγμένα ὑπὸ τὴν αὐτὴν περίοδον τοῦ χρόνου τῆς τοῦ Πολυκάρπου μαρτυρίας, μεθ' ὧν καὶ Μητρόδωρος τῆς κατὰ Μαρκίωνα πλάνης πρεσβύτερος δὴ εἶναι δοκῶν πυρὶ παραδοθεὶς ἀνῄρηται., « Dans le même livre qui le concerne, sont rassemblés d'autres martyres perpétrés à Smyrne aussi à la même époque que celui de Polycarpe, celui de Métrodore, qui paraît avoir été prêtre de l'erreur de Marcion, qui semble avoir péri livré aux flammes. »

139. *M. Pionii* 21, 5–9.

140. *M. Pionii*, 2, 1 ; 9, 4–9 ; 11, 2 ; 18, 7–9. Sabine, surnommée Théodotè, est arrêtée dans les montagnes où elle s'était réfugiée (9, 4).

141. *M. Pionii* 18, 8, τῷ δὲ Ἀσκληπιάδῃ Τερέντιος ὁ τότε ἐπιτελῶν τὰ κυνήγια εἶπεν. Σὲ αἰτήσομαι κατάδικον εἰς τὰς μονομάχους φιλοτιμίας τοῦ υἱοῦ μου., « Térence, qui était alors en charge des *venationes* dit à Asclépiade : je te demanderai comme condamné lors des combats singuliers en l'honneur de mon fils. » Les « monomachies » désignent habituellement des combats de gladiateurs, mais comme Térence, probablement asiarque à moins que ce ne soit son fils), organise des chasses, le terme est douteux et peut-être issu d'une scholie (Robert 1994 p. 102).

142. Nous n'avons pas cité la légende des Sept dormants, qu'on compte couramment au nombre des martyres éphésiens, même s'ils ne font que s'assoupir dans une grotte où ils se sont réfugiés.

Conclusion

Le théâtre n'est donc, pas plus que les autres édifices de spectacle, un bâtiment conçu pour le martyre. En revanche, comme le stade, il peut s'adapter à des spectacles d'amphithéâtre, en l'absence de ce dernier monument. Le théâtre assume ainsi en Ionie, et plus généralement en Asie Mineure, des fonctions nouvelles, avec sans doute une moins grande souplesse que le stade, notamment pour les *venationes*, en raison d'un manque d'espace. Il n'est pas étonnant que le seul martyre au théâtre effectivement attesté par les textes, celui de Thècle, ait lieu en Asie Mineure, ni que le Pseudo-Macaire situe la thériomachie de Paul au théâtre. Toutefois, ces cas isolés et discutables ne permettent pas de tirer une règle générale, et il est probable que les martyres au théâtre aient été bien moins nombreux qu'au stade, et même peut-être que ceux des rares amphithéâtres qui ont probablement accueilli un certain nombre de martyres de Mysie (Cyzique), d'Éolide (Pergame), de la Cilicie Plane (Anazarbos), dans un périmètre semble-t-il limité : alors que l'Ionie fait partie de l'Asie, il semble que les martyres ioniens aient lieu sur place, à Smyrne avant tout, à Éphèse ou Milet plus rarement, sans être déférés à Pergame, tandis que Smyrne accueille les martyres de cités relativement éloignées, hors Ionie, comme Philadelphie.

Comme dans le cas des autres édifices de spectacle, l'organisation d'un martyre au théâtre est l'occasion pour le pouvoir romain d'imposer un supplice double au chrétien : le faire périr, mais le faire périr en le faisant malgré lui pénétrer dans un lieu que sa religion lui demande de fuir, en lui faisant jouer le rôle d'un acteur dans un spectacle qu'il condamne, être lui-même donné en spectacle et revêtu d'une gloire profane. Mais on peut aussi noter certaines spécificités du martyre au théâtre : c'est là sans doute que la mise en scène de l'écrasement du rebelle aux dieux de l'Empire et à l'empereur peut être la plus aboutie, bien qu'elle ne puisse prendre l'ampleur d'une mise en scène dans l'espace plus vaste de l'amphithéâtre ou du stade. Car au théâtre l'ensemble des spectateurs voit non seulement mieux, mais en entend aussi davantage. Ce qui n'est pas sans avoir une certaine force de subversion : l'interrogatoire peut se faire dialogue, le martyr être entendu, le peuple s'exprimer et devenir moins contrôlable que jamais. Cependant, la mise en scène a ses limites : nous n'avons aucun témoignage pour l'Asie Mineure, au théâtre ou ailleurs, de « fatal charades », ces exécutions capitales en forme de pièces mythologiques [143].

Reste que le théâtre avait une portée singulière dans le discours chrétien, comme pour Platon opposant monde sensible et intelligible, puis les Cyniques et les Stoïciens : le martyre permettait de convoquer non le type monumental, mais la métaphore d'un spectacle au cœur d'un monde clos, observable du dedans par les spectateurs, mais aussi du dehors par tout être capable d'identifier ce microcosme

143. Coleman 1990. On en connaît surtout à Rome, pour tous types de peines capitales, mais aussi à Carthage, avec le martyre de Félicité et de Perpétue. Certaines spéculations à partir de textes elliptiques sont possibles (voir *infra*, p. 1471), ou de représentations de *katadikoi* jetés aux bêtes (voir *supra*, p. 291), mais elles ne font pas preuve.

comme lieu d'une action éminemment dramatique. L'image pouvait parfaitement s'étendre à tout type d'édifice de spectacle faisant office de lieu de martyre, voire à tout lieu d'exécution de la peine capitale. Ainsi Paul aux Corinthiens (Paul *Cor.* IV 9) : « δοκῶ γάρ, ὁ θεὸς ἡμᾶς τοὺς ἀποστόλους ἐσχάτους ἀπέδειξεν ὡς ἐπιθανατίους, ὅτι θέατρον ἐγενήθημεν τῷ κόσμῳ καὶ ἀγγέλοις καὶ ἀνθρώποις ». « Car Dieu, ce me semble, a fait de nous, apôtres, les derniers des hommes, des condamnés à mort en quelque sorte, puisque nous avons été en spectacle (θέατρον ἐγενήθημεν) au monde, aux anges et aux hommes. ». Le théâtre comme image pouvait même renvoyer à ce que nous appelons « théâtre des opérations », se substituant au stade, à l'arène ou à l'hippodrome comme lieu du combat spirituel chrétien : le « théâtre du cœur » où le chrétien du Pseudo-Macaire pénètre, de même que Paul entre dans le théâtre d'Éphèse, est celui où l'âme lutte contre le mal [144]. Au sens métaphorique c'est le chrétien lui-même qui reçoit le « théâtre » en lui-même ou qui est le « théâtre », dans le monde des hommes et pour le ciel.

144. Dans ce passage déjà commenté et sa suite (Pseudo-Macar., *Hom.* IV 3, 4), la métaphore du concours hippique est filée, les esprits mauvais s'affrontant dans le cœur des chrétiens combattants (ἀγωνιζομένων) comme les chars et les chevaux, l'esprit (νοῦς) étant le cocher d'un char affrontant celui de Satan qui affronte l'âme. Plus loin, il décrit le θέατρον τοῦ κόσμου , où ont lieu de nombreux affrontements comparés et assimilés à des concours (ἀγῶνες), spectacle pour Dieu et l'assemblée céleste, dérivant tout naturellement du fait que Dieu après avoir créé le monde, donna à Adam un adversaire. Le Pseudo-Macaire est directement influencé par la sentence de Paul, qu'il cite et commente (Pseudo-Macar., *Hom.* L 3, 3).

Des utilisations extraordinaires : le détournement de l'usage des théâtres

Rares sont les fois où les théâtres d'Ionie échappèrent au contrôle des cités. Les sources témoignent de deux occasions, à la fin de l'époque hellénistique et au début de l'époque impériale : dans les deux exemples, par une intervention extérieure, les théâtres connurent des événements étrangers à leur destination ou à leur usage régulier, comme lieu de rassemblement agonistique, politique et judiciaire des cités. Il s'agit, d'une part, du moment, lors des guerres mithridatiques, où le théâtre de Chios fut l'instrument de la déportation des Chiotes par Zénobios, lieutenant de Mithridate : d'autre part, vers le milieu du Ier s. apr. J.-C., de celui où Apollonios de Tyane, en visite à Éphèse, prétendit éradiquer la peste au théâtre où il avait entraîné les Éphésiens [1].

I — Chios pendant les guerres mithridatiques : le piège de la convocation au théâtre

Dans un passage d'Appien (App., *Mith.* 186, voir *supra*, p. 108) à propos de la déportation par Zénobios, lieutenant de Mithridate, des habitants de Chios accusés par le roi du Pont d'avoir pris le parti des Romains, on assiste au détournement du processus habituel de convocation d'une assemblée au théâtre, non des citoyens, mais de tous les habitants. Ce stratagème, qui survint en 86 av. J.-C., comportait de nombreux avantages : éviter d'éveiller trop de soupçons, réunir un nombre important de personnes dans un même lieu, bloquer facilement tout accès, et contrôler l'effectif. Il y avait là un profond détournement, de l'assemblée volontaire à un rassemblement sous la contrainte, de la participation libre et active de chaque citoyen à la violence subie par chaque individu. En faisant se lever une personne à la fois,

1. Nous ne retenons pas un autodafé d'un grand nombre de livres de magie, d'une valeur totale estimée à cinquante mille pièces d'argent, organisé à Éphèse vers 54, alors que Paul y prêchait la foi chrétienne. On aurait brûlé ces livres au théâtre selon F. Sartiaux (Sartiaux 1911, p. 98) : le texte des *Actes des Apôtres* (*A. Apôtres* XIX 19) dit simplement qu'on le fit « aux yeux et à la vue de tous » : ἱκανοὶ δὲ τῶν τὰ περίεργα πραξάντων συνενέγκαντες τὰς βίβλους κατέκαιον **ἐνώπιον πάντων**· καὶ συνεψήφισαν τὰς τιμὰς αὐτῶν καὶ εὗρον ἀργυρίου μυριάδας πέντε. « Et un certain nombre de ceux qui avaient exercé les arts magiques, ayant apporté leurs livres, les brûlèrent devant tout le monde : on en estima la valeur à cinquante mille pièces d'argent. » (trad. Segond 2019). Cet événement aurait très bien pu avoir lieu sur l'une des agoras, par exemple, ou peut-être plutôt à l'école de Tyrannos, où enseignait Paul, car les livres sont apportés non selon les prescriptions d'un décret de la cité, mais volontairement, hors cadre légal, par des exorcistes repentis. Rappelons que c'est à la même époque, sous le règne de Néron, qu'Apollonios de Tyane aurait en quelque sort exorcisé la peste ou le démon qui habitait un vieil aveugle (voir *supra*, p. 305) : se pourrait-il qu'Apollonios ait fait partie des « magiciens » adversaires de Paul ? Les indications chronologiques dont nous disposons n'excluent pas que les deux prédicateurs aient été présents à Éphèse au même moment. On pourra au moins avancer que pratiques magiques et foi chrétienne durent s'opposer avec une certaine vivacité dans l'Éphèse du milieu du Ier s. apr. J.-C.

on cherchait peut-être à recenser les déportés, peut-être aussi à aiguiller les hommes vers une parodos, les femmes et les enfants vers l'autre, à moins que la répartition signalée à propos de l'embarquement n'ait pas eu lieu avant le port.

La question de la capacité d'accueil du théâtre et du nombre effectif des personnes qui y furent rassemblées pose problème. Les plus grands théâtres de la région, de Smyrne et d'Éphèse ne dépassent guère les 20 000 places à l'époque impériale. Une capacité de 10 000 places représenterait déjà un chiffre considérable à l'époque hellénistique. Ici il s'agit semble-t-il de la population libre, hommes, femmes et enfants, sans les étrangers, qui ne sont pas pris à parti par Zénobios (cf. App., *Mith.* 181-182) tout comme vraisemblablement les esclaves, qui étaient particulièrement nombreux à Chios, du moins du temps de Thucydide (Thc. VIII 40, 2). La population libre a été estimée de façon très variable : selon Th. Sarikakis, elle n'a peut-être pas dépassé 80 000 personnes, même à ses plus belles heures [2]. Ce nombre reste sans doute trop important pour la capacité du théâtre, même à une époque difficile où les îles égéennes sont frappées de dépopulation : on peut certes se demander si les habitants du territoire ont été touchés par la mesure ; mais l'idée d'inconfort est suggérée par le confinement forcé à l'intérieur du bâtiment, et renforcée par l'image de l'entassement sur les bateaux et la mention de mauvais traitements, qualifiés de « barbares ».

Un tel usage ne connaît pas de parallèle exact, mais il ne manque pas de cas de contrôle à main armée d'un théâtre. Ainsi, les abords de celui de Sardes furent investis par 2000 soldats d'Antiochos III selon Polybe en 214 av. J.-C. (Pol. VII 7, 16). Mais l'édifice en lui-même ne joua pas de rôle stratégique particulier. En 387 apr. J.-C., la cour du bouleutèrion d'Antioche servit, selon Libanios, de prison dorée aux membres du conseil de cette cité, mais pas son hémicycle à gradins (Lib., *Orat.* XXII 31, voir *supra*, p. 40).

La convocation de la population au théâtre par un vainqueur appuyé par une armée n'était pas non plus sans précédent, d'après l'anecdote de Plutarque à propos de la prise d'Athènes par Dèmètrios Poliorcète en 291 av. J.-C. (Plu., *Demetr.* 34), où le souverain vainqueur ordonne que l'on réunisse toute la population au théâtre, où il fait son entrée à la manière des acteurs tragiques, après avoir pris soin d'entourer le bâtiment de scène d'hommes en armes et l'estrade de doryphores [3]. Mais le détournement n'était pas aussi poussé puisqu'il s'agissait, après avoir marqué les esprits par une démonstration de force, de se concilier le public en tant que libérateur de la cité et de s'attirer les faveurs du peuple par des largesses qui pouvaient avoir lieu au théâtre : une distribution de blé, comme à Samos, et le rétablissement des magistrats qui étaient traditionnellement désignés lors des assemblées populaires qui à cette époque se réunissaient régulièrement au théâtre [4].

2. Sarikakis 1998, p. 18-20.

3. οὕτως οὖν τῆς πόλεως ἐχούσης, εἰσελθὼν ὁ Δημήτριος καὶ κελεύσας εἰς τὸ θέατρον ἀθροισθῆναι πάντας, ὅπλοις μὲν συνέφραξε τὴν σκηνὴν καὶ δορυφόροις τὸ λογεῖον περιέλαβεν.

4. Tozzi 2016.

Enfin, un cas précoce d'utilisation d'un théâtre comme piège est constitué par le stratagème du phrourarque d'Éolide, Alexandre, qui au tournant du ve et du ive s. av. J.-C. attira la population de diverses cités de la région dans un théâtre où il avait feint d'organiser un spectacle où devaient se produire de prestigieux artistes ioniens [5] Comme à Chios, grâce à la ruse, hommes, femmes et enfants affluent dans un lieu de spectacle dont les soldats, assimilés ici aussi à des barbares, prennent le contrôle, se saisissant des présents, cette fois pour exiger une rançon en échange de leur libération plutôt que pour les déporter. Le texte des *Stratagèmes* présente un joli coup de filet consistant en une manœuvre d'encerclement (περιστήσας) avant la capture (συλλαβών) dans un théâtre faisant office de nasse. Ce θέατρον d'époque classique, où des spectateurs (θεατάς) prennent place pour regarder un spectacle (θεάν), avait sans doute une apparence bien différente de celle du théâtre de Chios à la fin de l'époque hellénistique : peut-être s'agissait-il d'une installation provisoire en bois.

II — Apollonios de Tyane au théâtre d'Éphèse : une mise en scène macabre

L'appel à la lapidation d'un mendiant incarnant la peste au théâtre d'Éphèse par Apollonios de Tyane (voir *supra*, p. 305), sous le règne de Néron (13 octobre 54 - 9 juin 58), soit très peu de temps après l'épisode de Paul (voir *supra*, p. 302), fait figure d'émeute orchestrée pour faire du théâtre le lieu du spectacle d'une mise à mort exemplaire, de l'exécution d'un bouc émissaire, consentie par la communauté assemblée, tout autant spectatrice qu'actrice de son destin (Philostr. *VA* IV 10, VIII 7h). Nous avons souligné l'adéquation du théâtre à ce genre de spectacles à propos de la mise en scène du martyre (voir *supra*, p. 1311). Peut-être aussi est-il plus facile dans un édifice, où l'illusion théâtrale était de règle, de faire croire à l'apparition d'une créature divine, décrite ici comme un démon (δαίμων) ou un spectre (φάσμα). Le procédé d'Apollonios relève d'une mise en scène où la lisière entre réalité et surnaturel, metteur en scène, acteurs et spectateurs est floue : Apollonios entre avec la foule angoissée au théâtre, met sous ses yeux une apparition, invite à une action qui doit mener à un heureux dénouement jusqu'à l'anéantissement du monstre et de l'illusion dans un dévoilement survenant au terme de péripéties, et assurant un

5. Polyaen. VI 10. Ἀλέξανδρος φρούραρχος τῶν περὶ τὴν Αἰολίδα χωρίων, μισθωσάμενος τῶν ἀπ' Ἰωνίας τοὺς ἀρίστους ἀγωνιστὰς, αὐλητὰς μὲν Θέρσανδρον καὶ Φιλόξενον, ὑποκριτὰς δὲ Καλλιππίδην καὶ Νικόστρατον, θέαν ἐπήγγειλε. πρὸς μὲν τὴν δόξαν τῶν ἀγωνιστῶν συνέδραμον ἐκ τῶν πλησίον πόλεων ἅπαντες. ἐπεὶ δὲ πλῆρες τὸ θέατρον ἦν, περιστήσας τοὺς στρατιώτας καὶ τοὺς βαρβάρους, μεθ' ὧν ἐφρούρει τὰ χωρία, πάντας τοὺς θεατὰς συλλαβὼν αὐτοῖς παισὶ καὶ γυναιξὶ, λύτρα μεγάλα λαβὼν τοὺς μὲν ἀπέλυσεν, αὐτὸς δὲ τὰ χωρία Θίβρωνι παραδοὺς ἀπηλλάγη. « Le phrourarque d'Éolide Alexandre fit venir contre salaire, parmi ceux qui étaient originaires d'Ionie, les meilleurs artistes de concours qui soient – les aulètes Thersandros et Philoxénos et les acteurs Kallipidès et Nikostratos – et il promit d'offrir un spectacle. Du fait de la réputation des artistes, tous accoururent des cités d'alentour, sans exception. Lorsque le théâtre fut plein, après l'avoir fait investir par ses soldats, ces barbares avec lesquels il avait la garde du pays, il se saisit de tous les spectateurs, femmes et enfants compris, et il ne leur rendit la liberté que contre une forte rançon, tandis que lui-même, après avoir livré le pays à Thibrôn, se retira. »

retour à la réalité et à la sortie du théâtre le cœur léger ; peut-être, en effet, Apollonios cherchait-il à exploiter les ressorts de la *katharsis* théâtrale en prétendant purger la cité d'un fléau, éradiquer la peste. Le massacre d'une bête dans l'orchestra à une époque où l'on jetait déjà les condamnés aux fauves pouvait peut-être aussi s'apparenter aux spectacles de l'arène, même si le théâtre apparaît n'avoir été adapté à de tels spectacles que quelques décennies plus tard, après le stade rénové à l'époque d'Apollonios (voir *supra*, p. 295).

Contrairement au cas des martyres, ici le rassemblement ne paraît contrôlé par aucune autorité : il est orchestré par Apollonios le jour même de son arrivée et l'on peut se demander si on ne peut pas en déduire que le théâtre était ouvert au public (voir *supra*, p. 917). Ici les spectateurs ne gagnent certainement pas les gradins selon les cheminements habituels, pour assister à un spectacle : Aristide les en détourne pour leur demander de prendre part à l'action, leur faisant lancer des pierres puis démonter le monticule ainsi amassé, assumant en quelque sorte le rôle du coryphée dans le chœur. On imagine que la scène se déroule dans l'orchestra (le sanctuaire d'Héraklès Apotropoaios n'a pas été identifié) ; encore est-il étonnant qu'on trouve en ce lieu suffisamment de pierres pour recouvrir la cible. S'il fallait chercher de la vraisemblance dans l'épisode, on pourrait remarquer que sous Néron le théâtre était en chantier : rappelons qu'une dédicace du front de scène à Néron, comme à Milet, demeure une possibilité qui n'est pas unanimement rejetée (voir *supra*, p. 197).

Conclusion

Ces deux exemples apparaissent exceptionnels et imputables à une force exceptionnelle à même d'outrepasser les usages des cités : un général châtiant avec violence une cité dont il avait pris le contrôle et un personnage extraordinaire, passant pour un thaumaturge, qui lui aussi exerce une certaine violence, non contre des citoyens victimes, mais en les incitant au déchaînement collectif sur un bouc émissaire. Tous deux consistent en un détournement d'un usage habituel du théâtre : le premier exploite les ressorts de la convocation à l'assemblée politique, élargie à l'ensemble de la population, pour mieux canaliser la foule et la mener semble-t-il consentante vers un lieu destiné au rassemblement, au contrôle et au tri, comme une étape vers la déportation. Le second exploite l'illusion théâtrale en faisant des Éphésiens le public d'une représentation mise en scène, à l'endroit même où ils avaient coutume d'assister à des drames, en les rendant acteurs de leur propre libération dans une situation qui apparaît opposée à celle des Chiotes, spectateurs de leur propre aliénation. Ainsi les usages extraordinaires du théâtre opèrent une véritable dialectique du détournement : en exploitant les qualités du théâtre tout en niant sa nature, pour parvenir à une fin particulière.

Troisième partie

Sur la trace des usagers

Introduction

Après avoir discuté des différents usages des théâtres, de leur destination principale, de leurs usages secondaires, réguliers ou exceptionnels, il est temps de nous pencher sur les usagers de ces monuments, les êtres humains qui les ont animés, en les édifiant et les fréquentant. Dans l'étude des usages des monuments, nous avons déjà intégré ces usagers à la réflexion, car la façon dont ils concevaient, occupaient et percevaient ces monuments permettaient de mieux comprendre les choix morphologiques. Sans revenir sur les artistes dont nous avons discuté à propos de l'espace scénique, nous tâcherons maintenant d'approfondir la question de la place des autres usagers dans des théâtres aujourd'hui ruinés et déserts, à travers l'analyse de l'espace mais aussi la recherche des traces parfois fugaces qu'ils ont laissées : lignes éphémères, vouées à disparaître, tracées sur la pierre par les acteurs du chantier, témoignant du projet en cours de réalisation ; circuits envisageables pour le public dans l'espace théâtral reconstitué ; marques laissées par les spectateurs qui prenaient place sur les gradins.

Traces et tracés de chantier : les épures des constructeurs

Les constructeurs furent des acteurs à part entière du théâtre, même si l'on pourrait avoir tendance à les oublier quand on tâche de restituer à partir de leurs ruines des monuments qui apparaissent largement achevés, si l'on oublie les finitions délaissées ; une exception notable est constituée par le nouveau théâtre de Magnésie, qui offre l'image singulière d'un chantier abandonné. Acteurs de chantiers qui durèrent parfois pendant des siècles [1], on peut considérer les constructeurs dans un certain sens comme des usagers des lieux où ils travaillèrent pour les mettre à la disposition du public des spectacles, dont ils pouvaient faire partie. Cela impliquait une gestion conjointe du calendrier festif et édilitaire. Les traces diverses laissées par les constructeurs nous renseignent dans une certaine mesure sur la place qu'ils occupèrent dans le théâtre. Les traces d'outil témoignent du geste ; les tracés préparatoires qui ont survécu sont des vestiges de la construction en train de se faire ; les inscriptions commémorent la fin des travaux, permettent de les situer dans leur temps, parfois d'en connaître les modalités. Nous aimerions nous arrêter ici sur des traces témoignant de l'espace du chantier plus largement que les marques de la taille d'un bloc, mais donnant aussi une image du projet en cours, et non seulement de l'instant précédant son exécution, ou de sa commémoration a posteriori : les épures, dont nous avons découvert quelques exemplaires, notamment en Ionie, au théâtre et au bouleutèrion de Milet ainsi qu'au théâtre de Priène, sans parler de quelques traces au bouleutèrion d'Éphèse, voire au théâtre de la même cité, et au bouleutèrion de Téos. Le sujet étant plus neuf et moins parcouru, aucune synthèse n'existant sur les épures de théâtres, nous introduirons rapidement notre sujet en tâchant de rassembler un corpus comparatif d'épures de théâtres, qui demeure limité, afin de pouvoir mieux caractériser les épures qui nous intéressent directement ici, dont on trouvera la description détaillée dans les différentes notices [2].

Les épures dans les théâtres de Méditerranée et d'Ionie

Les épures peuvent être considérées à la fois comme des tracés et des traces de chantier [3] : ce sont des tracés réalisés sur le chantier, en général à l'intérieur du

1. Les rythmes de construction sont très variables (Moretti 2010), mais l'on a pu voir que les chantiers des théâtres d'Ionie les mieux connus apparaissent comme quasi ininterrompus.

2. Ce texte dérive d'une communication inédite lors d'une journée consacrée aux traces et tracés de chantier, dans le cadre du séminaire d'histoire de la construction animé par Ph. Bernardi, R. Carvais et H. Dessales (Paris, 4 décembre 2017).

3. L'ensemble des épures connues sont inventoriées dans un article de synthèse regroupant les références afférentes (Capelle 2017a). Pour une réflexion plus brève sur la signification des épures, voir Capelle 2020a.

monument concerné, qui constituent une expression du projet qui précède de peu son exécution. Ils sont tracés sur une architecture monumentale, en grand appareil, notamment en marbre ; sur des surfaces verticales (surtout des murs, mais aussi des fronts de taille de carrière) ou horizontales (notamment des dallages) et parfois sur des blocs isolés qu'on peut trouver remployés (**fig.** 583).

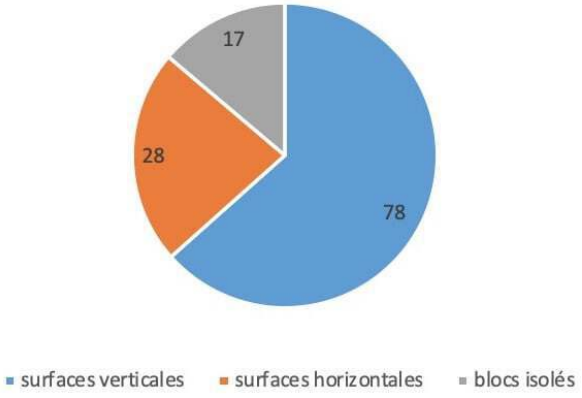


Figure 583 – Surfaces supportant des épures.

La surface utilisée constitue un support distinct de l'objet à réaliser, ce qui distingue bien les épures des tracés préparatoires pour la taille, des repères pour l'assemblage des blocs et les scellements, des axes et de toutes les autres marques incisées à même les blocs concernés. Elles sont souvent incisées, comme en Ionie, sur un enduit, un fin badigeon, ou même une simple poudre végétale ou minérale, mais la technique n'est pas invariable : on trouve aussi dans le monde romain des incisions ou des tracés peints sur un épais mortier de chaux – couvrant du petit appareil, tandis que le dessin représente bien du grand appareil – ou des lignes peintes ou tracées à l'encre sur la pierre dans les tombes hellénistiques de Grèce du Nord ou les carrières d'Abou Fodah. Ce sont des dessins géométriques tracés à la règle, à l'équerre et au compas, et dont la précision est millimétrique, même sur une distance de 10 m. Ils constituent un dessin technique à l'échelle, le plus souvent grandeur nature, mais parfois aussi à échelle réduite. Les représentations peuvent être en plan, en élévation, en coupe ou en profil, et plusieurs plans peuvent être combinés pour un même objet d'épure, qui est un élément architectural traité isolément, et non le monument dans son entier. Les épures constituent aussi d'infimes traces : les tracés incisés sont majoritaires, ils marquent très superficiellement la pierre et c'est en quelque sorte leur négatif quasi imperceptible que l'on retrouve aujourd'hui ; de façon générale, ce sont des traces qui constituent des sources de première main sur le déroulement du chantier.

Histoire de la recherche. L'histoire de la recherche sur les épures peut être résumée en trois mouvements d'ampleur et d'étendue inégale (**fig.** 585).

Figure 584 – Éphèse, agora supérieure, mur de fond de la stoa basilikè : épure incisée sur un enduit (2016).

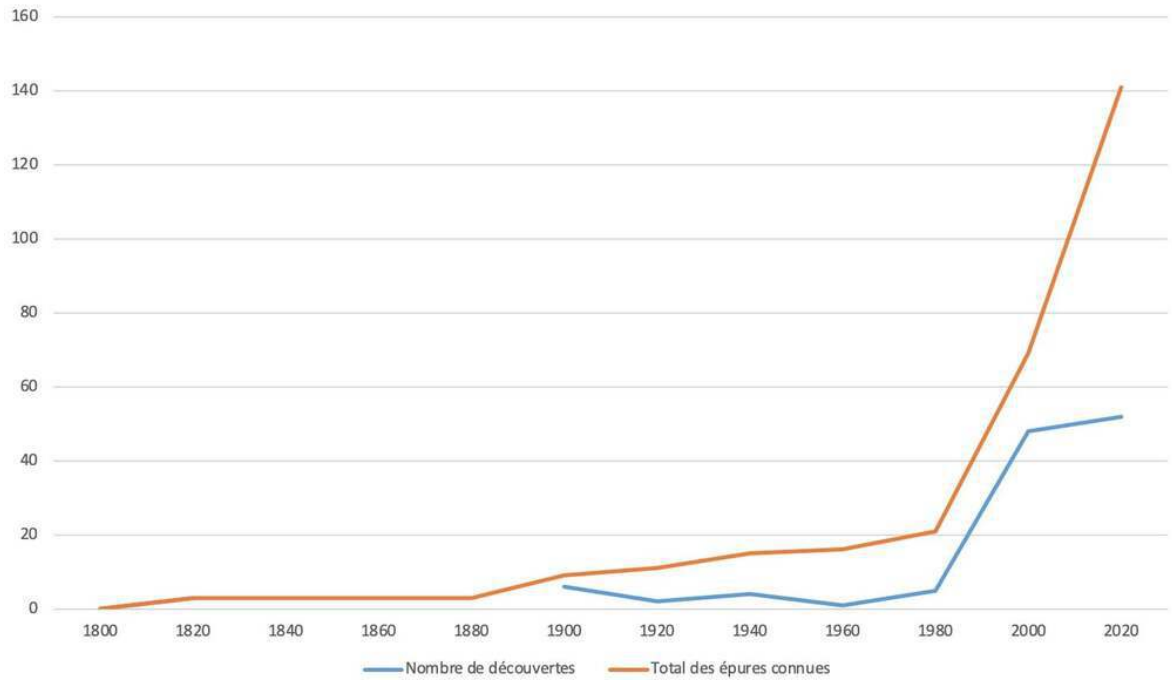


Figure 585 – L'accélération progressive des découvertes d'épures antiques.

C'est d'abord le XIXe s. et la découverte de dessins égyptiens, qui font pour la première fois leur apparition dans la *Description de l'Égypte*, où E.-F. Jomard les décrit comme à la fois familiers et exceptionnels : « On ne connaît rien de semblable ni même d'aussi curieux dans aucun endroit de l'Égypte. Ce sont en effet des épures qui devaient diriger l'ouvrier tailleur de pierre dans la coupe des chapiteaux égyptiens ; elles sont dessinées entre des carreaux tracés au rouge, selon la méthode même dont on se sert actuellement en Europe. Dès que j'eus jeté la vue sur ces curieux dessins, je compris à l'instant tout l'intérêt qu'ils pouvaient offrir pour l'histoire de l'art et même de la géométrie » [4]. À l'époque, l'identification de ces dessins comme des épures ne fait pas de doute, ce qui contraste avec les argumentations hésitantes qu'on rencontre par la suite, sur la question de savoir si le dessin précède ou non l'objet : ici, Jomard écrit à une période où la géométrie descriptive en est à sa plus forte popularité : élaborée par le mathématicien Gaspard Monge, fondateur au siècle précédent de l'école de Mézières où l'on enseigne les méthodes de la coupe des pierres, la stéréotomie [5]. On enseigne l'art des épures pour l'architecture, la charpenterie ou encore la serrurerie : les écoles disposent de corpus d'épures types. Les dessins d'Égypte feront l'objet de courts articles fondateurs, notamment à la fin du XIXe s., où l'Anglais Petrie, l'Allemand Borchardt ou le Français Choisy analysent les dessins d'Abu Fodah, Edfou, Philae, sans qu'il y ait de véritable dialogue scientifique entre ces nations rivales [6]. Tous les dessins connus au début du XXe s. formaient un ensemble spatio-temporel homogène, concentré en Égypte, et d'époque ptolémaïque.

Vinrent ensuite quelques découvertes isolées au XXe s. dans l'Occident romain et dans l'Orient d'époque impériale. Le premier dessin du monde gréco-romain à être étudié fut peut-être celui reproduit et à peine commenté par R. Bohn dans sa publication du temple dit de Dionysos à Pergame [7]. Il s'agit d'un dessin d'époque impériale, et les découvertes qui suivront concerneront le monde romain d'Occident ou l'époque impériale en Orient. Ces découvertes demeurèrent isolées, au point que les auteurs de publications succinctes s'ignoraient généralement.

À partir de 1980 eut lieu un véritable tournant, initié par la vague de découvertes de L. Haselberger, d'abord dans les années 1980 à Didymes (200 m^2 de dessins à l'intérieur du temple d'Apollon), puis dans les années 1990 à Rome, avec les épures du parvis du mausolée d'Auguste rapportées au Panthéon [8]. À partir du

4. Jomard *et al.* 1821, p. 294-297.
5. Sakarovitch 1998.
6. Petrie 1888, Borchardt 1896, Choisy 1904.
7. Bohn 1896. Se référer à Schwandner 1990. Merci à F. Pirson de nous avoir permis de consacrer une semaine en août 2017 à l'examen de ces dessins, pour lesquels nous proposons de modestes compléments, et à la recherche d'épures sur l'ensemble du site, peu fructueuse, il faut le reconnaître : à part le graffiti évoqué plus bas, et un dessin grossier supplémentaire au temple de Dionysos, toutes les lignes incisées que nous avons repérées sont d'une autre nature, comme une série d'axes sur des bases de statue en marbre ; les blocs d'andésite couramment utilisés sur le site n'avaient pas une surface assez lisse, et si l'on y traça jamais des épures, ce fut sur un enduit aujourd'hui disparu. Les résultats de notre enquête sont exposés dans un rapport en allemand, à ce jour inédit.
8. Nous revenons sur l'interprétation de l'un des dessins du parvis du mausolée d'Auguste, qui ne concerne sans doute pas le Panthéon, dans Capelle 2020b.

travail de L. Haselberger, le corpus des dessins d'époque impériale s'étoffa, notamment au Proche-Orient, et un corpus de dessins hellénistiques découverts ailleurs qu'en Égypte se constitua, en Asie Mineure, mais aussi dans une moindre mesure en Grèce, et au nord de la Grèce, jusqu'en Bulgarie actuelle ; surtout les très nombreuses publications d'Haselberger [9] amenèrent à une prise de conscience générale de la communauté scientifique, et partant, à une multiplication des découvertes dans tout le monde méditerranéen.

Le corpus actuel. On connaît actuellement environ 130 dessins [10], dont on peut résumer comme suit la chronologie (**fig. 591**). On ne trouve pas d'épures véritables pour la Mésopotamie et l'Égypte ancienne, où les représentations de monuments, notamment les maquettes, sont nombreuses [11]. Une exception notable se détache sous le Nouvel Empire Égyptien, dans la tombe de Ramsès VI, qui remonte au XIIe s. av. J.-C., où une épure peinte dans le couloir d'accès représente la voûte elliptique de la chambre funéraire [12]. Pour l'époque archaïque, les lits d'attente des temples sont couverts de marques d'assemblage et de tracés préparatoires, sans qu'on puisse identifier une seule épure, ce qui s'explique peut-être par le défaut de conservation des élévations. La plus ancienne épure grecque bien connue serait l'esquisse de Pythéos [13]. Le phénomène des épures ne cesse pas avec l'Antiquité : on observe une extraordinaire continuité jusqu'à nos jours. Ainsi lors de la restauration du château de Blois, on utilisa la salle dite des maçons pour réaliser des tracés tout à fait comparables aux dessins antiques par leur technique et leurs objets, à l'exception d'une représentation axonométrique d'escalier [14] ; ces traces de chantier mieux conservées peuvent éclairer les épures antiques.

Les exemples qu'a diffusés Haselberger au cours de deux décennies de communications et de publications sont ceux de temples prestigieux, le Didymeion et le Panthéon, et donc de chantiers exceptionnels et gigantesques, jamais achevé pour le premier : L. Haselberger considérait que les dessins étaient voués à disparaître avec la dernière finition des parements ; si l'on considère toutefois l'ensemble des épures, il apparaît qu'on ne chercha pas à effacer systématiquement des traces difficilement perceptibles. Le déséquilibre du corpus établi nourrit une tendance à associer épures et temples monumentaux, de même qu'au Moyen-Âge on connaît surtout les épures des cathédrales.

9. Haselberger 1980, Haselberger 1983a, Haselberger 1983b, Haselberger 1984, Haselberger 1985a, Haselberger 1985b, Haselberger 1986a, Haselberger 1986b, Haselberger 1986c, Haselberger 1986d, Haselberger 1986e, Haselberger 1991, Haselberger 1994a, Haselberger 1994b, Haselberger 1995c, Haselberger 1995b, Haselberger 1996, Haselberger 1997a, Haselberger 1997b, Haselberger 1997c, Haselberger 1999a, Haselberger 1999b, Haselberger 2000, Haselberger 2010.

10. On se reportera au tableau d'inventaire publié dans Capelle 2017a. Depuis a paru Savvides 2020 à propos d'une épure gravée dans le marbre au IVe s. apr. J.-C. à l'octogone de Thessalonique.

11. Muller (éd.) 2001, Fauerbach 2015.

12. Daressy 1907, fig. 1.

13. Koenigs 2015, cat. 264. Un dessin encore inédit que m'a signalé A. Jacquemin, découvert à l'automne 2019 au trésor des Marseillais à Delphes, daté de *ca* 500, pourrait être antérieur. Il représenterait la moulure de base du mur, sur ce mur.

14. Capelle 2020a, fig. 3.4.

Or il serait faux de croire que les épures se limitaient à ce type de monument : on pourra le voir à travers le cas des théâtres, en se demandant dans quelle mesure les épures de théâtres peuvent constituer à l'heure actuelle un corpus en soi, un corpus suffisamment consistant et singulier. Nous présenterons d'abord ce corpus des théâtres dans lesquels on trouve des épures ayant pour objet des éléments de ces théâtres, en nous interrogeant sur ce que leur emplacement à l'intérieur de l'édifice nous apprend sur le chantier. Puis nous nous intéresserons aux types d'objets des épures lors de la construction des théâtres, en posant la question de leur singularité, avant de voir à travers quelques cas particuliers, notamment en Ionie, de quoi les épures de théâtre sont la trace, ce qu'elles nous apprennent sur l'élaboration du projet au cours du chantier.

1 — Les épures de théâtres antiques au sein du corpus des épures antiques

1.1 — Répartition générale des épures

Examinons d'abord la répartition générale des épures, non en fonction du nombre de dessins identifiés par type de monument, mais du nombre de monuments de chaque type qui font l'objet d'épures, ces épures étant dans la plupart des cas situées dans le monument même. Nous disposons pour ce faire d'un total de 45 monuments, après exclusion des dessins non attribués et de ceux qui se trouvent dans des carrières (Saint-Boil [15] et Abou Fodah [16]).

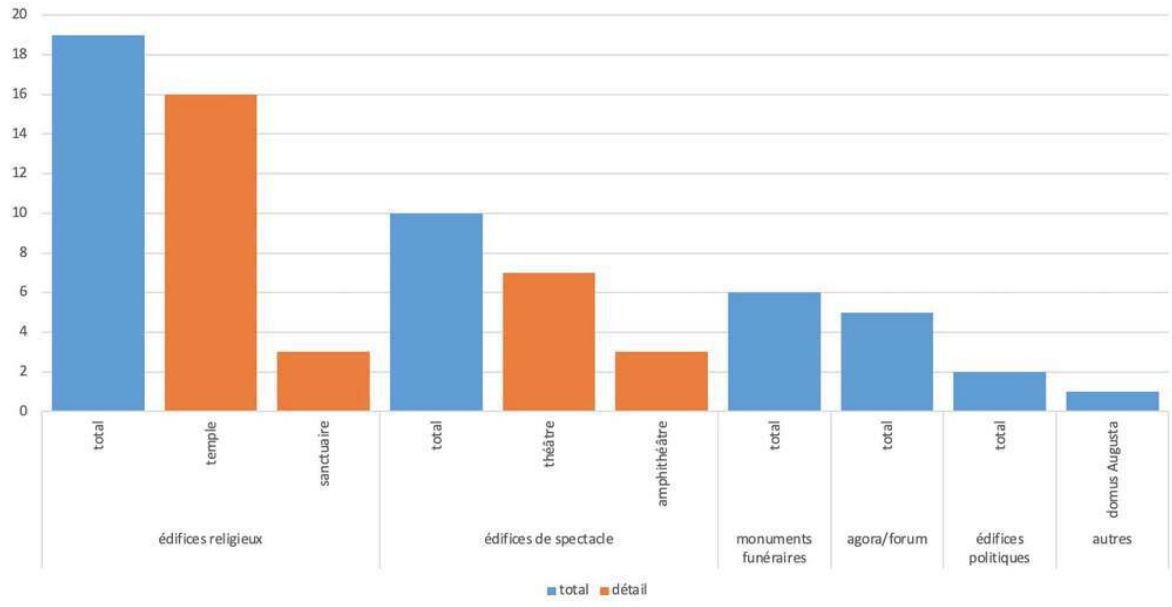


Figure 586 – Répartition des épures selon le type de monument.

15. Monthel 1987/1988, Monthel, Lambert 2002, p. 109, fig. 83-84.
16. Jomard *et al.* 1821, Petrie 1888, Borchardt 1896.

On constate que les temples sont certes majoritaires, mais qu'ils sont loin d'être les seuls monuments à faire l'objet d'épures (**fig. 586**). On compte aussi notamment des édifices de spectacle, d'abord des théâtres, au nombre de sept, mais aussi trois amphithéâtres (Pola [17], Capoue [18], Uthina [19]) et d'autres monuments publics, des monuments funéraires de divers types, des agoras ou forums – notamment les stoas et basiliques de ces ensembles –, des édifices politiques (bouleutèrion, prytanée) ; enfin un monument à part, entre architecture domestique et publique : la maison d'Auguste sur le Palatin [20]. Dans ce tableau, la deuxième position des édifices de spectacle ne doit pas être surinterprétée : nos découvertes depuis 2014, où nous avons eu l'occasion de travailler avant tout dans des théâtres, en ont fait doubler le nombre et la modestie des effectifs ne permet pas de se risquer à davantage de statistiques. La répartition est donc susceptible d'évoluer, pourvu qu'on cherche des épures non seulement dans les temples, mais aussi dans d'autres monuments publics.

1.2 — Présentation du corpus

Si nous dressons maintenant la liste des dessins qui peuvent être retenus et leur emplacement à l'intérieur des théâtres, il faut d'abord distinguer épure de théâtre et épure dans un théâtre. Deux cas apparaissent relever de la seconde catégorie et doivent être exclus des épures de théâtre proprement dites. Au théâtre d'Italica, une épure est conservée sur un bloc remployé comme corniche du front de scène : l'épure située sur le lit de pose était vouée à disparaître, ce qui montre non seulement qu'on recyclait les blocs mais qu'on ne conservait pas ces projets une fois qu'ils n'avaient plus d'utilité. Il n'est pas sûr que les bases attiques représentées appartiennent au théâtre [21]. De même, une épure trouvée au théâtre de Terracine, tracée sur la face externe du mur extérieur de la parodos est du théâtre, dans un espace qui ne fait pas nécessairement partie du monument, ne le concerne pas nécessairement. De plus, son interprétation demeure incertaine : on a hésité entre la représentation d'une voûte et une étude de perspective [22] ; aujourd'hui avec le corpus comparatif dont on dispose, on privilégierait sans trop d'hésitation l'hypothèse d'un arc, pour chercher dans les parages immédiats des vestiges susceptibles de correspondre à une exécution du dessin.

Les premières épures qui furent non seulement trouvées dans un théâtre, mais qui avaient pour objet ce théâtre, consistent en un ensemble de dessins découvert au théâtre de Pergé en Pamphylie par Fr. Rumscheid, vers 1990. Mais elles demeurent encore inédites [23]. R. Hanoune en publia une première en 1996, repérée au théâtre

17. Gnirs 1915.
18. de Franciscis 1959, de Franciscis 1983.
19. Ben Hassen, Maurin (éd.) 2004.
20. Hanoune 1996, qui mentionne un dessin connu de M. de Voos et Cl. Krause.
21. Jiménez Martín 1983, Jiménez Martín 1994, p. 64-71, Ahrens 2005, p. 114-118, Jiménez Martín 2014.
22. Krause 1985.
23. Haselberger 1991, p. 113. Nous partageons avec L. Haselberger et Fr. Rumscheid le projet d'organiser un colloque sur les épures, où ces dessins entre autres seraient présentés.

de Bulla Regia en Tunisie actuelle [24]. Peu après, trois furent relevées par Fr. Hueber au théâtre d'Aphrodisias [25] ; récemment, à l'aide du corpus comparatif des épures et de la publication du théâtre, nous avons attribué deux épures au chantier du théâtre [26]. Par ailleurs, à la suite de notre première découverte en 2014, I. Boyer, docteur en mathématiques, repéra, l'année suivante, cinq autres épures de ce genre au théâtre de Milet [27] ; s'y ajoutèrent en 2016 une épure au théâtre de Priène, découverte par I. Boyer, et que nous avons pu rapporter au chantier du proskènion (voir *supra*, p. 743), ainsi que deux, au moins, au théâtre de Larissa (**fig. 588**) [28] ; une épure au théâtre de Stratonicée, repérée lors d'une simple visite en 2016 par I. Boyer encore, visible seulement depuis les dernières fouilles, pour l'étude de laquelle nous aimerions obtenir une autorisation.

Figure 587 – Stratonicée, théâtre. Situation des deux dessins inédits sur la même vue panoramique depuis le sud, déformée (2016).

Un autre dessin géométrique, incisé sur un mur en grand appareil perpendiculaire au mur de soutènement antérieur ouest, n'est peut-être pas une épure, de même qu'un dessin combinant plusieurs cercles sur le mur de soutènement antérieur est du théâtre de Larissa en Thessalie (**fig. 588.1**).

Ce dessin, d'interprétation indécise, dans un théâtre où une épure au moins est assurée, peut être rapproché d'une rosace gravée dans le passage central du théâtre de Parion, emplacement où l'on trouve des épures dans celui d'Aphrodisias. Ce ne sont certainement pas des dessins d'exécution mais des constructions géométriques ludiques, même si dans le second cas on peut être tenté avec E. Ergürer, fouilleur du théâtre, de rapprocher le dessin du schéma vitruvien du théâtre latin, puisque la

24. Hanoune 1996.
25. Hueber 1998.
26. Capelle 2017a, p. 806-809.
27. Capelle 2017a, p. 781-804. J'ai dit (voir *supra*, p. 8) tout ce que je dois à I. Boyer, non seulement à titre d'inventeur de la vaste majorité des dessins ou ses compétences techniques, mais aussi pour ses interprétations que j'ai étayées. Merci à J. Zurbach pour son invitation à rejoindre l'équipe de céramique mycénienne, et à Chr. Berns et Ph. Niewöhner, directeurs de la mission de Milet. Voir *supra*, p. 562.
28. Capelle 2020a, p. 70. Les premières incisions ont été repérées par Ph. Capelle et A. Hénocq, que je remercie de s'être prêtés au jeu de scruter attentivement un mur qui semblait adapté aux tracés incisés dans la pierre. Merci à R. Bouchon et Br. Helly (HISOMA) de nous avoir chaleureusement accueillis dans leur équipe pour quelques jours de mission, financés conjointement par l'IRAA, HISOMA et l'ED 483 de Lyon 2. Cette mission n'aurait pas eu lieu non plus sans l'accord de l'éphore S. Sdrolia et de l'archéologue A. Tziafalias.

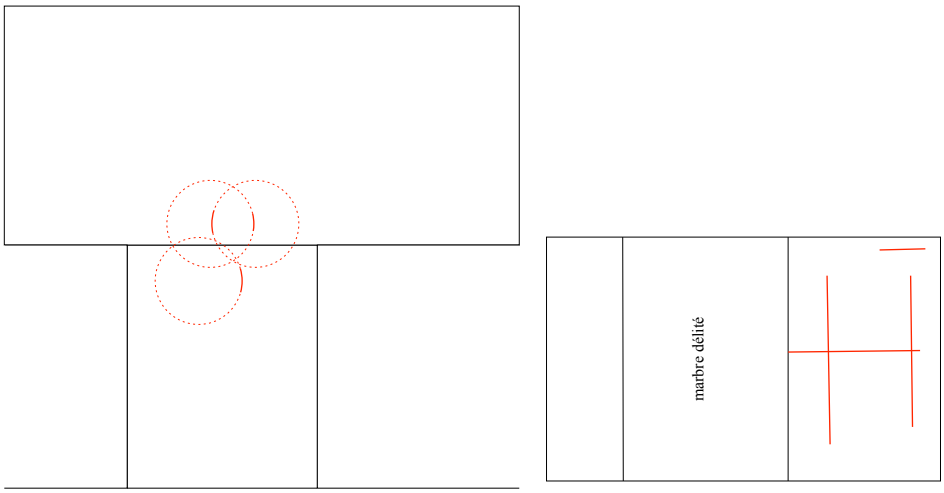


Figure 588 – Larissa, théâtre. 1. Croquis inédit au 1:20 d'un dessin à base de cercles sur le mur de soutènement antérieur est (2016). 2. Croquis inédit au 1:20 d'une possible épure à l'extrémité ouest du mur postérieur de la skènè (inventeur et DAO I. Boyer).

rosace permettrait de tracer deux des quatre triangles et que des courbes reportées au compas correspondent à l'axe vertical, mais aussi à l'un des sommets des deux autres triangles (**fig.** 589). Le cercle supplémentaire pourrait avec de l'imagination correspondre à une large circulation périphérique. Mais il s'agit plus vraisemblablement de pures coïncidences, car les courbes en bordure de la rosace sont celles d'un jeu géométrique plutôt que d'un dessin architectural.

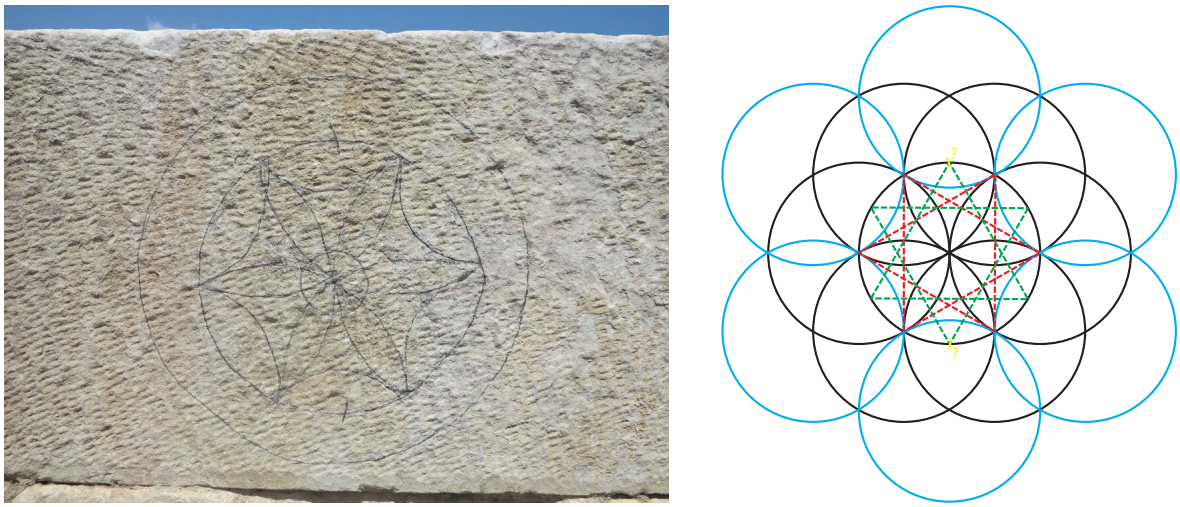


Figure 589 – Parion, théâtre. 1. Rosace incisée dans le passage central du bâtiment de scène ; le tracé a été repassé au crayon (© E. Ergürer, 2014). 2. Restitution des cercles du tracé avec ajout en pointillés du schéma vitruvien.

Quant aux lignes incisées que nous avons remarquées avec I. Boyer au théâtre d'Éphèse et au théâtre de l'Asklepieion de Pergame, rien n'assure qu'il s'agisse d'épures. Le second semble correspondre à un dessin réduit d'un profil banal de gradin à cavet surmonté d'un bandeau, mais ses lignes sont plus grossières que celles

d'une épure, et le profil ne correspond pas à celui des gradins d'époque impériale, au profil plus recherché et original (plinthe, congé, listel, astragale) ; l'incertitude se voit encore accrue du fait que le bloc support, qui se situe au sommet du second escalier depuis l'ouest, est manifestement un remploi.

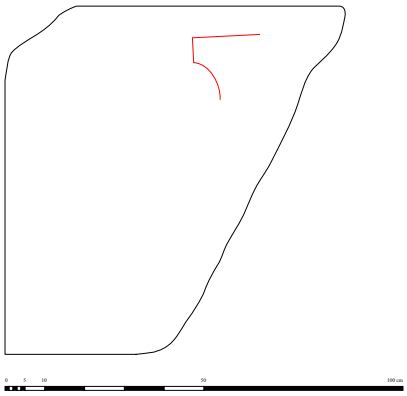


Figure 590 – Pergame, théâtre de l'Asklepieion. Croquis au 1:20 d'un profil de gradin (?) sur une plaque de marbre (inventeur et DAO I. Boyer).

On pourrait signaler aussi ici les épures de bouleutèrions, qui constituent de petits théâtres, comme celles que nous avons repérées au bouleutèrion de Milet (voir *supra*, p. 593) [29] ; une épure au moins de la stoa basilikè de l'agora politique d'Éphèse pourrait se rapporter au bouleutèrion [30], et l'on a pu observer encore quelques lignes incisées sur la façade du bouleutèrion de Téos (voir *supra*, p. 979). Ce que l'on peut dire de ces tracés dans les bouleutèrions d'Ionie est consigné dans nos notices. La région apparaît en tous cas particulièrement bien représentée, devant la Carie et le reste de la Méditerranée.

Dans les théâtres, les épures se situent essentiellement sur les grandes parois que constituent la façade du rez-de-chaussée ou du sous-sol du bâtiment de scène (Milet, au théâtre, et à un emplacement équivalent, dans le couloir précédant le koilon, au bouleutèrion) mais aussi les murs de soutènement antérieurs rectilignes (Milet, Larissa), et moins souvent dans de petits espaces clos du bâtiment de scène ou du koilon (Priène, Bulla Regia), c'est-à-dire, comme dans les temples ou les autres monuments, sur les surfaces les plus commodes, accessibles, et, on le verra, situées à proximité de l'objet.

Le chantier s'installe donc en plein cœur du monument, que ce soit dans des secteurs ouverts au public ou des espaces réservés, en plein air ou dans des zones couvertes. Il occupe les espaces de circulation des spectateurs et le secteur de la scène, ce qui pose le problème de la conciliation entre le chantier et l'utilisation du monument comme dans le cas du théâtre de Milet. Gravés généralement à hauteur d'homme, ils ne nécessitaient pas d'échafaudages, à part le grand dessin du mur de soutènement antérieur ouest de Milet, dont on atteint à peine le haut en se tenant en équilibre au

29. Capelle 2020a, p. 68.
30. Haselberger 1991. E. Alzinger avait étudié ces dessins ; ces notes sont demeurées inédites.

sommet de la mouluration de base du mur, bien au-dessus de la terrasse : on pourrait supposer qu'une petite estrade fut installée pour faciliter le dessin. Les épures gravées dans l'hyposkènion, attribuables aux deux phases d'époque impériale du théâtre de Milet, nous livrent des informations sur le chantier en cours : elles sont couvertes par les piliers soutenant les dalles en pierre de la dernière scène. Si l'on considère que le dessin de fronton fut gravé en entier, il faut supposer que ce fut sous l'estrade précédente, plus haute, ou après démontage de cette dernière avant l'installation de l'estrade correspondant à la phase dont il représente un élément du deuxième niveau, ce qui semble plus logique. Pendant la durée des travaux, peut-être mettait-on en place une estrade en bois pour les spectacles uniquement, que l'on démontait à la reprise des travaux.

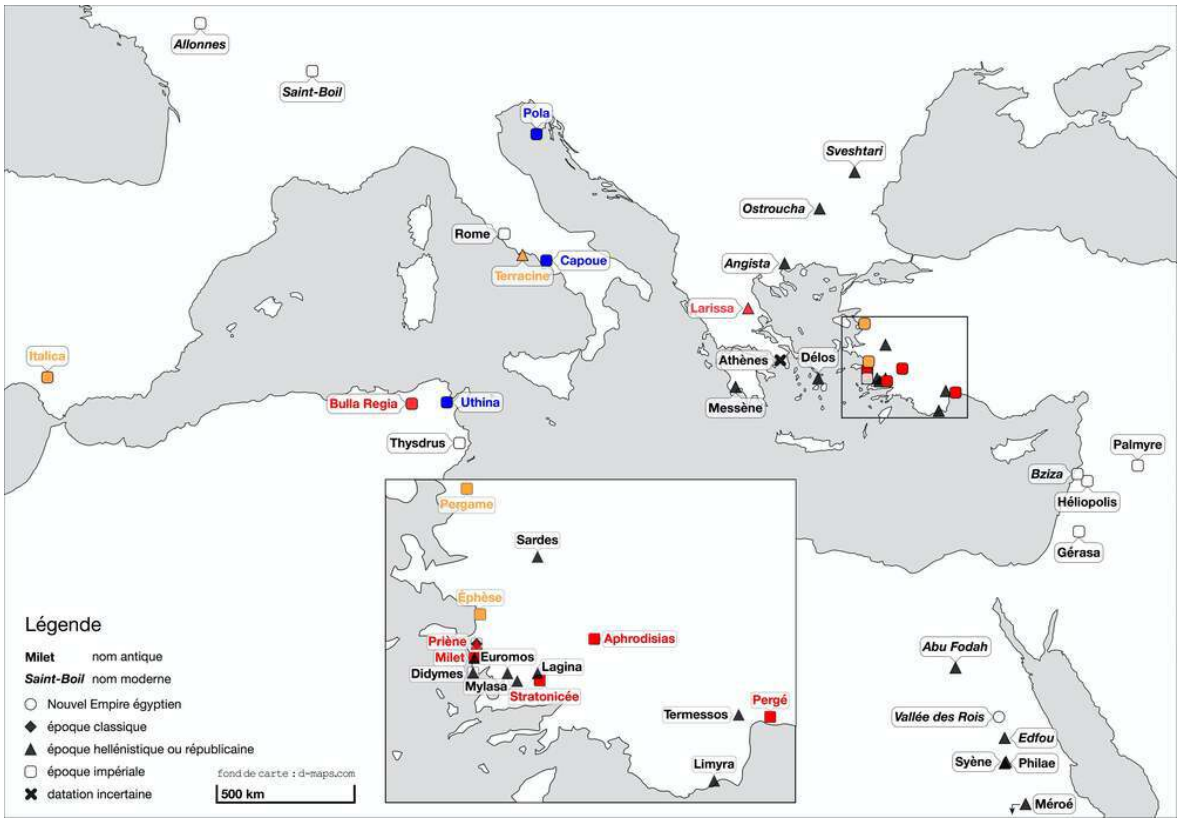


FIGURE 591 – Carte de répartition des épures antiques. En rouge, les épures de théâtre (cas incertains en orange) ; en bleu, les épures d'amphithéâtre (DAO I. Boyer).

Au total, on rassemble un corpus non négligeable d'une vingtaine d'épures dans sept théâtres, sans compter quatre cas incertains, notamment en raison de remplois, ni les épures de bouleutèrion (**fig. 591**). Ces dessins remontent à l'époque hellénistique pour ceux de Larissa et de Prière, et datent de l'époque impériale pour les autres.

Ce corpus est voué à s'accroître en proportion de la sensibilisation de la communauté scientifique à ce type de dessins et des efforts consacrés à la recherche, à l'identification et à l'attribution des dessins.

1.3 — Méthode pour la recherche et l'étude des épures

Les chances d'identification de ces traces de chantier quasi imperceptibles nous sont apparues considérablement augmentées par une recherche attentive et ciblée : alors que la première épure que nous avons repérée grâce à un éclairage favorable au théâtre de Milet – et de l'encrassement de ses lignes – avait échappé à l'œil attentif de Fr. Krauss, qui avait relevé et décrit en détail le bloc concerné, on a pu en trouver une série d'autres encore moins visibles en quelques jours de mission, en scrutant méthodiquement les murs aux heures propices.

Une recherche plus large peut également se révéler fructueuse, si l'on se concentre sur les monuments en grand appareil et sur les dallages bien conservés, présentant une surface suffisamment lisse, se situant, pour les murs, à hauteur des yeux, et notamment sur des orthostates. Ainsi R. Bouchon, projetant une image du mur de soutènement antérieur ouest du théâtre de Larissa, lors d'une séance d'un séminaire de C. Saliou à l'EPHE, et remarquant que ce mur lisse aurait pu porter des inscriptions, nous a donné l'idée de vérifier s'il ne servit pas à tracer des épures, ce qui s'est vérifié plus tard sur le terrain (**fig. 592**).

Figure 592 – Larissa, théâtre. Le mur de soutènement antérieur ouest, surface adaptée au tracé des épures. À gauche le proskènion, objet de l'épure (2016).

La vue rapprochée et oblique, l'œil contre la pierre permettent de délimiter le prolongement de lignes, l'utilisation de ficelles, par exemple, de suivre un arc de cercle ou une ligne fugaces, dont la vision synoptique est impossible sans matérialisation des traces (**fig. 593**).

Figure 593 – 1. Milet, bouleutèrion (2015). I. Boyer déterminant les limites d'une verticale. 2. Milet, théâtre. L'épure grandeur nature de fronton matérialisée par des ficelles (2015).

L'utilisation de la technique de Reflectance Transformation Imaging, développée dans les années 2000 par Tom Malzbender chez Hewlett-Packard [31] facilite, plutôt que la découverte de nouvelles épures, le tri entre les tracés possédant une profondeur réelle et les traces illusoires, et permet de localiser un trou de compas, voire de trouver de nouvelles lignes (**fig. 598**). La connaissance du corpus comparatif aide aussi à privilégier certaines zones de la pierre, quand chaque centimètre carré demande une attention maximale et des conditions lumineuses optimales, en lumière naturelle rasante, éventuellement réfléchie par un miroir, ou à l'aide d'une source de lumière artificielle judicieusement placée.

Une fois une épure découverte, il faut encore chercher à identifier son objet, ce qui est loin d'être facile, ne serait-ce que parce qu'il est généralement impossible d'envelopper d'un seul regard l'ensemble du dessin. Si l'on y parvient, il faut encore tâcher d'attribuer cet objet à une composante de l'édifice : le dessin a en effet toutes les chances de représenter un élément architectural proche, et c'est dans les environs immédiats qu'il convient de le chercher d'abord. Nous nous arrêterons ici sur les types d'objets représentés par les épures de théâtre.

II — Quels éléments des théâtres antiques pouvaient être l'objet d'épures ?

Parmi les épures de théâtres connues, certaines concernent des travaux dans le koilon, d'autres dans les accès, d'autres encore dans le bâtiment de scène.

31. Voir à propos de la programmation l'article en ligne de T. Malzbender, D. Gelb et H. Wolter, « Polynomial Texture Maps », http://www.hpl.hp.com/research/ptm/papers/ptm.pdf (consulté en dernier lieu le 18/09/20). Pour un article de vulgarisation sur l'utilité de cette technique en épigraphie, Capelle 2017b.

II.1 — Koilon

Pour ce qui est du koilon, les épures pouvaient représenter le détail de la mouluration d'un bloc ou des éléments architecturaux composés de plusieurs blocs.

II.1.1 — Blocs moulurés

Au théâtre de Milet sont représentés les profils des moulures de base (voir *supra*, p. 568) et de couronnement (voir *supra*, p. 564) du piédestal formant la tête du parapet des murs de soutènement antérieurs, de part et d'autre de l'orchestra. On observe une certaine économie dans l'utilisation de la pierre : contre le joint gauche fut tracé le profil de la moulure de couronnement et en haut à droite – le dessin se prolongeait plus haut –, celui de la base du même piédestal. On peut se demander si la même épure n'a pas servi à tailler en série plusieurs blocs – on a pu d'abord utiliser le profil supérieur pour la corniche qui surmontait le mur de podium entourant l'orchestra, identique à celui du piédestal qui est peut-être postérieur – on aurait ensuite remployé ce profil pour le piédestal, en le complétant d'une nouvelle épure, avec une base adaptée (le socle du mur de podium a un tout autre profil).

Dans un koilon, le bloc mouluré de loin le plus fréquent est le gradin, qui fit aussi l'objet d'épures. Quelques tracés sur un bloc remployé au théâtre de l'Asklepieion à Pergame pourraient correspondre à un profil à échelle réduite de gradin à cavet surmonté d'un bandeau, mais cela reste incertain (**fig. 590**) ; une épure du bouleutèrion de Milet a pour objet, de façon plus assurée, le profil du gradin hellénistique, similaire à celui employé à la même époque au stade et sans doute déjà au théâtre : la courbe correspond à l'ovolo supérieur, l'espacement entre les horizontales extrêmes, à la hauteur des gradins de la phase hellénistique, et l'horizontale qui délimite le haut de cette courbe concorde avec la profondeur du siège (voir *supra*, p. 593).

II.1.2 — Arcs de façade

Si l'on ne connaît pas d'épures concernant les substructions des koilons, on a découvert une épure au théâtre de Milet préparant la construction d'une série de cinq arcs aveugles ornant, allégeant et structurant le deuxième niveau du mur sur lequel elle est incisée, le mur de soutènement antérieur ouest (voir *supra*, p. 573). Sur cette épure trois cercles concentriques définissent des arcs à deux rouleaux. Les limites des claveaux nécessaires sont indiquées, en se restreignant au strict minimum : les joints du premier claveau à douelle supérieure en degré, dont la forme comme les dimensions sont particulières (1/5 de l'arc), ceux de la clé de voûte, qui était entourée de quatre claveaux de mêmes dimensions, pouvant être déduites par symétrie. La correspondance entre le dessin et la réalisation est presque parfaite : on observe un seul écart à l'intérieur du dessin dans un des trois cercles concentriques de droite : 133,3 cm au lieu de 133,6. L'erreur, de l'ordre du millième, est probablement due au fait que le compas, nécessairement à corde pour de telles dimensions, s'est légèrement détendu.

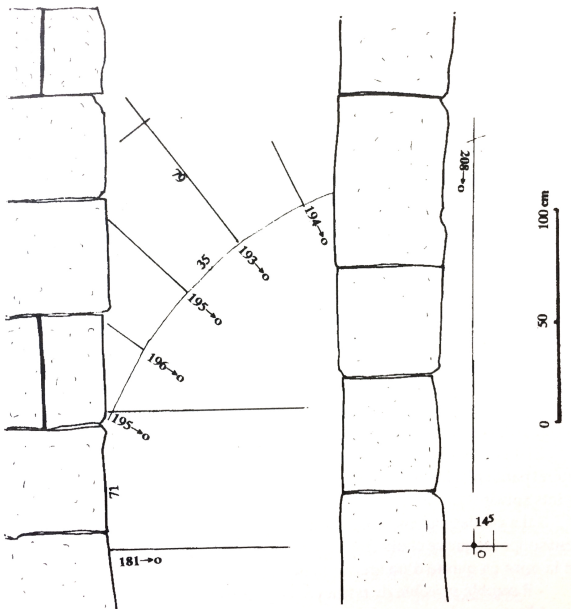


Figure 594 – Épure d'arc au théâtre de Bulla Regia (Hanoune 1996, fig. 2).

II.2 — Accès

Aucune épure des théâtres d'Ionie ne concerne à ce jour les accès, comme le dessin de Bulla Regia qui représente avec ses claveaux l'arc constituant la tête de la voûte de l'aditus maximus du théâtre (**fig. 594**).

Il n'est pas impossible cependant qu'au théâtre de Milet, une épure située sur le mur de refend de l'escalier, sous la porte de parodos édifiée à l'époque impériale au niveau supérieur, ait un rapport avec cette porte (voir *supra*, p. 569).

II.3 — Bâtiment de scène

Des épures assez nombreuses concernent le bâtiment de scène, avant tout ses façades : front du proskènion, mais aussi rez-de-chaussée de la façade de la skènè et front de scène s'élevant au-dessus de ce dernier.

II.3.1 — Proskènion

Deux épures incisées dans les théâtres au moment de l'édification du proskènion hellénistique nous sont connues, à Larissa en Thessalie et à Priène en Ionie. À Larissa, le dessin (**fig. 595**) consiste en une élévation « couchée » – représentée à l'horizontale – du fût d'une colonne, comme on en trouve sur d'autres épures. Le diamètre inférieur de la colonne est représenté en plan, superposé au fût. Deux verticales espacées de 31,9 cm pourraient correspondre au pied larisséen ou thessalien, qu'on avait jusqu'alors estimé par le calcul : si l'on suit cet étalon, le mur est hekatompedon. Le diamètre inférieur apparaît mesurer 1 pied 1/4 et le fût être long de sept pieds et demi, ce qui donne un rapport de 1 à 6 tout à fait canonique pour une colonne dorique.

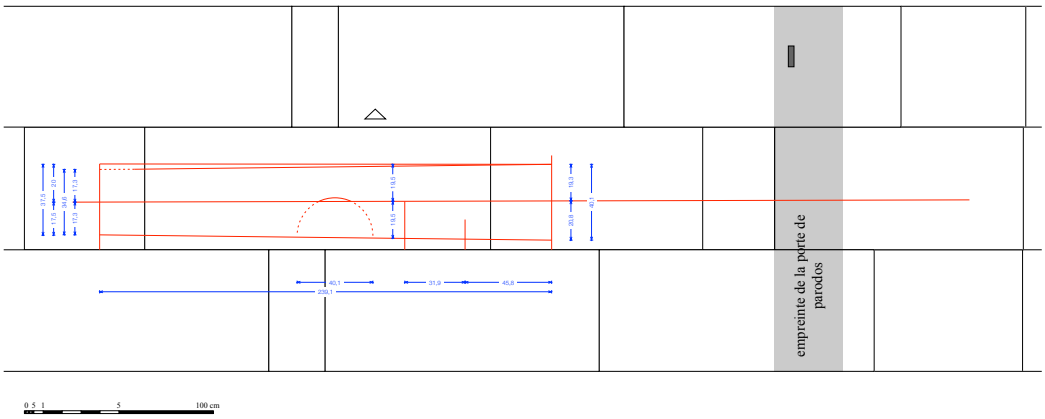


Figure 595 – Larissa, théâtre. Relevé au 1:40 d'une épure de colonne pour le proskènion, sur le mur de soutènement antérieur ouest du koilon (DAO I. Boyer).

L'épure de Priène (voir *supra*, p. 743) concerne quant à elle l'entablement surmontant la colonnade dorique : son axe vertical est égal à la hauteur de cet entablement. Elle a plus précisément pour objet la frise du proskènion et la tripartition du triglyphe marquée par des repères, comparable à celle d'une épure de la haute époque hellénistique de la tombe à chambre d'Angista [32]. L'imprécision du dessin n'est pas liée à une quelconque contraction d'angle – on ne connaît à ce jour aucune épure en représentant –, problème qui ne se posait pas dans un proskènion à piliers d'angle, mais elle est bien plutôt à rapprocher de toutes les inexactitudes du chantier, invisibles à l'œil nu, mais récurrentes quand on prend des mesures, qui ont été constatées par les chercheurs, d'A. Von Gerkan à J. Misakiewicz, depuis le niveau des fondations jusqu'aux dimensions des blocs architecturaux.

11.3.2 — Rez-de-chaussée de la façade de la skènè

Alors qu'à Milet des épures sont gravées sur la partie basse de la façade de la skènè, sans avoir trait à cette dernière, une épure d'Aphrodisias, incisée à un emplacement similaire, correspond à l'arc de tête du passage médian voûté du bâtiment de scène du côté de la galerie du proskènion (**fig. 596**), plus soigné que l'étroite porte traversant les substructions du front de scène à Milet.

Nous fondons cette identification notamment sur le fait que le diamètre de l'arc du dessin et de l'arc envisagé est identique, que les rayons incisés correspondent aux joints entre les claveaux de l'arc, et qu'en outre de plus petites marques indiquent les joints entre les dalles de la voûte couvrant l'arc. Le dessin antique correspond bien au dessin moderne de D. Theodorescu et permet de compléter légèrement la restitution de ce dernier : l'épure indique en effet des joints qui n'avaient pu être restitués.

32. Hoepfner 1984.

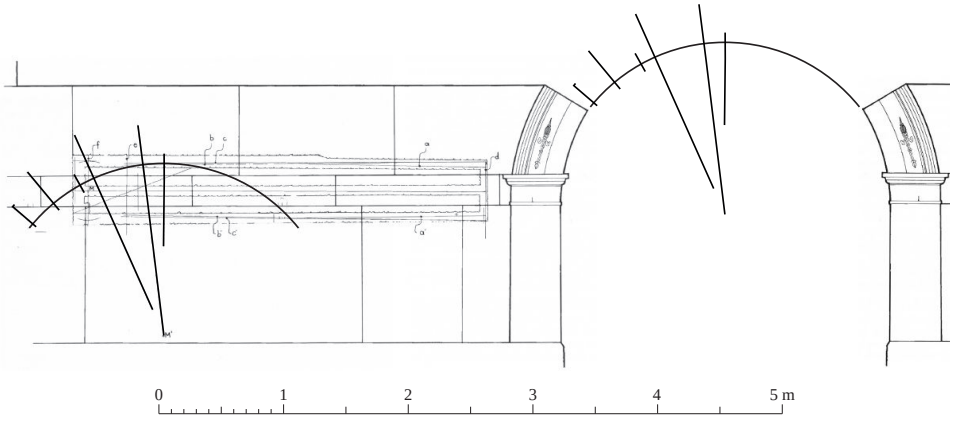


Figure 596 – Aphrodisias, théâtre. Épure de l'arc de tête du passage central de la skènè (Capelle 2017a, fig. 23).

II.3.3 — Front de scène

Après les épures de proskènion datées de l'époque hellénistique, le front de scène semble avoir été à l'époque impériale un objet important d'épures, peut-être le principal, ce qui n'étonne guère, quand on pense à la richesse de sa façade composée d'ordres superposés. On retrouve comme objet la colonne en Carie, mais aussi les frontons en Ionie et peut-être en Carie.

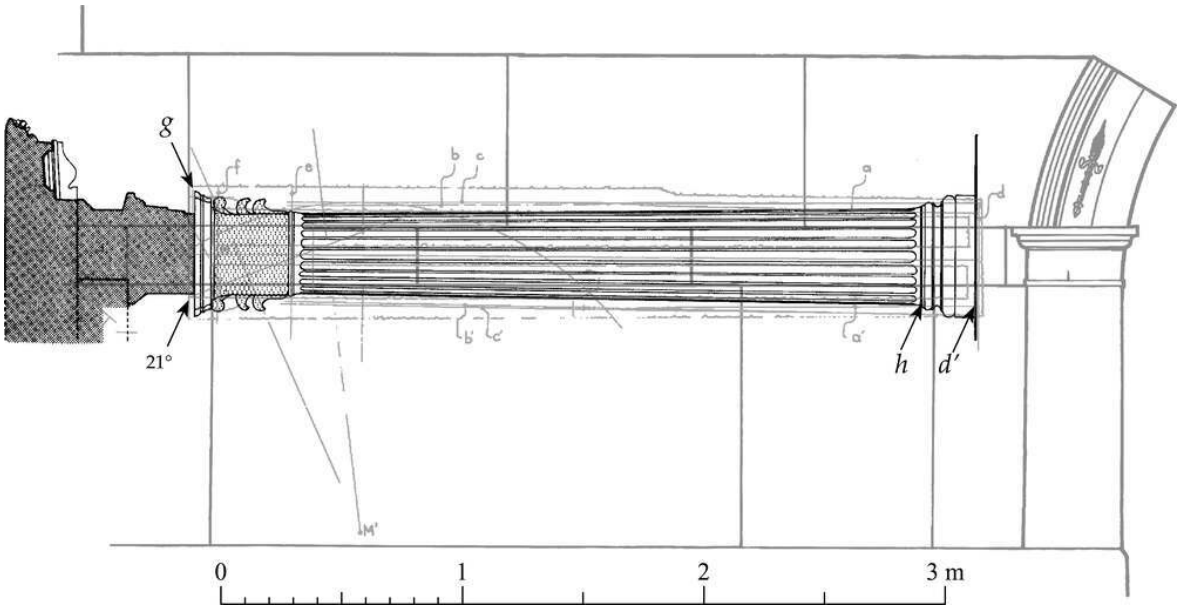


Figure 597 – Aphrodisias, théâtre. Épure d'une colonne corinthienne du front de scène sur la façade de la skènè (Capelle 2017a, fig. 24, DAO I. Boyer).

Nous avons pu reconnaître une colonne de front de scène dans une épure de la façade de la skènè d'Aphrodisias (**fig. 596**) : des bandes ont été polies de manière à pouvoir y dessiner l'axe longitudinal et les contours du fût. À gauche, le chapiteau s'inscrit dans un cadre, comme ce peut être le cas pour des épures de colonne du temple de Dionysos à Pergame (**fig. 598**).

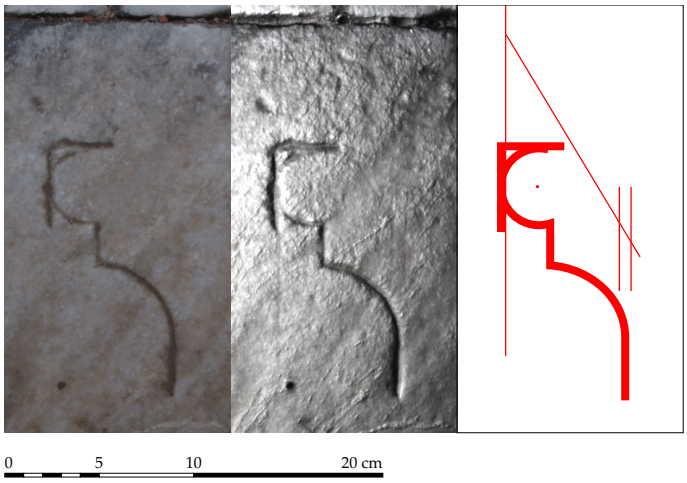


Figure 598 – Pergame, temple de Dionysos (2017) : mise en évidence de tracés de construction de l'épure à l'aide d'une prise de vue RTI au centre, entre la vue photographique simple et le facsimilé (éch. 1:4) (DAO I. Boyer).

À droite, une croix indique la limite entre le fût et la base. La hauteur totale (3,25 m) comme ses subdivisions coïncident avec les colonnes corinthiennes du second ordre du front de scène ; si l'on superpose le relevé de la colonne par D. Theodorescu et celui de l'épure par Fr. Hueber, dans les arcs de cercle s'inscrivent les volutes du chapiteau (**fig. 597**). L'épure est située sous le dessin de l'arc, qui lui est donc postérieur, ce qui pourrait signifier qu'on a affaire à une réfection du rez-de-chaussée après un effondrement du bâtiment de scène.

À Milet, c'est un fronton du front de scène qui est représenté (voir *supra*, p. 570). Le dessin peut se résumer en une horizontale de base ; un axe vertical marqué par une perpendiculaire ; une série de six obliques, constituant deux groupes de droites parallèles entre elles, avec un angle par rapport à l'horizontale de 16,4° pour l'un, et de 13,4° pour l'autre. Les parallèles nombreux avec des épures pour d'autres monuments, notamment des temples, permettent d'y voir un fronton. Seul le premier front de scène d'époque impériale, daté de l'époque flavienne, est doté de frontons triangulaires restitués par E. Altenhöfer. Le dessin, couvert par les piliers de l'hyposkènion, apparaît antérieur à l'estrade dans son dernier état. Nous avons vu que, plutôt que le fronton central, reconstitué avec un décrochement, ou les frontons intermédiaires, combinant deux pentes bien plus divergentes que celles du dessin, l'épure pourrait bien davantage correspondre aux frontons des extrémités, avec un débord de 70 cm de part et d'autre de l'axe des colonnes : elle est d'autant plus intéressante qu'on ne possède que quelques blocs fragmentaires de ces frontons, si dégradés qu'il est difficile d'en mesurer précisément la pente, si bien que le dessin devient une clé essentielle de la restitution.

En Ionie encore, une épure triangulaire gravée sur le mur de fond de la stoa basilikè sur l'agora politique d'Éphèse pourrait peut-être correspondre à un fronton des niveaux supérieurs du front de scène d'époque antonine du bouleutèrion d'Éphèse (voir *supra*, p. 248). Dans la Carie voisine, on ajoutera qu'à Stratonicée, nous avons repéré avec I. Boyer, lors d'une rapide visite en 2016, dans la parodos est, une série de lignes qui pourraient bien correspondre à un fronton de petites dimensions (**fig. 587**).

II.4 — Des objets spécifiques ou de grands types ?

Les objets choisis sont donc traités isolément, complexes par leur ornementation ou leur fonction structurelle, et dans une certaine mesure spécifiques à l'architecture théâtrale : gradins moulurés, frontons et colonnes d'un calibre adapté au bâtiment de scène, passages voûtés.

Pour en comprendre la singularité, il n'est pas inintéressant de les replacer au sein d'un corpus comparatif plus vaste, d'autant que les épures de théâtre dont nous disposons à l'heure actuelle nous donnent certes une idée de toute une série d'objets, mais ne nous permettent guère de comparer la façon de représenter un même objet.

Si l'on replace ces quelques dessins dans l'ensemble du corpus, on constatera que les objets des épures de théâtre correspondent pour l'essentiel aussi aux types architecturaux les plus représentés sur les épures en général, que l'on peut placer en deux grandes catégories : les dessins de grandes composantes architecturales ou d'éléments de l'ordre architectural d'une part, des profils de mouluration relativement complexes d'autre part.

II.4.1 — De grandes composantes architecturales ou des éléments de l'ordre architectural

De manière générale, les objets les plus fréquents apparaissent être :

— **Des arcs en élévation**. Les épures représentent alors la forme générale de l'arc et le détail des claveaux (**fig. 599**). La comparaison permet de voir que les arcs des théâtres de Milet et d'Aphrodisias font partie des dessins les plus économes, où l'on se limite au strict nécessaire : un côté seulement de l'axe de symétrie est représenté ; d'autre part on peut distinguer les représentations d'arcs isolés (Aphrodisias) ou d'arcades (Milet), les arcs représentés sur un dallage ou sur un mur, comme c'est le cas dans nos deux théâtres.

— **Des frontons en élévation**. Le dessin s'intéresse alors à la forme générale du fronton, mais parfois aussi à ses moulurations ainsi qu'à celles de l'entablement qu'il surmonte (**fig. 600**). Ces frontons sont de dimensions très variables, mais on peut voir qu'à Milet, contrairement à d'autres cas, c'est la forme elle-même du fronton qui est en jeu dans le dessin et non son rapport avec l'entablement et la colonnade comme dans d'autres dessins.

— **Des colonnes, en élévation, coupe et profil**. Les épures de colonnes combinant différents plans peuvent être associées à des dessins de bases et de chapiteaux en élévation et en plan (**fig. 601**). La comparaison permet d'apprendre comment on distingue sur le dessin base, chapiteau et fût et de réfléchir aux tracés de construction géométriques : on relève un angle très similaire sur les colonnes de Pergame et d'Aphrodisias, qui doit avoir affaire au calcul du rapport entre la hauteur et le diamètre de la colonne (voir *infra*, p. 1369, une identification de l'utilisation d'angles de construction pour déterminer des proportions).

D'autres objets se retrouvent encore dans plusieurs dessins, mais semblent moins fréquents, comme la frise dorique en élévation ou en plan.

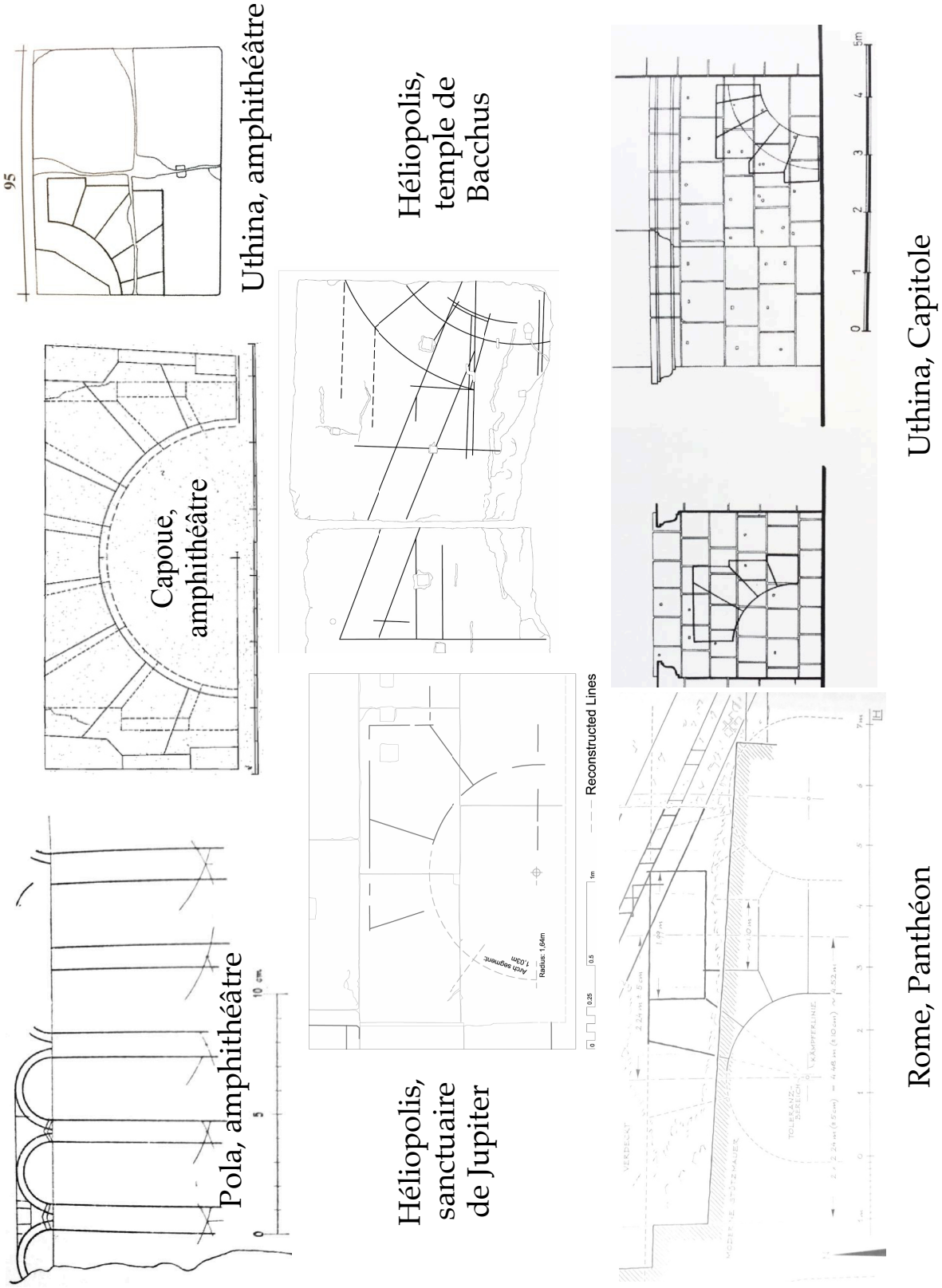


Figure 599 – Aperçu rapide d'une partie du corpus des épures d'arcs (sans harmonisation des échelles). Gnirs 1915, fig. 17 (**Po1**), Inglese 2014, fig. 77 (**Ca3**), Ben Hassen, Maurin (éd.) 2004, fig. 34 (**Ut3**), Lohmann 2009, fig. 8 (**Hé5**), Lohmann 2009, fig. 4 (**Hé4**), Haselberger 1996 (**Ro4**), Lohmann 2009, fig. 4 (**Hé4**), Ben Hassen, Maurin (éd.) 2004, fig. 24 (**Ut1 et Ut2**).

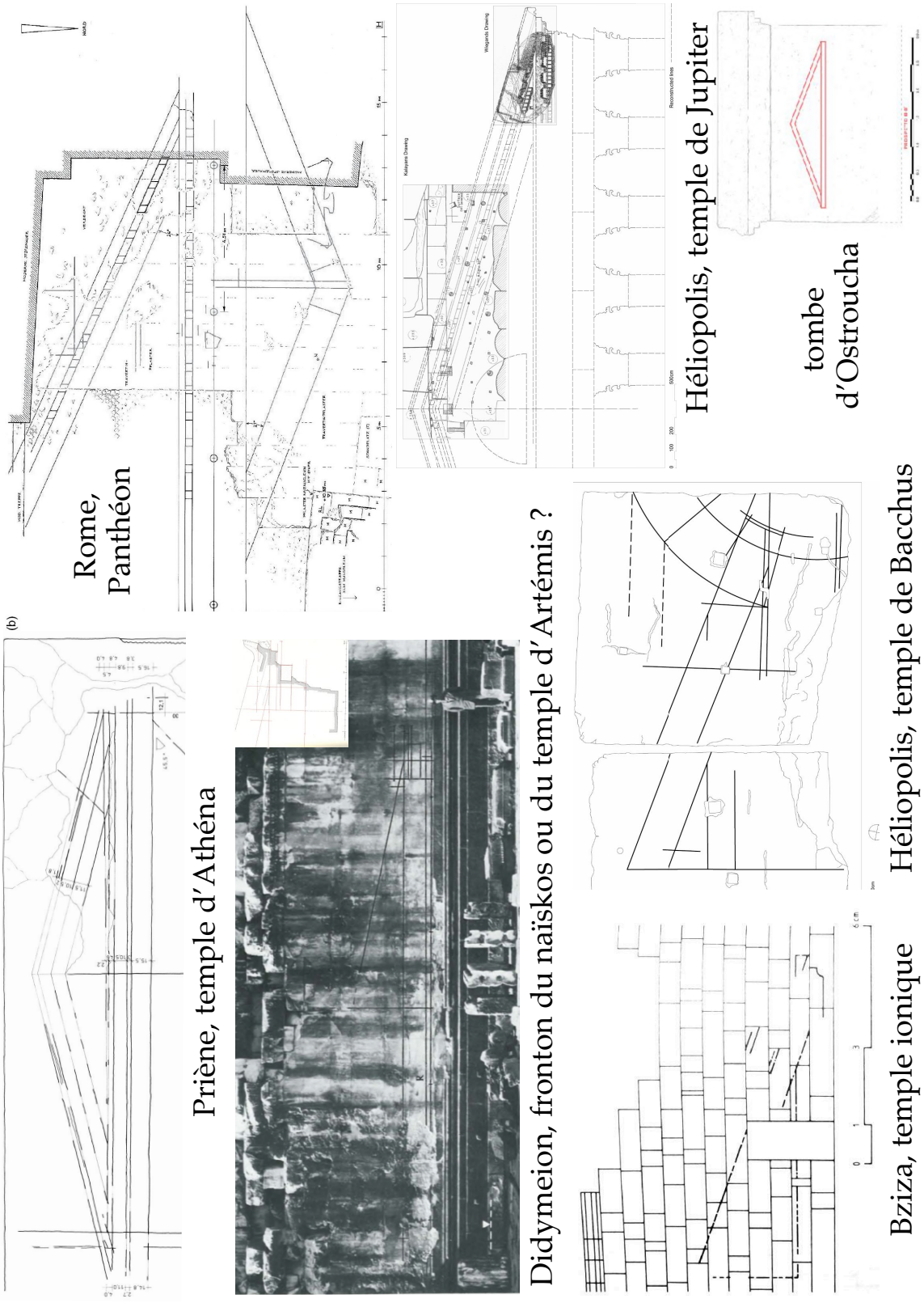


Figure 600 – Aperçu rapide de l'essentiel du corpus des épures de frontons (sans harmonisation des échelles). Koenigs 2015, cat. 486 (**Pr1**), Haselberger 1994a, fig. 1 (**Ro2 et Ro3**), Haselberger 1983b, pl. 13 (**Di8**), Kalayan 1971 (**Bz2**), Lohmann 2009, fig. 4 (**Hé7**), Lohmann 2009, fig. 2 (**Hé1**), Manetta *et al.* 2016 (**Os1**).

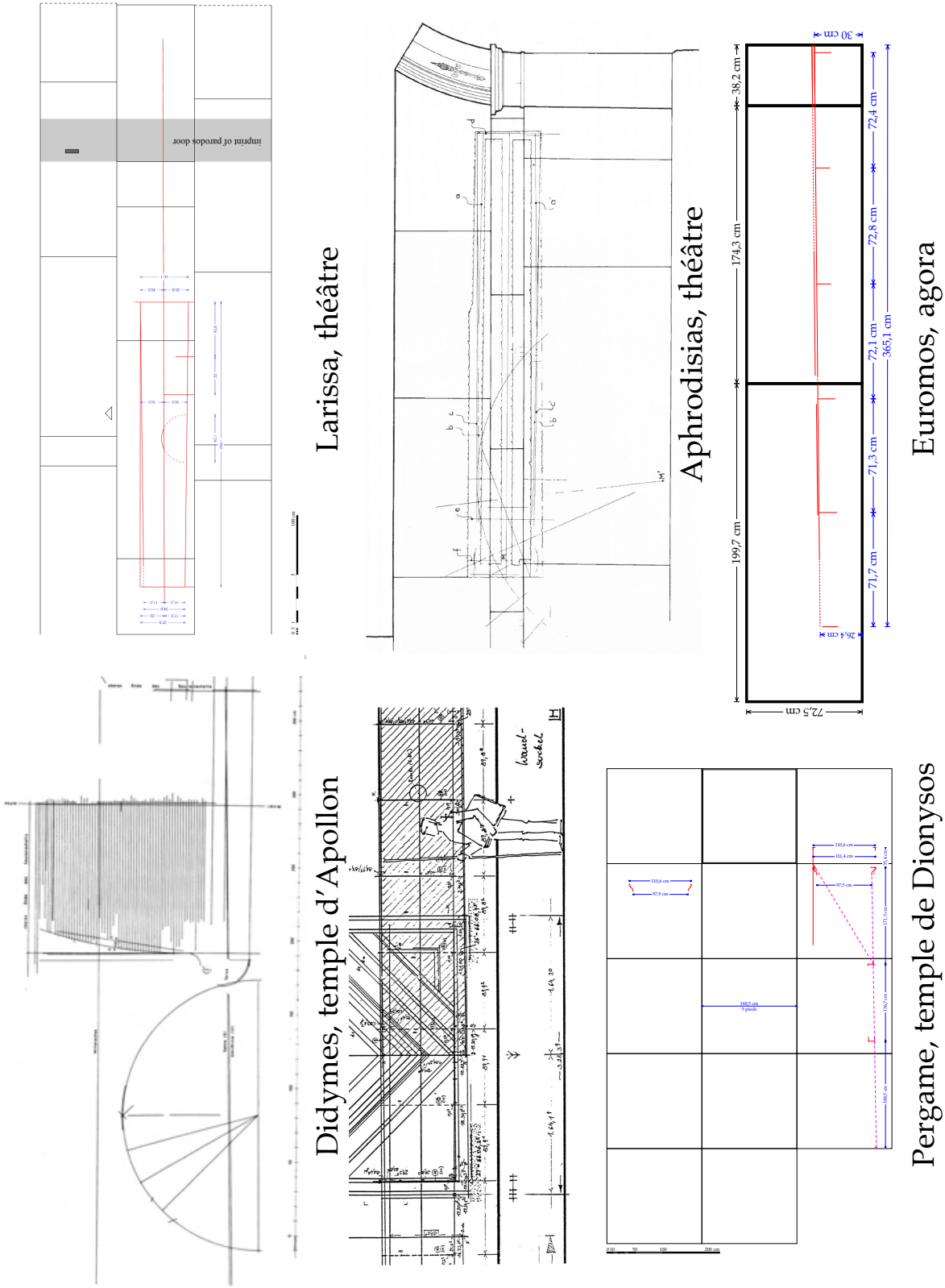


Figure 601 – Aperçu rapide d'une partie du corpus des épures de colonnes (sans harmonisation des échelles). Haselberger 1980 (**Di1**), Haselberger 1983b (**Di5**, Capelle 2020a, fig. 3.12c (**Lar1**), Hueber 1998, fig. 9 (**Ap3**), notre rapport inédit (**Pea4** et **Pea5**, DAO I. Boyer), inventeur et DAO I. Boyer inédit (**Eu1**).

II.4.2 — Des profils de mouluration relativement complexes

Dans d'autres monuments que les théâtres, des épures représentent aussi des profils d'une certaine complexité, dont l'examen peut être fructueux : c'est en analysant une base attique romaine étudiée par G. Jenewein, que nous avons pu retrouver une construction euclidienne à l'origine d'un dessin du théâtre de Milet [33]. On rencontre aussi assez souvent des moulures de couronnement, des profils de corniche. Quant au profil de gradin, c'est un objet spécifique au théâtre, mais qui s'inscrit dans la série des épures représentant les profils de mouluration.

Au-delà des types d'objets représentés, quel est l'objet recherché par le dessin ? Il faut se poser maintenant la question de la spécificité de chaque représentation, pour pouvoir se faire une idée générale de ce qui est en jeu dans les épures.

III — De quoi les épures, de théâtres ou d'ailleurs, sont-elles la trace ?

Les épures réalisées sur place sont des dessins de chantier, à l'interface entre la théorie à la pratique : l'épure est une première matérialisation du projet théorique, ce qui est l'occasion de le définir plus précisément et donc de prendre des décisions. Nous présenterons maintenant quelques exemples d'épures de théâtre pour éclairer les usages d'une pratique qui était vraisemblablement courante.

III.1 — Les épures : un maillon dans la chaîne des tracés de chantier

On peut penser que les épures servaient de référence aux tailleurs de pierre, et on trouve parfois sur les blocs eux-mêmes des tracés préparatoires qui correspondent aux lignes des dessins de référence. Ainsi celles du dessin du théâtre de Priène, permettant de situer les intervalles entre les glyphes, peuvent être rapprochées de telles lignes sur des blocs de Délos, par exemple (**fig. 602**) : on retrouve un axe vertical sur un bloc de provenance inconnue trouvé à la salle hypostyle, mais aussi une ligne au-dessus des glyphes et des oreilles des triglyphes du portique de la fin de l'époque hellénistique de l'agora des Italiens [34].

Au théâtre de Larissa en Thessalie, nous avons pu observer une correspondance entre l'épure de la demi-colonne et les tracés préparatoires incisés sur le stylobate : on retrouve le diamètre et l'axe ; les tracés de l'épure sont complétés par d'autres sur le stylobate qui permettent de répartir les cannelures (**fig. 603**).

Au théâtre de Milet, nous constatons même une correspondance entre un tracé de construction, une tangente au tore inférieur du profil de base attique (voir *supra*, p. 568) et la facette d'épannelage conservée sous l'escalier (**fig. 327**).

33. Capelle 2017a, p. 789–790.
34. Capelle 2020a, p. 67, fig. 3.11 c-d.

Mais l'épure n'est pas seulement un modèle à reproduire à l'identique, c'est un dessin préparatoire où l'on compare les solutions, où l'on adapte les formes typiques aux monuments particuliers.

Figure 602 – Délos, indication en noir de marques incisées sur des blocs de triglyphe. 1. Bloc de provenance indéterminée situé à l'emplacement de la salle hypostyle. 2. Bloc du portique de l'agora des Italiens.

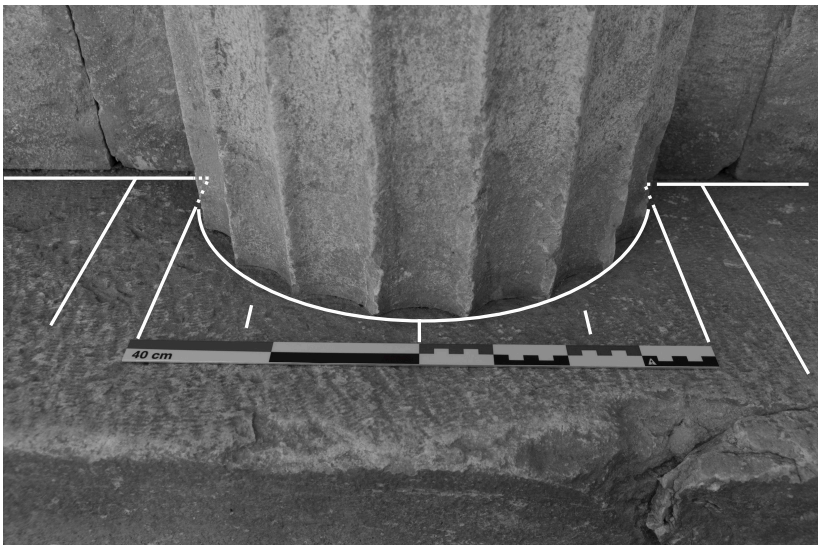


Figure 603 – Larissa, théâtre. En blanc, indication des marques de pose et repères sur le stylobate du proskènion (DAO I. Boyer, 2016).

III.2 — Comparer et adapter au monument

Ainsi la représentation au théâtre de Milet de deux arcs identiques sur le mur de soutènement antérieur ouest (voir *supra*, p. 573), qui peut paraître redondante, permettait de se faire une idée des proportions dans une série de façades animées d'arcs : la façade arrière de la skènè, la façade de la terrasse et de la grotte en contrebas, celle du mur de soutènement antérieur, sans compter l'arc qui faisait office de porte de parodos.

Le dessin pouvait être aussi le lieu d'un choix entre des variantes, comme le montre l'épure de fronton du premier front de scène du même théâtre (voir *supra*, p. 570) : deux pentes sont représentées, comme si l'on avait voulu comparer deux

options, la pente ayant des implications sur la forme générale du fronton, sa hauteur comme sa longueur. Il semble qu'on ait choisi la pente la plus raide, de 16,4°, qui réduit la longueur du fronton : deux lignes supplémentaires pourraient avoir complété le dessin une fois le choix fait, pour définir les moulurations de la corniche rampante.

Quant à l'épure de profil de gradin du bouleutèrion (voir *supra*, p. 593), où l'on reconnaît l'ovolo des gradins de la phase hellénistique de l'édifice, qui furent remplacés par un profil plus simple à l'époque impériale, cela semble être un bon exemple d'adaptation. Les horizontales extrêmes correspondent à la hauteur du gradin (*ca* 38 cm) ; seulement d'autres horizontales les complètent : on semble avoir hésité à propos d'une forme qui est pourtant tout à fait typique de l'époque et de la région, à savoir le IIe s. av. J.-C. et l'Ionie (voir *infra*, p. 1435).

Cette forme typique présentait des variations de la forme générale (en hauteur et en profondeur), mais aussi du profil, où le rapport entre parties concave et convexe de la moulure pouvait changer selon des motifs stylistiques mais peut-être aussi pour assurer la solidité des blocs. Sans qu'il soit possible de restituer toutes les étapes du procédé, il est plausible qu'on ait adapté la forme générale à un édifice particulier pour lequel on souhaitait des gradins d'une certaine forme, étagés d'une certaine manière.

L'épure est donc le lieu de définition de la forme, et cela passe souvent par la construction géométrique.

III.3 — Définir la forme par la construction géométrique

Plusieurs épures, dans les théâtres d'Ionie et d'ailleurs, mettent en œuvre des constructions géométriques.

Ces constructions pouvaient concerner des raffinements de l'architecture : l'*entasis* d'une colonne, ou plus simplement son démaigrissement. Au théâtre de Larissa, c'est le démaigrissement qui était défini de manière simple : à partir du diamètre inférieur de base, on traça un cadre rectangulaire (**fig. 595**) à l'intérieur duquel on inscrivit les obliques établissant le démaigrissement. Au théâtre d'Aphrodisias (**fig. 596–597**), une combinaison de lignes obliques pourraient bien définir une *entasis* non restituée par D. Theodorescu, qui disposait d'une partie des tambours seulement : peut-être le dossier mériterait-il d'être rouvert avec l'aide de cette nouvelle pièce à conviction. L'*entasis* est ici définie de façon beaucoup moins raffinée qu'au Didymeion, où le dessin, sur le mur nord de la cour intérieure de ce temple hypèthre, réduisait la colonne au dactyle (1/16) en hauteur uniquement, de façon à pouvoir tracer au compas la courbe dont le diamètre était ainsi réduit à 3,5 m au lieu d'1 kilomètre environ (**fig. 601**).

D'autres constructions appliquaient des proportions définies par le tracé géométrique, comme dans le dessin du pilier de l'hyposkènion du théâtre de Milet (voir *supra*, p. 564), où l'on observe encore un angle de construction finement incisé dans la pierre, qui correspond à une proposition d'Euclide (Euc. VI 2) connue en France sous le nom de théorème de Thalès, permettant de construire par la géométrie toute proportion rationnelle.

Nous avons vu que la tangente de cet angle est égale à une proportion de 4/7, que le triangle restituable sur le dessin permet de diviser très précisément une hauteur fixée en deux parties inégales de rapports 3/7 et 4/7, possédant entre elles une proportion de 3 à 4. Ce triangle était peut-être matérialisé par une équerre correspondant à ces proportions, calée dans l'angle. Les 3 horizontales du haut semblent réparties selon un autre rapport, 2/3.

Dans le dessin, nous avons observé en outre des décalages : un décalage vertical, de la partie supérieure, vers le bas, si bien que seule la partie supérieure de la courbe correspondant au cavet est retenue. Ce décalage est peut-être lié au fait que les lignes de cette partie entretiennent entre elles un autre rapport. Si on retire la partie supérieure, le dessin équivaut d'ailleurs à un pied environ (29,9 cm). D'autre part, nous avons remarqué un décalage horizontal des éléments de la moulure : si l'on superpose le relevé de l'épure et celui du bloc en les calant sur l'astragale, le congé et le listel sont trop saillants, se trouvant décalés vers la gauche, et l'ovolo pas assez. Cette construction géométrique semble donc fixer les proportions entre des éléments qui se trouvent décomposés et paraît l'application d'une sorte de géométrie descriptive, dans le sens où elle aide à comprendre la façon dont le dessin est tracé, mais aussi peut-être comment le bloc doit être taillé, comme un guide de stéréotomie, de coupe des pierres.

Conclusion

Les épures de théâtre sont donc suffisamment nombreuses pour être étudiées comme un corpus en soi, s'attachant à des objets relativement spécifiques, même si elles gagnent à être éclairées par la comparaison à l'ensemble des épures connues, cet ensemble constituant lui-même un corpus cohérent par les types d'objet représentés. Ce corpus reste cependant restreint, et de nouvelles découvertes seraient bienvenues : on manque encore de matière pour chercher à dégager des spécificités propres à certains ateliers, ou des mains, ou même des particularités régionales. L'Ionie est apparue comme une région où l'on connaît beaucoup d'épures, et de théâtres : mais ce serait excessif d'en conclure qu'on pratiquait ce type de dessin, qui devait être répandu, plus qu'ailleurs. Les proportions pourraient bien plutôt être tributaires de l'état de conservation des monuments, ou encore de l'état de la recherche. Les épures de théâtres, comme toute épure, constituent des traces de chantier extrêmement précieuses qui nous permettent de mieux comprendre l'élaboration du projet architectural sur le terrain, au cours du chantier.

Mais au-delà des généralités, il importe de souligner que chacun de ces tracés a aussi ses spécificités, et les études de cas développées pour chaque monument particulier sont indispensables : elles permettent de recueillir toute une série d'informations sur l'organisation du chantier dans ce monument précis ; sur les phases de l'édifice, car l'épure se prête au jeu de la chronologie relative, elle est incisée sur un certain support distinct de l'objet qu'elle précède de peu dans le temps, se trouve

parfois recouverte par un élément architectural postérieur ou remployée dans le monument, et l'on distingue parfois plusieurs strates d'épures superposées sur un même mur ; sur, enfin, les difficultés qui surviennent en cours de chantier et les solutions étudiées à même la pierre pour y remédier. Ces quelques tracés, ces traces imperceptibles constituent des sources précieuses qui peuvent éclairer les chantiers antiques sous bien des aspects : correspondant à une pratique que l'on peut supposer courante, ils demeurent méconnus car ils sont pratiquement invisibles, mais ce sont eux, plus que les tracés préparatoires, qui nous donnent un aperçu du chantier en cours, des formes en définition.

Le public : circulation et stationnement des spectateurs

Une fois les théâtres construits, la vaste majorité de leurs usagers était composée du public des spectacles, voire des assemblées [1]. On a tendance à opposer un théâtre latin, où les places, mais aussi les accès qui y menaient, étaient différenciés et distribués selon la hiérarchie sociale, à un théâtre grec démocratique, caractérisé par l'homogénéité des places et l'égalité devant l'accès au théâtre, à l'image de la place que chaque citoyen occupait dans la société et de l'accès libre à l'assemblée dont il jouissait [2]. Pourtant il existait bien des catégories sociales inégales dans les cités grecques, où tout le monde ne jouissait pas du statut de citoyen, et dans le théâtre grec des places privilégiées, liées à la démocratie des honneurs, ou à certaines charges, parfois à vie ; on pourra se demander si l'évolution des monuments et des spectacles, leur agrandissement et leur complexification ainsi qu'une certaine perméabilité à la culture latine ne rebattirent pas, dans une certaine mesure, les cartes. Reconstituer la place de centaines ou de milliers d'usagers dans des monuments aujourd'hui déserts, ou parcourus pour les plus fréquentés par des groupes sporadiques de quelques dizaines de personnes, demande un certain effort mental. L'analyse de l'enveloppe vide du théâtre permet de voir quelles solutions architecturales furent adoptées pour répondre aux importants flux de spectateurs. Les traces d'usure peuvent être le signe de cheminements particulièrement empruntés, mais les vestiges nous fournissant le plus matière à réflexion sont les inscriptions gravées par ou pour les spectateurs dans le koilon en général, et les gradins en particulier, qui nous donnent une idée de leur présence au théâtre. Nous tâcherons de voir comment évoluèrent, au cours du temps, les circulations dans l'ensemble de l'édifice, de l'entrée à la sortie, en envisageant aussi les arrêts possibles à certains points des parcours, avant de nous pencher, dans le chapitre suivant, sur la station assise, étape principale des spectateurs, et la façon dont ils se répartissaient au théâtre.

Nous aborderons d'abord dans ce chapitre les questions, interdépendantes, en raison de la nécessaire gestion de flux importants, de la circulation et du stationnement des spectateurs, de façon diachronique. En effet de multiples facteurs purent susciter une évolution de l'espace du public : l'évolution sociale et démographique, nécessitant un agrandissement, le progrès des techniques, autorisant de nouvelles solutions, l'apparition de nouveaux modèles, favorisant l'innovation.

1. Il faudrait y ajouter les artistes, dont nous avons tenu compte dans l'étude de l'espace scénique (voir *supra*, p. 1129).

2. Par ex. Bieber 1961, p. 157, Aktüre 2017, p. 157.

1 — Circuits

Nous commencerons par envisager la façon dont les spectateurs pouvaient gagner leur place depuis l'extérieur jusqu'aux gradins, en passant par une série d'étapes.

1.1 — Anciens et nouveaux points d'entrée

Avec le temps, les points d'entrée changèrent. On peut se demander si cette évolution tendit à une multiplication et à des circuits plus différenciés dès l'entrée ou non.

1.1.1 — Les parodos comme entrées principales

Dans les premiers théâtres, l'entrée principale apparaît double, constituée par les parodos symétriques. Elle permettait une entrée indifférenciée de nombreux spectateurs, qui passaient par le centre de l'espace scénique, l'orchestra, avant de monter par les différents escaliers jusqu'à leur place. C'était une entrée commune avec les artistes, notamment les chœurs qui entraient par une parodos et sortaient par l'autre. L'analogie entre chœur et spectateurs fonctionne assez bien : les poètes en jouaient, qui faisaient du chœur le premier public de l'action théâtrale. On n'ira pas jusqu'à penser qu'on utilisait une parodos pour l'entrée, une autre pour la sortie : étant donné le nombre de spectateurs bien plus important que celui des choreutes, on avait intérêt à diviser les flux au maximum. Par ailleurs il semble qu'on évitait dans la mesure du possible que les spectateurs ne foulent l'espace scénique proprement dit : ainsi à Priène, des poteaux semblent avoir servi à canaliser la circulation à la périphérie de l'orchestra et à défendre l'espace en terre battue, sans doute soigneusement entretenu, réservé aux artistes.

L'importance de ces entrées se vit soulignée, sans doute dans le courant de l'époque hellénistique, par les portes monumentales généralement couvertes d'un linteau (Priène, Magnésie, probablement Éphèse et Milet), mais aussi peut-être déjà d'un arc à Érythrées (voir *supra*, p. 1162), qui permettaient de contrôler l'accès du théâtre. Il semble que les portes de parodos de Priène, au-delà des différences de seuil attribuées à deux états, ouvraient toutes deux de façon symétrique, vers l'extérieur, et qu'on les empruntait selon deux flux symétriques.

1.1.2 — Autres entrées dans les premiers théâtres

Cela ne signifie pas que les parodos constituaient à l'origine la seule entrée du théâtre : on pourrait envisager que certains théâtres adossés à la pente de collines aient été accessibles sur une large partie de leur périphérie, de même qu'une pente non aménagée où viennent s'asseoir des spectateurs. Un théâtre théorique parfaitement inscrit dans une cuvette idéale constituerait un édifice complètement ouvert, à l'accès incontrôlable, à moins de l'enclore sur toute sa circonférence : de la fascination du cercle on pourrait dériver jusqu'au mirage de la topographie et de l'architecture démocratiques. Il ne faut cependant pas oublier que le terrain devait souvent être

complété par un apport plus ou moins important de remblais, que le fait même que, pour aménager un théâtre, on ait besoin d'une part, d'une terrasse plane, naturelle ou artificielle, pour le bâtiment de scène et l'orchestra, d'autre part, d'une pente, naturelle ou artificielle, pour les gradins, implique un certain nombre de substructions et de constructions pour les contenir. L'existence inévitable de murs de soutènement antérieurs convergeant vers le centre de l'orchestra aiguillait le public dans cette direction, mais aussi le rétrécissement progressif d'un espace limité de l'autre côté par l'édifice scénique. Le mur de soutènement périphérique, dont l'unité dans nos descriptions est bien souvent une façon schématique d'aborder un ensemble de murs correspondant imparfaitement à une ligne idéale, interdisait généralement des accès inférieurs latéraux, là où sa hauteur était trop importante. Quant aux accès par le sommet, dans les cas où la pente naturelle prolongeait celle des gradins, ils n'étaient possibles que si l'on n'avait pas édifié de mur fermant l'édifice, éventuellement percé d'une ou plusieurs portes à l'accès contrôlable.

Il ne nous est pas possible de déterminer le nombre de points d'entrée dans les théâtres d'Ionie à la haute époque hellénistique : les koilons hellénistiques de Smyrne, Téos, Éphèse, Milet (à quelques vestiges près) ont été détruits par leur réaménagement à l'époque impériale. La partie haute de celui de Magnésie, dont on connaît seulement les hauts murs de soutènement antérieurs, n'a pas été fouillée ; celle du théâtre de Phocée, vu la configuration actuelle du terrain, n'a pas survécu. On ne saurait rien conclure de l'empreinte hypothétique de celui de Lébédos et pour celui de Métropolis, les spéculations sur l'aspect du rocher naturel ne permettent pas de déterminer le nombre de gradins ou la présence d'une circulation sommitale. La fouille permettrait sans doute de préciser les contours du théâtre d'Érythrées, pour l'heure très mal connus, masqués par les décombres et les remblais : ils constituent l'une des avancées annoncées de l'étude sans excavation de G. Styhler-Aydın. Sans doute gagnerait-on aussi à nettoyer la partie haute de celui de Notion, couverte par une végétation très dense. Seules les parties basses de cet édifice ont été fouillées.

À Priène, alors que l'accès au premier diazôma adossé au mur de soutènement antérieur demeure une hypothèse de notre part (voir *supra*, p. 720), on connaît bien un escalier d'accès au second diazôma contre le mur latéral est du koilon, profitant de l'espace créé par le décrochement de ce mur, dont il n'est pas assuré qu'il existait un pendant de l'autre côté : dans les théâtres, les rampes, associées au koilon ou au bâtiment de scène, étaient loin d'être toujours symétriques ; cependant dans un théâtre comme celui de Délos, qui ne manquait pas de similitudes avec celui de Priène, on trouve deux accès de ce genre. Ce théâtre, mieux connu, était fermé sur toute sa circonférence par un mur ellipsoïdal et comportait en outre une troisième porte à son sommet, accessible par une troisième rampe. Dans les cas ioniens les moins mal connus de Priène, Milet, et Érythrées, le terrain en pente continue au-delà du monument ne demandait pas l'aménagement d'un escalier adossé à un mur de soutènement périphérique d'une hauteur importante à cet emplacement axial. La topographie était plus proche de celle de Pergame, où un passage assurait un lien

entre l'acropole et le sommet du théâtre. Sans doute l'accès au koilon des théâtres ioniens depuis la pente qui continuait de s'élever au-dessus était-il aussi canalisé, car on a identifié les vestiges de murs périphériques courbes au sommet de la partie centrale du koilon dans les trois théâtres : celui de Priène au moins, limitant le troisième maenianum, couvrait l'axe du théâtre, ce qui interdit la restitution d'un accès à cet endroit. Parfaitement centré, il occupe une place tout à fait comparable à la banquette sommitale du théâtre de Délos, à ceci près qu'il n'était pas percé d'une porte dans l'axe de l'escalier. À Érythrées on aurait plutôt, au-delà d'un deuxième diazôma peut-être accessible de l'extérieur, quelques rangées supplémentaires de gradins, ne se développant que sur un arc réduit de part et d'autre de l'axe. À Milet la faible portion conservée à l'ouest de l'axe laisse ouvertes de multiples possibilités ; en tous cas la présence, outre le mur de soutènement courbe lié au koilon, d'une construction immédiatement à l'extérieur de la circonférence du théâtre laisse penser qu'on en aménagea les abords.

Il n'est donc pas facile de cerner la nature des accès complémentaires aux parodos dans les premiers théâtres, notamment ce qu'il en était d'éventuels accès hauts, mais un cas comme celui de Priène montre l'existence sans doute précoce d'un accès extérieur, par des escaliers, au second diazôma (voire au premier), qui fut conservé tout au long de l'histoire du théâtre. Par ailleurs l'existence même de diazômas rend assez probable, même si les vestiges sont mal conservés, qu'il ait existé des accès à ces diazômas, ni forcément symétriques pour les diazômas intermédiaires, ni toujours axiaux pour les diazômas sommitaux. Il apparaît logique qu'on ait dès les premières phases aiguillé les spectateurs prenant place dans les rangées supérieures, au-dessus du diazôma couronnant le premier maenianum, vers ce diazôma ou le sommet du théâtre, et que les accès par les parodos aient été réservés à ceux qui occupaient le premier maenianum, c'est-à-dire les meilleures places : la société des spectateurs se voyait coupée en deux, peut-être entre citoyens et non-citoyens.

1.1.3 — La multiplication des points d'entrée

Ces points d'accès se diversifièrent, et probablement se multiplièrent, à partir du moment où l'on aménagea des galeries voûtées à l'intérieur des substructions, ce qui était un gain du point de vue de la fluidité de la circulation mais n'était pas sans poser un certain nombre de défis, à commencer par celui que représentait le recours à des techniques plus complexes, dont l'importance s'accrut à mesure que le koilon se développait au-delà de la pente naturelle offerte par le terrain de départ.

L'aménagement de ces galeries créait une série de nouvelles et vastes portes à la périphérie du théâtre, et à l'interface entre les substructions et les gradins, le plus souvent couronnées par l'arc de tête de la voûte, qui créaient autant de points d'entrée, ce qui là encore constituait un autre défi si l'on voulait contrôler l'accès au monument. À Milet, c'étaient ainsi cinq voire six portes monumentales qui s'ajoutaient aux deux portes de parodos, sur toute la circonférence du koilon, à savoir de chaque côté de la façade sud, sur les flancs ouest et est, au nord, où, du même point,

on pouvait emprunter deux escaliers ; à Éphèse, on comptait huit escaliers, car ceux des flancs étaient doublés au nord, triplés au sud, de façon à donner accès aux trois diazômas ; à Smyrne, on ne peut que restituer une paire de portes dans chacun des murs de soutènement antérieurs, à partir de celle qui est connue, tandis qu'on ne peut retracer le cours du mur de soutènement périphérique ni sur les côtés ni au sommet dans l'axe. Pour Milet et Smyrne, si l'on tient compte des accès latéraux à l'orchestra dédoublés, on atteignait un total de dix et douze entrées pour les spectateurs.

On peut supposer que l'aiguillage du public vers les multiples points d'accès ne se faisait pas sans planification et communication anticipée, mais on n'a pas identifié dans la région de jetons ou tessères comme des « billets » d'entrée, qui seraient une façon d'étayer l'hypothèse [3]. De quelques marques observées sur une porte de la galerie d'accès au diazôma du théâtre de Milet, nous ne conclurons pas non plus qu'il existait une numérotation. Reste que des éléments de signalétique comme des panneaux blanchis ou des inscriptions peintes, peuvent ne pas avoir laissé de traces, de même qu'un personnel chargé d'aiguiller les spectateurs, comme les *designatores* du monde romain.

Enfin l'ajout de points d'entrée qui n'avaient pas été prévus à l'origine demandait de les raccorder au réseau viaire, en tenant compte de la forte dénivellation du terrain. Le réseau ne fut sans doute pas modifié à Priène, où le théâtre se trouvait entre deux artères est-ouest et deux ruelles en pente nord-sud, équipées d'escaliers. À Éphèse, c'est pour desservir les accès ES2 et ES3, ouvrant sur le côté sud du mur périphérique que l'on aménagea un grand escalier qui épousait la courbure du mur. À Milet quelques indices indiquent aussi l'existence d'une rue associée à une canalisation le long du mur de soutènement périphérique courbe, côté sud (entre le portail IV et les chambres de substruction 27 et 28, qui ouvraient sur cette rue). Sans doute faudrait-il beaucoup de travail encore sur le terrain pour mieux comprendre l'insertion du théâtre dans la ville et son raccord précis au réseau viaire et hydraulique, au-delà des réflexions sur son emplacement général et son rapport aux autres grands monuments [4].

1.2 — Le développement des circulations couvertes

Avec le développement des substructions creuses, il devint possible d'aménager des circulations couvertes, pour l'essentiel sous les gradins. Pour la haute époque hellénistique, on connaît principalement des gradins sur remblais contenus par des

3. Sur les « tessères théâtrales » dans le monde romain, Letellier 2013, §12. Il s'agit de jetons en ivoire ou en os inscrits ou figurés. On n'en connaît pas dans le monde grec, si l'on exclut l'interprétation plus délicate d'un matériel anépigraphe : récemment par exemple M. Bulba, P. Kılıçkaya et M. Okur ont voulu faire de 179 jetons en terre cuite du théâtre du Létôon des billets de théâtre (Atik-Korkmaz 2017). Le fait qu'ils soient percés ou non d'un trou pourrait plutôt faire penser à des jetons de vote, ce qui serait toutefois surprenant dans un sanctuaire. On pourrait penser plus simplement à des jetons de jeu.

4. La thèse de M. Gybas (Gybas 2018) sur le théâtre dans la ville, qui traite de l'ensemble de la province d'Asie, s'intéresse surtout à la place du monument à l'échelle de la ville, considérant par exemple le rapport entre théâtre et port.

murs de soutènement. Les premiers passages voûtés semblent être apparus dans le courant de l'époque hellénistique, avant le développement à l'époque impériale de réseaux de galeries non pas souterraines mais sous les gradins, intégrées aux substructions.

1.2.1 — Accès voûtés horizontaux au diazôma

Les accès au diazôma voûtés en berceau apparurent peut-être au IIIe s. en Carie pour devenir caractéristiques d'une architecture théâtrale micrasiatique innovante au IIe s. av. J.-C. et se maintenir jusqu'à l'époque impériale [5]. Il est difficile de mesurer l'ampleur et la précocité du phénomène en Ionie : les koilons y furent plus largement reconstruits à l'époque impériale qu'en Carie ou en Lycie, où ils furent souvent préservés. En Ionie, le phénomène est actuellement représenté par le seul théâtre de Notion, qui conserva son koilon hellénistique, où l'on ne trouve qu'un unique passage voûté au diazôma, côté sud, contre le double accès symétrique que l'on observe généralement, par exemple, entre autres, aux théâtres d'Alinda et d'Alabanda, du Létôon et de Prousias de l'Hypios [6]. Cette dissymétrie, rare mais pas unique, si l'on pense au théâtre de Kibyra, et que l'on rencontrait peut-être déjà à Priène, s'explique par la forte déclivité côté nord, où il fallut édifier un haut mur de soutènement. Reste que l'aménagement de ce petit théâtre, où, comme pour le reste du koilon, on se contenta du conglomérat local, est modeste et n'est probablement pas antérieur au IIe s. av. J.-C. Il s'inscrit dans un mouvement général plutôt qu'il ne constitue une innovation architecturale. De tels accès, qui ont pu exister dans d'autres koilons hellénistiques d'Ionie, permettaient aux spectateurs de rejoindre le diazôma par le chemin le plus court, quand la configuration du terrain permettait de se passer de rampes ou d'escaliers tels ceux du théâtre de Priène.

On continua de pratiquer et de développer ce genre d'accès à l'époque impériale, combinés à d'autres, dans les grands théâtres d'Éphèse et de Milet, en intégrant parfois quelques marches dans les galeries. Ainsi de ceux qui menaient au premier diazôma, qui étaient équipés de marches après le raccord à l'escalier interne montant du mur de soutènement antérieur (voir ci-dessous). Nécessairement plus longs que les autres, dans des théâtres qui possédaient non plus deux (sauf le cas particulier de Priène, avec deux petits maenianums au-dessus d'un grand), mais trois maenianums, ils étaient rectilignes et strictement parallèles aux murs de soutènement antérieurs, dont ils étaient séparés par un alignement de quatre chambres de substruction, trois pour l'accès sud éphésien. Seul l'accès nord éphésien présentait un point d'inflexion, les chambres de substruction extérieures étant à la fois plus élevées et plus profondes. À Éphèse, il existait en outre une paire d'accès au deuxième

5. Isler 1999, p. 684-686, Isler 2015, p. 436. Iasos y est le seul exemple, avancé avec prudence, pour le IIIe s. av. J.-C. Dans Isler 2017, p. 119-123, H. P. Isler remonte le cas cnidien avant le dernier quart du IIIe s. av. J.-C., d'après Chr. Bruns-Özgan, dont la datation à la fin du IVe s. av. J.-C. paraît trop haute (Bruns-Özgan 2013b, p. 56-57, n. 60-62 ; 62, n. 77, Capelle 2021, 65).

6. Exemples déjà réunis dans de Bernardi Ferrero 1974, p. 43.

diazôma, qui ne traversaient qu'un maenianum, le troisième, de même que les galeries hellénistiques passaient sous le second pour atteindre le premier diazôma. Ce genre d'accès n'est à ce jour connu que dans ces deux grands théâtres. Pour le troisième très grand théâtre, celui de Smyrne, même si l'on ne sait comment on accédait au deuxième diazôma, le système devait être différent, car l'accès au premier semble s'être fait uniquement par un escalier en gamma depuis la parodos, sans raccord avec une galerie ouvrant dans le mur de soutènement périphérique, de même qu'au théâtre de Magnésie du Méandre. Les théâtres de Priène à l'époque hellénistique et de Téos à l'époque impériale montrent qu'il existait d'autres solutions, avec des escaliers rejetés à l'extérieur. Quant au théâtre de Métropolis, peut-être s'y passa-t-on d'un accès direct au diazôma.

1.2.2 — Accès coudés montant au diazôma depuis le mur de soutènement antérieur

Une autre technique, qui revenait à introduire des substructures creuses sur toute la hauteur d'un maenianum, et non simplement à percer le plus court passage horizontal entre le mur de soutènement périphérique et le diazôma, se développa de façon précoce dans la région, au moins à Magnésie du Méandre, à la frontière entre la Carie et l'Ionie. Il s'agissait d'accès percés approximativement au centre des murs de soutènement antérieurs, d'où partait un escalier en gamma rejoignant le premier diazôma. De tels aménagements demandaient d'importants travaux dans le koilon, voire une reconstruction totale. Ceux du grand théâtre de Magnésie du Méandre apparaissent bien datés car la stratigraphie comme l'étude architecturale indique qu'ils font partie de l'œuvre d'Apollophanès, évergète du IIe s. av. J.-C. à qui l'on offrit, ainsi qu'à son fils et exécuteur testamentaire, une statue à la tête du parapet de chacun des murs de soutènement antérieurs qu'ils avaient contribué à financer.

Mais c'est à l'époque impériale qu'on connaît le mieux ces aménagements : il en existait de tels dans les trois plus grands théâtres d'Ionie, à Smyrne, Éphèse et Milet. Comme nous l'avons souligné, ces accès venaient dédoubler la porte de parodos, offrant une autre porte monumentale, cette fois dans la façade, de façon à ramifier les flux qui convergeaient vers la parodos (voir *supra*, p. 1163). Les accès au diazôma du bouleutèrion d'Éphèse, à l'époque impériale également, constituaient une variante de ce type : une porte ouvrait dans le mur de soutènement antérieur, mais à son extrémité, dans l'alignement de la porte de la façade ; par conséquent l'escalier devait s'adapter à la courbure du mur de soutènement périphérique, à l'intérieur duquel il se développait ; après un palier il ne tournait pas à angle droit, mais convergeait approximativement vers le centre de l'orchestra, de sorte qu'il ne remettait pas en cause les escaliers.

1.2.3 — Le dédoublement vertical des parodos

Un autre type d'accès couvert qui fit son apparition à l'époque impériale dans une série de grands théâtres est celui que nous avons décrit à propos du dédoublement dans la verticalité des accès latéraux de parodos (voir *supra*, p. 1211), auxquels il n'y a pas lieu de revenir en détail. Ces couloirs pouvaient être rectilignes ou comporter plusieurs coudes, comprendre ou non des escaliers. Quand ils s'ajoutaient aux portes dans les murs de soutènement antérieurs (Milet, Éphèse, peut-être Magnésie), l'accès par la parodos n'était plus simple, mais triple, menant, selon le trajet choisi, à l'orchestra, au sommet du podium ou au premier diazôma, voire au-delà dans certains cas.

1.2.4 — Ambulacres et couloirs rayonnants

Les combinaisons possibles se multiplièrent quand apparurent à l'époque impériale des substructions creuses pouvant s'étendre sur toute la circonférence du koilon, derrière le diazôma : il s'agissait de galeries annulaires, dites ambulacres, doublant le diazôma à l'arrière, qui pouvaient lui être raccordées par des portes ou par des couloirs rayonnants.

On ne les adopta que dans un petit nombre de théâtres de très grandes ou grandes dimensions, mais pas à Éphèse, capitale de la province, qui, pour ce qui est du théâtre, affirma davantage sa prééminence dans la qualité de l'ornementation sculptée de son front de scène ou le chatoiement des marbres polychromes que dans l'innovation concernant les techniques et les matériaux[7]. Au théâtre de Milet, on trouvait un ambulacre voûté en berceau doublant les diazômas à l'arrière, ce qui permettait en principe de diviser par deux le flux du diazôma ; la restitution d'un tel ambulacre derrière le premier diazôma de Smyrne demeure une hypothèse (voir *supra*, p. 829). Cette nouveauté était combinée avec des escaliers en gamma montant au diazôma depuis la parodos : il s'agissait encore d'un dédoublement des accès.

À Téos, où le koilon, plus petit, intégralement construit à l'époque impériale, était divisé en deux maenianums, on poussa plus loin qu'ailleurs le recours aux substructions creuses, dans le second maenianum, tandis que la pente permit de se contenter d'un blocage d'*opus caementicium* dans le premier. L'ambulacre, situé à un niveau plus élevé que le diazôma, était cette fois séparé de ce dernier par une série de chambres de substruction rayonnantes, voûtées en canonnière, alternant avec des couloirs reliant les deux circulations (**fig. 491–492**). La voûte intégralement construite en *opus caementicium*, peut-être enduit, apparaît rarissime : elle était bien différente de celles des autres théâtres d'Ionie, réalisées entièrement en grand appareil, sinon jusqu'à la naissance de la voûte, ce qui s'inscrit dans une tendance générale en Asie Mineure à privilégier le grand appareil pour les parties visibles ; on peut rapprocher cet ambulacre de celui qui est bien conservé sur toute la circonférence du

7. Le front de scène à trois niveaux d'Éphèse vint après celui de Milet. Sur l'emploi précoce de la brique à la bibliothèque de Celsus, voir Quatember 2019.

premier maenianum du théâtre d'Alexandrie de Troade, colonie romaine (**fig. 604.1**) : le koilon de type latin de ce théâtre, semi-circulaire et construit sur un noyau en *opus caementicium*, mériterait une fouille et une étude ; à chacune des extrémités de l'ambulacre au moins, accessible comme à Téos par les murs de soutènement antérieurs, des couloirs rayonnants non fouillés devaient donner accès aux gradins (**fig. 604.1**) [8] ; les techniques employées dans ces deux théâtres – *opus caementicium*, *opus latericium*, mais aussi *opus reticulatum* dans celui d'Alexandrie de Troade – s'approchent aussi de celles que l'on observe dans les rares amphithéâtres de la province d'Asie, à Cyzique et à Pergame.

Figure 604 – Alexandrie de Troade, théâtre. 1. Ambulacre sous le premier maenianum. 2. Arc d'entrée dans un probable couloir rayonnant depuis l'ambulacre (2011).

Au théâtre de Téos, l'accès aux deux circulations périphériques, ambulacre et diazôma, était également singulier : on ne recourut pas à d'autres galeries voûtées, à l'intérieur des substructions, mais on reprit la solution de l'escalier adossé à l'extérieur du mur de soutènement, pratiquée depuis la haute époque hellénistique, et attestée uniquement à Priène dans la région. Ici les escaliers étaient adossés aux murs de soutènement antérieurs et s'élevaient vers l'extérieur, desservant le diazôma puis l'ambulacre ; nous en avons souligné la relative singularité (voir *supra*, p. 943). Pour accéder à ces escaliers, il fallait rejoindre des paliers flanquant le proskènion, si bien que la solution au problème de la différence de niveau se trouvait rejetée à l'extérieur du koilon, sans être intégrée à la structure.

À Milet également on trouvait pour le maenianum supérieur, le troisième en l'occurrence, des chambres de substruction voûtées en canonnière, mais derrière l'ambulacre, qui doublait à l'arrière le diazôma (**fig. 263**). Fr. Krauss ne considère

8. Pour l'un seulement on observe un arc de tête clavé en grand appareil. Un autre point commun entre les théâtres d'Alexandrie de Troade et de Téos est l'existence de pièces couvertes d'une voûte de part et d'autre du bâtiment de scène, contre les murs de soutènement antérieurs ; leur fouille n'a pas été engagée à Alexandrie de Troade et seule l'une des pièces est dégagée à Téos.

pas qu'elles aient pu servir d'accès[9], comme dans un amphithéâtre. La transformation byzantine des vestiges, leur état de conservation, le caractère incomplet de la fouille et de l'étude nous semblent laisser ouverte la question de savoir si toute la circonférence du théâtre était fermée par un mur de façade, ou si une partie des chambres situées entre l'axe du théâtre et la porte V qui donnait accès aux deux escaliers descendant dans les substructions du koilon, soit un quart environ de la circonférence du koilon, n'ouvraient pas sur l'extérieur : ces chambres en effet, autant que l'on puisse en juger, se situaient au niveau de la colline ; du côté extérieur, les murs rayonnants qui les séparaient se terminaient par des piles en T massives encadrant de larges baies, qui devaient être couvertes par des arcs, ce que Fr. Krauss admet, observant les bouchages byzantins ; dans ce secteur en particulier, il est assuré qu'elles ouvraient sur l'ambulacre ; en outre, ces chambres communiquaient entre elles dans leur partie antérieure, ce qui créait dans ce secteur du koilon une autre galerie annulaire, venant doubler à l'arrière l'ambulacre, qui lui-même s'étendait derrière le diazôma. Un obstacle à cette hypothèse est que les murs rayonnants des pièces 7 et 8 se situaient derrière le grand escalier périphérique, et qu'un mur a été identifié jusqu'à la pièce 11. Reste qu'entre les pièces 12 et 18, il paraît possible qu'on ait prévu de faire de ces chambres de substruction des couloirs traversants permettant de rejoindre le deuxième diazôma.

Nulle part en Ionie, semble-t-il, on n'a construit un théâtre de quelque dimension sur terrain plat, entièrement sur substructions creuses, comme ce put être le cas au théâtre de Nicée, il est vrai de façon exceptionnelle en Asie Mineure, dans un chantier sous le contrôle du légat de Bithynie Pline le Jeune. Le petit odéon de l'Artémision d'Éphèse paraît être le théâtre d'Ionie le plus affranchi du terrain ; il se distinguait par un accès latéral au centre du koilon par un escalier intégré à une chambre de substruction.

1.2.5 — Réseaux complexes

À l'époque impériale, se développèrent dans les plus grands théâtres des réseaux complexes qui ne pouvaient plus se résumer au choix de certains accès canoniques mais où s'articulaient diverses galeries adaptées à la configuration du terrain et à l'ampleur de l'édifice. Si le cas de Téos est remarquable par les techniques employées, il le semble aussi par la parfaite symétrie de ses accès, formant un ensemble parfaitement rationalisé.

Dans les plus grands théâtres d'Éphèse et de Milet, on observe une série de dissymétries, à commencer par le mur de soutènement périphérique du théâtre, qui présentait plusieurs décrochements. Pour ce qui est des circulations sous les gradins, les solutions adoptées apparaissent assez différentes. À Éphèse, on privilégia les accès voûtés de type hellénistique, en les raccordant entre eux : d'une part les galeries horizontales débouchant dans chacun des diazômas en restant à niveau depuis la porte extérieure, que l'on gagnait en s'élevant par des escaliers extérieurs,

9. *Milet* IV 1 p. 118-128.

le long du mur de soutènement périphérique, d'autre part les accès en gamma au premier diazôma depuis les murs de soutènement antérieurs, combinés avec l'accès horizontal au même diazôma. À Milet on recourut à la même combinaison pour le premier diazôma, tandis que pour rejoindre le second, il existait une cage d'escalier monumentale tournant en trois volées que l'on pouvait rejoindre aussi bien depuis le double accès articulé au premier diazôma, que depuis de grands escaliers descendant dans le koilon, qui n'avaient pas de répondant à l'est, où l'on peut se demander s'il existait un accès aux parties hautes du koilon : la rue épousant le mur de soutènement périphérique de ce côté permettait peut-être de rejoindre une circulation sommitale aujourd'hui disparue. Reste que la dissymétrie des circulations était particulièrement poussée dans ce théâtre, dont la partie occidentale, presque intégralement artificielle, apparaît comme un véritable gruyère si on la compare à tout ce qui est connu dans la région. On peut toutefois relever qu'au théâtre de Didymes, on trouvait aussi au moins un escalier montant dans les substructures depuis le mur périphérique jusqu'à un diazôma restitué : sanctuaire et ville auraient en commun ce trait singulier.

Au IIe s. av. J.-C. et surtout à l'époque impériale, on assiste donc, non seulement à un agrandissement des koilons, avec l'ajout d'un troisième maenianum dans les trois très grands théâtres d'Ionie, mais aussi à une multiplication et une complexification croissante des accès. Cela impliquait un aiguillage toujours plus grand des spectateurs, qui devaient emprunter des circuits bien différents selon qu'ils gagnaient les premiers ou les derniers rangs, et avaient ainsi moins de chances de se croiser. Tout ceci pouvait accentuer la hiérarchisation des places qu'induisaient les phénomènes de distinction de places honorifiques et de réservations, que nous étudierons dans la deuxième partie de ce chapitre.

Les frontières n'étaient cependant pas si étanches. Dans un cas comme celui du théâtre de Milet, ce que l'on constate avant tout est que tout communiquait, si bien qu'il est assez difficile de se faire une idée des sens de circulation, de leur systématisation et du contrôle qui pouvait en être fait. De la parodos ouest par exemple, on pouvait descendre dans le local sous l'estrade et de là gagner l'orchestra ; franchir la porte de parodos et rejoindre la circulation sur le podium par l'estrade, passer la porte du mur de soutènement antérieur puis, si l'on ne sortait pas par le mur de soutènement périphérique déboucher dans le premier diazôma ; ou poursuivre son chemin et emprunter l'escalier d'accès au second diazôma ; ou encore traverser tout le koilon jusqu'au sommet de la colline du théâtre. Sans doute certaines des options proposées ici étaient-elles absurdes quand il s'agissait de gagner sa place, car on n'entrait pas pour sortir. Reste que pour gagner le second diazôma du côté ouest par l'escalier qui y montait en plusieurs volées, on pouvait descendre depuis la colline du théâtre ou partir de la parodos ; pour rejoindre le premier diazôma, on pouvait, comme à Éphèse, emprunter l'accès rectiligne depuis la périphérie du monument, ou franchir la porte aménagée dans la façade, depuis la parodos. Autrement dit que l'on fît son entrée dans le théâtre par le bas ou par le haut, tous les maenianums étaient accessibles.

On le voit, la parodos demeurait un passage clé des circulations. On peut se demander cependant si l'évolution des systèmes d'accès ne contribua pas à une marginalisation des accès de parodos originels, à savoir ceux qui aux extrémités de la parodos débouchaient dans l'orchestra, qui étaient plus étroits, et qu'une personne entrant dans la parodos pouvait éviter de bien des manières, en pénétrant, quand une porte existait dans le mur de soutènement antérieur, dans les substructions du koilon ou en restant à niveau pour gagner directement le podium dans les théâtres qui en possédaient un. Alors que le passage par l'orchestra paraissait indispensable dans les premiers théâtres, il pouvait paraître superflu dans les théâtres d'époque impériale de ce type.

1.2.6 — Des circulations entre les gradins

Une fois que l'on avait débouché dans les diazômas, il restait encore à gagner sa place en empruntant un des escaliers limitant le secteur à rejoindre. D'un théâtre à l'autre, en Ionie comme ailleurs, ces escaliers présentaient des dimensions similaires. On ne s'étonnera pas de trouver de façon générale deux marches par gradin, ce qui représentait une solution commode : la hauteur et la profondeur visible des gradins assez peu variables, divisées par deux, donnait un pas convenable, et l'on pouvait ainsi aligner le lit supérieur de la marche supérieure avec le siège, ce qui était commode pour les constructeurs comme pour les usagers. Quant à la longueur des marches, elle était conçue pour que l'on puisse les emprunter plutôt à la file indienne, ce qui permettait de mieux canaliser les spectateurs et limitait la longueur cumulée retranchée à celle des gradins courants, qui réduisait d'autant la capacité du théâtre. La moyenne des chiffres que nous avons rassemblés se situe autour de 0,73 m. À l'époque hellénistique, où la contrainte de la capacité était peut-être moins forte, le chiffre pouvait être plus important : 0,92 m à Priène, théâtre aux dimensions par ailleurs modestes ; 0,77 m à Érythrées. On note parfois une certaine standardisation : à l'époque impériale, au théâtre et au bouleutèrion d'Éphèse, les marches étaient larges de 0,68 m ; mais aussi une miniaturisation dans les petits édifices de type théâtral : escaliers larges de 0,66 m au théâtre de Téos, de *ca* 0,50 m au bouleutèrion. Au théâtre de Milet, la largeur importante de 0,81 m paraît conforme à un ensemble particulièrement soigné ; la largeur atteinte à Smyrne, 0,90 m, est bien supérieure à la moyenne, et d'autant plus à l'époque impériale, ce qui n'étonne pas dans un théâtre qui se caractérise par un certain goût du gigantisme, non seulement par son diamètre, qui était comme celui d'Éphèse l'un des plus grands du monde romain, mais aussi l'emploi de blocs dans l'ensemble de la façade (bâtiment de scène et murs de soutènement antérieurs) que l'on pourrait qualifier de cyclopéens. Généralement les marches n'étaient pas liées aux gradins, si bien qu'elles pouvaient glisser ou être spoliées particulièrement facilement ; rarement, elles étaient intégrées aux gradins, soit qu'elles aient été taillées dans le même bloc, soit que la marche ait été imbriquée dans le bloc de gradin, deux cas qui se rencontrent au bouleutèrion de Téos.

La question des escaliers se compliquait quand il fallait, pour rejoindre le maenianum supérieur, traverser un mur de fond de diazôma, ou un mur de podium si l'on choisissait d'y intégrer les marches et non de les y adosser. Ces murs créaient une dénivellation plus forte que les gradins, d'autant plus que leur hauteur était supérieure à leur profondeur. La solution la plus simple revenait à raidir la pente de l'escalier, si bien que, par exemple, on trouvait non plus deux mais trois marches pour un rang. C'est celle qui fut privilégiée en Ionie dans la vaste majorité des théâtres, et ce, jusqu'à l'époque impériale.

Ce fait est remarquable : on a pu observer en effet que c'est en Asie Mineure que se développèrent des solutions plus recherchées, qui permettaient de maintenir un pas confortable pour les escaliers, en édifiant la première volée contre le mur de fond, de sorte qu'elle s'élève en pente plus douce jusqu'à former un angle droit avec l'escalier situé entre les gradins. Il pouvait s'agir, dès l'époque hellénistique, probablement le IIe s. av. J.-C., d'un petit escalier adossé au mur de fond, d'un côté de l'escalier rayonnant (Xanthos, Patara), ce que l'on retrouve encore à l'époque antonine à Aspendos ; plus exceptionnellement, les escaliers étaient doubles et pouvaient prendre appui de part et d'autre d'un arc de tête de vomitoire (**fig. 605.1**). La solution la plus complexe consistait à masquer ces escaliers, en les intégrant à un espace laissé creux derrière le mur auquel ils étaient, comme les précédents, parallèles : c'est ce qu'on observe par exemple à Myra, sous la forme d'un escalier intégré par escalier rayonnant (**fig. 605.2**).

Figure 605 – 1. Caunos, théâtre. Diazôma (2014). 2. Myra, théâtre. Escalier d'accès au second maenianum intégré au mur de fond de diazôma (2014).

En Ionie, aucune de ces solutions n'a été repérée pour l'époque hellénistique. À l'époque impériale seul le singulier théâtre de Milet, dont le koilon fut reconstruit au IIe s. apr. J.-C., présentait le plus poussé des raffinements, à savoir l'escalier intégré, masqué derrière le mur de fond de diazôma (**fig. 310.1**), comme au théâtre de Myra : on en dénombrait 29 au total, en bordure des deux diazômas ; l'un d'eux s'adaptait au vomitoire ouest du premier diazôma, ce que l'on peut rapprocher dans une certaine mesure du cas de Caunos. On pourra leur comparer le nouveau théâtre de Magnésie, dont le podium comportait un dispositif original : un double escalier central intégré, que l'on peut mettre au nombre des emprunts de l'édifice magnète au théâtre milésien, qui semble lui avoir dans une certaine mesure servi de modèle.

Les grands théâtres d'Éphèse et de Smyrne comportaient des murs de fond de diazôma d'une faible hauteur traversés par des escaliers à la partie basse plus raide. Il en allait de même aux théâtres de Notion, de Métropolis, de Téos, y compris dans le podium.

Comme pour les espaces scéniques, le spectre des koilons ioniens était devenu relativement large à l'époque impériale, entre es théâtres qui, comme ceux de Priène ou de Notion, conservèrent dans une large mesure leur aspect originel et d'autres qui furent reconstruits depuis les fondations, comme celui de Milet, et sans doute celui de Smyrne, pour le koilon : tout en revendiquant dans leur titulature le privilège de l'ancienneté parmi les cités d'Ionie, les Milésiens poussèrent le plus loin la recherche de l'innovation dans un schéma général de tradition grecque ; on ne s'étonnera pas que des maçons en vinrent à consulter l'oracle de Didymes sur la faisabilité des projets de leur architecte. Le théâtre de Téos aussi est remarquable par une autre forme d'originalité, dans un projet de moindre envergure : le passage au petit appareil, à l'*opus caementicium* et l'*opus latericium*, qui pouvait paraître révolutionnaire dans la région. Les théâtres de Milet, de Téos et peut-être de Smyrne se distinguaient par un recours à l'ambulacre dans un koilon dont les murs de soutènement antérieurs étaient alignés ou très peu convergents vers le centre de l'orchestra.

II — Espaces de stationnement

L'expérience du spectateur ne se limitait sans doute pas à un simple circuit l'amenant de l'entrée à la sortie avec une station prolongée à sa place. La foule créait des engorgements, on pouvait avoir à patienter ; des lieux de rassemblement et de déambulation pouvaient être jugés utiles, avant, après ou pendant les représentations, lors de pauses dans le programme, similaires à nos entractes, ou d'interruptions imprévues, rendues nécessaires par les conditions météorologiques, comme l'envisage Vitruve (Vitr. V 9, 1).

II.1 — Espaces ouverts : parodos, terrasses et paliers

Aux abords des théâtres grecs existaient de vastes espaces ouverts, sous la forme au moins de parodos. Nous avons déjà souligné que cette zone d'entrée, par son emplacement et l'espace qu'elle offrait, impliquant une convergence vers un

goulot d'étranglement, pouvait donner lieu au stationnement d'un groupe, d'une foule d'artistes ou de spectateurs, et qu'elle fut de ce fait exploitée comme zone d'affichage (voir *supra*, p. 1149, 1209). Sans doute assumait-elle en pratique une partie des usages des basiliques sur les côtés des bâtiments de scène latins, dont on suppose qu'elles pouvaient faire office de foyers ; on ne chercha pas à couvrir les parodos cependant, en y édifiant des portiques, alors qu'ils étaient fréquents en bordure de tout édifice public, servant à assurer la transition entre intérieur et extérieur, mais aussi la protection des intempéries : cet espace non rectangulaire, avec un mur descendant jusqu'à une très faible hauteur du côté de l'orchestra, ne s'y prêtait guère. À Priène, l'espace disponible était sans doute accru par le fait que, du côté sud de la rue du théâtre, avant la construction de la basilique proto-byzantine en vis-à-vis de la parodos ouest et des thermes face à la parodos est, une partie des îlots voisins durent rester vierges (**fig. 418**).

Les paliers des escaliers monumentaux conduisant au koilon, s'ils s'expliquaient par la pente à couvrir et les changements de direction, quand ils étaient vastes, devaient entraîner des pauses contraintes ou volontaires pendant l'ascension, et des rencontres. Ainsi l'on peut remarquer qu'au théâtre de Téos les paliers de *ca* 4,50 m de côté précédant les escaliers d'accès aux circulations supérieures se trouvaient contre l'extrémité des murs de soutènement antérieurs, de part et d'autre du bâtiment de scène, à un emplacement surélevé, si bien qu'ils pouvaient se substituer aux parodos disparues comme lieux d'une courte station groupée, offrant une vue rapprochée latérale du bâtiment de scène et des environs du monument.

On n'a pas identifié de terrasses aménagées au sommet des théâtres, en particulier là où il coïncidait avec celui de la colline. Les abords supérieurs de celui de Téos, dans l'espace plan entre le théâtre et le temple archaïque, sont mal connus, de même qu'à Milet on ne sait pas bien comment était aménagée la colline dont le sommet se trouvait au niveau du deuxième diazôma, sous le troisième maenianum artificiel. Ailleurs, comme à Érythrées ou à Éphèse, il n'existait pas d'important replat derrière le théâtre, ce qui n'empêchait pas la présence de constructions voisines.

À Milet, les parodos constituaient de véritables terrasses donnant sur la mer, qui, probablement au tournant de notre ère (skènè IV), furent prolongées par une troisième derrière le bâtiment de scène, si bien que l'ensemble de la façade se voyait précédé d'un vaste espace continu de circulation ou simplement de déambulation (**fig. 294–296**). On ne peut que supposer que les parodos et la zone derrière le bâtiment de scène de nombreux théâtres grecs, quand elle était praticable, constituaient un vaste espace d'attroupement et de déambulation. Par contre leur lien fut matérialisé à Milet, où il n'existait pas au départ, quand le bâtiment de scène était adossé au rempart et que la seule circulation possible entre ses deux côtés se faisait par la courtine du rempart, restituée. Si l'on admet la restitution de la « Theaterhalle » dans la phase suivante, au début de l'époque impériale, un portique vint ajouter au confort et à la beauté du lieu, qui, de simple espace de liaison, devenait une prestigieuse façade et un véritable promenoir fréquentable par tous temps.

II.2 — Espaces couverts : portiques et pièces

Dans un texte bien connu, Vitruve affirmait l'importance des espaces couverts à la périphérie du théâtre, en aval ou en amont, qu'il ne mettait cependant pas sur le même plan :

— un portique post scaenam (Vitr. V 9, 1), situé, comme son nom l'indique, à l'arrière de l'édifice scénique, et non pas nécessairement adossé : ce pouvait être celui d'un monument voisin [10] ;

— au sommet du théâtre, un portique que nous avons coutume d'appeler in summa cavea, intégré à l'édifice qu'il venait couronner, ce que Vitruve désignait sous le nom de *porticus in summa gradatione* (Vitr. V 6, 4).

Le portique chez Vitruve est un promenoir, indissociable du concept d'*ambulatio*. Il est difficile de se faire une vue d'ensemble de la présence ou non de ces équipements dans les théâtres d'Ionie, dont les abords immédiats sont rarement bien conservés et étudiés, même si, à lire l'architecte romain, cette prestigieuse région ne demeurait pas en reste dans l'Empire.

II.2.1 — Portiques post scaenam

Vitruve se réfère, après Rome et Athènes, à l'Ionie, prenant l'exemple du théâtre de Smyrne, citant le Stratonikeion, qui comportait probablement un quadriportique jouxtant le théâtre, dont on n'a pas identifié de vestiges. Il s'agissait d'un sanctuaire voisin, pas d'une simple annexe du théâtre, et seul le regard particulier de Vitruve montre que cet espace pouvait être provisoirement annexé, lors des représentations, par les spectateurs du théâtre voisin. Sans doute Smyrne se détachait-elle déjà dans la région par la richesse de ses équipements, même si Strabon à une époque proche critiqua son insalubrité (Strab. XIV 1, 37). Le texte de Vitruve ne permet pas de situer dans le temps cet aménagement, sans doute novateur, et ne prouve pas à strictement parler que le théâtre en question soit celui que nous connaissons, même si cela apparaît vraisemblable. Vitruve évoque des exemples marquants de son temps, mais qui pouvaient être plus anciens, comme l'odéon de Thémistocle, cité pour son réaménagement tout récent, après la guerre de Mithridate ; le portique d'Eumène II quant à lui constituait un équipement ajouté un peu avant le milieu du IIe s. av. J.-C., à proximité d'un théâtre dont la première phase remontait à l'époque classique. Le Stratonikeion de Smyrne dut être fondé plus tôt encore, dans la première moitié du IIIe s. av. J.-C., et déjà à cette époque les places d'Ionie étaient bordées de portiques ; sans doute l'histoire des agoras d'Ionie se caractérise-t-elle par une fermeture progressive qui ne s'étendra aux quatre côtés qu'au tournant de notre ère et sera encore complétée à l'époque impériale par l'ajout de portes monumentales [11] ; peut-être le Stratonikeion

10. Un colloque vient de paraître sur le sujet : Asensio, Valderas 2020.

11. Les agoras dites « ioniennes », dont le nom correspond à une lecture trop dichotomique d'un texte de Pausanias (Paus. VI 24, 2) et sur lesquelles il ne s'agit pas de s'arrêter ici, ont fait couler beaucoup d'encre, de l'ouvrage de R. Martin (Martin 1951) à celui de Chr. P. Dickenson (Dickenson 2017, voir aussi l'article Dickenson 2019 sur le « mythe de l'agora ionienne »).

connut-il un parachèvement de ses contours monumentaux à l'époque de Vitruve, ce qui expliquerait que l'architecte s'y arrête ; mais on ne saurait réduire les portiques associés aux théâtres dans le monde grec à un phénomène se développant au tournant de notre ère. On pourrait ainsi voir dans les bouleutèrions des édifices de type théâtral qui déjà dans le courant de l'époque hellénistique remplissaient les exigences vitruviennes : ainsi de ceux de Milet et de Téos, dont l'hémicycle formait l'un des petits côtés d'une cour péristyle ; ou ceux de Priène, Magnésie, Smyrne et Éphèse, dont ne subsistent que les phases impériales, situés en bordure d'agora ; les longs portiques articulés à un auditorium du vaste complexe de Pompée, qui puisa à maintes sources hellénistiques et républicaines, en étaient peut-être un lointain souvenir.

Pour la capitale de la province d'Asie, à Éphèse, on ne pouvait certainement pas en dire autant que pour sa rivale Smyrne à propos de l'équipement du théâtre : le bâtiment de scène s'y trouvait limité par une terrasse. À aucun moment on ne put aménager de quadriportique accolé au théâtre ; l'accès au gymnase dit du théâtre, qui pouvait être un lieu de promenade, et au-delà à l'immense quadriportique de Verulanus était probablement contrôlé ; restait l'agora tétragone de l'autre côté (**fig. 38**) ; peut-être que les portiques qui embellirent la plateia reliant le théâtre au port sous l'Empereur Arcadius pouvaient être considérés, au moment des spectacles, comme des portiques *post scaenam*, à une époque où on ne faisait plus que maintenir le monument lui-même en l'état. Quant à l'espace se trouvant derrière le bâtiment de scène, on a pu se demander s'il n'avait pas servi à la déambulation : déjà R. Heberdey proposait d'y restituer un portique adossé à la skènè, dont on n'a cependant retrouvé aucun élément architectural. Ce que l'on peut dire, c'est que ce portique, dans un espace qui paraît ridicule en comparaison des milliers de spectateurs que pouvait contenir le théâtre et des vastes portiques des environs immédiats, aurait donné sur le vide, sans espace découvert aménagé en jardin comme le préconisait Vitruve, dont le premier exemple était le portique de Pompée ; que l'accès à la terrasse en question n'était possible que d'un côté ; qu'à l'époque impériale le développement du bâtiment de scène réduisit l'espace libre à un simple couloir d'accès aux portes de la façade du bâtiment de scène.

Le dernier exemple retenu par Vitruve, après le théâtre de Smyrne, est celui du stade de Tralles, non loin dans la région ; aucun autre théâtre n'est jugé digne d'être mentionné, et pour servir les fins de l'illustration, Vitruve passe à un autre type de théâtre, le stade, qu'il assimile au théâtre, considérant que les portiques le couronnant de part et d'autre se répartissent comme de chaque côté d'un bâtiment de scène[12]. Il s'agit ici d'assurer la transition vers l'idée que ces portiques doivent être doubles, symétriques. Si la terrasse à l'arrière du théâtre de Milet existait peut-être déjà du temps de Vitruve, le portique lui aurait succédé ; il demeurait simple et n'était pas situé de part et d'autre de la scène : comme à Éphèse, ou à Pergame, la façade du théâtre ne donnait pas sur un vaste espace découvert, mais sur une terrasse aménagée. Le portique milésien, ne constituait pas une simple annexe ajoutée

12. *Trallibus porticus ex utraque parte, ut scaenae, supra stadium.*

pour l'agrément des spectateurs : la terrasse qui l'aurait précédé fut construite pour assurer le passage d'un côté à l'autre de l'édifice scénique qu'elle contrefortait ; à l'époque antonine on aurait renoncé au portique, mais pas à la circulation, pour répondre aux contraintes structurelles du nouveau front de scène à trois niveaux : une galerie couverte donnait désormais sur une série de pièces derrière une façade à arcs aveugles.

Seul le théâtre de Milet aurait donc compris, de façon éphémère, un portique intégré à l'arrière de l'édifice scénique ; mais le texte de Vitruve montre que la question dépasse le théâtre pour concerner son environnement urbain. Ainsi d'un certain point de vue d'autres théâtres pouvaient paraître bien pourvus en espaces de déambulation, et peut-être aussi bien celui d'Éphèse que celui de Smyrne ; dans d'autres villes il faudrait mieux connaître le tissu urbain pour évaluer les équipements urbains susceptibles d'être utilisés à certains moments au profit du théâtre.

II.2.2 — Portiques in summa cavea

Le portique in summa cavea constitue dans le traité vitruvien une composante de l'édifice offrant une terminaison aux gradins. Dans ce traité normatif, où est employé à ce propos un participe futur, son existence est attendue, mais on ne la rencontrait pas dans tous les théâtres, et cet équipement était rare en Asie Mineure où il se développe dans la seconde moitié du IIe s. apr. J.-C. : on le trouvait dans de grands théâtres de Pamphylie, Pergè et Aspendos, particulièrement influencés par les théâtres latins, et en Cilicie, dans celui d'Olba.

En Ionie, on ne trouvait de portique que dans les grands théâtres, et peut-être pas tous. Leur existence est assurée au moins sur une partie de la circonférence à Smyrne et à Éphèse. À Smyrne on n'hésite pas à le restituer complet, à partir d'un pan de son mur de fond, sans connaître ses extrémités, si bien qu'O. Berg et O. Walter pouvaient spéculer sur l'existence de pavillons à cet emplacement (**fig. 448**), dont nous ne connaissons pas de parallèle. À Éphèse, le portique, en construction vers le milieu du IIe s. apr. J.-C., de façon peut-être précoce en Asie Mineure, n'était pas parfaitement régulier, du fait de la dissymétrie du koilon et des décrochements du mur de soutènement périphérique, et l'on s'est demandé récemment s'il était complet ou s'il ne s'interrompait pas avant de rejoindre les murs de soutènement antérieurs (voir *supra*, p. 210) ; d'ordre corinthien, il était haut et luxueux, plaqué de marbres polychromes et garni de statues. L'existence d'un portique au théâtre de Milet est sujette à caution : là encore, il aurait fallu tenir compte d'une dissymétrie du koilon générant une série de décrochements dans le mur périphérique (**fig. 263**) ; en l'absence de blocs attribués à une telle composante, il faut rester prudent. À Magnésie du Méandre, on sait qu'un riche portique, orné de marbres polychromes et d'enduits peints, couronnait le stade à l'époque impériale. Quant au grand théâtre, comme de nombreux autres, il n'est pas suffisamment conservé pour qu'on puisse se prononcer.

II.2.3 — Pièces annexes

Si l'on suivait à la lettre le traité de Vitruve, on pourrait conclure que la plupart des théâtres était l'œuvre de mauvais architectes, car il ne prévoyaient pas de portiques pour abriter les spectateurs en cas de pluie. Peut-être existait-il cependant d'autres espaces qui, sans avoir les mêmes qualités de promenoir, pouvaient abriter les spectateurs soit qu'on les ait destinés à cet office, soit qu'on ait pu les utiliser comme abri selon les circonstances. À Milet, une grande partie des chambres de substruction du troisième maenianum ouvraient par des portes sur l'ambulacre, alors que d'autres étaient fermées. C'était notamment le cas de chacune des pièces situées dans l'axe des escaliers, mais aussi de la série que nous avons déjà signalée sur un quart de la circonférence du koilon, entre lesquelles on pouvait circuler. À cela s'ajoutaient les alignements de pièces que nous avons signalés derrière les murs de soutènement antérieurs des théâtres d'Éphèse et de Milet. Nous n'épiloguerons pas sur le rôle de ces pièces, car en l'absence de matériel associé à leur phase d'utilisation, de mobilier, ou de traces sur les parois, on ne saurait se prononcer sur l'usage d'une pièce carrée équipée d'une porte et d'une fenêtre sans particularités : les possibilités étaient multiples, et on en profita peut-être. On pourrait remarquer que ces pièces paraissent exiguës, et pourraient avoir servi à stocker du matériel plutôt qu'à abriter des personnes, mais il n'est pas exclu qu'on s'en soit servi pour y rassembler un groupe particulier. Si l'on pense aux foyers de nos opéras et théâtres modernes, ils ne sont pas prévus pour accueillir simultanément l'intégralité du public.

Par ailleurs, les espaces de circulation pouvaient, hors des moments où le théâtre s'emplissait et se vidait de ses usagers, servir aussi à la déambulation : les diazômas à l'air libre, et en cas de pluie, les ambulacres dans les rares théâtres qui en comportaient. C'est encore le cas aujourd'hui à l'opéra Bastille, où les différents niveaux de vastes circulations périphériques offrant une vue sur l'extérieur sont bien davantage peuplés aux entractes que lorsque la cloche retentit dans les couloirs déserts. À Éphèse il est remarquable qu'on jugea utile de séparer nettement, par des niveaux différents, le troisième diazôma du portique in summa cavea, la circulation à l'air libre de l'espace de déambulation couvert. Les deux étaient emplis de monuments honorifiques bénéficiant d'un espace disponible, visible et fréquenté. Sans doute peut-on y voir un effort particulier pour offrir aux spectateurs de vastes espaces propices à la rencontre et aux échanges, dont Libanios (Lib., *Orat.* XI 218-219) faisait une caractéristique fondamentale de l'art de vivre des cités grecques.

C'est plutôt dans les parascaenia et les basiliques flanquant les petits côtés des bâtiments de scène que les modernes identifient, dans les théâtres d'époque impériale, d'éventuels foyers pour le public. Mais ces espaces apparaissent absents de bien des théâtres grecs, et des théâtres d'Ionie. Une exception est peut-être constituée par le théâtre de Téos (**fig. 483**), où il existait des pièces de part et d'autre du proskènion, qu'on pourrait décrire dans le jargon moderne comme des parascaenia. Ces pièces voûtées en berceau, de *ca* 4,50 m de côté, comme les paliers qui les surmontaient,

étaient d'une capacité tout à fait comparable à chacune de celles qui se trouvaient derrière les murs de soutènement antérieurs des théâtres d'Éphèse et de Milet. Leur emplacement peut laisser penser qu'elles servaient à entreposer du matériel scénique, ou qu'elles servaient de vestiaires, en concurrence avec les pièces de la skènè, mais il est aussi envisageable qu'elles aient constitué un espace bien distinct de la skènè proprement dite, et servi à accueillir à certains moments ceux des usagers qui avaient accès à l'orchestra. À Smyrne, de part et d'autre du bâtiment de scène, des portes donnaient dans des espaces où les spectateurs devaient être aiguillés vers différents accès : ils peuvent être considérés comme des foyers, dans le sens où l'on devait s'y amasser comme dans les parodos ; leur configuration cependant reste très incertaine (**fig. 464**).

Certains édifices construits à proximité des théâtres peuvent apparaître comme des annexes. À l'époque impériale, près du théâtre de Métropolis, se trouvait un prestigieux édifice à mosaïque, qui pouvait servir de salle de réception ; contre la façade du théâtre de Magnésie du Méandre existait aussi un édifice organisé autour d'une cour, mais son orientation différente soulève des questions. On peut les rapprocher d'autres espaces disponibles intégrés aux édifices théâtraux, mais donnant sur l'extérieur. Ainsi à Milet deux chambres de substruction du maenianum supérieur donnaient sur une rue à l'extérieur (**fig. 263**). L'interprétation la plus courante, pour des pièces aménagées à la périphérie du théâtre et donnant sur l'extérieur, est qu'elles aient servi de boutiques. Mais ici les pièces n'ouvraient pas par une large baie surmontée d'un arc et leur seuil était étroit, ce qui exclurait l'hypothèse dans une ville comme Pompéi, et la fragilise ici. Là encore ces pièces peuvent avoir connu maints usages, liés au théâtre ou non.

III — Commodités pour le public

Comme cela a déjà été noté [13], les milliers de personnes concentrées en un même lieu, parfois des journées entières, devaient satisfaire à des besoins naturels. La question est de savoir si l'on avait prévu sur place des lieux de désaltération, de restauration et d'aisance, ou si chacun devait prendre ses dispositions.

III.1 — Fontaines

Un certain nombre de fontaines associées à des théâtres sont connues [14]. On peut distinguer les points d'eau situés à la périphérie du théâtre de ceux qui se trouvaient à l'intérieur.

Il existait à l'époque hellénistique, à Priène et à Éphèse, des fontaines placées contre un petit côté du bâtiment de scène (à droite de la façade à Priène, à gauche à Éphèse), à l'angle extérieur, par où passaient des spectateurs qui abordaient le

13. Voir Moretti 1994, par exemple.

14. Moretti 1994, p. 57-58. Les exemples envisagés et référencés sont Argos, Sparte, Sicyone, Éphèse (fontaine hellénistique), Pergè, Minturnes, Leptis Magna, Arles, Caere, Falerii, Olisipo, Italica. Nous proposons ici quelques compléments récents pour l'Asie Mineure.

théâtre plus frontalement que latéralement, étant donnée l'insertion du monument dans le réseau viaire. Ces deux fontaines se trouvaient en bordure de rue, à l'extérieur du théâtre, et pouvaient servir aussi bien au public, lors de son entrée ou de sa sortie, qu'aux passants ; autrement dit faire partie des équipements urbains plutôt que théâtraux proprement dits [15]. Celle de Priène, de petites dimensions, était similaire aux points d'eau dont on avait prévu l'aménagement de loin en loin dans le plan hippodaméen : peut-être fut-elle reliée au réseau hydraulique avant la construction du théâtre en pierre. Celle d'Éphèse offrait un plus large bassin et une façade monumentale à deux colonnes ioniques *in antis* (**fig. 55**) ; datée de *ca* 280 av. J.-C., elle dut précéder la construction du théâtre en pierre, et de son édifice scénique, qui vint s'y adosser un siècle plus tard. Peut-être fut-elle conçue d'emblée pour désaltérer un public se réunissant déjà à cet emplacement dans un théâtre temporaire. On peut rapprocher ces fontaines périphériques d'autres aménagées jusqu'à l'époque impériale dans les théâtres d'Asie Mineure. À la basse époque hellénistique au moins, une fontaine fut construite dans l'un des murs de soutènement antérieurs du théâtre de Kaunos [16] ; à l'époque impériale, on édifia un nymphée à l'arrière du bâtiment de scène de ceux de Pergè [17] et d'Élaioussa Sébastè [18].

L'existence de fontaines à l'intérieur des stades est bien connue : en bordure de piste, elles servaient à rafraîchir et à désaltérer les athlètes. Il en existait une par exemple dans le podium bordant la piste du stade de Magnésie du Méandre, qui servait peut-être aussi aux chevaux. De tels équipements ne semblent pas avoir été prévus à destination des artistes dans les théâtres. On connaît surtout, dans l'Occident romain, une série de fontaines ornant le front du pulpitum, difficilement adaptables en Asie Mineure où, jusqu'à l'époque impériale, les proskènions à colonnade dorique sont très largement majoritaires. Au théâtre de Téos, dont le proskènion avait une façade pleine animée de niches empruntant au modèle du pulpitum, H. P. Isler a proposé de reconstituer une telle fontaine à partir d'une conduite courant à l'arrière du front (voir *supra*, p. 949). Mais on manque d'éléments pour justifier une telle restitution, et il pourrait aussi s'agir de l'alimentation d'un bassin, comme on a pu le conclure pour une conduite similaire, associée à d'autres, au théâtre de Parion [19].

La question de fontaines parmi les gradins se pose pour tout édifice de spectacle. On sait qu'il arrivait que des aqueducs traversent les koilons, comme à Argos, Éphèse, Élaioussa Sébastè en Cilicie ; cela n'implique pas qu'on en dérivait de l'eau pour alimenter des fontaines, mais cela pouvait être le cas, comme c'est avéré à

15. Comme cela a déjà été relevé dans l'article précédemment cité.

16. Cette fontaine a été fouillée entre 2007 et 2009 et son matériel pour partie étudié en 2016 (Özen *et al.* 2017). Construite à une date postérieure à 400, elle était en usage aux IIe et Ier s. av. J.-C. et fut plus tard transformée en château d'eau.

17. Öztürk 2009. Ce nymphée est daté de l'époque antonine.

18. Le théâtre d'Élaioussa Sébastè, construit au milieu du IIe s. apr. J.-C., était équipé de deux citernes alimentées par un château d'eau situé à l'extérieur du vomitoire ouest, au débouché d'un aqueduc traversant le koilon, antérieur au théâtre, et creusées à l'arrière du bâtiment de scène de part et d'autre d'un nymphée. Equini Schneider 2003, p. 31-37, 56-57, 72-74, fig. 70, Borgia 2010, p. 314-315.

19. Başaran, Ergürer (éd.) 2016, p. 65-75.

Élaioussa Sébastè, pour un nymphée qui donnait à l'extérieur du monument [20]. Depuis peu, on admet que ce fut le cas aussi à Éphèse, où l'on a mis en évidence une petite fontaine plaquée de marbre au centre du premier diazôma, aménagée derrière le mur de fond et alimentée par l'aqueduc d'Aristion (voir *supra*, p. 209). Un tel équipement, à notre connaissance sans parallèle, était de toute évidence destiné aux usagers du théâtre [21]. Au théâtre de Métropolis, à maints égards apparenté à celui d'Éphèse, on trouve à cet emplacement ce qui a été identifié comme un petit réservoir lié au réseau hydraulique urbain, aménagé lors d'une phase avancée du théâtre derrière le mur de fond du diazôma ; on peut se demander s'il n'alimentait pas une fontaine à destination de ceux qui fréquentaient le diazôma. Au théâtre d'Éphèse encore, la citerne construite dans les substructions du koilon, dans une galerie d'accès, également alimentée par l'aqueduc d'Aristion, vers le milieu du ve s. apr. J.-C., et qui resta en usage jusqu'à la fin du vi^e^ s. apr. J.-C., devait servir de réservoir pour la cité, dont l'enceinte se voyait réduite, plutôt qu'à désaltérer les spectateurs ; on manque d'éléments pour savoir si on pouvait y puiser de l'eau. Le réservoir construit à l'époque impériale dans la parodos ouest du théâtre de Priène ne paraît pas avoir été lié à une fontaine, et la citerne creusée dans l'orchestra du théâtre de Milet est postérieure à l'abandon de son utilisation comme édifice de spectacle.

Il ne s'agit pas ici de confondre réservoir, citerne et fontaine, et on ne considèrera pas que tout aménagement hydraulique dans les environs immédiats du théâtre, comme on en trouve à Délos, ou sur la colline du théâtre de Notion [22], était lié au monument, ni même tout équipement intégré au monument, car l'emplacement peut s'expliquer par le choix d'un terrain propice ; nous avons discuté de l'hypothétique citerne du proskènion de Samos, qui était peut-être une simple chambre de substruction.

Les autres grands théâtres d'Ionie demeuraient-ils en reste ? Au théâtre de Milet, il existait une source rupestre, où l'on avait aménagé un sanctuaire, sous la terrasse de la parodos ouest ; ce sanctuaire fut doté d'une façade monumentale à l'époque impériale, qui s'intégrait à la façade du théâtre : peut-être les spectateurs venaient-ils y boire. On sait que le théâtre de Smyrne se trouvait à l'époque impériale à un point clé du réseau hydraulique, qu'un aqueduc y prenait sa source et que le secteur du théâtre ruisselait d'eau (voir *supra*, p. 826) ; la présence de portiques cités en exemple par Vitruve laisse penser qu'on ne ménagea pas les efforts pour en faire un *locus amoenus* et on peut raisonnablement supposer qu'on pouvait s'y désaltérer. On aurait pu trouver par exemple une fontaine dans le portique post scaenam comme à Minturnes et à Leptis Magna.

20. Voir note précédente.

21. C'est une exception à la règle de l'absence générale de lieux de la désaltération des équipements théâtraux observée par J.-Ch. Moretti.

22. Le texte et les illustrations d'une communication d'A. Commito sur les citernes de Notion, prononcée lors des rencontres annuelles de l'American Institute of Archaeology, sont accessibles en ligne sur la page https://sites.lsa.umich.edu/notionsurvey/wp-content/uploads/sites/345/2016/02/Commito_AIA2016_CisternsOfNotion.pdf, consultée le 27 octobre 2020. Les citernes identifiées, nombreuses, s'y trouvent localisées sur une image satellite.

III.2 — Points de vente ?

Sans doute ne faisait-on pas que boire au théâtre, et les textes nous indiquent qu'on se nourrissait dans les gradins ; mais on peut à l'heure actuelle toujours admettre qu'« aucun lieu de vente et consommation de boissons ou d'aliments n'a été repéré dans les théâtres grecs », en considérant que ce que l'on identifie généralement comme des *tabernae* mettaient simplement à profit les espaces voûtés des arcades à la périphérie des édifices de spectacle[23] De même dans les villes romaines il était courant que le rez-de-chaussée de la façade d'une *insula* soit investi par des commerçants. Nous n'avons pas retenu comme boutiques les pièces 27 et 28 du théâtre de Milet, situées à un tel emplacement (voir *supra*, p. 1392) ; on n'a pas identifié de telles boutiques en Ionie, ou, à notre connaissance, en Asie Mineure[24]. En revanche, des fouilles récentes ont mis en évidence un thermopolion au théâtre d'Éphèse, immédiatement à l'extérieur du portique in summa cavea. Daté du tournant du Ier et du IIe s. apr. J.-C., alors que les travaux de reconstruction du koilon battaient leur plein, ce serait un lieu de vente alimentaire rapide, qui à strictement parler n'était pas compris dans le plan de l'édifice, mais qui par son emplacement se désignait comme une commodité à l'intention des spectateurs déambulant dans le promenoir que constituait le portique, comme la « buvette du théâtre » en quelque sorte, qui pouvait aussi servir en dehors des temps où le théâtre fonctionnait.

Cependant on peut supposer l'installation éphémère, peu susceptible de laisser de traces, de vendeurs ambulants dans les espaces de circulation suffisamment larges. Certaines inscriptions topiques semblent réserver des places pour des étals de marchands, comme cela pouvait être le cas en dehors du théâtre, et non pour des spectateurs. Ce pourrait être le cas d'inscriptions gravées au théâtre de Magnésie du Méandre (voir *supra*, p. 373), à la fin de l'époque hellénistique et au tournant du IIe et du IIIe s. apr. J.-C., sur les murs de soutènement antérieurs, lors de deux phases distinctes associées à un niveau de sol différent. On peut rapprocher ces inscriptions de celle que R. Bouchon a repérée à l'extrémité ouest du mur de soutènement ouest du second théâtre de Larissa, soit à l'entrée de la parodos, à proximité de l'escalier d'accès au diazôma, que nous avons déchiffrée en 2016 à l'aide d'une prise de vue RTI : Τόπος Συνίστορος.

Des vendeurs placés dans les parodos auraient profité d'un espace relativement spacieux et stratégique, situé à un point de convergence des spectateurs avant et après les représentations, tout en vendant leur marchandise à l'extérieur d'un espace public enclos dont l'usufruit était peut-être davantage régulé. La question se pose de savoir si des vendeurs pouvaient prendre place également à l'intérieur de l'édifice, où l'espace était plus limité. Les portiques associés aux théâtres n'étaient semblent-ils pas conçus de pair avec des pièces pouvant être louées comme boutiques. Si des

23. Moretti 1994, p. 56. En Gaule on pourrait citer le théâtre de Genainville par exemple.

24. Au théâtre de Cnide, des boutiques auraient été édifiées contre le mur de soutènement périphérique, mais entre le Ve et le VIIe s. apr. J.-C., dans une construction autonome (Doksanaltı *et al.* 2016).

étals temporaires y furent installés, les chances d'en retrouver la trace sont minimes. Les inscriptions du théâtre de Myra sont à ce titre précieuses : sur le mur de fond du diazôma inférieur était gravé le nom d'un vendeur. Sans doute vaut-il mieux supposer qu'il s'agissait là de l'emplacement d'une buvette, plutôt que d'en déduire qu'un marchand de bas rang social assistait debout aux spectacles [25], de même que sur nos terrains de football il existe des places gratuites debout derrière la cage des buts. D'autres inscriptions encore dans les galeries voûtées du même théâtre indiqueraient que ces espaces de circulation auraient bien servi de « tabernae ». Dans les théâtres grecs, les places réservées parfois dans les diazômas semblent avoir été du reste plutôt destinées à des personnages de haut rang social, comme semblent l'indiquer des inscriptions sur le couronnement des murs de fond aux théâtres de Milet, d'Halicarnasse ou de Larissa, qui invitent peut-être à y restituer des sièges mobiles.

Dans le monde grec on a pu aussi chercher à identifier des salles de banquet, plutôt que des lieux de vente à emporter pour les spectateurs se restaurant dans les gradins, comme le décrivent les textes dès l'Athènes classique. Certaines sources attestent l'organisation de banquets au théâtre offerts par des magistrats, comme à Priène au Ier s. av. J.-C. (voir *supra*, p. 775) [26]. À l'époque impériale, les *ludi* offerts par de hauts magistrats étaient souvent associés à des banquets dont on peut se demander s'ils n'avaient pas lieu dans les édifices de spectacle. La proposition que la salle à mosaïque se trouvant à proximité du théâtre de Métropolis ait fait office de salle de banquet n'est pas irrecevable, mais difficilement démontrable.

III.3 — Latrines

On connaît relativement moins de lieux d'aisance associés avec certitude à un théâtre d'Ionie, à l'intérieur ou à proximité, et le même constat peut être généralisé aux édifices de spectacle de Méditerranée [27]. Des latrines ont été identifiées dans une chambre de substruction de l'odéon de l'Artémision d'Éphèse, qui auraient été aménagées lors d'un remaniement au tournant du IIe et du IIIe s. apr. J.-C. Peut-être s'agissait-il d'équiper une pièce qui remplissait déjà cet office, comme plus généralement certaines pièces ou circulations des théâtres, où notre regard de moderne, conditionné par une certaine vision de l'hygiène, de l'intimité, du confort ou de la spécialisation des espaces, ne reconnaît pas de lieux d'aisance [28]. Ainsi on a pu supposer que certaines rigoles d'évacuation en bordure de circulations, comme on en observe dans la galerie couverte derrière le premier diazôma du théâtre de Milet (**fig. 311**), ont pu servir de latrines [29].

Par ailleurs, les abords des théâtres n'étant pas toujours bien connus, il est possible encore qu'on identifie des latrines dans des édifices annexes comme pour

25. Özdilek 2016, p. 171, *cf.* Özdilek 2011, p. 273.
26. Voir aussi un γλυκισμός organisé au théâtre de Pagai en Mégaride, au Ier s. av. J.-C. également, par un magistrat pour son entrée en charge (*IG* VII).
27. Moretti 1994, p. 56 n. 16 donne l'exemple de Cyrrhus.
28. Corbin 2016.
29. Voir Letellier-Taillefer, Chapelin 2018, §26, qui développe davantage l'idée dans sa thèse.

d'autres théâtres d'Asie Mineure : il en existait ainsi en bordure du théâtre de Sidè [30] et on en a fouillé récemment à proximité entre le petit édifice de type théâtral d'Antioche du Cragos et les thermes voisins [31]. C'était un équipement urbain courant dans les villes de l'Empire romain : on en construisit par exemple dans le portique du théâtre de Pompée, à la jonction avec le Largo Argentina [32] ; à Pompéi, il existait des latrines entre le mur périphérique du théâtre et le mur du forum triangulaire [33].

Conclusion

L'équipement des théâtres d'Ionie en commodités semble être demeuré modeste tout au long des périodes qui nous occupent et on ne saurait parler d'une amélioration du confort : avant même de construire des théâtres en pierre, on pensa à l'alimentation du lieu en eau, de même que pour l'ensemble de l'espace public. Toutes les périodes durent compter leurs vendeurs ambulants, exploitant l'occasion fournie par de grands rassemblements. Quant à la façon dont le public pouvait satisfaire le reste de ses besoins naturels, en l'absence assez générale de latrines dignes de ce nom, c'était sans doute une question d'usage d'espaces qui n'avaient pas nécessairement de forme architecturale particulière, ou dont les aménagements étaient si minimes qu'ils nous échappent.

30. İzmirligil 2012.
31. Hoff *et al.* 2019.
32. Madeleine 2014 (cité par Letellier-Taillefer 2016).
33. Letellier-Taillefer, Chapelin 2018.

Places réservées : de la singularisation par l'architecture à la marque des particuliers

La réservation des places au théâtre recouvre des pratiques diverses et variables dans l'espace et le temps, entre lesquelles il est difficile d'établir des correspondances ; tout en tâchant de voir les liens qui les unissent, nous distinguerons donc :

— le privilège théorique de la προεδρία, dont l'application pratique demeure mal connue ;

— les emplacements que l'on appelle par convention sièges, fauteuils ou trônes de proédrie au théâtre et toutes les places matériellement distinguées des autres au théâtre ;

— les inscriptions topiques, réservant des places sur les gradins, gravées sur les gradins ou à proximité [1] ;

— d'autres pratiques encore, anépigraphes, de délimitation ou de marquage des places.

1 — Des places honorifiques : une distinction dans la cité

Au théâtre, des places privilégiées pouvaient être réservées à des individus ou à des groupes, ce que nous apprenons par les textes, essentiellement des décrets honorifiques qui entendent par proédrie (προεδρία) le privilège accordé à des individus ou à des groupes méritants, aussi bien que par les vestiges de ce que l'on appelle dans le langage archéologique courant également proédrie, c'est-à-dire des places proches de l'orchestra, distinctes par leur apparence. Autrement dit, le même terme est employé parallèlement pour deux réalités bien différentes, sans véritable dialogue entre épigraphistes et archéologues pour clarifier le rapport qu'elles entretiennent. Nous nous y attacherons ici, en distinguant ces réalités et en tâchant de les éclairer l'une par l'autre.

1. Dans sa thèse d'habilitation sur le public de théâtre dans le monde grec (Kolb 1975), Fr. Kolb, nommait proédrie à la fois le privilège, les sièges particuliers ou les inscriptions réservant des places sur les gradins ; en somme tout type de réservation de place. Nous le remercions de nous avoir communiqué une copie de son manuscrit. L'ouvrage demeure une somme sur le sujet, même si le corpus nécessite aujourd'hui une mise à jour conséquente.

1.1 — Προεδρία : le droit de proédrie

Quand on étudie un décret honorifique, le privilège peut certes paraître secondaire au sein des longs formulaires par rapport à d'autres, comme l'octroi de la citoyenneté ou l'exemption de taxes, qui ont des conséquences juridiques et économiques directes. Pourtant l'application de la proédrie n'était pas anodine : associée à la proclamation, au cœur de la mise en scène des honneurs, elle rendait particulièrement visible la personne honorée, et non seulement son image, devant les citoyens assemblés et plus généralement le public qui assistait aux concours lors des grandes panégyries [2]. L'application de ce privilège soulève des questions concrètes peu abordées : il convient non seulement de s'interroger sur la virtualité du privilège, comme on peut le faire pour d'autres, à commencer par la citoyenneté ; de se demander dans quelle mesure proédrie indéterminée, proédrie dans les concours et proédrie au théâtre se recouvraient ; mais aussi de savoir quel était le rapport entre la proédrie dans les concours en général et celle dans les théâtres en particulier, quelles places étaient concernées, si et comment on les réservait et mettait à disposition. Pour sortir des généralités et de la répétition des formulaires, il importe de situer le phénomène et d'en retracer l'histoire [3], sans oublier qu'il appartient à l'histoire plus générale de la politique honorifique des cités, où de multiples privilèges se trouvent associés, et de voir comment il a pu s'articuler aux monuments, dont la configuration au fil des siècles évolua sensiblement.

Dans les notices relatives à chaque cité, nous avons recensé et référencé – on pourra s'y reporter – les attestations de proédrie, par ordre chronologique, à l'intérieur de trois rubriques correspondant à trois catégories :

— proédrie octroyée par la cité à un ou plusieurs de ses citoyens ;

— proédrie accordée par la cité à un ou plusieurs étrangers ;

— proédrie reçue par un ou plusieurs citoyens dans une autre cité.

Nous proposons ici une planche de cartes comparatives (**fig. 606**) donnant pour chaque cité une image synthétique des deux dernières catégories. Nous pouvons aujourd'hui [4] raisonner à partir d'un corpus épigraphique substantiel, dont il faut cependant rappeler le caractère fortement lacunaire, que l'exemple de Chios illustre bien : la grande majorité des attestations de proédrie est composée d'une série d'inscriptions conservées à Delphes, près de l'autel de Chios, témoignant de l'octroi sans doute systématique de la proédrie aux hiéromnémons envoyés au sanctuaire d'Apollon Pythien par cette cité, la plus éloignée avec Magnésie à avoir reçu le privilège exceptionnel de siéger à l'amphictyonie. On voit bien qu'une partie seulement des

2. Sur la mise en scène des rituels civiques au théâtre, Chaniotis 2007b.

3. Gauthier 1985.

4. En 1975, l'habilitation de Fr. Kolb se contentait dans la partie sur les décrets honorifiques octroyant la proédrie en Asie Mineure (Kolb 1975, p. 282-287), pour l'Ionie, de la proédrie pour les Magnètes à Antioche de Perside et de quelques inscriptions de Priène, proposant pour l'une d'entre elles une correction de l'*editio princeps* de *I.Priene* (*2014*) 27, ignorée dans ce dernier corpus, dont le texte est cependant meilleur encore).

décrets de cet ensemble nous sont parvenus, et un seul fragment de la série des copies affichées à Chios, le reste ayant disparu, comme sans doute bien d'autres décrets de proédrie accordés à Chios. Pour certaines cités, aucune attestation n'est connue, ce qui est loin de prouver qu'on ne leur accordait pas la proédrie ni ne la recevait de leur part : Clazomènes, Lébédos et Myonnèse, où l'existence d'un théâtre n'est pas non plus avérée, mais aussi Phocée, Métropolis. Le phénomène de la proédrie est en revanche bien attesté pour Chios, Samos, Érythrées, Téos, Colophon, Éphèse, Smyrne, Milet, Priène, et Magnésie, cité la mieux documentée par le seul corpus, circonscrit dans le temps, des décrets de reconnaissance des Leukophryèna, conservés aux deux tiers sur les murs de l'agora : même ce dossier exceptionnel ne nous livre qu'une partie des décisions de proédrie de l'époque ; il laisse soupçonner des pertes d'autant plus conséquentes pour les autres époques et dans les autres cités.

1.1.1 — Extension dans l'espace

Les cartes de répartition que nous proposons donnent un aperçu synthétique du phénomène de la proédrie votée par et pour les cités d'Ionie, sans prendre en compte la chronologie ni le nombre de personnes invitées, dont nous verrons qu'il pouvait avoir tendance à croître à mesure que l'on sortait et s'éloignait de la cité. Ces cartes fournissent une image très partielle des réseaux des cités ioniennes et de la fréquentation des théâtres, limitée par l'attention portée à la seule proédrie, mais aussi les lacunes de la documentation : si celle de Magnésie du Méandre est la plus riche, c'est qu'elle est exceptionnellement bien informée par le dossier de reconnaissance des Leukophryèna, qui n'en demeure pas moins très circonscrit dans le temps ; celle de Phocée n'est informée que par les corpus des autres cités et non des textes phocéens, trop rares. On ne retiendra donc pas ces cartes comme particulièrement pertinentes pour l'étude du phénomène agonistique.

Cependant elles peuvent donner une idée de certaines tendances générales, qui devaient dans une certaine mesure s'articuler aux circuits agonistiques grecs. À l'échelle régionale, on observe des liens assez denses entre les cités ioniennes proprement dites, mais tout autant entre cités ioniennes et cariennes, qu'il s'agisse des cités cariennes côtières (Myndos, Cnide, jusqu'à Caunos, aux portes de la Lycie) et insulaires (Nisyros, Astypalaia, Cos) ou de l'intérieur (Mylasa, Antioche du Méandre, les Larbéniens, peut-être Héraclée du Latmos, plutôt qu'Héraclée Minoa). L'Ionie se détache au nord-ouest d'un ensemble régional où les échanges de bons procédés entre cités, des traités d'isopolitie à l'octroi de la proédrie, étaient nombreux. Sans doute les bénéficiaires de la proédrie dans les cités de cette région pouvaient-ils user régulièrement de leur droit de proédrie dans d'autres cités. La position géographique des cités ioniennes est un facteur d'explication : ainsi Magnésie du Méandre, située à un carrefour, était aussi bien ouverte à la Carie profonde qu'aux cités côtières. Une certaine ouverture maritime s'observe aussi pour les îles de Chios et de Samos et les grands ports de Smyrne, Éphèse et Milet : vers les Cyclades pour Chios (Andros, Naxos) tandis que les Déliens honorèrent un Éphésien de la proédrie, dont la patrie était aussi tournée vers Rhodes. Par ailleurs, Milet, Samos et Smyrne s'ouvraient vers les îles du Dodécannèse et les ports cariens : Cos, pour Milet et Samos ; Astypalaia, pour Smyrne.

D'autres cités partenaires privilégiées des cités ioniennes, comme Athènes, Delphes et la Macédoine (Abdère, Aigai, Thasos, quand cela est précisé) sont nettement plus éloignées. La carte est encore élargie du fait du rayonnement exceptionnel des plus grandes cités d'Ionie, notamment Éphèse, accordant la proédrie jusqu'à Cyrène, et Milet la recevant de sa colonie Olbia du Pont. Mais on ne comprendra pas que la virtualité du privilège était proportionnelle à la distance entre les cités. Là encore, il importe de remettre les choses en contexte, ce que nous ferons à travers une étude autant chronologique que spatiale, notamment pour les ressortissants de cités éloignées qui furent honorés de la proédrie en Ionie. Le fait que de nombreux Ioniens (Éphésiens, Smyrniotes, Milésiens, Magnètes, Téiens, Chiotes) obtinrent la proédrie à Delphes, ce qui ne semble avoir été réciproque que dans le cas particulier de Chios, auquel nous reviendrons, nous intéresse moins directement : il illustre avant tout le caractère panhellénique du sanctuaire delphique et de ses grands concours, et leur fréquentation par les citoyens des grandes cités portuaires ioniennes. Ici l'éloignement ne permet pas d'exclure que ces personnages, souvent récompensés pour ce qu'ils firent à Delphes, y aient assisté aux Pythia ou aux Sôteria, dans le cadre de leur visite ou plus tard.

I.1.2 — Les débuts de la proédrie, au plus tard au IVe s. av. J.-C.

Sur les origines de la proédrie en Ionie, on ne saurait être trop prudent. Un texte de Strabon (Strab. XIV 1, 3) sur les honneurs conférés, semble-t-il de son temps, à Éphèse, aux supposés descendants de la lignée royale du fondateur Androklos n'implique pas que le privilège de la proédrie remonte à Androklos ou à l'époque archaïque. En Ionie, aucun témoignage n'atteste l'existence de la proédrie avant la fin de l'époque classique. Cependant il n'est pas à exclure qu'il soit antérieur, si l'on pense que la plus ancienne attestation de proédrie dans le monde grec est fournie non par une des innombrables inscriptions commémorant l'octroi du privilège, mais par l'un des rares textes littéraires sur ce sujet, se référant peut-être à un décret perdu : il s'agit du récit d'Hérodote (Hdt. I 53) à propos de la consultation par Crésus de l'oracle de Delphes *ca* 546, qui évoque les honneurs rendus par les Delphiens aux bienfaits du roi de Lydie, au nombre desquels se trouve la proédrie[5]. À Delphes, la proédrie pouvait être liée aux Pythia, qui durent se constituer comme l'un des grands concours panhelléniques pentétériques dans le courant du VIe s. av. J.-C. ; en Ionie, l'existence de concours aussi anciens est sujette à caution (voir *supra*, p. 1019).

En Ionie, la proédrie apparaît dans notre documentation au IVe s. av. J.-C. Seules les inscriptions d'Érythrées ont conservé la trace de ce privilège avant la seconde moitié de ce siècle, ce qui peut s'expliquer, comme nous l'avons rappelé, par la refondation d'assez nombreuses cités sur un nouveau site entre le IVe s. av. J.-C. et le début du IIIe s. av. J.-C. (voir *supra*, p. 1024). À Érythrées, la proédrie fut octroyée à de très grands personnages : Conon, le stratège athénien, en 394, et les Hécatomnides Mausole en 357-355, et son fils Idrieus, successeur d'Artémise – qui ne fut pas honorée de

5. Kolb 1975, p. 267.

la proédrie, du moins à notre connaissance [6] – entre 351 et 344. Sans doute la proédrie constituait-elle, dans ces trois cas, une marque de dévouement et une forme d'allégeance : l'invitation de Conon, le vainqueur de Cnide, à siéger dans les concours, faisait partie des marques de reconnaissance de diverses cités ioniennes fraîchement ralliées à Athènes à destination de celui qu'elles érigèrent en libérateur du joug spartiate ; Samos et Éphèse honorèrent ainsi Conon d'une statue [7]. C'est dans un contexte sans doute proche que les Priéniens, qui n'eurent de cesse de revendiquer leur parenté avec les Athéniens, décidèrent d'offrir la proédrie dans les concours à tous les Athéniens : ce droit fut renouvelé peu avant 326/325. On remarquera que c'est à la même époque qu'Olbia du Pont honorait les Milésiens, citoyens de sa métropole, de la proédrie. À Priène, nous avons remarqué qu'un Athénien, Philaios fils de Philistidès, reçut en outre la proédrie pour lui-même ainsi que ses descendants, éventuellement juste avant le renouvellement de la proédrie collective, mais peut-être aussi juste après. Se dessine ici une distinction entre une proédrie collective conférant un droit commun et une proédrie individuelle, qui permettait de singulariser l'honneur et peut-être l'entrée au théâtre et la place attribuée.

La proédrie accordée par les Érythréens aux souverains hécatomnides, désignés comme simples citoyens de Mylasa, au moment de leur plus grand rayonnement, semble revenir aussi à une manœuvre diplomatique ou à un échange de bons procédés entre une cité indépendante et un monarque. On peut en rapprocher la façon dont, un demi-siècle plus tard, au tournant du IVe et du IIIe s. av. J.-C., la proédrie fut offerte aux souverains hellénistiques ou à leurs généraux, qu'ils fussent antigonides, séleucides ou lagides : les Éphésiens accordèrent la proédrie, dans la période 306-301, à deux officiers de Démétrios Poliorcète – portant le titre de roi – et à un personnage de l'entourage de l'épouse du roi, Phila, ainsi qu'en 300, à un envoyé des rois Démétrios et Séleukos ; ces honneurs furent sans doute éphémères. L'octroi de la proédrie en pareilles occasions n'était certainement pas généralisé dans les cités d'Ionie : ainsi un décret contemporain de Samos, pour Démarchos fils de Tarôn, un Lycien affecté à la garde de Phila (*IG* XII 6, 1, 30), comprend des formules très proches, mais pas de proédrie, privilège que les Samiens accordèrent en revanche à Nikomèdès fils d'Aristandros, citoyen de Cos délégué par Antigone le Borgne auprès de multiples cités, également entre 306 et 301. À Magnésie encore, au moins trois Macédoniens reçurent la proédrie pour services rendus, probablement tous au tournant du IVe et du IIIe s. av. J.-C., quand la cité était sous domination antigonide ; peut-être les honneurs devinrent-ils caducs, ou du moins peu susceptibles de trouver une application pratique. Les honneurs rendus au jeune Antiochos étaient promis à un plus bel avenir : en 300/299, les Milésiens lui octroyèrent, en tant que fils du roi Séleukos, la proédrie aux Dionysia et probablement aux Didymeia, ainsi qu'une statue équestre ; l'on sait comme Antiochos, devenu roi, paya de retour le dévouement des

6. On n'en déduira pas l'exclusion des femmes de la proédrie. Dans les théâtres grecs certaines prêtresses notamment pouvaient bénéficier de la proédrie, et l'on pourra encore citer les femmes théores d'Olympie.

7. Diod. XIV 84, 3 ; Paus. VI 3, 16.

Milésiens (voir *supra*, p. 492). Un peu plus tard, à Samos, ce sont deux Macédoniens au service de Ptolémée II (280-246) qui furent invités à la proédrie. La cité avait également octroyé cet honneur, à la fin du IVe s. av. J.-C., à un Héracléote (peut-être du Latmos) venu en aide aux Samiens en exil ; la proédrie faisait partie des privilèges que l'on pouvait accorder à un protecteur ; cependant cet exemple, replacé dans la série des décrets en l'honneur des évergètes des Samiens exilés, apparaît comme une variante de formulaire assez exceptionnelle.

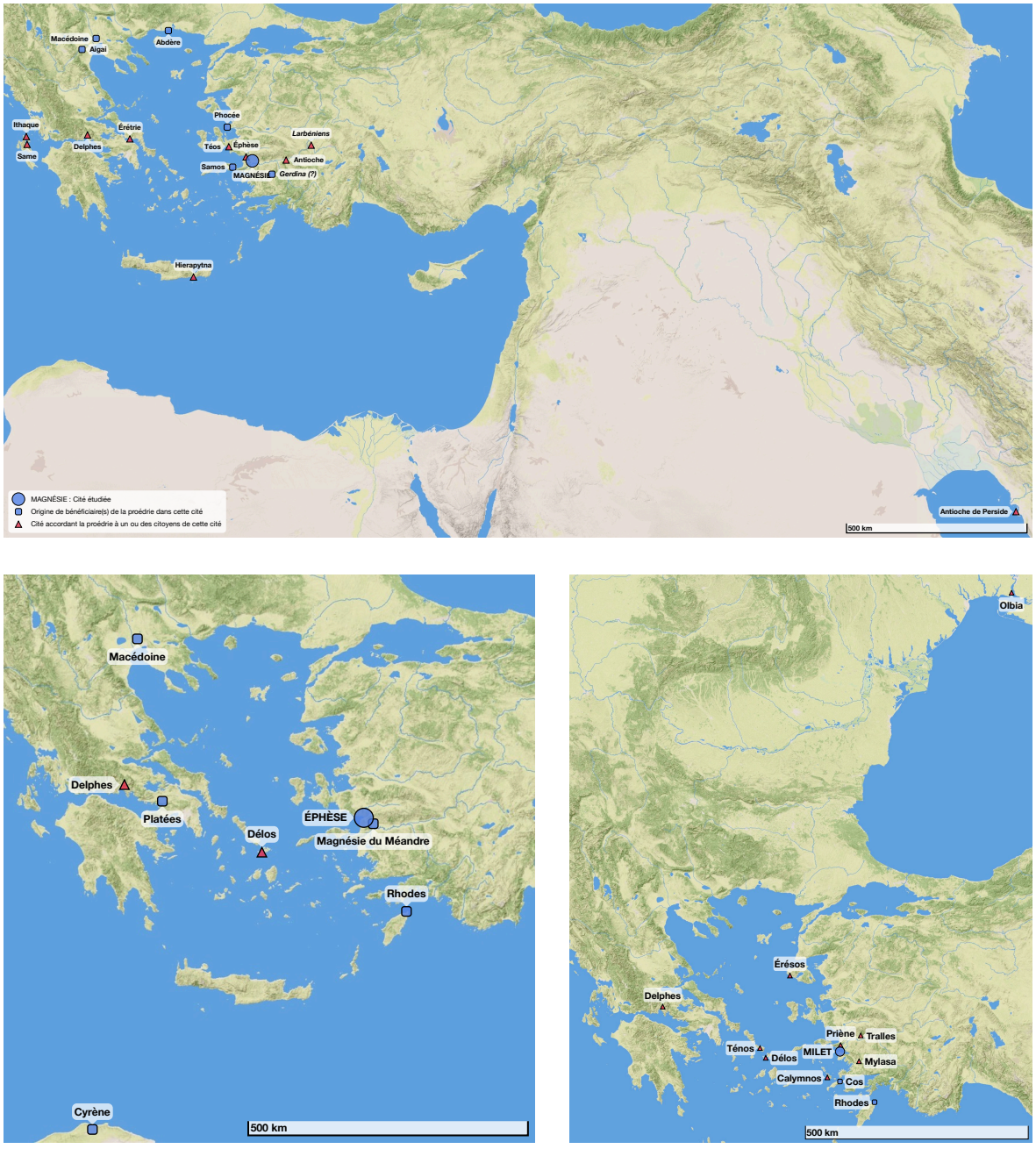
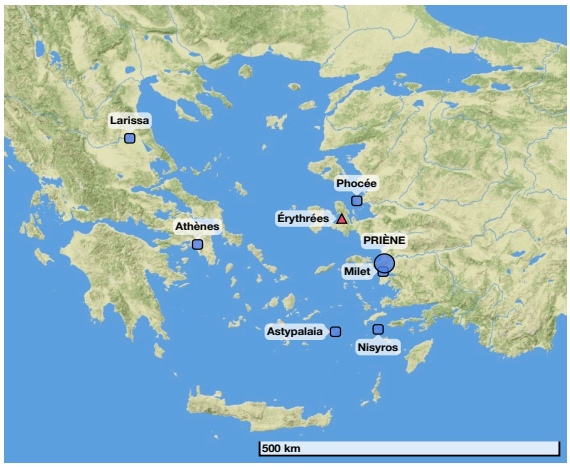
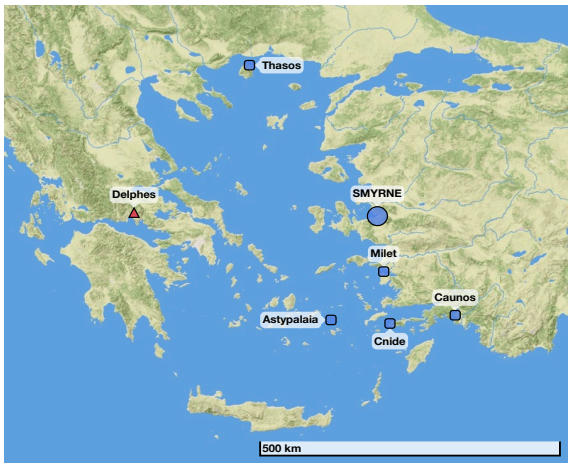
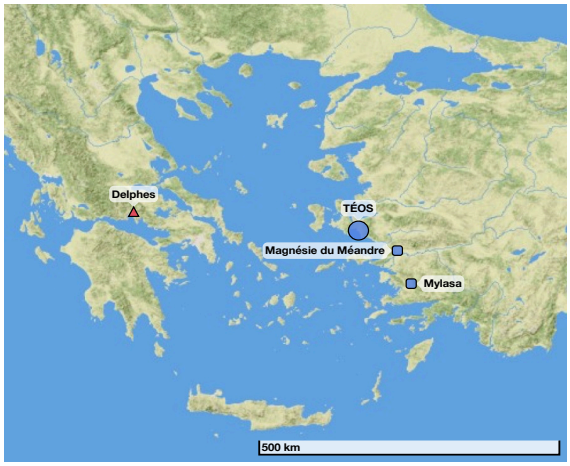
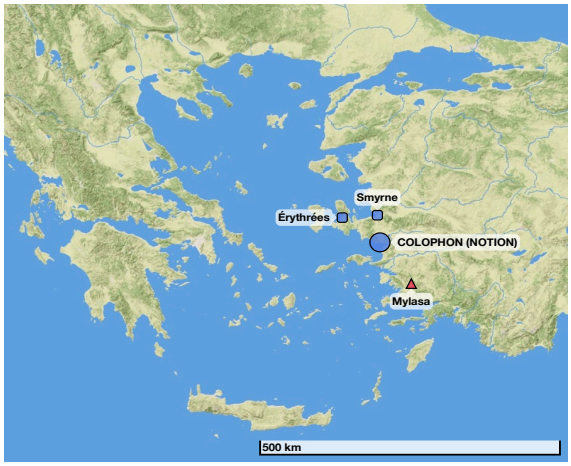


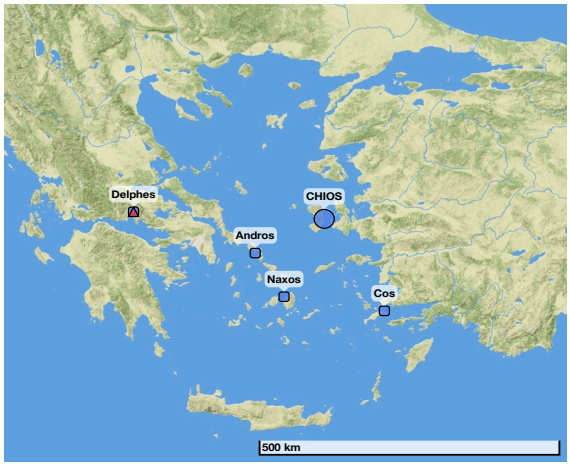
FIGURE 606 – Les cités ioniennes et le droit de proédrie.

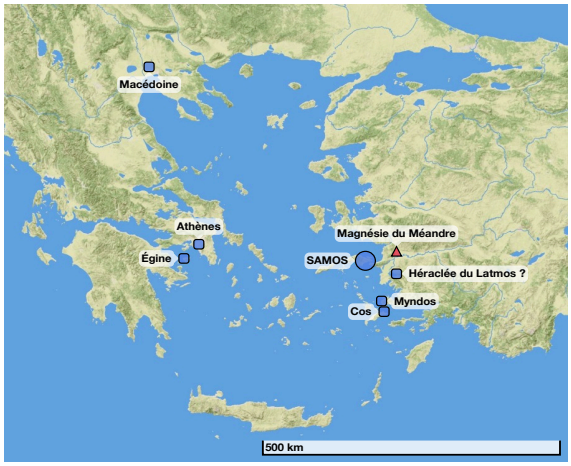

Larissa
Phocée
Érythrées
Athènes
PRIÈNE
Milet
Astypalaia
Nisyros
500 km

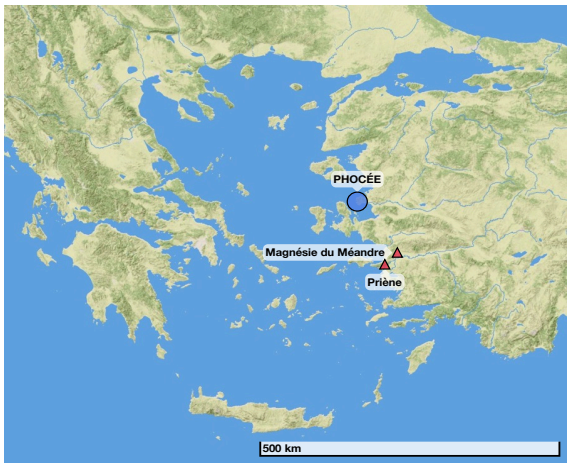

Thasos
Delphes
SMYRNE
Milet
Caunos
Astypalaia
Cnide
500 km

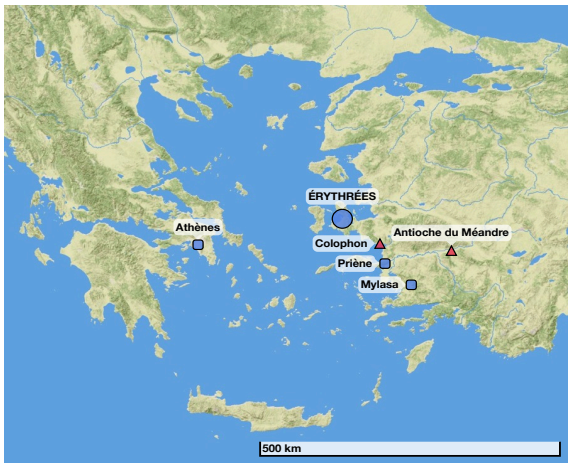

Delphes
TÉOS
Magnésie du Méandre
Mylasa
500 km


Smyrne
Érythrées
COLOPHON (NOTION)
Mylasa
500 km


Delphes
CHIOS
Andros
Naxos
Cos
500 km


Macédoine
Athènes
Égine
Magnésie du Méandre
SAMOS
Héraclée du Latmos ?
Myndos
Cos
500 km


PHOCÉE
Magnésie du Méandre
Priène
500 km


ÉRYTHRÉES
Athènes
Colophon
Antioche du Méandre
Priène
Mylasa
500 km

La pratique consistant à accorder la proédrie aux puissants, cités hégémoniques, souverains, ainsi que leurs généraux, déjà illustrée par la proédrie offerte par les Delphiens à Crésus au VIe s. av. J.-C., semble avoir éclos en Ionie à la fin de l'époque classique, et avoir rencontré quelques échos à l'époque hellénistique jusqu'au milieu du IIIe s. av. J.-C. ; le privilège paraît cependant s'être rapidement marginalisé dans tout l'arsenal des distinctions honorifiques pour les souverains, à qui l'on pouvait offrir au théâtre des concours en leur nom ou la proclamation de l'ensemble des honneurs qui leur étaient rendus, plutôt qu'une place explicitement garantie par un décret, sans doute moins recherchée que les couronnes de valeur en or. Il appert que la proédrie dans les concours fut prodiguée avec une générosité particulière dans des périodes de troubles, où la construction d'un théâtre en pierre n'était pas la priorité, si bien que son application pouvait prendre des formes sommaires : on peut se demander si l'honneur était simplement symbolique ou si les successeurs d'Alexandre ne s'accordaient pas aussi quelques pauses musicales loin des champs de bataille, fût-ce dans des théâtres éphémères ; et si les cités, en les attirant au théâtre, ne cherchaient pas non seulement à mettre en scène les honneurs qui leur étaient rendus, mais aussi à obtenir des fonds pour développer concours et édifices de spectacle.

Dans le cas érythréen le plus récent, comme dans les inscriptions d'Éphèse et de Milet, il est précisé que la proédrie valait dans les concours. Le type est spécifié pour le seul cas de Milet où les concours sont désignés comme cycliques, c'est-à-dire musicaux et plus précisément dithyrambiques : nous avons déjà remarqué que c'était souvent juste avant les épreuves de dithyrambe que l'on procédait à la proclamation des honneurs ; l'invitation à la proédrie par le héraut, en début de concours, qui avait lieu à Milet précisément lors des Dionysia et des Didymeia, devait faire partie de la même cérémonie [8] : ainsi un décret d'Olbia Pontique passé entre 325 et 311, prévoyait que les citoyens de leur métropole jouiraient de la proédrie et seraient appelés par le héraut aux concours ; une formulation synthétique du décret non daté des Magnètes en l'honneur des Phocéens stipulait que le héraut devait appeler les intéressés à la proédrie lors des concours (εἰσκηρύσ[σε]ιν δὲ καὶ ἐν τοῖς ἀγῶσιν εἰς [πρ]οεδρίαν·), cas où l'on peut se demander si προεδρία désigne le privilège ou un emplacement particulier du grand théâtre de Magnésie, où l'on n'a pas identifié de proédrie architecturale ; l'expression récurrente καλεῖν εἰς προεδρίαν, à l'actif ou au passif, pouvait renvoyer à l'invitation émanant aussi de la cité, mais aussi plus concrètement à l'appel du héraut. Cependant, à part le cas exceptionnel de la proédrie, restituée, d'Antiochos à Milet, on ne précisait pas le nom ou le type du concours, à la différence de la proclamation, qui se faisait lors d'un concours particulier, souvent les Dionysia, voire deux concours, et à un moment bien défini de ce ou ces concours. Il faut donc sans doute distinguer l'invitation à la proédrie chaque jour de chaque concours et la cérémonie de proclamation, généralement une fois dans l'année, à l'occasion d'un seul concours, lors d'une journée particulière, à un moment précis, qui pouvait durer

8. En ce sens Chaniotis 2007b.

plus ou moins longtemps selon que l'on énumérait les seuls noms ou les honneurs associés à ces noms ; selon que l'on se limitait aux personnes présentes ou que l'on donnait une liste exhaustive ; et dans ce dernier cas de figure, selon que l'on se contentait de la période récente, des personnes vivantes, ou que l'on remontait plus haut. Si l'on peut supposer que lors de la proclamation les personnes appelées par le héraut entraient en scène comme les artistes en compétition, il est aussi possible qu'ils se soient levés de leur place ; en dehors du jour de la cérémonie, il n'est pas assuré que le héraut ait appelé solennellement ceux qui bénéficiaient de la proédrie ; peut-être se contentait-on de faire appliquer le droit de proédrie à partir de listes de bénéficiaires, ce qui suppose du personnel.

Le privilège semble avoir précédé de beaucoup la construction d'un théâtre en pierre à Érythrées et à Éphèse, peut-être aussi à Didymes ; le théâtre de Milet lui-même ne fut peut-être pas mis en chantier avant 300. D'autres cités encore (Chios, Colophon, Magnésie, Samos) octroyaient la proédrie à la fin du IVe ou au tournant du IVe et du IIIe s. av. J.-C., ce qui ne prouve en rien qu'elles possédaient un monument en dur. On peut se demander quelle était la traduction matérielle d'une telle proédrie. On a pu remarquer que les trônes en pierre que nous connaissons en Ionie, datables du courant de l'époque hellénistique seulement, avaient pu avoir pour modèle des exemplaires en bois (ainsi notamment A. von Gerkan à propos de ceux de Priène) : on pourrait supposer qu'il exista d'abord des sièges mobiles en bois, de même que la skènè du théâtre d'Érythrées semble avoir d'abord été constituée de ce matériau. On ne connaît en effet en Ionie à date haute aucune proédrie en pierre, comme il pouvait en exister en Grèce au IVe s. av. J.-C., sous la forme de trônes juxtaposés ou assemblés, dans les dèmes de l'Attique depuis l'époque classique (Ikarion, Rhamnonte), à Athènes au moment de la reconstruction du koilon en pierre à l'époque de Lycurgue [9] ; ou sous la forme d'une banquette à dossier continu, au tournant du IVe et du IIIe s. av. J.-C. dans les théâtres du Péloponnèse (Mégalopolis, Argos [10]).

On n'a pas non plus en Ionie la trace d'une proédrie en pierre qui aurait précédé la construction d'un koilon dans ce matériau, comme ce fut le cas à Athènes, dans la première phase du théâtre de Dionysos, à l'époque de Périclès, où une première rangée de gradins rectilignes en pierre portant des inscriptions datées de la seconde moitié du Ve s. a servi de proédrie à un koilon en bois qui subsista jusqu'en 350 environ. Un cas plus proche dans le temps et l'espace est celui de Délos, où les trônes en marbre eux-mêmes furent mis en adjudication en 297 av. J.-C., alors qu'il n'y avait peut-être encore aucun aménagement pour les spectateurs sur la pente du théâtre, avant les grands travaux autour de 280 av. J.-C. [11] En Asie Mineure, le trône de proédrie isolé remonté au-dessus du premier rang du théâtre de Cnide, à hauteur du troisième rang (**fig. 607**), pourrait avoir à l'origine était placé en bordure

9. Maass, Jakobi 1972, Papastamati von Moock 2018, p. 97, 112, Aslanidis 2018.

10. Dilke 1948, p. 165-181. Sur la chronologie du théâtre de Mégalopolis, mis en chantier à partir de la fin du IVe s. av. J.-C., en dernier lieu Lauter-Bufe 2017 ; sur le théâtre construit à Argos dans le premier quart du IIIe s. av. J.-C., Moretti, Diez 1993, p. 13 (et la thèse de l'auteur, Moretti 1989).

11. Fraisse, Moretti 2007, p. 233.

de l'orchestra, peut-être avant la construction du koilon en pierre. C. Bruns-Özgan le date par le style du IVe s. av. J.-C. [12], ce qui en ferait un exemplaire particulièrement ancien. Le parallèle qu'elle invoque, les rinceaux du temple d'Athéna Polias à Priène, en particulier ceux des chapiteaux d'ante, est plus précisément daté du dernier tiers du IVe s. av. J.-C. [13] Il serait donc contemporain ou de peu postérieur à la seconde proédrie du théâtre de Dionysos, celle des trônes placés à la périphérie de l'orchestra sous Lycurgue. Pour l'Ionie, en dehors des théâtres, on pourrait en rapprocher le trône installé, au sanctuaire de Claros, sur une fondation faisant face au temple d'Apollon, qui servait probablement de support à une statue (**fig. 608**) ; son ornementation était également faite de pattes de lion stylisées et de rinceaux soignés.

FIGURE 607 – Claros, sanctuaire d'Apollon. 1. Moulage du trône à son emplacement d'origine (2016). Original exposé au musée archéologique d'Izmir (2015).

FIGURE 608 – Cnide, théâtre inférieur. Trône érigé sur une haute base au-dessus du premier rang, de face et de profil (2011).

12. ÖZGAN 2007, p. 108-109, fig. 2.
13. KOENIGS 2015, fig. 119 (chronologie générale) ; *cf.* RUMSCHEID 1994, cat. 293.8 (inv. 1682), pl. 146.

Pour la phase ancienne de la proédrie ionienne, attestée uniquement par des textes, deux hypothèses paraissent tout aussi plausibles : celle de sièges en bois mobiles remplacés plus tard par des sièges en pierre, ou celle d'un rang de proédrie en pierre dans un édifice à gradins de bois rectilignes, détruit pour faire place à un édifice semi-circulaire en pierre. L'hypothèse de trônes en pierre anciens qu'on n'aurait pas remployés mais remplacés par de nouveaux paraît moins probable.

La rareté des attestations – auxquelles il faut ajouter cependant, à Érythrées avant 340, quelques groupes d'individus dont l'identité exacte demeure obscure – comme le rang des destinataires laisse penser que cette proédrie, à ses débuts peut-être, fut réservée à un très petit nombre et que seuls quelques sièges pouvaient suffire : les bénéficiaires auraient été bien moins nombreux qu'au théâtre de Dionysos à l'époque de Lycurgue, ou à celui d'Argos ou de Mégalopolis. Mais sans doute les sources font-elles défaut sur une proédrie ancienne pour les prêtres chargés de rituels dans les concours, comme on en connaît à Athènes ou ailleurs, et plus tard dans la région.

1.1.3 — Généralisation à l'époque hellénistique

En dehors des quatre cas que nous avons cités, antérieurs au passage d'Alexandre, le phénomène de la proédrie est attesté surtout à l'époque hellénistique. Les décrets octroyant la proédrie se multiplient au tournant du IVe et du IIIe s. av. J.-C. (Chios, Colophon, Éphèse, Érythrées, Magnésie, Milet, Priène, Samos, ainsi que pour des Phocéens à Priène), sont particulièrement fréquents au IIIe s. av. J.-C. (Chios, Colophon, Érythrées, Magnésie, Priène, Samos, Smyrne, Téos, ainsi que pour des Éphésiens à Délos), et encore assez fréquents au IIe s. av. J.-C. (Colophon, Érythrées, Magnésie, Priène, Smyrne, Téos), pour se tarir *ca* 100 (Magnésie du Méandre, Priène).

Au tournant du IVe et du IIIe s. av. J.-C. la proédrie ionienne, que l'on peut supposer être demeurée jusqu'alors un honneur exceptionnel, paraît s'étendre à de nouveaux bénéficiaires, simples individus méritants ; cette histoire s'inscrit dans le développement de la gamme des honneurs rendus aux bienfaiteurs dans les cités grecques d'époque hellénistique, des μέγισται τιμαί, distinctions exceptionnelles, aux honneurs plus courants, et à la multiplication des décrets honorifiques : ainsi il pouvait paraître tout naturel que Moschiôn fils de Kydimos, exemple de citoyen grand évergète se substituant au IIe s. av. J.-C. aux rois défaillants ou disparus, en prenant le relais pour la construction d'un gymnase, soit à son tour honoré de la proédrie, entre autres honneurs dignes d'un roi, notamment une couronne d'or et deux statues, en or et en marbre [14].

C'est à l'époque hellénistique que semble apparaître et se développer l'octroi de la proédrie dans les concours d'une cité à certains citoyens de cette cité. On peut distinguer la proédrie associée de droit à l'exercice d'une charge de celle destinée

14. Gauthier 1985, p. 56.

à récompenser un citoyen méritant, parfois au titre d'une ou plusieurs charges accomplies avec zèle. C'est à Priène qu'est bien attesté le premier cas : dans les décrets présentant les conditions de vente de deux prêtrises, au début du IIe s. av. J.-C., et dans le courant de ce siècle, le futur prêtre de Poséidon Hélikonios se voit attribuer la proédrie dans tous les concours, formule banale, si ce n'est qu'il doit porter une couronne d'or distinctive, tandis que celui de Dionysos Phléos a le droit de s'asseoir, vêtu à sa guise et coiffé de lierre, au théâtre « à la proédrie » (εἶναι δὲ αὐτῶι καὶ ἐν τῶι θεάτρῳ ἐμ προεδρίαι καθῆσθαι), expression beaucoup plus exceptionnelle qu'il nous faut ici mettre en perspective.

Le champ d'application de la proédrie, quand il était précisé, était en effet presque toujours les concours, de même que pour la période antérieure ; on indiquait souvent « dans tous les concours », ou « tous les concours sans exception » (πᾶς/ἅπας) dans des formulations que l'on pouvait allonger et faire légèrement varier en précisant qu'il s'agissait de concours organisés par la cité ou le peuple ; il n'y a que dans la singulière proédrie milésienne pour Antiochos, déjà évoquée, que le nom des deux concours concernés soit précisé. Rares sont les cas où l'on indique plutôt que la proédrie est octroyée au théâtre. Les deux expressions apparaissent cependant interchangeables : à Samos, à la même époque, deux Macédoniens au service de Ptolémée II reçurent la citoyenneté ainsi que la proédrie, l'un au théâtre, l'autre dans tous les concours. La précision du lieu pouvait donner un sens concret à la proédrie : c'est le cas pour le prêtre de Dionysos Phléos à Priène, autorisé à s'asseoir au théâtre à la proédrie, précision qui associait le privilège à un emplacement dans le théâtre de Priène désigné comme proédrie, sans doute les trônes reliés par une banquette. Là encore, le fait que pour le prêtre de Poséidon Hélikonios, on se soit contenté de la formule banale montre le caractère interchangeable des expressions. L'idée de l'équivalence entre proédrie au théâtre et proédrie dans (tous) les concours paraît corroborée par le fait que, si les proclamations pouvaient avoir lieu lors des concours gymniques, on ne connaît nulle mention explicite de proédrie au stade dans l'ensemble du monde grec, et que les stades, s'ils pouvaient comprendre des tribunes destinées à certains prêtres ou aux juges, ne comportaient pas de sièges particuliers de proédrie le long de la piste. La proédrie dans tous les concours devait donc d'abord s'entendre comme proédrie dans les concours musicaux, même si absolument tous les concours ne l'étaient pas : on n'ira pas jusqu'à conclure que les invités à la proédrie n'avaient pas d'accès privilégié au stade ; les sources demeurent silencieuses à ce sujet ; tout au plus peut-on remarquer qu'il était plus difficile de canaliser les entrées dans un stade, où la bordure de l'arène était nettement plus longue que celle de l'orchestra. Peut-être préféra-t-on l'expression de proédrie « dans les concours » à celle de proédrie « au théâtre » parce qu'elle indiquait explicitement l'événement auquel le privilège donnait accès plutôt que son cadre contingent, de même que l'on pouvait donner accès à la boulè ou à l'ekklesia et non au bouleutèrion ou à un édifice d'assemblée.

Reste que l'expression concrète semble avoir été employée de manière privilégiée pour des prêtres officiant au théâtre : cela nous semble confirmé par l'abondant dossier des attestations de proédrie de Cos, où l'on peut distinguer les formules habituelles de proédrie dans les concours, pour des individus méritants obtenant ce privilège, et l'obligation pour de nombreux prêtres, selon notamment les contrats de vente de leur prêtrise, de « s'asseoir à la proédrie, avec les autres prêtres/de même que les autres prêtres » (ἐν προεδρίᾳ καθήσθω μετὰ τῶν ἄλλων ἱερέων/καθὰ καὶ τοὶ ἄλλοι ἱερεῖς), obligation souvent associée à celle de procéder à des libations (σπενδέτω) ou d'initier les libations (σπονδαρχέτω), ce qui renvoie peut-être tout autant aux libations inaugurales, lors des concours, des concours choraux ou des Dionysia, le concours choral par excellence, pour le prêtre de Dionysos Alséos ; la même obligation se rencontre également une fois pour des vainqueurs de concours probablement impliqués dans les rites [15]. On recense ainsi au moins quatre prêtres différents, ce qui irait bien pour une série limitée de trônes, peut-être complétée pour accueillir le prêtre d'Eumène II.

Le contrat de vente de la prêtrise de Dionysos Bambyleios à Skepsis, sans doute au IIe s. av. J.-C., est encore plus explicite : il prévoit qu'on lui installe un trône (ou siège) au théâtre et qu'il s'asseoie à la proédrie lors de grandes fêtes (τίθεσθαι δ[ὲ]| [αὐ]τῷ καὶ θρόνον ἐν τῷ θεάτρῳ καὶ καθῆσθαι αὐτὸν ἐν| [προεδ]ρ̣ίᾳ..., Taşlıklıoğlu 1975b, p. 106-107 no 2, l. 14-16).

Un cas paraît un peu à part : à Sparte, un décret postérieur à 71/70 av. J.-C., relativement tardif dans l'histoire de la proédrie, stipulait, pour deux proxènes et évergètes romains : ἐξέστω αὐτοῖς ἐπικαθῆσθαι μετὰ τῶν ἐφόρων ἐν προεδρίαι. Le verbe ἐπικαθῆσθαι est un hapax dans les inscriptions. Nous pensons qu'il n'a pas le sens banal de s'asseoir sur, rendu par le verbe simple et la préposition ἐν, employée ici aussi, plutôt qu'un ἐπί spatial qui redoublerait le préverbe ; il doit s'agir du droit de s'asseoir à la proédrie en plus des cinq éphores généralement admis [16]. En Ionie, la restitution à Téos de l'octroi de « la même [proédrie] que les prêtres » à la quinzaine de prêteurs de la rançon contre les pirates constituerait un honneur tout à fait exceptionnel, tant par sa formulation que par son extension ; on pourrait chercher à l'inscrire dans la tradition de la proédrie accordée depuis le IVe s. av. J.-C. dans la région aux sauveurs de la patrie, à l'issue de crises, et le rapprocher du cas, exposé ci-dessous, de la cité voisine Érythrées, à une époque proche ; mais on peut aussi trouver plus raisonnable de chercher d'autres restitutions (voir *supra*, p. 986) ; rien ne subsiste d'une proédrie en pierre hellénistique dans cette cité.

15. *IG* XII 4, 1, 296, l. 2-3 (*ca* 295-280, contrat de vente pour un prêtre) ; *IG* XII 4, 1, 298, l. 8-10 (*ca* 250-200, contrat de vente pour le prêtre d'Hermès Enagônios) ; *IG* XII 4, 1, 299, l. 9-10 (fin du IIIe s. av. J.-C., contrat de vente pour le prêtre des Korybantes) ; *IG* XII 4, 1, 306, l. 10-12 (*ca* 200-150, contrat de vente pour le prêtre d'Eumène II) ; *IG* XII 4, 1, 307, l. 12-13 (*ca* 200-150, contrat de vente pour le prêtre d'Hermès Enagônios ?) ; *IG* XII 4, 1, 308, l. 16-17 (*ca* 200-150, à propos des vainqueurs des concours stéphanites) ; *IG* XII 4, 1, 328, l. 12-13 (Ier s. av. J.-C., contrat de vente du prêtre de Zeus Alseios) ; *IG* XII 4, 1, 350, l. 44-50 (fin IIe s. av. J.-C., formule intégralement restituée pour une longue liste de bénéficiaires également très restituée : le prêtre d'Athéna bien attesté, un autre, celui de Zeus ; plus loin probablement les autres prêtres, le gymnasiarque – encore dans la liste ? – ; restitués le monarque, l'agonothète, l'hypogymnasiarque et les vainqueurs dans les concours sacrés, etc.).

16. Il existait probablement des trônes en bordure de l'orchestra du théâtre de Sparte, comme le laisse deviner un bloc erratique ; mais on n'en connaît pas le nombre exact (Isler 2017, *s. v.* Sparta).

En tous cas l'ensemble conséquent des contrats de vente laisse entendre que de façon traditionnelle les prêtres devaient assister aux concours dans le cadre de l'exercice de leurs fonctions : le prêtre de Dionysos à Priène comme les prêtres de Cos, et sans doute celui de Skepsis, devaient exécuter des libations et d'autres rites au théâtre. Il paraît probable qu'à Priène, le prêtre de Dionysos comme celui de Poséidon aient siégé sur l'un des cinq trônes qui se trouvaient dans l'orchestra du théâtre, peut-être au sein d'un collège de cinq prêtres, de même qu'à Athènes, par exemple, les sièges à dossier de proédrie étaient réservés à des prêtres. Cela implique une très faible rotation aux places les plus en vue, puisque ces prêtrises étaient généralement à vie. La distinction devait aussi se faire par le protocole vestimentaire : si les évergètes devaient être couronnés comme cela est systématiquement précisé dans les formules de proclamation, et peut-être revêtus d'une tenue particulière, les prêtres devaient porter une couronne prestigieuse, sinon par le matériau, du moins par sa portée symbolique, et des vêtements qui pouvaient être ceux de leur charge, ou choisis à leur guise, comme pour le prêtre de Dionysos Phléos.

La proédrie pour de simples particuliers en échange de services rendus à la cité paraît avoir été attribuée, avec une relative parcimonie, à des citoyens particulièrement méritants, d'après notre documentation partielle : sans doute devait-on tenir compte, davantage que pour l'octroi de la proédrie à de lointains étrangers, du fait que les bénéficiaires étaient susceptibles d'occuper durant toute leur vie les premiers rangs, puis le cas échéant leurs descendants, et anticiper l'accroissement du nombre de personnes à introduire et à placer solennellement au début des représentations. Ainsi à Priène, où le corpus épigraphique est assez étoffé, seuls trois noms d'illustres Priéniens sont associés à la proédrie : Kallistratos fils de Nikôn au IIIe s. av. J.-C., Moschion fils de Kydimos dans le dernier tiers du IIe s. av. J.-C. et Thrasyboulos fils de Démétrios à la fin de ce siècle. Sans doute les deux derniers purent-ils bénéficier de la banquette unissant les trônes construite au IIe s. av. J.-C. ; le premier dut peut-être se contenter du premier rang. Pourtant, même à travers une documentation lacunaire, il apparaît parfois que les seuls bénéficiaires locaux de la proédrie en un temps et un lieu donné pouvaient atteindre plusieurs dizaines. À Érythrées au IIIe s. av. J.-C., on accorda plusieurs fois la proédrie dans tous les concours à des collèges entiers de magistrats, à l'issue de leur charge : neuf stratèges en 277-275, neuf stratèges encore dans les années 260, neuf (?) épistates à la même époque ou du moins à l'époque hellénistique. Faut-il en déduire qu'il était d'usage d'honorer de la proédrie les collèges sortants, s'ils n'avaient pas démérité ? Tout cela s'inscrivait peut-être plutôt dans un contexte bien particulier : les suites immédiates de la libération des envahisseurs galates, grâce notamment à l'investissement des stratèges et du riche Érythréen Polycritos, le proposant du décret des stratèges, qui reçut peut-être aussi, entre autres honneurs, la proédrie vers 275 av. J.-C., de même que l'agoranome en charge en 274 av. J.-C., dans une période difficile à l'issue de laquelle il y eut sans doute surenchère dans les honneurs à rendre. C'est donc au minimum une vingtaine de personnes qui reçurent la proédrie en l'espace de quelques années.

Les attestations de proédrie octroyée à l'intérieur de la cité se concentrent aux IIIe et IIe s., quand les théâtres adoptèrent une forme monumentale, ce qui laisse penser que la proédrie pouvait prendre la forme non de sièges mobiles individuels, qui n'auraient sans doute pas suffi dans un espace déjà occupé par les magistrats officiants, mais de gradins courants situés dans les premiers rangs offrant une série de places de choix, ou d'une banquette équivalant à une rangée dans le cas de Priène. Seule cette solution permettait de sortir du numerus clausus imposé par le nombre de sièges honorifiques individuels disponibles et de s'adapter à un nombre théorique de personnes honorées voué à s'accroître à mesure que les listes s'allongeaient, et que les descendants se multipliaient, mais qui pouvait connaître de fortes fluctuations dans la pratique en fonction de l'assiduité des intéressés. Ainsi la frontière se serait affinée, entre proédrie accordée selon des modalités réservées aux prêtres (καθὰ καὶ τοὶ ἄλλοι ἱερεῖς dans les inscriptions de Cos) et la proédrie dévolue aux évergètes (καθότι καὶ οἱ ἄλλοι εὐεργέται/μετὰ [τῶν ἄλ]-|[λων εὐεργετ]ῶν), par exemple Apollophanès père et fils au théâtre de Magnésie du Méandre, qui, bien que recevant l'honneur insigne d'une statue à la tête des parapets des murs de soutènement antérieurs qu'ils avaient contribué à financer, furent traités au même titre que tous les bienfaiteurs de la cité, de même que des juges milésiens invités à la proédrie à Érésos.

Une nouvelle catégorie, du moins dans notre documentation, est celle d'étrangers vainqueurs dans des concours ioniens, aux origines diverses et variées, qui ne correspondaient pas nécessairement aux puissances du moment, mais donnent une mince idée des réseaux agonistiques grecs. Ainsi un Cyrénéen, probable propriétaire de chars, obtint sans doute encore au IVe s. av. J.-C. la proédrie dans les concours d'Éphèse ; Polos d'Égine, acteur tragique, reçut le même honneur peu après 306 av. J.-C., ou vers le milieu du IIIe s. av. J.-C. À la fin du IIIe s. av. J.-C., ce furent les technites dionysiaques de l'Ionie et de l'Hellespont qui obtinrent, à leur demande, l'honneur de la proédrie dans les concours de Magnésie du Méandre. Cette demande, comme le fait qu'on ne connaisse pas d'autres concurrents individuels, locaux ou étrangers, honorés de la proédrie dans les cités ioniennes, alors que des athlètes smyrniotes la reçurent à Delphes au Ier s. av. J.-C. par exemple, laisse penser que cet honneur fut attribué avec parcimonie dans les cités d'Ionie : on ajoutera encore qu'on ne connaît pas non plus de proédrie collective pour les vainqueurs de concours stéphanites, comme nous en avons cité un exemple à Cos, du moins pas avant la réservation, à l'époque trajanienne, d'une kerkis du théâtre d'Éphèse pour les vainqueurs sacrés, dans la fondation de C. Vibius Salutaris où les formules de proédrie sont absentes. Sans doute là encore, les puissantes associations d'artistes surent intervenir pour obtenir un honneur qui impliquait un allongement conséquent de la liste des personnes susceptibles de siéger aux premières loges, et ce d'autant plus que les vainqueurs pouvaient être particulièrement intéressés par les performances de leurs concurrents, anciens ou actuels.

Mais les bénéficiaires de la proédrie directement intéressés par les concours demeurent largement minoritaires ; le privilège revenait plus généralement à tout homme de bien, en échange de services rendus à la cité. Un phénomène récurrent, qui dépasse aussi le cadre régional, est celui de l'octroi de la proédrie à des délégations de juges étrangers, ainsi qu'à leur secrétaire, et parfois leurs descendants. Le privilège semble avoir été assez couramment intégré aux formulaires des honneurs rendus à ce type d'occasion, si bien que nos cartes sont aussi celles de réseaux judiciaires ; de même la chronologie que nous pouvons tirer des attestations, qui s'étend de la fin du IVe s. av. J.-C. au IIe s. av. J.-C., est aussi bien celle du phénomène de l'arbitrage international [17]. Les textes laissent deviner qu'il était courant d'accorder la proédrie à ces personnes, dont le nombre varie de un à dix, et qui provenaient souvent de cités relativement proches géographiquement et politiquement, dont les ressortissants étaient susceptibles de venir fréquenter les concours auxquels ils étaient invités.

Furent ainsi récompensés de la proédrie à Chios, probablement, dix juges de Naxos et d'Andros à la fin du IVe s. av. J.-C. ; à Samos, des juges (et des proxènes) de Cos à la fin du IVe s. av. J.-C., deux juges de Myndos vers 280 av. J.-C., d'autres juges encore peut-être dans un à trois décrets lacunaires du IIIe s. av. J.-C. ; à Priène, au tournant du IVe et du IIIe s. av. J.-C., des juges de Phocée, Nisyros et Astypalaia ; à Smyrne, deux juges cnidiens au tournant du IIIe et du IIe s. av. J.-C., trois de Kaunos, trois d'Astypalaia, et sans doute des juges de Milet au IIe s. av. J.-C. ; cinq de Thasos au tournant du IIe et du Ie s. av. J.-C., à Érythrées, un juge de Priène et son secrétaire, vers 160 av. J.-C. ; à Téos, sans doute un juge de Mylasa à la fin du IIe s. av. J.-C. Inversement les juges envoyés par les cités ioniennes pouvaient se trouver invités à la proédrie là où ils avaient officié, en Ionie, ou dans les régions voisines de l'Éolide ou de la Carie : comme des Érythréens à Antioche du Méandre vers 200 ; un Priénien et son secrétaire à Érythrées *ca* 160 ; des Milésiens à Érésos au début du IIIe s. av. J.-C. et dans une cité d'Éolide après 150 av. J.-C. ; des Milésiens à Mylasa *ca* 250 ; des Magnètes chez les Larbéniens dans la seconde moitié du IIe s. av. J.-C.

Plus généralement des étrangers simples particuliers considérés comme des évergètes en raison de divers bienfaits rendus à la cité, et non simplement monarques, grands généraux ou lieutenants de rois, pouvaient jouir de la proédrie dans les concours, entre autres privilèges. Il pouvait s'agir d'individus isolés, de groupes d'individus, de l'ensemble des citoyens d'une cité, ou même d'une confédération entière. Trois inscriptions fragmentaires d'Érythrées d'avant 340, de la seconde moitié du IVe s., et du tournant du IVe et du IIIe s. av. J.-C., ainsi que d'autres où la mention de proédrie pourrait avoir été perdue, décernent la proédrie à des groupes d'étrangers, sans qu'on puisse savoir en quel honneur : le fait qu'il s'agisse de groupes pourrait faire penser à des juges étrangers.

17. Magnetto, Piccirilli 1973 s'arrête en 196, Ager 1996 en 90 av. J.-C.

On a évoqué déjà l'octroi d'une proédrie collective aux Athéniens à Priène, ce qui s'expliquait par une relation privilégiée. Sans doute les Athéniens ne devaient-ils pas assister massivement aux concours priéniens, et être moins nombreux que les Priéniens participant aux délégations envoyées régulièrement aux Panathénées. Que le peuple d'une cité se soit vu accorder le droit de proédrie par une autre ne signifie pas en effet, a fortiori quand les cités étaient éloignées, que l'ensemble du corps civique de la première ait fait irruption dans le théâtre de la seconde, et sans doute en avait-on conscience quand on distribuait généreusement un droit de proédrie théorique qui dans la pratique devait nécessiter de réserver un faible nombre de places ; de même que les théâtres n'étaient sans doute pas suffisants pour accueillir l'ensemble de la population d'une cité, territoire compris, de même on pouvait en théorie inviter tous les membres d'une confédération à tous les concours d'une cité, car en pratique, les intéressés étaient rares : ainsi les Chiotes invitèrent vers 250 les Étoliens à la proédrie dans tous les concours organisés sur l'île, pour les remercier de leur avoir accordé le privilège exceptionnel d'un siège amphictyonique. Dans les années qui suivirent, en particulier à la fin du IIIe s. av. J.-C., les hiéromnémons chiotes envoyés à Delphes reçurent la proédrie dans les concours amphictyoniques : quatre décrets en témoignent. Ce cas rarement attesté en Ionie de réciprocité, qui s'explique par un contexte historique bien particulier, et une dynamique panhellénique, montre que le droit de proédrie servait, entre autres privilèges, d'expression de bonnes relations entre cités, que l'on affichait au théâtre par l'accueil particulier réservé à certains spectateurs et la pratique de la proclamation.

L'invitation d'une cité d'Ionie par une autre à la proédrie, qui pouvait impliquer un déplacement plus nombreux du public n'est attestée qu'à Magnésie, pour les Phocéens, situés à bonne distance, à l'extrémité nord de l'Ionie.

Disparition à l'époque impériale ? La rupture marquée par la disparition des mentions de proédrie dans les décrets honorifiques paraît nette : en Ionie, on ne connaît aucune attestation de proédrie après *ca* 100 av. J.-C. Après cette date, quelques Ioniens furent encore honorés de la proédrie par les Delphiens : trois Smyrniotes, dont un père et un fils athlètes venus pour les Pythia, vers le milieu du Ier s. av. J.-C. (proédrie dans tous les concours), ainsi que Klaudios Sekoundos d'Éphèse dans la seconde moitié du Ier s. apr. J.-C. : à Delphes en effet la proédrie figurait encore dans la liste des récompenses habituelles pour les hommes de bien. Avait-elle disparu en Ionie, où la pratique des décrets honorifiques ne faiblit pas à la haute époque impériale ? Le texte de Strabon évoqué plus haut implique que le droit de proédrie existait toujours à Éphèse au tournant de notre ère, dans une cité où il n'est plus attesté par les inscriptions après le tournant du IVe et du IIIe s. av. J.-C. Sans doute les inscriptions qui nous sont parvenues ne nous donnent-elles qu'une image partielle du phénomène ; cependant, le témoignage de Strabon, si l'on y prête foi, ne prouve pas que la proédrie était toujours une pratique courante ; au contraire il peut très bien s'être agi d'une survivance pour rappeler l'ancienneté de la lignée de ceux que l'on appelait et traitait comme des rois.

Il est tentant de rapprocher la disparition du privilège de la proédrie avec la raréfaction – mais non la disparition – des trônes de proédrie dans les théâtres à l'époque impériale, sur laquelle nous reviendrons : les deux phénomènes, même s'ils ne s'équivalent pas, témoignent sans doute de l'affaiblissement de la proédrie comme distinction honorifique accordée par la cité ; à l'époque impériale, on pouvait toujours réserver des places à certains personnages, mais cela devait passer par d'autres canaux que nous envisagerons.

1.2 — Les sièges de proédrie

Comme nous l'avons signalé, les trônes de proédrie en pierre que nous connaissons sont postérieurs au droit de proédrie (voir *supra*, p. 1407) : plus précisément, ceux de Priène ne sont pas antérieurs à 250 ; ceux de Métropolis, d'Éphèse et de Notion, datables par le style du IIe s. av. J.-C. (voir *supra*, p. 1159), et ils étaient, au moins en partie, sinon tous, contemporains de la première phase importante de construction d'un théâtre en pierre. Par delà la question de la forme de la proédrie originelle, on pourrait penser que ces trônes étaient à Athènes comme ailleurs l'une des expressions de la monumentalisation des théâtres, poussée jusqu'au mobilier peut-être, si l'on fait l'hypothèse qu'à l'origine, des sièges en bois mobiles étaient placés en bordure d'orchestra [18].

Ces trônes apparaissent avoir été conçus pour être disposés séparément à la périphérie de l'orchestra. On en connaît un jeu complet à Priène, de cinq pièces offertes, de même qu'à Oropos, par un seul évergète, agonothète sorti de charge en l'occurrence. Au théâtre de Métropolis, on en conserve également cinq et on considère qu'il n'y en avait pas davantage : leur disposition asymétrique, comme au théâtre de Priène, avec un trône devant la première kerkis, mais pas devant la dernière, pourrait s'expliquer, si le nombre de cinq plutôt que quatre ou six était motivé par une recherche de symétrie, par le fait que le premier se trouvait à l'origine au centre, et qu'on le déplaça pour installer un autel axial à Priène, ainsi qu'une série de trois autels à Métropolis. Ce nombre apparaît assez canonique, même s'il faut distinguer les chiffres solidement établis des restitutions d'après l'exemple de Priène ou d'Oropos, comme celle de Délos : on comptait cinq trônes encore au théâtre d'Ikarion ; dans ce dernier, un sixième, différent, aurait été ajouté à une première série ; à Rhamnonte, il y en aurait eu plutôt sept que cinq, si l'on tient compte de certaines traces [19]. Les jeux complets de trônes demeurent rares. À Notion, on attribue au théâtre un trône erratique, et une base qui doit provenir d'un second : leur dédicace émane de deux prytanes différents, ce qui indiquerait que le théâtre fut équipé progressivement par ces magistrats éponymes à qui étaient confiés les Dionysia. À Éphèse enfin, un unique trône erratique peut être attribué au théâtre.

18. Rappelons que ce n'était pas le cas à Athènes, où la proédrie ne changea pas de matériau mais de forme et d'emplacement.

19. Banou 2018.

Cet état des lieux rend difficile de savoir si le nombre de trônes était fixe et si l'on en trouvait systématiquement dans tous les théâtres hellénistiques : supposer une telle uniformité rigide se heurterait aux différences institutionnelles entre les cités, qui hébergeaient chacune une série de cultes particuliers. Mis à part le cas singulier d'Athènes et ses très nombreux trônes, on ne trouvera en Ionie qu'un contre-exemple douteux : celui du Panionion, où l'on a reconstitué à partir d'une série de fondations pas moins de neuf trônes, qui correspondraient au nombre de cités membres du Panionion selon le texte de Diodore. Mais ce texte, si l'on y prête foi, se réfère à une date qui paraît ancienne pour un théâtre en pierre en Ionie, même partiellement taillé dans la roche. Surtout, si l'on distingue la fondation axiale de dimensions plus importantes des cinq seules autres fondations observables, que l'on accepte leur asymétrie, qui rappelle tout à fait, avec trois trônes d'un côté de l'autel, deux de l'autre, celle des théâtres d'Oropos, de Priène et sans doute de Métropolis, on trouvera bien plutôt un nouvel exemple du chiffre cinq que nous supposons relativement canonique.

Le recours à des trônes isolés plutôt qu'à des banquettes donnait en tous cas un nombre défini et très réduit de places, qui ne pouvaient accueillir tous les bénéficiaires de la proédrie. Comme nous l'avons vu, ces trônes en nombre limité correspondraient bien plutôt à des places attribuées de droit, parfois à vie, à une liste précise de prêtres au titre de leur fonction, plutôt que de façon nominative à des citoyens ou des étrangers méritants. C'était déjà le cas dans l'Athènes de Périclès, où une unique rangée de gradins en pierre, à branches rectilignes, portait des inscriptions la réservant à une série de prêtres et de magistrats.

À part au théâtre du Panionion, où les bases de probables sièges honorifiques furent taillées dans la roche naturelle au bord de la circulation entourant l'orchestra, en même temps que cette dernière, les trônes libres connus ne demeurèrent pas à leur emplacement d'origine. Ceux de Priène furent reculés dès le IIe s. av. J.-C. et intégrés à une banquette séparant l'orchestra de la circulation au pied des gradins. C'était augmenter considérablement la capacité de la proédrie – de 5 à 45 places, si l'on suppose une largeur de place équivalente à celle du siège des trônes, ou une trentaine, avec une largeur de place généreuse, correspondant à la largeur maximale des trônes, accoudoirs compris –, et l'on peut penser qu'outre les prêtres s'y succédant par le seul biais de la rotation de charges souvent viagères, on pouvait y installer diverses personnes suivant les listes, plus ouvertes et soumises à changement, d'évergètes divers bénéficiaires de la proédrie. Peut-être y avait-il là une adaptation à une certaine multiplication des bénéficiaires de la proédrie dans la région, ou plutôt à une mise en avant des évergètes qui seraient en quelque sorte sortis de l'ombre des prêtres. Mais un tel aménagement n'avait rien de très nouveau, si l'on pense que déjà à l'époque de Lycurgue on avait aligné 67 trônes, dont 56 sont conservés, autour de l'orchestra du théâtre de Dionysos à Athènes [20], et que l'on avait construit des banquettes dès la haute époque hellénistique, dans le Péloponnèse en particulier (voir *supra*, p. 1407). Ce que l'on constate, c'est que cinq places au IIIe s. av. J.-C. ne devaient pas suffire à

20. Maass, Jakobi 1972.

toutes les personnes honorées de la proédrie à Priène, outre les prêtres : l'évergète local Kallistratos fils de Nikôn, les Athéniens qui devaient toujours bénéficier de la proédrie, les juges de Phocée, Nisyros et Astypalaia, Theodoros fils d'Aristogénès de Milet, et ses descendants, Euandros fils de Sabyllos, Thessalien de Larissa, et ses descendants, un étranger et ses descendants. Au IIe s. av. J.-C., où s'ajoutèrent au moins deux évergètes bénéficiaires, outre les prêtres, il paraît envisageable, sauf en cas de délégation athénienne nombreuse, que la banquette ait suffi à réunir l'ensemble des prêtres et magistrats, à commencer par l'agonothète, officiant au théâtre, ainsi que les évergètes récompensés par la cité. L'exaltation du régime honorifique démocratique s'en trouvait plus aboutie.

À Métropolis aussi les trônes semblent avoir été reculés, pour être cette fois adossés aux gradins légèrement retaillés à cette fin, si bien que le premier rang, utilisable dans les intervalles entre les trônes, pouvait constituer l'équivalent de la banquette priénienne ; pour cette cité, les attestations de proédrie manquent à ce jour.

Le passage à l'époque impériale est loin d'avoir signé la fin des banquettes de proédrie en bordure d'orchestra, si bien que l'on peut relativiser la singularité priénienne. Nous avons déjà montré en détail (voir *supra*, p. 1200) que les trônes de proédrie en bordure de l'orchestra ne furent pas totalement éclipsés par la reconfiguration des théâtres à l'époque impériale. La banquette intégrant les trônes fut conservée à Priène, dont la singularité diminua peut-être précisément avec le tournant de notre ère : dans des cités cariennes proches de l'Ionie, à Stratonicée (**fig. 559**) et Tralles [21], on trouvait une banquette continue à dossier en bas du koilon. Le cas athénien montre même un développement de la proédrie : on supprima la partie antérieure des blocs de la première rangée de gradins pour permettre la mise en place d'une seconde rangée de trônes, et l'on installa d'autres trônes encore sur le troisième rang [22].

Les trônes furent également conservés adossés au premier rang à Métropolis, jusqu'à l'abandon du théâtre comme édifice de spectacle ; ils furent intégrés au podium du nouveau théâtre de Magnésie du Méandre, où le nombre de places, si toutes les niches étaient garnies de sièges, s'élevait à huit. Peut-être pouvait-on aussi installer des sièges, pour une partie des représentations, dans les sept niches du podium du théâtre de Milet, voire dans les cinq étroites niches de celui de Téos, ou celles de celui d'Érythrées. En Asie Mineure, nous avons évoqué aussi la banquette continue et les trônes intégrés aux podiums des théâtres de Rhodiapolis d'une part, et de Hiérapolis d'autre part ; mais aussi, dans le premier théâtre, la découverte d'une réplique en marbre de siège curule, que l'on devait placer dans l'orchestra, qui montre que le modèle du théâtre latin ne s'opposait pas à la conservation de sièges disposés sur un arc de cercle en bordure de l'orchestra. À Aphrodisias encore, une banquette continue constituait le premier rang à l'arrière de la circulation au sommet du podium (**fig. 614**).

21. Humann, Dörpfeld 1893, p. 406, fig. 2.
22. Voir le pierre à pierre dans Fiechter 1935.

Dans un théâtre comme Éphèse cependant, la proédrie hellénistique, que l'on restitue à partir d'un siège erratique, disparut ; le manque d'étude de la périphérie de l'orchestra à Notion ne permet pas de savoir si les trônes qui y étaient vraisemblablement installés à l'origine y furent également supprimés.

1.3 — De la proédrie à la tribune ?

Si l'on observe un certain maintien de la proédrie dans une partie des théâtres ioniens d'époque impériale, cela ne doit pas masquer l'apparition de nouvelles et assez rares places honorifiques singularisées par l'architecture.

C'est notamment le cas d'une zone, à quelque hauteur du premier maenianum, en position axiale, qui, dans certains théâtres, se trouva réservée, ce qui donnait à ses occupants une bonne visibilité sur l'estrade, laquelle était devenue un espace scénique important ; le tout premier rang n'offrait plus forcément les meilleures places, notamment dans les théâtres dépourvus de podium à hauteur de l'estrade.

En Ionie, il semble avoir existé ce genre de places privilégiées dans au moins dans les trois plus grands théâtres, ceux des métropoles d'Éphèse, de Milet et de Smyrne, ainsi qu'au théâtre de Priène. Le phénomène n'est pas régional et nous tâcherons de le comprendre dans un plus vaste ensemble. D'autres théâtres d'Asie Mineure occidentale possédaient en effet à l'époque impériale de telles loges, comme, en Éolide, au flanc de l'acropole (**fig. 613**) ainsi qu'à l'Asklépiéion de Pergame (**fig. 612**) ; en Carie, à Tralles [23], Nysa (**fig. 616**), Aphrodisias (**fig. 614**) ; en Phrygie à Hiérapolis (**fig. 611**) ; en Lycie-Pamphylie enfin au bouleutèrion de Patara (**fig. 610**) et aux théâtres de Myra (**fig. 615**), Termessos et Sidè [24]. En Grèce on en connaît aussi des exemples, au théâtre de Dionysos à Athènes ainsi qu'à Argos. Les formes en sont variables et nous en discuterons à partir des cas ioniens.

Le cas de Priène est singulier, parce qu'il ne consistait pas véritablement en l'introduction d'une nouvelle forme, mais plutôt dans une itération de la proédrie à un nouvel emplacement : la banquette du cinquième rang de la kerkis centrale qu'A. von Gerkan décrivait comme une nouvelle proédrie, reproduisait jusqu'à la mouluration la banquette bordant l'orchestra. Une troisième banquette au sommet du premier maenianum est quant à elle assimilable à celles que l'on trouve souvent en bordure de diazôma, dont le dossier constituait un parapet entre le dernier rang et la circulation : on ne saurait y voir des places de proédrie. Pour revenir à la deuxième banquette, son aménagement nous semble bien davantage attribuable à l'époque

23. Humann, Dörpfeld 1893, p. 406-407.

24. Roueché 1991, p. 101-102, en dressait une liste, allongée par rapport à celle de Golvin 1988 établie d'après de Bernardi Ferrero 1966–1974, précisant qu'il s'agissait d'exemples, où ne figuraient pas ceux de Hiérapolis, Patara, Éphèse, des deux théâtres de Pergame, sans parler des cas plus discutables de Cnide et de Métropolis. Il faudrait sans doute ajouter encore le théâtre de Pergè, où dans la kerkis centrale on observe une lacune dans les trois premières rangées de gradins, sur laquelle ouvre une porte axiale. En outre, une inscription gravée au centre de la balustrade entourant l'orchestra, sous la moulure de couronnement, indique que le grand évergète de l'époque de l'empereur Tacite (275-276), Kornelianos, bénéficiait d'une place d'honneur au théâtre (προκάθησε = προκάθησαι), probablement à cet endroit même (*I.Perge* 338).

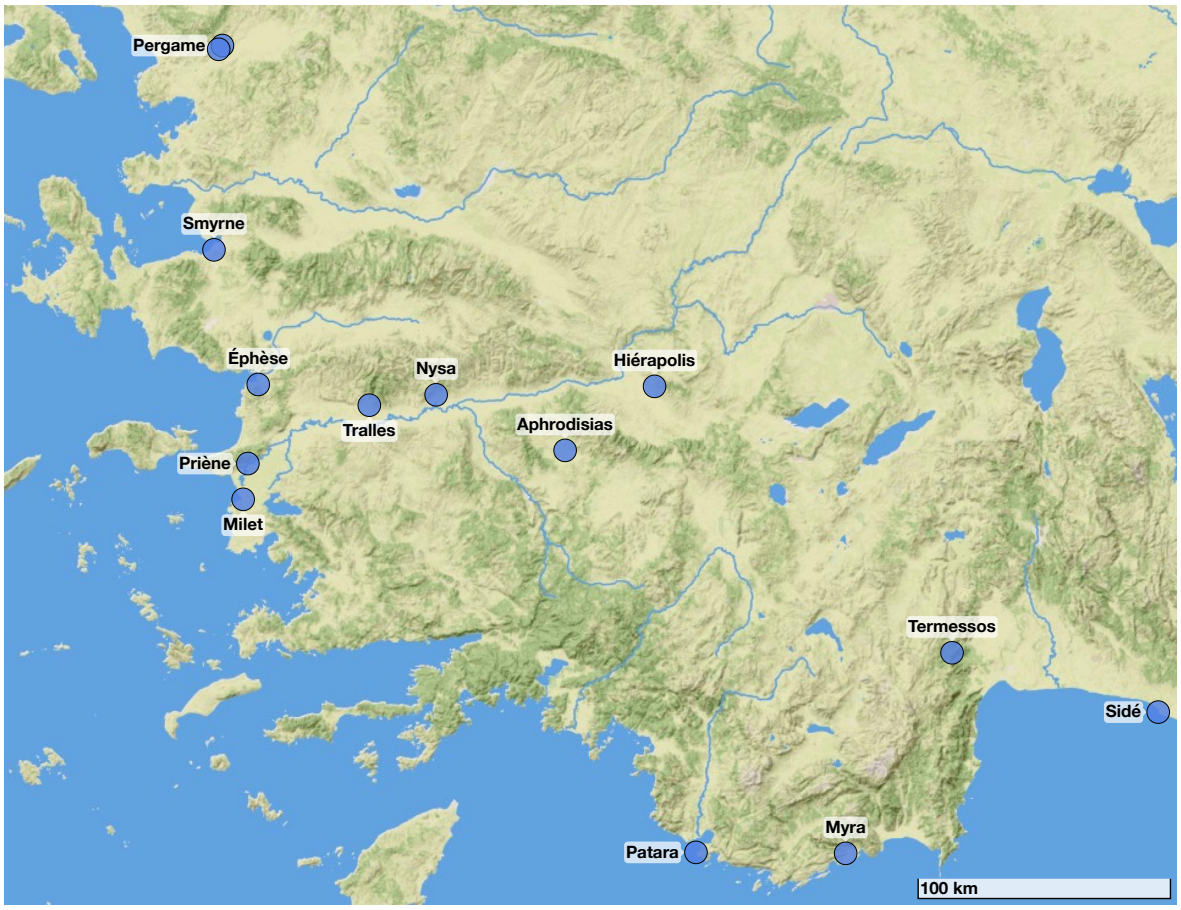


FIGURE 609 – Théâtres d'Asie Mineure dotés à l'époque impériale d'une loge axiale.

impériale[25], non seulement en raison de la qualité du profil, qui serait plutôt celle d'une imitation, mais aussi parce que l'emplacement correspond bien à une série de places singularisées comme il en apparut en Ionie et ailleurs, à l'époque impériale, dans une position surélevée par rapport à l'orchestra. L'originalité du cas priénien cependant tient à ce que ces places n'étaient pas particulièrement isolées des autres, si ce n'est par le dossier ; elles ne modifiaient pas le plan des rangées et étaient accessibles comme toutes les autres par les escaliers rayonnants. Le petit nombre de places qu'elles représentaient – une dizaine tout au plus – n'invite pas à y voir une proédrie se substituant à la première. On pourrait y voir une extension modeste des places honorifiques, en faisant le rapprochement avec les trônes ajoutés au troisième rang du théâtre de Dionysos à l'époque impériale ; cependant ces sièges complétaient une seconde rangée de trônes ajoutée dans la même phase, pour une augmentation conséquente du nombre de places. Sans doute peut-on voir dans l'étroite zone priénienne une forme de tribune réservée à des personnages particulièrement importants, voire d'une éminence nouvelle.

Le cas de Priène, tout singulier qu'il était, n'était peut-être pas unique en Ionie : à propos du théâtre – mais peut-être parlait-il plutôt du stade (voir *supra*, p. 818) – de Smyrne, dont les rangées inférieures demeurent à fouiller, Monconys notait qu' « au

25. Déjà DILKE 1948, p. 175.

milieu du troisième rang il peut y avoir eu des chaises de pierre de haut en bas » : il est tentant d'y reconnaître une banquette de sièges à dossier tenant lieu de proédrie, similaire peut-être à celle de Priène en ce qu'elle n'affectait, peut-être, qu'une rangée.

Cet ajout d'une banquette à dossier honorifique au sein des gradins, et non pour les couronner, se retrouve dans un certain nombre de théâtres micrasiatiques, où l'on rencontre différentes formes d'exèdres. Celle du bouleutèrion de Patara (**fig. 610**) consistait en une banquette courbe terminée par des pattes de lion, édifiée sur une base moulurée se substituant au septième rang dans la kerkis centrale, et formant une exèdre plus incurvée que les gradins, occupant la profondeur des septième et huitième rangs pour venir s'adosser en son centre au neuvième rang. Au théâtre du centre de Hiérapolis (**fig. 611**), l'exèdre était intégrée aux gradins, se substituant aux rangées trois à cinq. À l'Asklépiéion de Pergame (**fig. 612**), on avait aménagé une exèdre en pi, sur une terrasse au niveau du troisième rang, qui ne présentait pas de mouluration pour des sièges et s'étendait en profondeur jusqu'au cinquième rang, avec reprise des gradins courants au huitième, après un petit diazôma à mur de podium. L'exèdre était limitée par un mur de fond et deux antes, le long desquels on trouvait une banquette moulurée et deux retours à pattes léonines ; dans l'axe, on trouvait aussi un autel. Le théâtre de l'acropole est moins bien conservé, mais deux loges occupaient la partie basse des kerkis axiales de chaque maenianum [26], sur une profondeur de trois rangs pour la première, de cinq pour la seconde. Il devait s'agir également de terrasses, et l'on observe les murs en marbre blanc d'une exèdre similaire à celle de l'Asklépiéion pour la seconde(**fig. 613**), tandis que la première apparaît associée à une base de statue axiale.

Figure 610 – Patara, bouleutèrion. Vue générale et détail de la banquette en exèdre au-dessus d'une base moulurée remplaçant le septième rang de la kerkis centrale, très restaurée (2014).

26. Bohn 1896, pl. IV-V.

Figure 611 – Hiérapolis, théâtre du centre. Exèdre dans l'axe du koilon (2011).

Figure 612 – Pergame, théâtre de l'Asklépiéion. Banquette dans la kerkis centrale et petit autel en bordure de l'orchestra (2011).

Figure 613 – Pergame, théâtre de l'acropole. Vaste exèdre dans la kerkis centrale (2015).

Pour revenir en Ionie, on trouvait également une terrasse au théâtre d'Éphèse, s'étendant sur la profondeur de plusieurs rangées (les cinq premières) ; son faible degré de conservation ne permet pas de savoir si elle était équipée d'une banquette (voir *supra*, p. 216). On peut penser que les deux seules portes interrompant le parapet bordant l'orchestra, dans l'axe des deux seuls escaliers traversant le podium, de part et d'autre de la terrasse, constituaient un accès privilégié à cet emplacement de choix, peut-être équipé de velums particuliers.

C'est peut-être ce qui rapprochait le dispositif éphésien de l'originale installation milésienne, caractérisée par ses quatre colonnes, destinées sans doute à supporter une couverture protégeant cette loge, dont la nature comme la réalisation demeurent incertaines ; nous avons suggéré que la fameuse inscription « de l'architecte » pourrait s'y rapporter (voir *supra*, p. 547). Telles qu'on les a replacées, les quatre colonnes délimitent une zone au centre de la kerkis centrale, allant du marchepied au cinquième rang. On ne connaît pas de forme parallèle dans d'autres théâtres et cette loge milésienne était bien différente des cas précédemment évoqués en ce qu'elle ne remettait pas en cause l'étagement des gradins par un terrassement et n'était pas dotée de sièges singuliers ou isolés par des murs, ni d'accès particuliers. Elle pourrait être postérieure aux gradins et à ce titre on pourra la rapprocher de certaines loges qui furent construites tardivement dans certains théâtres en prenant appui sur les gradins, les couvrant plus massivement que les singulières colonnes milésiennes.

C'est le cas des aménagements observables à Aphrodisias et Tralles en Carie, ainsi qu'à Myra en Lycie. À Aphrodisias, il s'agissait d'une tribune accessible depuis l'orchestra par un escalier axial se divisant en deux volées, décrivant un T en plan, construite sans grand soin sur les gradins, qui pourrait dater du IVe s. apr. J.-C. (**fig. 614**). Au sommet, sur une terrasse située à hauteur du troisième rang, un trône orné de motifs rappelant les sièges curules en bois paraît plus adapté à une statue hiératique qu'à un haut personnage, qui s'y serait trouvé haut perché, dans une position très inconfortable, même en ajoutant un marchepied. À l'arrière au moins un mur l'isolait, d'une hauteur correspondant à deux rangées au minimum. La construction de la tribune de Nysa, non loin d'Aphrodisias, paraît plus modeste : au centre de la kerkis axiale, couvrant les rangs 4 à 6, elle définissait une terrasse au niveau du septième rang, profonde de quatre rangs. Peut-être une loge du théâtre de Tralles, un peu plus bas encore dans la vallée du Méandre, était-elle similaire, du moins par ses techniques de construction : C. Humann, qui précise qu'il faudrait fouiller pour mieux la connaître, la décrit comme une « loge », mais aussi comme une « base en forme d'autel » dans l'axe du théâtre, au centre de la banquette de proédrie. Sur son relevé est figuré le noyau d'un mur tardif, à 3 m environ de la bordure de l'orchestra, au niveau du quatrième rang semble-t-il. Le cas de Myra en Lycie (**fig. 581, 615**) s'approchait de ce type, avec des murs en appareil irrégulier couvrant les gradins de façon à isoler les premiers rangs de la kerkis centrale, accessibles par un escalier axial dans le podium. La construction s'étendait sur cinq rangées, laissant découvert le seul quatrième rang et le repose-pied du troisième rang, qui constituaient ainsi une banquette distinctive.

Dans les cas d'Aphrodisias et de Myra au moins, éventuellement de Tralles, dans une certaine mesure comme à Éphèse, la tribune était accessible par des escaliers particuliers depuis l'orchestra. On pourra en rapprocher la tribune du théâtre de Dionysos à Athènes, sans doute tardive, construite alors que le centre du koilon était déjà occupé par des trônes et des bases. Un large escalier, à cheval sur les kerkis 7 et 8, y conduisait depuis l'orchestra ; des parapets l'isolaient ; en Grèce on connaît encore une tribune axiale au niveau du troisième degré du théâtre d'Argos [27].

FIGURE 614 – Aphrodisias, théâtre. Loge au centre de la kerkis centrale et banquette au sommet du podium (2011).

Peut-être faudrait-il tenir compte ici aussi du piédestal qui, au théâtre de Métropolis (**fig. 235**), se situe au même emplacement que la base du trône surélevé du théâtre de Cnide (**fig. 607**) : dans la kerkis centrale, au deuxième rang (degré dans le cas Cnidien), en bordure de l'escalier situé à droite pour un observateur placé dans l'orchestra. Dans les deux cas, la difficulté d'accès au siège laisse penser qu'il s'agissait, plutôt que de véritables trônes de proédrie comme à Athènes, de statues placées dans le secteur le plus en vue du théâtre, parmi les spectateurs, comme si elles jouissaient en quelque sorte d'une proédrie permanente. On a pu se demander également si les effigies de Trajan et de Plotine, que la fondation de C. Vibius Salutaris prévoyait d'exposer au théâtre d'Éphèse, ne pouvaient pas être placées également dans l'espace défini comme loge, aux côtés de vivants ; au théâtre de Dionysos à Athènes les tribus consacrèrent des statues à Hadrien sur les premiers rangs des kerkis qui leur étaient attribuées.

Dans le reste des théâtres d'Ionie, on ne connaît pas d'autres aménagements particuliers de ce secteur du koilon, ce qui dans bien des cas pourrait être dû à un défaut de conservation ; on peut relever au moins que rien ne semble délimiter une zone

27. MORETTI, DIEZ 1993, p. 19.

FIGURE 615 – Myra, théâtre. Détail de la loge dans la kerkis centrale (2014).

FIGURE 616 – Nysa, théâtre. Tribune dans la kerkis centrale (2011).

particulière de ce type au théâtre de Téos, où les huit premiers rangs sont conservés ; rien de tel ne subsiste non plus à Notion ou dans les bouleutèrions et odéons dont l'on peut encore observer les gradins.

Toutes particulières qu'elles puissent paraître, les solutions diverses adoptées en Ionie s'inscrivent dans un large phénomène concernant les théâtres grecs d'époque impériale, à savoir la délimitation de zones nettement différenciées dans l'axe des théâtres, à quelques rangées de hauteur, s'étendant souvent sur une profondeur de trois à cinq rangs, à un niveau situé entre le premier et le huitième rang. La destination de ces places singularisées demeure à déterminer.

L'axialité de ce type de loge pourrait s'expliquer par le fait que le « tribunal » qui pouvait surmonter les aditus des théâtres latins et s'apparentait aux loges des théâtres à l'italienne s'accommodait mal de parodos qui demeuraient souvent découvertes, sans soudure entre koilon et bâtiment de scène. En Ionie, on ne connaît pas de telles loges, et en voir dans les gradins qui, de façon exceptionnelle, vinrent couvrir les parodos du bouleutèrion d'Éphèse, mais ne présentaient pas de forme particulière, paraît abusif (voir *supra*, p. 253). En revanche nous avons proposé de reconnaître, au théâtre de Milet (voir *supra*, p. 555), des places de choix, signalées par des inscriptions topiques (voir *infra*, p. 1442), mais sans forme architecturale propre, s'inscrivant en négatif dans les deux angles de l'estrade matérialisés par les piles des arcs de parodos et l'extrémité du mur de soutènement antérieur. Elles auraient constitué des loges secondaires, pour des individus de renom, moins prestigieuses sans doute que la loge axiale, que seules les inscriptions et des sièges mobiles associés pouvaient concrétiser. On était loin de la proédrie architecturale, destinée à une certaine fin : ici c'était l'usage qui faisait la place.

Il apparaît donc que c'est bien plus fréquemment dans l'axe qu'on définit de nouvelles places de prestige. Aucune de ces loges axiales n'est associée à des inscriptions indiquant à qui elles étaient destinées : c'est particulièrement remarquable au théâtre de Milet, où l'on trouve de nombreuses réservations de place sur les premières rangées de gradins, mais aucune à l'intérieur de l'espace délimité par les colonnes ; une seule inscription topique peu soignée est identifiable au tout premier rang. Sans doute l'occupation de ces loges n'était-elle pas sujette à débat, ni à la course aux honneurs, à une époque où, semble-t-il, on n'attribuait plus la proédrie dans les décrets honorifiques récompensant les bienfaiteurs ; les solutions architecturales mettaient davantage en scène une structure pyramidale figée de la société qu'elles ne donnaient à voir une série d'*honorandi* alignés sur un même premier rang auquel pouvait prétendre, parmi les nombreux spectateurs, tout citoyen, de la cité ou d'une autre. Il paraît logique de supposer qu'on trouvait réunis à ces places les magistrats présidant aux concours, de même que pour les trônes de proédrie hellénistiques : les unes comme les autres constituaient les places les plus en vue, à la capacité réduite et fixe, que l'on devait distinguer de banquettes et de rangées qui pouvaient être réservées de façon plus souple aux autres *honorandi*. Sans doute aussi pouvait-on y trouver en particulier des représentants du pouvoir impérial. Le nom esquissé à Milet en bordure de la loge était celui d'un Romain (voir *supra*, p. 618).

Certains auteurs ont défendu des thèses plus contrastées. Ainsi pour J.-Cl. Golvin ces tribunes correspondaient à celles que l'on trouvait dans l'axe longitudinal des amphithéâtres, parmi les gradins : autrement dit, elles contribuaient à faire de ces édifices des « théâtres-amphithéâtres »[28]. L'idée d'un emprunt à un autre édifice de spectacle est intéressante, et l'on pourrait penser aussi aux tribunes occupant le centre des longs côtés dans les cirques et les hippodromes, ou encore les stades, ce qui fut adopté aussi dans certains stades, comme celui d'Aphrodisias qui comptait deux tribunes symétriques sur ses longs côtés[29]. L'hypothèse peut paraître d'autant plus pertinente que certains théâtres importants, comme ceux de Milet ou d'Aphrodisias, montrent que les spectateurs pouvaient se répartir en deux factions héritées de celles du cirque, de part et d'autre de la tribune, de même qu'au cirque ou à l'amphithéâtre de part et d'autre de l'empereur, ou de son représentant. À Aphrodisias, la comparaison des inscriptions topiques du stade et du théâtre montre que le public dans l'un ou l'autre édifice se répartissait dans les deux mêmes factions[30]. On pourrait encore penser que dans ces tribunes prenaient place un représentant du pouvoir impérial, très exceptionnellement l'empereur en visite, le gouverneur dans les chefs-lieux de *conventus*, ou les éditeurs des *ludi*, les arbitres qui sur les mosaïques n'occupaient cependant pas toujours une place centrale dans les gradins[31]. Des gladiateurs, qui s'affrontèrent sans doute, parfois au moins, dans les théâtres, sont connus pour avoir été graciés, à Milet par exemple (voir *supra*, p. 657), et sans doute était-il souhaitable que l'*editor*, comme à l'amphithéâtre ou au cirque, puisse faire signe depuis une tribune immédiatement identifiable.

Considérer que l'aménagement de ces tribunes s'expliquait par les seuls *ludi* paraît cependant forcé. Dans le corpus que nous avons réuni, on trouve une large majorité de théâtres qui furent convertis en arène par l'édification d'un mur de podium autour de leur orchestra (**fig. 571**). Priène fait figure d'exception, mais peut-être ce cas particulier est-il à écarter du corpus ; reste le théâtre de l'Asklépiéion de Pergame, équipé d'une tribune soignée, et dont les gradins débutaient après un simple marchepied au niveau de l'orchestra. Dans ce théâtre on trouvait un autel, facilement accessible depuis la tribune, qui servait peut-être plutôt à accueillir des prêtres et des magistrats pratiquant des rites dans l'orchestra, pour le culte impérial ou non. En tous cas, quelle qu'ait été leur destination, il paraît difficile de réduire ces tribunes à un seul usage : les *munera* et les *venationes* jouissaient certes d'une grande popularité, mais on organisait toujours les épreuves des concours musicaux au théâtre, et sans doute ces loges ne demeuraient-elles pas inoccupées, mais pouvaient changer d'occupants selon les circonstances.

Pour Ch. Roueché, rejetant la thèse de J.-Cl. Golvin, l'apparition d'une nouvelle forme de place ne correspondait pas à un nouvel usage des théâtres, mais à un nouveau type d'officiel, différent du personnel civique habituel, à savoir un officiel

28. Golvin 1988, p. 237.
29. Welch 1998a, fig. 2.
30. C'était le cas aussi à l'odéon de petites dimensions, où l'on n'aménagea pas de tribune.
31. Nelis-Clément 2002, Nelis-Clément (éd.) 2008.

impérial comme, en particulier, un gouverneur [32], ce qui conduit à chercher une explication politique au phénomène. Elle observait ainsi que dans le cas d'Aphrodisias, la loge, qui est la seule où l'on ait identifié un trône individuel, paraît de beaucoup postérieure à la transformation de l'orchestra en arène, que cette loge n'était pas nécessaire aux jeux, le prêtre impérial pouvant occuper la place des prêtres officiant dans les concours traditionnels, et qu'à Athènes ou à Priène les loges vinrent compléter la proédrie traditionnelle. On pourrait poursuivre l'hypothèse pour l'ensemble du corpus et supposer qu'il était nécessaire, ou fortement indiqué, d'aménager un espace isolé destiné au gouverneur, qui aurait pu présider au concours, notamment au concours impérial, aux grandes éditions de *ludi*, voire tenir ses assises au théâtre. L'étude n'est pas facilitée par le fait que tous ces dispositifs, qui n'étaient pas nécessairement toujours les premiers de ce type, sont mal datés, et qu'il est parfois difficile de dépasser une chronologie relative aux bornes espacées.

En Ionie, on observe qu'à Éphèse, capitale de la province d'Asie, devaient siéger des représentants du pouvoir impérial comme des grands-prêtres de culte impérial ou des asiarques. Ch. Roueché signale qu'Aphrodisias était devenue capitale de province au IVe s. apr. J.-C. au moins. Myra aussi fut capitale impériale mais le théâtre d'Aspendos, capitale de Lycie-Pamphylie, bien conservé, ne laisse aujourd'hui voir aucune trace de loge. Patara quant à elle était métropole, capitale du koinon des Lyciens. Toutes les cités concernées n'étaient cependant pas des capitales, et l'on pourrait abaisser le statut requis au niveau du chef-lieu de conventus, fréquemment visité par le gouverneur, qui y tenait ses assises selon une rotation ; à Milet ou à Smyrne, pour ce qui est de l'Ionie, étaient actifs les grands-prêtres de culte impérial et les asiarques, parmi lesquels M. Antonios Apollodoros, qui se vit ériger une statue bien en vue au débouché de la parodos est, sur le pilier du parapet du mur de soutènement antérieur du théâtre de Milet, et qui pourrait avoir siégé entre les colonnes de la loge du théâtre. Dans la province d'Asie, il apparaît que les théâtres des neuf chefs-lieux du conventus d'Asie étaient assez systématiquement équipés de tribunes : c'est bien le cas pour Milet, Éphèse, Tralles, Smyrne, Pergame ; pour les théâtres de Mylasa, Sardes, Adramyttion, on n'en sait rien, faute d'une conservation du koilon ; seul le théâtre d'Alabanda ferait exception, mais la partie centrale du koilon fut tardivement remaniée et une destruction naturelle ou anthropique demeure possible. Pour la Phrygie, on n'observe rien à Cibyra, tandis que les théâtres de Synnada et d'Apamée n'ont pas livré de vestiges suffisants.

Ces considérations cependant se heurtent toujours à des exceptions. On pourra encore chercher une explication dans le statut de la cité pour Nysa, relevant que celle-ci se vantait d'être la sixième de la province d'Asie. Mais l'exemple montre aussi que le statut des cités était un miroir aux alouettes dans le climat de rivalité constante qui poussait les cités à chercher à se donner un statut toujours supérieur, à travers de multiples stratagèmes, qui pouvaient être langagiers, mais aussi iconographiques voire architecturaux. Équiper le théâtre d'une loge digne d'un gouverneur ou d'un

32. Roueché 1991, p. 100-101.

représentant impérial pouvait être une façon d'indiquer que la cité était digne de sa présence. Toutes les cités concernées, à part peut-être Priène, et son inclassable nouvelle proédrie, où siégeaient peut-être simplement les organisateurs et garants des concours, connurent un essor important à l'époque impériale et, sans être toutes néocores, devinrent des centres importants du culte impérial, notamment par leurs concours, ou les *ludi* qu'on y organisait, qui venaient étoffer le calendrier festif.

Ainsi un nouveau type de place honorifique apparut dans les théâtres d'Asie Mineure, et dans les trois métropoles néocores et chefs-lieux de conventus d'Ionie, Milet, Smyrne, et la capitale Éphèse : on pourrait l'appeler « loge impériale », sans que cela implique la présence de l'empereur, mais seulement celle d'un représentant du pouvoir impérial, quand il était de passage et pouvait présider aux concours ou aux jeux ; en l'absence d'un tel personnage, les prêtres du culte impérial et les magistrats traditionnels, comme les agonothètes et les prêtres civiques, mais aussi les panégyriarques, les épistates, comme Polémon de Laodicée, président à vie des Olympia de Smyrne, voire les εἰσαγωγοί chargés d'introduire ou de présenter les concours traditionnels les plus prestigieux (Épheseia et Didymeia)[33], tous ces personnages devaient occuper la place, ou s'y succéder.

II — Des places indistinctes pour le commun des mortels ?

Derrière les personnes que l'on distinguait du fait de leur charge ou de leurs mérites, restait à installer le plus grand nombre sur les gradins courants composant la vaste majorité des places disponibles dans le koilon. À première vue, il s'agissait de places indifférenciées. Le plan semi-circulaire, généralisé aux époques qui nous intéressent – seuls quelques bouleutèrions couverts de petites dimensions, dépourvus d'espace scénique, à Priène et à Notion, étaient dotés de gradins en *pi* – garantissait à chacun la meilleure visibilité possible, avec un éloignement variable, mais limité par l'étagement des gradins. Ce n'avait rien de propre à l'Ionie. Les différences sont plus frappantes à l'échelle du gradin, unité de base du koilon qu'il fallait produire en séries nombreuses. Par l'étude de la singularité des gradins des cités d'Ionie, on tâchera de dégager quelques caractéristiques régionales et d'évaluer les sièges selon leur confort pour les spectateurs ; nous verrons ensuite comment on pouvait dépasser l'uniformité des gradins courants pour y définir des places.

II.1 — Les gradins ioniens, entre formes remarquables et confort relatif

En réunissant les relevés ou informations fournis par les publications et ce que l'on peut observer sur le terrain, on obtient une planche comparative des gradins des théâtres d'Ionie assez dense (**fig. 621**).

33. Les affinités des εἰσαγωγοί avec les hérauts et les musiciens pourraient indiquer qu'ils passaient aussi un certain temps dans l'orchestra ou sur scène.

Les gradins taillés dans la roche apparaissent tout à fait exceptionnels dans la région : on ne les rencontre qu'au théâtre du Panionion, par endroits et associés à des blocs parallélépipédiques frustes en calcaire extrait sur place, dans un édifice d'assemblée plutôt que de spectacle, assez ancien ou du moins que l'on voulait donner comme tel. L'apparence de ces gradins est si singulière qu'on a pu se demander si le koilon n'avait pas été dépouillé d'un habillage de marbre ou laissé inachevé. De tels gradins sont bien plus courants au sud et à l'est de l'Ionie, notamment en Lycie (gradins droits de Minara, Candyba, de l'acropole de Telmessos et de Myra, de l'agora de Kyaneai, du théâtre de Siména et du théâtre inférieur de Balboura) [34], mais aussi en Carie (théâtres de Théra/Kyllandos, Bargasa/Piginda, sans parler d'autres aires à gradins droits, en bordure d'agora notamment), en Pisidie (à Milyas) ou en Cilicie (à Sélinonte Traianopolis),

Le reste des gradins ioniens se distingue généralement par un matériau prestigieux, le marbre – à l'exception du tuf du théâtre de Phocée, du conglomérat de celui de Notion, et du calcaire de Smyrne – et par une certaine complexité formelle. Les dimensions particulières présentent des variations assez importantes d'un théâtre à l'autre, sans se distinguer régionalement ; en moyenne elles s'inscrivent dans le tableau général des gradins antiques à échelle humaine, avec une hauteur variant de 35 à 42 cm et une profondeur visible allant de 65 à 85 cm, généralement divisée en deux entre un siège et un repose-pieds de dimensions voisines.

Du point de vue de la construction, on peut distinguer deux grands types : les gradins constitués d'un assemblage de plaques et les gradins monolithes. Les premiers ont été qualifiés par O. A. W. Dilke de gradins « économiques », en ce qu'ils mettaient en œuvre moins de pierre [35]. Il s'agit de gradins d'un type que Dilke tout d'abord fait dériver d'un « type d'Argos » qu'il considérait comme ancien [36], issu de modèles en bois, illustré par les théâtres de Priène (au tournant du IVe et du IIIe s. av. J.-C. ou au IIIe s. av. J.-C. plutôt qu'au IVe s. av. J.-C.), que copierait celui de Magnésie au IIe s. av. J.-C., au moment de la phase de réfection du koilon. Dans ce type, de loin en loin, des supports soutenaient les gradins, à intervalles plus irréguliers dans les théâtres ioniens que dans le cas péloponnésien, que nous ne retiendrons pas comme comparant particulièrement pertinent, puisque ses gradins n'y étaient pas composés d'un assemblage et que leurs repose-pieds étaient en terre. À Priène et à Magnésie, les supports recevaient des plaques horizontales prenant appui sur des plaques verticales en retrait par rapport à l'aplomb du siège. Le rapprochement entre les deux théâtres s'arrête cependant là : à Priène la face antérieure de la plaque de siège présentait une mouluration en deux pans, et une feuillure marquant le début du repose-pieds, ce qui n'était pas le cas à Magnésie, où cette plaque, distincte du repose-pieds, venait s'encastrer dans la plaque verticale. Qu'il y ait eu imitation n'est donc pas flagrant.

34. Özdilek 2016 relève cette caractéristique régionale lycienne. Nous ajoutons à sa liste des gradins droits deux théâtres semi-circulaires, mais à gradins et escaliers taillés dans le socle rocheux.
35. Sur la typologie des gradins grecs en général, d'un point de vue technique Dilke 1948.
36. Dilke 1948, p. 154-157.

Ce que l'on constate en revanche, d'un point de vue régional, c'est qu'il est deux autres cités, Éphèse et Métropolis, où l'on adopta au IIe s. av. J.-C. la technique de l'assemblage pour les gradins et où l'on s'en contenta jusqu'à l'époque impériale, alors qu'à Priène et à Magnésie en revanche, pour les nouveaux édifices à gradins (bouleutèrion de Priène, nouveau théâtre de Magnésie), mais aussi la proédrie du théâtre dans le premier cas, on opta, à partir du IIe s. av. J.-C., pour des gradins monolithiques d'un nouveau type régional. C'est ce qui avait conduit Dilke, en 1948, à considérer que le « type économique » disparaissait en 150 av. J.-C. [37] Cinq exemples d'Éphèse et de Métropolis, qui introduisent une nouvelle technique, montrent désormais que les pratiques économiques furent perpétuées jusqu'à l'époque impériale. Cette nouvelle technique constituait une simplification de l'ancienne, en ce que les supports intermédiaires, peut-être tributaires des modèles en bois, disparaissaient au profit d'une simple combinaison de plaques verticales et horizontales uniques, en léger surplomb (8-10 cm), réunissant siège, repose-pieds et fondation du gradin suivant. En Ionie, on la rencontre d'abord à Éphèse, au théâtre, mais aussi, à l'époque impériale, au bouleutèrion et à l'odéon de l'Artémision, qui reproduisent le profil du théâtre, en augmentant l'épaisseur de la plaque horizontale et en diminuant la profondeur du siège, de façon à accentuer la pente des gradins et à les étager plus densément dans des édifices d'étendue limitée. On retrouve ensuite cette technique à Métropolis, au théâtre, mais aussi au bouleutèrion. Le premier monument reprend le type éphésien, en en augmentant cette fois la hauteur et la profondeur, si bien que les rangs étaient moins serrés ; le second innove avec un profil plus recherché, à mouluration antérieure complexe et repose-pieds décaissé. Nous avons déjà remarqué la parenté du théâtre de Métropolis avec celui d'Éphèse ; une filiation jusqu'au profil des gradins paraît ici historiquement et morphologiquement vraisemblable. On pourrait rattacher ces gradins au type de Délos de Dilke [38], mais les cinq exemples ioniens s'en distinguent par un profil que l'on retrouve aussi bien dans les gradins monolithes, alors que le cas délien, pour l'une des deux formes distinctes présentes dans le koilon délien du moins, se caractérise par l'inclinaison de la seule plaque antérieure de l'assemblage, et celui de Thera, que Dilke rattache au type délien, ne présente aucune mouluration. La particularité du type éphésien (les trois théâtres d'Éphèse et le théâtre de Métropolis), qui rejoint en Ionie le seul cas du grand théâtre de Magnésie, est l'absence de repose-pieds, qui n'est donc attestée dans la région que pour une partie des gradins constitués d'un assemblage de plaques, dans des édifices couverts ou non, et pour des plaques d'épaisseur similaire (Magnésie, mais pas Priène, et les quatre exemples du type éphésien, mais pas le bouleutèrion de Métropolis). L'absence de repose-pieds représentait un moindre effort, qui accentuait encore le caractère économique de ces gradins alors que les gradins monolithes étaient majoritaires.

Parmi ces gradins monolithes, la vaste majorité réunissait en un bloc le siège et le repose-pieds ainsi qu'à l'arrière une surface pour recevoir le gradin suivant. Il

37. Dilke 1948, p. 161.
38. Dilke 1948, p. 157-158.

faut les distinguer encore de gradins peu profonds dont la surface supérieure correspondait uniquement au siège : c'était une autre forme d'économie, attestée dans les théâtres grecs, où le siège monolithe était soit associé à un remblai en terre (type d'Érétrie de Dilke), soit à un repose-pieds en pierre (type de Mégalopolis de Dilke, pas avant la fin du IVe s. av. J.-C. selon les dernières datations [39]). En Ionie, le cas est rare et ne se présente que par deux fois dans les théâtres en hémicycle, pour une partie seulement des gradins, dont le repose-pieds devait être composé de remblai ou du socle rocheux ; à Érythrées, pour certains peut-être, mais en tous cas pas tous, des blocs de gradins étaient situés entre les blocs complets qui, en bordure des escaliers, étaient scellés entre eux. Il pourrait s'agir dans ce cas d'un exemple précoce, mais probablement pas à Notion, où l'on rencontre des gradins de même type, dans les rangées supérieures, au-dessus de gradins d'une forme plus habituelle. Ce théâtre, dont le koilon est équipé d'un accès voûté datable du IIe s. av. J.-C., se distinguait surtout dans la région par le caractère fruste du conglomérat dont il était bâti. À ces cas s'ajoute celui du bouleutèrion à gradins droits de Priène, où les repose-pieds étaient constitués de plaques indépendantes. Des blocs erratiques de Samos et de Chios pourraient provenir d'un édifice de ce type ou d'une simple exèdre, plutôt que d'un théâtre ; si le théâtre de Chios est encore porté disparu, dans le cas de Samos, on connaît des gradins monolithiques complets associés au théâtre.

Ces différentes solutions techniques économiques offraient au visiteur une apparence plus ou moins austère dans des théâtres qui évoluèrent peu à l'époque impériale, comme ceux de Priène et de Métropolis, aussi bien que des théâtres rénovés en profondeur, comme celui d'Éphèse, où l'étude des circulations comme de la dédicace de Messalinus montrent qu'on avait cherché à donner au koilon, à travers des formes simples, un aspect puissant et vénérable. Mais du point de vue du spectateur, le confort de tous ces gradins demeurait comparable, avec notamment des profils similaires quelle que soit la solution technique adoptée. Tous présentaient une face antérieure à mouluration globalement déversante, permettant de rabattre les jambes sous le siège surplombant le repose-pieds, ce qui améliorait le confort, non seulement parce que l'on pouvait varier les positions, mais aussi parce que les sièges ainsi avancés se trouvaient, en particulier dans les rangées supérieures, sensiblement plus proches du centre de l'orchestra. Cela tranche avec les théâtres de l'Occident romain, où l'on se contenta d'assises de gradins non moulurés, en Italie, en Espagne, dans les Gaules, sauf exception, ou encore de façon systématique en Afrique romaine [40] ainsi que parfois en Orient (à Bosra par exemple). Une autre marque distinctive, que l'on retrouve assez largement en Asie Mineure et en Grèce, était le léger décaissement du repose-pieds, de 1,5 à 3 cm, qui limitait l'inconfort en précisant la limite de la zone réservée aux pieds de l'un derrière le siège de l'autre, mais pouvait aussi faciliter l'écoulement des eaux de pluie vers les escaliers ; nous avons ainsi signalé qu'à Milet

39. Lauter, Lauter-Bufe 2004, Lauter-Bufe 2017. Un exemple qui serait antérieur, récemment découvert est le théâtre du dème d'Acharnes, qu'on aurait construit vers le milieu du IVe s. av. J.-C. (Platonos-Giota 2018).

40. Pichot 2012.

certains avaient été retaillés à la grosse pointe, vraisemblablement pour remédier à la stagnation des eaux (**fig. 313**) ; les seules exceptions sont celles déjà évoquées des gradins assemblés du grand théâtre de Magnésie et des quatre déclinaisons du type éphésien.

Mais ce qui distinguait les théâtres d'Ionie, non seulement des théâtres latins, mais aussi des théâtres de Grèce et d'une bonne partie des théâtres d'Asie Mineure, était le degré d'élaboration inégalé, à l'échelle d'une région, du profil de leurs gradins. Ce profil était très généralement associé à des pattes de félins en bordure d'escalier, qui étaient loin d'être systématiques dans les théâtres grecs. À part pour certains profils sans doute anciens (Priène, et, l'on peut supposer, l'ancien théâtre de Magnésie, ainsi que Samos), il n'y a guère que dans les gradins en conglomérat difficile à tailler des théâtres de Notion que l'on renonça aux pattes de félins, se contentant de plaques verticales non figuratives, tandis que l'on s'attacha à en tailler dans le tuf local du théâtre de Phocée, et que les gradins économiques éphésiens et métropolitains ne renonçaient pas aux pattes de lion. Le raffinement fut poussé dans certains théâtres jusqu'à la recherche d'une variété maximale qui traitait chaque patte, de lion ou de griffon, comme une œuvre singulière : ce fut le cas à Métropolis au IIe s. av. J.-C., ce dont on a fait l'expression d'un baroque pergaménien ; ce le fut encore au IIe s. apr. J.-C., un peu plus au sud, au nouveau théâtre de Magnésie du Méandre : sans doute l'équipe des sculpteurs de Magnésie chercha-t-elle à surpasser le modèle métropolitain.

Comme aujourd'hui bien des touristes, la singularité d'une partie des gradins ioniens devait frapper les visiteurs. Nous proposons de les diviser en plusieurs types (**fig. 622**). Le premier (**1**) est banal : c'est celui que l'on rencontre de façon largement majoritaire en Asie Mineure, notamment en Carie, en Lycie-Pamphylie et à l'intérieur des terres, mais aussi dans de nombreux théâtres grecs : il est composé d'un cavet, prenant généralement naissance au-dessus d'une haute plinthe verticale – le cas de Sidè, où la courbe débute en bas, fait figure d'exception),– surmonté d'un bandeau venant renforcer le bord du siège (**1a**). On n'y recourut qu'en Ionie centrale, pour les gradins du théâtre d'Éphèse, dont le profil, caractérisé par une simplicité délibérée, fut repris au bouleutèrion et à l'odéon de l'Artémision et au théâtre de Métropolis ; au bouleutèrion de Notion, où le matériau imposait un profil simple ; au bouleutèrion de Téos. D'un point de vue technique comme stylistique, les gradins les plus simples se concentrent dans une micro-région, de Priène et du Panionion à Métropolis et Notion, voire Téos, en passant par Magnésie du Méandre et Éphèse. De ce type on peut rapprocher les gradins pour lesquels on se contenta d'une succession de pans sans courbes, de façon à créer un profil en surplomb couronné d'un bandeau (**1b**) : au théâtre de Priène, où l'on biseauta la face antérieure de la plaque supérieure ; au théâtre de Notion, où le bandeau couronnant les gradins monolithes évoque la plaque horizontale d'un gradin assemblé, à ceci près que la face antérieure, taillée en double biseau, pourrait évoquer sommairement une courbe ; là encore le profil schématique s'explique par la piètre qualité du matériau. La sobriété de tous

ces profils paraît donc liée à la technique de l'assemblage ou au caractère fruste des matériaux.

Un second type (**2**), rare, traduit en une unique courbe le profil déversant. On peut le résumer à un talon, qui, dans les cas ioniens, s'arrondit à son sommet jusqu'au siège, et dont la courbe s'infléchit en bas vers l'extérieur. Cette solution, que l'on entendait sans doute sobre et élégante, se rencontre au théâtre de Samos, peut-être dès l'époque hellénistique, mais aussi, de l'autre côté du golfe d'Éphèse, à Téos, peut-être seulement à l'époque impériale (**2b**). L'origine de ce profil pourrait être carienne : on le trouve notamment à Halicarnasse, sous la forme d'un simple talon (**2a**), ou encore à Hyllarima (**fig. 617**).

Figure 617 – 1. Hyllarima, théâtre. Profil des gradins (2011). 2. Tlos, théâtre. Un profil complexe local (2014).

Il eut beaucoup moins de succès en Ionie qu'en Cilicie Trachée, où le type de profil régional (**2c**) est constitué d'un talon se terminant par un bandeau (**fig. 618**) : ainsi à Diocésarée [41], Olba, Élaioussa Sébastè (**fig. 618**) ; on le retrouve de façon sporadique, à Myra en Lycie ou Milyas en Pisidie.

Un troisième type (**3**) se détache comme véritablement régional, surtout dans ses variantes complexes. Il se caractérise par un bandeau inférieur formant plinthe, une moulure concave prononcée susceptible d'être complexifiée et une moulure convexe pouvant être articulée à un filet ou un listel. Le type simple (**3a**) peut se résumer, de bas en haut, à une plinthe, une scotie et un ovolo. C'est peut-être celui des gradins très dégradés de Smyrne ; on le retrouve sur des gradins erratiques

41. Spanu 2011, p. 18, à propos des inscriptions topiques, observe que le profil a pu être retaillé de manière à augmenter la hauteur du bandeau, trop faible pour y graver des inscriptions.

Figure 618 – 1. Diocésarée, théâtre, détail des gradins au profil usé (2015). 2. Élaioussa Sébastè, gradins restaurés du théâtre (2015).

de Chios, mais aussi en Carie, au bouleutèrion de Nysa et au théâtre de Stratonicée. Dans la première variante (**3b**), la partie supérieure de l'ovolo est transformée selon deux versions : à l'époque hellénistique, listel surmonté d'un quart de rond (Phocée, et non loin de là, Temnos (**fig. 619**) [42], puis plus tard au théâtre de Nysa) ou d'un tore (Érythrées) [43] ; à l'époque impériale, l'ovolo se termine en un filet (nouveau théâtre de Magnésie, peut-être aussi théâtre de Didymes où l'on pourrait aussi bien restituer le type simple). La seconde variante (**3c**), où une doucine se substitue à la simple scotie, paraît caractéristique de l'Ionie du sud, et semble s'être diffusée selon un arc pénétrant dans la vallée du Méandre et descendant jusqu'à Iasos et Bargylia. Peut-être fut-il conçu en Ionie. En tous cas on travailla à son élaboration et à son adaptation dans différents édifices, comme l'atteste l'épure incisée au bouleutèrion de Milet qui précise une forme que l'on retrouve dans différents monuments milésiens et ioniens : le stade de Milet, daté comme le bouleutèrion du deuxième quart du IIe s. av. J.-C. (d'après une inscription postérieure à 166, sous Eumène II) et peut-être, selon notre hypothèse, le théâtre de Milet dès l'époque hellénistique, puis par imitation à l'époque impériale (**fig. 287**), mais aussi le théâtre (proédrie), le bouleutèrion, l'agora (*ca* 200) et le stade (*ca* 130) de Priène, ainsi que sur un gradin erratique de Samos exposé aujourd'hui dans la cour du musée archéologique de Pythagorio. La même forme a été relevée à Tralles par W. Dörpfeld [44], c'était aussi celle du théâtre d'Iasos et on l'observe encore aujourd'hui au bouleutèrion de la même cité, et sur un bloc erratique de l'odéon de Bargylia (**fig. 619**), non loin de là, où l'on s'est contenté d'un début de scotie s'achevant en deux pans [45].

42. Merci à Eşref Sever, qui s'est fait notre hôte et guide, sans qui nous n'aurions pas trouvé le site.

43. Les tores sont rares ; on en trouve au théâtre de l'acropole à Pergame, sur la plaque de siège, au-dessus d'un cavet.

44. Humann, Dörpfeld 1893, p. 406, fig. 2.

45. La forme n'est pas uniquement attestée en Asie Mineure ; à titre d'exemple citons les blocs de gradins que l'on observe encore à l'agora romaine d'Athènes.

Figure 619 – 1. Temnos, théâtre. Rangées *in situ* émergeant d'un vaste couvert végétal (type 3b). Gradins (2011). 2. Bargylia, odéon, gradin erratique observable dans les parages immédiats du monument (type 3c, 2011).

On pourra trouver des profils plus ouvragés encore, dont la complexité traduit une certaine émulation entre cités, qui dépasse la conscience d'appartenir à une région ou un koinon : ainsi les gradins du théâtre de Tlos en Lycie (**fig. 617**), où le type banal est majoritaire, y compris dans les gradins droits bordant l'agora de cette cité. Dans les premières rangées, on observe un profil singulier pour un gradin, qui évoque davantage une moulure de couronnement : au-dessus d'un congé se succèdent un listel, une doucine droite, un filet et un quart de rond.

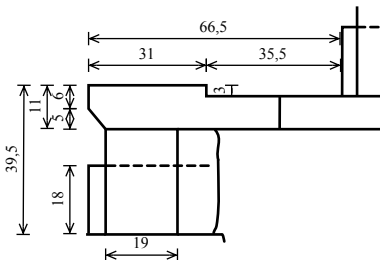
En Ionie, le phénomène connut plus d'ampleur : alors que le profil surplombant des gradins, assurant un certain confort, était acquis, quand l'on construisit les théâtres, on développa une forme originale, où la recherche esthétique était jointe à l'intérêt pratique, qui connut un succès régional exceptionnel. On ne saurait réunir les variantes et les exemplaires de ce type en un tableau généalogique, car la chronologie des édifices est trop peu assurée : il ne paraît plus vraisemblable de situer les gradins de Phocée ou de Iasos au IVe s. av. J.-C. [46] ; ils sont dotés de pattes de lion charnues. Ce n'est pas le cas à Érythrées ou à Temnos, où les pattes de lion schématiques n'interdisent pas une datation plus haute. C'est bien peu cependant pour considérer que naquit à la lisière entre l'Éolide et l'Ionie l'origine d'un type qui se répandra plus au sud, à l'interface entre l'Ionie et la Carie. On pourrait aussi plaider en faveur d'un rôle moteur du théâtre d'Iasos, dont la datation a été remontée au IIIe s. av. J.-C., alors que le type se rencontre dans la petite cité de Priène au tournant du IIIe et du IIe s. av. J.-C., puis semble-t-il seulement dans le deuxième quart du IIe s. av. J.-C. à Milet, avant une série d'imitations d'époque impériale, au théâtre de Milet, à celui de Didymes, au nouveau théâtre de Magnésie du Méandre, dans la proédrie haute de celui de Priène, à l'odéon de Bargylia ou d'autres édifices reconstruits à l'époque impériale (Stratonicée, Tralles).

46. Comme le faisait Johannowsky 1969–1970. Voir à ce propos Berti *et al.* 2015, Capelle 2020a.

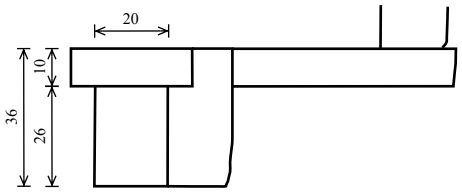
FIGURE 620 – Aigai, bouleutèrion. Vue des gradins avec pattes de lion schématiques comme supports des sièges (2011).

On pourrait s'interroger enfin sur le succès de cette forme, qui demandait un surplus de main d'œuvre qualifiée non négligeable, et représentait sans nul doute une différence importante de coût si l'on considère la quantité de gradins à assembler et tailler. La plus reproduite apparaît être la variante 3c : son succès s'explique peut-être par une trouvaille : la forme consistait à itérer à l'infini, sur l'ensemble des gradins courants, le profil des pattes de lion qui en définissait les extrémités ; sans doute y voyait-on un modèle d'harmonie. On pourra s'assurer de la similitude des formes en observant par exemple, au bouleutèrion d'Aigai d'Éolide, les pattes de lion schématiques reproduites très régulièrement à l'intérieur des rangées, comme d'originaux supports aux plaques de siège des gradins assemblés, où l'on reconnaît notre type 3c, avec un mince filet sommital supplémentaire (**fig. 620**). Il y avait là une intéressante mise en abyme, qui reproduisait à l'intérieur des gradins courants un motif qui venait prendre place sous les accoudoirs des sièges individuels depuis l'époque classique, et qui servait à délimiter les rangées, mais non, d'ordinaire, à individualiser des places, ou peut-être des doubles places ici. Si l'on suit les résultats stratigraphiques de récentes campagnes de fouilles à Aigai, on n'inscrira pas ces gradins à la morphologie d'apparence ancienne dans la première phase de l'édifice, qui remonterait au IVe s. av. J.-C., mais dans sa reconstruction selon un plan semi-circulaire, *ca* 150 av. J.-C. [47] L'édifice ne serait pas un précurseur, mais constituerait un lointain écho à un type où l'on avait intégré la forme de la patte de lion dans le profil même des gradins ; dans une certaine mesure c'était offrir au commun des mortels comme le négatif du signe distinctif.

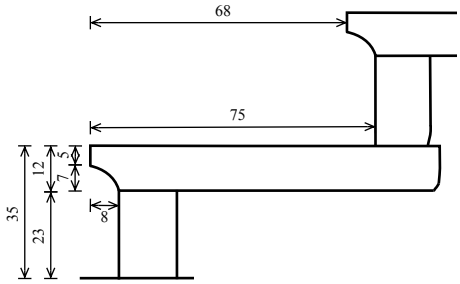
47. Dans l'attente d'une publication, on peut se référer à la présentation détaillée des travaux effectués dans le monument sur le site de la mission : http://www.aigai.info/meclis.html, page consultée le 12/11/20. Nous remercions aussi B. Başdemir de l'Université Celal Bayar de Manisa pour ses explications détaillées à l'occasion de notre participation à la mission dans d'autres secteurs.



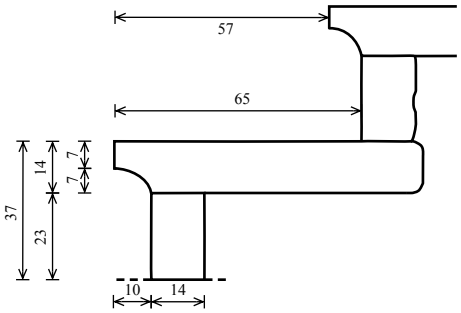
Priène, théâtre.



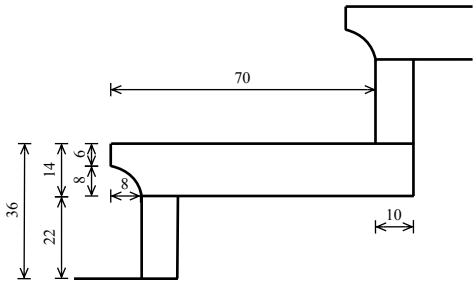
Magnésie, théâtre.



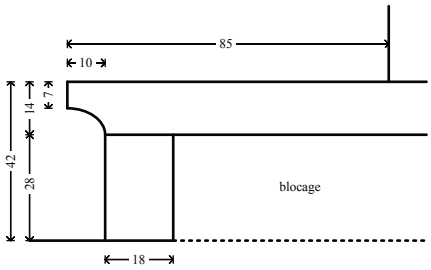
Éphèse, théâtre.



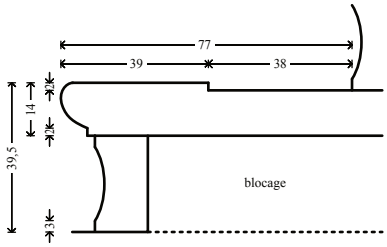
Éphèse, bouleutèrion.



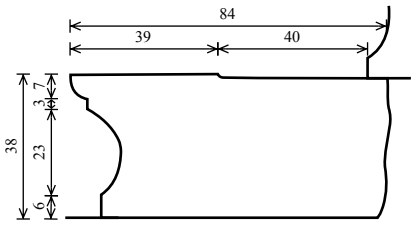
Éphèse, odéon de l'Artémision.



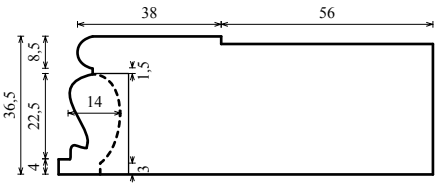
Métropolis, théâtre.



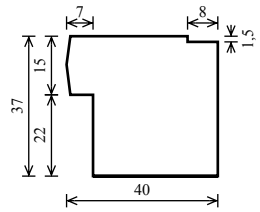
Métropolis, bouleutèrion.



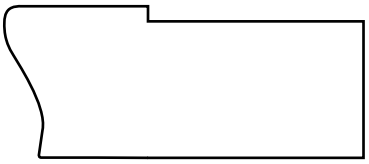
Phocée, théâtre.



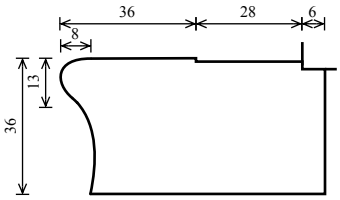
Érythrées, théâtre.



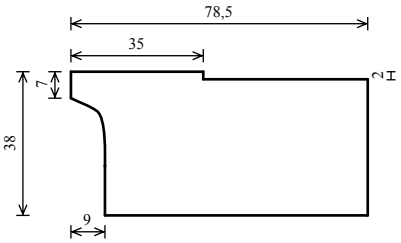
Notion, théâtre.



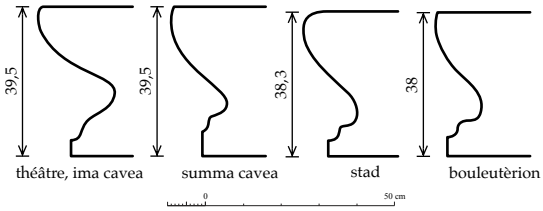
Samos, théâtre (approximatif).



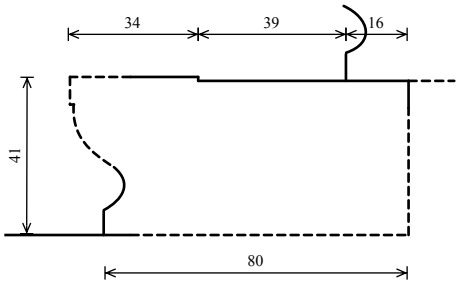
Téos, théâtre.



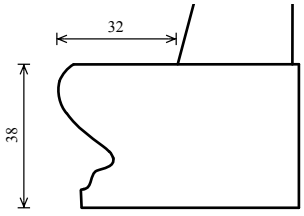
Téos, bouleutèrion.



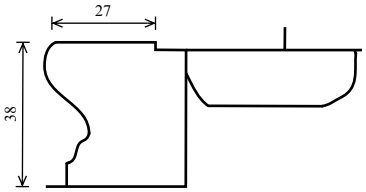
Milet.



Didymes, théâtre.

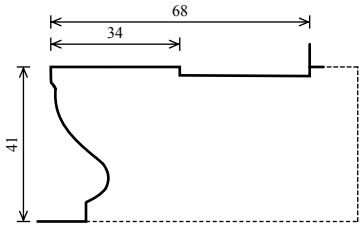


Priène, théâtre, proédrie.



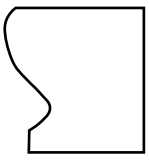
Priène, bouleutèrion.

Samos, au musée.



Magnésie, nouveau théâtre.

Smyrne, théâtre.



Chios, au musée (approximatif).

FIGURE 621 – Planche comparative des profils des gradins des théâtres d'Ionie, faits d'assemblages ou monolithes, réduits au 1:20, avec quelques gradins erratiques. L'origine des profils est indiquée dans les notices relatives aux édifices.

L'étude des blocs de gradins, unité la plus simple du koilon, révèle peut-être, qu'au-delà de l'amélioration de l'ergonomie du siège, on fit un effort d'aboutissement formel, d'intégration des parties dans le tout, qui se manifesta aussi à l'époque impériale à l'échelle du monument, quand les podiums vinrent mettre du liant entre les différentes composantes de l'édifice. Quant au confort, il demeurait somme toute celui d'un banc de pierre ; les coussins dont témoignent les textes pouvaient l'améliorer considérablement, et d'autant plus si l'on avait les moyens de se payer un rembourrage de qualité (Mart., *Spect.* XIV 160). Nous ne pensons pas qu'il en subsiste des vestiges : les trous à cordes dans les gradins leur correspondraient mal, car on en trouve aussi dans les escaliers, les dossiers des banquettes, ou les couronnements de murs de podium ; par ailleurs attacher un coussin n'avait pas de sens ni pendant les représentations, ni en période de relâche, où il aurait été exposé aux intempéries [48].

Figure 622 – Typologie des gradins ioniens, avec indication de théâtres d'Éolide et de Carie apparentés aux types singuliers.

48. Au théâtre de Dionysos, on a pu avancer que des trous différents, de moindre taille et situés précisément dans l'axe des dossiers et des sièges, dont nous n'avons observé aucun parallèle, servaient à fixer des coussins.

II.2 — Modes de division des gradins courants

Afin de rompre l'uniformité architecturale des rangs et d'individualiser ou singulariser des places, on recourut à des signes, principalement écrits, gravés, et peut-être aussi peints – la peinture ayant pu disparaître.

II.2.1 — Marques sur les gradins

Le marquage des gradins est bien attesté dès l'époque hellénistique à Samos (voir *supra*, p. 807), où l'on traça des signes (σημεῖα ποιεῖν) afin de définir un emplacement (τόπον διορίζειν) pour chaque chiliastys à l'occasion d'élections relatives à une distribution de blé qui n'avait quant à elle probablement pas lieu au théâtre (voir *supra*, p. 1250). Comme nous l'avons vu, sans doute les divisions en secteurs par les escaliers ne suffisaient pas à fractionner l'assemblée en chiliastys, et il fallut recourir à un marquage officiel, consistant peut-être en des cadres peints ou incisés sur les gradins, comme celui qui fut gravé à Milet, ou tout type de signes, éventuellement complété par des inscriptions ou des abréviations renvoyant à chaque chiliastys. Ces marques devaient être claires car tout contrevenant s'exposait à des sanctions. Ce marquage apparaît exceptionnel, puisqu'il était destiné à une assemblée particulière au théâtre, qu'on prévoyait cependant de reconduire chaque année : était-il éphémère et renouvelé annuellement, ou les prytanes s'assurèrent-ils qu'on pourrait s'y référer dans les années à venir ? Si tant est qu'un marquage éphémère ou en vigueur pendant quelques années à l'époque hellénistique ait pu subsister, les vestiges ne sont d'aucun secours : seuls quelques blocs de gradins erratiques du théâtre ont pu être identifiés.

Dans les théâtres grecs comme latins, on connaît des marques sur les gradins servant à séparer des séries de places individuelles. Ce procédé semble avoir été systématisé dans certains théâtres grecs, comme ceux d'Athènes et de Corinthe [49], ou celui de Mégalopolis [50], mais aussi latins, tel celui de Pompéi. On ne saurait s'avancer autant pour aucun des théâtres d'Ionie. Nous n'avons repéré de marques de séparation de place que sur les gradins du théâtre de Milet (**fig. 627**), sous la forme de lignes gravées sur le siège, dont le nombre est minime en proportion de la longueur de gradins conservée : nous n'en avons identifié avec certitude que deux, sur deux gradins remontés dans le second maenianum, de part et d'autre de l'escalier axial (**fig. 633**). Ces lignes sont associées à des inscriptions topiques avec lesquelles elles entrent en contradiction et témoignent d'un redécoupage des gradins courants plutôt que d'un procédé étendu à l'ensemble des gradins. À la face antérieure il eût été difficile de procéder à un marquage régulier des places comme sur le bandeau couronnant les gradins du théâtre de Dionysos : l'ovolo n'offrait pas de champ bien défini ; le listel inférieur, contigu au siège, était de faible hauteur et moins facile d'accès pour un graveur. Cette absence apparente n'exclut pas la disparition de marques, notamment peintes. Par ailleurs, dans ce même théâtre, un vaste cadre incisé courant sur

49. Sear 2006, p. 26.
50. Lauter-Bufe 2017.

six rangées réservait des places pour plusieurs dizaines de personnes, montrant que d'autres logiques transcendaient la réservation place par place (voir *infra*, p. 1466).

Peut-être ce genre de marquage était-il plus fréquent qu'il n'apparaît : même dans les cas minoritaires où les gradins ont survécu, et où leur épiderme n'est pas suffisamment usé ou attaqué pour que des inscriptions peu profondes aient disparu, il est impossible d'assurer que des marques peintes n'ont pas été lessivées par les eaux de pluie ; à ce titre le marquage contemporain à la craie de la face antérieure des gradins du théâtre de l'Asklépiéion de Pergame, voué à disparaître, est évocateur (**fig. 612**) ; quand nous observons quelque vestige enfin, il ne s'agit que du dernier état du marquage, qui peut s'être substitué à des marques plus anciennes.

II.2.2 — Inscriptions topiques

Une pratique qui a laissé davantage de traces est celle des inscriptions réservant un emplacement (τόπος parfois explicitement mentionné) au nom d'un individu ou d'un groupe. Ces inscriptions pouvaient servir à réserver des places dans un édifice de spectacle, mais elles étaient aussi répandues dans l'espace urbain. Nous les désignerons comme topiques, même si le terme français, adopté par R. Bouchon dans son HDR sur le sujet, n'est pas encore passé dans l'usage, y compris l'usage savant, étant plus ambigu que l'allemand *Toposinschrift* [51]. Dans une certaine mesure, dans la documentation ionienne en tous cas, ces inscriptions topiques succèdent aux décrets de proédrie, s'y substituant de fait, si bien que l'on peut avoir l'impression d'un passage de réservations décrétées au compte-gouttes et assumant des formes officielles solennelles à un flot incontrôlable de réservations sollicitées par les individus. On ne saurait opposer frontalement les inscriptions topiques sur les gradins courants à la proédrie architecturale. En effet, on pouvait trouver des réservations de place inscrites sur la proédrie elle-même, comme au théâtre de Dionysos à Athènes [52], ou celui de Maronée par exemple [53]. On n'opposera pas non plus des graffiti sur gradins, correspondant à des réservations sauvages, à des inscriptions officielles appliquant une décision d'octroi de la proédrie sur des places honorifiques : à Priène, l'inscription ΔΙΟΣ, gravée sans grand soin sur la banquette de proédrie – ce qui demeure exceptionnel à un tel emplacement –, réservant peut-être la place à un prêtre de Zeus, ne remonte pas avant le IIe s. apr. J.-C., puisque le sigma est lunaire ; à Milet, la réservation au nom de M. Aur. Thèlymitrès, fut manifestement réalisée par un lapicide, que l'illustre milésien avait les moyens d'embaucher, si on ne lui offrit pas la gravure ; à Smyrne aussi on a observé une inscription gravée de main de maître. Peut-être tout s'inscrivait-il, de manières diverses, dans un phénomène général, le choix par chacun de sa place, dans un monument où la cité contrôlait et réglementait effectivement la répartition du public dans les gradins. Les inscriptions topiques explicitent parfois le

51. Saliou 2017, p. 125.
52. Maass, Jakobi 1972.
53. Karadima *et al.* 2015.

caractère officiel de la réservation, par la formule κατέχεται [54], qu'on rencontre dans certains théâtres de Grèce, mais aussi en Asie Mineure, comme au théâtre d'Aphrodisias, où il est récurrent sur les gradins [55]. En Ionie, la pratique est attestée, même si l'association avec un théâtre n'est pas assurée : le terme κατέχεται se rencontre sur un fragment remployé, pouvant provenir du théâtre de Magnésie ; il est attesté aussi sur un bloc à l'entrée du bouleutèrion d'Éphèse, au fond de la stoa basilikè [56] ; et encore sur un bloc erratique (mais non un gradin) provenant du théâtre de Métropolis, sous la forme, postérieure au Haut Empire, de κατέχετε. Par ailleurs des inscriptions sur des gradins provenant du stade ou du théâtre (*I.Ephesos* 618) indiquent qu'un agonothète des Hadrianeia et grand-prêtre d'Asie, originaire de Keramos put octroyer des places à ses compatriotes dans l'un de ces édifices de spectacle Plus généralement un phénomène d'allocation de places sur des bancs dans différents lieux publics, dont des théâtres, à des groupes et associations est bien attesté [57].

FIGURE 623 – Carte répertoriant les édifices de spectacle où sont connues des inscriptions topiques, publiées ou non.

54. Des variantes existent, avec l'ajout du préverbe προ- soulignant la temporalité de la réservation. C. Saliou note qu'on pouvait utiliser l'alternative λαμβάνω et ses composés προλαμβάνω, προκαταλαμβάνω voire καταλαμβάνειν dans les inscriptions topiques urbaines situées en dehors des édifices de spectacle (SALIOU 2017, p. 136, tableaux 1 et 2). L'interprétation de ce que recouvrait exactement ces verbes demeure sujette à discussion.

55. ROUECHÉ 1993, chap. VI, *I.Aphr.* 8.54-79 et 15.221 (14 occurrences, la dernière sur un bloc erratique à rattacher probablement à la série).

56. L'inscription n'est donc pas à strictement parler une inscription topique d'édifice de spectacle (*cf.* SALIOU 2017) et si elle est bien en place, elle pouvait représenter une réservation dans la stoa, devant l'entrée du bouleutèrion.

57. Voir *supra*, p. 863. (*I.Smyrna* 713), ROUECHÉ 1993, chap. VI.

Mais là encore, pour les mêmes raisons que s'agissant des autres types de marques [58], il y eut sans doute beaucoup de pertes et le corpus des inscriptions topiques ioniennes apparaît très déséquilibré. En Ionie, à part dans le cas milésien, on ne trouve pas davantage que quelques inscriptions topiques sporadiques, qui suffiront à suggérer que la pratique était commune. Ainsi à Priène, sur les rares plaques de gradins conservées, on a identifié une réservation lacunaire, probablement au nom d'un individu (ΔIO-TC), qui s'ajoute au graffiti impérial au nom de Zeus sur la proédrie ; à Métropolis, nous avons identifié le nom d'une femme, Ypsilla, dans la première kerkis du premier maenianum ; à Smyrne le nom romain de Ioulios faisait partie d'un ensemble aujourd'hui perdu. À Phocée, les rares gradins conservés laissent entrevoir, à travers une unique inscription, pour la tribu des Teuthadeis, une répartition des citoyens par tribus, peut-être déjà à la basse époque hellénistique, mais pas avant. Nous avons déjà abordé la question de la division du koilon selon les tribus (voir *supra*, p. 1246). Le cas d'Éphèse est singulier et nous donne une image rare de la façon dont le public se répartissait sur les gradins à l'époque trajanienne : alors qu'on ne connaît qu'un faible nombre d'inscriptions sur des gradins, pour la plupart erratiques, de provenance discutable et, pour les rares *in situ*, souvent tardives, la fondation de C. Vibius Salutaris réglait la répartition du public dans l'ensemble du premier maenianum, organisation que l'on mit en pratique en inscrivant les réservations sur les bases de statue couronnant chaque kerkis et non, semble-t-il, sur les gradins eux-mêmes. Dans une étude de cas, nous avons analysé cette répartition (voir *supra*, p. 269), et montré que toute politique et phylétique qu'elle était, elle était celle du public des concours musicaux et des spectacles, comprenant dans les secteurs des extrémités des non-citoyens comme les hiéronices, qui pouvaient être étrangers, et les paides, et réunissant simultanément, en un même lieu, les membres des différentes instances politiques, boulè, gerousia, et citoyens. La fondation se contentait, nous semble-t-il, de réglementer la répartition des spectateurs dans les onze kerkis du premier maenianum, si bien que l'on peut supposer que le placement demeurait libre pour le reste des non-citoyens et des étrangers ou passait par d'autres canaux.

Pour en revenir aux inscriptions topiques proprement dites, dans le tableau de désolation générale, le cas du théâtre de Milet paraît miraculeux : c'est l'un des rares édifices où l'on conserve un nombre relativement important d'inscriptions, rarement égalé ou dépassé dans les théâtres grecs – on peut penser au théâtre de Larissa, étudié par R. Bouchon, au théâtre de la ville d'Épidaure [59] ; en Asie Mineure, au théâtre et à l'odéon d'Aphrodisias [60], au théâtre nord de Laodicée du Lycos [61]. L'ajout des stades à la réflexion permet d'élargir le corpus comparatif ; certains de ces monuments, même si la configuration de leurs gradins était différente, offrent des parallèles aux cas des

58. Saliou 2017, p. 138, partant de l'exemple de Pompéi : « les *dipinti* pouvaient être [...]majoritaires ».

59. 693 inscriptions, qui ne seraient pas topiques mais évergésiques, Petrounakos 2015.

60. Roueché 1993, et depuis *I.Aphr.*

61. 758 inscriptions y ont été recensées par Fr. Guitti (*cf.* Simsek, Sezgin 2012). Certaines sont publiées dans *I.Laodikeia am Lykos* 29-36.

théâtres, comme les stades d'Aphrodisias [62] et de Saittai [63], mais aussi, en Ionie, celui de Didymes [64], et encore celui de Magnésie du Méandre, qui regorge d'inscriptions, dont l'étude a débuté en 2012 et qui sont rares encore à avoir été publiées [65]. Même si chaque théâtre constituait un tout singulier, avec peut-être un fonctionnement et une organisation interne propres, le recours au corpus comparatif, essentiellement en Ionie [66], Carie [67], Phrygie [68], Lycie-Pamphylie [69], mais aussi en Troade [70], Lydie [71], Pisidie [72] et Cilicie [73] (**fig. 623**), est d'autant plus salutaire que toutes ces inscriptions sont parfois publiées, comme dans le cas de Milet, sous forme de listes très sommaires, et que les rapprochements permettent d'éclairer certaines bribes en apparence insignifiantes.

III — À chacun sa place ? Le cas du théâtre de Milet

En Ionie, si le théâtre de Milet est le seul à présenter un ensemble conséquent d'inscriptions sur gradins, ces inscriptions n'ont été publiées que partiellement et jamais étudiées comme un ensemble dans son contexte architectural, doué d'une cohérence spatiale, ce qui est regrettable quand on s'intéresse à la répartition du public sur les gradins. Nous tâcherons de le faire, en rappelant qu'il s'agit d'atteindre une idée globale du système de réservation propre à un théâtre en particulier, mais aussi à une époque particulière, celle dont le dernier état témoigne [74].

62. Roueché 1993.
63. Kolb 1990a.
64. *I.Didyma* 50.
65. Dreyer 2013.
66. La bibliographie est dépouillée dans nos notices. Une bibliographie par site des inscriptions dans les édifices de spectacle grecs a été réunie par R. Bouchon, à laquelle nous avons modestement contribué pour l'Asie Mineure. Les références qui suivent ne sont qu'indicatives, sans prétention aucune à l'exhaustivité. *I.Ephesos*, Engelmann, Knibbe 1980, Knibbe, İplikçioğlu 1984, Engelmann *et al.* 1989 (Éphèse), *I.Magnesia* (Magnésie du Méandre), *Milet* VI 2, *Milet* VI 3 et *I.Didyma* avec les compléments de notre notice (Milet), Ragone 1993 (Phocée). Celle que nous signalons à Métropolis n'est à notre connaissance pas publiée.
67. Outre le cas d'Aphrodisias déjà cité, voir Debord, Varinlioğlu 2010 (Hyllarima), Kadioğlu 2006 (Nysa), Pedersen, Isager 2015 (Halicarnasse).
68. Pour Hiérapolis, Kolb 1974 est complété par Ritti 1985 puis Kolb 1990b.
69. Borchhardt 1999, p. 100 (Limyra), Özdilek 2016 (Myra), *I.Arykanda* 79 (Arycanda), *TAM* II 653 (Cadyanda), Lepke *et al.* 2015, p. 340 (Patara), *TAM* III 1, 872 (Termessos), *I.Perge* 338 *cf.* 339, 350-351, 477 (Pergé), *I.Kibyra* 35 (Cibyra).
70. Assos : Özhan, Arslan 2013.
71. Au stade de Saittai déjà évoqué.
72. Drew-Bear 1999 (Antioche de Pisidie).
73. Diocésarée : Spanu 2011, p. 18, plan A.
74. Cette synthèse se fonde sur un inventaire réalisé dans le cadre de nos travaux sur les épures du théâtre de Milet en août 2016, au cours de la mission dirigée alors par Ph. Niewöhner. Nous intégrons cet inventaire à titre indicatif dans la notice sur Milet, sans intention de le diffuser pour le moment, pas plus que notre schéma synthétique (**fig. 633**), en l'absence d'autorisation du directeur actuel de la fouille de Milet, Chr. Berns, en raison d'une thèse en cours sur le sujet : confiée à L. Osthof de l'Université de Hambourg, sous la direction de K. Piesker, elle traite de certaines inscriptions milésiennes, en particulier celles du théâtre. Dans cette synthèse, nous ne situons les inscriptions qu'au

	lettres d'assemblage	mono-grammes	groupes de 2 (ou 3) lettres	lettres isolées	inscriptions longues
siège					
ovolo					
doucine					
listel					
repose-pieds					

Figure 624 – Milet, théâtre. Rapport entre l'emplacement des inscriptions et leur type.

III.1 — Aperçu d'ensemble

III.1.1 — Diversité des types et des emplacements

Les gradins du théâtre de Milet sont couverts d'inscriptions situées à divers emplacements (**fig. 282**). Il paraît hasardeux de déduire des types de ce seul critère, à une exception près : les lettres d'assemblage, comme on peut s'y attendre, sont situées sur les joints (voir *supra*, p. 515). Les autres inscriptions, monogrammes, lettres isolées, groupes de deux ou trois lettres, et inscriptions très relativement longues (noms ou exceptionnels groupes nominaux) peuvent se situer à divers emplacements du gradin (**fig. 624**) : à la face antérieure, le listel, la doucine et la partie convexe de l'ovolo ; sur la face supérieure, la zone de siège, exceptionnellement la zone de repose-pieds. On peut ainsi trouver la même séquence de lettres sur le listel, l'ovolo et le siège (ex. MA). On constate qu'on réserva le listel et la doucine, qui offraient un champ de hauteur limitée, dans la partie inférieure du gradin, à des inscriptions courtes, de trois lettres maximum. Dans d'autres théâtres, le bandeau couronnant les gradins pouvait être le lieu privilégié de la gravure, y compris pour des inscriptions plus longues ; à Milet, c'est le siège qui était privilégié pour y graver des noms, et plus rarement le haut de l'ovolo.

III.1.2 — Pratiques de gravure et chronologie relative

Cet ensemble soulève la question d'un éventuel phasage. On observe peu de superpositions d'inscriptions, cas récurrent au théâtre de Larissa, relevé aussi au théâtre d'Aphrodisias[75]. À Milet, on trouve de telles superpositions aux thermes de Faustine (voir *supra*, p. 641) : des gradins s'y trouvent remployés dans les différents compartiments de l'apodyterion. Ils proviennent à notre avis du stade voisin, du fait

gradin près, comme cela était déjà fait dans le corpus épigraphique de Milet (*Milet* VI 3 940), qui réunit les principales inscriptions que nous discutons. C'est volontairement également que nous nous limitons à quelques photographies sans échelle et que nous plaçons au cœur de notre démonstration des inscriptions déjà publiées.

75. Roueché 1993, p. 84 : « inscriptions seem to have been erased or simply cut over by later users ».

de l'absence de repose-pieds caractéristique d'une partie des gradins de ce monument[76]. Les inscriptions elles-mêmes devaient remonter au premier état : c'étaient à notre sens des réservations de place au stade qui, sur les bancs de longueur limitée des vestiaires, se trouvaient réduites à l'état de bribes, peut-être aussi peu intelligibles pour le baigneur que pour nous. On y a gravé, en lettres grandes et profondes, jusqu'à trois inscriptions successives, en réutilisant partiellement telle haste ou telle courbe : sans doute une couche de peinture palliait-elle cette forme de rature désinvolte (**fig. 625**).

FIGURE 625 – Milet, thermes de Faustine. Distinction de trois strates de lettres gravées sur le même gradin provenant du stade.

La comparaison est frappante : au théâtre de Milet, on aura beau scruter les gradins à toute heure du jour, c'est à grand-peine qu'on réunira quelques cas d'inscriptions gravées au même emplacement, dont les traits ne se superposent pas pour autant. Un exemple : dans une réservation de places en grandes lettres au nom de G. Domitios Andronikos (**fig. 627**), on grava, à l'intérieur du mu, deux petites lettres alignées sur la base de la grande. Ces lettres ΔΙ constituent une séquence courante sur les gradins et pourraient avoir défini la réservation au nom de G. Domitios Andronikos. À cela s'ajoutent deux grandes lignes traversant la zone de siège, probablement des séparateurs de place. L'un deux coupe le *kappa* en deux : faut-il y voir nécessairement la preuve qu'une nouvelle réservation vint en remplacer une ancienne ? Ces traits sont en réalité uniques sur les gradins, tels qu'on peut les observer aujourd'hui. Le premier se situe immédiatement à gauche de la première lettre de la réservation, le second un peu avant la fin : peut-être voulut-on simplement réduire l'espace réservé ? Les lettres elles-mêmes de l'inscription tendent à se réduire vers la fin, comme si le lapicide avait tâché de ne pas trop s'étendre.

L'observation de la zone de siège des gradins en revanche révèle d'innombrables traces de piquetage et de lissage, qui laissent penser qu'on effaça et regrava plusieurs fois, en prenant soin de ne pas laisser de trace des anciennes réservations.

III.1.3 — Cadre chronologique

L'opposition entre les pratiques du stade et du théâtre ne laisse pas de soulever des interrogations : serait-il envisageable qu'au théâtre on ait procédé à un certain moment à un effacement systématique des inscriptions pour laisser la place à un nouveau système ? On peut au moins objecter qu'une inscription, bien datée par la

76. Nous proposons dans notre notice sur Milet (voir *supra*, p. 638) une annexe réunissant les gradins erratiques observables sur le site et répertoriés dans le corpus épigraphique. Ce travail nous a paru nécessaire, car ces blocs sont systématiquement attribués, sans justification valable, au théâtre.

prosopographie du tournant du IIe et du IIIe s. apr. J.-C., fut conservée telle quelle : celle qui portait le nom de Thèlymitrès, illustre personnage sur lequel nous reviendrons. Sur les gradins, elle se détache nettement par la toute relative qualité de sa gravure, par ses grandes lettres régulières et peu maniérées : la boucle du *rhô* est fermée par exemple. Cette inscription est approximativement contemporaine de celles qui furent gravées sur les murs de fond des diazômas : ces dernières pourraient remonter à la première moitié du IIIe s. apr. J.-C., de même que la dédicace de la statue de l'asiarque que l'on installa *ca* 200 ou *ca* 250 à la tête du parapet du mur de soutènement antérieur est. Nous avons là sans doute une série d'inscriptions gravées dans une première phase, rapidement après l'achèvement des travaux. Reste que sur les gradins, la réservation au nom de Thèlymitrès fait figure d'exception : sa conservation pourrait avoir résulté d'une volonté de commémoration.

À l'inverse, la vaste majorité de ces inscriptions se caractérise par des formes de lettres de l'époque impériale avancée, comme les lettres lunaires, et plus généralement les formes cursives, ainsi que par des variantes graphiques tardo-antiques, tel l'abrègement de la voyelle de timbre o du génitif pluriel. Leur contenu aussi renvoie à la fin de l'Antiquité, à commencer par les αὐράριοι sur lesquels nous nous pencherons en particulier (voir *infra*, p. 1460) : ces αὐράριοι, tels que nous les définirons, n'apparaîtraient pas dans les théâtres avant le Ve s. apr. J.-C., et même à la fin de ce siècle[77] ; quelques inscriptions chrétiennes enfin indiquent aussi une date assez avancée.

Les inscriptions sur les gradins du théâtre de Milet nous semblent donc fournir un ensemble remarquablement cohérent. L'enjeu de leur étude est de parvenir à se faire une vision globale de leur répartition dans le koilon, au-delà de l'intérêt limité de chacune, prise isolément et en dehors de son cadre architectural. Nous présenterons d'abord les réservations au nom d'individus, puis celles concernant des groupes, avant de réfléchir à la répartition de l'ensemble des spectateurs dans le koilon.

III.2 — Réservations au nom d'individus

Pour les individus, on trouve sur les gradins du théâtre de Milet, comme c'est fréquent dans les théâtres, le nom au génitif seul, avec des lettres dont les dimensions et l'espacement permettaient de faire varier la longueur de la place occupée par l'inscription, et ainsi réservée. Dans un seul cas, pour une réservation individuelle gravée en petites lettres, on trouve l'adjonction du nom τόπος, sur une deuxième ligne (Διοδότου τόπος). Par contre cette adjonction est fréquente pour certaines des inscriptions topiques individuelles se trouvant ailleurs que sur les gradins, où il fallait lever l'ambiguïté, et pour la majorité des inscriptions de groupe, où les lettres de τόπος permettaient sans doute de couvrir une plus large surface[78].

77. Cameron 1976, p. 193-229.

78. Pour une typologie des inscriptions topiques, montrant une cohérence certaine des formulaires, Saliou 2017. Dans les édifices de spectacle, on ne trouve pas de textes longs (V). Au théâtre de Milet, les trois premiers types sont représentés : avant tout le génitif seul (type II), plus rarement

Les inscriptions recensées comportent une majorité de bribes dans lesquelles on ne peut reconnaître un nom. Que l'on considère l'ensemble ou la vingtaine de noms ou d'abréviations de noms certaines, on constate que les réservations individuelles pouvaient se situer aux tout premiers rangs, jusqu'à l'avant de la loge, comme dans le second maenianum ; pour le troisième, le manque de gradins conservés *in situ* ne permet pas de se faire une opinion. On pourra invoquer l'exemple du théâtre de Cibyra, où les plus illustres familles, comme celle d'un dénommé Platon, avaient des réservations dans le premier comme dans le second maenianum. Toutes ces réservations sont situées sur le siège, à l'exception de l'une d'elles gravée en lettres régulières sur la courbe convexe de l'ovolo, au nom d'un Antiochos.

Réservations groupées au nom d'un individu. Il convient de distinguer :

1. la réservation individuelle ;
2. la réservation au nom d'un individu, qui peut concerner un groupe.

L'inscription au nom de Thèlymitrès le montre bien. Répétée à l'identique sur les trois rangées supérieures du premier maenianum (**fig. 360**), elle devait réserver une trentaine de places, si l'on restitue deux blocs inscrits à la place de deux blocs anépigraphes, qui font partie des blocs non pas en place mais restaurés, pour compléter le dernier rang. Le nom correspond à celui de deux Milésiens bien connus, un père et son fils, tous deux artistes de renommée internationale, le père étant vainqueur multiple, ou pleistonice, le fils, périodonice. Ce dernier était de surcroît bienfaiteur de sa cité, avait contribué au financement du front de scène du théâtre, où deux corporations, celle des fabricants de lin et celle des portefaix, lui avaient consacré deux statues (voir *supra*, p. 610) [79]. La réservation correspond sans doute à un privilège qu'on lui avait accordé, ainsi qu'à sa famille. On peut dater cette réservation de la fin du IIe ou du tout début du IIIe s. apr. J.-C. (voir *supra*, p. 610) : c'est une des premières réservations gravées sur le koilon rénové. Pendant les quelques siècles où l'on grava des réservations sur les gradins, elle fut conservée, ce que nous avons souligné. La durée de validité de la réservation d'un privilège qui fut sans doute accordé aussi aux descendants de Thélymitrès nous échappe : on sait que des hydrophores de Didymes, de la quatrième génération du stemma familial que nous avons pu restituer (**fig. 626**), probablement à la fin du IIIe s. apr. J.-C., se réclamaient encore de leurs illustres ancêtres, mais on perd la trace de cette famille ensuite [80].

L'extension de la réservation montre qu'elle était destinée à la famille étendue (*familia*), au clan de ces champions, incluant les clients et les supporters peut-être. On pourra en relativiser l'importance en la comparant à l'inscription au nom de Klaudios Markellos au stade de Magnésie du Méandre : elle réservait les trois derniers rangs, banquette sommitale comprise, de cinq à six kerkis consécutives, soit 200 à 300

τόπος + G (type I), parfois le nominatif seul (type I) ; aucune ne comporte le terme κατέχω ou un de ses composés (type IV).

79. Capelle 2018.
80. *Cf. Milet* VI 4.

places [81]. En tous cas pour Thelymitrès à Milet, Markellos à Magnésie, ou encore de grands personnages à Cibyra [82], la réservation au sommet des gradins correspondait à un emplacement de choix, qui permettait de bien voir mais aussi d'être vu de tous. L'accessibilité de ces places, proches du diazôma, n'était pas un avantage négligeable ; elle permettait peut-être une entrée décalée remarquée, de même qu'aujourd'hui les notables de Boulogne-sur-mer rejoignent souvent leur loge au théâtre après le début du spectacle. Peut-être la réservation s'étendait-elle au-dessus des actuels trois derniers rangs à la banquette à dossier qu'il faut restituer au sommet du premier maenianum. Nous aimerions souligner en tous cas que, si ces banquettes doivent être distinguées de la proédrie en bordure d'orchestra, elles n'en constituaient pas moins des places de choix, pour les raisons que nous venons d'invoquer, mais aussi parce qu'elles comportaient un confortable dossier : au stade de Magnésie du Méandre, y prenaient place, outre le clan de Markellos, les technites dionysiaques et surtout les prêtres néocores, à qui l'on avait accordé une banquette entière, au sommet d'une de ces kerkis de la sphendonè, qui semblent avoir été particulièrement recherchées. Les inscriptions topiques gravées sur les dossiers de théâtres de Lycie et de Cibyratide (Arycanda et Cadyanda, Cibyra) montrent leur importance. À Milet malheureusement on conserve très peu de vestiges des banquettes couronnant les maenianums.

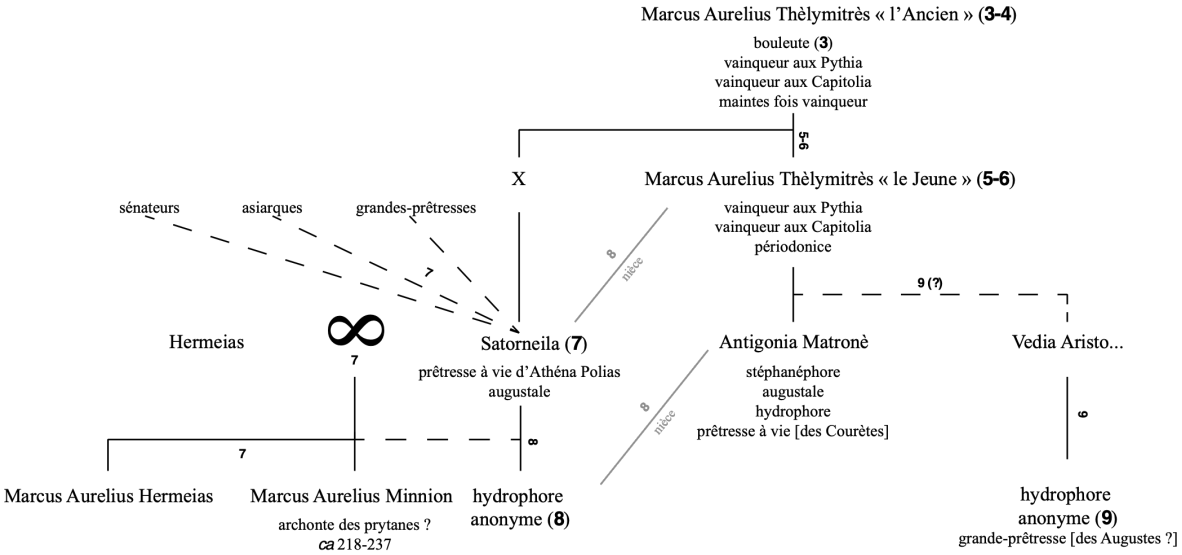


Figure 626 – Milet, théâtre. Stemma de la famille Thèlymitrès (Capelle 2017a, fig. 6).

Des réservations individuelles plus modestes. Cette réservation, dont nous avons souligné la précocité, se distingue des autres réservations individuelles, beaucoup plus modestes.

La taille des lettres varie et la qualité de la gravure est très inégale ; rares sont celles qui pourraient être l'œuvre d'un graveur professionnel. Elles se situent pour la vaste majorité sur le siège des gradins ; nous en avons repéré une nouvelle sur la

81. Dreyer 2013.
82. *I.Kibyra* 35.

partie convexe de l'ovolo, au nom d'un Antiochos, en belles lettres régulières, mais pratiquement effacée ; une telle inscription n'était lisible que par quelqu'un qui montait les gradins, tandis que celles sur les sièges s'anticipaient peut-être un peu mieux en descendant, mais c'était en montant qu'elles se lisaient à l'endroit.

FIGURE 627 – Milet, théâtre. Quelques inscriptions topiques depuis le sommet de l'escalier axial du second maenianum. Celle au nom de G. Domitios Andronikos n'est pas *in situ*.

Ces inscriptions n'empiètent jamais sur les joints des sièges, sauf en cas de réservation multiple. On observe de telles réservations surtout dans le second maenianum, où il était peut-être plus facile pour un individu lambda de réserver une place pour soi et ses proches : on y compte des inscriptions s'étirant sur plusieurs blocs, mais le nombre de places qu'elles pouvaient réserver apparaît considérablement réduit par rapport à celle de Thèlymitrès : ce n'était sans doute plus toute la *familia* qui pouvait en bénéficier, mais quelques proches. La plus vaste, celle de G. Domitios Andronikos (**fig. 627**), correspondait à six places environ ; nous avons vu qu'on la trouva peut-être trop gourmande. Remontée de part et d'autre de l'escalier axial, elle n'est pas à sa place d'origine et n'a pas été prise en compte dans le corpus. La présence de pattes de lion montre qu'elle s'étendait en tous cas de part et d'autre d'un escalier ; et le caractère très sommaire de la mouluration du gradin et des pattes léonines, qu'elle venait du second maenianum, voire du troisième.

D'autres, comme celle au nom d'Antiochos, correspondent plutôt à deux places. Une réservation au nom de Rouphos (= Rufus) couvrait deux places au minimum, une au nom d' [Asi]atikos ou d'un personnage de rang consulaire (ὑπατικός) [83], trois au minimum.

Aux tout premiers rangs, ce sont des réservations individuelles : ainsi Diodotos, Loukios Laitos (= Lucius Laetus). Pour ce dernier (**fig. 628.1**) nous ne lisons pas

83. *Cf. I.Laodikeia am Lykos* 31 : Παυλείνου ὑπατικοῦ.

Paitos, comme le célèbre L. Paetos, auteur d'une lettre aux Milésiens au ier s. apr. J.-C., soit avant la mise en place des gradins du koilon, mais L. Laitos, avec deux *lambdas* cursifs ; le nom est attesté également, et laisse penser que le personnage, qui avait sa place au premier rang juste devant la loge, pourrait se rattacher à une célèbre famille de consulaires.

Figure 628 – Milet, théâtre. Inscriptions topiques. 1. L. Laetos. 2. APTE, MA (2016).

Ces places individuelles semblent définies de manière empirique plutôt que mesurées précisément, ce que pouvait laisser supposer la réservation de G. Domitios Andronikos. Certaines inscriptions occupent le centre d'une zone de *ca* 40 cm de large, comme APTE et MA, côte à côte, où nous proposons de voir deux réservations distinctes (**fig. 628.2**), contrairement à la publication qui considère que le nom est scindé en deux (*Milet* VI 3 940 VI) : APTE, gravé d'une autre main, dans un autre sens, est du reste une abréviation connue pour Ἀρτεμᾶ[84]. De même, l'inscription de Diodotos occupe un espace long de 35 cm à partir du joint. Enfin, l'abréviation du *praenomen* L. et le *nomen* Laetos semblent disposés de manière à définir une place du côté intérieur d'une colonne de la loge (**fig. 628.1**) : le *nomen* est gravé en toutes lettres perpendiculairement au siège comme une ligne de délimitation à l'extrémité d'une zone lisse, tandis que le *lambda* isolé de l'abréviation du *praenomen* marquerait le centre de la place.

Société des spectateurs.

• **Une cité cosmopolite.** Les inscriptions, qui rassemblent des noms grecs, latins et indigènes (**fig. 629.1**), témoignent d'un certain brassage culturel, voire ethnique, au théâtre. Elles sont sans doute le pâle reflet de la population d'une cité cosmopolite, ouverte à Rome, et multi-confessionnelle ; il paraît improbable qu'un étranger de passage se soit réservé une place, même si la pratique du graffiti à finalité commémorative plutôt que pratique n'est pas exclue. Parmi les noms indigènes, nous proposons, à partir de parallèles onomastiques, de lire deux anthroponymes de Lycie-Pamphylie, du moins pour le second, au nominatif, dans une inscription que P. Herrmann avait marquée d'une *crux desperationis* : Marsis et Lès (**fig. 630.1**). L'emploi du nominatif plutôt que du génitif paraît significatif : le tour est bien attesté

84. Oikonomides *et al.* 1974.

pour les inscriptions topiques (type III de Saliou 2017), mais il est singulier dans l'ensemble milésien, ce qui laisse penser que les intéressés eux-mêmes gravèrent ou firent graver le texte.

Parmi les noms romains on notera que G. Domitios (= Caius Domitius) Andronikos devait être le descendant d'un grec ayant obtenu la citoyenneté romaine, probablement sous les Flaviens, de même qu'avant lui Thèlymitrès descendait peut-être d'un affranchi de Marc Aurèle ; Rouphos (= Rufus) était quant à lui un *cognomen* désignant un personnage d'origine romaine, de même que L. Laetos (= Lucius Laetus), probable magistrat de haut rang. On aimerait en savoir plus sur le nom se finissant par -ατικοῦ.

Les simples noms grecs apparaissent cependant majoritaires (Antiochos, Diodotos) si l'on en reconnaît derrière certains groupes de deux, trois ou quatre lettres : gravées au centre d'un siège théorique, elles semblent constituer des abréviations d'anthroponymes que nous avons cherché à élucider. Ainsi une recherche d'occurrences dans le LGPN permet d'établir que le développement le plus probable de TPO, que l'on rencontre au moins deux fois, est Τρόφιμος[85] ; le nom est attesté 384 fois dans le LGPN, sans compter son équivalent féminin et ses dérivés, y compris en Ionie, contre une centaine pour Τροκοντας, attesté par ailleurs uniquement en Lycie-Pamphylie. De même ΣΩ, qu'on lit trois fois dans le premier maenianum, pourrait être l'abréviation de Σωσίβιος, nom que l'on trouve développé sur un gradin erratique publié comme provenant du théâtre (*Milet* VI 2, 940 l), mais qu'après examen nous rattachons au stade, de même qu'un autre gradin erratique portant un autre ΣΩ, publié avec lui. À cela on pourrait ajouter Αρτε(μᾶ). Nous ne poursuivrons pas l'exercice, trop périlleux, de savoir à quelles initiales pourraient renvoyer les lettres isolées.

Noms grecs	Noms latins	Noms indigènes
Ἀντιόχου **(2 places)** Διοδότου τόπος Ἀρτε(μᾶ) Τρο(φίμου) X 2 Σω(σιβίου) X 2 Βερ(ενίκης)	Λ(ουκίου) Λαίτου *L(ucius) Laetus* Ῥούφ[ου] **(2 places min)** *Rufus* [Ἀσι]ατίκου **(3 places min)** *Asiaticus* ? ὑπατικός ?	Μάρσις + Λῆς **(couple)**
(M. Αὐρ.) Θηλυμίτρου *Marcus Aurelius* Thèlymitrès **(*ca* 28 places)** Γαίου Δομιτίου Ἀνδρονίκου *C(aius) Domitius* Andronikos **(*ca* 6 places)**		

Figure 629 – Milet, théâtre. Aperçu de la diversité des anthroponymes.

85. Abréviation recensée dans Oikonomides *et al.* 1974, p. 166. On rencontre aussi TP..

• **La place des femmes parmi les gradins.** Les femmes sont également représentées. On en trouve en couple, comme dans l'inscription où nous avons reconnu une paire de noms, Marsis et Lès. Une réservation au nom d'un couple se rencontre également au théâtre d'Aphrodisias, au nom d'une Ap[phia] et de son mari Phl(abios) Hermip[pos] (*I.Aphr.* 8.69) ; sans doute aussi au théâtre de Cibyra où l'on trouve trois fois l'abréviation ΓΥ ou ΓΥΝ associée à un nom d'homme, qui pourrait être celle de γυνή ou γυναικός au génitif.

À Milet on trouve également les deux lettres ΓΥ, mais seules : cela pourrait-il être l'abréviation d'une réservation d'un secteur pour les femmes, du moins celles qui ne prenaient pas place en famille et ne jouissaient pas du privilège d'une place de choix ? Un τόπος γυναικῶν, formule attestée sur le dallage du sanctuaire d'Artémis Leukophryènè à Magnésie [86], n'est pas à exclure.

On peut supposer que les noms d'autres femmes étaient inclus de façon implicite dans les réservations au nom de leur mari ou d'un autre tuteur, comme celle de Thèlymitrès et les autres réservations multiples.

Peut-être enfin existait-il des réservations individuelles au nom seul de femmes : ainsi le fragment BEP, que nous proposons de combiner avec le fragment NEIK, pourrait donner le nom féminin βερενείκη, à moins qu'il ne faille lire une abréviation sans ambiguïté βερ(ενίκης). Les exemples ne sont pas légion : l'inscription ζῴη (MC, K6, R4, g5 cons.) au nominatif plutôt qu'au génitif, correspond sans doute, plutôt qu'à un nom féminin, à une acclamation chrétienne bien attestée (voir *supra*, p. 636). La thèse de l'existence de réservations au nom de femmes seules et mêlées au public, que ces quelques bribes étayent mal, se trouve corroborée par la comparaison avec d'autres exemples ioniens : la réservation au nom d'une femme d'une place aux premiers rangs au théâtre de Métropolis, diverses inscriptions du stade de Magnésie du Méandre [87] ; au stade d'Aphrodisias comme au théâtre, ont été identifiées des réservations au nom de femmes, dont deux côte à côte dans le premier édifice (*I.Aphr.* 10.10.U). À Milet, les réservations féminines jusqu'ici mentionnées se situent dans le second maenianum.

Figure 630 – Milet, théâtre (2016). Inscriptions topiques. 1. ΜΑΡΣΙΣΛΗΣ (MC, K6, R15, g1). 2. ΒΕΡ (MC, K6, R17, g7).

86. Bingöl 2007, p. 87, fig. sans n°.
87. Dreyer, Bingöl 2014 : Julia (K8, R24), Julia Trapale ? (K9, R24).

• **Des femmes comme des hommes hors des rangs ?** Quelques femmes issues de familles influentes se distinguent enfin dans d'autres inscriptions, soignées et plus en vue, en dehors des gradins : sur un bloc erratique que nous restituons comme un couronnement du mur de fond d'un diazôma (**fig. 631**), une inscription au nom d'Attikilla (= Atticilla). Ce nom, éventuellement celui de la stéphanéphore Attikilla Grania, que l'on situe après 212 (*Milet* I 3 176), vient s'ajouter, dans une série de six inscriptions (*Milet* VI 2, 929-934) au même emplacement, à un autre nom féminin, celui de Statilia Pythodoris (*Milet* VI 2, 929), qu'on a pu identifier à une illustre hydrophore de Didymes (*I.Didyma* 332), également postérieure à 212. Parmi les autres noms, on compte au moins trois individus de sexe masculin, dont l'un, Hermias, était aussi stéphanéphore (*Milet* VI 2, 930).

L'interprétation de ces inscriptions est sujette à débat.

Figure 631 – Milet, théâtre. Bloc inscrit au nom d'Attikilla provenant du couronnement d'un mur de fond de diazôma (2016, photographie retournée).

Figure 632 – 1. Halicarnasse, théâtre. Inscription (Pedersen, Isager 2015 *I.Halikarnassos* p. no. 274) sur le couronnement d'un mur de fond de diazôma (2010). 2. Cibyra, théâtre. Inscription longue (*I.Kibyra* 42E) sur le mur de fond du diazôma (2014).

⋆ **Des « Stifterinschriften » ?**

Les longues inscriptions honorifiques du théâtre de Cibyra (**fig. 632.2**)[88], et les inscriptions de celui de Myra[89] montrent que le diazôma, en tant qu'espace de circulation, était un lieu privilégié pour mettre en valeur des inscriptions d'un autre type que les inscriptions topiques. Comme cela a été remarqué dans *Milet* VI 2 p. 120, le génitif seul peut correspondre, plutôt qu'à une inscription topique, à une dédicace architecturale (*Stifterinschrift*), à un acte évergésique, consistant dans le financement par un particulier d'une petite partie de la construction, comme cela est connu pour des gradins[90]. On pourrait ne pas y voir d'alternative possible, car si l'omission du ὁ τόπος régissant le complément du nom au génitif est courante sur les gradins[91], une place réservée par le génitif seul sur le mur de fond du diazôma pourrait paraître bien vaguement indiquée par une inscription placée en contrebas et en avant du premier rang du secteur supérieur, et donc invisible depuis le gradin, ou bien au-dessus et en arrière du dernier rang du secteur inférieur, séparée par un couloir de circulation.

Si l'on retient l'hypothèse d'une série de dédicaces offertes par des personnages en vue de la cité, il faudrait s'interroger sur l'objet du financement : le diazôma lui-même, sur lequel porterait le génitif, ou les gradins le surmontant ? Il faudrait aussi remarquer que cela serait le signe que le second maenianum était encore en travaux dans le courant du IIIe s. apr. J.-C., ce qui va à l'encontre de la chronologie traditionnelle, mais, de notre point de vue, n'est pas exclu (voir *supra*, p. 557). La forme des lettres montre qu'à chaque inscription correspond une main différente, ce qui ne plaide pas en faveur d'une stricte simultanéité. En somme, cette hypothèse peut paraître plausible, mais elle n'est pas sans difficultés. L'une d'elles est peut-être que les personnages semblent avoir été relativement nombreux – plusieurs par kerkis – et de statut particulièrement élevé, si bien qu'on pourrait supposer que s'ils avaient contribué au financement du chantier, cela aurait été en contribuant davantage qu'à hauteur de quelques gradins, comme pouvaient le faire de simples particuliers.

⋆ **...ou des inscriptions topiques ?** Une autre hypothèse est envisageable, comme R. Bouchon le fait pour des inscriptions plus denses gravées au même emplacement au théâtre de Larissa : celle selon laquelle on installait des sièges dans le couloir du diazôma. Ces inscriptions seraient donc elles aussi topiques. Le parallèle le plus proche se trouve au théâtre d'Halicarnasse (**fig. 632.1**), où l'on trouve comme à Milet le nom d'une prêtresse au génitif sur le couronnement du mur arrière du diazôma. Cette inscription a conduit P. Pedersen à faire l'hypothèse audacieuse d'une loge (« box ») pour la prêtresse et même d'une kerkis réservée aux femmes[92]. Que l'ensemble de la kerkis située derrière l'inscription ait été réservée aux femmes,

88. *I.Kibyra* p. 52-72, nos 42-44.
89. Özdilek 2016, p. 171, *cf.* Özdilek 2011, p. 273.
90. Se reporter par exemple à Moretti 2010.
91. Même des inscriptions au génitif sur les gradins pourraient avoir correspondu au nom de bienfaiteurs les ayant payés plutôt que des usagers les ayant réservés : c'est l'interprétation que l'on a privilégiée pour le théâtre de la ville d'Épidaure (Petrounakos 2015).
92. Pedersen, Isager 2015, p. 313-315, *I.Halikarnassos* p. no. 272 : –]ινιάνης ἱερίας Ἥρ[?ας.

paraît peu convaincant, si l'on pense au cas milésien, où l'on trouve des noms de femmes en deux points au moins du couronnement, mais aussi ailleurs dans les gradins et au-delà.

L'idée de places de choix dans le diazôma paraît pertinente : au stade de Magnésie du Méandre, où les places les plus enviées semblent avoir été en hauteur, on trouve aussi des inscriptions pour des stéphanéphores dans la galerie couronnant les gradins, qu'on pourrait qualifier de portique in summa cavea. Peut-être installait-on dans ces espaces de circulation une série de sièges mobiles pour des prêtres et grands magistrats, constituant une forme de nouvelle proédrie haute, qui permettait de bien voir et d'être vu de tous.

Un autre cas apparaît en effet bien attester l'existence de réservations pour des individus en dehors des gradins, y compris des femmes d'un certain rang : c'est celui déjà évoqué (voir *supra*, p. 555) des places de choix sur les côtés de la scène, marquées par des inscriptions explicitement topiques sur le parapet du mur de soutènement de l'orchestra, côté scène. Ces inscriptions topiques se distinguent par leur qualité, comme celles du diazôma. Elles définissent de part et d'autre de l'estrade, contre les premières rangées de gradins, des sortes de loges latérales assimilables aux tribunals du théâtre latin, qui n'apparaissent pas aussi importantes que la loge axiale. À l'ouest, on y trouve un nom de femme, Ioulia Artemo, associé à un dénommé Ti. Ioulios Antiochianos. Sans doute s'agit-il encore d'un couple assumant des charges prestigieuses. À l'est, la réservation est au nom du seul Claudius Aquila ; l'étendue de l'espace, symétrique au premier, n'interdit pas que ce personnage soit venu accompagné. Enfin on pourra rappeler qu'existaient aussi des places réservées anépigraphes, ou presque : la loge axiale, ainsi que peut-être des sièges installés dans les somptueuses niches du podium, qui auraient pu constituer une survivance de la proédrie, comme au nouveau théâtre de Magnésie du Méandre, dont le modèle semble avoir été celui de Milet (voir *supra*, p. 1200).

Cet ensemble montre donc que la répartition des individus sur les gradins était davantage liée au rang social qu'au sexe. On pouvait trouver des femmes, probablement, dans les trois secteurs du koilon. Sans doute en général se trouvaient-elles en compagnie de leur mari ou d'un autre représentant légal. Pour étayer l'hypothèse de la présence de femmes dans le premier maenianum, on n'a repéré à Milet aucune réservation directement au nom d'une femme, mais le cas est bien attesté au théâtre de Métropolis, aux premiers rangs d'une kerkis des extrémités. À Éphèse en revanche, à l'époque trajanienne, on peut penser que les femmes n'avaient pas accès au maenianum inférieur, ce qui n'était pas sans cohérence avec la loi *lex Iulia theatralis* (Suet. *Aug.* XLIV) : elles étaient exclues de toutes les catégories pour lesquelles des kerkis étaient réservées (tribus, boulè, gerousia, éphèbes, paides, hiéronices, chrysophoroi). À Milet en tous cas, elles pouvaient aussi, comme à Halicarnasse, avoir leur nom affiché en grandes lettres à des places de choix en dehors des gradins, qu'on leur attribuait peut-être officiellement, en raison d'un statut particulier dans la société.

• **Conclusion.** Le cas des femmes montre qu'on ne saurait penser qu'il exista dans les théâtres de l'Empire romain un système hiérarchique unique selon lequel les spectateurs s'étageaient sur les rangs, mais que chaque cité et chaque théâtre avait son organisation propre en un temps donné. De façon générale au théâtre de Milet, les nombreuses inscriptions prenant l'apparence de graffiti laissent penser qu'il existait une certaine liberté dans le choix exact de la place. On aimerait s'intéresser à d'autres catégories, mais les inscriptions topiques individuelles ne fournissent pas d'informations explicites sur le statut des personnages, et la prosopographie est périlleuse pour des noms sans patronyme.

III.3 — Réservations au nom de groupes

Plus riches d'enseignements sur la société et la façon dont elle se donnait à voir dans les gradins, sont les réservations au nom de groupes. On les trouve dans les premiers rangs des kerkis latérales, 1, 2 et 4, la kerkis centrale 3 étant occupée par la loge. On remarque qu'elles n'occupent jamais le tout premier rang, ce qui laisse ouverte la question de la réservation de celui-ci à des individus sélectionnés, dans la tradition de la proédrie. Ces inscriptions sont publiées. Nous nous contentons de les réunir en une image synthétique en les situant approximativement, au gradin près (**fig. 633**).

Elles peuvent être regroupées en trois catégories : groupes confessionnels, classes d'âge, αὐράριοι.

Groupes confessionnels. Trois groupes de Juifs avaient fait graver des réservations (n°s 3, 5, 6 sur le plan) des deux côtés du premier maenianum, dans les kerkis 2 et 4, de part et d'autre de la kerkis centrale. Si le génitif pluriel ignorant la longue (θεοσεβίον, φιλαγούστον) se retrouve dans d'autres inscriptions, la forme Εἰουδέων pour Ιουδαίων dénote peut-être un idiolecte : elle indiquerait que le texte émanait de la communauté elle-même. Si les trois groupes appartenaient à la même religion, les réservations distinctes correspondaient à diverses identités, les Juifs véritables (Ἰουδαῖοι) se distinguant des θεοσεβεῖς, terme qui dans les sources talmudiques désigne les sympathisants [93]. Les identités pouvaient être plurielles : certains Juifs se présentaient comme des bleus, intégrés dans un plus grand groupe. L'inscription en question apparaît avoir été soigneusement effacée.

Classe d'âge. Une seule classe d'âge est représentée (n° 8), celle des νεώτεροι, à savoir ceux qui sont « plus jeunes que… », ou « assez jeunes ». L'emplacement de l'inscription n'est pas assuré, le bloc qui la porte ayant été remonté ; les νεώτεροι auraient très bien pu être regroupés à l'une des extrémités du maenianum, comme à Éphèse les παῖδες dans la onzième et dernière kerkis. Cette classe d'âge relative était variable selon le contexte institutionnel en question. À Milet, la définition de cette classe d'âge

93. Hommel 1975, Murphy-O'Connor 1992. L'article Schwank 1969, peu accessible – nous l'avons consulté à la bibliothèque du Saulchoir – n'apporte strictement rien à la question et donne un emplacement erroné des inscriptions.

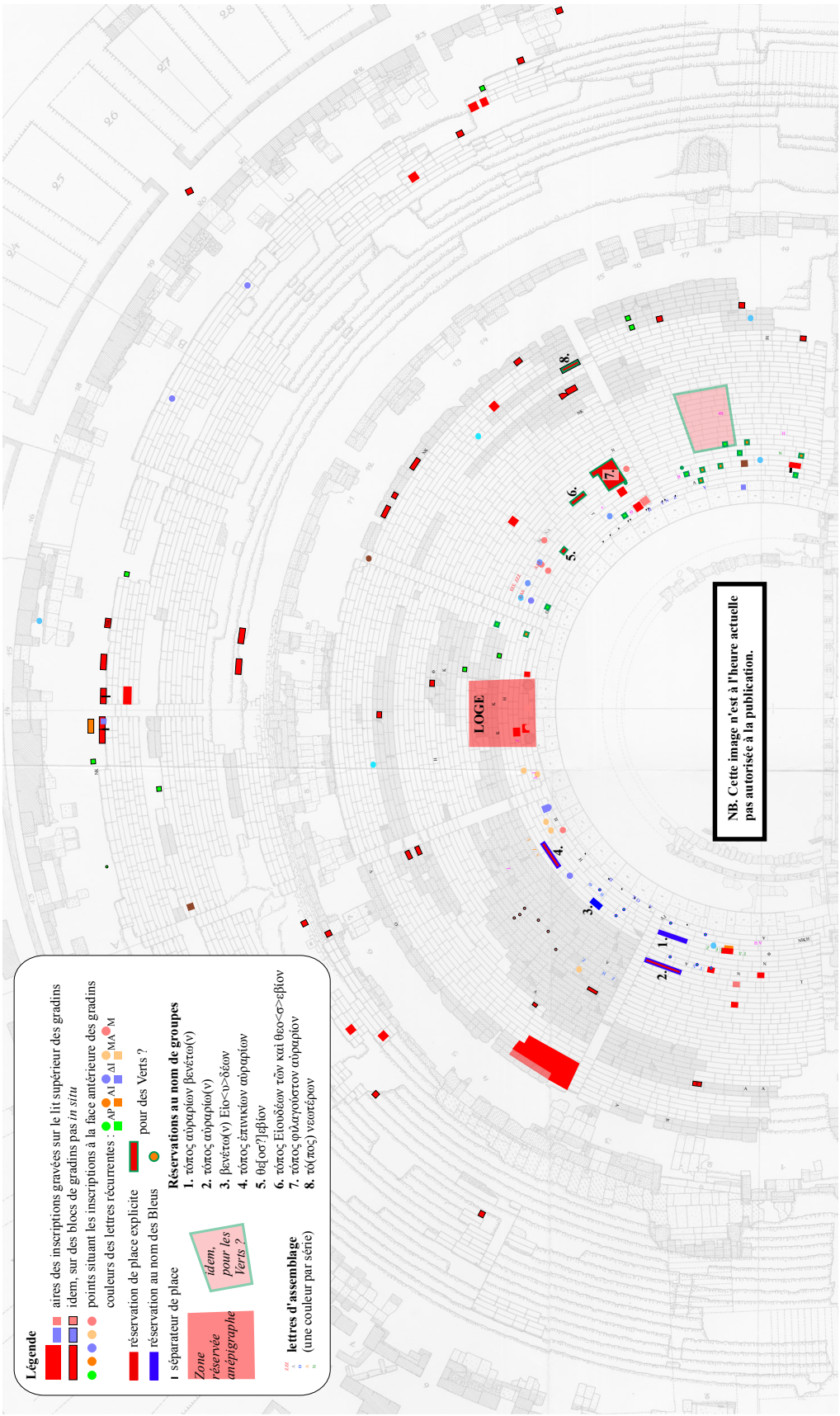


FIGURE 633 – Milet, théâtre. Aperçu sommaire des inscriptions sur les gradins (d'après le pierre à pierre, réduit au 1:400, de *Milet* IV 1 pl. 38, indiquant en grisé les gradins remontés, les textes de *Milet* VI 3 940 et quelques observations complémentaires, sans géoréférencement).

n'est pas assurée : dans la cité il existait un gymnase qui était à la fois celui des νέοι et des éphèbes (*Milet* I 7 203a), parmi un total de trois gymnases (*I.Didyma* 263, 296) [94] ; peut-être la catégorie regroupait-elle à la fois les éphèbes (18-20 ans) et les νέοι (20-30 ans), groupe important connu pour avoir été impliqué à Milet dans les funérailles publiques (*Milet* I 9 368), ce qui pourrait sembler un nombre trop important, même si l'on ne connaît pas l'étendue exacte de la réservation ; il aurait pu s'agir des seuls éphèbes, les νεώτεροι constituant littéralement la catégorie précédent les νέοι. À Éphèse, les éphèbes, au nombre de 250 environ, occupaient une kerkis entière au théâtre, d'après la fondation de C. Vibius Salutaris ; dans la même cité, les πα□δες, autre classe d'âge juvénile, se trouvaient dans une autre kerkis. À Halicarnasse encore, douze rangées au moins de la neuvième des onze kerkis étaient réservées aux éphèbes [95], qui avaient aussi leur place au théâtre de Termessos [96]. Des réservations pour des jeunes sont aussi attestées au stade (νεώτεροι et éphèbes accompagnés de leurs encadrants, οἰκόνομοι) et à l'odéon d'Aphrodisias [97], à Nysa [98] ou encore à Mélos sur un gradin erratique (τόπος νεανίσκ[ων]) [99].

Les classes d'âges juvéniles sont les seules au nom desquelles on connaisse des réservations ; une catégorie des *andres*, innombrable et indistincte, aurait eu peu de sens. Ch. Roueché souligne le rôle dans l'éducation sportive et culturelle des places dans les édifices de spectacle pour les jeunes des gymnases regroupés en associations [100] ; plus généralement le phénomène est sans doute lié au développement des associations de jeunes à l'époque impériale, et à la mise en avant des jeunes dans les processions et diverses célébrations et acclamations, à l'occasion de l'accueil d'un empereur ou d'un visiteur important.

αὐράριοι. Les *aurarioi* sont les plus représentés sur les gradins : on en dénombre quatre groupes. Le terme est une translittération du latin *aurarius* qui peut prendre 2 sens selon le nom d'où on le fait dériver :

— **d'*aura***, c'est le partisan, le supporter, synonyme de laudator ou de favisor chez les commentateurs et lexicographes [101] ;

— **d'*aurum***, c'est l'ouvrier en or, l'orfèvre.

Cette polysémie a donné lieu à un débat sur le sens à donner aux αὐράριοι (= *aurarii*) que l'on rencontre fréquemment dans les théâtres.

— D'un côté, A. Cameron défendit le premier sens dans un livre publié en 1976 sur les factions du cirque [102] ; sa démonstration, qui repose sur un certain nombre d'éléments concordants, tend à montrer que les factions, qui se cantonnèrent

94. Forbes 1933, p. 50, 53, 60-61, Chankowski 2010, p. 265-266, Kennell 2013.
95. Pedersen, Isager 2015, p. 312.
96. *TAM* III 1, 872, B III n° 37.
97. Roueché 1993, bloc 32, rangs R à V. Au rang S : τόπος οἰκονόμων νεωτέρων.
98. Kadioğlu 2006.
99. *IG* XII 3 1243c.
100. Roueché 1993, p. 123.
101. Références dans Cameron 1976, p. 248.
102. Cameron 1976.

dans les cirques jusqu'au IVe s. apr. J.-C., firent leur entrée au théâtre vers le Ve s. apr. J.-C. sur le modèle des claques, au nombre de deux, les Verts et les Bleus, et non plus quatre, alors que Rouges et Blancs se maintenaient dans les courses jusqu'au XIIe s. au moins. A. Cameron fut suivi par d'autres, notamment P. Herrmann et Fr. Kolb, spécialiste des inscriptions topiques [103].

— De l'autre, un peu plus récemment, Ch. Roueché a fait des αὐράριοι des orfèvres, ou plutôt des banquiers impliqués dans le financement des spectacles et le culte impérial [104]. Tout en reconnaissant que d'autres termes désignent les associations professionnelles d'orfèvres, comme les χρυσοχόοι ou les χρυσουργοί [105], elle fait le lien entre les αὐράριοι et les primes en or distribuées aux artistes, la tradition de l'octroi d'une couronne en or à l'empereur, qui constituait une sorte de taxe [106]. Cette thèse aussi fut suivie [107], et on a pensé pouvoir la démontrer [108], si bien qu'elle est souvent admise dans les études sur les corporations, sans autre forme de procès [109]. Il nous faudra en discuter, car la polysémie du terme αὐράριος, telle que l'enregistre un bon dictionnaire comme le *DGE*, demeure.

Avant de proposer une interprétation à partir des témoignages matériels du théâtre de Milet, un bilan provisoire s'impose sur ce que l'on trouve sur ses gradins, ou plutôt sur ce que l'on n'y trouve pas. On constate qu'aucune inscription topique n'atteste une division politique traditionnelle du koilon, alors que dans maints théâtres furent conservées jusqu'à leur désertion des inscriptions prévoyant une répartition par tribus sur les gradins : en Ionie, ceux déjà cités, celui de Phocée, abandonné au début de l'époque impériale, mais aussi celui d'Éphèse, utilisé jusqu'aux Ve-VIe, voire au début du siècle suivant ; également en Phrygie, par exemple le théâtre central de Hiérapolis, abandonné au IVe s. apr. J.-C. (pour d'autres exemples, voir *supra*, p. 1246). Aucune inscription non plus ne correspond à des instances civiques, à des magistrats, comme en sont nommés au théâtre d'Éphèse, mais aussi à celui de Laodicée de Phrygie, qui ne devint hors d'usage qu'au VIIe s., ou encore au stade de Magnésie du Méandre par exemple. Enfin, à part pour les αὐράριοι, et seulement si l'on considère qu'il s'agissait d'orfèvres ou de banquiers, on n'observe aucune association professionnelle, comme elles fleurirent à l'époque impériale dans l'Orient romain [110], alors même qu'on leur connaît des places réservées, dans la région au stade de Magnésie du Méandre, datées plutôt du IIe s. apr. J.-C. [111] Des associations

103. *Cf. Milet* VI 3 940 et bibliographie antérieure.
104. Roueché 1993 et Roueché 1995.
105. Pour un χρυσου[ργός] au théâtre, voir *I.Perge* 476f.
106. On pourrait remarquer que ce dernier phénomène était bien antérieur aux αὐράριοι, puisqu'on fait la même analyse à propos des honneurs attribués aux souverains hellénistiques.
107. Carrié 1998.
108. Zuckerman 2000.
109. Dittmann-Schöne 2001, Ascough *et al.* 2012, Harland 2014 135.
110. Depuis Ziebarth 1896 et Poland 1909, van Nijf 1997, Dittmann-Schöne 2001, Ascough *et al.* 2012, Harland 2014. Voir aussi l'utile site philipharland.com (dernière consultation le 22/11/20).
111. Dreyer, Bingöl 2014 : boulangers (K10, R17), teinturiers en noir (K10, R20-23), meuniers ? (K11, R20), diverses associations (K11, R22-23), jardiniers (K12), oiseleurs (K12, R21), *mandragoreitoi* (K12, du podium au diazôma).

disposaient également de places réservées dans les théâtres d'Asie Mineure, comme au théâtre d'Assos [112], aux théâtres d'Aphrodisias et de Laodicée [113], abandonnés tardivement pour ces deux derniers en particulier. À Milet même, des corporations sont bien connues à l'époque impériale, et ce sont deux d'entre elles qui firent ériger dans le théâtre des statues en l'honneur de M. Aur. Thèlymitrès, à une époque où l'on gravait en son nom une réservation de place (voir *supra*, p. 610) [114]. Leur absence sur les gradins serait-elle simplement due à un défaut de conservation ? Quoi qu'il en soit, l'ensemble des inscriptions conservées permet de montrer que deux groupes bien plus importants subsumaient tout autre, quelle que soit son identité.

III.4 — Répartition des spectateurs dans le koilon : une division en deux camps

C. Zuckerman, dans un article daté de 2000, entendait mettre fin, grâce à l'étude d'un graffiti du théâtre d'Aphrodisias (*I.Aphr.* 8.61.8i), à la querelle sur les αὐράριοι [115]. Le personnage représenté, un πρωταυράριος, est surnommé Kolothron, sobriquet dérivé du nom κόλυθρον, κόλυθροι au pluriel, désignant les testicules (*LSJ*), ce que Zuckerman traduit par « bourses » : selon lui, le mot exploiterait un double-sens commun (« il est l'homme aux bourses parce qu'il tient les cordons de la bourse ») et le dessin serait doublement évocateur : il représenterait un homme aux bourses, mais aussi un homme-bourse ; la représentation pourrait évoquer la rondeur et la vacuité des corps comiques rembourrés de la comédie ancienne, tels que les décrit Alexa Piqueux par exemple [116] ; tout cela expliciterait un lien entre la fonction du personnage et son porte-monnaie. Le πρωταυράριος serait donc plutôt le banquier en chef.

Figure 634 – Aphrodisias, théâtre. Inscription au nom d'un πρωταυράριος (Zuckerman 2000, fig. 1 d'après Roueché 1993, 46 J 8).

112. Özhan, Arslan 2013.
113. *I.Laodikeia am Lykos* 32-33.
114. *Milet* VI 2 935, *Milet* VI 2 939 (fabricants de lin), *Milet* VI 3 1367+1368 (porteurs hermaïstes) (Capelle 2018 nº 5), *Milet* VI 3 1138 (pêcheurs de coquillage), 1139 (jardiniers de la ville), Dittmann-Schöne 2001, Harland 2014 133-134.
115. Zuckerman 2000, p. 73-78.
116. Piqueux 2015.

Cependant, si l'on revient au cas de Milet, on pourrait s'étonner du nombre important de banquiers monopolisant les premiers rangs et trouver, peut-être, qu'il existait beaucoup de sous-groupes bien distincts dans le koilon pour un seul corps de métier. On pourrait arguer que l'identité de banquier pouvait très bien se décliner en une multitude d'identités, de même qu'il existait trois groupes de Juifs se donnant des noms différents. Mais l'étrangeté du nombre devient insurmontable, si l'on remarque qu'une abréviation particulièrement récurrente semble pouvoir être associée aux αὐράριοι.

Groupes de lettres associés aux αὐράριοι. On observe en effet plusieurs séries de groupes de deux lettres sur le listel et la doucine des gradins, dont quelques-uns sont publiés, et que nous résumons par une image aux points situés au gradin près. Les plus courants sont AP, AI (possible variante du précédent), ΔI, MA, M : sur le plan nous leur attribuons une couleur, dans un carré lorsqu'elles se situent sur le siège, un cercle quand elles sont gravées sur la face antérieure des gradins (**fig. 635**). Ces groupes semblent correspondre à des abréviations plutôt qu'à des marques de maçon : en effet, on les trouve à la fois sur des gradins hellénistiques remployés et dans le second maenianum (ΔI) ; on peut en trouver deux sur le même bloc (ΔI et MA) ; certaines occupent le siège de façon très visible : on peut les trouver sur le listel, la doucine et le siège, et sous forme de grand monogramme sur le siège pour AP (**fig. 637**).

FIGURE 635 – Milet, théâtre. Groupes de deux lettres et lettres isolées récurrentes sur le listel inférieur des gradins. De gauche à droite : AP, ΔI, MA, M.

AP est de loin le plus fréquent, avec vingt-huit occurrences (12 sur le listel, 6 sur le siège, 10 sous forme de monogramme). L'idée qu'il puisse s'agir d'une abréviation pour des archontes nous paraît anachronique et invraisemblable, vu le nombre, 34 dans la seule kerkis centrale [117]. P. Herrmann a rejeté, sans proposer d'explication de la fréquence de ce digramme, une thèse de Fr. Kolb, qui nous semble mériter d'être éprouvée et développée (*Milet* VI 3 940), selon laquelle AP sur le listel coïncide avec les inscriptions topiques des αὐράριοι : les AP sont en effet situés en contrebas de ces dernières, indiquant peut-être le début de la zone réservée, au premier rang dans la première kerkis, au second dans la seconde. AP figure ainsi à proximité immédiate du Τόπος αὐραρίων βενέτων, par deux fois sur le rang inférieur ainsi que par trois fois

117. ROUECHÉ 1993, 46F.

sur le rang supérieur, sous l'inscription Τόπος αὐραρίων, ce qui forme un ensemble important concentré sur l'extrémité droite des cinq premiers rangs de la première kerkis. Dans la deuxième kerkis, le Τόπος ἐπινικίων αὐραρίων, de l'autre côté de l'escalier, pourrait être associé au groupe AP sur le gradin à gauche de l'inscription et sur les deux AP sur le rang inférieur, sous l'inscription : cela formerait un ensemble plus restreint à côté du premier. Enfin, un AP est présent, non pas à proximité mais sur le listel d'un des blocs portant le Τόπος φιλαγούστον αὐραρίον – orthographié différemment et situé de l'autre côté du koilon – réparti sur l'extrémité droite des rangs 4 à 6. Ainsi neuf AP sur listels, dont les *alphas*, à oblique droite outrepassée en haut et transversale rejoignant le bas de l'oblique gauche, sont très proches, pourraient être rapprochés des inscriptions pour les αὐράριοι. La séquence était située à l'avant des gradins, peut-être pour être lisible par les spectateurs venant d'en bas.

On peut ajouter que les six AP gravés sur le siège, plus grands, se trouvent tous dans la moitié orientale du koilon, débutant à droite de la loge centrale, et se concentrant aux cinq premiers rangs ; dix autres occurrences encore prennent la forme de monogrammes gravés sur le siège (**fig. 638.1**). Toujours côté est, on trouve aussi de façon récurrente la séquence de lettres AI, avec une courbe au sommet de l'*alpha* singularisant la série (**fig. 637.3**). Peut-être s'agissait-il d'une variante de AP ou d'un sous-groupe d'αὐράριοι.

Peut-être ces AP tenaient-ils lieu de réservations pour les αὐράριοι, étant gravés au même emplacement sur les gradins. Comme on l'a remarqué, on rencontre aussi cette séquence à Aphrodisias, au théâtre, dans le secteur central, autour de la « loge impériale », en nombreux exemplaires, mais aussi au stade, aux deux extrémités de deux rangées du même bloc, avec encore semble-t-il la variante AI dans la seconde, ainsi peut-être qu'à l'odéon [118]. Il nous semble qu'on peut ajouter au corpus le stade de Milet lui-même, en tenant compte de gradins que nous réattribuons au stade : par exemple un gradin disparu (**fig. 636**), sans repose-pieds, qui ne peut provenir du théâtre et porte en grandes lettres maniérées sur le siège les lettres AP, ainsi que d'autres effacées, ce qui semble caractéristique des gradins provenant du stade (voir *supra*, p. 641).

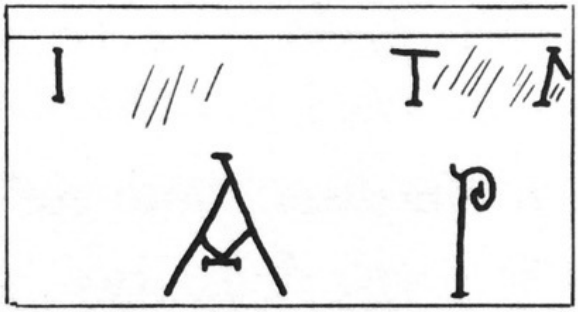


Figure 636 – Milet. Bloc de gradin erratique à réattribuer au stade portant le digramme AP (*Milet* VI 3 893).

118. Roueché 1993, chap. VI. Théâtre : bloc F, 34 sur la face antérieure des gradins (plinthe ou listel). Stade : bloc 28, rang L et R. Odéon : peut-être sur le listel d'un gradin.

Au théâtre, et en nombre aussi important, αὐράριοι prend plus de sens pour des supporters, des claques [119].

Où sont les Verts ? L'une des inscriptions associe explicitement les αὐράριοι à une couleur : il existait au moins un groupe d'αὐράριοι « bleus ». Le bleu est l'une des deux couleurs des factions omniprésentes dans la région. Des Verts sont ainsi attestés à Éphèse, Prière (*I.Priene (2014)* 340, « marche » remployée dans la basilique à proximité immédiate du théâtre), Nysa ; des Bleus et des Verts à Didymes [120] et Aphrodisias [121] ; des couleurs encore à Stratonicée de Carie et à Cyzique [122].

Au théâtre de Milet, il semble que les Bleus étaient regroupés d'un côté : côte à côte se trouvent ainsi les αὐράριοι bleus et les Juifs bleus ; immédiatement au-dessus des αὐράριοι bleus se trouvent des αὐράριοι dont on n'a pas précisé le camp : sans doute se rattachaient-ils aux Bleus également. Ces Bleus devaient s'opposer à des Verts, dont la trace n'a à ce jour pas été identifiée.

Pourtant si l'on observe bien le côté opposé du premier maenianum, on remarque deux monogrammes (**fig. 638**), qui en rappellent d'autres, tels ceux de l'agora d'Aphrodisias, correspondant aux lettres du nom des factions savamment agencées (**fig. 639**). Tous deux sont situés dans la cinquième kerkis, sur le siège des deuxième et quatrième rang, à un emplacement enviable. Sur les deux ont reconnaît le digramme AP dans sa forme monogrammatique. D'autres lettres lui sont associées, en particulier un grand Π qui pourrait être l'initiale des πράσινοι. Dans l'un, on peut voir un Σ dans le Π, de même que dans les monogrammes d'Aphrodisias, le Σ avec le N étaient schématisés sous la forme d'une croix à l'intérieur du carré où l'on pouvait voir un Π. Sur l'autre, on relève une haste qui est sans doute celle d'un P plutôt qu'un simple I ; plus loin sur le siège il faut peut-être encore ajouter un N.

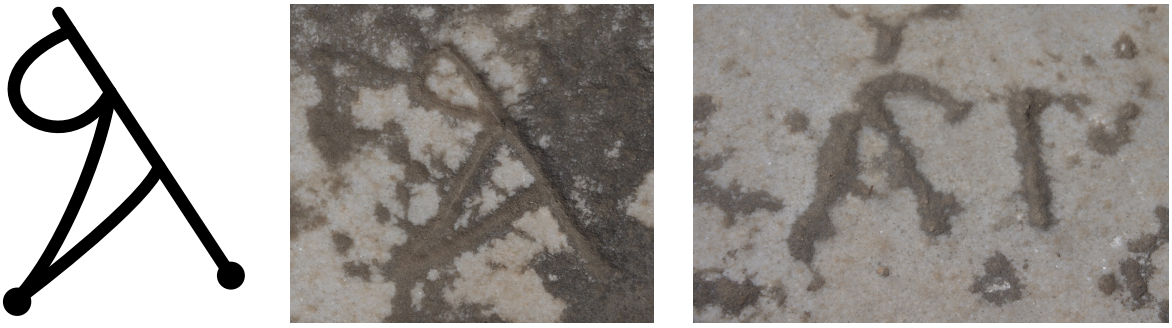


Figure 637 – Milet, théâtre. 1. Facsimilé d'après photographie du monogramme AP. 2. Photographie d'un autre exemplaire du même monogramme AP. 3. Digramme AI.

119. Reste qu'AP, bien que largement dominant, est concurrencé notamment par ΔI et MA…, pour lesquels nous n'avons pas d'explication.

120. Robert 1949b, p. 490-492, *I.Didyma* XVII nos 596-615.

121. Roueché 1993, chap. III, p. 44-45, chap. VI-VII..

122. La plupart de ces inscriptions sont répertoriées dans les corpus de site. Voir Cameron 1976, p. 196 (exemples d'Asie Mineure, de Syrie et d'Égypte rassemblés dans une annexe en fin d'ouvrage).

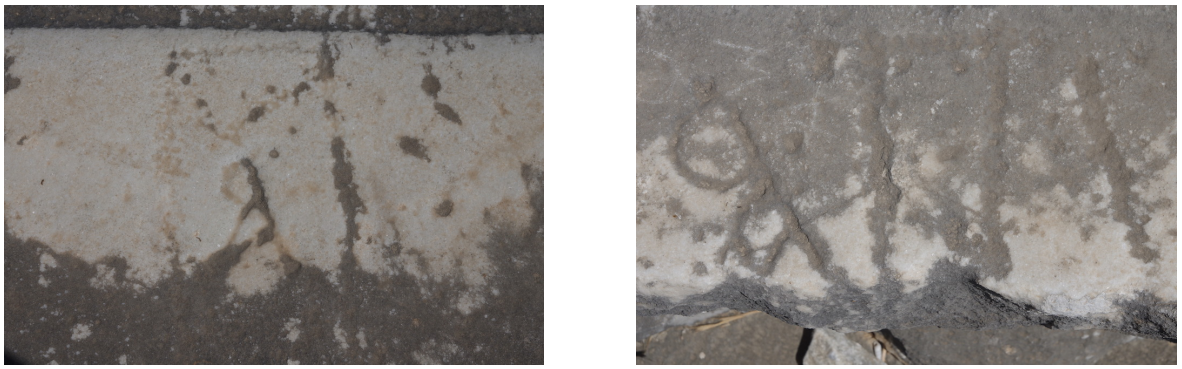


Figure 638 – Milet, théâtre. 1. Monogramme des πράσινοι (IC, K5, R2, g2) ? 2. Monogramme des πράσινοι (IC, K5, R4, g5) ?

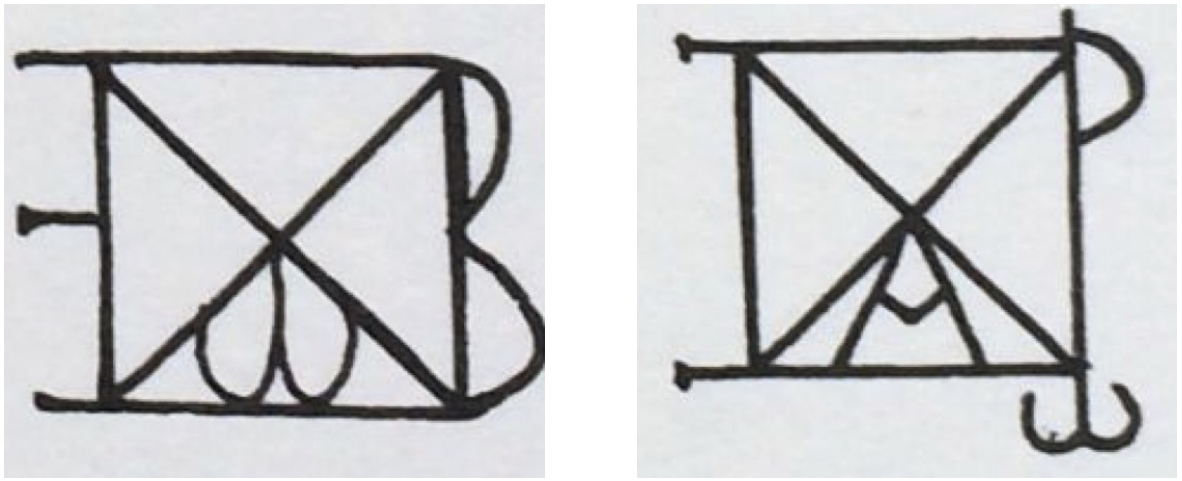


Figure 639 – Aphrodisias, agora. 1. Monogramme des βένετοι. 2. Monogramme des πράσινοι (d'après Roueché 1993).

En outre, du même côté, dans la cinquième kerkis, nous avons repéré une zone largement anépigraphe (**fig. 640.1**), délimitée par un cadre incisé, qui réservait probablement une cinquantaine de places pour un groupe. À part deux lettres gravées sur un joint, ΘΙ, qui doivent correspondre à des lettres d'assemblage, la seule inscription que l'on observe à l'intérieur du cadre est le second monogramme que nous avons décrit, situé dans l'angle inférieur droit, c'est-à-dire le point par où l'on aborde la zone depuis la circulation au sommet du podium. Enfin, on observe une concentration importante de digrammes AP et AI sur le siège en aval de cette zone : comme nous l'avons relevé, cette combinaison apparaît aussi au stade d'Aphrodisias. Sans doute faut-il y voir l'emplacement d'un groupe de Verts. Aux angles du cadre (**fig. 640.2**), on observe un signe qui ressemble à un Φ : si l'on fait l'hypothèse qu'il s'agit d'une initiale, on pourrait se demander si ce groupe n'était pas constitué d'αὐράριοι, de la sous-catégorie des πράσινοι, mais qui seraient encore qualifiés de φιλάγουστοι, comme ceux qui siégeaient dans la kerkis voisine, au même niveau.

FIGURE 640 – Milet, théâtre. 1. Cadre incisé sur six rangées dans la cinquième kerkis. 2. Détail de l'angle de la zone.

Il paraît en tous cas vraisemblable que les Bleus et les Verts se soient répartis de chaque côté du koilon, au premier maenianum au moins. Au-delà, on n'a identifié aucune inscription « longue », aucune séquence de lettres, aucun monogramme. On pourrait même ajouter que les inscriptions pour les supporters se concentrent aux premiers rangs, à la même hauteur que la loge, c'est-à-dire sur six rangs ; le cadre incisé monte quant à lui jusqu'au neuvième rang. Faut-il comprendre que les supporters occupaient une zone de part et d'autre de la loge, aux premières rangées uniquement, qui aurait constitué une sorte de proédrie étendue ? ou que les inscriptions permettaient aux leaders des supporters, pour rester dans le vocabulaire sportif anglophone, de prendre leur place attitrée, suivis d'autres qui s'asseyaient derrière eux ? La rareté des inscriptions individuelles derrière les premiers rangs pourrait l'indiquer.

La répartition aurait été similaire à celle du théâtre de d'Aphrodisias, avec des Bleus à gauche, des Verts à droite : les Bleus sont à gauche à Milet, les Verts à droite à Aphrodisias, ce qui invite à admettre la réciproque dans chacun des deux édifices. Cet ordre n'était certainement pas fixe : à l'odéon d'Aphrodisias, c'étaient les Bleus qui étaient à droite. Les conventions étaient similaires, mais les pratiques peut-être pas identiques : ainsi à Aphrodisias le digramme AP se concentre autour de la loge, dans la kerkis centrale, tandis qu'à Milet il est bien représenté sur les côtés. On pourra remarquer en tous cas que dans cinq des six cités d'Asie Mineure où l'on connaît des couleurs pour différencier les factions et où l'on dispose des vestiges d'un théâtre au koilon suffisamment bien conservé, ce koilon présente une loge axiale : ainsi à Éphèse, Milet et Priène en Ionie, à Nysa et Aphrodisias en Carie, mais pas à Stratonicée ; on ne peut se prononcer sur les théâtres de Didymes et de Cyzique.

Deux camps de supporters pour une célébration commune. Tous ces éléments plaident en faveur d'un ensemble régi par l'opposition entre deux clans (**fig. 633**). Il est difficile de juger si les réservations individuelles pouvaient rester en dehors de ce clivage. Même si tout spectateur ne s'y rattachait pas explicitement, chacun prenait place, peut-être de son propre choix, dans un secteur qui était dominé par une faction, où il eût été difficile de faire entendre une voix discordante. On peut penser notamment que les autres groupes, en prenant place d'un côté ou de l'autre, rejoignaient l'un des deux camps.

• **De jeunes supporters verts ?** C'était peut-être le cas des jeunes, même si l'on ne sait où à l'origine ils prenaient place. Les groupes ou associations de jeunes pouvaient en effet se rattacher à une faction et être particulièrement investis dans le culte impérial, ou recrutés pour célébrer l'empereur, depuis Néron au moins [123]. On connaît ainsi des jeunes Verts à Alexandrie ; au théâtre de Nysa, on trouvait des νεώτεροι Ἀγουστιανοί à proximité des Verts [124]. Peut-être à Milet aussi les jeunes se trouvaient-ils à droite, encore du côté des Verts, faction qui apparaît avoir été la plus révolutionnaire : ce n'est pas sans cohérence avec la réputation qu'avaient dans les édifices de spectacles certains groupes adoptant le nom de *iuvenes*, agitateurs notoires lors des acclamations, si bien qu'il fallut légiférer pour sévir, et parfois les interdire de spectacles [125] [126].

• **Des Juifs bleus, puis verts ?** De même les Juifs apparaissent associés aux couleurs des factions, qui constituent un point de scission entre les groupes. A. Cameron, réunissant les textes, a relevé que les Juifs étaient souvent bleus, faction réputée la plus modérée, sans qu'il y ait eu de prédilection particulière [127] : les choix semblent avoir souvent été motivés par le désir de se défendre des persécutions, qui pouvaient venir des Bleus, des Verts, comme de toute la société ; la thèse des années 1930 selon laquelle les empereurs auraient utilisé les factions comme incitation à la persécution a fait long feu [128]. Dans le cas milésien, ce qui frappe est que l'inscription des Juifs bleus semble avoir été effacée, en particulier le nom des Juifs, mais pas la désinence. Une possibilité est que ce groupe confessionnel ait rejoint l'autre côté – et probablement l'autre camp, celui des Verts – où l'on trouve deux inscriptions non effacées [129].

• **Un clivage structurant : supporters, argent et pouvoir.**

Les inscriptions du théâtre de Milet ou d'Aphrodisias ne trahiraient donc pas l'occupation des premiers rangs par une corporation de banquiers – juifs souligneraient certains – dominant la société, mais plutôt une véritable organisation sociale structurant l'ensemble des citoyens et ses différents corps.

123. On trouvait aussi des places pour les jeunes dans le monde latin. Ainsi une inscription sur un siège du Colisée était probablement une réservation pour ceux qui portaient encore la toge prétexte ([*pra*]*etext*[*atis*], *CIL* VI 32098c. Pour des sources sur les jeunes dans les acclamations, Daremberg, Saglio (éd.) 1877–1919 *s. v. acclamatio*. Sur la composition sociale des factions, et en particulier les associations de jeunes, Cameron 1976, p. 77.

124. Kadioğlu 2006, p. 144-145, nos 11-16. L'inscription topique n'est cependant pas sur les gradins.

125. Callisthène *apud* Dig. XLVIII 19, 28, 3, début du IIIe s. apr. J.-C. (sous le règne commun de Septime Sévère et Caracalla). *Solent quidam, qui volgo se iuvenes appellant, in quibusdam civitatibus turbulentis se adclamationibus popularium accommodare.*, « Certains individus, qui se dénomment eux-mêmes communément des "jeunes", ont l'habitude, depuis les places du peuple à l'amphithéâtre (popularia), de pousser des cris qui sèment le désordre dans certaines villes... » (trad. de M. Humm, citée dans Huet 2004). *Cf.* Roueché 1993, p. 137.

126. On évitera cependant d'extrapoler, sous l'influence des préjugés sur une jeunesse turbulente. À l'odéon d'Aphrodisias par exemple, les jeunes se trouvaient à côté des Bleus et des Juifs.

127. Au théâtre d'Aphrodisias, une réservation au nom des Juifs est recouverte par une nouvelle au nom des Bleus, laissant supposer que les Juifs étaient assis parmi les Bleus. À Antioche, selon Malalas, les Bleus autorisent les Juifs à s'asseoir avec eux, irritant les Verts (Mal., *Exc. de Insid.* frag. 35).

128. Cameron 1976, p. 126-156.

129. Du moins le Τόπος Εἰουδέων τῶν καὶ θεο<σ>εβίον. L'inscription θε[οσ?]εβίον est si usée qu'il n'est pas aisé de la retrouver aujourd'hui sur les gradins.

S'il paraît raisonnable de penser que les αὐράριοι de Milet constituaient plutôt des associations de supporters assis à des places de choix, cela n'exclut pas leur lien à l'argent et au pouvoir, au contraire. Comme A. Cameron et Ch. Roueché l'ont montré, artistes et spectateurs étaient divisés selon les couleurs, et s'habillaient en conséquence. Les factions soutenaient les artistes moralement, mais aussi financièrement, à une époque où l'organisation des concours n'était plus confiée à des agonothètes volontaires, où les évergètes se faisaient rares, et où les puissantes associations de technites ne faisaient plus parler d'elles. Les factions permettaient de drainer l'aide impériale, les supporters pouvant être financés par l'empereur. Si l'on revient au graffiti d'Aphrodisias, il n'est pas étonnant que le πρωταυράριος, supporter en chef, soit muni d'une bourse fournie, et que l'on ait pu jouer sur la polysémie du terme, que le personnage ait été effectivement banquier ou non. D'ailleurs, ce πρωταυράριος est associé à une acclamation, un souhait, νικᾷ ἡ τύχη, qu'on trouve très souvent associé aux Bleus et aux Verts (νικᾷ ἡ τύχη τῶν Βενέτων, νικᾷ ἡ τύχη τῶν Πρασίνων) : le fait que l'acclamation soit au nom du personnage lui-même (νικᾷ ἡ τύχη Θεοδότου προταυραρίου) est une manière de lui souhaiter victoire, succès et argent au nom de tout son clan. Ce graffiti combinant un texte ironique à une caricature montre que l'on savait jouer sur les mots, sur l'image des puissants, plutôt qu'il ne nous donne le métier du personnage.

• Le spectacle des factions.

Le dessin de Theodotos rappelle encore qu'appartenance à une faction et pratique de l'acclamation était intrinsèquement liées. Non seulement les factions avaient un poids dans l'organisation et le financement des spectacles, mais encore elles poussaient les concurrents à la victoire, encourageant les leurs dans un concours de tohu-bohu.

Au théâtre, le tumulte devait être savamment orchestré. Les deux groupes se trouvaient ainsi de part et d'autre de la loge de la kerkis centrale, qui ne portait, à l'intérieur de la zone définie par les colonnes, aucune réservation, et où devait pouvoir siéger un représentant du pouvoir impérial. Si l'organisation spatiale favorisait l'opposition de deux camps littéralement affrontés, ces deux camps restaient sous l'autorité du ou des occupant(s) de la loge axiale, symbole d'un pouvoir central. Tous deux lui étaient dévoués, comme le montrent les épithètes ἐπίνικιοι du côté des Bleus et φιλάγουστοι de celui des Verts [130]. Or la pratique de l'acclamation, si elle pouvait être individuelle, chacun souhaitant pour soi ou les siens le succès, parcourait aussi une société divisée en deux camps et se trouva de plus en plus canalisée par

130. Cameron 1976, p. 248-249. A. Cameron nous paraît extrapoler à propos du cas précis du théâtre de Milet : selon son hypothèse, les *aurarii* tout court, ἐπίνικιοι ou φιλάγουστοι, pourraient appartenir à une phase de transition, quand la claque impériale ne s'était pas encore fondue dans les factions du cirque, quand les Bleus et les Verts n'étaient pas encore devenus les seuls *aurarii* φιλάγουστοι. Mais au théâtre de Milet les inscriptions sont juxtaposées et rien n'indique qu'elles se soient succédé, alors qu'on avait semble-t-il coutume d'effacer, dans cet édifice particulier, les réservations caduques. Qui plus est, dans le monde grec impérial, quand on était φιλάγουστος, φιλοσέβαστος, ou φιλόκαισαρ, on le proclamait, indépendamment du fait qu'on avait ou non le monopole de l'amitié impériale, qu'on était ou non investi d'une mission particulière.

les empereurs, romains puis byzantins. L'*acclamatio*, pratique aux racines anciennes, qui au théâtre s'incarna d'abord dans des claques à la solde de leur patron, passa des clameurs, à de véritables antiennes. Dès le Haut Empire, l'aspect musical a été relevé, mais les acclamations se formalisèrent toujours plus, jusqu'à l'époque byzantine, pour chanter les louanges de l'empereur selon des formules stéréotypées. Les citoyens répartis en deux groupes sur les gradins, parés de bleu et de vert, constituaient ainsi deux chœurs antiphoniques en plein théâtre, qui faisaient véritablement le spectacle [131].

Sans doute ce clivage n'avait pas la même portée à Milet qu'à Constantinople ou à Alexandrie, où, parcourant la société entière, il jouait un rôle politique important, si bien que les factions firent et défirent les empereurs jusqu'au XIe s. Mais son incarnation au théâtre était l'occasion de mettre aux prises les forces en présence, la foule, demandeuse de jeux, et le représentant du pouvoir, lui en offrant. Selon une formule de Gibbon, les factions au théâtre représentaient « an emulation of servitude », annulant et sublimant les rivalités ancestrales dans les louanges à l'empereur [132] ; mais sans doute le clivage symbolique entre Bleus et Verts n'assurait-il pas au pouvoir unique le contrôle de la foule tumultueuse supposée l'acclamer ; l'équilibre des forces demeurait instable, et l'*acclamatio* pouvait tourner au *tumultus* [133].

III.5 — Graffiti : les marques des usagers, au-delà de l'ordre rangé

Les réservations de place semblent avoir largement suivi un ordre établi, dans un cadre prédéfini, dont la systématicité et la cohérence apparaissent tout particulièrement à l'époque tardo-antique, avec la division des spectateurs en deux camps, immédiatement reconnaissables à leur couleur.

Certaines inscriptions sur les gradins et dans les environs émanent en revanche de spectateurs ou autres usagers quelque peu dissipés, qui ne se contentaient pas de rester sagement assis dans les rangs du théâtre. On pourrait réserver le terme de graffiti à ces inscriptions, et les distinguer des inscriptions topiques, qui, pour être parfois brouillonnes, n'en demeurent pas moins conventionnelles. On leur opposera des graffiti tracés sur le siège, qu'il s'agisse de mots ou d'images, ou des deux, qui détournent un support qui n'était pas conçu pour cela.

νίκη, τυχή : des souhaits à la célébration collective. Une catégorie de graffiti bien représentée est celle des acclamations. On trouve ainsi les formules bien connues de νίκη et τυχή, fréquemment associées aux factions encourageant leur couleur ; l'inscription déjà évoquée du πρωταυράριος d'Aphrodisias, avec sa formule νικᾷ ἡ τύχη en est symptomatique. Ces vœux de victoire trouvaient aussi un écho dans les épinicies

131. Pour les sources, voir encore Daremberg, Saglio (éd.) 1877–1919 *s. v. acclamatio*, Cameron 1976, p. 230-270, Wiemer 2004.
132. Cameron 1976, p. 248.
133. Rodríguez Gervás 2002.

impériales et surtout la pratique de l'acclamation en l'honneur des empereurs, dont les formulaires se nourrissaient de ces expressions.

À Milet, on trouve les mots νίκη et τυχή au nominatif, en toutes lettres. Νίκη s'observe gravé sur la zone de siège du premier rang de la première kerkis, sur le piédestal de l'asiarque M. Antonios Apollodoros, situé à la tête du parapet du mur de soutènement antérieur est, du côté des gradins : voulut-on associer le souhait de victoire à un éminent représentant du culte impérial ? Une inscription similaire TY, également située dans la partie basse des gradins, pourrait se comprendre comme τυ(χή), non gravé entièrement, ou abrégé. Le terme νίκη est peut-être aussi représenté par une abréviation monogrammatique [134]. On en observe quatre de même type, toutes gravées sur la partie convexe de l'ovolo des gradins (**fig. 641**), mais jamais sur des blocs *in situ*. La forme et l'emplacement systématiques permettent de douter qu'il s'agisse de graffiti tracés au hasard. À ces formules d'acclamation peut-être faut-il encore ajouter l'inscription ζωή.

Figure 641 – Milet, théâtre. Monogramme NK sur l'ovolo des gradins (blocs erratiques).

Ces souhaits gravés au théâtre se référaient peut-être d'abord aux concurrents ou combattants qui s'affrontaient au théâtre, et qui avaient leurs partisans. D'autres graffiti dans le local sous l'estrade furent probablement incisés par des artistes ou des gladiateurs ; pour l'un, nous proposons de lire le nom de Gaios. Ils ne portent pas la mention νίκη, mais l'un deux est associé à une palme [135]. Sur le mur de soutènement antérieur est, on observe un vœu de victoire associé à un couple, Amphion et Zethos (**fig. 642**), sans doute lié aux spectacles, qu'il s'agisse de gladiateurs, de mimes ou d'autres artistes. Un tel couple pourrait même évoquer le supplice de Dircè, qu'on aurait pu donner en spectacle dans une « fatal charade » impliquant un de ces taureaux si fréquemment représentés sur les reliefs de *venationes*, et une condamnée à mort. Mais de ces fatal charades dont on était friand en Occident on n'a nulle trace assurée en Asie Mineure (voir *supra*, p. 1334).

134. L'abréviation NK est répertoriée par Oikonomides *et al.* 1974 comme abréviation de νικᾷ.
135. On peut trouver des palmes sur les inscriptions de νίκη : voir par exemple *I.Priene (2014)* 338.

Cependant ce type d'inscription se rencontre aussi ailleurs qu'au théâtre et semble avoir connu une portée plus large que l'encouragement d'artistes à l'occasion d'une représentation particulière donnée en ce lieu. Peut-être les inscriptions du koilon, gravées dans les secteurs occupés par les αὐράριοι amis des empereurs, invoquaient-elles aussi la νίκη de l'empereur, là même où l'on avait, depuis le début de l'époque impériale, institué des concours en l'honneur de ce dernier. Au théâtre de Milet, la thématique de la victoire était particulièrement exacerbée dans l'ornementation du front de scène, depuis la fin de l'époque antonine : il suffit de penser aux effigies des deux empereurs triomphants représentés cuirassés, à celle d'un barbare agenouillé vaincu, ou encore à une nikè classicisante du type de la victoire de Naples, peut-être déjà présente dans le premier front de scène (**fig. 336**).

Figure 642 – Milet, théâtre. Graffiti inédit : Νίκη| Ζήθου| καὶ Ἀμφίωνος.

Dessins sur les gradins : spectateurs ou autres usagers ? Une autre catégorie de graffiti semble davantage échapper à cette dynamique de célébration générale, même si certains motifs récurrents correspondent à une culture commune. Ainsi l'on retrouve au théâtre, des escaliers de la porte du mur de soutènement antérieur est aux premiers rangs de la kerkis orientale, le labrys, ou double hache carienne, antique symbole d'un imaginaire collectif, attesté à Milet comme à Mylasa (**fig. 643**).

Figure 643 – Milet, théâtre, graffiti symboliques. 1. Labrys (IC, K5, R2, d1). 2. Labrys (escalier de la porte III). 3. Svastika (IC, K5, R1, g5).

Figure 644 – Milet, théâtre. Graffiti représentant un monument. 1. À l'extrémité ouest du mur de soutènement antérieur ouest (surimpression I. Boyer). 2. Sur le marchepied de la cinquième kerkis. 3. Sur un bloc remployé.

Une autre image qui revient sur les gradins avait peut-être un référent local et contemporain. On l'observe sur le marchepied au sommet du podium, sur le mur de soutènement antérieur ouest, sur un bloc erratique du champ de blocs du théâtre. Il s'agit d'un curieux monument, comportant deux ou trois colonnes avec des chapiteaux corinthiens ou composites, surmontées d'arcs supportant dans deux cas une toiture conique (pour une description détaillée, voir *supra*, p. 637). Au-delà de la naïveté de la représentation, on pourrait chercher un monument tardo-antique susceptible de lui correspondre, ce qui à ce jour demeure un échec [136]. Le fait qu'il s'agisse d'un monument milésien demeure une hypothèse, et l'on peut rapprocher ce dessin d'autres (**fig. 645**), gravés sur le dallage du sanctuaire d'Athéna Polias à Priène [137] ainsi que sur les gradins du théâtre d'Aphrodisias [138]. On y retrouve deux ou trois

136. Ph. Niewöhner, excellent connaisseur de la Milet tardo-antique demeure également perplexe. Nous aimerions en savoir plus sur la petite église construite selon W. Müller-Wiener sur les gradins. Müller-Wiener 1967, p. 285, fig. 2.

137. Koenigs 2015, p. 158, fig. 122.

138. Roueché 1993 46 F.18 = *I.Aphr.* 8.58.18i.

colonnes et un toit pointu - le dessin de Priène évoquerait-il une tholos à toiture conique ? [139] ; celui d'Aphrodisias est associé à un oiseau et à l'inscription τόπος Ἔρωτος si bien que Roueché y voit un phallus sous la forme d'un monument ; les autres dessins se prêtent mal à une telle interprétation, déjà sujette à caution pour le premier. Le mystère demeure donc entier.

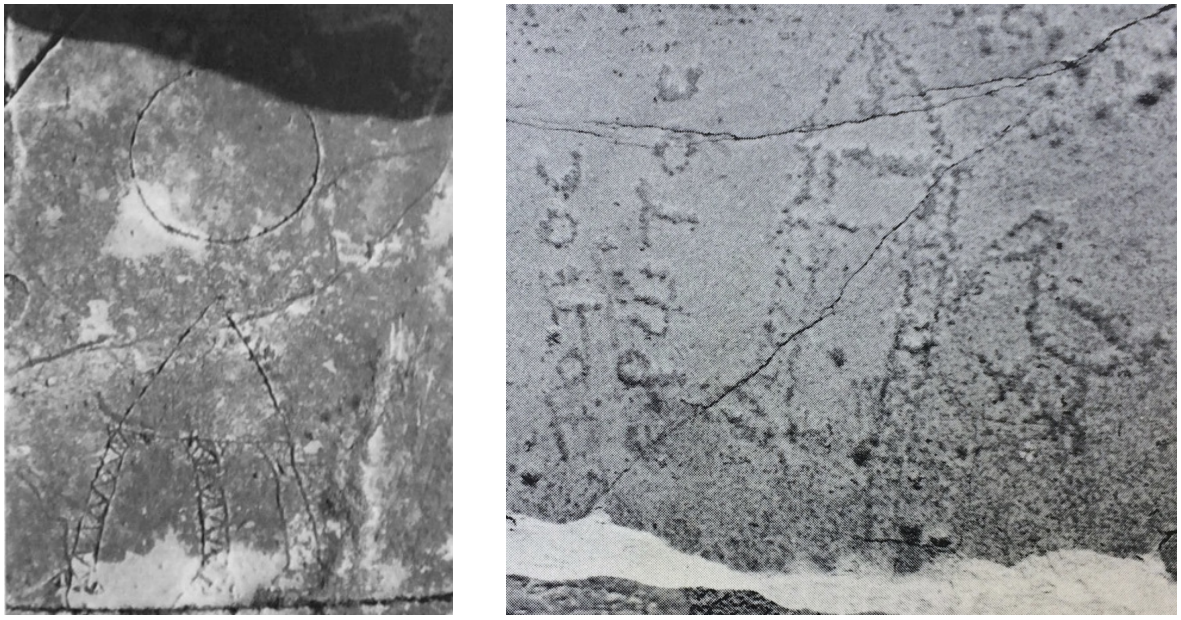


Figure 645 – Graffiti de monuments. 1. Priène, sur le dallage du sanctuaire d'Athéna Polias (Koenigs 2015, fig. 122). 2. Aphrodisias, théâtre (Roueché 1993, pl. XIII).

En somme, l'ensemble demeure d'une relative pauvreté typologique : si l'on reprend les onze catégories de motifs de M. Lagner [140], on peut constater que seules trois sont représentées :

— Les ornements symboliques : ainsi les labrys, mais aussi peut-être une svastika à moins que le dessin ne soit pas antique, mais moderne (**fig. 643.3**).

— Les têtes et bustes humains : un cas, à moins qu'il ne s'agisse d'une figure entière à demi effacée (**fig. 646**).

— Les édifices et éléments de paysage : le monument trois fois représenté.

Nulle autre figure humaine, point d'image du monde du spectacle, d'images religieuses ou mythologiques, de scènes érotiques, de scènes particulières, d'animaux, comme on en trouvait au théâtre d'Éphèse ou au sanctuaire d'Athéna Polias à Priène, de bateaux, de représentations diverses [141].

139. W. Koenigs souligne l'étrangeté du nombre des colonnes ; on pourrait proposer que le cercle, plutôt qu'un soleil ou une lune, évoque le plan circulaire du monument, de même que le nombre impair des colonnes, qui apparaissent comme ployées.

140. Lagner 2001. Les études sur les graffiti, prenant au sérieux les données sociologiques qu'ils véhiculent, se sont multipliées ces dernières années.

141. Nous en avons repéré peu d'autres, qui consistent en des formes simples (forme de 8, espèce de rectangle à point central).

On trouve encore quelques tables de jeu (*tabulae lusoriae*) comme il est courant dans les monuments antiques [142]. Nous en avons dénombré onze, huit dans le premier maenianum (sur le marchepied devant les gradins, les premiers rangs, un escalier rayonnant, l'escalier est de l'orchestra) ainsi que trois dans le second. Pour cette catégorie de dessins comme les autres, il paraît difficile de savoir s'ils furent gravés par les spectateurs ou par d'autres usagers des monuments, et dans ce second cas s'ils sont contemporains ou postérieurs au moment où l'édifice remplissait encore sa fonction. Cependant leur situation dans la partie basse du koilon, jusque sur l'escalier d'accès au podium depuis l'orchestra, montre que le théâtre n'était pas ou très peu enseveli quand elles furent gravées. On n'en déduira pas que le théâtre devint l'équivalent d'une salle de jeu particulièrement fréquentée, les gradins faisant office de table à jouer : on ne trouve pas davantage de tables de jeu au théâtre de Milet que sur les degrés de certains temples. Ces tables de jeu peuvent être classées selon la typologie établie dans Bell, Roueché 2007 pour le British Museum (**fig. 646**) : on y reconnaît principalement des exemplaires de carrés à quatre cases (S.3), un cercle à quatre cases (C.2), trois tables de jeu du moulin, appelé aussi du charret ou de mérelles (SSS.1), des cupules en deux séries de cinq, évoquant le jeu de l'awalé (H. 4) [143].

Figure 646 – Milet, théâtre. Classification des tables de jeu gravées sur les gradins d'après la typologie de Bell, Roueché 2007. Un dessin naïf de personnage apparaît aussi sur le dernier (IC, K5, R4, d2). Voir l'inventaire aux numéros J02, 5 à 7, 9 (S.3) ; J08 (C.2) ; J01, 3-4 (SSS.1) ; J10 (H.4).

Des voix dissidentes ? Un graffiti apparaît plus original et pourrait être l'œuvre d'un usager désabusé du théâtre : loin des gradins, en bordure de la parodos est, sur

142. On en trouve deux par exemple sur l'orchestra du théâtre de Dionysos à Athènes (di Napoli, Vitti 2013).

143. On peut les comparer à celles du théâtre d'Aphrodisias (Roueché 1993, appendice 5).

la marche inférieure de l'escalier d'accès au diazôma partant de la porte du mur de soutènement antérieur (porte III), cet individu a commencé à graver au nominatif Ὁ μισῶν θόρυ(βον). On ne saurait déterminer s'il s'interrompit volontairement ou fut interrompu, mais cette évocation dans un texte familier du θόρυβος du théâtre n'est pas inintéressante. Le terme peut évoquer divers bruits, comme le tumulte confus d'une bataille, le fracas des bateaux chez un Thucydide (Thc. IV 14) ; mais aussi en particulier le bruit confus d'une assemblée nombreuse, le tumulte, la clameur ; et plus précisément encore l'applaudissement au théâtre (D. *Prooem. Contre Midias*, XIV 1, Pl. *Prt.* 339d, Ar. *Eq.* 547). Ne transparaissait-il pas ici l'expression d'un désaccord, de la part d'un spectateur qui préférait quitter les gradins aux factions tumultueuses pour se retirer dans l'ombre silencieuse d'un escalier, et voulut signifier, quitte à passer pour un solitaire misanthrope, que tout cela, c'était beaucoup de bruit pour rien ?

III.6 — Conclusion

Les inscriptions sur les gradins du théâtre de Milet ne sont pas toutes directement liées aux spectateurs, loin de là : il faut en écarter certaines, des marques de pose à une partie des graffiti. Cependant il nous semble que nous disposons là d'un ensemble qui, tout lacunaire et fragmentaire qu'il soit, nous donne une idée de la répartition des spectateurs sur les gradins à la veille de l'abandon du théâtre comme édifice de spectacle, dominée par la division du public en deux clans opposés, selon un clivage qui disparaît dans la célébration commune de la victoire et du triomphe impérial, mais un clivage qui structurait aussi sans doute la vie agonistique et politique des cités de l'Antiquité tardive.

Les factions ne signaient pas la fin du théâtre. Tout d'abord parce que, se maintenant jusqu'au XIIe s., elles survécurent de plusieurs siècles au théâtre, dont la fin ne saurait leur être imputée. Sans doute même permirent-elles aux théâtres de se maintenir, par le regain d'attrait qu'elles donnaient aux spectacles, et leur rôle dans leur organisation. Ce serait plutôt le déclin des villes que le manque de succès ou la proscription des spectacles qui aurait mis fin à l'usage des édifices comme lieu de représentations.

Le système des factions ne mettait pas non plus fin au théâtre grec. Toute singulière et ancrée dans son temps qu'elle puisse paraître, cette répartition s'inscrivait dans un certain héritage, et les nouveautés entraient en résonance avec les traditions, elles s'y enracinaient.

Faut-il voir en effet dans les factions au théâtre uniquement des pièces rapportées plus ou moins tôt au cours de l'époque impériale ? On a pu faire le rapprochement entre ces factions et les claques du théâtre latin, qui pouvaient être à la solde d'un puissant patron, notamment de l'empereur : déjà Néron avait recruté des jeunes gens pour l'encenser au théâtre, et la pratique de l'acclamation dans un édifice de spectacle commença avec Auguste. Si l'on examine la question sur le temps long des théâtres grecs, peut-être pourrait-on dire que les factions se plaçaient tout aussi bien dans l'héritage des tribus supportant leur chœur lors des Dionysia. Le découpage

phylétique des gradins est bien connu, on le discute toujours d'un point de vue politique, on en tire même souvent la preuve d'un usage politique des théâtres. Nous avons montré que cela ne fonctionnait pas pour Éphèse, où la répartition était celle du public et non de l'assemblée politique. Cela paraît fonctionner mal aussi dans les théâtres, où les réservations au nom de tribus se mêlent à d'autres, apolitiques. Les tribus en compétition ne pouvaient-elles pas s'asseoir par groupes respectifs au théâtre, sinon de manière officielle, du moins par affinité ? Quand il en existait deux, ou que s'opposaient deux chorèges, deux aulètes, deux chœurs, ou deux paires de chœurs, comme à Samos ou à Délos (voir *supra*, p. 1072), ne pouvait-on pas déjà avoir l'impression que le koilon était divisé en deux clans s'opposant bruyamment l'un à l'autre ? Et ne retrouvait-on pas, avec les Bleus et les Verts, cette ambiance qui n'était pas celle d'un simple spectacle, mais d'une compétition mettant aux prises la cité tout entière, remise au goût du jour, adaptée aux nouvelles formes de spectacles ?

Si le théâtre grec d'Ionie évolua au cours de sa longue histoire jusqu'à la fin de l'Antiquité, ce fut sans jamais se détacher véritablement de traditions à la vie dure : c'est un long processus qui mena de la proédrie aux loges, de l'honneur de la place à la réservation individuelle, de la proclamation à l'acclamation, des hymnes aux dieux aux louanges des empereurs, des épinicies pour les vainqueurs aux claques d'ἐπινίκιοι αὐράριοι, des chœurs phylétiques aux chœurs de supporters, de la nikè classique à celle de l'empereur, de la couronne à la palme, des couleurs et des tenues requises par les magistratures et les fêtes à celles des supporters, des τόπος φιλαρτεμιδῶν ou φιλοδιονύσων [144] aux τόπος ἐπινικίων ou φιλαγούστων αὐραρίων, des associations d'artistes à celles de supporters, en passant par les amateurs de gladiateurs, des concours en l'honneur des souverains et des empereurs aux *ludi* offerts par les représentants du pouvoir impérial. Dans ses conclusions, A. Cameron mettait en avant l'amalgame tardo-antique des divertissements du cirque et du théâtre ; sans doute pourrait-on affiner le tableau en mettant davantage en lumière les continuités au sein du théâtre [145].

144. Inscriptions inédites du dallage du sanctuaire d'Artémis Leukophryènè à Magnésie du Méandre (Bingöl 2007, p. 86-87, fig. sans nos).

145. Cameron 1976, p. 309-312.

Épilogue

Fin des théâtres ou éternel recommencement ? De l'abandon de certains usages à la réutilisation des monuments

« L'abandon fait le larron » ?

On peut définir l'abandon des théâtres, de façon condensée et sans doute trop elliptique, comme le moment où ils cessèrent d'assumer leur fonction principale d'édifices de spectacle. Cela ne signifie pas à strictement parler qu'on cessa de les utiliser, qu'ils furent véritablement abandonnés : c'est un type d'usage qui tomba en désuétude, laissant la possibilité pour d'autres, que nous aurons à caractériser, de se développer, profitant d'un espace laissé libre. Il faudra voir comment, réoccupés ou spoliés, les théâtres sont restés un certain temps, parfois jusqu'à nos jours, des éléments marquants du paysage urbain, et sinon comment ils disparurent. On aurait tort de chercher à retracer une lente extinction, comme si tout édifice était nécessairement voué à une destruction progressive allant jusqu'à sa disparition totale, son inéluctable anéantissement. Un monument est largement défini par ce qu'en font ses usagers, au-delà du déterminisme induit par le passage du temps. Ainsi les théâtres antiques perdurent aujourd'hui de diverses manières, qu'il nous faudra discuter.

1 — Les monuments après la fin des spectacles

1.1 — Quelle fin pour les spectacles ?

Notre sujet reviendrait à étudier le devenir des monuments après la fin des spectacles. Voilà en réalité une période des plus difficiles à borner. Il est plus aisé de déterminer quelle fut la dernière pièce jouée par Molière que de situer dans le temps la dernière représentation qui eut lieu au théâtre d'Éphèse. Non seulement nous n'avons pas de témoignages écrits sur la fin des spectacles en Ionie, mais la mort d'un monument est généralement moins brutale que celle d'un homme ; elle est souvent lente et ne peut pas toujours être située dans le temps ; on ne la commémore en principe pas ; enfin rien n'empêche qu'on redonne vie à un lieu en y organisant à nouveau des spectacles.

S'il est difficile de dater la fin de représentations qui pouvaient s'organiser hors du cadre de la cité, on pourrait tenter de situer la fin des concours musicaux célébrés régulièrement au théâtre. Cela même ne peut être établi selon des critères parfaitement discriminants. Lançons-nous dans l'étude de la juridiction : nous nous heurterons à l'idée généralement acceptée que les interdits reflètent en partie une situation déjà existante et qu'ils ne furent pas universellement appliqués, ce qui explique l'itération d'un appareil juridique en partie vain, sans attirail coercitif, humain ou matériel, adéquat, ou volonté politique de l'appliquer.

Faute d'attestation de la fin des concours, on peut partir à la recherche du dernier concours attesté. Là encore cette quête apparaît partiellement vouée à l'échec, en ce qu'elle ne donne pas de dates absolues, mais des *terminus post quem*, qui peuvent correspondre, si ce n'est tout simplement à un vide accidentel de notre documentation, à un essoufflement de la pratique de la gravure sur pierre. D'après notre documentation cependant les inscriptions survécurent aux concours, qui s'éteignirent en quelques soubresauts entre 260 et 320, en raison de difficultés d'ordre conjoncturel, à commencer par l'inflation de la fin du IIIe s. apr. J.-C. [1] Ce sont plutôt des spectacles hors concours qui n'auraient pas fait l'objet d'inscriptions officielles. D'autres sources, graffiti écrits ou figurés, à Éphèse ou à Milet, témoignent en effet du maintien, sinon de concours, du moins de spectacles, jusqu'aux Ve-VIe s., des siècles après la fin des décrets assurant l'utilisation des théâtres comme tels, et l'espace scénique du théâtre d'Éphèse fut réaménagé à une date postérieure à un certain moment du Ve s. apr. J.-C. Quant à l'édifice, il ne semble avoir été déserté qu'après le début du VIIe s. apr. J.-C. Dans le cas de Milet, nous avons montré qu'il n'y avait, pas plus qu'à Éphèse, de sens à considérer que l'édit de Théodose avait signé la fin des spectacles païens.

Ces dates, dont on pourra trouver des échos plus à l'intérieur des terres, à Aphrodisias ou à Laodicée du Lycos – pour ne pas aller au-delà de la Carie et de la Phrygie – peuvent nous conduire à penser que le tournant se situerait vers la fin du VIe s. apr. J.-C. Mais peut-on descendre si bas dans toute l'Ionie ? Le phénomène ne se vérifie-t-il pas que dans les sites qui connurent un développement particulier, et, paradoxalement, devinrent sièges d'évêché s'ils ne faisaient pas partie des sept églises de l'Apocalypse ? Si les clés nous manquent pour situer le tournant dans chaque site, il appert qu'il n'existe pas un moment unique où l'on renonça à utiliser tous les théâtres d'Ionie comme tels : celui de Phocée, d'après le matériel, aurait été abandonné au plus tard vers le milieu du Ier s. apr. J.-C. et l'on y creusa des tombes dès l'époque impériale ; à Samos, le rideau tombe sur le théâtre et les concours dès la haute époque impériale. La disparité vaut à l'échelle d'un site, puisque le bouleutèrion d'Éphèse semble avoir été livré à lui-même dès le Ve s., alors que le théâtre aurait été maintenu en usage au moins un siècle encore, et peut-être aussi l'odéon de l'Artémision. Pour beaucoup d'édifices, les sources sont silencieuses dès la fin du IIIe s. apr. J.-C. et l'on peut penser qu'un petit théâtre comme celui de Métropolis était déjà à l'état d'abandon au IVe s. apr. J.-C. ou un peu avant ; mais nous avons avancé pour le cas du grand théâtre de Magnésie, qui présente quelques similitudes avec son homologue éphésien, que supposer une extinction définitive après le passage des Goths en 263 paraissait dépassé, et qu'on aurait sans doute beaucoup à gagner à tâcher de clarifier le devenir des villes entre le IVe et le VIe s. apr. J.-C. Ce tableau criblé de trous béants suffit à donner une idée du caractère progressif de la fin de l'utilisation des théâtres comme tels, qui s'explique sans doute non seulement par les difficultés politiques et militaires, mais également par les troubles internes, d'ordre social, économique et financier, propres à chaque cité [2]. La question du devenir des théâtres

1. Pont 2014.
2. Dans le même sens sur la Macédoine, Jarić 2017.

après leur fermeture comme lieu de spectacle amène donc à pratiquer un grand écart certain entre la haute époque impériale et la fin de l'Antiquité, ou l'époque proto-byzantine.

Peut-être pourrons-nous dans ce chapitre resserrer l'étau du bornage chronologique, en complétant les *terminus post quem* précédemment établis de *terminus ante quem*, issus de l'étude des transformations des monuments qui sont allées jusqu'à condamner leur usage comme édifices de spectacle, jusqu'à nier l'espace théâtral. Il serait cependant trop schématique de penser que la réutilisation des théâtres à d'autres fins succéda nécessairement à l'arrêt complet de leur exploitation comme édifices de spectacle. Si l'on prend le cas éphésien par exemple, que faire de l'immense citerne de 350 m^3 qui prit la place d'un tronçon du vomitoire nord EN1 vers le milieu du ve s. apr. J.-C., après que l'on eut rempli et condamné trois chambres de substruction (KN1 à 3) alors même que l'on dessinait encore des graffiti de mimes sur le podium derrière la scène ? Dès la fin du IVe s., on avait condamné certains accès périphériques, laissé à l'état d'abandon le portique in summa cavea. Pourtant l'inscription du proconsul Messalinos, gravée sur un bouchage, proclame fièrement qu'il s'agissait, malgré une fermeture partielle, de maintenir debout un édifice colossal dont la scène continuait de charmer le public. Dans le cas éphésien, on pourrait parler d'un abandon partiel du monument, afin de maintenir son cœur actif, de même qu'à l'époque proto-byzantine, la réduction de l'emprise des enceintes urbaines ne signifiait pas la mort de la ville, mais son adaptation à des besoins et des ressources plus modestes. Ainsi, dans cette période d'entre-deux, probablement postérieure à la fin des concours, mais pas à celle des spectacles, l'on put réaffecter à d'autres activités la périphérie du monument, sans remettre nécessairement en cause sa destination principale ; reste à savoir si les premiers bénéficiaires de la citerne, dont l'aménagement se justifiait par le rétrécissement de l'enceinte, n'étaient pas les spectateurs eux-mêmes, d'autant que l'équipement demeura en usage jusqu'au dernier quart du VIe s. apr. J.-C., c'est-à-dire qu'on y renonça précisément avec les spectacles.

1.2 — La fermeture du lieu de spectacle et ses modalités pratiques

La fermeture d'un lieu, tant que la cité était souveraine, devait découler d'un décret émanant de ses instances législatives ; mais elle ne laissait pas forcément de traces matérielles : elle pouvait être symbolique. Éprouva-t-on le besoin de barrer les accès au théâtre quand on n'y organisa plus de spectacles ? Rien n'est moins sûr. L'inscription de Messalinos à Éphèse montre tout le contraire : la fermeture matérielle d'un accès n'impliquait pas que le théâtre fût interdit au public. On s'interrogera alors d'abord sur la question, maintes fois posée, de la christianisation des édifices païens, pour s'intéresser ensuite aux vestiges les plus massifs, ceux des épais murs tardifs qui apparaissent d'autant plus nombreux que beaucoup furent démontés par les fouilleurs.

1.2.1 — La question de la conversion des édifices païens

L'interdiction des spectacles ne semble pas avoir pris la forme de mesures répressives mettant en cause les édifices : les réitérations d'interdictions qui n'étaient pas respectées et la forme préservée des édifices le montrent. On a pu se demander si l'on n'avait pas cherché à convertir les édifices païens en lieu de culte chrétien, notamment pour les temples parfois transformés en église, mais aussi les théâtres [3]. Là encore il faut se garder de faire de l'exploitation d'un espace disponible le signe d'une volonté politique de christianisation et de dépaganisation de la ville. Les croix qui furent gravées sur les portes du bouleutèrion et du théâtre d'Éphèse ne doivent pas être surinterprétées : on en gravait couramment pour afficher la foi chrétienne sans que cela ne corresponde à un rite particulier destiné à purifier le monument des démons.

De même la construction de chapelles dans les théâtres mettait à profit un espace disponible, sans faire du lieu dans son ensemble un lieu de culte. En Ionie, ce fut le cas à Priène, où une chapelle associée à une sépulture fut édifiée à l'époque proto-byzantine, comme l'indique le niveau de sol, un mètre au-dessus du niveau antique (**fig. 406**). Contemporaine de la basilique voisine, lieu de culte principal associé au siège de l'évêché, elle était modeste et mit à profit l'espace théâtral plus qu'elle ne le remit en cause. Occupant une partie de l'espace vierge de la parodos est, elle empêchait un accès latéral sans condamner la circulation, de même que l'avait fait la citerne à l'époque impériale : dans une certaine mesure, elle venait assurer une forme de symétrie, imposant un accès coudé et d'abord frontal le long des petits côtés du bâtiment de scène. Cela n'allait pas sans encombrer l'espace, ce qui explique que les fouilleurs aient pris le parti de détruire la chapelle pour rendre à la parodos son rôle de voie d'évacuation et y installer les rails de wagons-tombereaux. L'emplacement de cette chapelle est tout à fait comparable à celle de la basilique du théâtre de Dionysos à Athènes, de dimensions plus importantes (**fig. 647**). Plus près de Priène, à Aphrodisias de Carie, c'est la galerie du proskènion qui reçut des chapelles et des fresques chrétiennes [4].

La parodos offrait donc désormais un accès à un lieu de culte chrétien aussi bien qu'à un ancien lieu de perversion, selon certains penseurs chrétiens comme Tertullien ; mais il demeure à prouver que cette configuration ait éveillé tel ou tel sentiment chez les Priéniens qui évoluaient dans leur espace urbain quotidien. Dans le koilon de Milet, la présence d'une petite église — que ses dimensions autoriseraient à qualifier de chapelle — dans la kerkis centrale du maenianum inférieur créait un nouveau cœur autour duquel s'organisaient des habitations, sans que l'on puisse dire que le théâtre dans son entier devenait un lieu de culte.

3. Bowes 2014 avec bibliographie antérieure.
4. de Chaisemartin *et al.* 2017.

Il nous semble plus probable, dans le cas priénien, de considérer qu'une partie de l'espace théâtral ait été réaffectée à celui de l'église : la chapelle avec sa sépulture paraît une annexe de l'église principale, mais le bâtiment de scène aussi. En effet, dans la dernière phase (XIe/XIIe-XIIIe s.), des murs créaient un couloir entre deux portes, ouvrant d'un côté sur la pièce centrale du bâtiment de scène et de l'autre à l'extrémité de la nef latérale nord, à proximité immédiate du chœur. Il est tentant de voir dans la pièce centrale du bâtiment de scène l'emplacement d'une sacristie ou d'un trésor. Quant aux autres pièces, elles auraient pu servir de logement ou de resserre, pour le clergé officiant à l'église (**fig. 419**). Reste à expliquer que le niveau de sol de ces murs se situe 1,50 m au-dessus du niveau de sol original de la basilique. On ne sait si ce lien entre l'église et le théâtre remontait à l'époque proto-byzantine.

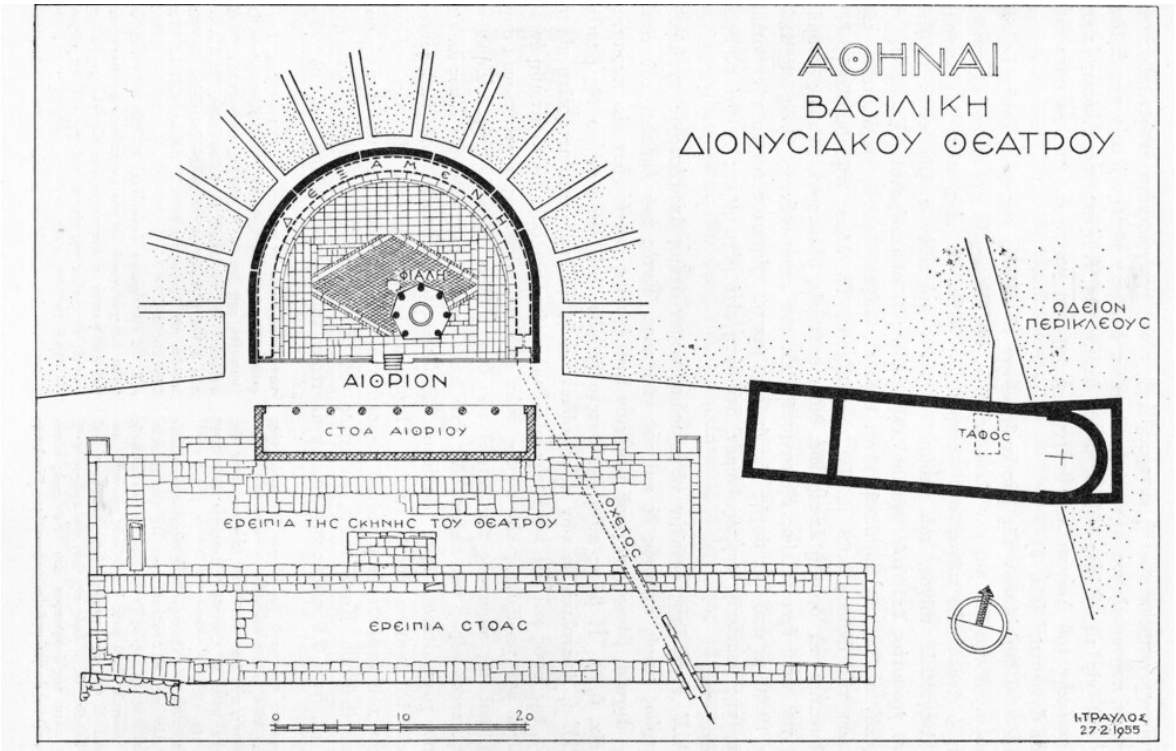


Figure 647 – Athènes, théâtre. Basilique (Travlos 1951, fig1).

La seule véritable atteinte au caractère païen du lieu que l'on puisse recenser est la mutilation, si l'on admet cette interprétation, des statues du front de scène du théâtre de Milet, qui auraient ensuite été rituellement ensevelies dans le sanctuaire de la grotte du théâtre. Mais cette pratique iconoclaste s'inscrit dans un phénomène plus général, qui montre simplement que ces statues étaient considérées comme des représentations de dieux, au même titre que celles que l'on pouvait trouver dans les sanctuaires.

À notre sens, on ne saurait donc parler d'une conversion intentionnelle d'un espace païen, le théâtre, en espace chrétien. Bien que le nouveau développement de l'espace chrétien ait pu empiéter sur l'espace païen et mener à des reconversions partielles, il correspondait à une exploitation pragmatique plutôt qu'à une négation symbolique.

1.2.2 — Du bouchage des accès à l'intégration dans de nouvelles enceintes fortifiées

Bien plus souvent qu'on n'y édifia des chapelles, on ceignit les théâtres d'épais murs, dont la connaissance est endiguée par l'intérêt qu'ils suscitèrent, parfois très limité du fait qu'on les considérait avant tout comme des obstacles au dévoilement des phases originales.

Le phénomène du bouchage des accès apparaît assez généralisé. Plusieurs sources d'explication semblent possibles : par la fermeture, on a pu vouloir interdire l'accès à l'intérieur du monument ou au contraire le protéger de l'extérieur ; certaines fermetures pourraient aussi être liées à une transformation des espaces scéniques alors que le théâtre servait encore d'édifice de spectacle.

Cette dernière question, qui est en principe la première à intervenir d'un point de vue chronologique, ne paraît pas particulièrement pertinente en Ionie, où l'on avait entrepris dans une proportion importante de théâtres de fermer l'orchestra en l'entourant d'un mur de podium soudé au bâtiment de scène. Dans les théâtres où ce n'était pas le cas, on n'a pas identifié de murs barrant l'accès à l'orchestra, à part peut-être à Métropolis, où les rapports évoquent très succinctement l'existence, avant leur destruction par les fouilles, de murs tardifs de fermeture dans chacune des parodos, liés au mortier et remployant des blocs provenant du proskènion, ce qui montre que ce dernier n'était plus en usage au moment de leur construction. Il paraît difficile de considérer que ces murs aient été liés à l'aménagement d'une arène, alors même que l'orchestra ne fut pas entourée d'une bordure monumentale susceptible de protéger les spectateurs.

Dans les parodos de Milet au contraire, des murs tardifs barrant le passage n'étaient pas directement liés à l'orchestra — on observe encore à l'est le mur en aval de la porte III —, mais constituaient bien des fortifications, barrant l'espace ouvert des parodos, de même que l'on boucha les accès voûtés I, II, III et IV avec des blocs remployés provenant du théâtre, notamment du front de scène : fortifier un théâtre grec, de façon générale plus ouvert qu'un théâtre latin, aux composantes juxtaposées plutôt qu'organiquement liées, demandait quelques efforts. Même là où le bâtiment de scène barrait déjà l'orchestra, des fortifications englobant l'édifice scénique furent construites : ainsi dans le même théâtre un mur épais de quatre mètres, édifié au VIIe, riche en remplois, barrait l'orchestra, couvrant la partie antérieure du proskènion. Démonté par les fouilleurs, il était similaire à l'imposant rempart qu'on observe encore aujourd'hui au théâtre de Parion.

L'interprétation de tels murs n'est cependant pas toujours facile : au théâtre de Magnésie du Méandre, des murs liés au mortier vinrent barrer les deux parodos, à l'extérieur des portes des murs de soutènement antérieurs, loin de l'orchestra, comme à Milet, si bien que l'hypothèse de l'arène n'apparaît en tous cas pas pertinente. On peut mettre en parallèle ces murs avec les bouchages des arcs de la façade arrière du bâtiment de scène et considérer qu'ils revenaient à fortifier le théâtre, pourtant rejeté à l'extérieur de la fortification byzantine. Si l'on suit l'hypothèse des

fouilleurs, selon laquelle le théâtre connut une importante destruction à l'époque des Goths, époque à laquelle y fut enfoui un trésor, on pourrait se demander si l'on ne choisit pas de s'y retrancher en catastrophe ; cependant les transformations tardives de l'espace scénique invitent à penser que le théâtre était toujours en usage plus tard encore. Il est regrettable qu'on ne dispose pas de données stratigraphiques précises, ou de relevés complets des constructions tardo-antiques, qui permettraient de sortir d'un maquis d'hypothèses si touffu que l'on préférerait s'abstenir de s'y engager. Le problème est similaire à Métropolis, où le théâtre se trouvait également loin à l'extérieur du mur d'enceinte byzantin. L'interprétation de ruines adaptées à peu de frais comme des refuges de petites dimensions ne paraît pas à écarter : A. W. Lauwrence, dans son « histoire squelettique des fortifications byzantines » décrit de tels refuges à l'époque des invasions arabes, s'arrêtant dans la région sur le temple de Didymes, qui fut fortifié, et sur le théâtre de Milet couronné d'une citadelle tel qu'il est décrit par W. Müller-Wiener [5].

Au théâtre d'Éphèse, l'asymétrie des murs et des bouchages montre bien qu'il s'agissait d'intégrer le côté sud du théâtre à la fortification proto-byzantine, à l'intérieur duquel se trouvait le reste du monument : ainsi les trois accès voûtés du côté sud du mur de soutènement périphérique furent bouchés et un pan de la fortification, édifié au-dessus d'un mur hellénistique et remployant les marches de la rue en pente qui permettait dans les phases précédentes de rallier les accès, vint prendre appui sur le monument à la fin du ve s. ou au vi^e^ s. apr. J.-C. L'angle sud-est du bâtiment de scène fut également renforcé, la muraille byzantine venant se greffer à angle droit approximativement au tiers de la façade arrière : cela impliqua de renforcer les murs et de boucher les portes des pièces qui se trouvaient rejetées en dehors de la nouvelle enceinte. Le théâtre devenait inaccessible de ce côté, alors qu'il était encore en usage, et l'on dut se contenter de ceux des accès nord qui subsistaient ; de ce côté le vomitoire donnant dans le deuxième diazôma se trouvait aussi bouché pour des raisons de stabilisation, avec l'aide du proconsul Messalinos, depuis la fin du ive s. apr. J.-C.

De nombreux murs, pour lesquels on peut exclure un usage scénique, apparaissent bien comme des entreprises militaires étrangères à la destination du monument comme édifice de spectacle.

1.2.3 — Du théâtre nié par la fortification au théâtre-forteresse

Les fortifications ne furent pas toujours attentives à la conservation des édifices pré-existants. Le bouleutèrion de Métropolis fut littéralement coupé transversalement en deux par le rempart qui profita de ses gradins comme d'une assise de fondation régulièrement étagée dans la pente : en pratique, on pouvait toujours prendre place sur les gradins à l'intérieur de la fortification, mais ce n'était sans doute pas le but recherché. Quant au bouleutèrion de Magnésie du Méandre, il servit à faire des économies dans les travaux d'édification du rempart, que l'on greffa, de même qu'au

5. Lawrence 1983, p. 202.

théâtre d'Éphèse, en deux points de son mur périphérique, de façon à récupérer un tronçon entier de mur préexistant, tandis que le reste de l'édifice était rejeté en dehors de l'enceinte. Celui de Milet fut littéralement englouti par la citadelle byzantine, qui fut édifiée après démontage de sa partie supérieure, à l'aide de ses matériaux, en prenant appui sur ses substructions, si bien que le maenianum supérieur ne devint plus qu'un souvenir intégré aux maçonneries de la forteresse.

Il en allait sans doute différemment à Érythrées, où le mur arrière du bâtiment de scène fut épaissi pour être intégré à une ligne de fortification à l'intérieur de laquelle le théâtre se trouvait, de sorte qu'il constituait peut-être un fortin sous la citadelle construite avec ses blocs, ce que nous avions rapproché du cas milésien. On pourrait peut-être filer le parallèle, puisqu'à Milet aussi le théâtre, tout amputé qu'il était de son maenianum supérieur, constitua une enceinte réduite à l'intérieur du rempart et sous la citadelle, sorte de redoute, ou citadelle avancée (*Vorburg*). À Milet, cela survenait au terme d'une longue histoire : le théâtre avait toujours été organiquement lié à la fortification et il le demeura. Alors que ses premières phases avait été limitées par la fortification à l'intérieur de laquelle il se développa, il avait fini par la nier et s'étendre au-delà ; enfin, quand les impératifs défensifs se firent de nouveau sentir et qu'on avait renoncé, semble-t-il, aux spectacles, on créa un bastion retranché à l'intérieur du théâtre, sous la citadelle équipée de tours, qui englobait les restes du maenianum supérieur qu'on avait démonté pour l'édifier : le rempart l'emportait à nouveau sur le bâtiment de scène, le couvrant, les hauts terrassements retrouvaient leurs propriétés défensives, le creux de la colline entouré de murs périphériques constituait un espace protégé et concentrique bien délimité, si bien que l'on pouvait considérer que le théâtre, avec son bâtiment de scène renforcé au bas de la colline, faisait bien partie intégrante de la citadelle. L'unité défensive de l'ensemble fut plus tard soulignée encore par l'édification d'un mur équipé de tours de plan carré entourant l'ensemble de la colline du théâtre au XIIe s., les ruines de l'édifice de spectacle se trouvant intégrées à l'ensemble.

À Éphèse également, le théâtre pouvait prendre l'apparence d'un bastion en bordure d'enceinte : il s'étendait sur l'un des côtés d'une porte urbaine, dans une partie de la fortification faisant saillie vers l'extérieur. Il semble avoir constitué une enceinte retranchée à l'intérieur de la fortification proto-byzantine, quand, au VIe ou au début du VIIe s. apr. J.-C., on condamna également les entrées qui se situaient au nord, à l'intérieur de l'enceinte, ce qui limitait considérablement l'accessibilité originale de l'édifice : la parodos nord fut condamnée, de même que les portes restantes de la skènè, qui reçut en outre des contreforts au nord et une probable tour sur sa façade arrière, à proximité immédiate de la porte urbaine. On pouvait toujours accéder au théâtre par la parodos ouest, et peut-être par en haut, mais il n'existait plus d'accès réservés aux entrées d'artistes : il n'est cependant pas strictement impossible qu'on ait encore utilisé l'orchestra et l'estrade pour des spectacles, et il semble qu'on se soit réuni au théâtre jusqu'au début du VIIe s. apr. J.-C.

L'intégration des théâtres au tracé de murs d'enceinte ne fut pas systématique : elle était tributaire de leur emplacement, favorable ou non. Mais la position excentrée de certains monuments n'empêchait pas qu'on puisse, à certains moments de leur histoire, tâcher de les fortifier. Dans le cas de Magnésie du Méandre, on a pu se demander si le théâtre n'avait pas été transformé en un fortin avancé, en dehors de l'enceinte urbaine. À l'odéon de l'Artémision d'Éphèse, le matériel témoignerait de l'invasion de Tamerlan au début du xve s. ou de l'occupation d'Éphèse par les Ottomans en 1424 ; peut-être divers murs doublant le mur postérieur antique de l'édifice, dont les chambres de substruction étaient habitées, avaient-ils une destination défensive.

Tous ces éléments nous renseignent sur le devenir immédiat et parfois plus tardif des théâtres après la fin des spectacles, mais ne permettent pas de mettre en évidence des indices matériels d'une fermeture physique. Ils correspondent à une redéfinition partielle ou totale de l'espace dictée par des raisons pratiques. D'autres formes de réoccupation purent se développer à l'intérieur du théâtre, qu'il nous faut envisager maintenant.

1.3 — « Comme les souris dans leur trou » : se retrancher au théâtre

Après une visite à Pergame en 1250, l'Empereur Théodore Laskaris, à la tête de l'Empire de Nicée, s'attristait, dans une lettre à l'historien Georges Acropolite datée de 1253, de ce que ses contemporains vivaient dans les ruines d'un splendide passé « comme les souris dans leur trou » [6]. Cette image offre une caricature évocatrice d'un phénomène de squat sauvage d'un monument public, où les nouveaux occupants du lieu puisent sans considération dans les matériaux à disposition, détruisant partiellement l'état ancien, qui conforte dans une certaine mesure nos représentations modernes pétries de préjugés du rapport des Byzantins aux monuments antiques. Il nous faudra voir, à travers le cas des théâtres d'Ionie, si les formes de réoccupation des monuments se limitaient à l'habitat et si les réoccupations consistaient en une simple jouissance consommatrice du lieu tendant à son inéluctable dégradation ou si l'on n'intervint pas plutôt pour les maintenir en état et les réaménager sur un plus long terme.

1.3.1 — Habitat

Tout matériel trouvé dans les couches postérieures à l'usage et éventuellement à la démolition d'un édifice ne suffit pas à prouver une réoccupation pérenne, d'autant que ce matériel n'a pas toujours été conservé ou étudié ; la conclusion d'une étude récente des restes alimentaires, ossements de porc notamment, postérieurs à l'incendie de l'odéon de l'Artémision d'Éphèse, est qu'ils témoignent d'une fréquentation occasionnelle des ruines. Mais l'observation de constructions tardives sur un ancien monument, associées à du matériel datant, peut montrer sans conteste qu'on s'y installa

6. Angelov 2019, p. 47-49.

durablement. L'habitat est bien représenté comme forme de réoccupation des théâtres, que ce soit à la fin de l'Antiquité ou à l'époque byzantine qu'aux époques modernes.

À la fin de l'Antiquité, on construisit des maisons dans le koilon des théâtres de Priène et de Milet. À Milet, ces habitations se concentraient à l'intérieur de l'enceinte bien définie du théâtre tandis qu'à Priène on en trouvait aussi bien au sommet du premier maenianum qu'à l'angle (nord-ouest) du koilon, à cheval sur les ruines du monument et les rues voisines, ce qui venait nier les limites originales du monument. Dans les deux théâtres, on observe le même procédé d'arrachement de trois à quatre rangées de gradins de façon à créer des terrasses avec un mur de fond approchant de la hauteur d'un homme, où aménager de modestes demeures. À Milet, les habitations se répartissaient dans les deux maenianums subsistants, sur une couche de remblai, et s'organisaient de façon rayonnante autour d'une petite église située approximativement au centre du premier maenianum. Cet habitat semble être demeuré dans les deux théâtres assez clairsemé. À Priène aux époques médio- (VIIe/XIe-XIIe s.) et tardo-byzantine (XIe/XIIe-XIIIe s.), l'habitat se développa plutôt à l'est du théâtre ; à Milet, au sommet de la colline du théâtre, avant d'être abandonné pour Balat au XIVe s. À Milet, le bâtiment de scène, qui n'offrait pas de pièces habitables, était rejeté à l'extérieur du rempart ; à Priène les trois pièces demeuraient utilisables, même si elles offraient un espace partiellement rempli par les substructions du front de scène. Elles semblent avoir été réoccupées et entretenues pendant plusieurs siècles.

À Priène, cette réoccupation fut particulièrement précoce : le théâtre devint un îlot d'habitation peut-être dès le IIIe, ou au début du IVe s. apr. J.-C., avant un grand incendie, qui ouvrit la voie à une rénovation du quartier, sans doute à la fin du siècle, ce que l'on déduit principalement d'un trésor monétaire trouvé dans une maison. Des habitations furent édifiées dans le koilon, autour de l'orchestra qui devenait une cour centrale à double accès latéraux. Le proskènion, dont les entrecolonnements latéraux et une partie de ceux de la façade étaient ouverts, faisait peut-être office de portique de déambulation et de stationnement à l'abri des intempéries. À l'époque médio-byzantine, le théâtre de Priène s'intégrait à tout un quartier redéfini au cœur de la ville, alors que d'autres avaient été abandonnés ou végétaient depuis le grand incendie de la fin de l'époque hellénistique : c'était le nouveau centre byzantin, au nord de l'agora, qui exploitait les rares espaces laissés vierges par le plan hippodaméen. Après déjà un développement à l'époque impériale, marqué par la construction de thermes au sud-est du théâtre et d'une citerne dans la parodos ouest, on y édifia la basilique principale — une autre existait à l'extérieur des remparts — et ce qui est identifié comme un évêché. Le théâtre, à proximité, où l'on ne trouvait que des résidences clairsemées faisait peut-être office de lieu de rassemblement, voire d'assemblées formelles ou informelles, si l'on considère qu'il subsistait des gradins.

Sans doute ne construisit-on pas à l'époque byzantine uniquement des habitations sur les gradins ; les vestiges d'une imposte d'arc au sommet du premier maenianum de celui de Priène implique que le théâtre fut aussi couvert de constructions plus monumentales, et l'on comptait aussi une petite église à Milet.

Il est difficile de voir une rupture à l'échelle régionale dans le phénomène de réoccupation des théâtres. Certains purent être réoccupés après avoir été laissés à l'abandon pendant plusieurs siècles. C'est le cas à l'odéon de l'Artémision d'Éphèse, qui semble ne pas avoir été fréquenté à l'époque médio-byzantine (VIIe-XIe s.), mais dont les chambres de substruction furent réoccupées ensuite (pour être habitées ?). Ainsi aux XIIIe-XIVe s. l'une de ces chambres vit l'un de ses accès muré et l'on y posa un dallage en terre cuite. Aux XIVe-XVe s., les anciens accès se trouvant enfouis, on réaménagea les chambres de substruction à un niveau plus élevé, en perçant de nouveaux accès remplaçant ceux que l'enfouissement avait rendus impraticables (**fig. 119.2**). La façade ouest fut aussi doublée en plusieurs phases du Moyen Âge par des murs en petit appareil et l'on édifia aussi des murs au-dessus des vestiges du koilon (**fig. 114**). Par ailleurs la réoccupation des théâtres comme lieu d'habitat ne se limita pas à la période qui suivit la fin des spectacles : elle fut pratiquée aussi alors que les édifices avaient été en partie effacés du paysage urbain et mémoriel. S'il y eut des interruptions dans l'histoire de la réoccupation des édifices, elles apparaissent propres à l'histoire de chaque site et aux dates de leur abandon, définitif ou provisoire.

À Smyrne, on peut distinguer deux grandes phases de réoccupation, avant et après le démantèlement des gradins. Au XVIIe s., on trouvait en effet déjà des habitats de fortune installés sur les ruines, qui furent détruits afin d'extraire les gradins[7]. Quand on eut fini de récupérer les blocs, un nouveau quartier d'habitation se développa progressivement sur le terrain remblayé sous le règne de Süleyman II (1687-1691), qui ne mettait plus à profit les gradins enfouis ou pillés, tout en utilisant certains murs antiques, notamment ceux des pièces du postscaenium, sur lesquels on observe encore les enduits modernes de la dernière phase d'occupation. Il s'agissait encore d'un quartier d'habitation populaire, qui se développa à partir du début du XVIIIe s. ; à la fin du premier quart du XIXe s., le centre du théâtre était déjà assez densément recouvert de maisons. Au début du XXe s. encore les réfugiés crétois, fuyant la répression par l'Empire ottoman d'une série de révoltes indépendantistes, construisirent sur le terrain des habitats de fortune, et la pratique des *gecekondu* se poursuivit tout au long du siècle, s'intensifiant considérablement à partir de 1950, jusqu'au début du XXIe s., quand on débuta l'expropriation.

À Érythrées, où la situation était bien différente, puisque le site se trouvait en marge du dernier hameau sur la côté ouest de la péninsule sauvage de Karaburun, il semble qu'on utilisa aussi, à une époque relativement récente, les murs du bâtiment de scène pour y édifier une construction au sol bétonné, largement au-dessus des niveaux antiques ; sa destination demeure à préciser ; de même qu'un tel sol associé à des canalisations à l'est du théâtre de Priène, dont H. Bücherl suppose qu'il s'agisse des vestiges de toilettes pour les spectateurs de représentations modernes[8].

7. Pour savoir s'il y eut aussi une réoccupation antique du monument, il faudra attendre que la fouille descende dans les niveaux antiques.

8. Bücherl 2012, p. 2, sans référence précise. Nous n'avons pas connaissance d'une réutilisation du théâtre de Priène pour des spectacles modernes.

Ce phénomène n'a rien de propre à l'Ionie ni aux théâtres. Dans les amphithéâtres aussi se concentrèrent les habitations. La circularité et l'étagement des gradins était propice à l'agglomération dense d'habitations modestes ou de fortune dans des quartiers retranchés à l'intérieur des murs périphériques, relativement isolés du reste de la trame urbaine. On pourra ainsi penser aux véritables quartiers d'habitation qui couvrirent les amphithéâtres d'Arles ou de Nîmes, ou le théâtre d'Orange (**fig. 648**). Mais dans ces édifices les habitations du Moyen Âge furent détruites au XIXe s. dans un souci de dégagement et de valorisation du patrimoine antique.

À Smyrne, où, les voyageurs étant portés vers des merveilles plus éclatantes, la mémoire du théâtre s'était estompée, il n'en fut rien et les *gecekondu* continuèrent de s'entasser dans l'Izmir contemporaine jusqu'à ces dernières années. La densité du bâti de la troisième ville de Turquie était devenue si importante que le théâtre était méconnaissable : on ne pouvait plus s'en faire qu'une idée morcelée, à travers les jardins et les caves de diverses habitations. On ne pouvait distinguer, comme à Arles ou à Orange, si ce n'est sur le cadastre, de quartier du théâtre, avec une identité particulière, au sein du plus vaste quartier populaire s'étageant sur la pente nord, très raide, de Kadifekale.

Quelle que soit l'époque envisagée, les théâtres d'Ionie qui servirent de lieu d'habitat reçurent des édifices modestes, sans être transformés en palais, comme le théâtre de Marcellus, forteresse des Fabii au XIIe s., puis palais des Savelli au XVIe s., et des Fabii au XVIIIe s., ou le théâtre d'Aspendos, dont le bâtiment de scène fut transformé en palais à l'époque seldjoukide [9], ce qui a contribué à entretenir des légendes autour de ce prestigieux monument, œuvre que l'on disait fruit d'un concours d'architectes pour obtenir la main de la princesse Belkis, nom qui était aussi celui de la reine de Saba dans le Coran.

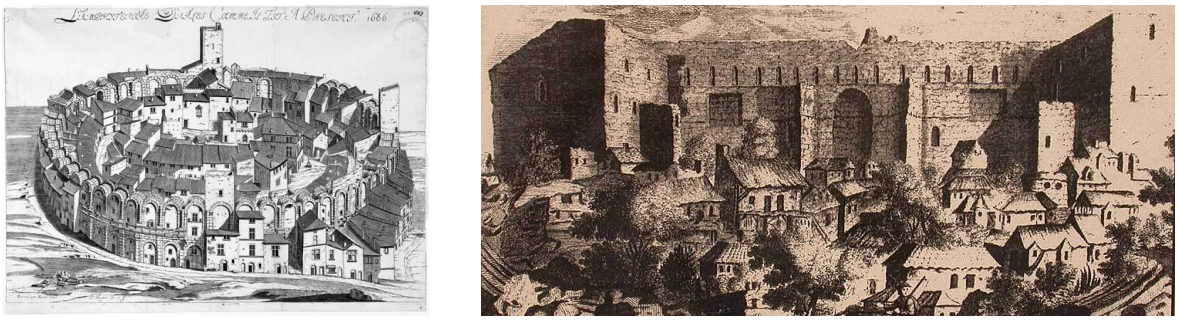


FIGURE 648 – 1. Arles, amphithéâtre. Reproduction sur une carte postale d'une lithographie par J.-B. Guibert en 1686 (domaine public, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:ArlesGuibert, page consultée le 21 octobre 2020).
2. Orange, théâtre. Vue de la cavea couverte de maisons, par Pierre Fourdiguier, XVIIIe s.

9. GÜRSU, VANDEPUT 2015.

1.3.2 — Artisanat

Les théâtres antiques après la fin des spectacles ne virent pas leur rôle réduit à celui de lieu de résidence. Ils hébergèrent aussi des activités artisanales. À Métropolis, c'est dans la parodos est que l'on a identifié les vestiges d'un atelier de verrerie, qui semble avoir été le plus important de la ville, de l'antiquité tardive à l'époque médio-byzantine : four, creuset mais aussi matériau brut, ratés de cuisson et déchets ; dans l'autre parodos, un dépotoir contenant des déchets de verre, très probablement liés à l'atelier, aux IVe et Ve s. apr. J.-C. Le théâtre de Phocée quant à lui devait se trouver à la fin de l'Antiquité à proximité immédiate d'ateliers de céramique, auxquels il servit de dépotoir.

Des activités artisanales exploitant le site des anciens théâtres sont également connues pour l'époque moderne : au nouveau théâtre de Magnésie du Méandre, on aménagea aux XVIIIe-XIXe siècles, dans le koilon, des bassins aux parois couvertes d'un enduit, qui se trouvaient connectés à un canal d'évacuation : il s'agirait de pressoirs à raisin ; un système de canalisations leur serait contemporain.

1.3.3 — En marge de la ville : terrasses agricoles, sépultures et dépotoirs

Le théâtre n'était pas toujours un lieu de résidence des vivants : il pouvait aussi recevoir des sépultures. Ainsi une véritable nécropole qui s'était étendue sur le théâtre de Nicée en Bithynie occupa les fouilleurs durant une quinzaine d'années et constitua la matière essentielle de leurs rapports [10]. Actuellement encore le théâtre d'Amastris dans le Pont est recouvert des tombes d'un cimetière. On ne connaît pas de cimetière d'une telle ampleur dans un théâtre d'Ionie, mais l'on a retrouvé une tombe creusée à l'époque byzantine dans le secteur du premier diazôma du théâtre de Milet, à l'intérieur de la citadelle avancée que constituait le monument ; des tombes au théâtre de Phocée dès l'époque impériale, peut-être au IIe s. apr. J.-C., ce qui montre qu'avec la réduction de l'emprise urbaine, il se trouvait rejeté en dehors de la ville, la nécropole se trouvant, en principe à cette époque plus ancienne, hors les murs.

Le théâtre de Phocée, précocement abandonné, avait aussi servi, avant de devenir nécropole, de dépotoir : on a pu y observer jusqu'à cinq strates de déchets dont la plus récente daterait du troisième quart du Ier s. apr. J.-C. Cela ne signifie pas qu'il se soit situé dès cette époque en dehors de l'emprise urbaine, à l'intérieur de laquelle on pouvait très bien trouver des piles de déchets : il suffira de penser au testaccio à Rome, ou pour l'Ionie, à la plus modeste concentration de déchets de l'atelier de verre du théâtre de Métropolis ; l'odéon de l'Artémision d'Éphèse servit aussi aux XIVe-XVe s. de dépotoir, sans que nous en connaissions le contexte exact.

À Phocée, les blocs de gradins du théâtre semblent avoir été démantelés dès l'Antiquité tardive pour aménager des terrasses agricoles, ce qui paraît avoir été le

10. Voir les chroniques annuelles des *KST*, à l'époque de la fouille de B. Yalman (Yalman 1981, Yalman 1982, Yalman 1983, Yalman 1984, Yalman 1985, Yalman 1986, Yalman 1987, Yalman 1988, Yalman 1989, Yalman 1990, Yalman 1991, Yalman 1992, Yalman 1993, Yalman 1995).

cas aussi à Samos, pour des gradins et des blocs à bossage, dans les parages du monument sinon au théâtre même, à partir de l'époque ottomane, si ce n'est plus tôt. Tous ces indices tendent à montrer que le théâtre de Phocée devint très tôt un espace marginal de la cité. À Métropolis, la conversion en espace agricole fut plus tardive : du XIe au XIIIe siècle, l'édifice était suffisamment remblayé pour qu'on y construise des fermes situées 3 m au-dessus de l'orchestra ; sans doute des gradins affleuraient-ils encore et pouvaient-ils servir de bancs, mais tout l'espace scénique avait disparu.

1.4 — Travaux d'entretien et de réaménagement

À l'époque tardo-antique le réinvestissement de l'espace théâtral ne se fit pas sans quelques efforts d'entretien, d'adaptation et de réaménagement des espaces habitables mais aussi des circulations.

Au théâtre de Priène, les parodos continuèrent à être empruntées, et pour pallier la différence de niveau de sol qui avait accru la pente descendant dans l'orchestra, on ajouta des marches remployant des blocs du théâtre, y compris du proskènion, ce qui montre que la scène n'était plus en usage. Ce phénomène d'entretien des circulations antiques apparaît relativement rare par rapport à la condamnation des parodos par des murs tardifs ; cependant il est plus facile d'identifier des murs que la volonté de maintenir en l'état un espace de circulation. Peut-être à Priène pourvut-on aussi à la fermeture occasionnelle de la parodos : des encastrements à moins d'1 m de hauteur dans la clepsydre et la colonne du proskènion correspondante, pour lesquels on ne peut établir qu'un *terminus post quem* au IIe s. av. J.-C., pourraient s'inscrire dans cette phase. Le maintien d'une circulation à travers le théâtre était d'autant plus important que les édifices du quartier, tout au long de son développement, outrepassèrent toujours plus les limites des îlots du plan hippodaméen, mettant en cause la rue du théâtre, au sud du bâtiment de scène. Celle-ci était devenue avec le temps de plus en plus étroite, en raison de l'extension du bâtiment de scène, puis des thermes, et enfin de l'église. Il semble que le passage par les parodos ait constitué une ruelle tortueuse, faisant fi des grands axes du plan orthogonal et permettant de désengorger la rue du théâtre. À l'époque tardo-byzantine, on assistera à l'aboutissement du processus : deux murs vinrent barrer la rue du théâtre, 1,5 m au-dessus du sol de la basilique. Le passage devait donc se faire uniquement à travers le théâtre, par ses parodos et la placette que constituait l'orchestra remblayée.

Par ailleurs les travaux réalisés au théâtre ne visaient pas simplement à faciliter et réguler la circulation. Ils concernaient aussi le bâtiment de scène, qui dut rester habité plusieurs siècles : on y observe des restaurations tardives dans la partie haute de l'élévation, identifiables à leurs techniques de construction. Une cale pour réparer le linteau de la porte de la pièce ouest pourrait avoir été insérée tardivement dans la maçonnerie. On peut s'interroger sur la fonction d'une construction édifiée contre le petit côté ouest du bâtiment de scène. En tous cas les murs barrant la rue du théâtre créaient une nouvelle pièce ou une cour entre la pièce centrale de la skènè et l'église, ce qui montre que la première devait constituer une annexe, avec la

chapelle avoisinante, de la seconde, comme nous l'avons supposé. Une dernier signe montrant que le secteur fut réaménagé est la transformation en fontaine de la tombe monumentale située dans le prolongement de la parodos est, à l'aide de blocs de remploi, peut-être après le ve s. apr. J.-C. [11]

Dans le cas de Priène, on peut considérer qu'on assiste à l'époque byzantine non à un abandon du théâtre ou à une simple réoccupation, mais à un véritable investissement d'un espace urbain redéfini, avec de nouveaux équipements (la chapelle après la citerne), des logements, un réseau hydraulique (la fontaine tardive) et une voirie rénovée.

Les espaces du théâtre semblent donc avoir été entretenus au profit de la communauté, mais aussi réinventés : à Priène l'orchestra faisait peut-être office de cour ; à Milet l'espace libre fut mis à profit pour y creuser une citerne à l'époque byzantine.

II — La disparition, entre dégradation naturelle et destruction anthropique

Comment en vient-on à oublier un monument, une réalisation humaine ? Vaste question, aux multiples réponses. La disparition physique n'est certes pas nécessaire à l'effacement des esprits, un travail de mémoire peut en perpétuer le souvenir. Mais la détérioration de l'image quotidienne favorise largement l'oubli d'un lieu, d'un emplacement précis, et il nous faut voir dans quelle mesure les théâtres antiques devinrent peu à peu méconnaissables.

II.1 — Les théâtres comme carrières à ciel ouvert

II.1.1 — Théâtres désaffectés et recyclage des matériaux

À partir du moment où ils furent désaffectés, c'est-à-dire qu'ils perdirent leur affectation première d'édifices de spectacle voire, de façon plus générale, de lieu d'assemblée, les théâtres purent apparaître comme des carrières idéales, où les blocs se trouvaient étagés en gradins, comme dans une carrière de pierre naturelle, et où d'autre part ils étaient déjà comme prédécoupés, sans scellements : au théâtre d'Érythrées, seuls les blocs bordant les escaliers, exceptionnellement scellés, restèrent en place ; les autres furent récupérés ou glissèrent. Face à un tel empilement régulier de blocs, on pouvait être tenté de se servir et de les extraire de l'ensemble et des remblais plus ou moins méthodiquement. Ce constat rend d'autant plus surprenant qu'on ait retrouvé quelques gradins isolés, abandonnés sur le chantier du nouveau théâtre de Magnésie du Méandre : comment comprendre qu'à un moment qui doit encore se situer dans la haute époque impériale, on ait laissé sur place des blocs de marbre blanc prêts à l'emploi ? Si ces blocs ne furent pas ensevelis dans la catastrophe, il faut supposer une certaine inertie des chantiers de construction à cette époque, qui expliquerait aussi qu'on ait définitivement abandonné le projet de nouveau théâtre.

11. Bücherl 2012, p. 2.

Les gradins offraient des séries de blocs de longueur assez variable mais de dimensions raisonnables, faciles à extraire, remployables à peu de frais dans des assises de même hauteur et de même profondeur. Cependant la mouluration souvent complexe de la face antérieure, la légère incurvation en plan du gradin et le décaissement du repose-pieds n'en faisaient pas des parallélépipèdes réguliers faciles à remployer tels quels. Cela ne posait cependant pas de problèmes insurmontables dans des appareils irréguliers imparfaitement assisés, dont les interstices étaient colmatés avec des briques, des moellons et du mortier. On pouvait ainsi trouver les gradins mis en œuvre isolément ou superposés les uns aux autres dans diverses positions, face antérieure visible en parement, à l'endroit ou à l'envers, de chant avec l'inscription visible, etc. Les différentes possibilités se trouvent par exemple dans les fortifications milésiennes ou éphésiennes, souvent composées d'un assemblage plus ou moins assisé de blocs remployés ou, pour la forteresse byzantine de Milet, d'un appareil cloisonné. Mais la pratique ne se limita pas à l'Antiquité tardive, elle se perpétua à toute époque où l'on avait besoin de matériaux.

Les blocs antiques furent recherchés pour être remployés, mais aussi pour être débités et calcinés dans des fours à chaux. Ainsi des couches de débris de marbre et de calcaire ont été identifiées au théâtre de Smyrne, sans que cette activité soit bien datée ; à Clazomènes, les explorateurs en quête du théâtre ont surtout rencontré des fours à chaux et de la poussière de marbre. Au théâtre de Samos, en 1841, L. Ross fait le lien entre un four à chaux installé au centre de l'orchestra, observé également par V. Guérin, et la disparition des gradins en marbre. Au milieu du XIXe s., la plupart des gradins avaient disparu.

Parfois on poussa si loin l'extraction qu'on entama jusqu'au rocher naturel, après avoir prélevé les gradins : c'était le cas à Smyrne au début du XIXe s., aux dires de L. Arundell, et comme on le constate aussi aujourd'hui, si bien que le souvenir de la cuvette même du théâtre, en calcaire du Pagos, s'estompa.

Les blocs de marbre ne furent pas le seul objet de rapines : les statues de bronze, sans parler des statues dorées, plus rares, mais dont il dut exister une au théâtre de Milet, et plusieurs dans celui d'Éphèse, ainsi que celles, plus nombreuses, en argent, et les scellements métalliques étaient aussi particulièrement recherchés, pour être refondus. On l'observe en particulier dans les imposants murs de soutènement antérieurs, qui offraient une concentration importante d'agrafes de grandes dimensions : ceux de Milet ou d'Éphèse ont la partie basse, facilement accessible, truffés des trous des pilleurs, qui n'allèrent pas jusqu'à dresser des échafaudages contre les murs pour pousser plus haut leurs prélèvements. Au théâtre de Milet, on a aussi creusé dans les parois des galeries pour récupérer les scellements (**fig. 311**).

II.1.2 — Spoliations tardo-antiques et byzantines

Dans les périodes qui suivirent l'abandon des théâtres comme édifices de spectacle, l'essentiel des gradins remployés le furent dans des fortifications entourant le monument, comme à Milet, où on les trouve réutilisés avec ceux du stade dans la

forteresse couronnant le théâtre au nord, la fortification byzantine au sud du monument, une tour au nord-ouest. À Érythrées on observe le même phénomène : les blocs du théâtre furent récupérés à l'époque byzantine pour édifier une forteresse au sommet de la colline à laquelle il se trouvait adossé. Des gradins provenant du stade et peut-être aussi du théâtre d'Éphèse furent aussi remployés dans la forteresse byzantine d'Ayasoluk, nettement plus éloignée ; on retrouve aussi des plaques de gradins du théâtre dans les environs immédiats du monument. Les matériaux du bouleutèrion furent récupérés dès l'époque proto-byzantine, probablement à partir du ve s. C'est aussi probablement dès cette époque (v^e^-vi^e^ s.) que l'on préleva le placage de marbre du front de l'estrade de l'odéon de l'Artémision d'Éphèse, en tous cas avant un remblai daté des xive-xve s. Le prélèvement des gradins se serait poursuivi jusqu'à la fin de l'époque byzantine, aux xiiie-xive s.

À Priène, où l'on n'édifia pas d'enceinte réduite à l'époque byzantine, c'est dans l'église voisine que furent remployés les blocs du théâtre, minces plaques de gradins, et dossiers plus épais de la banquette de proédrie entourant l'orchestra, facilement accessibles à condition de les desceller, mais dont deux des faces opposées n'étaient pas parallèles.

Mais les gradins pouvaient aussi parfois conserver leur usage de siège et faire office de bancs : à Milet des blocs provenant du théâtre ou du stade furent ainsi remployés dans diverses églises byzantines. Certaines récupérations de gradins du stade datent d'un moment où les thermes de Faustine étaient encore en usage : les vestiaires sont constitués de gradins portant d'anciennes inscriptions topiques, manifestement en remploi.

Quant aux sièges de choix que constituaient les fauteuils de proédrie, ils semblent avoir été parfois précieusement conservés, gardant manifestement le prestige du trône. C'est ainsi qu'on en retrouva un, à Notion, qui provenait probablement du théâtre, faisant office de chaire de l'évêque dans l'église byzantine située dans la dépression entre le théâtre et le bouleutèrion : ce remploi rappelle celui d'un trône du théâtre de Délos dans le quartier du théâtre, et surtout celui remployé comme siège du rabbin dans la synagogue, également à proximité du monument [12]. Au théâtre d'Éphèse, un trône trouvé à l'intérieur du proskènion y avait peut-être été installé volontairement pour faire office de siège, à une époque indéterminée.

II.1.3 — Exploitation ottomane des matériaux bruts

L'arrivée des ottomans ne marqua pas un tournant brutal dans l'exploitation des théâtres comme carrières : ainsi à Milet, c'est la dynastie des Menteşe, qui, quand elle se fut emparée de la ville au xive s., puisa dans la réserve de pierre qu'il constituait, avant l'annexion par l'Empire ottoman.

Au cours de la période ottomane sont attestées cependant plusieurs entreprises assez remarquables de démantèlement systématique de monuments antiques, notamment de théâtres, au service de grands chantiers de l'Empire, sous les yeux parfois de voyageurs indignés, que ce soit avant la révolution industrielle ou après.

12. Fraisse, Moretti 2007.

Il est ainsi probable, comme le suppose N. Tuna, que le théâtre de Téos, que l'on observe aujourd'hui entièrement dépouillé de ses marbres, à l'exception des premiers rangs qui se trouvaient ensevelis intacts, indiquant une spoliation à une époque relativement avancée, ait servi de carrière pour le chantier de la forteresse de Sığacık, édifiée rapidement en 1521-1522, dans le cadre des préparatifs au siège de Rhodes par Soliman le Magnifique. Même si des gradins n'ont pas été formellement identifiés, on observe encore d'innombrables remplois dans la forteresse, dont des blocs inscrits correspondant peut-être à des gradins couverts d'inscriptions topiques et retaillés.

De même la disparition du théâtre de Clazomènes pourrait s'expliquer par le fait qu'on puisa dans ce site antique en bordure de mer les matériaux nécessaires à la construction du port d'Izmir, entre le XVIe et le XVIIIe s.

Le théâtre d'Izmir lui-même fut systématiquement dépouillé de ses marbres afin d'alimenter le chantier du vizirkhan et du bedesten (marché aux tissus), dans le souk non loin du port, sur ordre du grand vizir Köprülü Fazil Ahmet Paşa. Cela se produisit de façon particulièrement massive pour ce qui était l'un des plus grands théâtres du monde antique et représentait un cubage de pierre singulièrement élevé. Le dépouillement se situa dans un intervalle de quelques années, que nous avons proposé de situer assez précisément, en croisant les récits de voyageurs et les données stratigraphiques récentes : le gros des travaux eut lieu entre 1675 et 1678, peut-être même entre 1675 et 1676, année de la mort du commanditaire ; l'excavation commença peut-être un peu plus tôt, et se poursuivit éventuellement un peu plus tard, mais n'alla pas au-delà du règne de Süleyman II (1687-1691), quand le théâtre fut remblayé. Comme nous l'avons relevé, d'autres gradins encore semblent avoir été remployés plus sporadiquement avant cette date, éventuellement dès l'Antiquité tardive, dans les bâtiments environnants, mais aussi le long du tronçon de fortification tardive s'étendant entre la gare de Basmane et Kadıfekale, ou encore dans les cimetières proches du Pont des Caravanes (Kemer Köprüsü).

D'autres grands chantiers encore pourraient être signalés, comme celui de la mosquée d'Ayasoluk, où Ch. Texier notait que des gradins du stade d'Éphèse avaient été remployés ; peut-être aussi en préleva-t-on au théâtre. À Samos, dès avant 1700, mais surtout à l'époque moderne, on remploya les blocs du koilon dans les maisons de Pythagorio, les terrasses environnant le théâtre, ou pour remblayer le môle du port qui remontait à Polycrate.

Le phénomène ne se cantonna pas dans l'Ionie, mais toucha en particulier des villes antiques situées en bordure de mer, où il était facile d'accoster et de charger les matériaux. Encore en 1887, on démembra les gradins du théâtre d'Iasos en Carie, et une partie des murs de soutènement antérieurs pour la construction d'un des môles du port de Constantinople [13].

Deux années après, en 1889, les entrepreneurs de la ligne de chemin de fer reliant Aydın à Çınar utilisèrent Magnésie du Méandre comme une carrière de marbre,

13. Berti *et al.* (éd.) 2010.

et en particulier le grand théâtre, qu'ils commencèrent à démembrer, de même que cela avait été le cas à Sardes. Les blocs, que l'on sciait, étaient envoyés à la gare de Balatçık pour être employés dans la construction des ponts. Les défenseurs de l'étude du site comme V. Bérard obtinrent provisoirement gain de cause des autorités turques et le théâtre fit l'objet d'une fouille allemande en 1890 et 1891, après laquelle les pillages reprirent très rapidement, à l'initiative de particuliers venant des villages voisins : déjà en 1894, l'année où le rapport détaillé des fouilles paraissait à peine, G. Cousin et G. Deschamps constataient que le dallage d'un café de Mursallı était fait d'un assemblage de remplois de blocs antiques du théâtre. Les années suivantes les prélèvements sur le monument fraîchement dégagé se poursuivirent, si bien qu'il n'en resta bientôt plus que l'empreinte.

Ce serait fausser le tableau en effet que de croire que les spoliations ottomanes consistèrent uniquement en des opérations de démantèlement systématique des ruines des monuments antiques organisées par les autorités. Nous avons rassemblé ici les jalons d'une histoire de la spoliation marquée par de grandes catastrophes particulièrement brutales, mais la destruction des théâtres se fit aussi selon un rythme lent, celui de la succession des individus. Comme le racontait en 1842 Méhémet-Aïdinji (Mehmet Aydıncı) à Ch. Texier : « depuis un temps immémorial, de père en fils, nous venons chercher du marbre en ce lieu, pour l'employer dans la ville d'Aïdin [Aydın] ». Cette histoire est autrement plus difficile à retracer dans ses détails et dans tous les sites, même si le phénomène fut assez général : on sait ainsi qu'au XIXe s., les ruines d'Érythrées furent abondamment pillées par les habitants d'Ildırı, alors que plus tôt on était venu par voie de mer chercher des blocs pour les remployer à Chios, ce qui montre que l'île voisine, où l'on cherche encore le théâtre, n'était pas aussi riche en vestiges apparents, même si l'on observe des gradins droits remployés dans l'église Saint Nicolas de Tourloti, dans lesquels on hésite à voir des blocs du théâtre local.

II.2 — Destructions naturelles et enfouissement

Les hommes ne furent pas les seuls responsables de la disparition des théâtres, à laquelle contribuèrent aussi des facteurs naturels. Les destructions catastrophiques ne suffisent pas à expliquer l'abandon d'un théâtre comme édifice de spectacle. Le tremblement de terre de 177 ébranla celui de Smyrne, mais n'empêcha pas sa reconstruction avec le faste que rendit possible l'aide impériale. Celui de Phocée, probablement déjà abandonné et partiellement enfoui au moment où il fut touché par le même cataclysme, ne s'en releva pas, car on n'eut pas la volonté de le réparer, comme le temple archaïque d'Athéna de la même cité, qui resta ensuite debout pendant près d'un millénaire. C'est un incendie, causant l'effondrement de sa toiture, qui signa, dans une certaine mesure, puisqu'on a relevé une réoccupation partielle, la fin de l'odéon de l'Artémision d'Éphèse, aux Ve-VIe s., mais aussi du bouleutèrion de Priène à la fin de l'Antiquité. Si l'on peut donc pointer du doigt telle ou telle catastrophe, la question principale est peut-être de savoir pourquoi on ne reconstruisit pas, et si l'édifice n'était pas déjà désaffecté au moment de sa destruction.

Les rythmes d'ensevelissement furent très variables : au nouveau théâtre de Magnésie du Méandre, un probable glissement de terrain causa un abandon du monument avant même l'achèvement de son chantier. L'enfouissement semble avoir été aussi relativement rapide au théâtre de Métropolis, dont l'orchestra et le premier niveau du bâtiment de scène paraissent avoir été rapidement recouverts par l'action conjuguée d'inondations, de l'érosion et de glissements de terrain, si bien que l'édifice était déjà partiellement enfoui quand un tremblement de terre causa sa ruine, faisant s'effondrer le reste de son bâtiment de scène.

Tous les théâtres d'Ionie ne disparurent pas non plus totalement, progressivement ensevelis par la sédimentation naturelle. Le koilon du théâtre de Milet par exemple, comme le montrent les photographies du XIXe s. précédant la fouille (**fig. 265**), émergeait largement des remblais naturels : seuls l'orchestra, les gradins du premier maenianum et le bâtiment de scène étaient ensevelis. Il ne disparut jamais de la mémoire locale, devenant avec la forteresse l'emblème du lieu, au point que le nom grec qu'on leur donna, παλάτια, inspira le toponyme turc de la localité moderne, non sur place, mais à quelques kilomètres de là, Balat. Le théâtre de Smyrne devait avoir un aspect similaire au XVIIe s., où il devait aussi être enfoui jusqu'au premier diazôma, quand on décida de le démanteler.

La redécouverte des théâtres par les voyageurs occidentaux est une autre question, qui montre que la permanence dans le paysage d'un monument n'empêche pas son oubli. Le fait même que l'on fasse remonter toujours plus haut le temps des voyageurs, partant du XIXe s., qualifié de siècle des voyageurs, pour s'arrêter généralement aux précurseurs de la Renaissance, avec Cyriaque d'Ancône, montre que l'histoire que l'on retrace n'est pas tant celle de la découverte de monuments véritablement disparus que celle de l'émergence dans la pensée occidentale de la conscience de l'existence d'un patrimoine antique à redécouvrir, à la Renaissance. Mais ce fut aussi le cas en Orient, après que la prise de Constantinople eut marqué la fin de l'héritage hellénique : Mehmet II ne se glorifia-t-il pas d'avoir vengé les Troyens ? Il serait intéressant de dépasser la compilation des récits de voyages occidentaux à tendance orientaliste, combinant l'étude des mœurs exotiques à celle d'une architecture plus familière, pour s'intéresser à la perception locale de ruines inscrites dans le paysage, à la réappropriation orientale du patrimoine antique, à travers les travaux des savants grecs aussi bien que turcs, sans sombrer dans la dichotomie [14].

Ainsi les plus grands théâtres, ceux de Milet, d'Éphèse, de Smyrne ou de Téos ne furent jamais totalement enfouis. Reste que certains théâtres disparurent du terrain comme ils s'effacèrent des mémoires, au point que nous les cherchons parfois toujours, comme ceux de Clazomènes ou de Lébédos. Celui de Phocée ne fut dégagé que très récemment, après une découverte fortuite, de même que le nouveau théâtre de Magnésie du Méandre, le théâtre de Didymes ou l'odéon de l'Artémision d'Éphèse.

14. Voir les travaux de E. Eldem, notamment sur l'orientalisme oriental d'Osman Hamdi Bey, peintre et archéologue, fondateur du premier musée archéologique de Turquie, entreprise lancée dès 1881 et réalisée dix ans plus tard (entre autres Eldem 2011).

III — Les théâtres d'Ionie aujourd'hui : restauration et réutilisation modernes

III.1 — Des théâtres antiques à l'état d'abandon ?

Dans de petites localités de Turquie, on profite toujours des ruines sans se soucier de protéger ou de mettre en valeur le patrimoine, ce qui peut susciter des sentiments contrastés. Le touriste de passage s'offusquera de la dégradation des vestiges, de l'accumulation des déchets au théâtre du Panionion comme dans celui de Nicée, tagué qui plus est ; mais il pourra trouver pittoresque l'arbre à souhaits au centre de l'orchestra du théâtre d'Érythrées, dont les racines doivent progresser vers le passage souterrain jamais fouillé, de même que les oliviers peuplant les gradins du théâtre d'Alinda donnent une âme au lieu tout en le démembrant. Ceux pour qui les ruines font partie de leur environnement pourront prendre plaisir à les habiter, sans égard particulier pour leur destination originale : à Kys en Carie, le théâtre antique est devenu parking municipal et terrain de jeu des enfants à la recherche de tunnels ; à Prousias de l'Hypios, l'orchestra assez méconnaissable fait office de terrain de football bordé de gradins.

Ce n'est pas le cas en Ionie où les théâtres, majoritairement, ont fait ou font l'objet d'études et se trouvent dans des sites archéologiques désignés comme tels. Pour autant ils ne sont pas toujours protégés et peuvent de nouveau être investis comme espaces de vie pittoresques plutôt qu'aires muséales appréhendées par le filtre de la délimitation et de la distanciation : le théâtre du Panionion sert ainsi d'aire de pique-nique et de lieu de rendez-vous galants ; la guérite du gardien de celui d'Érythrées est déserte ; les ruines du théâtre de Phocée, dont les inscriptions avaient dans un premier temps été plus masquées que protégées d'une fine couche de graviers sont livrées sans protection au tout-venant. Cependant les monuments ioniens sont moins menacés que d'autres par les actes de vandalisme et surtout les fouilles clandestines (kaçak kazı) : dans certains sites peu fréquentés de la Carie voisine, les excavations sauvages et les explosions de dynamite sont monnaie courante. Tout est affaire de sensibilité et d'éducation, si bien que le même lieu dans le même état peut susciter plaisir ou dégoût, et que si l'on voit dans un site un trésor, on n'entend pas forcément de la même façon la manière de l'exploiter, même avec les meilleures intentions du monde.

III.2 — Étude et mise en valeur

La situation évolue cependant rapidement dans une tendance à mettre en valeur et exploiter le patrimoine, comme le montre la métamorphose du quartier du théâtre de Smyrne, où, après de longs débats et de multiples projets, on n'a pas hésité à exproprier des dizaines de personnes et détruire leurs maisons. La fouille est en cours et les décombres ne sont pas encore mis en valeur mais protégés d'un haut grillage ; les projets de parcs archéologiques de grande ampleur, unissant l'agora au

théâtre, vont bon train, et les publications se multiplient. Après les grandes fouilles allemandes de Milet ou de Priène, des missions turques plus récentes ont mis au cœur de leur projet l'accueil du public, l'aménagement des cheminements, les travaux de restauration-conservation : ainsi à Métropolis, dans un mouvement lancé par R. Meriç, à Magnésie du Méandre, sous la houlette d'O. Bingöl, ou encore à Téos, sous la direction de M. Kadıoğlu, dont la dernière réalisation est un petit musée local présentant les inscriptions au public. L'exploitation touristique, avec les travaux de recherche, fait partie au sens large des formes de réutilisation moderne et ne concerne encore qu'à peine la moitié des sites : l'entrée du théâtre intégré au site est payante à Éphèse, Milet, Métropolis, Priène, Magnésie du Méandre, Téos depuis peu. D'une manière générale l'ouverture aux visiteurs favorise l'entretien du site et la conservation du monument et l'on peut dire que les théâtres sortent d'un certain état d'abandon pour devenir l'objet de toutes les attentions, mues par des intérêts divers.

III.3 — Réutilisation comme édifice de spectacle

Mais une autre tendance se développe : la restauration des monuments afin d'en faire non seulement des monuments historiques à ciel ouvert, à la forme intelligible, et parfois aussi attrayante, mais encore un patrimoine ayant conservé une valeur d'usage, lieu d'organisation de spectacles modernes, qui montre que la vivacité culturelle du théâtre grec a traversé les époques au point qu'on le considère toujours vivant, en tant que production littéraire, mais aussi comme forme architecturale. Les travaux de conservation, mise en sécurité, restauration, dictés par des enjeux économiques et politiques pas toujours compatibles avec le rythme lent de la recherche, ne sont pas sans soulever certains problèmes. Le bétonnage du théâtre de Métropolis, qui suit une restitution discutable, a ainsi détruit irrémédiablement une partie des vestiges ; l'organisation de spectacles modernes au théâtre d'Éphèse a pu être vivement critiquée en ce qu'elle mettait en danger les structures antiques et faussait leur perception par le public. On a pu parler de dénaturation des lieux ou être choqué de l'atteinte portée à l'image de l'antique, souvent idéalisée ; en tous cas on peut admettre que l'utilisation des théâtres antiques comme lieu de spectacles modernes peut véhiculer une idée fausse de leurs usages originels — d'autant plus que des installations prétendument provisoires ont tendance à occulter de façon durable les vestiges de l'espace scénique original (Aspendos, Sidè) — et constituer un frein à leur étude, en devenant le but désigné des travaux.

En Ionie, les premiers cas se situent dans les années 1990 : ainsi à Priène en 1994 [15], puis de façon plus fréquente à partir de la fin des années 1990 au théâtre de Samos, réaménagé pour les nouveaux spectacles, et surtout au théâtre d'Éphèse, où de nombreux concerts et représentations dramatiques ont été organisés depuis la fin des années 1990. Ces exemples ne sont pas particulièrement précoces : on peut faire remonter le phénomène à bien plus tôt, lors de la visite d'Atatürk le 9 mars 1930 au théâtre d'Aspendos, le mieux conservé de Turquie, et de Méditerranée avec ceux

15. Rumscheid 1998, fig. 149.

d'Orange et de Bosra. Le père des Turcs avait en effet invité à la remise en usage du monument, selon une phrase demeurée célèbre qui est affichée à son entrée, de même que dans la plupart des édifices publics de Turquie on peut lire des citations de Mustafa Kemal adaptées au lieu. Le texte retenu en est « Bu tiyatroyu restore ediniz ama kapısına kilit vurmayınız. Burada temsiller veriniz, güreşler düzenleyiniz [16] ». Le souci manifeste du patrimoine n'était pas ici désintéressé, mais il s'agissait de faire revivre un monument antique au service d'une identité nationale placée dans son héritage, ce qui n'est pas sans parenté avec les idéologies totalitaires des années 1930 qui exploitèrent la fascination de l'antique. L'ordre fut mis à exécution et le théâtre servit d'arène à des combats de lutte turque, sport traditionnel très prisé, jusque dans les années 1970. Depuis 1994, soit un peu avant celui d'Éphèse, il est devenu le lieu d'un festival international annuel de danse et d'opéra organisé par l'Opéra et le Ballet Nationaux (Devlet Opera ve Balesi) et de nouveau restauré pendant huit mois en 2015 par la Direction des Études et des Monuments d'Antalya (Antalya Rölöve ve Anıtlar Müdürlüğü) avec des marbres d'un blanc criant qui en a choqué plus d'un ; il a été utilisé pour d'autres festivals, de piano ou de cinéma (remise des prix) mais aussi pour réunir les représentants du G20, ou comme lieu de dîners de gala et de spectacle par des entreprises [17].

Si le phénomène est plus généralisé en Europe et a donné lieu à plusieurs conférences et décisions internationales sur l'éthique de leur restauration (déclaration de Ségeste, 1995) et de leur réutilisation (charte de Vérone, 1998) [18], l'histoire de son émergence en Turquie n'est pas sans conséquence : aujourd'hui les internautes s'affrontent avec virulence, les uns s'insurgeant contre la mise en danger du patrimoine par des sociétés peu scrupuleuses, les autres croyant élever le débat en posant la question de savoir si l'on peut ou non contrevenir à l'ordre d'Atatürk. C'est d'autant plus préoccupant que le phénomène tend à se généraliser, de même qu'en Grèce : des concerts de musique classique ont été organisés au bouleutèrion de Téos ; en 2019, devait débuter à Métropolis un festival annuel de théâtre, reporté en 2020 en raison de la pandémie de covid-19 ; à Smyrne aussi, on a pu envisager de restaurer le monument pour le réexploiter. On utilise aussi les théâtres pour mettre en scène des débats politiques : ainsi une assemblée de maires au bouleutèrion de Notion, ou un conseil municipal au théâtre du Panionion, qui manifestent une volonté de mise en valeur du patrimoine autant qu'une recherche de publicité. Une certaine prise de conscience en Turquie se manifeste dans la multiplication des articles de presse sur le sujet ; un colloque international a été organisé en 2007 sur la restauration et la mise en valeur des théâtres turcs [19] et la question est devenue un sujet de recherche, comme le montrent les travaux de Z. Aktüre sur les théâtres antiques, en particulier

16. « Ce théâtre, restaurez-le, mais n'en fermez pas la porte à clé. Donnez-y des représentations, organisez-y des combats de lutte ».
17. Gürsu 2016 et l'article publié par M. Çınar dans *Hürriyet* le 28 septembre 2015.
18. Aktüre 2017.
19. Masino *et al.* (éd.) 2012.

d'Occident [20], la thèse de G. Pereira, qui s'interroge sur les problèmes de la mise en scène de spectacles modernes dans les théâtres antiques à partir de l'exemple d'Aspendos [21], ou, pour l'Ionie, un mémoire sur la réutilisation moderne du bouleutèrion de Téos [22].

Conclusions

La fin des spectacles, c'est-à-dire de la destination principale des théâtres, ne signa pas la mort des monuments dont l'histoire se résume à un éternel recommencement. Les théâtres furent fortifiés, plus souvent qu'on n'y bâtit d'églises, jusqu'à constituer parfois de petits bastions, servirent de lieu d'habitation, d'espace artisanal ; parfois ils furent rejetés hors de la ville mais n'en continuèrent pas moins à être investis, par des tombes, des dépotoirs ou des terrasses agricoles. Les théâtres réutilisés pour ces divers usages semblent majoritaires et donc, de ce point de vue, on ne peut pas considérer qu'ils aient été abandonnés avec la fin des spectacles. Dans les cas où on a pu établir une stratigraphie, on n'a généralement pas identifié de couche d'abandon ou de destruction couverte d'un remblai stérile, sans aucune trace de réoccupation.

On pourrait aller plus loin, et se demander s'il faut parler de réutilisation d'édifices où l'on ne donnait plus de spectacles : y eut-il rupture aussi nette, et ne pouvait-on pas continuer à utiliser les édifices comme petits théâtres, comme ce semble avoir été le cas à Éphèse ? Les accès bouchés, les orchestras barrées, les bâtiments de scène fortifiés et le remploi des blocs des proskènions et des fronts de scène dans les bouchages et réaménagements, mais aussi à Milet la présence d'une citerne au centre de l'orchestra, n'invitent pas de prime abord à suivre cette hypothèse, et montrent qu'il n'y avait plus d'autorité garantissant l'intégrité du théâtre comme théâtre, mais bien plutôt qu'il existait une priorité défensive d'une part, et que l'on décida de réinvestir le lieu pour d'autres activités d'autre part. Cependant si l'on habitait ou travaillait au théâtre, c'est bien qu'il demeurait des accès, même s'ils pouvaient être plus canalisés pour des raisons défensives. Qu'est-ce qui interdit alors que des artistes de rue ou ambulants, danseurs, acrobates, mimes, n'y aient donné des spectacles ou que l'on y ait organisé des combats de coqs par exemple, là où subsistaient un espace vide dans l'orchestra couverte d'un remblai encore peu élevé et quelques-unes des premières rangées affleurant ? Question vaine, car on est plus que jamais du côté du contingent : aujourd'hui encore, au théâtre de Kys, pourquoi les enfants n'imagineraient-ils pas un spectacle sur le parking de leur village, pour un public installé sur les gradins antiques ?

20. Aktüre 2015a, Aktüre 2015b.
21. Pereira 2007.
22. Çalışkan 2015.

Conclusion

Dans un récent article braudélien, Zeynep Aktüre classait les théâtres de Grèce, d'Espagne et de Sicile par taille, distinguant les très grands, les grands, les moyens et les petits théâtres[1]. Si la fascination du « çoook büyük » (« hyper grand ») peut prêter à sourire, l'attention aux disparités régionales n'en est pas moins saine. Car le fait de s'étonner n'est-il pas « le début », ou « le principe de la philosophie » (τὸ θαυμάζειν… ἀρχὴ φιλοσοφίας, Pl. *Tht.* 177d) ?

Hérodote le savait déjà, qui entendait tirer de l'oubli les ἔργα μεγάλα καὶ θαυμαστά. Comme lui, nous avons voulu parcourir aussi bien les grandes cités que les petites (Hdt. I 1, 5). Il ne s'agissait pas, certes, d'adhérer au topos antique des revirements de la Fortune, selon lequel, du Père de l'histoire au Périégète (Paus. VII 33, 1-4), une petite cité pouvait devenir grande et inversement, ni de chercher, avec un certain goût du paradoxe, tel Xénophon, à mettre en avant les petites cités devenues grandes, ou ayant accompli de grandes choses (X. *HG* VII 2, 1), c'est-à-dire construit de grands théâtres.

Notre démarche exhaustive se fixait plutôt l'objectif d'intégrer à la réflexion des petits théâtres oubliés des synthèses générales sur le théâtre grec. Non sans un soupçon de discrimination positive, nous ne voulions aucun laissé-pour-compte. Là encore, nos errances picaresques pourront paraître vaines à ceux qui ont parcouru plus de chemin. Pourtant, elles furent, dans une certaine mesure, salutaires : elles nous permettent, non seulement d'intégrer à la réflexion le théâtre de Métropolis ou le nouveau théâtre de Magnésie du Méandre comme édifices particuliers replacés dans le contexte général de leur cité, mais encore de montrer les liens singuliers qu'ils entretiennent avec de grands théâtres leur servant de modèle – ceux d'Éphèse et de Milet – et enfin de fournir un tableau d'ensemble, à l'échelle régionale, plus contrasté.

Certains théâtres d'Ionie, ceux de Smyrne (un peu plus de 150 m de diamètre) et d'Éphèse (148 m), mais aussi celui de Milet (140 m), figurent parmi les plus grands du monde antique ; nous ajouterons celui de Tralles (148 m) à proximité immédiate, qui, à plusieurs titres, aurait pu être intégré à notre ensemble régional, mais demeure trop mal connu. Rendons un instant hommage à l'architecte lyonnais A.-M. Chenavard qui classa les théâtres par grandeur comparée[2], et prenons le temps de souligner ces dimensions exceptionnelles : les plus grands théâtres d'Ionie pouvaient rivaliser avec le théâtre de Pompée, deux siècles après sa construction au cœur de l'*Urbs*. Mais l'Ionie comme région se caractérise surtout, au terme de son histoire, par des théâtres de tailles très diverses, qui cachent, au-delà de la confrontation métrique en soi, une vie théâtrale à plusieurs vitesses (**fig. 649**) : c'est l'ampleur des disparités à

1. Aktüre 2017. *Cf.* notre compte rendu sur *Theatra*.
2. Chenavard 1880.

une même époque qui étonne, plus que la croissance ou la décroissance de telle cité particulière, ayant pâti davantage des heurs et des malheurs qui des siècles durant furent le lot commun des Ioniens. Il ne faut cependant pas ignorer le facteur temps : ce tableau final est le résultat d'une longue histoire régionale, dont nous tâcherons de récapituler succinctement les grandes étapes.

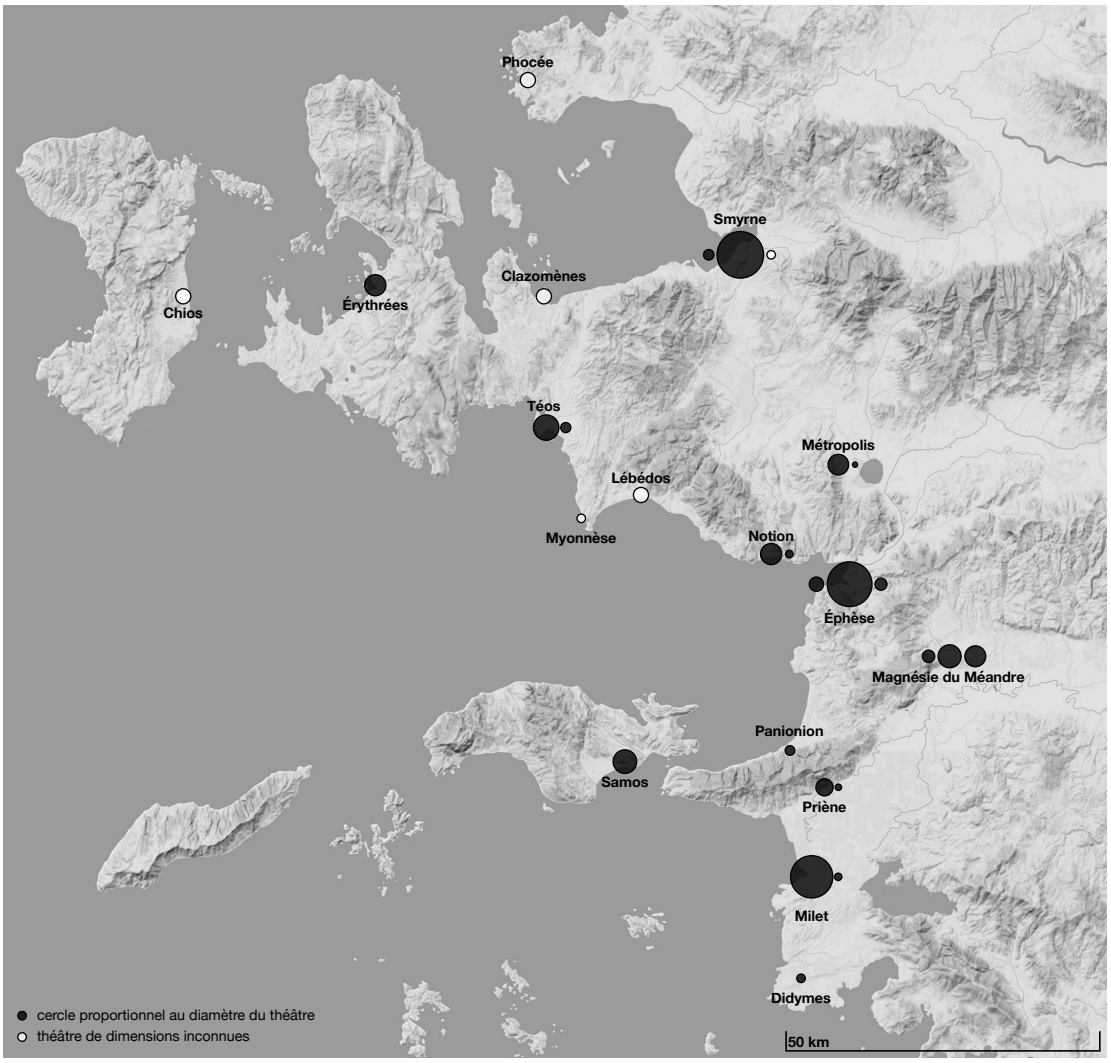


Figure 649 – Théâtres d'Ionie. Disparité des diamètres.

L'image que nous pouvons nous faire des commencements est assez trouble et indistincte. Elle peut donner le sentiment d'une certaine uniformité initiale, que l'on peut nuancer en mettant en avant la prépondérance de certains concours à dimension panionienne, comme les Éphésèa, dès le ve s. av. J.-C., lieux de communion cultuelle et festive de la confédération ionienne ; les artistes ioniens, plutôt que ceux de telle ou telle cité, jouissaient d'une réputation d'excellence qui apparaît dans nos sources comme incontestée dans le monde grec et en particulier à Athènes, vantée comme métropole des Ioniens des deux côtés de la mer Égée.

Reste que de façon générale, l'architecture théâtrale monumentale ne fit pas une apparition précoce dans la région, mais bien plutôt entre le tournant du ive et du iiie s. av. J.-C., quand le terme θέατρον fit son entrée dans le vocabulaire des inscriptions, et,

dans certaines cités, et non des moindres, aussi tard que le début du IIe s. av. J.-C., à Éphèse notamment. Sans imiter l'exemple athénien somme toute peu diffusé, l'Ionie reprenait, sans l'avoir élaboré, un type déjà canonique : celui du théâtre à koilon de plan semi-circulaire associé à une skènè à deux niveaux, elle-même précédée d'un proskènion de plan rectangulaire, à colonnade dorique, ordre peu diffusé en Ionie. Aucune des datations hautes qui ont pu être avancées pour la majorité des théâtres ioniens n'est solidement étayée : il faut admettre qu'on célébra des fêtes comportant des concours dans les cités ioniennes avant la construction de théâtres en pierre, précédés probablement par des installations en bois, comme à Érythrées.

Toutes les cités – si l'on explique les rares exceptions par des lacunes – avaient leurs Dionysia, au programme inspiré de l'antique calendrier attique, qui n'était déjà plus celui de l'Athènes classique : ils demeurèrent célébrés jusqu'à l'époque impériale au mois Anthestériôn, après une autre fête dionysiaque typiquement ionienne, les Katagôgies, dans un calendrier de tradition ionienne relativement synchronisé à l'échelle régionale malgré l'irréductible singularité des cités. Un second pôle, celui des concours en l'honneur des divinités traditionnelles, notamment Artémis et Apollon, mais aussi Héra et Athéna, était propre aux cités d'Ionie du sud qui, de Colophon à Milet, pouvaient s'enorgueillir d'un important sanctuaire poliade, souvent extra-urbain : déjà l'on pouvait différencier deux Ionies, celle du nord et celle du sud.

Parallèlement à la construction des théâtres en pierre, se développa un nouveau type de concours, tout particulièrement au IIIe s. av. J.-C., en l'honneur des successeurs d'Alexandre, et notamment des divers monarques séleucides. Les édifices semblent se caractériser par une grande uniformité architecturale – la supposée singularité magnète pourrait bien provenir d'un calque du modèle athénien commis par W. Dörpfeld – au service des concours musicaux ; déjà les théâtres connaissaient d'autres usages, faisant office de lieux d'assemblées politiques et judiciaires, notamment pour les arbitrages internationaux ; rien ne prouve que ces usages secondaires étaient plutôt fréquents qu'exceptionnels.

À l'époque hellénistique, l'échelle ionienne apparaît pertinente, même si un plus vaste ensemble, étendu au nord-ouest de la Carie, se dessine aussi, à travers le dossier de la proédrie par exemple, qui s'explique par la bonne entente entre les cités d'Ionie du sud notamment et leurs voisines cariennes. Un temps fort fut celui où, en l'espace de quelques années, au tournant du IIIe et du IIe s. av. J.-C., les grandes cités d'Ionie du sud, Milet, Magnésie, Colophon et Téos, rivalisèrent pour faire reconnaître leur sanctuaire et leur territoire comme asyles, ainsi que leur concours poliade comme panhellénique et d'un statut équivalant aux plus grands concours du monde grec. À la même époque, Chios puis Samos, mais aussi Priène, ne manquèrent pas non plus de créativité pour rehausser le prestige de leurs concours traditionnels. À la notable exception d'Éphèse, qui se trouvait, semble-t-il, en retrait de la scène historique comme agonistique, c'était tout le sous-ensemble régional des cités fortes d'un grand concours en l'honneur d'une divinité traditionnelle, qu'avaient rallié, sans grand succès, Chios et ses Theophania, qui fut mis en branle par la même

émulation poussant les cités à rechercher, par une intense activité diplomatique, la reconnaissance de leurs voisines, mais aussi de l'ensemble des Grecs, de Syracuse à Antioche de Perside.

Encore une fois, l'essor agonistique devança le tournant architectural sans précédent, qui, au IIe s. av. J.-C., poussa la monumentalisation au point que les théâtres et toutes leurs composantes, jusqu'à la périphérie de l'orchestra, se couvrirent de marbre. C'est alors aussi que s'accentua notamment la différenciation architecturale, par rapport aux autres régions, mais aussi entre les cités ioniennes. L'Ionie semble – mais il ne faut pas oublier que les chantiers impériaux y ont plus qu'ailleurs fait table rase des états précédents – être demeurée en retrait par rapport à la Carie qui, avec la Lycie-Pamphylie, aurait ouvert la marche en ce qui concerne les innovations permettant d'agrandir le proskènion et de fluidifier les accès horizontaux aux diazômas. En Ionie, la configuration générale des théâtres semble avoir été figée dans le marbre plutôt que transformée, même si l'on peut relever l'ingénieuse solution des escaliers en gamma permettant de passer des parodos au diazôma par les substructions du koilon : attestée au moins à Magnésie dès cette époque, elle était promise à un bel avenir dans la région.

Autrement, les transformations peuvent sembler tenir plutôt de la retouche cosmétique, tel ce profil de gradin particulièrement élaboré, appliquant la forme des pattes de félin bordant les escaliers à l'ensemble de la rangée : il est propre à la région, en particulier à l'Ionie du sud étendue au nord de la Carie côtière. En somme, quoi qu'ait pu en dire A. von Gerkan, à partir des indices du théâtre de Priène que l'on doit réévaluer à la lumière d'une connaissance meilleure de ses voisins, l'espace scénique demeurait fondamentalement le même, et devait être utilisé de la même façon. Si les évergètes se substituaient aux rois et pouvaient bénéficier d'une extension de la proédrie, si leurs statues se mirent à encombrer l'espace théâtral, si enfin les artistes, notamment les aulètes jouissaient, comme dans tout le monde grec, d'une meilleure considération, cela n'impliquait pas de changement fondamental du théâtre en tant qu'édifice ou en tant que spectacle.

À l'échelle de l'Ionie, même si le mouvement édilitaire apparaît général, tous les théâtres ne furent pas rénovés avec la même munificence que celui de Magnésie, qui profita des largesses du riche Apollophanès et de ses ayants droit. De même, les disparités s'accentuèrent à travers les concours : alors que le culte de Rome fut généralisé dans la dodécapole, les Rhômaia, institués tout au long du IIe s. av. J.-C. en Ionie, de façon précoce à Smyrne, puis à Magnésie, et plus tardivement à Éphèse et à Milet, qui avaient un programme dont le contenu musical apparaît plus accentué que dans les autres régions, ne semblent plus avoir été célébrés que dans les plus grandes cités, qui éclipsaient ainsi les autres.

Avec la provincialisation de 129 av. J.-C., certaines cités, à commencer par Éphèse, promue capitale de la province d'Asie, furent considérablement favorisées. Un développement à plusieurs vitesses s'installa, tandis que l'Ionie était intégrée à un plus vaste ensemble asiatique ; de petites cités comme Priène ne firent plus guère parler d'elles à compter de ce moment. La fin de l'époque hellénistique et ses crises

constituèrent un laboratoire pour les fêtes et les concours, avec le précédent des *ludi* offerts par Lucullus et les concours en l'honneur de gouverneurs romains, qui préparaient dans une certaine mesure le culte impérial et la multiplication des concours, d'abord à l'époque augustéenne et surtout à l'époque antonine.

L'adaptation des théâtres d'Ionie aux spectacles impériaux fut lente et mûrement réfléchie. Là encore, elle ne suivit pas le mouvement architectural initié en Carie, à Aphrodisias et à Stratonicée, où l'on érigea des fronts de scène dès l'époque augustéenne. Alors que l'on instituait les premiers concours de culte impérial, les théâtres ioniens pouvaient paraître en retard : ce n'est qu'au tournant de notre ère qu'on adopta à Éphèse, de façon éphémère, le proskènion de plan dit trapézoïdal qui depuis deux siècles s'était diffusé dans les théâtres cariens et lyciens ; à Éphèse, il permit une augmentation substantielle de la surface de l'estrade. Le front de scène milésien dédié sous Néron par l'ancien gouverneur Kapitô fut peut-être le premier d'Ionie, un demi-siècle après celui consacré par Zoïlos, un affranchi d'Auguste, à Aphrodisias ; sans doute fut-il édifié après le séisme de *ca* 41-47 qui ébranla la région ; peut-être ce séisme nécessita-t-il des réparations dans d'autres théâtres, comme ceux de Smyrne et de Téos, où l'on fit de l'évergète Philistès, honoré au théâtre, un « fondateur » comme Kapitô. À cette date relativement avancée, le premier front de scène ionien était novateur par le degré d'élaboration de sa façade dite à tabernacles, type promis à un bel avenir en Asie Mineure, aux époques flavienne et antonine. Celui d'Éphèse, consacré sous Domitien, suivit, avec sans doute rapidement trois niveaux, puis ceux des autres. Celui de Smyrne, reconstruit après le tremblement de terre de 177 apr. J.-C., sous Marc Aurèle et Commode, fut sans doute, avec son contemporain le second front de scène de Milet, l'un des derniers d'une série assez concentrée dans le temps qui ne s'étendit pas comme ailleurs jusqu'à l'époque sévérienne.

La recherche ornementale ne se cantonnait pas dans l'architecture du bâtiment de scène et les statues exposées au théâtre. Du côté des gradins, on observe aussi une généralisation du profil recherché itérant à l'infini les pattes de lion, création du tournant du IIIe et du IIe s. av. J.-C. En surface, les théâtres d'Ionie pouvaient frapper de façon générale, à l'échelle de la Méditerranée, comme un ensemble exceptionnel par son raffinement, non sans conformité avec l'antique réputation des Ioniens et l'abondance du décor dans l'architecture ionique à l'origine absente des théâtres d'Ionie. À l'inverse, la recherche technique apparaissait limitée : la gestion des accès au koilon, depuis l'extérieur et à l'intérieur, pouvait paraître fruste, même dans les théâtres de Smyrne et d'Éphèse, qui se contentaient de la solution de l'accès en gamma intégré au diazôma, déjà développée à Magnésie à l'époque hellénistique. Parmi les grands théâtres, seul celui de Milet développait des substructures complexes, avec un ambulacre, de même que celui de Téos, qu'on peut rapprocher du théâtre d'Alexandrie de Troade plutôt que d'aucun autre théâtre ionien : ses appareils typiquement latins, à base de moellons, de briques et de mortier, sortent tellement de l'ordinaire qu'on peut se demander si une officine impériale n'y fut pas impliquée, comme dans les carrières du marbre de couleur local, dit luculléen, car importé à Rome par ce même Lucullus qui quelques années plus tard exporta dans la province d'Asie les *munera*.

Mais les théâtres d'Ionie connurent aussi une mutation en profondeur, du moins pour ceux qui étaient devenus les plus importants par la taille et le statut. Le tournant survint dans le courant de l'époque antonine : les théâtres de la capitale et des chefs-lieux de *conventus*, Éphèse, Milet et Smyrne, furent agrandis au point d'atteindre une taille gigantesque, qui rappelait celle de l'Artémision ou du Didymeion et contrastait vivement avec ce qui existait dans le reste de la région, mais aussi en Carie, excepté Tralles. Le groupe des très grands théâtres, du moins pour ceux d'Éphèse et de Milet – pour Smyrne il faut attendre la fin de la fouille avant de se prononcer –, adopta une configuration unique par son organicité et la synthèse qu'elle opérait de toutes les contraintes du cahier des charges issu des modèles grec et latin. Cette configuration revenait à intégrer de nouveaux éléments sans renoncer aux anciens. Ainsi le proskènion de type grec fut maintenu en élévation, avec une hauteur importante et une colonnade dorique dont la miniaturisation fut parfois accentuée, mais il fut aussi étendu en plan, surtout en profondeur, jusqu'à 6,50 mètres, mais aussi en longueur : on obtenait ainsi un plateau aussi vaste que celui d'un pulpitum, mais qui avait la particularité de constituer le nouveau niveau de référence pour tous les usagers, artistes et spectateurs, comme autrefois l'orchestra. De la sorte, les parodos ne furent pas supprimées par le proskènion étendu jusqu'à barrer l'orchestra, mais remontées d'un niveau, tandis que le rez-de-chaussée originel faisait office de sous-sol de service communiquant avec une orchestra devenue fosse : elle était en effet ceinte d'un mur de podium qui n'était pas une simple barrière protectrice, mais exhaussait au niveau de son sommet la circulation périphérique au pied des gradins, circulation qui communiquait avec les extrémités de l'estrade et les parodos surélevées. Cette fosse pouvait servir d'arène, si bien que les théâtres non seulement offraient désormais un vaste plateau aux acteurs qui ne jouaient plus dans l'orchestra, mais pouvaient aussi recevoir gladiateurs, chasseurs et bêtes sauvages.

Cette réponse typiquement ionienne au problème fondamental de la scène, qui – tout concorde à notre sens pour le montrer – ne fut pas apportée dès le IIe s. av. J.-C., comme on a pu le penser, mais à la haute époque impériale, pouvait paraître encore une fois peu précoce. Mais elle était particulièrement mûrie et novatrice par la polyvalence qu'elle offrit dès le tournant du Ier et du IIe s. apr. J.-C., qui montre bien qu'en Ionie les jeux de l'arène ne firent pas irruption au théâtre tardivement, au moyen d'aménagements *ad hoc* se résumant à des additions et à des suppressions, faisant de l'édifice un amphithéâtre de fortune. Encore une fois une certaine frilosité ionienne à importer telles quelles les nouveautés était compensée par un degré d'élaboration et d'intégration tel que la région, tout en étant peu précoce, pouvait faire figure de foyer d'innovation.

Si cette configuration apparaît typiquement régionale, au point qu'elle ne semble pas avoir été reproduite intégralement ailleurs – même si certains éléments purent être repris, comme au théâtre de Hiérapolis –, elle n'atteignit un tel degré d'aboutissement que dans les très grands théâtres de la région, suivis au moins partiellement par l'important théâtre de Magnésie du Méandre. Ces très grands théâtres

étaient ceux des villes où les concours du culte impérial s'étaient multipliés, au détriment des autres cités, à la fin du Ier s. apr. J.-C., avec les koina Asias, puis sous le règne d'Hadrien et à l'époque de Commode enfin ; celles où les grands magistrats romains, grands-prêtres de culte impérial et asiarques, offraient des *munera* et des *venationes* ; celles dont les ambassadeurs savaient obtenir avantages financiers pour les spectacles et les grands chantiers, nouvelles néocories et privilèges de concours ; celles encore où l'on aménagea une loge axiale, sans doute réservée aux représentants du pouvoir romain, aux *editores* de ces *ludi* ; celles enfin où les factions des Verts et des Bleus, qui partageaient leurs couleurs avec les mimes, succédèrent aux claques impériales, entre le IVe et le VIe s. apr. J.-C., nouveaux acteurs d'un spectacle dans le spectacle, celui des acclamations codifiées exécutées par deux demi-chœurs en l'honneur de l'empereur, qui se pratiquaient dans les grands théâtres d'Asie Mineure.

Les travaux, et notamment l'édification des fronts de scène, véritables vitrines de la cité dont elle construisait une riche image, des mythes fondateurs aux empereurs munificents en passant par les grands bienfaiteurs, ne semblent pas avoir répondu à la création de nouveaux concours, mais bien plutôt les avoir devancés. Après l'époque augustéenne, les créations paraissent avoir été sporadiques, et les grands concours ne firent leur apparition qu'à la fin du Ier s. apr. J.-C., avec les koina Asias, qui plaçaient Éphèse et Smyrne sur le même plan que Pergame, dont les Rhômaia Sebasta constituaient le premier concours de culte impérial depuis 29 av. J.-C. : sans doute les grands chantiers s'inscrivaient-ils dans la course au statut le plus prestigieux, dans la surenchère des titres. Il ne s'agissait plus de monumentaliser dans un second temps les installations sommaires des concours, mais de s'attirer la manne impériale, néocorie, concours et avantages économiques, par une devanture alléchante. Sans doute ce rattrapage monumental et agonistique englobait-il l'Ionie dans le plus vaste ensemble de la province d'Asie. Les grands concours s'inscrivaient en outre dans le calendrier général, devenant œcuméniques au tournant du IIe et du IIIe s. apr. J.-C. après avoir développé leur panhellénisme au tournant du IIIe et du IIe s. av. J.-C. S'il existait des circuits provinciaux, scandés par les trois grands koina Asias de l'année pythique, sans doute d'autres étaient-ils plutôt ioniens, comme l'indique la succession dans l'année olympique de divers concours en l'honneur d'Hadrien, à Éphèse et à Smyrne, également au long d'un quadrimestre.

Dans l'ombre de ces cités aux théâtres gigantesques, aux concours pléthoriques et à la configuration architecturale extrêmement aboutie, les autres cités paraissent avoir adopté des solutions plus modestes ; elles firent peu parler d'elles par leurs concours, et n'en instituèrent guère de nouveaux, voire pas du tout. D'un point de vue architectural, elles assurèrent le minimum, conservant comme dans l'ensemble de la région des proskènions hauts, se contentant d'augmenter la profondeur de l'estrade couvrant le proskènion, de doter l'édifice scénique préexistant d'un front de scène. Dans un certain nombre d'entre eux, mais pas à Priène ou Métropolis qui conservèrent leur orchestra hellénistique, on édifia des podiums modestes par leurs dimensions et, souvent, leur manque d'organicité avec le bâtiment de scène. Certains

théâtres se distinguèrent par des emprunts inédits au modèle latin, plus ornementaux que structurels, à commencer par la reprise de la frons pulpiti à niches dans le singulier théâtre de Téos, mais aussi celui de la cité limitrophe d'Érythrées.

Car si une certaine unité régionale caractérisa les théâtres d'Ionie tout au long de leur histoire, cette histoire animée par les rivalités entre les cités est aussi sous-tendue par de discrets jeux d'influence et de subtiles reprises. Ainsi les gradins du théâtre de Phocée s'approchaient à la haute époque hellénistique de ceux de sa voisine éolienne, Temnos ; les petits théâtres d'Éphèse, mais aussi celui de Métropolis, reprirent le profil des gradins du grand théâtre dont le chantier démarra au IIe s. av. J.-C. Les Magnètes du Méandre, à l'époque impériale, pour leur « nouveau théâtre » allèrent chercher au théâtre de Milet, leur rivale séculaire, les dimensions exactes du cercle de base de l'orchestra et du podium à niches pour concevoir un koilon qu'ils subdivisèrent autrement ; les jeux de *variatio* des pattes de lion de ce même théâtre se faisaient aussi l'écho d'un certain baroque pergaménien identifié à Métropolis, qui ne prit certainement pas le théâtre de Pergame comme modèle, mais celui d'Éphèse. Sans doute la rivalité entre les grandes cités ioniennes s'exprimait-elle dans les théâtres, non seulement par les concours et les manifestations qui s'y déroulaient, mais aussi l'architecture et l'ornementation ; peut-être les Grecs poussèrent-ils leurs « bêtises » jusqu'à la querelle pour savoir qui construirait le plus grand théâtre. Les théâtres des Milésiens et des Éphésiens, qui encore à l'époque impériale se disputaient le premier rang, s'opposent par maints aspects. Ainsi l'antique Milet, première fondation ionienne, qui avait placé l'Apollon archaïque de Myonte, entre autres citations de vénérables cultes locaux, au centre de son front de scène, ne recula pas devant le remplacement des encadrements traditionnels de portes de parodos par des arcs à caractère triomphal, et développa une élégante variation sur le thème du proskènion – miniaturisé, comme à Éphèse – par d'originaux fûts noirs partiellement cannelés contrastant avec l'entablement blanc. À Milet encore, on s'engagea dans une modernisation, sans commune mesure dans la région, des accès parcourant les substructions du koilon ou traversant les murs de diazôma. C'est peut-être bien parce que les projets étaient novateurs que les ouvriers en vinrent à consulter l'oracle de Didymes sur leur faisabilité. À l'opposé, la moderne Éphèse, première de la province, qui fit appel aux meilleurs sculpteurs pour sa frise d'amours chasseurs bien supérieure à celle de Milet, accumula les statues d'or et d'argent dans son théâtre, multiplia les placages de marbre aux couleurs chatoyantes, mais se contenta d'un koilon des plus sommaires, tant par ses gradins assemblés que ses diazômas aux murs percés de raides escaliers rectilignes ou encore ses couloirs voûtés d'accès horizontaux dans l'héritage hellénistique.

On aurait peine à chercher des modèles en dehors de la région : si les Ioniens célébraient des Dionysia et fréquentaient assidûment les Panathénées, ils n'en reprirent pas pour autant, nous l'avons dit, la forme particulière du théâtre de Dionysos. Les premiers théâtres d'Ionie adoptèrent un schéma simple et largement diffusé, sans relief particulier, si bien que malgré la grande parenté des théâtres de Délos et de

Priène, on ne saurait assurer que des liens de filiation directe les unissaient. Quant aux formes qui se développèrent ensuite, après quelques emprunts cariens à la basse époque hellénistique, elles paraissent tout à fait originales à l'époque impériale.

Du point de vue des usages, la mutation véritable ne se fit qu'avec la disparition des concours. En effet, s'il y eut explosion agonistique dans les grandes cités et implosion concomitante dans les petites, cette explosion fut contemporaine de celle du boom des jeux de l'arène : loin de leur succéder, les *ludi* suivirent la même dynamique que les ἀγῶνες. Comme pour les concours, destination première des édifices, la palette des usages secondaires s'enrichit avec le temps, par ajouts et mélanges plus que par effacement, de l'époque classique au deuxième tiers du IIIe s. apr. J.-C. Jusqu'à ce moment, l'antique tradition des concours de l'Ionie comme berceau de culture grecque fut perpétuée avec ardeur, comme en attestent les épreuves de Timothéastes et d'Hégésiastes aux Didymeia de Milet, qui plus que jamais se vantait d'être la première des cités d'Ionie, par l'ancienneté. La rivalité entre les cités passait par des querelles sur leurs origines et des mythes largement partagés, ferments d'une identité commune par delà les clivages structurants. Ainsi l'arrivée des Romains sur la scène politique à partir du tournant du IIIe et du IIe s. av. J.-C., pas plus que la provincialisation ne révolutionnèrent les usages des théâtres d'Ionie. Mais l'administration impériale les encouragea si bien en certains points nodaux du maillage impérial qu'elle aboutit à un développement des théâtres et des concours à deux vitesses, particulièrement contrasté, du moins dans les régions du monde grec qui possédaient une architecture théâtrale avant l'arrivée des Romains.

La rupture semble consommée peu après 260 apr. J.-C., quand les gladiateurs comme les compétiteurs disparaissent de notre documentation, essentiellement faite de textes destinés à l'affichage public ; cette disparition semble non accidentelle mais conjoncturelle, liée notamment à la crise financière, alors que les chasses et les mimes plus populaires semblent s'être maintenus jusqu'au VIe s. apr. J.-C. dans les grands théâtres d'Ionie : si les concours précédèrent les monuments, les monuments survécurent aux concours, n'étant plus de simples équipements non nécessaires à la fête, mais des édifices de spectacle polyvalents – ils survécurent même au théâtre, mais c'est une autre histoire, dont nous avons jeté quelques jalons, de l'époque byzantine aux temps présents. Ces monuments eux-mêmes semblent avoir subi une certaine mutation, par le bouchage des portes du proskènion auquel on adossa des escaliers permettant une communication directe entre l'orchestra et l'estrade : alors que des mises en scène à l'ancienne étaient demeurées jusque là possibles, ces travaux en apparence mineurs marquaient la fin de l'orchestra comme espace dramatique traditionnel accessible depuis un hors-scène, mais aussi la fin de la couverture du proskènion comme toit en terrasse secondaire. Était-ce le début des bassins pour ballets aquatiques ? Les indices à disposition ne permettent toujours pas de trancher en faveur de cette interprétation.

Même sans concours, si l'on admet l'idée de leur disparition avec l'aspect commémoratif qui leur était intrinsèque, les spectacles donnés au théâtre n'en continuèrent pas moins d'être rigoureusement réglés et financés, du moins en partie, à travers le système des factions, organisé autour du culte de l'empereur et de sa célébration, qui se substituait aux modes de financements traditionnels, non sans toutefois s'être enraciné dans le fécond terreau de la tradition agonistique grecque : c'était la victoire, le succès impérial que l'on célébrait désormais, et la ronde des couplets des chants d'acclamation remplaçait les catalogues agonistiques et le défilé des champions.

Les usagers enfin, et non seulement les *honorandi*, firent parler d'eux, à travers les réservations et les formules d'acclamation qu'ils laissèrent sur les gradins : ces frêles indices laissent encore résonner, dans le silence des décrets honorifiques, la clameur de la foule, ou du moins deviner un tumulte confus dans lequel le théâtre s'estompe aussi obscurément qu'il était apparu.

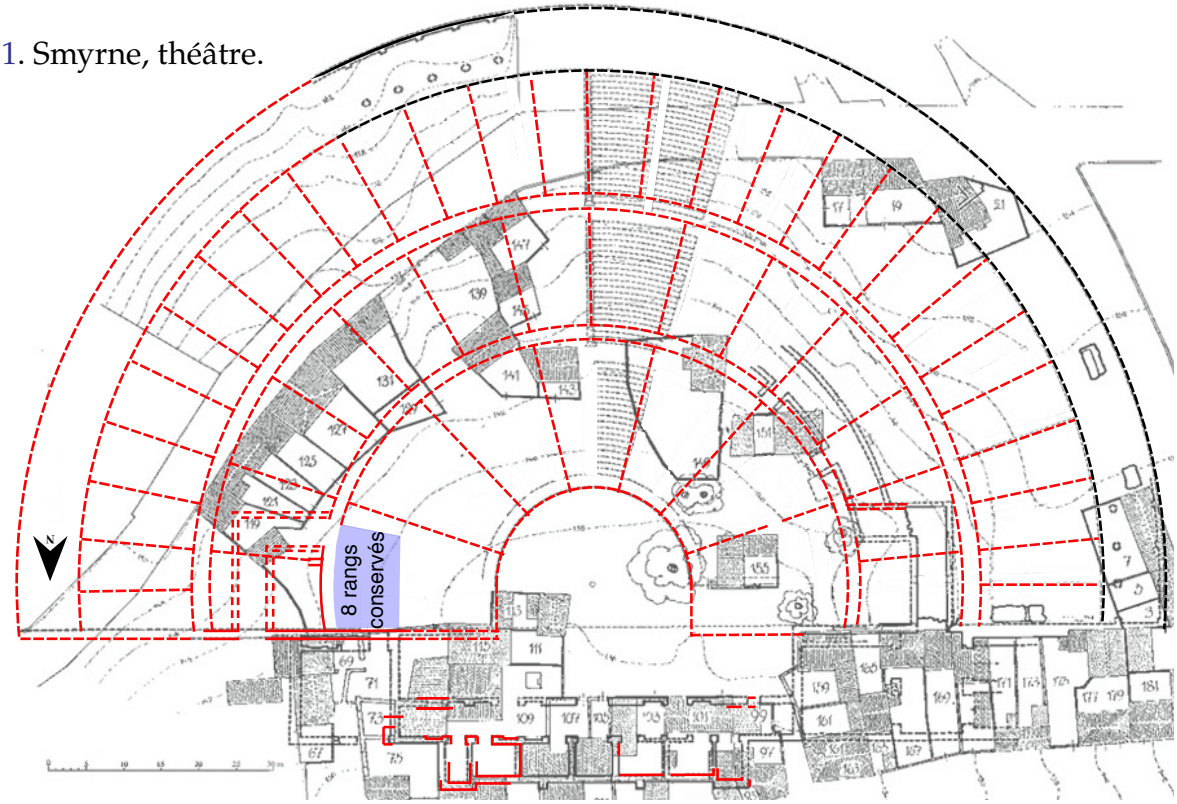
Annexes

Planches comparatives

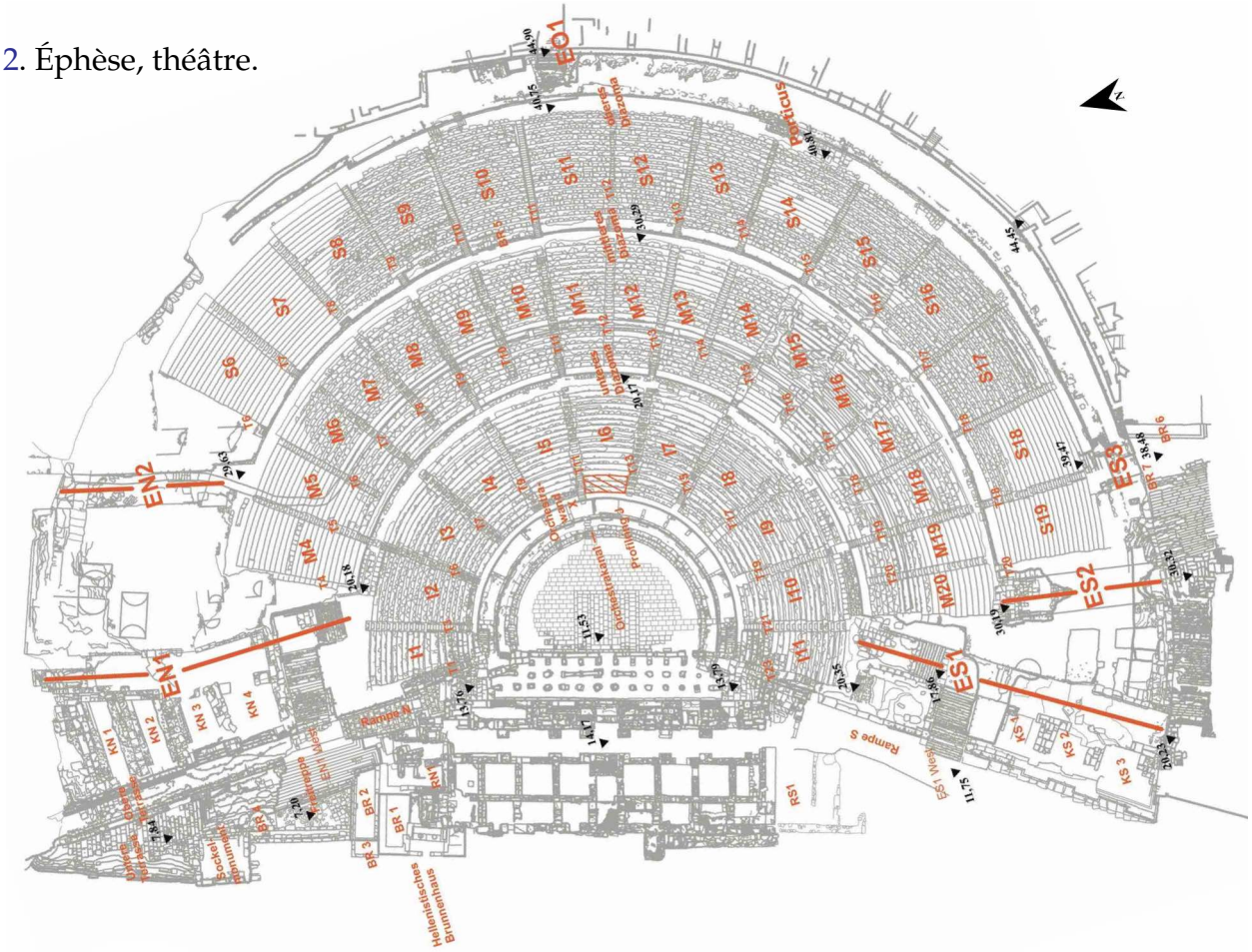
À des fins de comparaison, nous rassemblons ici les plans des théâtres d'Ionie, tous réduits au 1:1000, par groupes de taille décroissante. Nous reproduisons en priorité le plan disponible le plus à jour, et s'il en existe plusieurs, le plan restitué figurant le dernier état majeur, d'époque impériale. Il est regrettable qu'on ne dispose pas de plan des théâtres d'Érythrées et de Samos, à classer pour les dimensions avec les théâtres de taille moyenne de Magnésie ou de Métropolis, ou encore de celui de Phocée.

1. Smyrne, théâtre. Plan de O. Berg et O. Walter actualisé à partir des données récentes, au 1:1000.
2. Éphèse, théâtre. Pierre à pierre au 1:1000 (Krinzinger, Ruggendorfer 2017, fig. 2).
3. Milet, théâtre. Plan restitué au 1:1000 à hauteur du premier niveau de la frons scaenae d'époque impériale (d'après *Milet* IV 1 OP3, DAO I. Boyer).
4. Téos, théâtre. Schéma synthétique d'orientation au 1:1000.
5. Magnésie, théâtre. Plan restitué à l'époque impériale (Dörpfeld, Reisch 1896, fig. 64).
6. Magnésie, theatron. Pierre à pierre au 1:1000 (d'après Bingöl 2005, pl. 33).
7. Métropolis, théâtre. Pierre à pierre restitué du théâtre d'après le panneau sur site.
8. Priène, théâtre. Plan synthétique combinant le pierre à pierre partiel du théâtre par A. von Gerkan (von Gerkan 1924, pl. IX), le plan du théâtre mis à jour par D. de Bernardi Ferrero (de Bernardi Ferrero 1970, fig. 1), complété de la citerne de la parodos ouest d'après Gerkan 1921a, pl. VIII.
9. Notion, théâtre. Pierre à pierre du théâtre au 1:1000, murets modernes compris (d'après Atalay 1986, pl. 4).
10. Didymes, théâtre. Reconstitution distinguant les deux phases du koilon et figurant un bâtiment de scène dont aucun vestige n'est connu à ce jour (Weber *et al.* 2015, fig. 32)
11. Éphèse, bouleutèrion. Plan au 1:1000 avec le mur nord de la stoa basilica, par L. Bier, 2002 (Bier 2011, pl. 1).
12. Éphèse, odéon de l'Artémision. Plan restitué au 1:1000 ; la reconstitution hachurée du bâtiment de scène est hypothétique (Zabrana *et al.* 2018, pl. 20).
13. Panionion. Plan restitué du monument (d'après Kleiner *et al.* 1967, fig. 12, coupe 3).
14. Téos, bouleutèrion. Plan pierre à pierre sans le portique (2013, Çalışkan 2015, fig. 26, d'après les archives de la mission).
15. Milet, bouleutèrion. Plan reconstitué au 1:1000 (d'après *Milet* I 2 fig. 53).
16. Smyrne, bouleutèrion. Plan reconstitué au 1:1000 de la seconde phase impériale (d'après Ersoy 2015, fig. 2).
17. Priène, bouleutèrion. Plan reconstitué au 1:1000 de la seconde phase (d'après Dontas (éd.) 2000, p. 73).

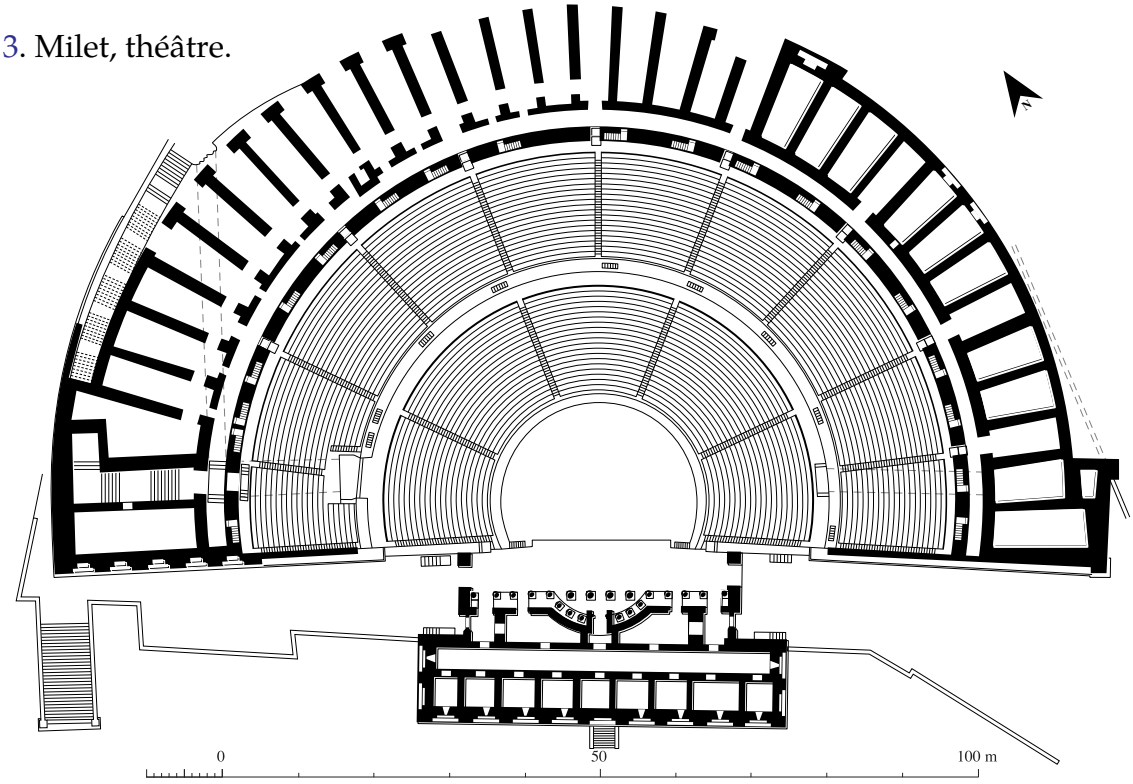
1. Smyrne, théâtre.

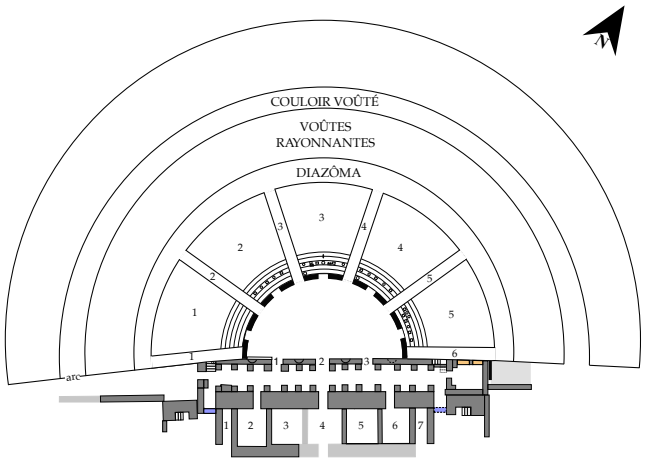


2. Éphèse, théâtre.

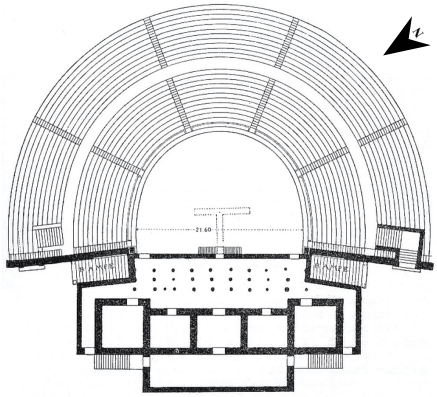


3. Milet, théâtre.

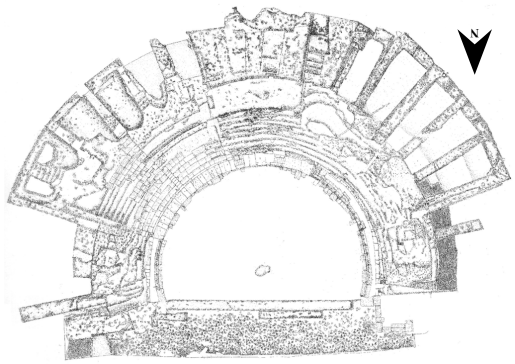




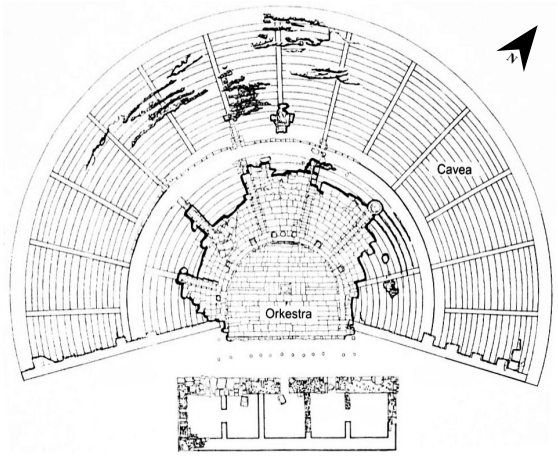
4. Téos, théâtre.



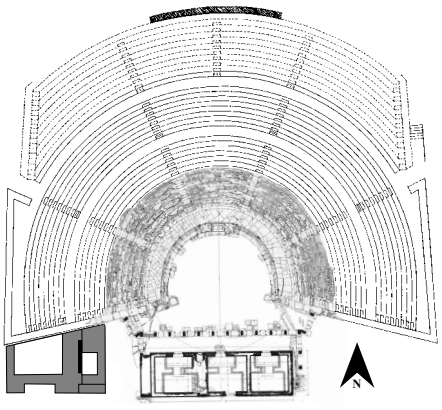
5. Magnésie, théâtre.



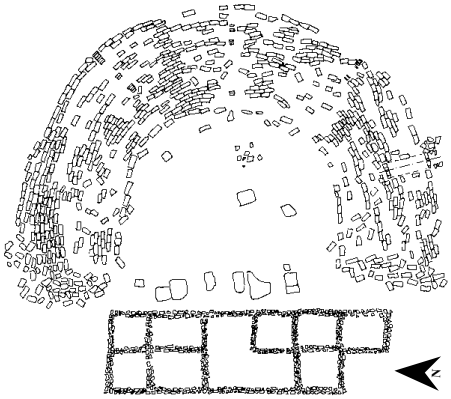
6. Magnésie, theatron.



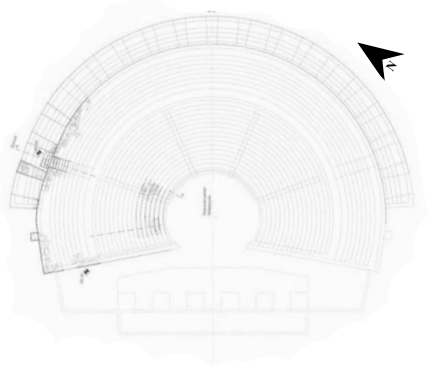
7. Métropolis, théâtre.



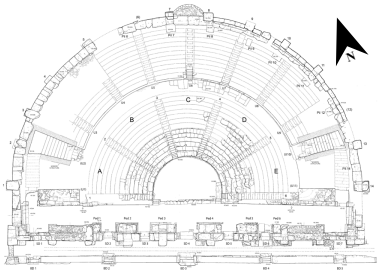
8. Priène, théâtre.



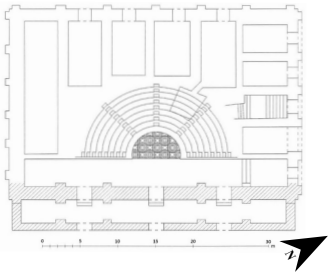
9. Notion, théâtre.



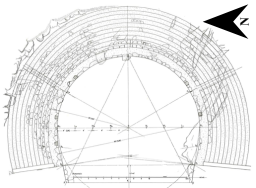
10. Didymes, théâtre.



11. Éphèse, bouleutèrion.

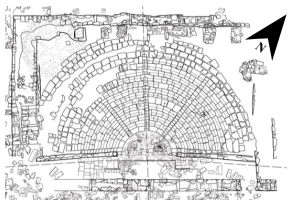


12. Éphèse, odéon de l'Artémision.

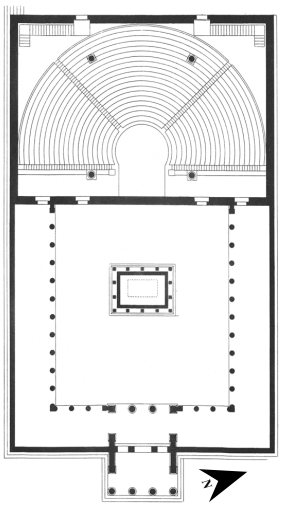


13. Panionion.

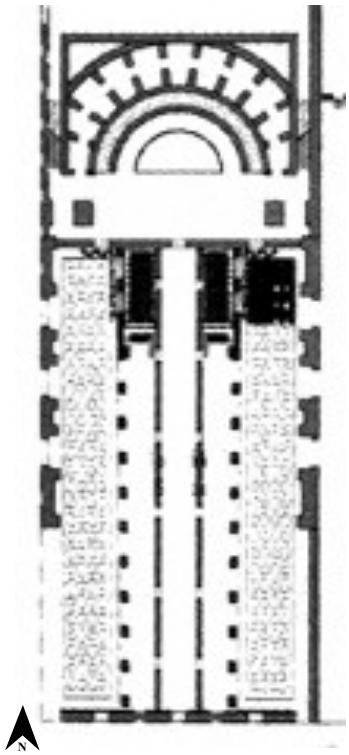
14. Téos, bouleutèrion.

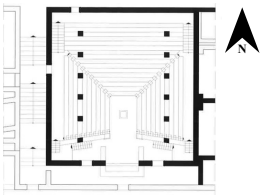


15. Milet, bouleutèrion.



16. Smyrne, bouleutèrion.





17. Priène, bouleutèrion.

Table des illustrations

Sauf mention contraire, nous sommes l'auteur des cartes, dessins et photographies. On trouvera indiquée entre parenthèses l'année où ces dernières ont été prises.

1 Cités d'Asie Mineure équipées de plusieurs théâtres. 30
2 Patara, théâtre. Dédicace de Velia Procla sur le bâtiment de scène (2014). 33
3 Redécouverte progressive des théâtres d'Ionie par les voyageurs. . . 50
4 Capture d'écran d'une carte en cours d'élaboration à l'aide du logiciel CartoBuilder. 87
5 Capture d'écran d'un calcul de la capacité d'un théâtre à l'aide du logiciel Capacitor. 88
6 Chios. Découvertes de surface (+++) et limites hypothétiques de la ville antique sous la ville actuelle (Boardman 1954 fig. 1). 90
7 Chios, musée. Blocs de deux frises ioniques à guirlandes et masques (inv. 311 et 899, © J.-Ch. Moretti). 91
8 Chios, musée. Ensemble de gradins inscrits (© J.-Ch. Moretti). 92
9 Chios, musée. Bloc de gradin inscrit 1 (Stephanou 1960, fig. 4). . . . 93
10 Chios, musée. Blocs de gradin inscrits 2 et 3 (Stephanou 1960, fig. 3). 93
11 Chios. Monnaie du Ier s. av. J.-C. commémorant un concours hippique et musical (Mavrogordato 1917, pl. IX 14). 106
12 Clazomènes. L'île aujourd'hui, avec ses deux collines vues du sud-ouest (2016). 111
13 Clazomènes. À gauche, plan du site par Ph. Le Bas, avec indication de l'emplacement du théâtre au nord. À droite, plan du site d'après G. E. Bean, avec emplacement du théâtre au nord et hypothèse de R. Chandler à proximité de la grotte. 113
14 Clazomènes. Emplacement supposé du théâtre au nord de la presqu'île (Ersoy 2011). 114
15 Clazomènes. Selon les fouilleurs, vestiges d'un diazôma avec escalier d'accès à deux rangées de gradins (Ersoy 2011). 115
16 Colophon. Carte de la région (`https://sites.lsa.umich.edu/notionsurvey/wp-content/uploads/sites/345/2017/10/RegionalMapSlide02.jpg`, consultée le 26/02/18). 120
17 Colophon l'Ancienne. Plan du site par Schuchhardt et Wolters, revu par Holland. Emplacements hypothétiques d'un théâtre et d'un odéon (reportés de façon indicative sur le plan d'après leurs descriptions). 123
18 Notion. Plan du site (Chr. Kurtze, P. Leboutteiller) en ligne sur `https://sites.lsa.umich.edu/notionsurvey/current-projects/site-plan-and-architectural-documentation/`. 124
19 Notion, théâtre. Vue générale (2011). 124
20 Notion, théâtre. Vue depuis le sud après le nettoyage de 2017 (Ratté 2017 fig. 7). 126

21 Notion, théâtre. Pierre à pierre (Atalay 1986, p. 79, pl. 4). 127
22 Notion, théâtre. Vue générale après les fouilles en 1987 (Chase 2002, p. 31). 128
23 Notion, théâtre. Vue de la partie dégagée du koilon en 1987 (Chase 2002, p. 31). 128
24 Notion, théâtre. Le mur de soutènement périphérique nord vu de l'est et du nord-ouest (2014). 130
25 Notion, théâtre. Profil des gradins (éch. 1:10). 131
26 Notion, théâtre. Escalier dans le maenianum inférieur, 1987 (Chase 2002, p. 31) ; le même au centre, avec repose-pieds (2016) ; à droite, gradins dépourvus de repose-pieds (2011). 132
27 Notion, théâtre. Diazôma ; à droite, cavité d'encastrement (2016). . . 132
28 Notion, théâtre. 1. Accès voûté vu du sud : extérieur (2010). 2. Intérieur (2016). 133
29 Notion, théâtre. Trône de proédrie erratique (Macridy 1912 fig. 30) ; plaque inscrite trouvée dans le secteur (Macridy 1912 fig. 29). 134
30 Notion, théâtre. Vestiges du bâtiment de scène, fondations du front de scène ; détail des piliers en conglomérat (2016). 135
31 Notion, théâtre. Massif de fondation d'un des piliers vu du nord ; détail de la mortaise d'une agrafe (2016). 136
32 Notion, théâtre. Deuxième alignement en calcaire : façade arrière du bâtiment de scène ? À gauche, de Bernardi Ferrero 1974 fig. 3 ; à droite, état en 2016. 136
33 Notion, théâtre. Vue du sud-ouest : au premier plan, alignement antique extérieur au monument recouvert de constructions récentes ; au second plan, mur arrière du bâtiment de scène largement remanié ; au-delà, massifs de la façade de la skènè (2011). 137
34 Notion, théâtre. 1. Statuette trouvée dans le secteur (Macridy 1912, fig. 31). 2. Statue remployée à proximité (Demangel, Laumonier 1925, fig. 3) 139
35 Lipari. Masques du musée Bernarbò Brea. 1-2. *Panchrestos* (Bernabò Brea 1998 fig. 5 et Bernabò Brea, Cavalier 2001 inv. 9730) 3-4. *Parasitos* (Bernabò Brea, Cavalier 2001 fig. 299-300). 140
36 Notion, bouleutèrion. Vestiges (2016). 143
37 Éphèse. Vue vers l'ouest, la *plateia* Arcadiane et le port depuis le second maenianum (2016). La mer a considérablement reculé depuis l'Antiquité. 159
38 Éphèse. Plan topographique de la ville (Krinzinger, Ruggendorfer 2017, fig. 1). 164
39 Éphèse, théâtre. Vue de la ville avec au premier plan le théâtre (Falkener 1862, 5e planche non numérotée). 166
40 Éphèse, théâtre. Plan d'ensemble au 1:1000 (Heberdey *et al.* 1912, p. 50, fig. 98, pl. I). Les kerkis du second maenianum, dessinées avant sa fouille, n'y sont pas dédoublées et la restitution du portique est mal fondée. 167
41 Éphèse, théâtre. Étude de l'élévation du front de scène par G. Niemann (Heberdey *et al.* 1912 pl. IX). 168

42 Éphèse, théâtre. Études de détails de l'élévation du front de scène par G. Niemann : premier niveau entre les portes 3 et 4 ; deux niveaux entre les portes 4 et 5 (Heberdey *et al.* 1912 pl. IV et VII). 168
43 Éphèse, théâtre. Dessin restitutif de l'entablement du front de scène par G. Niemann (Heberdey *et al.* 1912 fig. 110). 169
44 1. Éphèse, théâtre. Le monument de la basse époque hellénistique revisité par A. Frickenhaus, sans proédrie, avec periaktos derrière les baies 2 et 6 et des portes de parodos libres à fronton (Frickenhaus 1917 pl. 1). 2. Éphèse, théâtre. Vue reconstitutive largement fantaisiste, notamment pour la façade de la skènè et l'aspect des premiers rangs, par C. Fensterbusch (Fensterbusch 1934). 169
45 Éphèse, théâtre. Pierre à pierre avec indication des abréviations usuelles (Krinzinger, Ruggendorfer 2017, fig. 2). 172
46 Éphèse, théâtre. Le monument vu depuis les maisons suspendues (Hanghäuser) au sud, et la grande rue de marbre (Marmorstrasse). D'après un cliché de J.-Ch. Moretti (2013). 173
47 Éphèse, théâtre. Vue d'ensemble vers l'est-sud-est depuis la rue Arcadiane (2016). 173
48 Éphèse, théâtre. De gauche à droite, la rue de marbre longeant le théâtre vers le nord, la terrasse inférieure, la terrasse supérieure couverte d'un noyau d'*opus caementicum* et le mur de soutènement antérieur nord (cliché J.-Ch. Moretti). 174
49 Éphèse, théâtre. Vue d'ensemble vers le sud-sud-ouest et l'agora tétragone depuis le premier diazôma. Au fond, le mont Prion (2016). . 174
50 Éphèse, théâtre. Le système des accès (d'après Krinzinger, Ruggendorfer 2017 pl. 17). 175
51 1. Éphèse, théâtre. Fûts de marbre de couleur (cliché J.-Ch. Moretti). 2. Éphèse, théâtre. Fûts en granit rouge au second plan (cliché J.-Ch. Moretti). 176
52 Éphèse, théâtre. Les vestiges de l'*opus sectile* t]*opus sectile* de la circulation périphérique de l'orchestra exposés au piétinement des visiteurs (2016). 178
53 Éphèse, théâtre. Représentation schématique des motifs d'*opus sectile* (Heberdey *et al.* 1912 fig. 87-90). 178
54 Éphèse, théâtre. Reconstitution d'A. Öztürk en vue d'une anastylose partielle situant les blocs conservés (d'après Öztürk 2006 fig. 15). . . 179
55 Éphèse, théâtre. Intersection entre l'Arcadiane et la grande rue de marbre le long de la terrasse du bâtiment de scène avec la fontaine hellénistique à l'angle ; plus haut sur cette rue, la porte urbaine byzantine adossée au théâtre (cliché J.-Ch. Moretti, 2013). 181
56 Éphèse, théâtre. La fondation U bordant l'orchestra, avec des mortaises et des encastrements pour une barrière en bois, vue depuis le sud (Krinzinger, Ruggendorfer 2017, fig. 180). 182
57 Éphèse, théâtre. Plan restitué du rez-de-chaussée du bâtiment de scène à l'époque hellénistique (Heberdey *et al.* 1912, fig. 5). 183
58 Éphèse, théâtre. Encastrements pour les poutres et rainure latérale pour le plancher (Heberdey *et al.* 1912, fig. 12). 183

59 Éphèse, théâtre. Plan restitué du premier étage du bâtiment de scène à l'époque hellénistique (Heberdey *et al.* 1912, fig. 30). 184
60 Éphèse, théâtre. Nouveau plan restitué du premier étage du bâtiment de scène à l'époque hellénistique avec distinction de deux phases par Hofbauer en 2006 (Krinzinger, Ruggendorfer 2017, fig. 19). 184
61 Éphèse, théâtre. Schéma de construction du théâtre hellénistique d'après Vitruve (Krinzinger, Ruggendorfer 2017 fig. 759). 185
62 1. Éphèse, théâtre. Parodos nord à l'époque hellénistique (Heberdey *et al.* 1912 fig. 15). 2. Éphèse, théâtre. Parodos nord au début de l'époque impériale (Heberdey *et al.* 1912 fig. 59). 186
63 1. Éphèse, théâtre. Parodos nord à l'époque antonine avancée (Heberdey *et al.* 1912 fig. 94). 2. Éphèse, théâtre. Parodos nord à l'époque impériale avancée dite « spätrömisch » (Heberdey *et al.* 1912 fig. 99). 186
64 1. Éphèse, théâtre. Vue de la périphérie de l'orchestra, côté nord : de gauche à droite le mur de podium, la base limitant le passage périphérique, le caniveau hellénistique, le dallage restauré (cliché J.-Ch. Moretti). 2. Éphèse, théâtre. Scan 3D du trône de proédrie inv. I 851 (Krinzinger, Ruggendorfer 2017, fig. 761). 187
65 Éphèse, théâtre. Angle nord-ouest du koilon ruiné, offrant un écorché des substructions creuses en opus caementicium. Au-delà de l'angle en grand appareil lisse, le mur périphérique présente un appareil à bossage (cliché J.-Ch. Moretti). 188
66 1. Éphèse, théâtre. Banquettes à dossier provenant du second diazôma (cliché J.-Ch. Moretti 2013). 2. Éphèse, théâtre. Inscription topique sur une plaque de gradin restaurée (2016). 189
67 Éphèse, théâtre. Profil des gradins au 1:10. 190
68 1. Éphèse, théâtre. Au premier plan, placage de marbre des gradins restauré ; au second, pattes de lion. Celle du haut est simplement ébauchée (2011). 2. Éphèse, théâtre. Détail d'une patte de lion achevée (cliché J.-Ch. Moretti). 190
69 Éphèse, théâtre. 1 et 2. Chapiteau de pilastre et son ornementation. 3. Fragment de corniche à denticules (Heberdey *et al.* 1912, fig. 34, 32, 35). 191
70 Éphèse, théâtre. Phases du bâtiment de scène et de l'orchestra selon Wilberg (Heberdey *et al.* 1912, fig. 6). 193
71 Éphèse, théâtre. Phasage récent du bâtiment de scène par M. Hofbauer (Krinzinger, Ruggendorfer 2017, fig. 758). Il manque les portes hellénistiques c et c' et leur bouchage postérieur (**fig. 57**). 193
72 Éphèse, théâtre. Plan restitué du bâtiment de scène et de l'orchestra au début de l'époque impériale (Heberdey *et al.* 1912, fig. 57). 194
73 Éphèse, théâtre. Vue du bâtiment de scène depuis le sud : de gauche à droite, vestiges de la galerie, du podium du premier niveau du front de scène et supports de l'estrade (2016). 195
74 Éphèse, théâtre. Plan du rez-de-chaussée du front de scène, restitution de l'élévation et du plan de l'entablement des deux premiers niveaux par G. Niemann (Heberdey *et al.* 1912, pl. VI). 196
75 Éphèse, théâtre. Reconstitution du front de scène par A. Öztürk (Krinzinger, Ruggendorfer 2017 fig15). 198

76 Éphèse, théâtre. Vue du proskènion depuis l'angle sud-ouest du podium (cliché J.-Ch. Moretti, 2013). 199
77 1. Éphèse, théâtre. Empreinte et double mortaise de goujon perdu pour un pilier à demi-colonne engagée sur le lit d'attente du stylobate du proskènion hellénistique (cliché J.-Ch. Moretti, 2013). 2. Éphèse, théâtre. Détail de l'entablement dorique au sommet de l'ancienne tête du mur de soutènement P (2016). 199
78 1. Éphèse, théâtre. Élévation du proskènion (Heberdey *et al.* 1912, fig. 49). 2. Éphèse, théâtre. Scellements à l'avant de la face antérieure de la corniche du front du proskènion (Heberdey *et al.* 1912, fig. 48). 200
79 1. Éphèse, théâtre. Trame des supports de l'estrade d'époque flavienne selon M. Hofbauer (Krinzinger, Ruggendorfer 2017, fig. 153). 2. Éphèse, théâtre. Dernier état de la trame des supports (Krinzinger, Ruggendorfer 2017, fig. 154). 201
80 Éphèse, théâtre. Accès coudé nord à l'orchestra, couvert d'une voûte surbaissée et consolidé dans une phase ultérieure par des fûts de colonnes ioniques remployés, vu vers la sortie (2016). 202
81 Éphèse, théâtre. Coupe à travers le bas du koilon restituant les gradins supprimés pour édifier le mur de podium ; on considère désormais le niveau indiqué comme « romain » comme celui de l'époque antonine (Krinzinger, Ruggendorfer 2017 fig. 760 d'après Heberdey *et al.* 1912). 204
82 Éphèse, théâtre. Le mur de soutènement antérieur nord, au-dessus de deux terrasses en escalier, vu depuis de sud (cliché J.-Ch. Moretti, 2013). 205
83 Éphèse, théâtre. Extrémité sud du mur de soutènement antérieur sud, le long de la grande rue de marbre (cliché J.-Ch. Moretti, 2013). . . . 206
84 1. Éphèse, théâtre. Le second diazôma (2016). 2. Éphèse, théâtre. Trou à corde dans l'axe d'un escalier du second diazôma (2016). 209
85 Éphèse, théâtre. Indication de l'emplacement des marques de maçons sur les gradins de la kerkis la plus septentrionale (d'après un cliché de J.-Ch. Moretti). 2. Éphèse, théâtre. Marques de maçon ou d'assemblage selon Styhler-Aydin 2013 fig. 93 a. 209
86 1. Éphèse, théâtre. Bases dans le diazôma supérieur, sous le portique in summa cavea, dans lequel descend un escalier. 2. Éphèse, théâtre. État actuel du portique, dépouillé de ses marbres et restauré (clichés J.-Ch. Moretti, 2013). 210
87 Éphèse, théâtre. Plan restitué du bâtiment de scène et de l'orchestra après le règne de Trajan (Heberdey *et al.* 1912, fig. 95). 216
88 Éphèse, théâtre. Encastrement pour un poteau sur le siège du dernier rang de la kerkis 6, en bordure de l'escalier 6 (2016). 219
89 Éphèse, théâtre. Bouchage de l'arc permettant de rejoindre le palier supérieur de l'escalier traversant les substructions nord du koilon depuis l'accès EN1 (2016). 224

90 1. Éphèse, théâtre. Graffiti sur une plaque en marbre blanc trouvée dans les décombres de l'orchestra (*I.Ephesos* 2093i]*I.Ephesos*!2093) : Pélée et deux chiens. 2. Éphèse, théâtre. Graffiti de mimes sur une plaque en marbre blanc retrouvée près de la porte centrale du bâtiment de scène (*I.Ephesos* 2091) : Héraklès, Thétis, Pélée, Héraklès, Thétisi]*I.Ephesos*!2091. 225
91 Éphèse, théâtre. Graffiti sur le podium du front de scène. Didascalie : ΛACANON (Scherrer (éd.) 2000, p. 161, fig. 2). Un autre fragment complète la scène du couple enlacé. 226
92 1. Éphèse, théâtre. Graffiti sur le placage en marbre blanc du podium du front de scène (*I.Ephesos* 2092i]*I.Ephesos*!2092, Roueché n° 6) : un acteur dont le nom a disparu dans la cassure. 2. Éphèse, théâtre. Graffiti sur la porte centrale du bâtiment de scène (*I.Ephesos* 2092bi]*I.Ephesos*!2092b) : les acteurs Karmilis II et Gôllathios (?), au poisson et au couteau. 3. Éphèse, théâtre. Graffiti de mime sur le mur de scène (*SEG* 52.1137, photographie dans Dunbabin 2016 fig. 5.5). . 227
93 1. Éphèse, théâtre. Graffiti sur un fragment de bloc ou de plaque en marbre blanc trouvé dans la parodos nord (*I.Ephesos* 2094i]*I.Ephesos*!2094) : perdrix (πέρδ̣[ιξ]) et poussin. 2. Éphèse, théâtre. Dessin de paon sur une plaque de siège (cliché J.-Ch. Moretti). 228
94 Éphèse, théâtre. L'édifice vu depuis l'ouest, avec les vestiges de sa transformation en bastion à l'époque proto-byzantine : muraille byzantine adossée au bâtiment de scène, bouchage des accès, vestiges d'une tour au-dessus du passage axial (cliché J.-Ch. Moretti, 2013). . 229
95 Éphèse, théâtre. Vue sur le débouché du couloir de parodos nord, depuis l'extrémité du mur de podium avec remontage de l'entablement du proskènion hellénistique. En surimpression, la situation des lignes incisées. 230
96 Éphèse, théâtre. Amours chassant un lion (Aurenhammer, Plattner 2018, fig. 1). 232
97 Éphèse, théâtre. Satyre couché (Aurenhammer, Plattner 2018, fig. 6). 233
98 1. Éphèse, théâtre. Pilastre du front de scène orné de reliefs à rinceaux peuplés d'oiseaux ; au second plan, caissons ornés de fleurons (cliché J.-Ch. Moretti). 2. Éphèse, théâtre. Fragments de pilastres à motifs variés (cliché J.-Ch. Moretti). 234
99 1. Éphèse, théâtre. Masque de la frise à guirlandes du troisième niveau du front de scène (cliché J.-Ch. Moretti). 2. Éphèse, théâtre. Masque (?) dans l'entre-modillons d'une corniche corinthienne (cliché J.-Ch. Moretti). 3. Éphèse, théâtre. Masque tragique provenant du portique in summa cavea (Krinzinger, Ruggendorfer 2017, fig. 660, SK64). 235
100 1. Éphèse, théâtre. Soffite orné de méandres d'une demi-coupole couvrant une niche ; au second plan, sommet du fond d'une niche à décor radié (cliché J.-Ch. Moretti). 2. Éphèse, théâtre. Panneresse à double volute ornée de motifs végétaux (cliché J.-Ch. Moretti). 235
101 Éphèse. Plan de l'agora supérieure (Kirbihler 2014 fig. 2, © DAI 2012). 242
102 Éphèse, bouleutèrion. Vue générale depuis le sud, avec la stoa basilica devant l'édifice (2016) 243

103 Éphèse, bouleutèrion. Vue depuis le nord-ouest en direction de l'agora politique (2016). 243
104 Éphèse, bouleutèrion. Plan (Bier 2011 plan 1). 244
105 Éphèse, bouleutèrion. Plan (Bier 2011 plan 7). 245
106 Éphèse, bouleutèrion. Le mur de soutènement antérieur est depuis l'entrée de la parodos est (2016). 245
107 Éphèse, bouleutèrion. Profil des gradins au 1:10. 246
108 1. Éphèse, bouleutèrion. Porte ouvrant sur la parodos dans le petit côté ouest (2016). 2. Éphèse, bouleutèrion. La porte frontale est vue depuis celle du mur de fond du de la stoa basilikè. Au-delà de la parodos, escalier ménagé dans les substructions du koilon (2016). . . . 247
109 Éphèse, bouleutèrion. Reconstitution de l'emplacement du bouleutèrion hellénistique et de la stoa adjacente par W. Alzinger (Bier 2011 pl. 44.2). 249
110 Éphèse, bouleutèrion. Reconstitution du premier mur de scène (Bier 2011 pl. 45). 250
111 Éphèse, bouleutèrion. Reconstitution du front de scène d'époque antonine (Bier 2011 plan 6) 251
112 1. Éphèse, bouleutèrion. Statue de Lucius Verus (Bier 2011 pl. 66). 2. Éphèse, bouleutèrion. Portrait d'une jeune fille, identifiée à Annia Aurelia Galeria Faustina (Bier 2011 pl. 69). 3. Éphèse, bouleutèrion. Torse de silène (Bier 2011 pl. 70.3). 4. Statue de Muse (Bier 2011 pl. 71). . . 253
113 Éphèse. Le site et l'odéon de l'Artémision (Zabrana *et al.* 2018, pl. 6). 256
114 1. Éphèse, odéon de l'Artémision. Plan des vestiges avec indication des sondages ; en vert, murs édifiés au Moyen-Âge (Zabrana *et al.* 2018, plan 1). 2. Éphèse, odéon de l'Artémision. Vue du sondage 1/2011, réalisé au sud-est du koilon (Zabrana *et al.* 2018, pl. 9, fig. 2). 257
115 Éphèse, odéon de l'Artémision. Plan de situation de l'odéon dans le sanctuaire (Zabrana *et al.* 2018, pl. 7, fig. 2). 258
116 Éphèse, odéon de l'Artémision. Plan restitué ; la reconstitution hachurée du bâtiment de scène est hypothétique (Zabrana *et al.* 2018, pl. 20. 259
117 1. Restitution de l'élévation de la façade nord (Zabrana *et al.* 2018, plan 23). 2. Reconstitution tridimensionnelle des faces nord et ouest (Zabrana *et al.* 2018, pl. 9, fig. 2). 259
118 1. Éphèse, odéon de l'Artémision. Coupe transversale restituée (Zabrana *et al.* 2018, plan 22). 2. Éphèse, odéon de l'Artémision. Reconstitution tridimensionnelle, coupe longitudinale (Zabrana *et al.* 2018, pl. 98, fig. 1). 260
119 1. Éphèse, odéon de l'Artémision. Caisson de substruction K1 (Zabrana *et al.* 2018, pl. 8, fig. 1). 2. Éphèse, odéon de l'Artémision. Pièce de substruction K6 avec nouvel accès percé à un niveau de sol plus élevé aux XIVe-XVe s. (Zabrana *et al.* 2018, pl. 8, fig. 2). . . 260
120 1. Éphèse, odéon de l'Artémision. Restitution du profil des gradins (Zabrana *et al.* 2018, pl. 10, fig. 3) 2. Éphèse, odéon de l'Artémision. Vue de dessus des plaques de gradin en marbre *in situ* (Zabrana *et al.* 2018, pl. 10, fig. 5) 261

121 Éphèse. Plan du stade dans le guide d'Éphèse, orienté au nord (Scherrer (éd.) 2000, p. 169). 265
122 Éphèse, théâtre. Remontage des fragments d'inscription de C. Vibius Salutaris au musée de Vienne, tels qu'ils étaient affichés sur le mur de parodos sud (d'après *I.Ephesos* pl.35, n° 27). 269
123 Quatre piliers ornés de reliefs figurant un gladiateur trouvés à la périphérie du koilon (SK55, SK56, SK85 avec vue de la face de joint où s'encastrait la plaque de la balustrade, SK86). 291
124 Éphèse, Marathesion. Relief figurant une exécution capitale, peut-être au théâtre ou au stade (Keil 1908). 291
125 Éphèse, musée de Selçuk. Relief représentant des fauves et des animaux en cage (© K. Weeks, source : `www.theatrum.de`). 292
126 Érythrées, théâtre. Vue aérienne (source : `http://www.egepostasi.com/haber/cesme-de-antik-kentte-eski-festival/113427`, consultée le 24/04/18). 312
127 Érythrées. Vue aérienne du site depuis le sud (`http://ankusam.ankara.edu.tr/erythrai/`, consultée le 4/04/18). 314
128 Érythrées. Plan du site (d'après celui affiché sur le site par l'Université d'Ankara). 314
129 Érythrées, théâtre. Vue du sud-ouest avec les vestiges d'un arc dans la parodos ouest (2010). 316
130 Érythrées, théâtre. Angle nord-ouest du mur périphérique (G. Styhler-Aydın, en ligne sur `https://baugeschichte.tuwien.ac.at/website/bauforschung-am-antiken-theater-von-erythrai-tuerkei/`, consultée le 4/04/18). Le bloc de couronnement au sol pourrait provenir du parapet. 317
131 Érythrées, théâtre. Chaperons des murs de soutènement (2016). . . . 317
132 Érythrées, théâtre. Mur de soutènement antérieur ouest vu du dessus depuis l'est. Vestige d'agrafe sur la première boutisse (2016). 318
133 Érythrées, théâtre. Vue du koilon après la première fouille, dans les années 1960 (Bean 1989[2] (1966), fig. 28). 319
134 Érythrées, théâtre. Diazôma restauré, vu depuis l'ouest (2016). 320
135 Érythrées, théâtre. Profil des gradins à patte de lion en bordure d'escalier au 1:10. 320
136 Érythrées, théâtre. Escalier restauré bordé de gradins à patte de lion (2011). 321
137 Érythrées, théâtre. Goujons sur le lit d'attente des gradins flanquant les escaliers (2016). 322
138 Érythrées, théâtre. Fondation et dallage dans la parodos ouest (G. Styhler-Aydın, en ligne sur `https://baugeschichte.tuwien.ac.at/website/bauforschung-am-antiken-theater-von-erythrai-tuerkei/`, consultée le 24/04/18). 323
139 Érythrées, théâtre. Fondation dans la parodos ouest, vue de dessus depuis le sud (2016). 324
140 Érythrées, théâtre. Autel cylindrique à bucranes de l'orchestra (Varinlioğlu 1981, pl. V) ; état en 2010. 325

141 Érythrées, théâtre. À gauche, niche du mur de podium dans l'axe d'un escalier (2016) ; à droite, prolongement au nord du mur, en partie moderne. 326
142 Érythrées, théâtre. Vue du bâtiment de scène depuis le mur de soutènement ouest (2016). 327
143 Érythrées, théâtre. Deux blocs avec chapiteaux de pilastres d'angle (2016). 327
144 Érythrées, théâtre. Mur arrière du bâtiment de scène depuis l'est (2011). 328
145 Érythrées, théâtre. Bloc de frise dorique en marbre (2016). 328
146 Érythrées, théâtre. Blocs de frise et corniche dorique en marbre (2016 et 2011). 329
147 Érythrées, théâtre. À gauche, porte de la pièce 2 de la skènè ; à droite, pièce 2 vue du nord (2011). 329
148 Érythrées, théâtre. Accès au passage souterrain (2010). 330
149 Érythrées, théâtre. À gauche, frons pulpiti vue depuis le sud-ouest. À droite, niche la plus à l'ouest de la frons pulpiti avec dallage de la parodos prenant appui sur le placage de marbre (2016). 330
150 Érythrées, théâtre. Vue de la skènè (G. Styhler-Aydın, en ligne sur `https://baugeschichte.tuwien.ac.at/website/baufo rschung-am-antiken-theater-von-erythrai-tuerkei/`, consultée le 24/04/18). 331
151 Érythrées, théâtre. Détail du seuil en marbre de la pièce 3 de la skènè (2016). 332
152 Érythrées, théâtre. Blocs d'entablement dorique en trachyte (2016). . 332
153 Érythrées, théâtre. Deux dalles porte-colonne : celle de gauche est remployée dans la frons pulpiti, celle de droite se trouve probablement en position de chute dans la frons pulpiti (2016). 333
154 Érythrées, théâtre. Fragments d'un ou plusieurs fûts monolithes en marbre de couleur (2011 et 2016). 333
155 Érythrées, théâtre. Blocs de corniche ionique en marbre (2016). . . . 334
156 Érythrées, théâtre. Espace interne de la skènè depuis l'est (2011). . . 335
157 Érythrées, théâtre. Façade arrière du bâtiment de scène, parement nord, partie est (à gauche) et parement nord, partie ouest (à droite) (2016). 335
158 Lébédos. Deux hypothèses pour l'emplacement d'un théâtre. D'après Bean 1989[2] (1966), fig. 30 (redessiné au 1:5 000). 352
159 Lébédos. Plan des vestiges après la prospection de 1984. D'après Tuna 1985, fig. 3. 353
160 Lébédos. Coupe de l'acropole restituant un théâtre en contrebas du téménos. Traduit du turc d'après Tuna 1985, fig. 4. 353
161 Lébédos. Emplacement du théâtre **(3)** sur l'acropole selon les prospections de 2017. D'après Coşkun 2018, p. 93-94, fig. 2 (traduit). . . . 354
162 Lébédos. 1. Cuvette sud depuis le nord-ouest. Au fond, la presqu'île (2016). 2. Vestige du socle rocheux taillé en gradin : vestige d'un théâtre ? (2016). 355

163 Magnésie. Plan actuel du site. 1. Temple d'Artémis Leukophryènè. 2. Autel d'Artémis. 3. Propylées. 4. Agora. 5. Temple de Zeus Sosipolis. 6. Basilique du marché. 7. Odéon. 8. Prytanée. 9. Théâtre. 10. Temple d'Athéna. 11. Sanctuaire des Dioscures. 12. Theatron. 13. Stade. 14. Sérapieion. 15. Temple de Dionysos. 16. Thermes-gymnase. 17. Palestre. 18. Édifice d'époque impériale. 19. Gymnase du Léthé. 20. Temple romain. 21. Pont. 22. Tour. 23. Aqueduc. 24. Porte ouest ? (`http://proceduralmagnesia.com/city-plan.html`). 359
164 Magnésie. Plan du centre de la ville après la fouille allemande (Humann *et al.* 1904, pl. II). 365
165 Magnésie. Reconstitution 3D de la ville à l'époque hellénistique par M. Saldaña : un koilon semi-circulaire à deux secteurs horizontaux y figure, le bâtiment de scène est opportunément masqué par les arbres (`http://proceduralmagnesia.com/magnesia-through-time.html`). 365
166 Magnésie, théâtre. Plan du bâtiment nord-ouest. En hachures à double trame, la première phase ; en pointillés, restitution de la cour à atrium de cette phase ; en hachures simples, la première phase. . . . 366
167 Magnésie, théâtre. Vues récentes depuis le haut et le bas du koilon (2011). 366
168 Magnésie. Reconstitution du plan hippodaméen avec indication des îlots et des voies par M. Saldaña (`http://proceduralmagnesia.com/city-plan.html`). 367
169 Magnésie, théâtre. Vestiges du blocage du mur de soutènement (2011). 367
170 Magnésie, théâtre. Plan d'ensemble des vestiges au 1:500 par C. Humann (Dörpfeld *et al.* 1894, pl. I). 368
171 Magnésie, théâtre. Extrémité sud du mur de soutènement sud du koilon (D-DAI-IST-R33183, inédit). 369
172 Magnésie, théâtre. 1. Relevé du mur de soutènement antérieur nord (Humann *et al.* 1904, fig. 8). 2. Restitution du mur de soutènement antérieur sud avec les satyriskoi au sommet du pilier extérieur (Humann *et al.* 1904, fig. 9). 369
173 Magnésie, théâtre. 1. Extrémité nord du mur de soutènement antérieur nord du koilon depuis l'ouest (D-DAI-IST-R22200, inédit). 2. Accès sud au diazôma (D-DAI-IST-R35474, = Dörpfeld *et al.* 1894, pl. IV). 370
174 Magnésie, théâtre. Élévation et plan de la tête du mur de soutènement antérieur nord avec restitution de la base portant la statue d'Apollophanès ou de son fils (Dörpfeld *et al.* 1894, fig. p. 5-6). 370
175 Magnésie, théâtre. Profil de la base de statue d'Anaxènôr au 1:10 (Humann *et al.* 1904, fig. p. 11). 371
176 Magnésie, théâtre. Restitution du profil des gradins : coupe et perspective (Dörpfeld *et al.* 1894, fig. p. 71). 372
177 Magnésie, théâtre. Coupes à travers les parodos nord et sud (Dörpfeld *et al.* 1894, pl. III). 373
178 Magnésie, théâtre. 1. Passage souterrain reliant la skènè et l'orchestra depuis l'ouest (D-DAI-IST-R35475, inédit). 2. Coupe à travers le passage souterrain sous l'orchestra (Dörpfeld *et al.* 1894, fig. p. 75). . 375

179 Magnésie, théâtre. 1. Vue du bâtiment de scène depuis le sud (D-DAI-IST-KB29068, inédit). 2. Vue du bâtiment de scène depuis le nord-ouest (D-DAI-IST-R33194, inédit). 376
180 Magnésie, théâtre. Vestiges d'époque hellénistique (Humann *et al.* 1904, fig. 7). 377
181 Magnésie, théâtre. Arc de la façade arrière de la skènè (Humann *et al.* 1904, fig. 10). 378
182 Magnésie, théâtre. Bloc de couronnement formant un angle obtus provenant peut-être de l'angle du proskènion (Dörpfeld *et al.* 1894, fig. p. 82). 379
183 Magnésie, théâtre. Bloc de corniche provenant du front de scène (Dörpfeld *et al.* 1894, fig. p. 86). 380
184 Magnésie, théâtre. Blocs du front de scène devant l'escalier du mur de soutènement antérieur sud depuis le nord-ouest (D-DAI-IST-R33182, inédit). 380
185 Magnésie, théâtre. Architrave et frise provenant des décombres du bâtiment de scène (*I.Magnesia* 154). 381
186 Magnésie, théâtre. 1 et 2. Statue de femme vêtue d'un chiton et d'un himation trouvée dans la parodos sud du théâtre, vue de trois quarts et de face (Humann *et al.* 1904, pl. IX). 3. Statue de femme vêtue d'un chiton et d'un himation trouvée dans la parodos sud (Humann *et al.* 1904, fig. 206). 4. Statue de femme vêtue d'un chiton et d'un himation trouvée dans la parodos nord (Humann *et al.* 1904, fig. 208). 5. Tête de femme rapportée trouvée au théâtre (Mendel 1912, p. 354). 382
187 Magnésie, théâtre. 1. Homme vêtu à omphalos trouvé derrière le bâtiment de scène (Humann *et al.* 1904, fig. 211). 2. Jeune homme nu, son armure à ses pieds, trouvé dans le bâtiment nord-ouest (Humann *et al.* 1904, fig. 216). 3 et 4. Torse masculin trouvé dans le bâtiment nord-ouest, de face et de dos (Humann *et al.* 1904, pl. X). 383
188 Magnésie, théâtre. Tête de satyre trouvée dans le bâtiment nord-ouest (Humann *et al.* 1904, pl. VIII). 383
189 Magnésie, théâtre. Un des deux chapiteaux d'angle symétriques trouvés sur place en 1890 (Mendel 1912, n° 197). 387
190 Magnésie, théâtre. Trépied dédié à Hermès Tychon (*I.Magnesia* 203). 387
191 Magnésie, théâtre. Plan restitué à l'époque hellénistique (Dörpfeld, Reisch 1896, fig. 63). 389
192 Magnésie, théâtre. Plans restitués des phases hellénistiques et impériales (Dörpfeld *et al.* 1894, pl. II). 393
193 Magnésie, théâtre. Reconstitution de l'étage de la skènè selon O. Puchstein (Puchstein 1901, fig. 14). 395
194 Magnésie, théâtre. Le phasage du monument et la reconstitution du proskènion hellénistique selon E. Fiechter (Fiechter 1914, fig. 25). . . 395
195 Plan restitué du théâtre de Magnésie à l'époque impériale (Dörpfeld, Reisch 1896, fig. 64). 400
196 Magnésie, nouveau théâtre. Vue en direction du nord depuis le koilon (2011). 402
197 Magnésie, nouveau théâtre. Pierre à pierre au 1:500 (d'après Bingöl 2005, pl. 33, sans échelle). 404

198 Magnésie, nouveau théâtre. Schéma régulateur vitruvien : les escaliers correspondent aux angles des carrés inscrits dans le cercle (d'après Bingöl 2005, pl. 33, sans échelle). 404
199 Magnésie, nouveau théâtre. 1. Partie ouest du koilon vue du nord-est (2016). 2. Vue de profil des gradins (2010). 405
200 Magnésie, nouveau théâtre. Profil des gradins (d'après Bingöl 2005, fig. 182 et 26). 405
201 Magnésie, nouveau théâtre. 1. Écorché des gradins et de leurs substructions (2010). 2. Détail d'une patte de griffon (2010). 405
202 Magnésie, nouveau théâtre. 1. Lit supérieur des gradins : taille du repose-pieds inachevée (2016). 2. Arc fermant à l'avant les substructions pleines semi-tronconiques (2016). 406
203 Magnésie, nouveau théâtre. 1. Vue d'ensemble de l'orchestra depuis le nord-ouest (2016). 2. Vue des escaliers d'accès au podium depuis l'est (2016). 407
204 Magnésie, nouveau théâtre. 1. Podium de l'orchestra, première niche depuis l'est (2016). 2. Podium de l'orchestra, deuxième niche depuis l'est (2016). 409
205 Magnésie, nouveau théâtre. 1. Deuxième niche depuis l'ouest avec préparation d'un encastrement pour un siège (2016). 2. Vue du secteur d'un éventuel bâtiment de scène depuis l'extrémité du koilon au nord-ouest. 410
206 Magnésie, odéon ou bouleutèrion. 1. Vue du nord-ouest : à gauche fortification byzantine NE-SO, à droite, vestiges des piles à contreforts au centre de la façade arrière de l'odéon (2016). 2. Vue depuis le site de l'odéon vers le nord : la basilique du marché au second plan, l'Artémision au dernier (2016). 414
207 Magnésie. Plan [nord en bas] par P. Trémaux (Trémaux 1866, Magnésie, pl. I). 415
208 Magnésie, odéon ou bouleutèrion. Plan de l'édifice au 1:500 d'après Clerget (Humann *et al.* 1904, fig. 18). 415
209 Magnésie. Détail de la vue de la ville par J.-N. Huyot (de Laborde 1838, pl. XLII, fig. 88). 416
210 Magnésie, stade. 1. Kerkis 1, Hermès schématique (Dreyer, Bingöl 2014 fig. 10). 2. Kerkis 7, gladiateur (Dreyer, Bingöl 2014 fig. 11). . . 419
211 Magnésie, stade. Reliefs de la kerkis 8 (Dreyer, Bingöl 2014 fig. 13). . 419
212 Magnésie, stade. Reliefs de la kerkis 9 (Bingöl 2010 fig. 4). 420
213 Magnésie, stade. Reliefs de la kerkis 10 (Bingöl 2010 fig. 6). 420
214 Magnésie, stade. Reliefs de la kerkis 11 (Dreyer, Bingöl 2014 fig. 15). 420
215 Magnésie, stade. Les trois reliefs de la kerkis 12, de gauche à droite : palmes, cavalier, bige (Dreyer, Bingöl 2014 fig. 17). 420
216 1. Bas de statue inscrite d'une évergète ayant contribué au financement du « nouveau théâtre » sur l'agora. 2. Lit d'attente de la base avec mortaises pour une statue drapée en bronze. 427
217 Magnésie. Noms connus et situés des rois, cités et ligues reconnaissant les Leukophryèna. 435
218 Magnésie. Noms connus et situés des rois, cités et ligues de Grèce et d'Asie Mineure occidentale reconnaissant les Leukophryèna. 437

219 Monnaie émise sous Gordien III représentant Dionysos dans un navire confié à quatre porteurs (d'après Bernhart 1949 nº 925, pl. VI 9). 440
220 Métropolis. Plan de la ville (d'après Aybek *et al.* 2014, plan 1). 453
221 Métropolis, théâtre. Plan de l'état du monument en 2000, avant la restauration, d'après Meriç *et al.* 2001 fig. 4 ; superposition du schéma vitruvien en rouge. 455
222 Métropolis, théâtre. Pierre à pierre restitué d'après le panneau sur site, réduit au 1:500, avec indication de l'emplacement de l'inscription topique en rouge. En pointillés, construction vitruvienne de l'orchestra en fer à cheval, avec diamètre du cercle de référence reporté comme rayon des nouvelles courbes aux centres B et C placés sur le cercle. . 455
223 Métropolis, théâtre. Vue générale depuis le nord-ouest (2016). 456
224 Métropolis, théâtre. Vue aérienne depuis le sud-est après la fouille de 2018 (Aybek *et al.* 2019 fig. 6). 457
225 Métropolis, théâtre. Niches taillées dans la falaise schisteuse derrière le mur de soutènement antérieur est (Meriç 1998 fig. 4). 459
226 Métropolis, théâtre. Gradins du maenianum inférieur (© J.-Ch. Moretti 2009). 460
227 Métropolis, théâtre. Profil des gradins (éch. 1:10). 460
228 Métropolis, théâtre. Mortaises au niveau du septième rang des escaliers 2 à 6 depuis l'ouest (2016). 460
229 Métropolis, théâtre. Exemples de pattes de lions diversement sculptées (2016). 461
230 Métropolis, théâtre. Mur arrière du diazôma, septième escalier restitué depuis l'ouest (2016). 461
231 Métropolis, théâtre. Le diazôma et le maenianum supérieur (© J.-Ch. Moretti 2009). 462
232 Métropolis, théâtre. Réservoir aménagé sous l'escalier 10 du maenianum supérieur (2016). 463
233 Métropolis, théâtre. Graffiti réservant un siège au quatrième rang de la kerkis 1 (2016). 463
234 Métropolis, théâtre. Mur de soutènement ouest (2016). 465
235 Métropolis, théâtre. L'orchestra (© J.-Ch. Moretti 2009). 465
236 Métropolis, théâtre. Le médaillon central de l'orchestra dans l'axe de la kerkis centrale. On note les jeux de symétrie dans les veines de marbre (© J.-Ch. Moretti 2009). 466
237 Les trois autels devant la kerkis centrale (2016). 467
238 Métropolis, théâtre. Trône trouvé devant la kerkis 1 (musée d'Izmir, salle de Métropolis). Siège (Aybek 2004, pl. 103) et dossier. 467
239 Métropolis, théâtre. Trônes devant les kerkis 2 et 3. 468
240 Métropolis, théâtre. Trônes devant les kerkis 5 et 6. 468
241 Détails (échelles diverses) des sièges de proédrie des kerkis 3 (foudre à gauche, couronne de lierre à droite) et 5 (bouclier à gauche, caducée à droite). 468

242 Métropolis, théâtre. Canal de l'orchestra au niveau de la kerkis 1 (2016). 1. Gradin taillé pour y encastrer le dossier du trône à griffons. 2. Monogramme ⊬P. 3. Tambour restauré au ciment. 4. Encastrement pour une dalle disparue. 5. Tracés préparatoires non suivis. 6. Un des blocs de couronnement remployés. 469
243 Métropolis, théâtre. Mortaises au pied des escaliers 2 et 3. 470
244 Métropolis, théâtre. Canal de l'orchestra au niveau de la kerkis 7 (2016). 471
245 Métropolis, théâtre. Le bâtiment de scène vu de l'ouest (2011). 471
246 Métropolis, théâtre. Stylobate, seuil central (© J.-Ch. Moretti 2009). . 472
247 Métropolis, théâtre. Stylobate, seuils est (2016) et ouest (© J.-Ch. Moretti 2009). 472
248 Métropolis, théâtre. Détail du stylobate. À gauche, large rainure sur le bloc 12. Au centre, lit d'attente de la colonne 8 sur le bloc 13 (2016). 473
249 Métropolis, théâtre. Vue depuis l'intérieur de la skènè (2016) ; détail du bloc de frise dorique conservé dans le bâtiment de scène à côté de poutres en marbre (© J.-Ch. Moretti 2009). 473
250 Métropolis, théâtre. Stylobate, colonnade intermédiaire, façade de la skènè avec porte de la pièce 4 (2016). 473
251 Métropolis, théâtre. Vue zénithale de la skènè après la fouille de 2018 : la fondation en grand appareil de la skènè hellénistique apparaît dans la pièce centrale (Aybek *et al.* 2019 fig. 7) 475
252 Métropolis, théâtre. Skènè, petit côté est (© J.-Ch. Moretti 2009). . . . 476
253 Métropolis, théâtre. La skènè vue du sud (2011). 476
254 Métropolis, théâtre. Bloc d'une frise représentant des amours chassant (Aybek 2004, n° 246). 478
255 Métropolis, théâtre. Blocs d'une frise représentant des amours chassant (Aybek 2004, n°s 247-248). 478
256 Métropolis, bouleutèrion. Profil des gradins (éch. 1:10). 484
257 Métropolis, bouleutèrion. Moitié occidentale vue depuis le mur byzantin (2011). 485
258 Métropolis, bouleutèrion. Gradins à pattes de lion (2011). 485
259 Milet. Vue sur le site depuis la maison de fouille, de Kale Tepe à Humai Tepe. Le théâtre en est la ruine la plus proéminente. La mer remontait alors dans toutes les zones planes (2016). 491
260 Milet. 1. Le plan hippodaméen d'A. von Gerkan mis à jour d'après les prospections par B. F. Weber, avant rectification de l'espacement des axes nord-sud en 2001 (1999, `https://www.ruhr-uni-bochum.de/milet/in/stadtplan.htm`, consulté le 10 juillet 2020). 2. Aperçu des prospections géo-physiques menées ces dernières années par l'Université de Kiel distinguant l'orientation des quartiers nord et sud (`klio.uoregon.edu`, consulté le 10 juillet 2020). 493
261 Milet, théâtre. Vue générale depuis le sud-ouest (2016). 496
262 Milet, théâtre. Élévation restituée depuis le sud (*Milet* IV 1, pl. 14). . 496
263 Milet, théâtre. Plan restitué 1:1000 à hauteur du premier niveau du front de scène d'époque impériale (d'après *Milet* IV 1 OP3, DAO I. Boyer). La flèche indique l'emplacement de l'inscription de l'architecte. 497

264 Milet, théâtre. Vue panoramique dessinée par P. A. Dedreux en 1820 (reproduite dans de Laborde 1838, pl. XLVI). Légende : « Théâtre encore bien conservé situé sur une presqu'île fermée par les deux ports au nord de la ville. » 497
265 Milet, théâtre. Photographie avant les fouilles : la partie centrale est ensevelie (d'après Trémaux 1866, pl. 4). 498
266 Milet, théâtre. 1. Chapiteau de pilastre de la porte du mur de soutènement antérieur ouest (III) dessiné par J.-N. Huyot en 1820, qui écrit : « au milieu est une femme ailée, à gauche est une tête de Jupiter dans la volute et à droite en place de la volute une figure ailée qui sort de la hauteur de la volute » (reproduit dans Pontremoli, Haussoulier 1904, p. 174). 2. Le même photographié par Ch. Trémaux en 1853-1854 (d'après Trémaux 1866, pl. 3). 498
267 Milet, théâtre. 1. Le chapiteau d'imposte de la porte du mur de soutènement antérieur ouest dessiné par Huyot et photographié par Trémaux (état en 2011). 2. Le chapiteau de la porte du mur de soutènement antérieur est (2014). 499
268 Milet, théâtre. Trois statues du front de scène conservées au musée du Louvre. Au centre, le torse d'Apollon MA 2792 (© RMN) ; de part et d'autre, les caryatides MA 2793 et MA 2795. 499
269 Milet, théâtre. Photographie des fouilles en cours (© Miletarchiv, 1903). 500
270 Milet, théâtre. Vue générale depuis le second maenianum (2014). . . 504
271 Plan du théâtre au niveau du rez-de-chaussée du bâtiment de scène avec numérotation de référence des pièces, portes, accès (*Milet* IV 1, OP2). 504
272 Vue de l'angle sud-ouest du théâtre, avec l'escalier monumental d'accès à la terrasse de la parodos ouest depuis le port (2016). 506
273 Vue de la façade monumentale de la grotte sous la terrasse du mur de soutènement antérieur ouest depuis le sud-est (2014). 506
274 Milet, théâtre. Vue du monument depuis l'extrémité ouest de l'estrade, à l'est de la porte de parodos dont on voit le soubassement de la pile. Au premier plan, une inscription topique proche de la tête du mur de soutènement. La couverture de l'estrade a disparu (2015). . . 507
275 Milet théâtre. De gauche à droite : l'extrémité est du podium devant les premiers rangs, la base de l'asiarque M. Antonios Apollodôros, l'inscription topique au nom de Kl. Akylas, probablement sous une inscription martelée, le soubassement de la pile de l'arc de parodos (2015). 507
276 La fortification prenant appui sur le premier rang du troisième maenianum (2011). 2. Voûte de substruction en canonnière intégrée à la forteresse (2011). 508
277 1. Vue du koilon en 1903, après la fouille (Weber 2001, fig. 47). 2. Vue du koilon en 1999, après la restauration (Weber 2001, fig. 48). 508
278 Au premier plan, blocs provenant du front de scène ; au fond, le mur de soutènement antérieur ouest (2011). 510
279 Photographies des vestiges de l'orchestra et du koilon hellénistique sur le plan *Milet* IV 1, OP1, avec ajout du mur identifié récemment par B. F. Weber. P : *Milet* IV 1, fig. 68 ; T : Weber 2001, fig. 38. 511

280 Milet, théâtre. Entre la façade de la grotte de la terrasse ouest et le petit côté ouest du bâtiment de scène, raccord (D) entre, à gauche, un pan ancien de la fortification, qui faisait retour vers le nord et, à droite, le mur avancé pour permettre la construction du bâtiment de scène. On observe aussi la rampe de la parodos prenant naissance au niveau d'un décrochement dans le mur de soutènement (2014). 514
281 Milet, théâtre. À l'est du bâtiment de scène, raccord (G) entre, à gauche, le pan de fortification avancé pour permettre la construction du bâtiment de scène et, à droite, une tour plus ancienne, sur soubassement de gneiss (2014). 514
282 Milet, théâtre. Les divers emplacements des inscriptions sur les gradins (éch. 1:10). 516
283 Milet, théâtre. Répartition des lettres d'assemblage sur les gradins. . 517
284 Milet, théâtre. Lettres de l'alphabet représentées dans les lettres d'assemblage. 517
285 Milet, théâtre. Typologie des lettres d'assemblage sur les gradins. . . 518
286 Milet, théâtre. Tableau dénombrant les blocs portant des marques d'assemblage et ceux dont on peut déduire la disparition de l'état conservé de la numérotation. 519
287 Profil comparé des gradins miléSiens, au 1:10 (DAO I. Boyer). 520
288 Plan de l'orchestra avec indication des deux centres successifs et pierre à pierre des phases hellénistiques du bâtiment de scène (d'après *Milet* IV 1, pl. 1). 520
289 1. Canal couvert de l'orchestra traversant la partie ouest du proskènion d'époque impériale (2014). 2. Canal couvert de l'orchestra traversant la partie est du proskènion d'époque impériale avec pilier à demi-colonne lisse (2014). 521
290 Plan et élévation restitués des skènès I, II, et III au 1:250 d'après *Milet* IV 1, pl. 4-6. 522
291 1. Milet, théâtre. Vue zénithale du mur F (2014). 2. Milet, théâtre. Le mur F correspondant à la fortification et à la façade arrière de la skènè I (2014). 523
292 Façade de la skènè (2014). 524
293 1. Milet, théâtre. Fondation L d'un proskènion hellénistique moins profond que le proskènion d'époque impériale entre deux rangées de supports de ce dernier (2014). 2. Milet, théâtre. Vestiges arasés de l'ancien mur de fortification O (2014). 526
294 Plan et élévation restitués de la skènè IV au 1:500 (*Milet* IV 1 pl. 7). . 527
295 1. Le passage à l'ouest de la skènè IV vu depuis le nord-est, avec un bouchage tardif : à droite, naissance de la voûte enduite de mortier (2014). 2. Vestiges de la partie ouest (B) du mur arrière de l'extension au sud de la skènè IV (2014). 528
296 Restitution axonométrique de la skènè IV vue du sud-ouest (*Milet* IV 1 pl. 10). 529
297 Vue vers l'ouest du haut du rez-de-chaussée de la skènè, avec le remplissage en poros surmonté d'une assise de calcaire (premier plan) constituant la fondation du front de scène. 531

298 1. Milet, théâtre. Fragment supérieur gauche de la dédicace du front de scène, sur la frise lisse (2015). 2. Fragments inférieurs gauche et droit de la même dédicace, sur l'architrave (2015). 531
299 Reconstitution à l'aquarelle du premier front de scène romain (Altenhöfer, Bol 1989, pl. 22. 533
300 Vue de la moitié orientale du local sous l'estrade, avec les supports de la scène. 535
301 Vue reconstitutive du portique à l'arrière du premier bâtiment de scène d'époque impériale (Altenhöfer 1974). 535
302 La fondation d'un parapet en périphérie de l'orchestra révélée par un sondage en 1938 (*Milet* IV 1, fig. 68) 536
303 Entrée sud (restaurée) du bâtiment de scène vue depuis le sud (2015). 537
304 Milet, théâtre. Vue, depuis l'estrade, du pilier de tête du mur de soutènement et du soubassement de la pile de la porte de parodos. . . . 539
305 Milet, théâtre. Élévation et coupe d'une niche du mur de podium, avec plan du caisson des niches 2, 4 et 6 (*Milet* IV 1, pl. 27). 540
306 Milet, théâtre. Vue générale des divers trous taillés dans la circulation au sommet du podium (2016). 541
307 1. Milet, théâtre. Fragments *in situ* du dallage de l'orchestra à marbre blanc veiné (2014). 2. Milet, théâtre. Vestiges du lit de mortier du dallage de l'orchestra devant le front du proskènion, côté ouest (2014). . 542
308 Aphrodisias, stade. Proposition de restitution d'un filet protégeant l'arène (Welch 1998b, fig. 9, d'après Gebhard 1975, fig. 4). 542
309 Milet, théâtre. Profil de la base du mur de soutènement antérieur ouest (2016). 544
310 1. Le premier diazôma, avec accès à la galerie voûtée le doublant à l'arrière, et plus loin, ouverture pour rejoindre le second maenianum par un escalier longeant par l'arrière le mur de fond (2011). 2. Le second diazôma avec un bloc provenant de la banquette à dossier (2011). . . 545
311 Milet, théâtre. Galerie derrière le premier diazôma (2011). 546
312 1. L'escalier de la galerie III vers la terrasse de la parodos est, au sud (2011). 2. Intersection des galeries III et IV. Dernière volée de marches avant la circulation voûtée derrière le premier diazôma (2011). 547
313 Milet, théâtre. Gradins de la kerkis 5 du maenianum inférieur, retaillés pour faciliter l'écoulement des eaux vers l'escalier. On observe également une table de jeu, des inscriptions topiques et des lettres isolées (2014). 548
314 Milet, théâtre. Blocs erratiques de demi-colonnes doriques en marbre noir dans le champ de blocs au sud-ouest du bâtiment de scène (2014). 550
315 Milet, théâtre. Blocs de frise provenant du second front de scène impérial (2015). 552
316 Milet, théâtre. Blocs de corniche provenant du second front de scène impérial (2015). 552
317 Milet, théâtre. Restitution du second front de scène (*Milet* IV 1, pl. 21). 553
318 Vue reconstitutive depuis l'ouest du théâtre lors de la seconde phase impériale (Altenhöfer 2009, fig. 15). 554
319 Inscription dite « de l'architecte » (*Milet* VI 2 935) insérée dans le mur de l'escalier d'accès à l'extrémité sud-ouest du premier diazôma (2015). 558

320 1. Vestiges de la terrasse d'une habitation aménagée dans le second maenianum à l'est de l'escalier 5, laissant apparaître un mur de soutènement hellénistique (Weber 2001, fig. 38). 2. L'empreinte de l'habitation après restauration (Weber 2001, fig. 39). 561
321 Plan de situation des épures du local sous l'estrade au 1:400 (d'après *Milet* IV 1, pl. 37). 563
322 Local sous l'estrade, façade de la skènè. À gauche, profil d'une moulure de couronnement. À droite, profil d'une moulure de base au 1:10, DAO I. Boyer & J. Capelle. 564
323 Détail de la moulure de couronnement au 2 :3. Image retravaillée à partir de la visualisation des normales sous RTI Viewer, DAO I. Boyer & J. Capelle. 565
324 Comparaison au 1:10 des épures avec les moulures du piédestal formant la tête du parapet du koilon (en gris), DAO I. Boyer. 566
325 Restitution au 1:10 d'une construction euclidienne à partir de l'angle de rappel incisé (tangente 4/7), permettant de tracer les principales horizontales en quatre étapes, DAO I. Boyer. 567
326 Thermes de Faustine, graffiti de base attique au 1:4. 568
327 Base de l'asiarque. Facettes d'épannelage non ravalées sous la première marche de l'escalier. La facette inférieure (flèche) correspond à une ligne du dessin. 569
328 Local sous l'estrade, mur de refend ouest, parement sud, bloc remployé. Dessin non identifié au 1:10, DAO I. Boyer. 570
329 Épure de fronton sur la façade de la skènè au 1:50, DAO I. Boyer. . . . 571
330 Façade de la skènè. Dessin non identifié sur la panneresse supérieure à l'est de l'accès central au 1:10, DAO I. Boyer. 573
331 Mur de soutènement antérieur ouest. Épure de deux des arcs clavés de l'étage supérieur au 1:100, DAO I. Boyer. 574
332 Mur de soutènement antérieur ouest, épure d'arcs. La flèche indique le trou de compas à l'intersection d'une horizontale et d'une verticale. 574
333 Mur de soutènement ouest, relevé de l'état actuel et élévation restituée. Situation des épures au rez-de-chaussée et superposition des tracés avec les arcs du premier étage (relevé H. Knackfuss, restitution Fr. Krauss, d'après *Milet* IV 1, pl. 18, réduite au 1:250), DAO I. Boyer). 575
334 1. Face antérieure de la base avec la dédicace (*Milet* VI 3 1293). 2. Lit d'attente de la base du groupe statuaire dédié par Philinos (2014) . . 580
335 Milet, théâtre. Divers blocs d'une frise d'armes (2015). 582
336 Milet, théâtre, sculptures en ronde bosse du front de scène. 1. Nikè classicisante. 2. et 3. Empereurs cuirassés. 4. Barbare agenouillé (d'après Bol 2011). 584
337 Milet, théâtre. Deux blocs provenant de la frise d'amours chassant exposés sur l'assise de calcaire recouvrant le massif de fondation du front de scène, vers l'est (2011). 585
338 Corniche horizontale présentant à son lit d'attente des encastrements pour des plinthes de statues en marbre (2015). 588
339 Chapiteau d'imposte au départ de l'escalier ouest d'accès au premier diazôma (2015). 590

340 Milet, théâtre. 1. Bloc erratique provenant de l'arc de la porte de parodos est. 2. Détail (2015). 590
341 Milet, bouleutèrion.Vue depuis l'ouest. 592
342 Milet, bouleutèrion. Plan reconstitué au 1:500 (d'après *Milet* I 2, fig. 53) avec indication de l'emplacement des épures découvertes. . . 592
343 Milet, bouleutèrion. Épure sur le mur formant le long côté sud du couloir devant l'auditorium au 1:10 avec, en grisé, superposition du relevé des gradins réels (d'après *Milet* I 2 p. 35, fig. 8), DAO I. Boyer. 593
344 Milet, bouleutèrion. Épure sur le mur formant le petit côté est du couloir devant l'auditorium au 1:20, DAO I. Boyer. 594
345 Milet, stade. Plan reconstitué (*Milet* II 1, pl. III). 594
346 Milet, stade. Coupe transversale dans le podium devant les premiers rangs de gradins (*Milet* II 1 p. 4, fig. e). 595
347 Didymes, théâtre. Vue aérienne du secteur du théâtre avec les sondages de 2011 (Weber *et al.* 2015, fig. 16). 596
348 Didymes. Extrait de plan avec le temple d'Apollon et les vestiges du théâtre. État de 2011. 1:500 (Weber *et al.* 2015, fig. 14). 597
349 Didymes. Plan du sanctuaire au 1:2000 (Weber *et al.* 2015, fig. 1). . . 598
350 Didymes, théâtre. Soubassement et élévation du mur de soutènement nord (Weber *et al.* 2015, fig. 22). 599
351 Didymes, théâtre. Reconstitution distinguant les deux phases du koilon et figurant un bâtiment de scène dont aucun vestige n'est connu à ce jour (Weber *et al.* 2015, fig. 32). 600
352 Didymes, théâtre. Escalier d'accès au mur de soutènement périphérique depuis le nord ; au premier plan, mur rayonnant de caisson de substruction (Weber *et al.* 2015, fig. 17). 601
353 Didymes, théâtre. Coupe reconstituée du koilon au niveau de l'accès radial. 1:200 (Weber *et al.* 2015, fig. 33). 602
354 Didymes, théâtre. Vue du gradin *in situ* sur les fondations d'autres gradins dans le sondage 11-09, depuis l'ouest (Weber *et al.* 2015, fig. 24). 602
355 Didymes, théâtre. Coupe du gradin conservé avec restitution des autres rangs. 1:25 (Weber *et al.* 2015, fig. 25). 603
356 Didymes, théâtre. Pattes de lion en marbre trouvées dans le sanctuaire (Weber *et al.* 2015, fig. 26). 604
357 Didymes, théâtre ? Restitution de l'entablement d'un des niveaux de la façade à édicules (2012). 605
358 Didymes, théâtre ? Chapiteau corinthien (2012). 606
359 Didymes, théâtre ? Détail d'une corniche (2012). 606
360 Milet, théâtre. Inscription au nom de Thèlymitrès s'étendant sur les trois rangées supérieures du premier maenianum. 611
361 Milet, théâtre. Base de statue en l'honneur de M. Aur. Thèlymitrès (*Milet* VI 2 939, Robert 1960a, pl. 11). 613
362 Milet, théâtre. Base de statue des porteurs hermaïstes en l'honneur de M. Aur. Thèlymitrès (*Milet* VI 3 1367+1368, Capelle 2018, fig. 3, DAO I. Boyer). 614
363 Fin de la dédicace de la façade à édicules, au peuple des Milésiens (2012). 642

364 Milet, cour du musée. Représentation de bêtes probablement amenées pour les chasses (2016). . . . 660
365 Myonnèse, le site. On distingue la digue antique, à peine immergée (2011). . . . 668
366 Panionion. Emplacement rectifié du site, sur la côte au nord-est de Mèliè, sur un fond de carte du DARE (ligne de côte actuelle). . . . 670
367 Panionion, théâtre. Plan situant le monument au flanc ouest d'Otomatik tepe (Kleiner *et al.* 1967, fig. 5). . . . 670
368 Vue générale du theatron (2011). . . . 671
369 Panionion, théâtre. Pierre à pierre : en rouge, autel ? en bleu, trônes ? D'après Kleiner *et al.* 1967, fig. 11. . . . 672
370 Panionion, théâtre. Réunion du conseil municipal de Kuşadası en septembre 2019. `https://www.kent09.com.tr/kusadasi-belediye-meclisi-tarihi-12-iyon-kentinin-baskenti-panionionda-toplandi/`, page consultée le 15/02/20. . . . 673
371 Panionion, théâtre. 1. Éperon rocheux taillé en gradins dans la partie sud du koilon (2011). 2. Gradins constitués de blocs dans la partie nord du koilon (2011). . . . 674
372 Panionion, théâtre. Vestiges du mur de soutènement antérieur sud (2011). . . . 674
373 Panionion, théâtre. Vue d'ensemble de la moitié nord du koilon, avec quatre bases et un escalier (2011). . . . 675
374 Panionion, théâtre. 1. Escalier conservé dans la moitié nord du koilon (2016). 2. Escalier conservé dans la moitié sud du koilon (2016). . . . 675
375 Panionion, théâtre. Coupe nord-sud à travers le koilon (Kleiner *et al.* 1967, fig. 11, coupe 3). . . . 676
376 Panionion, théâtre. 1. Base au centre du premier rang bas et profond (proédrie ?) avançant dans l'orchestra depuis le sud (2011). 2. Base centrale vue du dessus (orchestra en bas). . . . 677
377 Panionion, théâtre. 1. Première base (de proédrie ?) conservée depuis le nord, vue du sud (2016). 2. Deuxième base conservée (2016). . . . 678
378 Panionion, théâtre. 1. Troisième base conservée (2016). 2. Cinquième base conservée (2016). . . . 678
379 Panionion, théâtre. Plan restitué du monument (Kleiner *et al.* 1967, fig. 12, coupe 3). . . . 679
380 Phocée. Plan de F. Sartiaux indiquant l'emplacement des sondages (1913). . . . 686
381 Phocée. Plan des vestiges actuellement connus à Phocée (Özyiğit 1994). 687
382 Phocée, théâtre. Vue générale vers le nord-ouest (2015). . . . 689
383 Phocée, théâtre. Au premier plan, le mur de soutènement ; à l'arrière-plan, les gradins (2015). . . . 689
384 Phocée, théâtre. Vestiges du mur de podium entourant l'orchestra et premier rang avec l'inscription topique couverte (2015). . . . 690
385 Phocée, théâtre. Élévation longitudinale ouest-est du mur de soutènement d'après Özyiğit 1992, fig. 5. . . . 691
386 Phocée, théâtre. Détail de la mouluration des gradins et patte de lion en bordure d'escalier (2015). . . . 691
387 Phocée, théâtre. Profil des gradins au 1:10 d'après Özyiğit 1992, fig. 2. 692

388 Phocée, théâtre. Inscription topique sur le siège (2011). 693
389 Priène. Vue restitutive de la ville antique par A. Zippelius (1908). Encre sur carton, cliché Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, inv. AV 675, disponible sur `https://www.europeana.eu/portal/fr/record/2064108/Museu_ProvidedCHO_Antikensammlung__Staatliche_Museen_zu_Berlin_993902.html`. . 705
390 Priène, théâtre. État du monument en 1910 après son dégagement, peu avant qu'on en confie l'étude à A. von Gerkan (archives de l'institut archéologique allemand d'Istanbul, cliché de F. von Holbach, R32.708). 706
391 Priène, théâtre. Pierre à pierre partiel par A. von Gerkan (von Gerkan 1924, pl. IX) ; l'accolade indique l'épure identifiée en 2016. 707
392 Priène, théâtre. Le monument après la fouille des années 1960 (archives de l'institut archéologique allemand d'Istanbul, cliché R7396). 708
393 Priène, théâtre. Plan mis à jour par D. de Bernardi Ferrero (de Bernardi Ferrero 1970, fig. 1) avec ajout de la citerne d'après Gerkan 1921a, pl. VIII. 709
394 Priène, théâtre. Vue du monument et des édifices de l'agora depuis le nord, du chemin antique descendant de l'acropole (2016). 712
395 Priène. Plan du centre urbain avec indication des modules en pointillés (Rumscheid 1998). 712
396 Priène, théâtre. Plan restitué, faux au-dessus du quinzième rang (d'après Gerkan 1921a, pl. VIII). 713
397 Priène, théâtre. Relief tympanal du fronton ouest de l'autel (Moretti 1993b, fig. 22). 716
398 Priène, théâtre. 1. Application du schéma vitruvien au monument d'après Gerkan 1921a, pl. 31 (Gros 2006, fig. 9). 2. Exagérations des décalages par rapport au projet initial (Gerkan 1921a, pl. 31, schéma b). 718
399 Priène, théâtre. Un sauteur en longueur représenté comme la statue dédiée par le stéphanéphore Kléandros (dessin de B. Meyer et F. Meyer dans Krischen 1938, pl. 29, reproduit dans Rumscheid 1998, fig. 150). 719
400 Priène, théâtre. Élévation du mur de soutènement antérieur ouest avec le « réservoir » devant, avec indication du niveau approximatif du premier diazôma (d'après Gerkan 1921a, pl. XVII 5). 721
401 Priène, théâtre. Profil des gradins (d'après Gerkan 1921a, pl. XIV 2). 721
402 Priène, théâtre. Détail des gradins dans la première kerkis du maenianum inférieur (2015). 722
403 Priène, théâtre. Vue du premier diazôma depuis le sommet de l'escalier 3 ; dans la kerkis 2, au sixième et onzième rangs ainsi que devant le mur de fond du diazôma, trois mortaises pour des voiles fixées à des mâts (2015). 723
404 Priène, théâtre. Le mur de soutènement antérieur ouest. Au premier plan le réservoir d'époque impériale (2015). 724
405 Priène, théâtre. 1. Relevés de la parodos est (Gerkan 1921a, pl. XXIII 2). 2. Seuil remployé devant la porte de la parodos ouest (Schumacher, Misiakiewicz 2007, cat. 29). 726

406 Priène, théâtre. 1. Emplacement de la chapelle dans la parodos est (Wiegand, Schrader 1904, plan général). 2. Plan de la chapelle (Wiegand, Schrader 1904, fig. 598. 728
407 Priène, théâtre. Élévation et coupe du proskènion (Dontas (éd.) 2000, p. 149) d'après A. von Gerkan. 729
408 Dessin de l'enduit peint couvrant le mur bouchant le premier entrecolonnement du proskènion (Gerkan 1921a, pl. 26). 732
409 Élévations, plans et coupes restitués de la skènè dans le premier état hellénistique selon A. von Gerkan (Dontas (éd.) 2000, p. 143). 733
410 Priène, théâtre. Plan et coupe du puits aménagé dans la façade de la skènè (von Gerkan 1924, p. 69, fig. 7). 736
411 Photogrammétrie de la façade arrière de la skènè (2016) avec indication des signes de remontage et de restauration. En haut, mur occidental ; au milieu, mur oriental ; en bas, vue d'ensemble de la façade (calculs I. Boyer). 737
412 Le mur latéral est de la skènè d'après Schumacher, Misiakiewicz 2007, fig. 210. En rouge reprise des lettres d'assemblage (ajout d'un *alpha* sur la quatrième assise d'élévation et correction du tracé du *zèta* à barre verticale : l'oblique nous paraît être un accident de la pierre), en violet la partie non démontée du mur. 738
413 1. Lettres d'assemblage à l'extrémité sud du mur. 2. Particularités dans la partie centrale du mur. 738
414 Priène, théâtre. Élévations, plans et coupes restitués de la skènè à la fin de l'époque hellénistique d'après A. von Gerkan (Dontas (éd.) 2000, p. 145). 740
415 Priène, théâtre. Plan et coupe du bâtiment de scène, notamment de la skènè et du front de scène, d'époque impériale (Dontas (éd.) 2000, p. 147 d'après not. von Gerkan 1924, p. 83-84, fig. 9 et 10). 741
416 Priène, théâtre. En rouge, épure de la frise dorique du proskènion tracée dans la pièce centrale de la skènè ; en bleu, essai de superposition avec un relevé d'un bloc de frise (I. Boyer et J. Capelle). 743
417 Priène, théâtre. Reconstitution du monument à la fin de l'époque hellénistique (Gerkan 1921a, pl. XXXV). 745
418 Priène. Centre de la ville byzantine (d'après Fildhuth 2017, dépliant 1). 752
419 Priène. Plan du site dressé après la fouille, avec indication en rouge des monuments construits à l'époque byzantine (d'après Fildhuth 2017, fig. 157). A : basilique *intra muros* ; B : basilique de la nécropole est ; C : église de la montée de l'acropole ; D : église du sommet de l'acropole ; E : chapelle au-dessus du bouleutèrion ; F : chapelle dans la parodos est du théâtre ; G : chapelle de l'« évêché » ; H : bâtiment absidé ; I : chapelle dans la nécropole est ; K : synagogue ; L : « évêché » ; M : bâtiment à niches/chapelle dans le kastro. 753
420 Priène, bouleutèrion. Plan et coupes de la première phase (Dontas (éd.) 2000, p. 71). 756
421 Priène, bouleutèrion. Plan et coupes de la seconde phase (Dontas (éd.) 2000, p. 73). 756

422 Priène, bouleutèrion. Profil des gradins au 1:10 (d'après Wiegand, Schrader 1904, fig. 218). 758
423 Croquis d'un col de cratère à colonnettes trouvé dans la parodos ouest d'après *I.Priene* (*2014*) 177. 760
424 Samos. Plan de la ville antique (Giannouli 1999, pl. 1 d'après les archives du DAI d'Athènes). 783
425 Schémas cotés des théâtres d'Alabanda (Araphisar), Samos, Éphèse, Magnésie par R. Pococke (Pococke 1743–1745 pl. XLVII). 784
426 Samos, théâtre. Vue générale depuis le haut (2015). 785
427 Samos, théâtre. Mur de de soutènement moderne, à la crête cimentée (2015). 785
428 Samos, théâtre. Bâtiment de scène moderne en bois sur fondations en béton (2015). 786
429 Samos, théâtre. Au second plan à droite, l'édifice scénique moderne, aujourd'hui largement recouvert de végétation (2015). 787
430 Samos, théâtre. Blocs de grand appareil à bossage remployés dans le mur de soutènement moderne sous la piste passant le long de l'édifice scénique en bois (© Cl. Tuan 2019). 788
431 Samos, théâtre. Profil schématique d'un gradin à repose-pieds. 789
432 Samos, théâtre. Vue de profil des gradins 1, 2 et 4 (© Cl. Tuan 2019). 789
433 Samos, théâtre. Trois blocs de gradin (2, 3 et 4) remployés à l'intérieur du monument ou dans le mur de soutènement moderne sous la piste passant le long de l'édifice scénique en bois (© Cl. Tuan 2019). 790
434 Samos, théâtre. Bloc de gradin à repose-pieds avec empreinte de l'escalier sur la face latérale gauche (© Cl. Tuan 2019). 790
435 Samos, théâtre. Bloc remployé dans le mur de soutènement moderne sous la piste passant le long de l'édifice scénique moderne en bois : à gauche, face antérieure avec tenon de bardage, à droite, face postérieure retaillée (© Cl. Tuan 2019). 790
436 Samos, théâtre. Vue depuis le sud-est (2015). 791
437 Samos, théâtre. Vue d'ensemble de la « citerne », depuis l'est (2015). 791
438 Samos, théâtre. Partie ouest de la « citerne », depuis l'est (2015). . . . 792
439 Samos, théâtre. Partie est de la « citerne », depuis l'ouest (2015). . . . 792
440 Samos. Bloc de gradin de provenance inconnue conservé au musée de Pythagorio. 794
441 Samos, Hèraion. Plan par E. Lilge. 795
442 Samos, Hèraion. Monument hellénistique rectangulaire (n° 34), Kyrieleis 1981, fig. 99. 796
443 Smyrne. Plan de la cité (Ersoy 2015, fig. 1). 817
444 Smyrne. 1. Plan par Storari (Storari 1857). 2. Reprise d'un détail du plan de Storari dans Hasluck 1914, pl. X 2. 820
445 Smyrne, théâtre. Relevés d'A.-M. Chenavard et É. Rey. De haut en bas : porte dans le mur de soutènement antérieur ouest, coupe transversale, plan général, mur sommital (Chenavard 1858 II pl. LXI). 822
446 Smyrne, théâtre. Vue de la ville dans Lupazzolo 1638. British Library London, Lansdowne MS 792, f. 61r. 822
447 Smyrne, théâtre. Plan (Berg, Walter 1922, pl. I). 823

448 Smyrne, théâtre. Coupe transversale nord-sud au 1:500 (Berg, Walter 1922, pl. III 1). 823
449 Smyrne, théâtre. 1. Plan restitué reporté sur le cadastre avec en jaune indication des murs antiques visibles (courtoisie D. Laroche). 2. En jaune les maisons expropriées (courtoisie D. Laroche). 824
450 Smyrne, théâtre. Plan restitué par D. Laroche, reproduit au 1:1000 (2006, courtoisie D. Laroche). 824
451 Smyrne, théâtre. 1. Reconstitution en trois dimensions : vue générale (2006, courtoisie D. Laroche). 2. Reconstitution en trois dimensions : la scène depuis les gradins au sud-ouest (courtoisie D. Laroche). . . 825
452 Smyrne, théâtre. Vue générale du monument en cours de fouille en 2017 (Ersoy *et al.* 2018 , fig. 10). 827
453 Smyrne, théâtre. Vue générale vers le nord-nord-est : le bâtiment de scène, les pentes de Kadıfekale et la baie de Smyrne (2015). 827
454 Smyrne, théâtre. Vue aérienne des vestiges dégagés après la campagne de 2018 (Ersoy 2019). 828
455 Smyrne, théâtre. 1. Porte surmontée d'un arc dans le mur de soutènement antérieur ouest (photographie ancienne, courtoisie D. Laroche). 2. Porte byzantine de la citadelle d'Ancyra (cliché D. Laroche). 830
456 Smyrne, théâtre. Gravure d'É. Rey représentant le monument vu du nord-est (1834). 831
457 Smyrne, théâtre. 1. Photographie et relevé du mur de soutènement antérieur ouest à partir du contrefort à l'ouest du portail (courtoisie D. Laroche). 2. Croquis de l'arc par G. E. Bean (Bean 1989^{2} (1966), fig. 3). 831
458 Smyrne, théâtre. Coupe à travers les gradins (Ersoy 2019 relevé 1). . 832
459 Smyrne, théâtre. Plan de O. Berg et O. Walter (Berg, Walter 1922, pl. I) actualisé à partir des données récentes. 1:1000. 833
460 Aspendos, théâtre. Escalier menant depuis le paraskènion, à l'intérieur du mur de soutènement antérieur, au portique in summa cavea, par la porte G (plan synthétique de de Bernardi Ferrero 1970 pl. 31 avec numérotation du plan d'origine Lanckoronski *et al.* 1890–1892, pl. XXI) 838
461 Smyrne, théâtre. 1. Constructions prenant appui sur le retour à l'angle nord-est de la skènè. 2. Extrémité est de la façade arrière du bâtiment de scène, vue du nord (2014). 839
462 Smyrne, théâtre. Façade arrière de la skènè avec enduits modernes et indication de l'emplacement de l'inscription de Proklos (2014). . . . 840
463 Smyrne, théâtre. Porte centrale de la façade arrière de la skènè avec clé de voûte en marteau en rouge et claveaux en crossettes en violet (2014). 840
464 Smyrne, théâtre. Plan de la skènè de O. Berg (Berg, Walter 1922 pl. II 2) réduit au 1:1000 ; en rouge, les murs autrefois restitués mis au jour par les fouilles du xxie s. ainsi que quelques rectifications. 842
465 Smyrne, théâtre. Plan et élévation du premier niveau du front de scène (Berg, Walter 1922, pl. III 2). 842
466 Images du matériel trouvé lors des dernières fouilles, fournies à la presse (`www.ntv.com.tr`, 1er juin 2019, consulté le 18 juin 2020). . . 845

467 Smyrne, agora. Vue aérienne depuis le nord-ouest en 2017 (Ersoy *et al.* 2018, fig. 1). 850
468 Smyrne, agora. Vue aérienne du bouleutèrion en 2017 (d'après Ersoy *et al.* 2018, fig. 4). Par O1 et O2 nous indiquons les orchestras successives des deux phases impériales. 850
469 Smyrne, agora. Plan de situation (Ersoy 2015, fig. 2). 851
470 Smyrne, bouleutèrion. De gauche à droite, les substructions rayonnantes du premier édifice impérial, les murs circulaires du second de part et d'autre de la première orchestra couverte d'*opus sectile*t]*opus sectile*. Les maçonneries en escalier et la demi-voûte sont des restaurations modernes (Ersoy *et al.* 2017, fig. 8). 852
471 Smyrne, bouleutèrion. Rez-de-chaussée du portique ouest de l'agora depuis le nord-est. À droite les deux portes qui auraient donné accès au bouleutèrion hellénistique. Au fond, blocs à boucliers (2015). . . . 853
472 Smyrne, bouleutèrion. Vue depuis le sud vers l'orchestra (Ersoy 2015, fig. 10). 855
473 Smyrne, odéon près du port. Plan hors-texte extrait de Περὶ τοῦ ποταμοῦ Μέλητος, Smyrne, 1907, d'A. Fontrier. Collection particulière (cl. G. Meyer reproduit dans Meyer 2008). Le n° 22 propose un emplacement pour le monument. 857
474 Smyrne, théâtre. Inscription sur un bloc de la skènè identifiée en 2015 (photographie publiée dans un article de l'édition du 22 août 2014 du quotidien *Haber*). 867
475 Téos. Vue aérienne panoramique du site (Kadioğlu (éd.) 2018, p. 30). 923
476 Téos, théâtre. A : plan du maenianum inférieur, avec restitution des gradins ; B : plan du maenianum supérieur (« first gallery ») ; C : profil complet (Pococke 1743–1745 II, 2, pl. XLIV). 924
477 Téos, théâtre. Fouille du bâtiment de scène en 1963-1964, vue depuis l'est (Öğun 1964, fig. 5). 926
478 Téos, théâtre. Plan levé en 1995 par Z. Durmuş (Tuna 1996, fig. 4). . . 926
479 Téos, théâtre. Coupe réalisée en 1995 (Tuna 1996, fig. 3). 927
480 Téos, théâtre. Relevé partiel du monument au laser 3D, avec une partie des blocs en position de chute, au 1:750 (2010, archives de la fouille). 928
481 Téos, théâtre. Pierre à pierre partiel au 1:750 (2013, archives de la fouille, d'après Güler 2015). 928
482 Téos, théâtre. Pierre à pierre du monument après la fouille de 2018 Kadioğlu *et al.* 2019, plan 2). 929
483 Téos, théâtre. Schéma synthétique d'orientation au 1:400. 930
484 Téos. Plan topographique du site au 1:10 000 (Kadioğlu (éd.) 2018, en couleur les cheminements touristiques). 931
485 Téos, théâtre. Vue aérienne du monument (brochure en ligne sur `teosarkeoloji.com`). 932
486 Téos. Quatre des carrières de marbre (1 et 2) et de calcaire (5 et 6) situées sur le territoire de la cité (Kadioğlu 2016b). 933
487 Téos, théâtre. Vue du monument depuis le sud. 934
488 Téos, théâtre. Fouille du mur de soutènement ouest (Kadioğlu *et al.* 2017). 935

489 Téos, théâtre. Haut de l'élévation conservée du mur de soutènement antérieur ouest sous le diazôma (2011). 935
490 Téos, théâtre. Sièges à dossier, chaperons, blocs de couronnement du mur de podium et autres entreposés dans l'orchestra (2016). 936
491 Téos, théâtre. 1. Le diazôma depuis le sud-ouest. Au fond, les blocs de couronnement correspondant à la base encore en place. 2. Ambulacre voûté en berceau. 936
492 Téos, théâtre. 1. Couloir rayonnant voûté reliant le diazôma à l'ambulacre. 2. Substruction voûtée en canonnière. 937
493 Téos, théâtre. Profil des gradins (échelle 1:10). 938
494 Téos, théâtre. 1. Gradin particulièrement incurvé en bas, dans la partie supérieure du koilon. 2. Gradin à patte de lion sur l'acropole (Chase 2002, p. 623). 938
495 Téos, théâtre. 1. Vue des gradins depuis le premier rang de la kerkis 2 en direction du sud. 2. Mortaises de part et d'autre de l'escalier 4. . 939
496 Téos, théâtre. Accès devant le mur de soutènement antérieur est du koilon (2013, en ligne sur `teosarkeoloji.com`). 940
497 Téos, théâtre. Vue aérienne du monument après la fouille de 2018 (Kadioğlu *et al.* 2019 fig. 11) 941
498 Téos, théâtre. Vue du mur de soutènement antérieur est depuis le sud après la fouille de 2018 (Kadioğlu *et al.* 2019 fig. 12) 942
499 Téos, théâtre. Vue en direction du mur de soutènement est depuis la fondation du front de scène (2016). 943
500 Téos, théâtre. Angle sud-est du mur de podium. 945
501 Téos, théâtre. 1. Mortier riche en tuileau sur la face antérieure du mur de podium bordant l'orchestra. 2. Raccord entre la frons pulpiti et le mur de podium de l'orchestra. 945
502 Téos, théâtre. Angle sud-ouest du mur de podium bordant l'orchestra. 946
503 Téos, théâtre. Premier maenianum, escaliers 2 à 5. 946
504 Téos, théâtre. Les cinq niches du mur de podium d'ouest en est. . . . 947
505 Téos, théâtre. Partie occidentale de la frons pulpiti (2016). 947
506 Téos, théâtre. Niche de la frons pulpiti (2016). 949
507 Téos, théâtre. Le bâtiment de scène vu depuis l'est (2016). 950
508 Téos, théâtre. Le bâtiment de scène vu depuis l'ouest (2016). 950
509 Téos, théâtre. Canalisation insérée dans un pilier de l'hyposkènion (2016). 951
510 Téos, théâtre. Fondations du front de scène vues depuis l'ouest (2011). 951
511 Téos, théâtre. Blocs en position de chute à l'extrémité est de l'hyposkènion (2011). 952
512 Téos, théâtre. Bases moulurées (2016). 952
513 Téos, théâtre. Diverses bases (2016). 953
514 Téos, théâtre. Fragments de fûts (2016). 953
515 Téos, théâtre. À gauche, chapiteau ionique ; à droite chapiteau corinthien (2013, en ligne sur `teosarkeoloji.com`). 954
516 Téos, théâtre. Piliers en T en position de chute dans l'hyposkènion ; détail d'un bloc (2011). 954
517 Téos, théâtre. Ensemble des blocs de piliers en T à extrémités arrondies et rectilignes au second plan (2016). 955

518 Téos, théâtre. 1. Architrave à trois fasces (2016). 2. Frise ionique (2016). 955
519 Téos, théâtre. 1. Frise ionique inachevée : ornementation du corps convexe et de l'ovolo non sculptée (2016). 2. Bloc de frise-architrave à rinceaux, type A (2013). 956
520 Téos, théâtre. Bloc de frise-architrave à rinceaux, type A (2016). . . . 956
521 Téos, théâtre. Fragments de frise-architrave à rinceaux, type A (2011 et 2016). 956
522 Téos, théâtre. Soffite et face de parement d'un bloc de frise-architrave à rinceaux, type B (2016). 957
523 Téos, théâtre. Frise-architrave à godrons (2013, en ligne sur `teosarkeoloji.com`). 957
524 Téos, théâtre. Architrave provenant de la face interne d'un édicule (inv. 39, 2016). 958
525 Téos, théâtre. Dalle de caisson trapézoïdale composée de formes géométriques, avec un seul motif décoratif au centre (2016). 958
526 Téos, théâtre. 1. Dalle de caisson à motif figuré (2016). 2. Détail de caissons à kymation ionique et fleuron (J.-Ch. Moretti 2006). 959
527 Téos, théâtre. 1. Bloc de corniche du type A (2016). 2. Série de grands blocs de corniche du type A liés par des doubles agrafes (2016). . . . 959
528 Téos, théâtre. 1. Angles de corniche de type A : à gauche grenade entre les denticules dans l'angle sortant ; à droite palmette à l'angle du kymation ionique (2016). 2. Corniche de type A inachevée (2016). . . . 959
529 Téos, théâtre. Corniche de type A sans denticules, inv. 31 (2016). . . . 960
530 Téos, théâtre. Corniche de type B (2011). 960
531 Téos, théâtre. Blocs de corniche de type C (2011 et 2016). 961
532 Téos, théâtre. Fragments de frontons (2016). 961
533 Téos, théâtre. 1. Linteau de grandes dimensions (inv. 381, 2016). 2. Élément d'encadrement de porte (2011) 962
534 Téos, théâtre. Traces de scie sur un bloc (2016). 962
535 Téos, théâtre. Base moulurée à encastrement sur la face supérieure, inv. 155 (2016). 963
536 Téos, théâtre. Pièce à l'est de l'hyposkènion. Au nord, départ de la voûte (2013, en ligne sur `teosarkeoloji.com`). 965
537 Téos, théâtre. 1. Trône renversé sur le côté gauche (2016). 2. Base de la statue de Ti. Claudius Philistès dédiée par la *gerousia* de Clazomènes, abandonnée à proximité du mur de soutènement est (2011). 966
538 Téos, musée épigraphique. 1. En bas, les deux bases de statue de Ti. Claudius Philistès (2016). 2. Décret honorifique des technites dionysiaques trouvé au théâtre (2016, *CIG* 3082 + 3061). 967
539 Téos, théâtre. Piédestaux portant des reliefs trouvés en 1963 (Öğün 1963, dans Kadıoğlu (éd.) 2018, p. 12). 967
540 Téos, théâtre. Fragments sculptés trouvés lors des fouilles de 1963-1964 (Öğun 1964, fig. 6-8). 968
541 Téos, théâtre. Fragment de fût auquel est adossée une tête de Dionysos en relief (brochure en ligne sur `teosarkeoloji.com`). 968
542 Téos, bouleutèrion. Plan (2013, Çalışkan 2015, fig. 26, d'après les archives de la mission). 974
543 Téos, bouleutèrion. Vue générale (Kadıoğlu (éd.) 2018). 975

544 Téos, bouleutèrion. Profil des gradins au 1:10. 975
545 Téos, bouleutèrion. 1. Profil des gradins. 2. Détail de l'escalier central. 976
546 Téos, bouleutèrion. 1. Blocs de parapet à assemblage en crossette. 2. Base de statue cylindrique formant la tête de parapet du mur de soutènement est. 976
547 Téos, bouleutèrion. 1. Vue depuis le sommet de l'escalier central. 2. Mur de façade à double parement et boutisses. 977
548 Téos, bouleutèrion. Agrafes en queue d'aronde plus ou moins évasée, traitement divers des surfaces. 977
549 Téos, bouleutèrion. Bloc de seuil inséré dans le mur de façade portant un Γ et un Δ à proximité des joints. H sur le bloc en haut de l'image. Agrafes en *pi*, goujon sur joint à l'assise inférieure. Le bloc de couronnement portant un Δ n'est pas en place. 978
550 Téos, bouleutèrion. 1. L'estrade vue de l'est. 2. Extrémité ouest de l'estrade vue du dessus. 978
551 Téos, bouleutèrion. Estrade vue depuis la parodos ouest. 979
552 Téos, bouleutèrion. Tracés incisés sur la façade : on discerne une horizontale et une verticale. 979
553 Téos, bouleutèrion. Vue générale. Au premier plan, porte est à l'extrémité du portique est de l'agora. 980
554 Téos, bouleutèrion. Concert de musique classique en juillet 2012 (Çalışkan 2015, fig. 1). 981
555 Téos, bouleutèrion. Dédicace de Phèsinos à son père Kalôbrotos (2011). 982
556 Téos, bouleutèrion. 1. Dédicace en l'honneur de Phèsinos, grand-prêtre d'Asie (2011). 2. Gradin porte-piédestal au treizième rang (2016). 983
557 Téos. Tétradrachme d'argent frappé au nom des technites dionysiaques (155-145 av. J.-C.). 994
558 Téos. Vue aérienne zénithale avec situation hypothétique du gymnase et relevés géophysiques (Kadioğlu *et al.* 2018). 997

559 Stratonicée de Carie, théâtre. La périphérie de l'orchestra, avec une banquette de proédrie et probablement trois autels (2011). 1051
560 Vue du sondage d'Euromos, le 17 août 2015, après vandalisation (cliché Fr. Prost). 1052

561 Seleukeia et Antiocheia 1097

562 Tralles, théâtre. Plan restitué (Humann, Dörpfeld 1893, pl. XII). . . . 1155
563 Odéon de Cibyra (© `slow.travelguide.com`) 1185
564 Médaillon central de l'*opus sectile* de marbre polychrome de l'odéon de Cibyra (`https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Medusa_mosaic_of_Kibyra.jpg`, domaine public). 1185
565 Rhodiapolis, théâtre. Banquette de proédrie intégrée au mur de podium (2014). 1201
566 Vue du théâtre de Hiérapolis en 2015, après l'anastylose du premier niveau du front de scène (photographie C. Raddato, source : `https://commons.wikimedia.org`, licence CC BY-SA 2.0). 1209
567 Aphrodisias, théâtre. Double escalier devant le front du pulpitum (2010) 1225

568 Nysa, théâtre. Vue générale, avec escaliers tardifs adossés de part et d'autre de la porte centrale du front du proskènion (2011). 1226

569 Carte des édifices de type théâtral de Cilicie. 1238

570 Les circuits agonistiques selon J.-Y. Strasser (Strasser 2000, pl. 19). . 1274
571 Panoplie d'édifices de spectacle pouvant faire office d'arène en Asie Mineure. 1274
572 Aphrodisias, stade. Arène aménagée dans la sphendonè (2011). . . . 1286
573 Assos, théâtre. Parapet et encastrements en bordure d'orchestra. Vue générale (2011). 1295
574 Alabanda, théâtre. Parapet sur le premier rang de gradins (2011). . . 1296
575 Patara, théâtre. Haut parapet prenant appui sur le premier rang de gradins (2014). 1296
576 Nicée, théâtre. Parapet doublant le podium de l'orchestra (2011). . . 1297
577 Antioche de Pisidie, théâtre. Le mur de podium, aujourd'hui largement effondré, y était particulièrement élevé (2010). 1298
578 1. Prousias de l'Hypios, théâtre. L'orchestra faisant office de terrain de football (2012). 2. Détail des blocs de gradins et d'escaliers entassés à l'endroit et à l'envers en bordure de l'orchestra (2012). 1298
579 1. Sidè, théâtre. Vue générale avec le parapet sur le podium bas (2011). 2. Détail de la bordure de l'orchestra, avec le canal périphérique couvert au pied du podium rehaussé d'un parapet (2010). 1299
580 Pergè, théâtre. Vue générale avec le parapet sur le podium bas (2011). 1300
581 Myra, théâtre. Le mur de podium rehaussé d'orthostates. Dans la kerkis centrale, vestiges d'une loge (2014). 1300
582 Tlos, théâtre. Devant les gradins, les blocs menaçant de s'effondrer sont ceux du parapet ajouté à un petit podium dégagé en 2014 et 2015 (10/08/14). 1301

583 Surfaces supportant des épures. 1346
584 Éphèse, agora supérieure, mur de fond de la stoa basilikè : épure incisée sur un enduit (2016). 1347
585 L'accélération progressive des découvertes d'épures antiques. 1347
586 Répartition des épures selon le type de monument. 1350
587 Stratonicée, théâtre. Situation des deux dessins inédits sur la même vue panoramique depuis le sud, déformée (2016). 1352
588 Larissa, théâtre. 1. Croquis inédit au 1:20 d'un dessin à base de cercles sur le mur de soutènement antérieur est (2016). 2. Croquis inédit au 1:20 d'une possible épure à l'extrémité ouest du mur postérieur de la skènè (inventeur et DAO I. Boyer). 1353
589 Parion, théâtre. 1. Rosace incisée dans le passage central du bâtiment de scène ; le tracé a été repassé au crayon (© E. Ergürer, 2014). 2. Restitution des cercles du tracé avec ajout en pointillés du schéma vitruvien 1353
590 Pergame, théâtre de l'Asklepieion. Croquis au 1:20 d'un profil de gradin (?) sur une plaque de marbre (inventeur et DAO I. Boyer). 1354
591 Carte de répartition des épures antiques. En rouge, les épures de théâtre (cas incertains en orange) ; en bleu, les épures d'amphithéâtre (DAO I. Boyer). 1355

592 Larissa, théâtre. Le mur de soutènement antérieur ouest, surface adaptée au tracé des épures. À gauche le proskènion, objet de l'épure (2016). 1356
593 1. Milet, bouleutèrion (2015). I. Boyer déterminant les limites d'une verticale. 2. Milet, théâtre. L'épure grandeur nature de fronton matérialisée par des ficelles (2015). 1357
594 Épure d'arc au théâtre de Bulla Regia (Hanoune 1996, fig. 2). 1359
595 Larissa, théâtre. Relevé au 1:40 d'une épure de colonne pour le proskènion, sur le mur de soutènement antérieur ouest du koilon (DAO I. Boyer). 1360
596 Aphrodisias, théâtre. Épure de l'arc de tête du passage central de la skènè (Capelle 2017a, fig. 23). 1361
597 Aphrodisias, théâtre. Épure d'une colonne corinthienne du front de scène sur la façade de la skènè (Capelle 2017a, fig. 24, DAO I. Boyer). 1361
598 Pergame, temple de Dionysos (2017) : mise en évidence de tracés de construction de l'épure à l'aide d'une prise de vue RTI au centre, entre la vue photographique simple et le facsimilé (éch. 1:4) (DAO I. Boyer) 1362
599 Aperçu rapide d'une partie du corpus des épures d'arcs (sans harmonisation des échelles). Gnirs 1915, fig. 17 (**Po1**), Inglese 2014, fig. 77 (**Ca3**), Ben Hassen, Maurin (éd.) 2004, fig. 34 (**Ut3**), Lohmann 2009, fig. 8 (**Hé5**), Lohmann 2009, fig. 4 (**Hé4**), Haselberger 1996 (**Ro4**), Lohmann 2009, fig. 4 (**Hé4**), Ben Hassen, Maurin (éd.) 2004, fig. 24 (**Ut1 et Ut2**). 1364
600 Aperçu rapide de l'essentiel du corpus des épures de frontons (sans harmonisation des échelles). Koenigs 2015, cat. 486 (**Pr1**), Haselberger 1994a, fig. 1 (**Ro2 et Ro3**), Haselberger 1983b, pl. 13 (**Di8**), Kalayan 1971 (**Bz2**), Lohmann 2009, fig. 4 (**Hé7**), Lohmann 2009, fig. 2 (**Hé1**), Manetta *et al.* 2016 (**Os1**). 1365
601 Aperçu rapide d'une partie du corpus des épures de colonnes (sans harmonisation des échelles). Haselberger 1980 (**Di1**), Haselberger 1983b (**Di5**, Capelle 2020a, fig. 3.12c (**Lar1**), Hueber 1998, fig. 9 (**Ap3**), notre rapport inédit (**Pea4** et **Pea5**, DAO I. Boyer), inventeur et DAO I. Boyer inédit (**Eu1**). 1366
602 Délos, indication en noir de marques incisées sur des blocs de triglyphe. 1. Bloc de provenance indéterminée situé à l'emplacement de la salle hypostyle. 2. Bloc du portique de l'agora des Italiens. 1368
603 Larissa, théâtre. En blanc, indication des marques de pose et repères sur le stylobate du proskènion (DAO I. Boyer, 2016). 1368

604 Alexandrie de Troade, théâtre. 1. Ambulacre sous le premier maenianum. 2. Arc d'entrée dans un probable couloir rayonnant depuis l'ambulacre (2011). 1381
605 1. Caunos, théâtre. Diazôma (2014). 2. Myra, théâtre. Escalier d'accès au second maenianum intégré au mur de fond de diazôma (2014). . 1385

606 Les cités ioniennes et le droit de proédrie. 1404
607 Claros, sanctuaire d'Apollon. 1. Moulage du trône à son emplacement d'origine (2016). Original exposé au musée archéologique d'Izmir (2015). 1408

608 Cnide, théâtre inférieur. Trône érigé sur une haute base au-dessus du premier rang, de face et de profil (2011). 1408
609 Théâtres d'Asie Mineure dotés à l'époque impériale d'une loge axiale. 1420
610 Patara, bouleutèrion. Vue générale et détail de la banquette en exèdre au-dessus d'une base moulurée remplaçant le septième rang de la kerkis centrale, très restaurée (2014). 1421
611 Hiérapolis, théâtre du centre. Exèdre dans l'axe du koilon (2011). . . 1422
612 Pergame, théâtre de l'Asklépiéion. Banquette dans la kerkis centrale et petit autel en bordure de l'orchestra (2011). 1422
613 Pergame, théâtre de l'acropole. Vaste exèdre dans la kerkis centrale (2015) 1422
614 Aphrodisias, théâtre. Loge au centre de la kerkis centrale et banquette au sommet du podium (2011). 1424
615 Myra, théâtre. Détail de la loge dans la kerkis centrale (2014). 1425
616 Nysa, théâtre. Tribune dans la kerkis centrale (2011). 1425
617 1. Hyllarima, théâtre. Profil des gradins (2011). 2. Tlos, théâtre. Un profil complexe local (2014). 1434
618 1. Diocésarée, théâtre, détail des gradins au profil usé (2015). 2. Élaioussa Sébastè, gradins restaurés du théâtre (2015). 1435
619 1. Temnos, théâtre. Rangées *in situ* émergeant d'un vaste couvert végétal (type 3b). Gradins (2011). 2. Bargylia, odéon, gradin erratique observable dans les parages immédiats du monument (type 3c, 2011). 1436
620 Aigai, bouleutèrion. Vue des gradins avec pattes de lion schématiques comme supports des sièges (2011). 1437
621 Planche comparative des profils des gradins des théâtres d'Ionie, faits d'assemblages ou monolithes, réduits au 1:20, avec quelques gradins erratiques. L'origine des profils est indiquée dans les notices relatives aux édifices. 1439
622 Typologie des gradins ioniens, avec indication de théâtres d'Éolide et de Carie apparentés aux types singuliers. 1440
623 Carte répertoriant les édifices de spectacle où sont connues des inscriptions topiques, publiées ou non. 1443
624 Milet, théâtre. Rapport entre l'emplacement des inscriptions et leur type. 1446
625 Milet, thermes de Faustine. Distinction de trois strates de lettres gravées sur le même gradin provenant du stade. 1447
626 Milet, théâtre. Stemma de la famille Thèlymitrès (Capelle 2017a, fig. 6) 1450
627 Milet, théâtre. Quelques inscriptions topiques depuis le sommet de l'escalier axial du second maenianum. Celle au nom de G. Domitios Andronikos n'est pas *in situ*. 1451
628 Milet, théâtre. Inscriptions topiques. 1. L. Laetos. 2. APTE, MA (2016). 1452
629 Milet, théâtre. Aperçu de la diversité des anthroponymes. 1453
630 Milet, théâtre (2016). Inscriptions topiques. 1. ΜΑΡΣΙΣΛΗΣ (MC, K6, R15, g1). 2. ΒΕΡ (MC, K6, R17, g7). 1454
631 Milet, théâtre. Bloc inscrit au nom d'Attikilla provenant du couronnement d'un mur de fond de diazôma (2016, photographie retournée). 1455

632 1. Halicarnasse, théâtre. Inscription (Pedersen, Isager 2015 *I.Halikarnassos* p. no. 274) sur le couronnement d'un mur de fond de diazôma (2010). 2. Cibyra, théâtre. Inscription longue (*I.Kibyra* 42E) sur le mur de fond du diazôma (2014). 1455
633 Milet, théâtre. Aperçu sommaire des inscriptions sur les gradins (d'après le pierre à pierre, réduit au 1:400, de *Milet* IV 1 pl. 38, indiquant en grisé les gradins remontés, les textes de *Milet* VI 3 940 et quelques observations complémentaires, sans géoréférencement). . . 1459
634 Aphrodisias, théâtre. Inscription au nom d'un πρωταυράριος (Zuckerman 2000, fig. 1 d'après Roueché 1993, 46 J 8). 1462
635 Milet, théâtre. Groupes de deux lettres et lettres isolées récurrentes sur le listel inférieur des gradins. De gauche à droite : AP, ΔΙ, MA, M. 1463
636 Milet. Bloc de gradin erratique à réattribuer au stade portant le digramme AP (*Milet* VI 3 893). 1464
637 Milet, théâtre. 1. Facsimilé d'après photographie du monogramme AP. 2. Photographie d'un autre exemplaire du même monogramme AP. 3. Digramme AI. 1465
638 Milet, théâtre. 1. Monogramme des πράσινοι (IC, K5, R2, g2) ? 2. Monogramme des πράσινοι (IC, K5, R4, g5) ? 1466
639 Aphrodisias, agora. 1. Monogramme des βένετοι. 2. Monogramme des πράσινοι (d'après Roueché 1993). 1466
640 Milet, théâtre. 1. Cadre incisé sur six rangées dans la cinquième kerkis. 2. Détail de l'angle de la zone. 1466
641 Milet, théâtre. Monogramme NK sur l'ovolo des gradins (blocs erratiques). 1471
642 Milet, théâtre. Graffiti inédit : Νίκη| Ζήθου| καὶ Ἀμφίωνος. 1472
643 Milet, théâtre, graffiti symboliques. 1. Labrys (IC, K5, R2, d1). 2. Labrys (escalier de la porte III). 3. Svastika (IC, K5, R1, g5). 1472
644 Milet, théâtre. Graffiti représentant un monument. 1. À l'extrémité ouest du mur de soutènement antérieur ouest (surimpression I. Boyer). 2. Sur le marchepied de la cinquième kerkis. 3. Sur un bloc remployé. 1473
645 Graffiti de monuments. 1. Prière, sur le dallage du sanctuaire d'Athéna Polias (Koenigs 2015, fig. 122). 2. Aphrodisias, théâtre (Roueché 1993, pl. XIII). 1474
646 Milet, théâtre. Classification des tables de jeu gravées sur les gradins d'après la typologie de Bell, Roueché 2007. Un dessin naïf de personnage apparaît aussi sur le dernier (IC, K5, R4, d2). Voir l'inventaire aux numéros J02, 5 à 7, 9 (S.3) ; J08 (C.2) ; J01, 3-4 (SSS.1) ; J10 (H.4). 1475
647 Athènes, théâtre. Basilique (Travlos 1951, fig1). 1485
648 1. Arles, amphithéâtre. Reproduction sur une carte postale d'une lithographie par J.-B. Guibert en 1686 (domaine public, `https://commons.wikimedia.org/wiki/File:ArlesGuibert`, page consultée le 21 octobre 2020). 2. Orange, théâtre. Vue de la cavea couverte de maisons, par Pierre Fourdiguier, XVIIIe s. 1492
649 Théâtres d'Ionie. Disparité des diamètres. 1506

Bibliographie

Abbatepaolo, M. 2004, « Rassegna generale di fonti e studi sui"diptycha eburnea"della tarda antichità », *BStudLat* 34.1, p. 169–209.

Ager, Sh. L. 1996, *Interstate Arbitrations in the Greek World, 337-90 av. J.-C.* Hellenistic culture and society 18, Berkeley–Los Angeles–Londres : University of California Press.

Ahrens, S. 2005, *Die Architekturdekoration von Italica*, Iberia archeologica 6, Mayence : Ph. von Zabern.

Akalın, A. G. 2007, « 2006 yılı Erythrai kazısı (ilk sezon) », *KST* 29.3, p. 299–312.

Akalın, A. G. 2010, « Erythrai kazısı 2009 Sezonu Kazı ve Araştırmaları », *KST* 32.4, p. 342–358.

Akat, S. et Ricl, M. 2007, « A New Honorary Inscription for Cn. Vergilius Capito from Miletos », *EpigrAnat* 40, p. 29–32 (https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2712399).

Akçagöllü, N. 1992, *Magnesia ad Maeandrum* (*Menderes Magnesiası*) *Theatronu Oturma Bloklarının Üst Yüzleri ve Ön Profilleri*, mémoire de master, Ankara Üniversitesi, Lisans Tezi.

Akçay-Güven, B. 2018, « A Reworked Group of Emperor Statues from the Theater of Perge », dans **Aurenhammer, M.** (éd.), *Sculpture in Roman Asia Minor. Proceedings of the International Conference at Selçuk, 1st - 3rd October 2013*, Vienne : Holzhausen, SoSchrÖAI 56, p. 365–376 (https://www.academia.edu/37325158).

Aktüre, Z. 2015a, « Bir koruma seçeneği olarak İber Yarımadası'ndaki Roma Tiyatro Müzeleri », *Ege Mimarlik*91, p. 26–29.

Aktüre, Z. 2015b, « Restorasyonda geri döndürülebilirlik üzerine : Sagunto Tiyatrosu örneği », dans *5. Tarihi Eserlerin Güçlendirilmesi ve Geleceğe Güvenle Devredilmesi Sempozyumu.1-3 Ekim 2015*, Erzurum : TMMOB IMO Erzurum &Izmir, p. 549–63 (https://www.academia.edu/16454129).

Aktüre, Z. 2017, « Akdeniz'deki antik tiyatrolar aği : Fernand Braudel'in üç tarihsel zaman düzleminden esinlenen yapisalci bir yorum », dans **Duru, G., Eren, K. et Koparal, E.** (éd.), *Arkeolojik Şeyler - Teorik Arkeoloji Grubu* (*TAG*)*– Türkiye Toplantisi Bildirileri 2* (*2015*), Istanbul : Ege Yayınları, p. 153–177 (https://www.academia.edu/35142054).

Akurgal, E. 1969 [2007], *Ancient Civilizations and Ruins of Turkey*, 2e édition. Istanbul : Türk Tarih Kurumu Basimevi.

Akurgal, E. 1980, « Erythrai kazıları 1979 çalışmaları », *KST* 2, p. 31–32.

Alatepeli, S. 2016, *Smyrna su yapıları*, thèse de doctorat, DEÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Izmir.

Alkan, G. 2019, *Smyrna Agorası Bouleuterion Seramikleri*, mémoire de master, DEÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Izmir.

Allen, Fr. D. F. *et al.* 1938, *Scholia Platonica*, Philological monographs VIII, Havenfard : Societas philologica Americana.

Alpözen, O. 1990, *Bodrum. Ancient Halicarnassus*, Ankara : Müze Eserleri Turistik yayınları.

Altenhöfer, E. 1970, *Die Rekonstruktion der Theaterhalle auf der Rücksteite des ersten römischen Bühnengebäudes von Milet und ihre entwicklungsgeschichtliche Stellung*, thèse de doctorat, Münich, inédit.

Altenhöfer, E. 1974, « Die Theaterhalle von Milet », dans *Mansel'e Armağan*, Ankara : Türk Tarih Kurumu Basımevı, TTKY VII 60, p. 607–618.

Altenhöfer, E. 1986, « Das erste römische Bühnengebäude des Theaters von Milet », dans **Müller-Wiener, W.** (éd.), *Milet 1899-1980*, Tübingen : E. Wasmuth, IstMitt Suppl. XXXI, p. 165–173.

Altenhöfer, E. 2009, « Milet in der römischen Kaiserzeit : Theater », dans **Dally, O. *et al.*** (éd.), *ZeitRäume – Milet in Kaiserzeit und Spätantike*, Regensburg : Schnell &Steiner, p. 50–54, cat. d'exposition.

Altenhöfer, E. et Bol, R. 1989, « Der Eroten-Jagdfries des Theaters in Milet », *IstMitt* 39, p. 17–47.

Aneziri, S. 1997, « Les synagonistes du théâtre grec aux époques hellénistique et romaine : une question de terminologie et de fonction », *Pallas* 47.1, p. 53–71 (https://www.persee.fr/doc/palla_0031-0387_1997_num_47_1_1466).

Aneziri, S. 2003, *Die Vereine der dionysischen Techniten im Kontext der hellenistischen Gesellschaft*, Historia. Einzelschriften 163, Stuttgart : F. Steiner.

Angelov, D. 2019, *The Byzantine Hellene : the life of Emperor Theodore Laskaris and Byzantium in the thirteenth century*, Cambridge, United Kingdom ; New York, NY : Cambridge University Press.

Anti, C. 1948, « Il teatro greco trapezoidale ad ali convergenti », *Dioniso* 11, p. 152–162.

Antoniou, Chr. 2015, « The Theatre of Dodona : New Observations on the Architecture of the Cavea », dans **Frederiksen, R., Gebhard, E. R. et Sokolicek, A.** (éd.), *The Architecture of the Ancient Greek Theatre. Acts of an International Conference at the Danish Institute at Athens 27-30 January 2012*, Aarhus : Narayana Press, MoDIA 17, p. 177–191.

Appel, W. 1992, « Ein Textvorschlag zu der ephesischen Inschrift I.K. 16, Nr. 2072 », *ZPE* 92, p. 179–180.

Aristodemou, G. 2008, « Ephesus (Antiquity), Stadium », dans *Encyclopaedia of the Hellenic World, Asia Minor*, (http://www.ehw.gr/l.aspx?id=12628), trad. N. Koutras.

Aristodemou, G. 2015, « Mars Victor, Victoria and Nemesis Invicta. Three votive reliefs from the ancient theatre on Philippi (Kavala) reconsidered », dans **Alexandrescu, Cr.-G.** (éd.), *Cult and Votive Monuments in the Roman Provinces. Proceedings of the 13th International Colloquium on Roman Provincial Art. Bucharest - Alba Iulia - Constanta, 27th of May - 3rd of June 2013*, Cluj-Napoca : Mega Publishing House, p. 73–85.

Arslan, N., Arslan, B. et Bakan, C. 2017, « Assos kazı 2016 yılı çalışmaları », *KST* 39.3, p. 389–403 (http://www.kulturvarliklari.gov.tr/TR-44760/kazi-sonuclari-toplantilari.html).

Arslan, N. *et al.* 2015, « Assos kazısı 2014 yılı çalışmaları », *KST* 37.2, p. 347–362.

Arslan, N. *et al.* 2016, « Assos kazısı 2015 yılı çalışmaları », *KST* 38.3, p. 54–72 (http://www.kulturvarliklari.gov.tr/TR,44760/kazi-sonuclari-toplantilari.html).

Arundell, F. V. J. 1828, *A Visit to the Seven Churches of Asia, with an Excursion into Pisidia; containing Remarks on the Geography and Antiquities of those Countries, a Map of the Author's Routes, and numerous Inscriptions*, Londres : J. Rodwell.

Arundell, F. V. J. 1834, *Discoveries in Asia Minor : Including a Description of the Ruins of Several Ancient Cities, and Especially Antioch of Pisidia*, Londres : Bentley.

Ascough, R. S., Harland, Ph. A. et Kloppenborg, J. S. 2012, *Associations in the Greco-Roman World : a Sourcebook*, Waco–Berlin : Baylor University Press–De Gruyter.

Asensio, S. F. R. et Valderas, E. R. 2020, *La"porticus post scaenam"en la arquitectura teatral romana : Actas Symposium Internacional celebrado en Cartagena ... 19 y 20 de octubre de 2018*, Murcie : Ediciones de la Universidad de Murcia (https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=777499).

Aslanidis, Kl. 2018, « Το κοίλον του Διονυσιακού Θεάτρου », dans **Lambrinoudakis, V.** (éd.), *Αρχαία θέατρα της Αττικής. Τα θέατρα των δήμων*, Athènes : Diazoma, p. 227–246.

Aspiōtēs, N. S. 2006, *Prosopographia musica Graeca*, Frank &Timme GmbH.

Ataç, I. 1999, « Neue Beobachtungen am Theater von Ephesus », dans **Scherrer, P.** (éd.), *Steine und Wege. Festschrift für Dieter Knibbe*, Vienne : ÖAI, Sonderschriften herausgegeben vomÖAI 32, p. 1–6.

Atalay, E. 1986, « 1985 Notion Kazıları », *KST* 8.2, p. 69–92.

Atalay, E. 1987a, « 1986 Notion Kazıları », *KST* 9.2, p. 147–163.

Atalay, E. 1987b, « Notion, 1986 », *AnSt* 37, p. 209–210.

Atik-Korkmaz, S. 2017, « Letoon 2016 », *KST*39.3, p. 405–419 (http://www.kulturvarliklari.gov.tr/TR-44760/kazi-sonuclari-toplantilari.html).

Auger, D. 2014, « Artémidore et le théâtre », dans **Chandezon, Chr. et du Bouchet, J.** (éd.), *Études sur Artémidore et l'interprétation des rêves : quatorze études*, Nanterre : Les Belles Lettres, L'Âne d'or 43, p. 99–170 (http://books.openedition.org/pupo/3260).

Aumond, L. 2004, *Le traité de sympolitie entre Smyrne et Magnésie du Sipyle (242/241 av. J.-C.) et le concept de πάτριος χώρα à l'époque hellénistique*, mémoire de master, Université Laval, (https://corpus.ulaval.ca/jspui/handle/20.500.11794/17847).

Aurenhammer, M. et Plattner, G. A. 2018, « The Erotes and Satyr Frieze of the Theatre at Ephesos - Seen in the Context of Ephesian, Asian and Metropolitan Sculpture », dans *Sculpture in Roman Asia Minor. Proceedings of the International Conference at Selçuk, 1st - 3rd October 2013*, Vienne : Holzhausen, SoSchrÖAI 56, p. 161–173 (https://www.academia.edu/38351866).

Aybek, S. 2004, *Metropolis (İonia), Hellenistik ve Roma devri heykeltıraşlık eserleri*, thèse de doctorat, Université d'Ankara.

Aybek, S. 2009, *Metropolis Ionia. I, Heykel : Metropolis'de Hellenistik ve Roma Dönemi Heykeltıraşlığı*, MetropolisİIonia 1, Istanbul : Kitabevi.

Aybek, S. 2018, « A Brief Presentation of Hellenistic and Roman Statues from the Civic Center of Metropolis », dans **Dreyer, B. et Aybek, S.** (éd.), *Neufunde– Analysen – Bewahrung. Beiträge zur archäologischen, historischen und restaurativen Forschung in der Westtürkei. Eine Dankesgabe an R. Meriç*, Berlin : Lit Verlag, Orient &Occident in Antiquity 3, p. 9–24.

Aybek, S. et Arslan, B. 2015, « Metropolis'te Bulunan MS 2.-3. Yüzyıl Tarihli İon Tipi Sütun Başlıkları », dans **Okan, E. et Atila, C.** (éd.), *Prof. Dr.Ömer Özyiğit'e Armağan (Studies in Honour of Ömer Özyiğit)*, Istanbul : Ege Yayınları, p. 29–45.

Aybek, S. *et al.* 2019, « Metropolis arkeolojik araştırmaları, 2018 », *KST* 41.4, p. 151–169 (http://www.kulturvarliklari.gov.tr/TR-44760/kazi-sonuclari-toplantilari.html).

Aybek, S. et Ekin Meriç, A. 2013, « The Recent Context and Revising for Dating Proposal of Metropolis Stoa », dans **Kökdemir, G.** (éd.), *Orhan Bingöl'e 67. yas armağanı. A festschrift for Orhan Bingöl on the occasion of his 67th birthday*, Ankara : Ege Yayınları, p. 35–53.

Aybek, S., Ekin Meriç, A. et Öz, A. K. 2009, *Metropolis, a Mother Goddess City in Ionia : an archaeological guide*, Homer Antik Kentler IX, Istanbul : Homer Kitabevi, trad. anglaise.

Aybek, S. *et al.* 2018, « 2017 yili Metropolis arkeolojik araştirmalari », *KST* 40.3, p. 381–396 (http://www.kulturvarliklari.gov.tr/TR-44760/kazi-sonuclari-toplantilari.html).

Aybek, S., Öz, A. K. et Ekin Meriç, A. 2008, « Metropolis 2007 yılı kazıları », *KST* 30.3, p. 123–138.

Aybek, S., Öz, A. K. et Ekin Meriç, A. 2014, « Metropolis kazısında 2013 yılı çalışmaları », *KST* 36.2, p. 325–346.

Aybek, S., Tuna, M. et Atici, M. 2009, *İzmir tarih ve sanat müzesi heykel kataloğu*, Ankara : Kültür ve Turizm Bakanligi.

Ayengin, N. 2015, « Prusias ad Hypium Tiyatro Kazısı 2014 yılı çalışmaları », *KST* 37.2, p. 287–300.

Baldus, H. R. 1985, « Die Gesandtschaftsreise des Poplas. Zu einem ungewöhnlichen Münztyp Milets unter Commodus », *Chiron* 15, p. 187–198–187–198 (https://publications.dainst.org/journals/index.php/chiron/article/view/1224).

Balty, J.-Ch. 1991, Curia ordinis *: recherches d'architecture et d'urbanisme antiques sur les curies provinciales du monde romain*, Mémoires de la classe des beaux-arts 15/2, Bruxelles : Académie royale de Belgique.

Banou, E. 2018, « Ο αρχαίος δήμος του Ραμνούντος », dans **Lambrinoudakis, V.** (éd.), *Αρχαία θέατρα της Αττικής. Τα θέατρα των δήμων*, Athènes : Diazoma, p. 227–246.

Barresi, P. 2003, *Province dell'Asia Minore : costo dei marmi, architettura publica e commitenza*, Studio archeologica 125, Rome : L'Erma di Bretschneider.

Başaran, C. et Ergürer, H. E. (éd.) 2016, *Parion Roma Tiyatrosu : 2006 - 2015 Yili Çalismalari, Mimarisi ve Buluntulari*, Ankara : İçdaş yayinlari (https://www.academia.edu/31855082).

Baslez, M.-Fr. 2007, *Les persécutions dans l'Antiquité : victimes, héros, martyrs*, Paris : Fayard.

Baumgarten, P. H. (éd.) 1992, *Côtes Turques*, Collection Baedeker Stuttgart–Paris : Baedeker-Hachette.

Bayburtluoğlu, C. 1975, *Coğrafya, tarih, kaynaklar, kalıntılar*, Erythrai / Cevdet Bayburtluoğlu 1, Ankara : Türk Tarih Kurumu Basimevi.

Bayram, F. (éd.) 2008, *Türkiye Arkeolojisi*, Ankara : Kültür ve Turizm Bakanligi.

Bean, G. E. 1966 [1989], *Aegean Turkey*, Londres : J. Murray.

Bean, G. E. 1971, *Journeys in Northern Lycia*, Vienne : H. Böhlaus Nachf.

Beck, H., Bol, P. C. et Bückling, M. 1990, *Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik*, Francfort/Main : Ph. von Zabern.

Becker, Th. 2004, *Griechische Stufenanlagen : Untersuchungen zur Architektur, Entwicklungsgeschichte, Funktion und Repräsentation*, Münster : Scriptorium.

Behr, Ch. A. (éd.) 1981, *Aelius Aristides. The complete works, translated into English*, Leyde : E. J. Brill.

Bekker, I. 1833, *Harpocration et Moeris*, Berlin : G. Reimer.

Bélis, A. 1988a, « Les termes grecs et latins désignant des spécialités musicales », *RPh* 62, p. 227–250 (http://search.proquest.com/docview/1305600113/citation/1EFF3AC875184A9FPQ/72).

Bélis, A. 1988b, « Kroupezai, Scabellum », *BCH* 112.1, p. 323–339 (https://www.persee.fr/doc/bch_0007-4217_1988_num_112_1_1748).

Bélis, A. 1995, « Cithares, citharistes et citharôdes en Grèce », *CRAI* 139.4, p. 1025–1065 (https://www.persee.fr/doc/crai_0065-0536_1995_num_139_4_15550).

Bélis, A. 1998, « Un"Ajax"et deux Timothée (P. Berol nº 6870) », *REG* 111.1, p. 74–100 (https://www.jstor.org/stable/20186791).

Bell, R. C. et Roueché, Ch. 2007, « Graeco-Roman Pavement Signs and Game Boards : A British Museum Working Typology », dans **Finkel Irving, L.** (éd.), *Ancient Board Games in Perspective*, Londres : British Museum Press, p. 106–109.

Ben Hassen, H. et Maurin, L. (éd.) 2004, *Oudhna (Uthina), colonie de vétérans de la XIIIe légion – Histoire, urbanisme, fouilles et mise en valeur des monuments*, Mémoires 13, Bordeaux–Paris–Tunis : Ausonius.

Bengtson, A. 1937, *Die Strategie in der hellenistischen Zeit : ein Beitrag zum antiken Staatsrecht. 1. Band*, Münchener Beiträge zur Papyrusforschung und antiken Rechtsgeschichte 26, Münich : C. H. Beck.

Béquignon, Y. 1933, « Chronique des fouilles et découvertes archéologiques dans l'Orient hellénique (1932) », *BCH* 57.1, p. 236–312 (https://www.persee.fr/doc/bch_0007-4217_1933_num_57_1_2819).

Bequignon, Y. et Laumonier, A. 1925, « Fouilles de Téos (1924) », *BCH* 49, p. 281–321.

Bérard, V. 1891, « Inscriptions d'Asie Mineure. Carie, Lycie, Pisidie, Pamphylie, Phrygie », *BCH* 15.1, p. 538–562 (https://www.persee.fr/doc/bch_0007-4217_1891_num_15_1_3842).

Bérard, V. 1895, « Inscriptions de Téménothyrae », *BCH* 19.1, p. 555–560 (https://www.persee.fr/doc/bch_0007-4217_1895_num_19_1_3671).

Berg, O. et Walter, O. 1922, « Smyrna », *AM* 47, p. 8–24.

Berger, A. 1997, « Bemerkungen zum Hippodrom von Konstantinopel », *Boreas* 20, p. 5–15.

Berlan-Bajard, A. 2006, *Les spectacles aquatiques romains*, CEFR 360, Rome : ÉFR.

Bernabò Brea, L. 1967, « Studi sul teatro greco di Siracusa », *Palladio* 17, p. 97–154.

Bernabò Brea, L. 1998, *Le maschere ellenistiche della tragedia greca*, Naples : Publications du Centre Jean Bérard, publicationélectronique : 2015.

Bernabò Brea, L. et Cavalier, M. 2001, *Maschere e personaggi del teatro greco nelle terracotte liparesi*, Rome : L'Erma di Bretschneider (Google-Books-ID:4fjLHVvhdIoC).

Bernardi Ferrero, D. de 1966, *1. Cibyra, Selge, Hierapolis*, Studi di architettura antica 1, Rome : L'Erma di Bretschneider.

Bernardi Ferrero, D. de 1966–1974, *Teatri classici in Asia Minore*, Studi di architettura antica 1, 2, 4, 5, Rome : L'Erma di Bretschneider.

Bernardi Ferrero, D. de 1969, *2. Città di Pisidia, Licia e Caria*, Studi di architettura antica 2, Rome : L'Erma di Bretschneider.

Bernardi Ferrero, D. de 1970, *3. Città della Troade alla Pamfilia*, Studi di architettura antica 3, Rome : L'Erma di Bretschneider.

Bernardi Ferrero, D. de 1974, *4. Deduzioni e proposte*, Studi di architettura antica 4, Rome : L'Erma di Bretschneider.

Bernardi Ferrero, D. de 2007, *Il teatro di Hierapolis di Frigia : restauro, architettura ed epigrafia*, Genève : De Ferrari.

Bernhart, M. 1949, *Dionysos und seine Familie auf griechischen Münzen : Numismatischer Beitrag zur Ikonographie des Dionysos*, Jahrbuch für Numismatik und Geldgeschichte 1, Münich : R. Pflaum.

Berns, Chr. 2002, « Frühkaiserzeitliche Tabernakelfassaden. Zum Beginn eines Leitmotivs urbaner Architektur in Kleinasien », dans **Berns, Chr. *et al.*** (éd.), *Patris und Imperium. Kulturelle und politische Identität in den Städten der römischen Provinzen Kleinasiens in der frühen Kaiserzeit, Kolloquium Köln 1998*, Louvain–Paris–Dudley : Peeters, BABesch Suppl. 8, p. 159–174.

Berns, Chr. et Ali Ekinci, H. 2015, « Gladiatorial games in the Greek East : a complex of reliefs from Cibyra », *AnSt* 65, p. 143–179.

Berti, F. *et al.* (éd.) 2010, *Gezgin taşlar : İstanbul Arkeoloji Müzeleri'ndeki Iasos mermerleri*, Istanbul : Direzione dei Musei archeologici di Istanbul.

Berti, F., Masturzò, N. et Vittori, M. 2015, « New Studies of the Theatre of Iasos », dans **Frederiksen, R., Gebhard, E. R. et Sokolicek, A.** (éd.), *The Architecture of the Ancient Greek Theatre. Acts of an International Conference at the Danish Institute at Athens 27-30 January 2012*, Aarhus : Narayana Press, MoDIA 17, p. 131–147.

Bieber, M. 1920, *Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum*, Berlin : W. de Gruyter.

Bieber, M. 1961, *The History of the Greek and Roman Theater*, 2e édition. Princeton : Princeton University press.

Bier, L. 2011, *The Bouleuterion at Ephesos*, FiE 9/5, Vienne : ÖAW.

Biers, W. R. et Geagan, D. J. 1970, « A New List of Victors in the Caesarea at Isthmia », *Hesperia* 39.2, p. 79–93 (https://www.jstor.org/stable/147447).

Billows, R. A. 1997, *Antigonos the One-Eyed and the creation of the Hellenistic State*, Hellenistic culture and society 4, Berkeley : University of California Press.

Bingöl, O. 1990, « Zu den neueren Forschungen in Magnesia », dans **Hoepfner, W. et Schwandner, E.-L.** (éd.), *Hermogenes und die hochhellenistische Architektur, Internationales Kolloquium, Berlin, 1988*, Mayence : Ph. von Zabern, p. 63–68.

Bingöl, O. 1991, « Arbeitsphasen des neuen Theatron in Magnesia A. M. » dans **Hoffmann, A.** ***et al.*** (éd.), *Bautechnik der Antike*, Mayence : Ph. von Zabern, Diskussionen zur archäologischen Bauforschung 5, p. 17–21.

Bingöl, O. 2002, « Magnesia ad Maiandrum 2001 Yılı Kazısı (18.yıl) », *KST* 24.1, p. 91–104.

Bingöl, O. 2004, *Arkeolojik Mimari'de Taş*, Istanbul : Homer Yayinlari.

Bingöl, O. 2005, *Theatron : Menderes Magnesiasi : Magnesia on the Meander*, Magnesia Ad Maeandrum Monografileri I, Istanbul : Homer Kitabevi.

Bingöl, O. 2007, *Menderes Magnesiası – Magnesia ad Maeandrum*, Homer Antik Kentler VI, Istanbul : Homer Kitabevi.

Bingöl, O. 2010, « Das Bildrepertoire der Podiumreliefs des Stadion von Magnesia am Mäander », dans *Folia in memoriam Ruth Lindner collecta*, Dettelbach : Roll, p. 178–185.

Bingöl, O. 2012, « The Conservation Work in the Theatron at Magnesia », dans **Masino, F., Mighetto, P. et Sobrà, G.** (éd.), *Restoration and management of ancient theatres in Turkey : methods, research, results. Proceedings of the Hierapolis International Symposium, 2007*, Galatina : Congedo, Archeologia e storia XI, p. 69–78.

Boardman, J. 1954, « Excavation on the Kofinà Ridge, Chios », *ABSA* 49, p. 123–182 (https://www.jstor.org/stable/30096987).

Bohn, R. 1896, *Die Theater-Terrasse*, AvP IV, Berlin : W. Spemann.

Bol, R. 2011, *Marmorskulpturen der römischen Kaiserzeit aus Milet : Aufstellungskontext und programmatische Aussage*, Funde aus Milet II, Berlin : W. de Gruyter.

Bollinger, Tr. 1969, *Theatralis Licentia : Die Publikumsdemonstrationen an denöffentlichen Spielen im Rom der früheren Kaiserzeit und ihre Bedeutung im politischen Leben*, thèse de doctorat, Université de Bâle, Bâle.

Bommelaer, J.-Fr. 1981, *Lysandre de Sparte : histoire et traditions*, BEFAR 240, Paris : de Boccard.

Bommelaer, J.-Fr. 1996, « Autour de l'orchestra du théâtre de Delphes », *Ktema* 21, p. 273–294.

Bommelaer, J.-Fr. 2008, « Pergame et le théâtre de Delphes », dans *Pergame : histoire et archéologie d'un centre urbain depuis ses origines jusqu'à la fin de l'Antiquité : Halma - UMR 8142, XXIIIe Colloque international : actes du colloque du 8-9 décember 2000*, Villeneuve d'Ascq : Université Charles-de-Gaulle - Lille 3, p. 257–280.

Bommelaer, J.-Fr. et Pedrizet, P. (éd.) 1992, *Delphes : centenaire de la "grande fouille" réalisée par l'École française d'Athènes (1892-1903) : actes du colloque Paul Perdrizet, Strasbourg, 6-9 novembre 1991*, Travaux du Centre de recherche sur le Proche-Orient et la Grèce antiques 12, Leyde : E. J. Brill.

Borchardt, L. 1896, « Altägyptische Werkzeichnungen », *ZÄS* 34, p. 69–76.

Borchhardt, J. 1999, *Limyra, Zemuri taşları*, Istanbul : Arkeoloji ve Sanat Yayınları, trad. turque.

Borgia, E. 2010, « Il teatro romano di Elaiussa Sebaste », *Dionysos ex machina* 1, p. 293–328.

Bosch, E. 1967, *Quellen zur Geschichte der Stadt Ankara im Altertum*, Türk Tarih Kurumu yayinlarindan. 7seri 46, Ankara : Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Bosher, K. (éd.) 2012, *Theater outside Athens : drama in Greek Sicily and South Italy*, Cambridge : Cambridge University Press.

Bottin, C. 1931, « Étude sur la chorégie dithyrambique en Attique jusqu'à l'époque de Démétrius de Phalère (308 avant J.-C.) », *RBelgPhilHist* 10.3, p. 463–493 (https://www.persee.fr/doc/rbph_0035-0818_1931_num_10_3_6792).

Boulanger, A. 1923, *Aelius Aristide et la sophistique dans la province d'Asie au IIe siècle de notre ère*, Paris : E. de Boccard.

Bouley, E. 1985, « Réflexions sur les monuments de spectacles romains de type mixte situés en Germanie supérieure, en Belgique et en Macédoine anciennes », *Rev. arch. sites* 25, p. 4–13.

Bouras, Ch. Th. 1974, *Chios*, Guides to Greece 4, Athènes : National Bank of Greece.

Boutet-Lanouette, M. 2007, *La vie agonistique dans les cités grecques d'époque impériale – Analyse de l'agon des Balbilleia d'Éphèse (Ier–IIIe s. apr. J.-C.)*, mémoire de master, Université Laval.

Bovon, Fr., Geoltrain, P. et Voicu, S. J. 1997, *Écrits apocryphes chrétiens*, Bibliothèque de la Pléiade 442, Paris : Gallimard.

Bowes, K. 2014, « Christians in the Amphitheater ? The« Christianization » of Spectacle Buildings and Martyrial Memory », *MEFRM* 126.1, p. 1–34.

Boysal, Y. 1965, « Teos kazısı 1965 yılı kısa raporu », *TAD* 14, p. 231–233.

Braudel, F. 1949, *La Méditerranée et le Monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris : Colin.

Breder, J. *et al.* 2012, « "Kulte im Kult"– Der sakrale Mikrokosmos in extraurbanen griechischen Heiligtümern am Beispiel von Didyma – Erste Ergebnisse », *KuBA* 2, p. 181–188.

Bremen, R. van 2008, « The date and context of the Kymaian decrees for Archippe », *REA* 110.2, p. 357–382.

Bressan, M. 2009, *Il teatro in Attica e Peloponneso tra età greca ed età romana : morfologie, politiche edilizie e contesti culturali*, Rome : Quasar.

Briand-Ponsart, Cl. 2007, « Les« lancers de cadeaux » (« missilia ») en Afrique du Nord romaine », *AntAfr* 43, p. 79–97.

Broneer, O. 1932, *The Odeum*, Corinth 10, Cambridge (Mass.) : Harvard University Press (http://libarch.nmu.org.ua/handle/GenofondUA/19447).

Broneer, O. 1953, « Isthmia Excavations », *Hesperia* 22.3, p. 192–193 (http://libarch.nmu.org.ua/handle/GenofondUA/19447).

Brückner, H. *et al.* 2014, « On the Lion Harbour and other Harbours in Miletos :recent historical, archaeological, sedimentological, and geophysical research », dans **Frederiksen, R. et Handberg, S.** (éd.), *On the lion harbour and other harbours in Miletos : recent historical, archaeological, sedimentological, and geophysical research*, Athènes, Proceedings of the Danish Institute at Athenes 7, p. 49–103.

Brulé, P. 2007a, *La Grèce d'à côté. Réel et imaginaire en miroir en Grèce antique*, Histoire Rennes : Presses universitaires de Rennes.

Brulé, P. 2007b, « La cité et ses composantes : remarques sur les sacrifices et la procession des Panathénées »,, p. 231–254, version remaniée de l'article de *Kernos* 9 [1996].

Brulé, P. 2015, « Le corps sportif », dans **Prost, Fr. et Wilgaux, J.** (éd.), *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, Histoire, p. 263–287 (http://books.openedition.org/pur/7345).

Bruneau, Ph. 1970, *Recherches sur les cultes de Délos à l'époque hellénistique et à l'époque impériale*, Paris : E. de Boccard.

Bruneau, Ph. 1976, « Quatre propos sur l'archéologie nouvelle », *BCH* 100.1, p. 103–135.

Bruneau, Ph. 1995, « Le point sur l'hippodrome », *BCH* 119, p. 35–41.

Bruneau, Ph. et Balut, P.-Y. (éd.) 1997, *Artistique et archéologie*, MAGE 1-2, Paris : Presses de l'Universite de Paris-Sorbonne.

Bruneau, Ph. *et al.* 2005, *Guide de Délos*, Sites et monuments 1, 4e édition. Athènes–Paris : ÉFA.

Bruns-Özgan, Chr. 2013a, *Knidos. Ergebnisse der Ausgrabungen 1996-2006*, Knidos-Studien IV, Istanbul : Ege Yayınları.

Bruns-Özgan, Chr. 2013b, « Knidos : Carian Feature in a Doric City », dans **Brun, P. *et al.*** (éd.), *Euploia. La Lycie et la Carie antiques. Dynamiques des territoires,échanges et identités*, Bordeaux : Ausonius, Mémoires 34, p. 41–50.

Bücherl, H. 2012, *Der Grabbau an der Theaterstrasse in Priene*, thèse de doctorat, Hochschule Regensburg, mémoire de master inédit.

Bulle, H. 1928, *Untersuchungen an griechischen Theatern*, Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-philologische und historische Klasse XXXIII, Münich : Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften.

Buraselis, K. 2012, « Appended Festivals », dans **Brandt, J. R. et Iddeng, J. W.** (éd.), *Greek and Roman Festivals*, Oxford : Oxford University Press, p. 247–266 (http://www.oxfordscholarship.com/view/10.1093/acprof:oso/9780199696093.001.0001/acprof-9780199696093-chapter-9).

Buresch, K. 1892, « Die sibyllinische Quellgrotte in Erythrae », *AM* 17, p. 17–36.

Burkert, W. 1972, *Homo necans : interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen*, Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten 32, Berlin–New York : W. de Gruyter.

Burrell, B. 2004, *Neokoroi : Greek cities and Roman emperors*, Leyde–Boston : E. J. Brill.

Bussières, D. 2010, *Les associations de technites dionysiaques et l'organisation des concoursà l'époque hellénistique*, mémoire de master, Université Laval.

Çalık Ross, A. 2007, *AntikİzmitNikomedia*, Istanbul : Delta Yayınları.

Cadoux, J. 1938, *Ancient Smyrna*, Oxford : Basil Blackwell.

Çalışkan, M. 2015, *A Study on reusing bouleuterion of Teos*, thèse de doctorat, Middle East Technical University, (https://www.academia.edu/28103377).

Cameron, A. 1976, *Circus Factions : Blues and Greens at Rome and Byzantium*, Oxford : Clarendon press.

Camia, Fr. 2009, *Roma e le poleis. L'intervento di Roma nelle controversie terrotoriali tra le comunità greche di Grecia e d'Asia Minore nel secondo secolo a.C. : le testimonianze epigrafiche*, Tripodes Athènes : Scuola Archeologica Italiana di Atene.

Campanile, D. 2006, « Sommi sacerdoti, asiarchi e culto imperiale : un aggiornamento », *Studi Ellenistici* 19, p. 523–584.

Campbell, D. A. (éd.) 1993, *Greek lyric. 5. , The new school of poetry and anonymous songs and hymns*, The Loeb classical library 144, Cambridge–Londres : Harvard University Press.

Capelle, J. 2011, *L'évolution architecturale des théâtres micrasiatiques à l'époque antonine*, mémoire de master, Paris 1.

Capelle, J. 2012, *Théâtres d'Asie Mineure : les bâtiments de scène à l'époque antonine et le type micrasiatique*, mémoire de master, Paris 1.

Capelle, J. 2017a, « Lesépures du théâtre de Milet : pratiques de chantiers antiques », *BCH* 141.1, p. 769–820.

Capelle, J. 2017b, « Reflectance Transformation Imaging (RTI) etépigraphie », *RAAN* 20.02.2017 (https://raan.hypotheses.org/1326).

Capelle, J. 2018, « Les *Marci Aurelii* Thèlymitrès : la famille et le théâtre de Milet », *REG* 130, p. 399–431.

Capelle, J. 2020a, « Ancient Blueprints in Light of Recent Discoveries : the Theater at Miletus », dans **Scahill, D. et Sapirstein, Ph.** (éd.), *New Approaches and Paradigms in the Study of Greek Architecture, International Conference, Athens, ASCSA, Nov 3-5, 2016*, Leyde–Boston : E. J. Brill, p. 56–73 (https://www.academia.edu/29739569).

Capelle, J. 2020b, « Une épure de chapiteau corinthien gigantesque gravée sur le parvis du mausolée d'Auguste », *RA* 69, p. 85–102.

Capelle, J. 2021, « La lente émergence de l'architecture théâtrale en Asie Mineure durant le long troisième siècle », dans **Brun, P., Capdetrey, L. et Fröhlich, P.** (éd.), *L'Asie Mineure au IIIe s.* , Bordeaux : Ausonius, à paraître.

Carbon, J.-M., Peels, S. et Pirenne-Delforge, V. (éd.) 2015–, *Collection of Greek Ritual Norms*, Liège (http://cgrn.ulg.ac.be).

Carlsen, J. 2014, « Gladiators in ancient Halikarnassos », dans **Karlsson, L., Carlsson, S. et Kullberg, J. B.** (éd.), *ΛΑΒΡΥΣ, Studies presented to Pontus Hellström, BOREAS.* , Uppsala : Acta Universitatis Upsaliensis, Uppsala Studies in Ancient Mediterranean and Near Eastern Civilizations 35, p. 441–450.

Carrié, J.-M. 1998, « Les métiers de la banque entre public et privé (IVe-VIIe siècle) »,, p. 65–93.

Carter, D. M. (éd.) 2011, *Why Athens ?: a reappraisal of tragic politics*, Oxford : Oxford University Press.

Carter, M. 2004, « Archiereis and Asiarchs : A Gladiatorial Perspective », *GrRomByzSt* 44, p. 41–68.

Cavalier, L. et des Courtils, J. 2010, « Opramoas et la vallée du Xanthe », dans *Arqueología de la construcción : 2. Los procesos constructivos en el mundo romano : Italia y provincias orientales* (*Congreso, Certosa di Pontignano, Siena, 13-15 de noviembre de 2008*), Madrid–Mérida : Archivo Español de Arqueología, Anejos deAEspA LVII, p. 411–418.

Caylus, Comte de 1767, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises. Supplément, tome septieme*, Recueild'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines 7, Paris : chez N. M. Tilliard.

Ceccarelli, P. 1995, « Le dithyrambe et la pyrrhique. A propos de la nouvelle liste de vainqueurs aux Dionysies de Cos (Segre, Iscrizioni di Cos, ED 234). » *ZPE* 108, p. 287–305.

Çelik, T. 1992, *Magnesia ad Maeandrum* (*Menderes Magnesiası*) *Theatronu Oturma Bloklarının Taş İşçiliği* (*Yan Yüzler-Ayaklar*), mémoire de master, Ankara Üniversitesi, Lisans Tezi.

Çetin, C. 1991, *Magnesia ad Maeandrum* (*Menderes Magnesiası*) *Theatronu Diazoması Bloklarının Taş İşçiliği* (*Yan Yüzler-Ayaklar*), mémoire de master, Ankara Üniversitesi, Lisans Tezi.

Chabiaras, M. 1915, « Ῥόδου ἐπιγραφαὶ », *Ἀρχ. Ἐφ.*, p. 128–131 (https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/aephem1915/0136).

Chaisemartin, N. de 2012, « Le théâtre d'Aphrodisias, espace civique et identitaire », dans **Henry, O.** (éd.), *Premières Rencontres d'Archéologie de l'Institut Français d'Études Anatoliennes - Archéologies et espaces parcourus, 2010, Istanbul*, Istanbul : IFEA.

Chaisemartin, N. de 2015, « The Carian Theatre at Aphrodisias : A Hybrid Building », dans **Frederiksen, R., Gebhard, E. R. et Sokolicek, A.** (éd.), *The Architecture of the Ancient Greek Theatre. Acts of an International Conference at the Danish Institute at Athens 27-30 January 2012*, Aarhus : Narayana Press, MoDIA 17, p. 391–402.

Chaisemartin, N. de et Theodorescu, D. 1991, « Recherches préliminaires sur la *frons scaenae* du théâtre », dans **Smith, R. R. R. et Erim, K. T.** (éd.), *Aphrodisias Papers 2, The Theatre, a Sculptor's Workshop, Philosophers and Coin-Types, including the Papers given at the Third International Aphrodisias Colloquium, New York University, 1989*, Ann Arbor : JRA, JRA Suppl. II, p. 29–65.

Chaisemartin, N. de *et al.* 2017, *Le théâtre d'Aphrodisias : les structures scéniques*, Aphrodisias Papers 8, Wiesbaden : L. Reichert.

Chamonard, J. et Legrand, E. 1894, « Inscriptions de Notion », *BCH* 18, p. 216–221.

Chandler, R. 1769–1915, *Ionian Antiquities ; or Ruins of Magnificent and Famous Buildings in Ionia*, Oxford : T. Spilsbury et W. Haskell.

Chandler, R. 1776, *Travels in Asia Minor or an Account of a Tour made at the Expense of the Society of Dilettanti*, Londres : Clarendon Press.

Chandler, R. 1806, *Voyages dans l'Asie Mineure et en Grèce, faits aux dépens de la société des Dilettanti, dans les années 1764, 1765 et 1766, trad. J.-P. Servois et Barbié du Bocage*, Paris : J.-C. Salles.

Chaniotis, A. 2007, « La divinité mortelle d'Antiochos IIIà Téos », *Kernos* 20, p. 153–171.

Chaniotis, A. 2007, « Theatre rituals », dans **Wilson, P.** (éd.), *The Greek Theatre and Festivals. Documentary Studies*, Oxford : Oxford University Press, Oxford Studies in Ancient Documents, p. 48–66.

Chankowski, A. S. 2010, *L'éphébie hellénistique : étude d'une institution civique dans les cités grecques des îles de la Mer Égée et de l'Asie Mineure*, Culture et cité 4, Paris : E. de Boccard.

Chapot, V. 1907, *La colonne torse et le décor en hélice dans l'art antique*, Paris : Leroux (http://archive.org/details/lacolonnetorseet00chap).

Chase, R. G. 2002, *Ancient Hellenistic and Roman amphitheatres, stadiums, and theatres : the way they look now*, Portsmouth : P. E. Randall.

Chenavard, A.-M. 1849, *Voyage en Grèce et dans le Levant : fait en 1843-1844 par A. M. Chenavard, architecte, E. Rey, peintre, et J. M. Dalgabio, architecte*, Lyon : Léon Boitel.

Chenavard, A.-M. 1858, *Voyage en Grèce et dans le Levant : fait en 1843-1844 par A.-M. Chenavard, architecte, E. Rey, peintre, et J.-M. Dalgabio, architecte*, Lyon : Léon Boitel.

Chenavard, A.-M. 1880, *Théâtres antiques : leur grandeur comparée*, Lyon : Mougin-Rusand.

Chevrollier, Fr. et Dobias-Lalou, C. 2014, « Les ἀγεμαχηταί de la Lettre 148 de Synésios de Cyrène. Monde pastoral et associations d'artistes dans les campagnes de la Pentapole libyenne durant l'Antiquité tardive », *REG* 127.2, p. 295–329.

Chishull, E. 1747, *Travels in Turkey and back to England*, Londres : W. Bowyer.

Choiseul-Gouffier, M. G. F. A. de 1782 [1842], *Voyage pittoresque dans l'empire ottoman, en Grèce, dans la Troade, les îles de l'Archipel et sur les côtes de l'Asie Mineure*, 2e édition. Paris : J.-P. Aillaud, 1782.

Choisy, A. 1904, « Note sur deuxépures égyptiennes conservées à Edfou », *Journal of the Royal Institute of British Architects* 27/08, p. 503–505.

Christol, M., Drew-Bear, Th. et Taşlialan, M. 2003, « Lucius Egnatius Victor Lollianus, proconsul d'Asie », *AnatAnt* 11.1, p. 343–359 (https://www.persee.fr/doc/anata_1018-1946_2003_num_11_1_1008).

Coleman, K. 1990, « Fatal Charades : Roman Executions Staged as Mythological Enactments », *JHS* 80, p. 44–73.

Colin, J. 1951, « Graffites nouveauxà Pompéi », *AntCl* 20.1, p. 129–142 (https://www.persee.fr/doc/antiq_0770-2817_1951_num_20_1_3445).

Colin, J. 1965, *Les villes libres de l'Orient gréco-romain et l'envoi au supplice par acclamations populaires*, Collection Latomus Bruxelles–Berchem : Latomus.

Colin, J. 1981, *Cyriaque d'Ancône : le voyageur, le marchand, l'humaniste*, Paris : Maloine.

Collart, P. 1928, « Le théâtre de Philippes », *BCH* 52.1, p. 74–124 (http://www.persee.fr/doc/bch_0007-4217_1928_num_52_1_2918).

Condoléon, N.-M. 1949, « Inscriptions de Chios », *RPh* 23, p. 5–16 (http://search.proquest.com/docview/1305589190/citation/BA71C177F23842B1PQ/4).

Constant, P. (éd.) 1935, *Valère Maxime, Actions et Paroles mémorables*, Classiques Garnier Paris : Garnier.

Cooley, A. E. et Cooley, M. G. L. 2004 [2013], *Pompeii and Herculaneum : A Sourcebook*, Routledge sourcebooks for the ancient World Londres–New York : Routledge.

Corbin, A. 2016, *Le miasme et la jonquille : l'odorat et l'imaginaire social, XVIIIe-XIXe siècles*, Champs Histoire Paris : Flammarion.

Coşkun, G. 2018, « Lebedos ve territoryumu arkeolojik yüzey araştirmasi, 2017 », *AST* 36.2, p. 89–108 (http://www.kulturvarliklari.gov.tr/TR-44761/arastirma-sonuclari-toplantilari.html).

Côté, D. 2010, « Sophistique et pouvoir chez Philostrate », *CEA* 47, p. 475–502 (http://journals.openedition.org/etudesanciennes/157).

Cousin, G. et Deschamps, G. 1894, « Voyage en Asie Mineure », *BCH* 18, p. 5–43.

Cramer, J. A. 1832, *A Geographical and Historical Description of Asia Minor*, Oxford : A. M. Hakkert (https://archive.org/details/geographicalhis02cramuoft).

Crielaard, J. P. 2009, « The Ionians in the Archaic Period. Shifting Identities in a Changing World », dans **Derks, T. et Roymans, N.** (éd.), *Ethnic Constructs in Antiquity. The Role of Power and Tradition*, Amsterdam : Amsterdam University Press, Amsterdam Archaeological Studies, p. 37–84.

Croissant, Fr. 1994, « Le Dionysos du fronton occidental de Delphes : histoire d'un faux problème », *BCH*118.2, p. 353–360 (https://www.persee.fr/doc/bch_0007-4217_1994_num_118_2_4650).

Croissant, Fr. 2002, « Apollon et Dionysosà Delphes. Les frontons sculptés du temple du IVè siècle », *Cahier des thèmes transversaux ArScAn* 2, p. 217–220 (https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02095413).

Crowther, Ch. V. 1992, « The Decline of Greek Democracy », *JAC* 7, p. 13–48.

Crowther, Ch. V. 1996, « I. Priene 8 and the History of Priene in the Early Hellenistic Period », *Chiron* 26, p. 195–250.

Csapo, E. et Slater, W. J. 1994, *The context of ancient drama*, Ann Arbor : University of Michigan Press.

Csapo, E. et Wilson, P. 2015, « Drama Outside Athens in the Fifth and Fourth Centuries BC », *Trends in Classics* 7.2, p. 317–395 (http://www.degruyter.com/view/j/tcs.2015.7.issue-2/tc-2015-0019/tc-2015-0019.xml).

Csapo, E. et Wilson, P. 2020, *A Social and Economic History of the Theatre to 300 BC. Volume II. Theatre beyond Athens : Documents with Translation and Commentary*, Cambridge : Cambridge University Press.

Cuny, D. 2011, « Protésilas, le revenant amoureux », *BAssBudé* 2011.1, p. 53–79 (https://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_2011_num_1_1_6764).

Curty, O. 1995, *Les parentés légendaires entre cités grecques : catalogue raisonné des inscriptions contenant le terme syngeneia et analyse critique*, Hautesétudes du monde gréco-romain 20, Genève : Libr. Droz.

Dagron, G. 1978, *Vie et miracles de sainte Thècle*, Subsidia hagiographica 62, Bruxelles : Société des Bollandistes.

Dagron, G. 2011, *L'hippodrome de Constantinople : jeux, peuple et politique*, Bibliothèque des histoires Paris : Gallimard.

Dalègre, J. 1912, « Félix Sartiaux et Phocée, Eski Foça, Παλαιά Φώκια », *Cahiers balkaniques* 40, p. 1–11 (http://journals.openedition.org/ceb/874).

Dallaway, J. 1797, *Constantinople Ancient and Modern, with Excursions to the Shores and Islands*, Londres : T. Beusley for T. Cadell, junr. &W. Davies.

Dana, M. 2011, « La poétesse épique Aristodama de Smyrne », dans **Sébillotte-Cuchet, V. et Boehringer, S.** (éd.), *Hommes et femmes dans l'Antiquité gréco-romaine*, Paris : Armand Colin, Cursus, Histoire, p. 98–101 (https://www.academia.edu/35700534).

D'Angour, A. 2011, *The Greeks and the new : novelty in ancient Greek imagination and experience*, Cambridge : Cambridge University Press.

Daremberg, Ch. et Saglio, E. (éd.) 1877–1919, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, Paris.

Daressy, G. 1907, « Un tracé égyptien d'une voûte elliptique », *ASAE* 8, p. 237–241.

Dasen, V. 2019, « Hoops and Coming of Age in Greek and Roman Antiquity, in Gilles Brougère, Mark Allen (éds) », dans **Brougère, G. et Allen, M.** (éd.), *8th International Toy Research Association World Conference, Toys and Material Culture. Hybridisation, Design and Consumption*,, Paris, p. 1–21 (https://hal-univ-paris13.archives-ouvertes.fr/hal-02170802/document).

Daux, G. 1959, « Chronique de fouilles », *BCH* 84, p. 617–869.

Debord, P. 1984, « Chiliastys », *REA* 86.1, p. 201–211 (https://www.persee.fr/doc/rea_0035-2004_1984_num_86_1_4179).

Debord, P. 1999, *L'Asie Mineure au IVe siècle, 412-323 A.C : pouvoirs et jeux politiques*, Etudes 3, Paris : E. de Boccard.

Debord, P. 2013, « Le pays de Colophon (Colophon, Claros, Notion) et les Séleucides », *REA* 115.1, p. 5–27.

Debord, P. et Fröhlich, P. 2018, « Aigai d'Éolide et Colophon sur Mer : un nouveau fragment de l'inscription trouvé à Claros », *REA* 120.2, p. 339–365.

Debord, P. et Varinlioğlu, E. 2010, *Cités de Carie. Harpasa, Bargasa, Orthosia*, Archéologie et culture Rennes : Presses universitaires de Rennes.

Delbrueck, R. 1929, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*, Studien zur spätantiken Kunstgeschichte 2, Berlin : W. de Gruyter.

Delehaye, H. 1897, « L'amphithéâtre flavien et ses environs dans les textes hagiographiques », *AnalBolland* 16, p. 209–252.

Delehaye, H. 1966, *Mélanges d'hagiographie grecque et latine*, Bruxelles : Société des Bollandistes.

Delrieux, F. 2014, « Les monnaies de fouilles trouvées à Claros en 2001-2011. Essai de circulation monétaire dans un sanctuaire oraculaire », dans **Moretti, J.-Ch. et Rabatel, L.** (éd.), *Colloque international de Lyon : Le sanctuaire de Claros et son oracle*, Lyon : MOM, TMO 65,1, p. 133–188 (http://hal.univ-smb.fr/hal-02524946).

Demangel, R. et Laumonier, A. 1922, « Inscriptions d'Ionie », *BCH* 46.1, p. 307–355 (https://www.persee.fr/doc/bch_0007-4217_1922_num_46_1_3036).

Demangel, R. et Laumonier, A. 1923, « Fouilles de Notion (1921) », *BCH* 47, p. 353–386.

Demangel, R. et Laumonier, A. 1925, « Fouilles de Notion (1921) deuxième partie », *BCH* 49, p. 322–346.

Derenne, E. 1933, « ΓΥΜΝΑΣΤΙΚΑ », *AntCl* 2.1, p. 65–89.

Derow, P. S. et Forrest, W. G. 1982, « An Inscription from Chios », *ABSA* 77, p. 79–92 (https://www.jstor.org/stable/30102781).

Desprez, V. (éd.) 1980, *Macaire.Œuvres spirituelles. I, homélies propres à la Collection III*, Sources chrétiennes (Paris) 275, Paris : Éditions du Cerf.

Deubner, O. 1939, « Archäologische Funde aus der Türkei 1934–1938 », *AA* 54, p. 94–206.

Devambez, P. 1976, « Les Amazones et l'Orient », *RA* 1976.2, p. 265–280.

DeVoe, R. F. 2003, *Christianity and the Roman games : the paganization of Christians by gladiators, charioteers, actors, and actresses from the first through the fifth centuries A.D*, Bloomington : Xlibris Corp, d'après une thèse de doctorat.

Di Paola, L. 1999, *Viaggi, trasporti e istituzioni. Studi sul* cursus publicus, Pelorias 5, Messine : Di.Sc.A.M..

Di Stefano, G. 2004, « Les appellations des technites : une tentative d'interprétation », *DialHistAnc* 30.2, p. 175–181 (https://www.persee.fr/doc/dha_0755-7256_2004_num_30_2_2807).

Dickenson, Chr. P. 2017, *On the Agora : the evolution of a public space in Hellenistic and Roman Greece, c. 323 BC - 267 AD*, Mnemosyne supplements 398, Leyde : Brill.

Dickenson, Chr. P. 2019, « The Myth of the Ionian Agora : Investigating the Enclosure of Greek Public Space through Archaeological and Historical Sources », *Hesperia*88.3, p. 557–593 (https://www.jstor.org/stable/10.2972/hesperia.88.3.0557).

Diest, W. V. 1913, *Nysa ad Maeandrum nach Forschungen und Aufnahmen in den Jahren 1907 und 1909 ...* Jachbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts. Ergänzungsheft 10, Berlin : G. Reimer.

Dilke, O. A. W. 1948, « The Greek Theater Cavea », *BSA* 43, p. 125–192.

Dinç, M. et Taştemür, E. 2018, « 2017 yılı Uşak ili ve ilçeleri arkeolojik yüzey araştırması : eski Yunan-Roma (arkaik, klasik, helenistik ve roma dönemi) yerleşimleri sonuç raporu », *AST* 36.3, p. 151–174 (http://www.kulturvarliklari.gov.tr/TR-44761/arastirma-sonuclari-toplantilari.html).

Dittmann-Schöne, I. 2001, *Die Berufsvereine in den Städten des kaiserzeitlichen Kleinasiens*, Theorie und Forschung 690, Regensburg : S. Roderer.

Dodge, H. 2009, « Amphitheatres in the Roman East », *Roman Amphitheatres and Spectacula : a 21st-Century Perspective. International conference held at Chester, 2007* 1946, p. 29–45 (https://www.academia.edu/997538).

Doksanalti, E. M. *et al.* 2016, « Knidos kazi ve araştirmalari : 2015 », *KST* 38.2, p. 461–482 (http://www.kulturvarliklari.gov.tr/TR,44760/kazi-sonuclari-toplantilari.html).

Dontas, N. A. (éd.) 2000, *ΠΡΙΗΝΗ*, Athènes.

Dörpfeld, W. 1891, « Magnesia am Mäander », *AM* 16, p. 264–266.

Dörpfeld, W. 1897, « Das griechische Theater Vitruvs », *AM* 22, p. 439–462.

Dörpfeld, W. 1903, « Die griechische Bühne », *AM* 23, p. 383–436 (https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/am1903/0403).

Dörpfeld, W. 1913, « Theater von Ephesus », *AA*, p. 37–42.

Dörpfeld, W. 1924, « Das Theater von Priene und die griechische Bühne », *AM* 49, p. 50–101.

Dörpfeld, W. et Reisch, E. 1896, *Das griechische Theater. Beiträge zur Geschichte des Dionysos-Theaters in Athen und anderer griechischer Theater*, Athènes : Barth und von Hirst.

Dörpfeld, W., von Gärtringen, H. et Kern, O. 1894, « Ausgrabungen im Theater von Magnesia am Maiandros », *AM* 19, p. 1–92.

Drew-Bear, Th. 1999, « Pisidia Antiokheia Tiyatrosunun Yazıtları », *AST* 17, p. 209–214.

Dreyer, B. 2003, *Städtische Politik unter den Attaliden und im Konflikt zwischen Aristonikos und Rom. Die Inschriften für Apollonios von Metropolis*, IK 63, Bonn : R. Habelt.

Dreyer, B. 2013, « Das Stadion, die Sitzinschriften und die Gesellschaft von Magnesia am Mäander », dans **Kökdemir, G.** (éd.), *Orhan Bingöl'e 67. yas armağanı. A festschrift for Orhan Bingöl on the occasion of his 67th birthday*, Ankara : Ege Yayınları, p. 117–132.

Dreyer, B. et Bingöl, O. 2014, « Archäologische und epigraphische Untersuchungen am Stadion von Magnesia am Mäander (2009-2012) », dans **Dreyer, B. et Engelmann, H.** (éd.), *Die Surveys im Hermos : und Kaystrostal und die Grabungen an den Thermen von Metropolis (Ionien) sowie am Stadion von Magnesia am Mäander : neue Methoden und Ergebnisse : Ergebnisse der internationalen und interdisziplinären Konferenz an der Universität Erlangen-Nürnberg vom. 3.11.2010*, Münster : Lit, Orient &Occident in antiquity 1, p. 145–162.

Dreyer, B. et Engelmann, H. 2006, « Augustus und Germanicus im ionischen Metropolis », *ZPE* 158, p. 173–182.

Ducros, M. 2017, *Les gladiateurs dans l'Orient grec : particularismes locaux, environnement social et représentations*, thèse de doctorat, Université Paul Valéry - Montpellier III, (https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01807784).

Dunbabin, K. M. D. 2016, *Theater and spectacle in the art of the Roman Empire*, Ithaca, N. Y..

Dunst, G. 1967, « Die Siegerliste der samischen Heraia », *ZPE* 1, p. 225–239.

Durvye, C. et Moretti, J.-Ch. 2019, « θεατροειδής : de la comparaison architecturale à la métaphore spectaculaire », dans **Lopez Rabatel, L., Mathé, V. et Moretti, J.-Ch.** (éd.), *Dire la ville en grec auxépoques antique et byzantine*, Lyon : MOM, Jean Pouilloux, Littérature &Linguistique 1.

Duthoy, R. 1969, *The Taurobolium : Its evolution and terminology*, Leyde : E. J. Brill (https://brill.com/view/title/2715).

Dyer, L. 1908, « The Olympian Theatron and the Battle of Olympia », *JHS* 28, p. 250–273 (https://www.jstor.org/stable/624609).

Dyggve, E. 1958a, « Le théâtre mixte du Bas-Empire d'après le théâtre de Stobi et les diptyques consulaires I », *RV* 1, p. 137–157 (https://www.jstor.org/stable/41754621).

Dyggve, E. 1958b, « Le théâtre mixte du Bas-Empire d'après le théâtre de Stobi et les diptyques consulaires II », *RA* 2, p. 20–39 (https://www.jstor.org/stable/41753747).

EAA 1985, *Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale*, 2e édition. Rome : Istituto della Enciclopedia italiana.

Easterling, P. E. 1994, « Euripides Outside Athens : A Speculative Note », *ICS* 19, p. 73–80 (https://www.jstor.org/stable/23065421).

Ebert, J. 1982, « Zur Stiftungsurkunde der ΛΕΥΚΟΦΡΥΗΝΑ in Magnesia am Mäander (Inschr. v. Magn. 16) », *Philologus* 126.2, p. 198–216.

Edelmann, B. ; Rüpke, J. (éd.) 2008, *Pompa und Bild im Kaiserkult des römischen Ostens*, Studien und Texte zu Antike und Christentum 48, Tübingen, p. 145–158.

Egeci, H. S. 2014, *Klazomenai-Karantina Adası tiyatro kazılarında ele geçen siyah firnisli seramikler*, mémoire de master, Dokuz Eylül Üniversitesi, Izmir.

Eichler, Fr. 1958, « Eine neue Amazone und andere Skulpturen aus dem Theater von Ephesos », *ÖJh* 43, p. 7–18.

Ekin, A. 2018, « A Pictorial Glance at the Life and Career of Recep Meriç », dans **Dreyer, B. et Aybek, S.** (éd.), *Neufunde– Analysen – Bewahrung. Beiträge zur archäologischen, historischen und restaurativen Forschung in der Westtürkei. Eine Dankesgabe an R. Meriç*, Berlin : Lit Verlag, Orient &Occident in Antiquity 3, p. 250–263.

Eldem, E. 2011, « Quand l'orientalisme se fait oriental : Osman Hamdi Bey, 1842-1910 », dans **Basch, S. *et al.*** (éd.), *L'Orientalisme, les orientalistes et l'Empire ottoman de la fin du XVIIIeà la fin du XXe siècle*, Paris : Académie des inscriptions et belles lettres, p. 239–273 (https://www.academia.edu/10323889).

Emme, B. 2016, « Zur Chronologie des Dionysos-Heiligtums von Milet », *IstMitt* 66, p. 355–362.

Engelmann, H. 1999, « Inschriften aus Metropolis », *ZPE* 125, p. 137–146.

Engelmann, H. 2007, « Die Inschriften von Patara. EineÜbersicht », dans **Schuler, C.** (éd.), *Griechische Epigraphik in Lykien. Eine Zwischenbilanz*, Vienne : Verlag derÖAW, DenkschrWien 354, p. 133–139.

Engelmann, H. et Knibbe, D. 1980, « Aus ephesischen Skizzenbüchern », *Öjh* 52 (1978/1980), p. 19–61.

Engelmann, H., Knibbe, D. et İplikçioğlu, B. 1989, « Neue Inschriften aus Ephesos, XI », *ÖJh Suppl.* 59, p. 161–238.

Equini Schneider, E. 2003, *Elaiussa Sebaste II : un porto tra Oriente e Occidente*, Bibliotheca archaeologica 37, Rome : L'Erma di Bretschneider.

Erdemgil, S. et Krinzinger, Fr. (éd.) 2002, *Gladiatoren in Ephesos : Tod am Nachmittag : eine Ausstellung im Ephesos Museum Selçuk, seit 20.April 2002*, Vienne : ÖAI.

Ernst, P. 2019, « L'usage du latin dans les pratiques épigraphiques des Italiens installés dans la Grèce égéenne aux IIe et Ier siècles avant notre ère », *Wiener Beiträge zur Alten Geschichte online* (*WBAGon*) 1, p. 28. August bis 1. September 2017 : Einzelvorträge (https://wbagon.univie.ac.at/index.php/wbagon/article/view/819).

Errington, R. M. 1980, « Rom, Antiochos der Grosse und die Asylie von Teos », *ZPE* 39, p. 279–284 (https://www.jstor.org/stable/20185923).

Errington, R. M. 1989, « The peace treaty between Miletus and Magnesia (I.Milet 148) », *Chiron*19, p. 279–288.

Errington, R. M. 2006, « Chios in the Third Century B.C », dans *Chiakon Symposion eis mnēmē W. G. Forrest*, Athènes : Hellenikē Epigraphikē Hetaireia, Ελληνική Επιγραφική Εταιρεία 5, p. 137–147.

Ersoy, A. 2014a, « Antik Smyrna/İzmir, 2011-2013 », *KST* 36.2, p. 17–34.

Ersoy, A. 2014b, *Smyrna Antik Kenti Kazı, Araştırma ve Restorasyon Projesi* (http://www.izmirkulturturizm.gov.tr/Eklenti/9472,agora-kazisipdf.pdf?0).

Ersoy, A. 2015, « Antik Smyrna/İzmir Kazı Araştırma ve Restorasyon Çalışmaları », dans **Ersoy, A. et Sakar, G.** (éd.), *Smyrna/İzmir Kazı ve Araştırmaları. I. çalıştay bildirileri*, Istanbul : Ege Yayınları, p. 1–14.

Ersoy, A. 2019, « Antik Smyrna/İzmir, 2018 », *KST* 41.1, p. 79–93 (http://www.kulturvarliklari.gov.tr/TR-44760/kazi-sonuclari-toplantilari.html).

Ersoy, A., Gürler, B. et Göncü, H. 2018, « Antik Smyrna/İzmir, 2017 », *KST* 40.1, p. 63–77 (http://www.kulturvarliklari.gov.tr/TR-44760/kazi-sonuclari-toplantilari.html).

Ersoy, A., Sakar, G. et Yolaçan, B. 2017, « Antik Smyrna/İzmir, 2016 », *KST* 39.2, p. 423–441.

Ersoy, A. *et al.* 2016, « Antik Smyrna/İzmir, 2014-2015 », *KST* 38.2, p. 295–314 (http://www.kulturvarliklari.gov.tr/TR-44760/kazi-sonuclari-toplantilari.html).

Ersoy, Y. E. 2011, *Urla– Klazomenai Kazısı, 2011 Yılı Çalışmaları, Sonuç Raporu*.

Ersoy, Y. E. 2015, « Urla - Klazomenai Kazıları », *KST* 37.2, p. 517–540.

Ersoy, Y. E. *et al.* 2012, « Urla-Klazomenai kazıları », *KST* 34.2, p. 191–210.

Erten, E. et Kaplan, D. 2017, « Arkeolojik Kazılar Işığında Olba Tiyatrosu,Ön Sonuçlar », *Seleucia* VII, p. 29–46 (https://www.academia.edu/36228741).

Erten, E. *et al.* 2018, « Mersin Silifke Olba kazilari : 2017 dönemi çalişmalari », *KST* 40.1, p. 627–640 (http://www.kulturvarliklari.gov.tr/TR,44760/kazi-sonuclari-toplantilari.html).

Espagne, M. 2011, « Friedrich Gottlieb Welckerà Bonn. De la Bildung à l'histoire des religions », *Revue germanique internationale* 14, p. 41–54 (http://journals.openedition.org/rgi/1275).

Étienne, R. 1965, « La naissance de l'amphithéâtre : le mot et la chose », *REL* 43, p. 213–220.

Evangelidis, D. 1927, « Chios », *AD* Suppl. 11, p. 23–29.

Evans, A. 1921, « On a Minoan Bronze Group of a Galloping Bull and Acrobatic Figure from Crete. With Glyptic Comparisons and a Note on the Oxford Relief Showing the Taurokathapsia », *JHS* 41, p. 247–259 (https://www.jstor.org/stable/625500).

Fakharani, F. el 1975, « Das Theater von Amman in Jordanien », *AA* 90, p. 377–403.

Falkener, E. 1862, *Ephesus and the Temple of Diana*, Londres : Day &Son (https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/falkener1862).

Faoro, D. 2016, « Carriere parallele : Cn. Vergilius Capito e Ti. Claudius Balbillus », *ZPE*199, p. 213–217 (https://www.jstor.org/stable/26603713).

Fauerbach, U. 2015, « Concevoir les détails. Les maquettes de l'Égypte ancienne », dans **Rabier, B.** (éd.), *La maquette, un outil au service du projet architectural, Colloque international, Cité de l'architecture et du patrimoine, Paris, 20-22 mai 2011*, Paris : Éditions des Cendres, p. 27–42.

Fauquet, F. 2002, *Le cirque romain. Essai de théorisation de sa forme et de ses fonctions*, thèse de doctorat, Bordeaux III.

Fellows, Ch. 1839, *A journal written during an excursion in Asia Minor*, Londres : J. Murray.

Fenet, A. 2019, *Les dieux olympiens et la mer*, CEFR Rome : Publications de l'École française de Rome (http://books.openedition.org/efr/5550).

Fensterbusch, C. 1934, « Theatron », dans *RE V A.2*, Stuttgart : J. B. Metzler, p. 1384–1422.

Ferrary, J.-L. 2000, « Les inscriptions du sanctuaire de Claros en l'honneur de Romains », *BCH*124.1, p. 331–376 (https://www.persee.fr/doc/bch_0007-4217_2000_num_124_1_7266).

Ferrary, J.-L. 2001, « Rome et les cités grecques d'Asie Mineure au IIe siècle », dans **Bresson, A. et Descat, R.** (éd.), *Les cités d'Asie mineure occidentale au IIe siècle a.C*, Pessac : Ausonius, Études, p. 93–106 (http://books.openedition.org/ausonius/7200).

Ferrary, J.-L. 2014, *Les Mémoriaux de délégations du sanctuaire oraculaire de Claros, d'après la documentation conservée dans le Fonds Louis Robert, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, TMO 65.1, Lyon : MOM.

Festugière, A.-J. 1968, « Lesénigmes de sainte Thècle », *CRAI* 112.1, p. 52–63.

Festugière, A.-J. 1969, « Sur les« Discours Sacrés » d'Aelius Aristide », *REG* 82.389, p. 117–153 (https://www.persee.fr/doc/reg_0035-2039_1969_num_82_389_1036).

Fiechter, E. R. 1914, *Die baugeschichtliche Entwicklung des antiken Theaters : eine Studie*, Münich : O. Beck.

Fiechter, E. R. 1931, *Das Theater in Sikyon*, Antike griechische Theaterbauten 3, Stuttgart : W. Kohlhammer.

Fiechter, E. R. 1935, *Das Dionysos-Theater in Athen. I : Die Ruine*, Antike griechische Theaterbauten 5, Stuttgart : W. Kohlhammer.

Fildhuth, J. 2017, *Das byzantinische Priene : Stadt und Umland*, AF 37, Wiesbaden : L. Reichert.

Fincker, M. et Moretti, J.-Ch. 2009, « Au théâtre de *Baelo claudia* : front de scène et lieux de culte », dans **Moretti, J.-Ch.** (éd.), *Fronts de scène et lieux de culte dans le théâtre antique*, Lyon : MOM, TMO 52.1, p. 157–174 (https://www.persee.fr/doc/mom_1955-4982_2009_act_52_1_2742).

Flashar, M. 1999, « Panhellenische Feste und Asyl - Parameter lokaler Identitätsstiftung in Klaros und Kolophon [Klaros-Studien III] », *Klio* 81.2, p. 412–436 (http://search.proquest.com/docview/1305193436/citation/2C4575318F0E424FPQ/7).

Fontani, E. 2002, « Le città della provincia d'Asia e la memoria delle loro origini », *MedAnt* 5.1, p. 27–37.

Fontenrose, J. E. 1944, *The festival called Boegia at Didyma*, Berkeley : University of California Press.

Fontenrose, J. E. 1988, *Didyma – Apollo's Oracle, Cult, and Companions*, Berkeley–Los Angeles–Londres : University of California Press.

Fontrier, A. 1880, « Μουσείον και Βιβλιοθήκη της Ευαγγελικής Σχολής », *Μουσ. καὶ βιβλ. τῆς Εὐαγγ. Σχολῆς* 3, p. 185.

Fontrier, A. 1907, « Antiquités d'Ionie VII : topographie de Smyrne, la fontaine ΚΑΛΕΩΝ, le Mélès », *REA* 9.2, p. 114–120.

Fontrier, A. M. 1878, « Περί της εν Ιονία Μητροπόλεως », *Μουσ. καὶ βιβλ. τῆς Εὐαγγ. Σχολῆς* 1876-1878, p. 65–101.

Forbes, Cl. A. 1933, *Neoi : a contribution to the study of Greek associations*, Philological monographs 2, Middletown : American Philological Association.

Forbin, L. N. Ph. A. 1819, *Voyage dans le Levant en 1817 et 1818 par M. le Cte de Forbin*, Paris : Delaunay.

Fossel, E. 1967, « Zum sogenannten Odeion in Ephesos », dans **Eichler, Fr. et Braun, E.** (éd.), *Festschrift für Fritz Eichler zum achtzigsten Geburtstag dargebracht vom Österreichischen Archäologischen Institut*, Vienne : Selbstverlag, p. 72–81.

Fournier, J. 2010, *Entre tutelle romaine et autonomie civique : l'administration judiciaire dans les provinces hellénophones de l'Empire romain, 129 av. J.-C. - 235 apr. J.-C.* Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome 341, Athènes : ÉFA.

Fraisse, Ph. et Moretti, J.-Ch. 2007, *Le théâtre*, EAD XLII, Athènes : ÉFA.

Franciscis, A. de 1959, « Osservazioni sul disegno d'arco dell'anfiteatro campano de S. Maria Capua Vetere », *RendLinc* 14, p. 399–402.

Franciscis, A. de 1983, « Abozzi per la decorazione dell'anfiteatro campano di S. Maria Capua Vetere », *NumAntCl* 12, p. 171–176.

Franco, C. 1993, *Il regno di Lisimaco. Strutture amministrative e rapporti con le città*, Studi Ellenistici 6, Pise : Giardini.

Franke, P. R. et Nollé, M. 1997, *Die Homonoia-Münzen Kleinasiens und der thrakischen Randgebiete*, Saarbrücker Studien zur Archäologie und alten Geschichte 10, Saarebruck : Saarbrücker Druckerei und Verlag.

Frederiksen, R. 2000, « Typology of the Greek Theatre Building in late Classical and Hellenistic Times », *PoDIA* 3, p. 135–175.

Freyberger, Kl. S. 2004, « Das Theater in Kanatha : Funktion und Bedeutung », *AntigCr*, p. 13–32.

Frickenhaus, A. 1917, *Die altgriechische Bühne*, Schriften der Wissenschaftlichen Gesellschaft in Strassburg 31, Strasbourg : K. J. Trübner.

Friedländer, L. 1913, *Roman life and manners under the early empire*, Studies in Latin literature and its influence Londres : Routledge &Sons.

Frija, Gr. 2012, *Les prêtres des empereurs*, Rennes : Presses universitaires de Rennes.

Frisch, P. 1974, « Kolophonisches Dekret für einen Richter aus Lampsakos », *ZPE* 13, p. 112–116.

Frisch, P. 1974, « Nemeseia und Barbilleia in Smyrna », *ZPE* 15, p. 162 (https://www.jstor.org/stable/20180737).

Fröhlich, P. 2013, « Les groupes du gymnase d'Iasos et les presbytéroi dans les cités à l'époque hellénistique », dans **Fröhlich, P. et Hamon, P.** (éd.), *Groupes et associations dans les cités grecques (IIIe siècle av. J.-C. – IIe siècle apr. J.-C.) Actes de la table ronde de Paris, INHA, 19-20 juin 2009*, Genève : Librairie Droz S.A., Hautesétudes du monde gréco-romain 49, p. 59–111.

Fromentin, V. 2001, *Origines gentium*, Etudes-Ausonius 7, Bordeaux : Ausonius.

Furtwängler, A. 2015, « L'Héraion de Samos : quelques aspects de l'évolution du sanctuaire du ve siècle à l'époque hellénistique. Essai d'interprétation », dans **Genière, J. de la** (éd.), *Héra. Images, espaces, cultes : Actes du Colloque International du Centre de Recherches Archéologiques de l'Université de Lille III et de l'Association P.R.A.C. Lille, 29-30 novembre 1993*, Naples : Publications du Centre Jean Bérard, Collection du Centre Jean Bérard, p. 141–149 (http://books.openedition.org/pcjb/938).

Furtwängler, A. et Kienast, H. J. A. and 1989, *Der Nordbau im Heraion von Samos*, Samos 3, Bonn : R. Habelt.

Gagnepain, J. 1990, *Du vouloir dire : traité d'épistémologie des sciences humaines (3 volumes)*, Raisonnances Paris : Livre &communication.

Gagnepain, J. 1994, *Leçons d'introductionà la théorie de la médiation*, Anthropo-logiques, 5 / BCILL, 79 Louvain–la–Neuve : Peeters : Publications linguistiques de Louvain.

Galland, A. ; Bauden, Fr. (éd.) 1678 [2000], *Le voyageà Smyrne. Un manuscrit d'Antoine Galland (1678) contenant Smyrne ancienne et moderne et des extraits du Voyage fait en Levant...., textes présentés, établis et annotés par Frédéric Bauden*, Paris : Chandeigne.

Galli, M. 2002, *Die Lebenswelt eines Sophisten. Untersuchungen zu den Bauten und Stiftungen des Herodes Atticus*, Mayence : Ph. von Zabern.

Gallina, M. 1974, « Epigrafi relativi ai teatri », dans *Teatri classici in Asia Minore. Vol. 4. Deduzioni e proposte*, Rome : L'Erma di Bretschneider, Studi di architettura antica 4, p. 193–237.

Garbrah, K. A. 1986, « On the Θεοφάνεια in Chios and the Epiphany of Gods », *ZPE* 65, p. 207–210 (https://www.jstor.org/stable/20186706).

Garbrah, K. A. 1987, « Notes on Inscriptions from Chios », *ZPE* 70.7, p. 152–156 (https://www.jstor.org/stable/20186706).

Garnsey, P. D. 1968, « The Criminal Juridiction of Governors », *JRS* 58, p. 51–59.

Gates, M.-H. 1995, « Archaeology in Turkey », *AJA* 99, p. 207–255.

Gauthier, Ph. 1980, « Les honneurs de l'officier séleucide Larichos à Priène », *JdS* 1.1, p. 35–50 (https://www.persee.fr/doc/jds_0021-8103_1980_num_1_1_1402).

Gauthier, Ph. 1985, *Les cités grecques et leurs bienfaiteurs*, BCH, Suppl. 12, Athènes : ÉFA.

Gauthier, Ph. 1990, « L'inscription d'Iasos relativeà l'ekklesiastikon (I. Iasos 20) », *BCH* 114.1, p. 417–443 (https://www.persee.fr/doc/bch_0007-4217_1990_num_114_1_1729).

Gauthier, Ph. 1996, « Bienfaiteurs du gymnase au Létôon de Xanthos », *REG* 109.1, p. 1–34 (https://www.persee.fr/doc/reg_0035-2039_1996_num_109_1_2672).

Gauthier, Ph. 1999, « Nouvelles inscriptions de Claros : décrets d'Aigai et de Mylasa pour des juges colophoniens », *REG* 112, p. 1–36.

Gauthier, Ph. 2000, « Inscription agonistique de Messène », *REG* 113.2, p. 631–635 (https://www.persee.fr/doc/reg_0035-2039_2000_num_113_2_4430).

Gauthier, Ph. 2003a, « Le décret de Colophon l'Ancienne en l'honneur du Thessalien Asandros et la sympolitie entre les deux Colophon », *JdS* 2003, p. 61–100.

Gauthier, Ph. 2003b, « De nouveaux honneurs cultuels pour Philétairos de Pergame : à propos de deux inscriptions récemment publiées », *Studi Ellenistici* 15, p. 9–23.

Gauthier, Ph. 2003c, « Deux décrets hellénistiques de Colophon-sur-Mer », *REG* 116.2, p. 470–493 (https://www.persee.fr/doc/reg_0035-2039_2003_num_116_2_4547).

Gauthier, Ph. 2005, « Trois exemples méconnus d'intervenants dans des décrets de la basse époque hellénistique », dans **Fröhlich, P. et Müller, Chr.** (éd.), *Citoyenneté et participation à la basse époque hellénistique*, Genève : Droz, Hautesétudes du monde gréco-romain 35, p. 79–93.

Gauthier, Ph. 2006, « Les décrets de Colophon-sur-Mer en l'honneur des Attalides Athènaios et Philétairos », *REG* 119.2, p. 473–503 (https://www.persee.fr/doc/reg_0035-2039_2006_num_119_2_4671).

Gawantka, W. 1975, *Isopolitie : ein Beitrag zur Geschichte der zwischenstaatlichen Beziehungen in der griechischen Antike*, Vestigia 22, Münich : Beck.

Gebhard et E. R. E. R. 2015, « The Sunken Orchestra : Its Effects on Greek Theatre Design », dans **Frederiksen, R., Gebhard, E. R. et Sokolicek, A.** (éd.), *The Architecture of the Ancient Greek Theatre. Acts of an International Conference at the Danish Institute at Athens 27-30 January 2012*, Aarhus : Narayana Press, MoDIA 17, p. 105–117.

Gebhard, E. 1975, « Protective Devices in Roman Theaters », dans **Aleksova, B. et Wiseman, J.** (éd.), *Studies in the Antiquities of Stobi 2*, Beograd : Naučno Delo, Studies in the Antiquities of Stobi 2, p. 43–63.

Gebhard, E. 2001, « Vitruvius and the Planning of the Greek Theatre », dans **Alexandri, A. et Levendi, I.** (éd.), *Καλλίστευμα. Μελέτες προς τιμήν της Όλγας Τζάχου - Αλεξανδρή*, Athènes : ΥΠ.ΠΟ, p. 385–394.

Gebhard, E. R. 1996, « The Theatre and The City », dans **Slater, W. J.** (éd.), *Roman Theater and Society : E. Togo Salmon Papers I*, Ann Arbor : University of Michigan Press, p. 113–127.

Gengler, O. 2019, « Pausanias et la ville grecque : autour de la description de Panopée », dans **Lopez Rabatel, L., Mathé, V. et Moretti, J.-Ch.** (éd.), *Dire la ville en grec auxépoques antique et byzantine*, Lyon : Maison de l'Orient et de la Méditerranée, Jean Pouilloux, Littérature &Linguistique 1, p. 269–287.

Gens, J.-Cl. 2015, « La réponse poétique de Rilke au Torse de Milet », dans **Gens, J.-Cl.** (éd.), *Miettes esthétiques : hommage à Roland Quilliot*, Centre Georges Chevrier-Université de Bourgogne, p. 107–135 (https://hal-univ-bourgogne.archives-ouvertes.fr/hal-01496045).

Georgoudi, S. 2015, « La procession chantante des Molpes de Milet », dans **Brulé, P. et Vendries, Ch.** (éd.), *Chanter les dieux : Musique et religion dans l'Antiquité grecque et romaine*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, Histoire, p. 153–170 (http://books.openedition.org/pur/23704).

Georgoulas, G. et Skalisti, E. 2018, « Η αρένα του θεάτρου της Δωδώνης. Μια νέα χρονολογική προσέγγιση », dans **Théophilopoulou, V.** (éd.), *Τοαρχαιολογικό έργο στη βορειοδυτική Ελλάδα και τα νησιά του Ιονίου : Ιωάννινα, 10-13 Δεκεμβρίου 2014 : πρακτικά*, Athènes : Ἐκδοση του Ταμείου Αρχαιολογικών Πόρων &Απαλλοτριώσεων, p. 165–174.

Gerkan, A. von 1921a, *Das Theater von Priene, als Einzelanlage und in seiner Bedeutung für das hellenistische Bühnenwesen*, Münich : F. Schmidt.

Gerkan, A. von 1924, « Die Datierung der Statuenbasen vor dem Proskenion in Priene », *AM* 49, p. 225–230.

Gerkan, A. von 1959–1960, « Zum Skenengebäude des Theaters von Priene », *IstMitt* 9/10, p. 97–108.

Gerkan, A. von 1963–1964, « Nochmals die Skene des Theaters von Priene », *IstMitt* 13/14, p. 67–72.

Gerkan, A. von et Müller-Wiener, W. 1961, *Das Theater von Epidauros*, Stuttgart : W. Kohlhammer.

Ghiron-Bistagne, P. 1976, *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Paris : Les Belles Lettres.

Giannouli, V. 1999, « Αρχαία Σάμος : η περιοχή της άνω Πόλης. Στοιχεία τοπογραφίας και η συνέχεια του Ευπαλίνειου υδραγωγείου », *Σαμιακές Μελέτες* 3, p. 7–77.

Giannouli, V. et Tsakos, K. A. 2003, « Samos antique (Pythagoreion) La ville et le sanctuaireà l'époque hellénistique et au début de l'époque romaine : découvertes archéologiques et histoire », dans **Le Dinahet, M.-Th.** (éd.), *L'Orient méditerranéen de la mort d'Alexandre au Ier siècle avant notre ère*, Nantes : Temps, Questions d'histoire, Histoire ancienne, p. 149–175.

Ginouvès, R. et Martin, R. (éd.) 1998, *Dictionnaire méthodique de l'architecture grecque et romaine*, Rome : ÉFA–ÉFR.

Girard, P. F. et Senn, F. 1977, *Les Lois des Romains*, Naples : Jovene.

Gnirs, A. 1915, *Pola. Ein Führer durch die antiken Baudenkmäler und Sammlungen*, Vienne : A. Hölder.

Gogos, S. 1998, « Bemerkungen zu den Theatern von Priene und Epidauros sowie zum Dionysos-Theater in Athen », *ÖJh* 67, p. col. 65–106.

Golvin, J.-Cl. 1988, *L'amphithéâtre romain*, Publications du Centre Pierre Paris 18, Paris : E. de Boccard.

Golvin, J.-Cl. et Fauquet, F. 2007, « L'hippodrome de Constantinople : essai de reconstitution architecturale du dernierétat du monument », *AntTard* 15, p. 181–214.

Göncü, H. 2019, *Smyrna bouleuterionu*, thèse de doctorat, DEÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Izmir.

Gottlieb Welcker, Fr. 1865, *Tagebuch einer griechischen Reise*, Berlin : W. Herss (http://archive.org/details/tagebucheinergr00welcgoog).

Gourmelen, L. 2004, *Kékrops, le Roi-Serpent. Imaginaire athénien, représentations de l'humain et de l'animalité en Grèce ancienne*, Paris : Les Belles Lettres.

Graefe, R. 1979, *Vela erunt : Die Zeltdächer der romischen Theater und ähnlicher Anlagen*, Mayence : Ph. von Zabern.

Graeve, V. von 2006, « 2004-2005 Miletçalışmaları », *KST* 28.2, p. 625–648.

Graf, Fr. 1985, *Nordionische Kulte : religionsgeschichtliche und epigraphische Untersuchungen zu den Kulten von Chios, Erythrai, Klazomenai und Phokaia*, Bibliotheca Helvetica Romana 21, Zürich : SchweizerischesInstitut in Rom.

Graf, Fr. 1999, « Ephesische und andere Kureten », dans **Friesinger, H. et Krinzinger, Fr.** (éd.), *100 Jahreösterreichische Forschungen in Ephesos. Akten des Symposions, Wien 1995. 1-3*, Vienne : ÖAW, AF 1, p. 255–262.

Grandjean, Y. et Salviat, Fr. (éd.) 2000, *Guide de Thasos*, Paris : E. de Boccard.

Greco, E. 2000, « L'« Ekklesiasterion » di Poseidonia-Paestum », dans *Rites et espaces en pays celte et méditerranéen : étude comparée à partir du sanctuaire d'Acy-Romance, Ardennes*, Rome : ÉFR, CEFR 276, p. 337–340.

Green *et al.* 2015, « The Hellenistic Phases of the Theatre at Nea Paphos in Cyprus : The Evidence from the Australian Excavations », dans **Frederiksen, R., Gebhard, E. R. et Sokolicek, A.** (éd.), *The Architecture of the Ancient Greek Theatre. Acts of an International Conference at the Danish Institute at Athens 27-30 January 2012*, Aarhus : Narayana Press, MoDIA 17, p. 319–333.

Grégoire XIII *et al.* (éd.) 2013, *Martyrologium Romanum*, 2e édition. Eichstätt, édition de 1749.

Gresik, G. 1997, « Milet 1994-1995. Sicherungs- und Sanierungsarbeiten in Milet. Sicherungsarbeiten an den Sitzstufen im Bereich des zweiten Ranges », *AA* 1997, p. 186–188.

Gresik, G. et Olbrich, H. 1992, « Sicherungs- und Sanierungsarbeiten in Milet », *IstMitt* 42, p. 126–134.

Gresik, G., Olbrich, H. et Zurkuhlen, R. 1995, « Zwischenberichtüber die Sicherungs- und Sanierungsarbeiten am Theater und am Theaterkastell während der Kampagne 1992 und 1993 », *AA* 1995, p. 253–264.

Grimal, P. (éd.) 1958, *Romans grecs et latins*, Bibliothèque de la Pléiade 134, Paris : Gallimard.

Gros, E. (éd.) 1867, *Histoire romaine de Dion Cassius. Tome neuvième : traduite en français, avec des notes critiques, historiques, etc., et le texte en regard*, Paris : Firmin Didot frères.

Gros, P. 1978, « Le dossier vitruvien d'Hermogénès », *MEFR* 90.2, p. 687–703 (https://www.persee.fr/doc/mefr_0223-5102_1978_num_90_2_1167).

Gros, P. 1996, « Les nouveaux espaces civiques du début de l'Empire en Asie Mineure : les exemples d'Ephèse, Iasos et Aphrodisias », dans **Smith, R. R. R. et Erim, K. T.** (éd.), *Aphrodisias Papers 3, The Setting and quarries, mythological and other sculptural decoration, architectural development, Portico of Tiberus and Tetrapylon, including the papers given at the Fourth International Aphrodisias Colloquium, London, 1992*, Ann Arbor : JRA, JRA Suppl. XX, p. 111–120.

Gros, P. (éd.) 2003, *De l'Architecture. Livre IV - Vitruve*, Budé 307, 2e édition. Paris : Les Belles Lettres, texteétabli, traduit et commenté par P. Gros.

Gros, P. 2006, « Le schéma vitruvien du théâtre latin et sa signification dans le système normatif du De architectura », dans **Gros, P.** (éd.), *Vitruve et la tradition des traités d'architecture : Frabrica et ratiocinatio*, Rome : ÉFR, CEFR 366, p. 57–80.

Gros, P. (éd.) 2015, *Vitruve, De l'architecture* (*Editio minor*), Editio minor 1, Paris : Les Belles Lettres.

Gros, P. 2016, « L'évergétisme édilitaire au temps de la seconde sophistique : le cas d'Éphèse », *RA* 62.2, p. 329–360.

Groslambert, A. 2011, *Lambèse sous le Haut-Empire*, CEROR 36, Paris : E. de Boccard.

Grüßinger, R. *et al.* (éd.) 2012, *Pergamon : Panorama der antiken Metropole : Begleitbuch zur Ausstellung*, 2e édition. Petersberg : Michael Imhof Verlag.

Guérin, V. 1856, *Description de l'île de Patmos et de l'île de Samos / par V. Guérin…*, Paris : A. Durand (https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k286379).

Gueudeville, N., Châtelain, Z. et Châtelain, H. A. (éd.) 1713, *Atlas historique, ou Nouvelle introductionà l'histoire,à la chronologie et à la géographie ancienne et moderne*, Amsterdam : Châtelain frères.

Guidoboni, E., Comastri, A. et Triana, G. 1989, *I terremoti prima del Mille in Italia e nell'area mediterranea*, Rome : Istituto nazionale di geofisica.

Guilland, R. 1951, « L'hippodrome de Byzance », dans *Miscellanea G. Galbiati, I ; II ; III : Archeologia, storia, filologia e antichità classica, papirologia, glottologia, arte ; Filologia classica, storia, letteratura medioevale latina et bizantina, paleografia, letteratura italiana, arte ; Archeologia, storia, filologia. Ed.* (*Fontes Ambrosiani, XXV-XXVII*), *Milano : Hoepli, 1951. LII &411*, Milan : Hoepli, Fontes Ambrosiani, XXV-XXVII, p. 205–218.

Guilland, R. 1955, « Les portes de l'Hippodrome », *JÖByz* IV, p. 51–65.

Guilland, R. 1967, « Études sur l'hippodrome de Byzance. Les spectacles de l'hippodrome, VII », *ByzSlav* 38, p. 262–277.

Guilland, R. 1968, « Études sur l'hippodrome de Byzance. Les spectacles de l'hippodrome, VIII », *ByzSlav* 29, p. 24–33.

Guilland, R. 1970, « Les hippodromes de Byzance. L'hippodrome de Sévère et l'hippodrome de Constantin le Grand », *ByzSlav* 31, p. 182–188.

Gulaki, A. 1981, *Klassische und klassizistische Nikedarstellungen. Untersuchungen zur Typologie und zum Bedeutungswandel*, Bonn : Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität.

Güler, T. B. 2015, « Teos Antik Kenti ve Dionysos Sanatçılar Birliği », *AÜTAD* 57, p. 23–40.

Günther, W. 1971, *Das Orakel von Didyma in hellenistischer Zeit : eine Interpretation von Stein-Urkunden*, IstMitt Suppl. 4, Tübingen : E. Wasmuth.

Günther, W. 1985, « Gladiatorendenkmäler aus Milet », *IstMitt* 35, p. 123–138.

Günther, W. 1986, « Ehrungen für einen milesischen Periodoniken », dans **Kalcyk, H., Gullath, B. et Graeber, A.** (éd.), *Studien zur alten Geschichte, Siegfried Lauffer dargebracht*, Rome : G. Bretschneider, Historica II, p. 316–328.

Gürsu, İ. 2016, « Ankara Ingiliz Arkeoloji Enstitüsü kültürel miras yönetimi projesi : Aspendos ve Pisidya Bölgesi », *ArkeomST* 32, p. 81–90 (http://www.kulturvarliklari.gov.tr/TR,44762/arkeometri-sonuclari-toplantilari.html).

Gürsu, İ. et Vandeput, L. 2015, « Aspendos : cultural heritage management and the theatre », *Heritage Turkey* 5, p. 34–35.

Gybas, M. 2018, *Das Theater in der Stadt und die Stadt im Theater. Urbanistischer Kontekt und Funktionen von Theatern im kaisezeitlichen Kleinasien*, Antiquitates. Archäologische Forschungsergebnisse 69, Hambourg : Dr. Kovač.

Habicht, C. 1991, « Milesische Theoren in Athen », *Chiron*, p. 325–329.

Habicht, C. 1998, « Titus Flavius Metrobius, Periodonike aus Iasos », dans **Kneissel, P. et Loseann, V.** (éd.), *Imperium Romanum. Studien zu Geschichte und Rezeption. Festschrift für Karl Christ zum 75. Geburtstag*, Stuttgart : Steiner, p. 311–316.

Habicht, Chr. 1961, « Inschrift des periodoniken Leon », dans **Kunze, E.** (éd.), *VII. Berichtüber die Ausgrabungen in Olympia*, Berlin : Koldewey, Ausgrabungenin Olympia 7, p. 218–223.

Habicht, Chr. 1970, *Gottmenschentum und griechische Städte*, Zetemata 14, Münich : C. H. Beck.

Habicht, Chr. 1995, *Athen : die Geschichte der Stadt in hellenistischer Zeit*, Münich : C. H. Beck.

Habicht, Chr. 2000, « Neues aus Messene », *ZPE* 130, p. 121–126 (https://www.jstor.org/stable/20190604).

Habicht, Chr. 2002, « Die Ehren der Proxenoi : Ein Vergleich », *MusHelv* 59.1, p. 13–30 (https://www.jstor.org/stable/24822451).

Habicht, Chr. 2003, « Rhodian amphora stamps and Rhodian eponyms », *REA*105.2, p. 541–578 (https://www.persee.fr/doc/rea_0035-2004_2003_num_105_2_5672).

Halfmann, H. 2001, *Städtebau und Bauherren in römischen Kleinasien. Ein Vergleich zwischen Ephesus und Pergamon*, IstMitt Suppl. 43, Tübingen : E. Wasmuth.

Halfmann, H. 2019, *Éphèse et Pergame : Urbanisme et commanditaires en Asie Mineure romaine*, Scripta Antiqua Pessac : Ausonius (http://books.openedition.org/ausonius/10292).

Hamilton, W. J. 1842, *Researches in Asia Minor, Pontus and Armenia : with Some Account of their Antiquities and Geology*, Londres : J. Murray.

Hamon, P. 1999, « Juges thasiensà Smyrne : I. Smyrna 582 complété », *BCH* 123.1, p. 175–194 (https://www.persee.fr/doc/bch_0007-4217_1999_num_123_1_7214).

Hamon, P. 2005, « Rites et sacrifices célébrés dans le conseil. Remarques sur les cultes du bouleutèrion et leur évolution à l'époque hellénistique », *Topoi. Orient-Occident* 12.1, p. 315–332 (https://www.persee.fr/doc/topoi_1161-9473_2005_num_12_1_2011).

Hamon, P. 2018, « Tout l'or et l'argent de Téos : au sujet d' une nouvelle édition des décrets sur les pirates et l' emprunt pour la libération des otages », *Chiron* 48, p. 333–374.

Hanoune, R. 1996, « Un dessin d'architecture au théâtre de « Bulla Regia » (Tunisie) », dans **Khanoussi, M., Ruggeri, P. et Vismara, C.** (éd.), *L'Africa romana, Atti del XI Convegno (Cartagine, 1994)*, Ozieri : Torchietto, Africa Romana 11, p. 911–914.

Hansen, M. H. 1993, *La Démocratie athénienne à l'époque de Démosthène - Mogens Herman Hansen*, Histoire 25, Paris : Les Belles Lettres.

Hansen, M. H. et Fischer-Hansen, T. 1994, « Monumental political Architecture in archaic and classical greek Poleis. Evidence and historical Significance », dans **Whitehead, D.** (éd.), *From political architecture to Stephanus Byzantius : sources for the ancient Greek polis*, Stuttgart : F. Steiner, Papers from the Copenhagen Polis Centre 1, p. 23–90.

Hansen, M. H. et Nielsen, Th. H. 2004, *An Inventory of Archaic and Classical Poleis*, Oxford : Oxford University Press.

Harland, Ph. A. 2014, *Greco-Roman Associations : Texts, Translations, and Commentary II. North Coast of the Black Sea, Asia Minor*, ZNW Suppl. 204, Berlin–New York : W. de Gruyter.

Hartswick, K. J. 1986, « The So-Called"Ephesos Amazon". A New Identification », *JdI* 101, p. 127–136.

Haselberger, L. 1980, « Werkzeichnungen am Jüngeren Didymeion – Vorbericht », *IstMitt* 30, p. 191–215.

Haselberger, L. 1983a, « Die Bauzeichnungen des Apollontempels von Didyma », *Architectura* 13, p. 13–26.

Haselberger, L. 1983b, « Berichtüber die Arbeit am Jüngeren Apollontempel von Didyma – Zwischenbericht », *IstMitt* 33, p. 90–123.

Haselberger, L. 1984, « Die Werkzeichnung des Naiskos im Apollontempel von Didyma », dans **Hoepfner, W.** (éd.), *Bauplanung und Bautheorie in der Antike*, Berlin : DAI, DiskAB IV, p. 111–119.

Haselberger, L. 1985a, « Antike Planzeichnungen am Apollontempel von Didyma (1985) », *Spektrum* 4, p. 70–83.

Haselberger, L. 1985b, « The Construction Plans for the Temple of Apollo at Didyma », *Scientific American* 253 (6), p. 126–132, trad..

Haselberger, L. 1986a, *Werkzeichnungen des Apollontempels : ein Werkriss der Säule*, inédit.

Haselberger, L. 1986b, *Werkzeichnungen des Apollontempels II : der Giebel- und Gebälkriss des Naiskos*, inédit.

Haselberger, L. 1986c, « Werkzeichnungen des Apollontempels III : das antike Zeichenverfahren », *Didyma Wegweiser* 23, inédit.

Haselberger, L. 1986d, « Werkzeichnungen am Jüngeren Apollontempel von Didyma », dans **Bankel, H.** (éd.), *Haller von Hallerstein in Griechenland*, Berlin : G. Reimer, p. 213–214, cat. d'exposition.

Haselberger, L. 1986e, « Pläne von Plänen », dans **Voitgländer, W.** (éd.), *Didyma und Milet in Modell*, Francfort/Main : Deutsches Architekturmuseum, p. 38–47, cat. d'exposition.

Haselberger, L. 1991, « Aspekte der Bauzeichnungen von Didyma », *RA* 1991-1, p. 99–113.

Haselberger, L. 1994a, « Ein Giebelriß der Vorhalle des Pantheon – die Werkrisse vor dem Augustus-Mausoleum », *RM* 101, p. 279–307.

Haselberger, L. 1994b, « Antike Bauzeichnung des Pantheon entdeckt », *AW* 25, p. 323–339.

Haselberger, L. 1995, « Deciphering a Roman Blueprint », *Scientific American* juin 1995, p. 56–61.

Haselberger, L. 1995b, « Grundrisse der Vorhalle des Pantheon II », *RM* 102.

Haselberger, L. 1996, « Die Fronthalle des Pantheon – Ein Werkriss des Dachstuhls ? » dans **Schwandner, E.-L.** (éd.), *Säule und Gebälk : zu Struktur und Wandlungsprozess griechisch-römischer Architektur : Bauforschungskolloquium in Berlin vom 16. bis 18. Juni 1994*, Berlin : Ph. von Zabern, DiskAB VI, p. 182–189.

Haselberger, L. 1997a, « Antike Planzeichnungen am Apollontempel von Didyma », dans **Hoepfner, W.** (éd.), *Frühe Stadtkulturen*, Heidelberg : Spektrum, Akadademischer Verlag, Verständliche Forschung, p. 160–173.

Haselberger, L. 1997b, « Entzifferung eines antiken Werkplans », dans **Hoepfner, W.** (éd.), *Frühe Stadtkulturen*, Heidelberg : Spektrum, Akadademischer Verlag, Verständliche Forschung, p. 174–182.

Haselberger, L. 1997c, « Architectural Likenesses - Models and Plans of Architecture in Classical Antiquity », *JRA* 10, p. 77–94.

Haselberger, L. (éd.) 1999, *Appearance and Essence : Refinements of Classical Architecture - Curvature. Proceedings of the Second Williams Symposium on Classical Architecture held at the University of Pennsylvania, Philadelphia, April 2-4, 1993*, Museum Monographs (Philadelphia) 107, Philadelphie : University Museum, University of Pennsylvania.

Haselberger, L. 1999, « Old Issues, New Research, Latest Discoveries : Curvature and Other Classical Refinements », dans **Haselberger, L.** (éd.), *Appearance and essence : refinements of classical architecture - curvature. Proceedings of the Second Williams Symposium on Classical Architecture held at the University of Pennsylvania,*

Philadelphia, April 2-4, 1993, Philadelphie : University Museum, University of Pennsylvania, Museum Monographs (Philadelphia) 107, p. 1–68.

Haselberger, L. 2000, « Reinste Quellen – Der Apollontempel von Didyma und seine Bauzeichnungen », dans **Schöne-Denkinger, A., Nünnerich-Asmus, A. et Rheidt, Kl.** (éd.), *Archäologische Entdeckungen. Die Forschungen des deutschen archäologischen Instituts im 20. Jahrhundert*, Mayence : Ph. von Zabern, Zaberns Bildbände zur Archäologie, p. 235–242.

Haselberger, L. 2010, *Designing Graeco-Roman Architecture. From Didyma to the Pantheon, 1980-2010*, en préparation.

Hasluck, F. W. 1914, « The « Tomb of S. Polycarp » and the Topgraphy of Ancient Smyrna », *BSA* 20, p. 80–93.

Haussoullier, B. 1902, *Études sur l'histoire de Milet et du Didymeion*, Bibliothèque de l'école des hautes études, vol. 138, Paris : É. Bouillon (https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k33086v).

Head, B. V. 1911, *Historia numorum : a manual of greek numismatics*, Oxford : Clarendon Press.

Heberdey, R., Niemann, G. et Wilberg, W. 1912, *Das Theater in Ephesos*, FiE II, Vienne : A. Hölder.

Heller, A. 2006, *"Les bêtises des Grecs" : conflits et rivalités entre cités d'Asie et de Bithynieà l'époque romaine (129 a.C.-235 p.C.)*, Scripta antiqua 17, Pessac : Ausonius.

Hellmann, M.-Chr. 2006, *L'architecture grecque. 2, Architecture religieuse et funéraire*, Les Manuels d'art et d'archéologie antiques Paris : Picard.

Hellmann, M.-Chr. 2013, « Réflexions sur l'architecture politique en Grèce d'Occident », dans **Bouffier, S. et Hermary, A.** (éd.), *L'Occident grec, de Marseilleà Mégara Hyblaea*, Arles–Aix-en-Provence : Errance, Bibliothèque d'archéologie méditerranéenne et africaine 13, p. 137–151.

Helly, Br. 2019, « Le"camp de l'hipparque"à Larissa : chevaux d'armes, chevaux de courses », dans **Moretti, J.-Ch. et Valavanis, P.** (éd.), *Les hippodromes et les concours hippiques dans la Grèce antique. Athènes, 10 -12/02/2016*, Athènes : ÉFA, BCH Suppl. 62, p. 99–117.

Henrichs, A. 1969, « Die Maenaden von Milet », *ZPE* 4, p. 223–241.

Hepding, H. 1907, « Die Arbeiten zu Pergamon 1904-1905. II. Die Inschriften », *AM* 32, p. 241–377.

Herda, A. ; Deutsches archäologisches Institut (éd.) 2006, *Der Apollon-Delphinios-Kult in Milet und die Neujahrsprozession nach Didyma : ein neuer Kommentar der sog. Molpoi-Satzung*, Milesische Forschungen 4, Mayence : Ph. von Zabern.

Herda, A. 2006, « Panionion-Melia, Mykalessos-Mykale, Perseus und Medusa.Überlegungen zur Besiedlungsgeschichte der Mykale in der frühen Eisenzeit », *IstMitt* 56, p. 43–102.

Heres, H. 1982, « Eine archaische Karyatide aus dem Theater von Milet », *Eirene* 18, p. 5–11.

Hermary, A. 2004, « Nouveaux documents sur les fouilles de Félix Sartiaux à Phocée (1913, 1914 et 1920) », dans **Krings, V. et Tassignon, I.** (éd.), *Archéologie dans*

l'Empire ottoman autour de 1900 : entre politiques, économie et science, Bruxelles–Rome : Institut historique belge de Rome, Etudes de philologie, d'archéologie et d'histoire anciennes 40, p. 245–265.

Herrmann, P. 1965, « Antiochos der Grosse und Teos », *Anadolu* 9, p. 29–159.

Herrmann, P. 1971, « Athena Polias in Milet », *Chiron* 1, p. 291–298.

Herrmann, P. 1975, « Eine Kaiserurkunde der Zeit Marc Aurels aus Milet », *IstMitt* 25, p. 149–166.

Herrmann, P. 2000, « Eine berühmte Familie in Teos : Epigraphische Nachlese », dans *Studien zur Religion und Kultur Kleinasiens und desägäischen Bereiches. Festschrift für Baki Öğün zum 75. Geburtstag*, Bonn : R. Habelt, AMS 39, p. 87–97.

Herrmann, P. 2016, *Kleinasien im Spiegel epigraphischer Zeugnisse : Ausgewählte kleine Schriften*, Berlin–Boston : W. de Gruyter.

Herrmann, P. et McCabe, D. 1986, « Die Weihinschrift der ersten römischen Bühne in Milet », dans **Müller-Wiener, W.** (éd.), *Milet 1899-1980*, Tübingen : E. Wasmuth, IstMitt Suppl. XXXI, p. 175–189.

Hirschfeld, G. 1875, « Inschrift von Teos », *Hermes* 9.4, p. 501–503 (https://www.jstor.org/stable/4471374).

Hoepfner, W. 1984, « Masse – Proportionen – Zeichnungen », dans **Hoepfner, W.** (éd.), *Bauplanung und Bautheorie in der Antike*, Berlin : DAI, DiskAB IV, p. 21–23.

Hoepfner, W. 2011, *Ionien, Brücke zum Orient*, Stuttgart : Theiss.

Hofbauer, M. 2002, « Zum Theater in Ephesos. Eine kurze Darstellung der Grabungsgeschichte zwischen 1866 und 2001 », *ÖJh* 71, p. 177–188.

Hofbauer, M. 2007, *Archäologische Untersuchungen am Theater von Ephesus in den Jahren 2001-2006*, thèse de doctorat, Université de Vienne, inédit.

Hofbauer, M. 2012, « Archaeological Research in the Theatre at Ephesus », dans **Masino, F., Mighetto, P. et Sobrà, G.** (éd.), *Restoration and management of ancient theatres in Turkey : methods, research, results. Proceedings of the Hierapolis International Symposium, 2007*, Galatina : Congedo, Archeologia e storia XI, p. 29–40.

Hofbauer, M. 2015, « New Investigations in the Ephesian Theatre : The Hellenistic Skene », dans **Frederiksen, R., Gebhard, E. R. et Sokolicek, A.** (éd.), *The Architecture of the Ancient Greek Theatre. Acts of an International Conference at the Danish Institute at Athens 27-30 January 2012*, Aarhus : Narayana Press, MoDIA 17, p. 149–160.

Hoff, M. *et al.* 2019, « Antiochia ad Cragum 2018 Yılları Kazı Çalışmaları », *ANMED*17, p. 75–82.

Hoffmann, S. F. W. 1841, *Griechenland und die Griechen im Alterthum. Sechstes Buch oder Zweite Abteilung : die Inseln und Kolonien der Griechen*, Leipzig : Dyk.

Holland, L. B. 1944, « Colophon », *Hesperia* 13, p. 91–172.

Holleaux, M. 1901, « *Curae epigraphicae* », *REA* 3.2, p. 115–130 (https://www.persee.fr/doc/rea_0035-2004_1901_num_3_2_1218).

Holleaux, M. 1903, « *Curae epigraphicae* », *REA* 5.3, p. 205–230 (https://www.persee.fr/doc/rea_0035-2004_1903_num_5_3_1313).

Holleaux, M. 1906, « Note sur une inscription de Colophon Nova », *BCH* 30, p. 349–358.

Holleaux, M. 1918, Strategos hypatos *:étude sur la traduction en grec du titre consulaire*, BEFAR 113, Paris : E. De Boccard.

Hollinshead, M. B. 2015, *Shaping ceremony : Monumental Steps and Greek Architecture*, Wisconsin studies in classics Madison : University of Wisconsin Press.

Holwerda, D. 1982, *Scholia in Vespas, Pacem, Aves et Lysistratam*, Scholia in Aristophanem II 2, Groningue : Bouma's Boekhuis.

Hommel, H. 1975, « Juden und Christen im kaiserzeitlichen Milet.Überlegungen zur Theaterinschrift », *IstMitt* 25, p. 167–195.

Hordern, J. H. 2002, *The fragments of Timotheus of Miletus*, Oxford classical monographs Oxford–New York : Oxford University Press.

Hörmann, H. 1923–1924, « Die römische Bühnenfront zu Ephesos », *JdI* 38-39, p. 275–345.

Hornblower, S. 1982a, *Mausolus*, Oxford : Clarendon Press.

Hornblower, S. 1982b, « Thucydides, the Panionian Festival, and the Ephesia (III 104) », *Historia* 31, p. 241–245.

Horster, M. 2001, *Bauinschriften römischer Kaiser : Untersuchungen zu Inschriftenpraxis und Bautätigkeit in Städten des westlichen Imperium Romanum in der Zeit des Prinzipats*, Historia. Einzelschriften 157, Stuttgart : Franz Steiner Verlag.

Horster, M. 2013, « Priene : Civic Priests and Koinon-Priesthoods in the Hellenistic Period », dans *Cities and priests : cult personnel in Asia Minor and the Aegean islands from the Hellenistic to the Imperial period*, Berlin : W. de Gruyter, Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten 64, p. 177–208.

Hueber, Fr. 1998, « Werkrisse, Vorzeichnungen und Meßmarken am Bühnengebäude des Theaters von Aphrodisias », *AW* 29.5, p. 439–445.

Huet, V. 2004, « La représentation de la rixe de l'amphithéâtre de Pompéi : une préfiguration de l'« hooliganisme » ? » *Histoire urbaine*10.2, p. 89–112 (https://www.cairn.info/revue-histoire-urbaine-2004-2-page-89.htm).

Hufschmid, Th. *et al.* 2009, *Amphitheatrum in Provincia et Italia : architektur und nutzung römischer amphitheater von Augusta Raurica bis Puteoli*, Augst : Augusta Raurica.

Humann, C. et Dörpfeld, W. 1893, « Ausgrabungen in Tralles », *AM* 18, p. 399–413.

Humann, C., Kohte, J. et Watzinger, C. 1904, *Magnesia am Mäander – Bericht über die Ergebnisse der Ausgrabungen der Jahre 1891-1893*, Berlin : G. Reimer.

Humphrey, J. H. 1986, *Roman circuses : arenas for chariot racing*, Londres : B. T. Batsford.

Humphrey, J. H. 1996, « "Amphitheatrical"hippo-stadia », dans **Raban, A. et Holum, K. G.** (éd.), *Caesarea Maritima : A retrospective after two Millennia*, Leyde–New York–Cologne : E. J. Brill, Documenta et Monumenta Orientis Antiqui 21, p. 121–129.

Huyot, J.-N. 1821, *Notes d'un voyage de Parisà Smyrne 1817-1821*, Manuscrit.

Iconomos, C. et Slaars, F. B. 1868, *Étude sur Smyrne par Constantin* [*O*]*Iconomos traduite du grec par Bonaventure F. Slaars et enrichie par le traducteur d'un appen- dice et de notes nombreuses, étendues et variées qui la complètent...* 2e édition. Smyrne : impr. de B. Tatikian.

Inglese, C. 2014, *Progetti sulla pietra. Lo studio dei tracciati di cantiere attraverso il rilevamento*, Rome : Gangemi.

Ioannidis, A. 1982, « The hippodrome in Constantinople », *Archaiologia* 4, p. 39–47.

Isler, H. P. 1989, « Vitruvs Regeln und die erhaltenen Theaterbauten », dans **Geertman, H. et Jong, J. J. de** (éd.), *Munus non ingratum, Proceedings of the International Symposium on Vitruvius'De Architectura and the Hellenistic and Republican Architecture, Leyde, 1987*, Leyde : Stichting Bulletin Antieke Beschaving, BABesch Suppl. II, p. 141–153.

Isler, H. P. 1999, « Bemerkungen zu kleinasiatischen Theatern des Hellenismus 1 », dans **Friesinger, H. et Krinzinger, Fr.** (éd.), *100 JahreÖsterreichische Forschungen in Ephesos, Akten des Symposions des ÖAW, Wien 1995*, Vienne : ÖAW, AF 1, p. 683–688.

Isler, H. P. 2015, « Studies on Greek Theatres : History and Prospects », dans **Frederiksen, R., Gebhard, E. R. et Sokolicek, A.** (éd.), *The Architecture of the Ancient Greek Theatre. Acts of an International Conference at the Danish Institute at Athens 27-30 January 2012*, Aarhus : Narayana Press, MoDIA 17, p. 15–37.

Isler, H. P. 2015, « Traditional Hellenistic Elements in the Architecture of Ancient Theatres in Roman Asia Minor », dans **Frederiksen, R., Gebhard, E. R. et Sokolicek, A.** (éd.), *The Architecture of the Ancient Greek Theatre. Acts of an International Conference at the Danish Institute at Athens 27-30 January 2012*, Aarhus : Narayana Press, MoDIA 17, p. 433–447.

Isler, H. P. 2017, *Antike Theaterbauten : ein Handbuch*, DenkschrWien Vienne : Verlag derÖAW, 490.

Isler, H. P. et Ferroni, E. 2007, *Das Theater : Grabungen 1997 und 1998*, Eretria 18, Athènes : Infolio.

Israelowitch, I. 2016, « Aristides as a Teacher : Rhetorical Means for Self-Promotion in the Fourth Sacred Tale (or. 50) », dans **Pernot, L., Abbamonte, G. et Lamagna, M.** (éd.), *Ælius Aristide écrivain*, Turnhout : Brepols, Recherches sur les rhétoriques religieuses 19, p. 375–392.

Izenour, G. 1992, *Roofed Theaters of Classical Antiquity*, New Haven : Yale University Press.

İzmirligil, Ü. 2012, « The theatre at Side », dans **Masino, F., Mighetto, P. et Sobrà, G.** (éd.), *Restoration and management of ancient theatres in Turkey : methods, research, results. Proceedings of the Hierapolis International Symposium, 2007*, Galatina : Congedo, Archeologia e storia XI, p. 89–102.

Jacquemin, A., Mulliez, D. et Rougemont, G. 2012, *Choix d'inscriptions de Delphes, traduites et commentées*, Études épigraphiques 5, Athènes–Paris : ÉFA diff. de Boccard.

Janin, R. 1950, *Constantinople byzantine : développement urbain et répertoire topographique*, Archives de l'Orient chrétien 4, Paris : Institut français d'études byzantines.

Jannoray, J. 1946, « Inscriptions delphiques d'époque tardive. Inscriptions de Lébadée », *BCH* 70.1, p. 247–262 (https://www.persee.fr/doc/bch_0007-4217_1946_num_70_1_2576).

Jarić, J. 2017, « Late Roman anti-pagan laws and its appearance in the research of Roman theatres in the Republic of Macedonia », dans **Université Saints-Cyrille-et-Méthode (Skopje) and faculté de philosophie and institut d'histoire** (éd.), *70 ans d'institut d'histoire, 70 ans d'historiographie macédonienne, Conférence internationale, 13-14 décembre 2016, Skopje*, Skopje : Ukim, p. 387–415.

Jebb, S. (éd.) 1722, *Aelii Aristidis Adrianensis Opera Omnia graece &latine, In Duo Volumina Distributa*, Oxford : E Theatro Sheldoniano, Impensis Davidis Lyon.

Jennison, G. 1937, *Animals for show and pleasure in ancient Rome*, Manchester : Manchester University Press.

Jiménez Martín, A. 1983, « Notas sobre un dibujo romano », *Cuadernos de Construccion* 6, p. 18–22.

Jiménez Martín, A. 1994, « El arquitecto en Roma », dans *Artistas y artesanos en la Antigüedad clásica*, Merida : Museo nacional de arte romano, CE 8, p. 29,71.

Jiménez Martín, A. 2014, « Cornisa del orden bajo de la scaenae frons del Teatro », dans **Lopez Rodriguez, J. R. et Beltran Forte, J. L.** (éd.), *Itálica, cien años, cien piezas*, Séville : Consejería de Educación, Cultura y Deporte : Diputación Provincial de Sevilla, p. 54–55.

Johannowsky, W. 1969–1970, « Osservazioni sul teatro di Iasos e su Altri Teatri in Caria », *ASAtene* 47/48, p. 451–459.

Johnson, W. M. et Lavigne, D. M. 1999, *Monk Seals in Antiquity*, Meded 35, Leyde : NetherlandsCommission for International Nature Protection.

Jomard, E.-F. *et al.* 1821, *Description de l'Égypte*, Paris : Imprimerie royale.

Jones, Chr. P. 2019, *The Siege of Colophon and the Immunity of Claros*, 210, Londres, p. 137–146.

Jones, N. F. 1987, *Public organization in ancient Greece : a documentary study*, Memoirs of the American Philosophical Society 176, Philadelphie : American Philosophical Society.

Jullian, C. 1921, « Chronique des fouilles et découvertes dans l'Orient hellénique », *BCH* 11-12, p. 487–568.

Jungmaier, Chr. 1971, *Periakten im griechisch-römischen Theater*, Vienne, thèse de doctorat.

Kadioğlu, M. 2006, *Die* Scaenae frons *des Theaters von Nysa am Mäander*, Forschungen in Nysa am Mäander I, Mayence : Ph. von Zabern.

Kadioğlu, M. 2014, « 2012-2013 Teos Kazı Çalışmaları (3.-4. Sezon) », *KST* 36.3, p. 437–471.

Kadioğlu, M. 2015a, « 2014 Teos Kazı Çalışmaları (5. Sezon) », *KST* 37.3, p. 451–478.

Kadioğlu, M. 2015b, « Yeni araştırmalar ışığında Teos », *TEBE Haberler* 40, p. 4–16.

Kadioğlu, M. 2016a, « 2015 Yili Teos Kazi Çalişmalari (6. Sezon) », *KST* 38.2, p. 485–508 (http://www.kulturvarliklari.gov.tr/TR,44760/kazi-sonuclari-toplantilari.html).

Kadioğlu, M. 2016b, « Der Gebrauch von Marmorsorten in der Architektur von Nysa und Teos », dans **Ismaelli, T. et Scardozzi, G.** (éd.), *Ancient Quarries and Building Sites in Asia Minor. Research on Hierapolis in Phrygia and other cities in southwestern Anatolia : archaeology, archaeometry, conservation*, Bari : Ismaelli T. Scardozzi G., Bibliotheca Archaeologica 45, p. 711–723 (https://www.academia.edu/35858908).

Kadioğlu, M. (éd.) 2018, *Teos Rehber Kitap II– Teos Guide Book II*, Ankara : Kültür ve Turizm Bakanligi (http://www.teosarkeoloji.com/teos-guide-book-ii).

Kadioğlu, M. et Adak, M. 2017, « Die Steinbrüche von Teos und « Marmor Luculleum » », *Philia* 3, p. 1–43 (https://www.academia.edu/36449055).

Kadioğlu, M. *et al.* 2011, « 2010 yılı Teos kazı raporu (ilk sezon) », *KST* 33.3, p. 429–460.

Kadioğlu, M. et Blümel, W. 2014, *Das Gerontikon von Nysa am Mäander / mit Beitr. von Wolfgang Blümel*[*et al.*], Forschungen in Nysa am Mäander, 3 Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Kadioğlu, M. et Görkay, K. 2003, « Yeni arkeolojikçalışmalar ışığında ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΣ ΤΗΣ ΓΑΛΑΤΙΑΣ : Ankyra », *Anatolia* 29, p. 21–151.

Kadioğlu, M. et Özbil, C. 2012, « 2011 yıllı Teos kazı çalışmaları (2. Sezon) », *KST* 34.2, p. 211–232.

Kadioğlu, M. *et al.* 2019, « 2018 yılı Teos kazı çalışmaları (8. sezon) », *KST* 41.3, p. 365–388 (http://www.kulturvarliklari.gov.tr/TR-44760/kazi-sonuclari-toplantilari.html).

Kadioğlu, M. *et al.* 2017, « 2016 yili Teos kazi çalişmalari (7. sezon) », *KST* 39.3, p. 230–250 (http://www.kulturvarliklari.gov.tr/TR-44760/kazi-sonuclari-toplantilari.html).

Kadioğlu, M. *et al.* 2018, « 2017 yili Teos kazi çalişmalari (8. sezon) », *KST* 40.3, p. 45–70 (http://www.kulturvarliklari.gov.tr/TR-44760/kazi-sonuclari-toplantilari.html).

Kadioğlu, S., Kadioğlu, M. et Kadioğlu, Y. K. 2013, « Identifying of buried archaeological remains with ground penetrating radar, polarized microscope and confocal Raman spectroscopy methods in ancient city of Nysa, Aydin– Turkey », *JASc* 40.10, p. 3569–3583 (http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0305440313001234).

Kalayan, H. 1971, « Notes on assembly marks, drawings and models concerning the Roman period monumentsin Lebanon », *Syria* 21, p. 269–274.

Kanz, F. et Grossschmidt, K. 2005, « Stand der anthropologischen Forschungen zum Gladiatorenfriedhof in Ephesos », *ÖJh* 74, p. 103–123.

Kanz, F. et Grossschmidt, K. 2009, « Dying in the Arena : The Osseous Evidence from Ephesian Gladiators », dans **Wilmott, T.** (éd.), *Roman Amphitheatres and Spectacula, a 21st -Century Perspective, International Conference, Chester, 2007*, Oxford : Archeopress, BARIntSer 1946, p. 211–220.

Käppel, L. 1992, *Paian : Studien zur Geschichte einer Gattung*, Berlin.

Kara, O. et Demirel, M. 2016, « Perge 2015 Yılı Kazıları — Perge Excavations in 2015 », *ANMED* 14, p. 338–348.

Karadima *et al.* 2015, « The Ancient Theatre at Maroneia », dans **Frederiksen, R., Gebhard, E. R. et Sokolicek, A.** (éd.), *The Architecture of the Ancient Greek Theatre. Acts of an International Conference at the Danish Institute at Athens 27-30 January 2012*, Aarhus : Narayana Press, MoDIA 17, p. 253–265.

Karambinis, M. 2020, « Gladiatorial and Beast-Fight Monuments from Mytilene », *AJA* 124.1, p. 73–103.

Karwiese, S. 2000, « The Great Theatre », dans **Scherrer, P.** (éd.), *Ephesus. The new Guide*, Istanbul, p. 158–161.

Kayser, Fr. 2000, « La gladiature enÉgypte », *REA* 102.3, p. 459–478 (https://www.persee.fr/doc/rea_0035-2004_2000_num_102_3_4804).

Keil, Br. (éd.) 1898, *Aelii Aristidis Smyrnaei quae supersunt omnia : edidit Bruno Keil. Volumen II, orationes XVII-LIII continens*, Berlin : Weidmann.

Keil, J. 1908, « Zur Topographie der ionischen Küste südlich von Ephesos », *ÖJh Suppl.*, p. 136–168.

Keil, J. 1935, « XVIII : Vorläufiger Bericht über die Ausgrabungen in Ephesos », *ÖJh Suppl.* 29, p. 104–152.

Kennell, N. M. 2013, « Who Were the Neoi ? » dans **Martzavou, P. et Papazarkadas, N.** (éd.), *Epigraphical approaches to the postclassical polis : fourth century BC to second century AD*, Oxford : Oxford University Press, Oxford studies in ancient documents, p. 217–232.

Kienast, H. J. 1992, « Topographische Studien am Heraion von Samos », *AA* 1992, p. 171–213.

Kienlin, A. von 2004, *Die Agora von Priene*, thèse de doctorat, T. U. Münich, (https://mediatum.ub.tum.de/doc/601008/601008.pdf), inédit.

Kienlin, A. von, Herdt, G. et Ilasli, A. 2016, « Das Theater von Apameia », dans *Kelainai-Apameia Kibotos : une métropole achéménide, hellénistique et romaine*, Bordeaux : Ausonius, Kelainai 2, p. 151–173.

Kirbihler, Fr. 2008, « Les grands-prêtres d'Éphèse : aspects institutionnels et sociaux de l'asiarchie », dans **Rizakis, A.** (éd.), *Pathways to Power. Civic Elites in the Eastern Part of the Roman Empire Athens*, Athènes : Scuola archeologica italiana di Atene, Tripodes 6, p. 107–148 (https://www.academia.edu/8596642).

Kirbihler, Fr. 2014, « Des Grecs et des Italiensà Éphèse : les mutations d'une capitale de province (70 av. J.-C.-73 apr. J.-C.) », *Pallas* 96, p. 233–252 (http://journals.openedition.org/pallas/1273).

Kirbihler, Fr. 2016, *Des Grecs et des Italiensà Éphèse : histoire d'une intégration croisée (133 a.C.-48 p.C.)*, Scripta Antiqua 88, Bordeaux : Ausonius.

Kirbihler, Fr. 2019, « Servilius Isauricus proconsul d'Asie : un gouverneur populaire », dans **Barrandon et Nathalie** (éd.), *Les gouverneurs et les provinciaux sous la République romaine*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, Histoire, p. 249–272 (http://books.openedition.org/pur/109503).

Klee, Th. 1918, *Zur Geschichte der gymnischen Agone an griechischen Festen*, Leipzig–Berlin : B. G. Teubner.

Kleiner, G. 1959, « Entdeckung und Ausgrabung des Panionion », dans **DAI** (éd.), *Neue deutsche Ausgrabungen im Mittelmeergebiet und im Vorderen Orient*, Berlin : Gebr. Mann, p. 172–180.

Kleiner, G. 1968, *Die Ruinen von Milet*, Berlin : W. de Gruyter.

Kleiner, G., Hommel, P. et Müller-Wiener, W. 1967, *Panionion und Melie*, Jdi Egh 23, Berlin : W. de Gruyter.

Klose, D. O. A. 1987, *Die Münzprägung von Smyrna in der römischen Kaiserzeit*, IK 34, Berlin : W. de Gruyter.

Knibbe, D. et İplikçioğlu, P. 1982, « Neue Inschriften aus Ephesos VII », *ÖJh* 53, p. 87–150.

Knibbe, D. et İplikçioğlu, P. 1984, « Neue Inschriften aus Ephesos IX », *ÖJh* 55, p. 107–135.

Knoblauch, P. et Özbek, H. Y. 1996, « Neuere Untersuchungen an der *scaenae frons* des Theaters von Myra », *Festschrift für J. Borchhardt*, p. 189–207.

Koenigs, W. 1981, « Milet 1980. Vorberichtüber die Arbeiten des Jahres 1980, 4. Bauteile aus Myus im Theater von Milet », *IstMitt* 31, p. 143–147.

Koenigs, W. 1993, « Priene 1992 », *AST* 11, p. 465–482.

Koenigs, W. 2011, « Priene. Die Anastilosis des Theaters », dans **Müller, M., Otten, Th. et Wulf-Rheidt, U.** (éd.), *Schutzbauten und Rekonstruktionen in der Archäologie. Von der Ausgrabung zur Präsentation. Xanten, 21-23. Oktober 2009*, Mayence : Ph. von Zabern, Xantener Berichte 19, p. 415–426.

Koenigs, W. 2015, *Der Athenatempel von Priene*, AF 33, Wiesbaden : L. Reichert.

Kokkinia, Chr. 2000, *Die Opramoas-Inschrift von Rhodiapolis : Euergetismus und soziale Elite in Lykien*, Antiquitas. Reihe 3, Abhandlungen zur Vor-und Frühgeschichte, zur klassischen und provinzial-römischen Archäologie und zur Geschichte des Altertums 40, Bonn : R. Habelt.

Kokkinia, Chr. 2003, « Letters of Roman Authorities on Local Dignitaries : The Case of Vedius Antoninus », *ZPE* 142, p. 197–213 (https://www.jstor.org/stable/20191593).

Kokkinia, Chr. 2018, « A Roman financier's Version of Euergetism : C. Vibius Salutaris and Ephesos », *Tekmeria* 14, p. 215–252 (https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/tekmiria/article/view/17405).

Kolb, Fr. 1974, « Zur Geschichte der Stadt Hierapolis in Phrygien : Die Phyleninschriften im Theater », *ZPE* 15, p. 255–270.

Kolb, Fr. 1975, *Theaterpublikum und Gesellschaft in der griechischen Welt*, thèse de doctorat, Freie Universität Berlin, Berlin, thèse d'habilitation.

Kolb, Fr. 1981, *Agora und Theater, Volks- und Festversammlung*, AF 9, Berlin : Gebr. Mann.

Kolb, Fr. 1990a, « Sitzstufeninschriften aus dem Stadion von Saittai (Lydien) », *EpigrAnat* 15, p. 107–117, pl. 21–23.

Kolb, Fr. 1990b, « Bemerkungen zu einer fragmentarisch erhaltenen Phyleninschrift im Theater von Hierapolis, Phrygien », *ZPE* 81, p. 203–206.

Kolb, Fr. 1999, « Die Sitzungsordnung von Volksversammlung und Theaterpublikum im kaiserzeitlischen Ephesus », dans **Friesinger, H. et Krinzinger, Fr.** (éd.), *100 JahreÖsterreichische Forschungen in Ephesos, Akten des Symposions des ÖAW, Wien 1995*, Vienne : ÖAW, AF 1, p. 101–105.

Kolb, Fr. 2013, « Le pouvoir politique et son cadre architectural en Lycie antique », dans **Brun, P. *et al.*** (éd.), *Euploia. La Lycie et la Carie antiques. Dynamiques des territoires,échanges et identités*, Bordeaux : Ausonius, Ausonius, Mémoires XXXIV, p. 113–126.

Korkut, T. 2010, « Tlos 2009 yılı kazı etkinlikleri », *KST* 32.1, p. 1–16.

Korkut, T. 2015, « Tlos 2014 kazı etkinlikleri », *KST* 37.1, p. 399–416.

Korkut, T., Özdemir, B. et Yücel, T. 2016, « Tlos 2015 kazı etkinlikleri », *KST* 38.1, p. 407–422.

Kourtzellis, Y. 2018, « Η αρχιτεκτονική του αρχαίου Θεάτρου Μυτιλήνης. Παρουσίαση των πρώτων αποτελεσμάτων της μελέτης », dans **Napoli, V. di** (éd.), *What's New in Roman Greece ? Recent Work on the Greek Mainland and the Islands in the Roman Period*, Athènes, ΜΕΛΕΤΗΜΑΤΑ 80, p. 263–279.

Kowalzig, B. 2005, « Mapping out Communita : Performance of Theoria in their Sacred and Political Context », dans **Elsner, J. et Rutherford, I.** (éd.), *Pilgrimage in Graeco-Roman and Early Christian Antiquity. Seeing the Gods*, Oxford–New York–Aukland : Oxford University Press, p. 41–72.

Krabbe, A. (éd.) 1846, *Handbuch für Reisende in den Orient. Inhalt : Die Jonischen Inseln, Griechenland, Türkei, Kleinasien, Inseln des Archipels, Syrien, Palästina und Aegypten : Mit Register, fünf Karten und den Planen von Constantinopel und Jerusalem*, Stuttgart : Krabbe.

Krause, C. 1985, « Das Graffito in Terracina », dans **Krause, C.** (éd.), *La prospettiva pittorica, un convegno, Rome, 1980*, Rome : Istituto svizzero di Roma, Bibliotheca Helvetica Romana 22, p. 131–133.

Krauss, Fr. 1940, « Das Theater von Milet in seiner griechischen und römischen Gestalt », dans *VI. Internationaler Kongress für Archäologie, Berlin, 1939*, Berlin : W. de Gruyter, p. 387–393.

Krauss, Fr. 1964, « Die hellenistischen Bühnen des Theaters von Milet », *RM* 71, p. 112–129.

Krauss, Fr. 1974, « Milet und Didyma. Ein Vergleich der Sockelprofilierung an der Westlichen Parodoswand des Theaters und den Cellawanden des Apollontempels », dans *Mansel'e Armağan*, Ankara : Türk Tarih Kurumu Basımevı, TTKY VII 60, p. 185–192.

Krinzinger, Fr. 2012, « The theatre of Ephesus. Introduction », dans **Masino, F., Mighetto, P. et Sobrà, G.** (éd.), *Restoration and management of ancient theatres in Turkey : methods, research, results. Proceedings of the Hierapolis International Symposium, 2007*, Galatina : Congedo, Archeologia e storia XI, p. 17–27.

Krinzinger, Fr. et Ruggendorfer, P. 2017, *Das Theater von Ephesos : archäologischer Befund, Funde und Chronologie*, FiE 2/1, Vienne : ÖAW.

Krischen, Fr. 1938, *Die griechische Stadt*, Berlin : Gebr. Mann.

Krüger, G. et Ruhbach, G. 1965, *Ausgewählte Märtyrerakten*, Sammlung ausgewählter kirchen- und dogmengeschichtlicher Quellenschriften / herausgegeben von Professor D. Gustav Krüger. 3, Tübingen : J. C. B. Mohr [P. Siebeck].

Kuhn, Chr. T. 2009, « Mythos und Historie im kaiserzeitlichen Smyrna : Kollektive Identitätsstiftung im Kontext der Romanisierung », *ScrClIsr* 28, p. 93–111 (ht

tps://scriptaclassica.org/index.php/sci/article/view/3225).

Kyrieleis, H. A. 1981, *Führer durch das Heraion von Samos*, Athènes : Krene-Verlag : DAI.

Kızıl, A. et Doğan, T. 2015, « Euromos 2014 yılı çalışmaları », *KST* 37.2, p. 209–232.

Labarre, G. et Le Dinahet, M.-Th. 1996, « Les métiers du textile en Asie Mineure de l'époque hellénistique à l'époque impériale », dans *Aspects de l'artisanat du textile dans le monde méditerranéen* (*Égypte, Grèce, monde romain*), Paris : E. De Boccard, Collection de l'Institut d'archéologie et d'histoire de l'Antiquité (Université Lumière-Lyon 2) 2, p. 49–116.

Laborde, L. de 1838, *Voyage de l'Asie Mineure*, Paris : Firmin Didot frères.

Ladstätter, S. et Magdalino, P. (éd.) 2019, *Ephesos from late antiquity until the middle ages : proceedings of the international conference at the Research Center for Anatolian Civilizations, Koç University, Istanbul, 30th November - 2nd December 2012*, ÖAI. Sonderschriften 58, Vienne : Holzhausen.

Lagner, M. 2001, *Antike Graffitizeichnungen*, Pallilia 11, Wiesbaden : L. Reichert.

Lambin, G. 2018, *Timothée de Milet*, Interférences Rennes : Presses universitaires de Rennes.

Lämmer, M. 1967, *Olympien und Hadrianeen im antiken Ephesos*, Cologne : W. Kleikamp.

Lampakis, G. 1909, *Οι επτά αστέρες της Αποκαλύψεως : ήτοι ιστορία ερείπια μνημεία και νυν κατάστασις των επτά εκκλησιών της Ασίας : Εφέσου, Σμύρνης, Περγάμου, Θυατείρων, Σάρδεων, Φιλαδελφείας και Λαοδικείας, παρ'η Κολοσσαί και Ιεράπολις*, Athènes [Thessalonique] : Πουρναράς.

Lancaster, L. C. 2015, *Innovative vaulting in the architecture of the Roman Empire : 1st to 4th centuries CE*, Cambridge : Cambridge University Press.

Lanckoronski, K., Niemann, G. et Petersen, E. 1890–1892, *Städte Pamphyliens und Pisidiens*, Vienne : Freytag.

Landucci Gattinoni, F. 1994, « Immigrazioni ed emigrazioni nella Ionia d'Asia nella prima età ellenistica », dans **Sordi, M.** (éd.), *Emigrazione e immigrazione nel mondo antico*, Milan : Vita e pensiero, Contributi dell'Istituto di storia antica 20, p. 169–185.

Langlotz, E. 1976, « Phokaia-Karte », *AA* 1976, p. 480–481.

Lanier, J. 1856–1863, *Les Actes des martyrs depuis l'origine de l'Eglise chrétienne jusqu'à nos temps*, Paris : Julien Lanier.

Lanzillotta, E. 1978, « Un'epigrafe di Scepsis dell'inizio del II sec. a.C », dans **Gasperini et Lidio** (éd.), *Scritti storico-epigrafici in memoria di Marcello Zambelli*, Rome : Centro editoriale internazionale, Pubblicazioni della Facoltà di lettere e filosofia - Università di Macerata 5, p. 207–213.

Laumonier, A. 1934, « Inscriptions de Carie », *BCH* 58.1, p. 291–380 (https://www.persee.fr/doc/bch_0007-4217_1934_num_58_1_2805).

Laumonier, A., Béquignon, Y. et Demangel, R. 1924, « Chronique des fouilles et découvertes archéologiques dans l'Orient hellénique (novembre 1923-novembre 1924) », *BCH* 48, p. 446–515, texte compilé par la rédaction.

Laurenzi, L. 1931, « L'odeion di Coo », *Historia* 5, p. 592–602.

Lauter, H. 1976, « Compte rendu de Milet, 4. Das Theater von Milet, 1. Das hellenistische Theater. Der römische Zuschauerbau », *Gnomon* 48, p. 57–63.

Lauter, H. et Lauter-Bufe, H. 2004, « Thersilion und Theater in Megalopolis », *AA*, p. 135–176.

Lauter-Bufe, H. 2017, *Megalopolis : Theater und Thersilion*, Mayence : Nünnerich-Asmus Verlag &Media.

Lawrence, A. W. 1983, « A Skeletal History of Byzantine Fortification », *ABSA*78, p. 171–227 (http://www.jstor.org/stable/30102803).

Le Bas, Ph. 1847–1877, *Voyage archéologique en Grèce et en Asie Mineure*, Paris : Firmin Didot frères.

Le Bas, Ph. 1888, *Voyage archéologique en Grèce et en Asie Mineure sous la direction de M. Philippe Le Bas (1842-1844). Planches de topographie, de sculpture et d'architecture publiées et commentées par Salomon Reinach*, Bibliothèque des monuments figurés grecs et romains 1, Paris : Firmin Didot frères.

Le Brun, C. 1700, *Voyage au Levant*, Delft : Henri de Kronnevelt.

Le Camus, É.-P. 1896, *Voyage aux septéglises de l'Apocalypse*, Paris : Sanard et Derangeon.

Le Goff, J. 2014, *Faut-il vraiment découper l'histoire en tranches ?* La Librairie du XXIe siècle Paris : Seuil.

Le Goff, J., Saffrey, H.-D. et Festugière, A.-J. 1986, *Discours sacrés : rêve, religion, médecine au IIe siècle après J.-C*, Propylées Paris : Macula.

Le Guen, Br. 1995, « Théâtres et cités à l'époque hellénistique », *REG* 108, p. 59–90.

Le Guen, Br. 2001, *Les associations de technites dionysiaquesà l'époque hellénistique*, Études d'archéologie classique 11, Nancy : ADRA, thèse remaniée.

Le Guen, Br. 2003, « Théâtre, cités et royaumes en Anatolie et au Proche-Orient de la mort d'Alexandre le Grand aux conquêtes de Pompée », dans **Prost, Fr.** (éd.), *L'Orient méditerranéen, de la mort d'Alexandre aux campagnes de Pompée : cités et royaumes à l'époque hellénistique : actes du colloque international de la SOPHAU, Rennes, 4-6 avril 2003*, Rennes–Toulouse : Presses universitaires de Rennes–Presses universitaires du Mirail, Histoire (Rennes), p. 329–356.

Le Guen, Br. 2007, « Kraton, Son of Zotichos : Artists'Associations and Monarchic Power in the Hellenistic Period », dans **Wilson, P.** (éd.), *The Greek Theatre and Festivals. Documentary Studies*, Oxford : Oxford University Press, Oxford Studies in Ancient Documents, p. 246–278.

Le Guen, Br. (éd.) 2010, *L'argent dans les concours du monde grec, actes du colloque international, Saint-Denis-Paris, 2008*,, Théâtres du monde Saint-Denis : PUV.

Le Guen, Br. 2010, « Les fêtes du théâtre grec à l'époque hellénistique », *REG* 123.2, p. 495–520 (https://www.persee.fr/doc/reg_0035-2039_2010_num_123_2_8162#reg_0035-2039_2010_num_123_2_T8_0505_0000).

Le Guen-Pollet, Br. 2001, « L'activité dramatique dans les îles grecques à l'époque hellénistique », *REA* 103.1, p. 261–298 (https://www.persee.fr/doc/rea_0035-2004_2001_num_103_1_4828).

Leake, W. M. 1824, *Journal of a tour in Asia Minor with Comparative Remarks on the Ancient and Modern Geography of that Country*, Londres : J. Murray.

Lefèvre, Fr. 2010, « Le contrôle des compétences dans les cités grecques », *JdS* 1, p. 3–16 (https://www.persee.fr/doc/jds_0021-8103_2010_num_1_1_5899).

Lefèvre, Fr. 2019, « Observations sur l'histoire et les institutions du *koinon* des Ioniens », *JdS* 2019, p. 353–394.

Lehner, M. 2005, *Die Agonistik im Ephesos der römischen Kaiserzeit*, thèse de doctorat, LMU Münich, Münich.

Lepke, A., Schuler, Chr. et Zimmermann, Kl. 2015, « Neue Inschriften aus Patara III. Elitenrepresentation und Politik in Hellenismus und Kaiserzeit », *Chiron* 45, p. 291–384.

Lesvigne, M.-V. 2015, « Chronologie des tremblements de terreà Smyrne dans l'antiquité : approche critique des sources écrites – Antik Dönemde Smyrna'nın Deprem Kronolojisi : Yazılı Kaynaklara Eleştirel Bir Bakış », dans **Ersoy, A. et Sakar, G.** (éd.), *Smyrna/İzmir Kazı ve Araştırmaları. I. çalıştay bildirileri*, Istanbul : Ege Yayınları, p. 179–198.

Letellier, É. 2013, « Aller au théâtre dans les villes romaines », *Revue d'histoire urbaine* 38, p. 37–60 (http://www.cairn.info/revue-histoire-urbaine-2013-3-page-37.htm).

Letellier-Taillefer, É. 2016, « Le complexe pompéien du Champ de Mars : enquêtes récentes et questions ouvertes : À propos de S. Madeleine, Le théâtre de Pompée à Rome : restitution de l'architecture et des systèmes mécaniques. » *REA*, p. 573–599.

Letellier-Taillefer, É. et Chapelin, G. 2018, « Théâtres de Pompéi. Campagnes 2017 », *Chronique des activités archéologiques de l'ÉFR* (http://journals.openedition.org/cefr/3246).

Liebich, H. et Styhler, G. 2009, « Theater Ephesos - Aspekte der Adaption im Zuschauerraum in römischer Zeit », dans **Bachmann, M.** (éd.), *Bautechnik im antiken und vorantiken Kleinasien*, Istanbul : Ege Yayınları, Byzas 9, p. 469–481.

Linfert, A. 1973, « Der Torso von Milet », *AntPl* 12, p. 81–89.

Littré, E. 1877, *Histoire naturelle de Pline : avec la traduction en français. Tome 2*, Collection des auteurs latins avec la traduction en français Paris : Firmin Didot frères (https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k282082c).

Livadiotti, M. *et al.* (éd.) 2018, *Theatroeideis : l'immagine della città, la città delle immagini : atti del Convegno internazionale, Bari, 15-19 giugno 2016*, Thiasos Monografie 11. 4, Rome : Quasar.

Lohmann, D. 2009, « Drafting and designing. Roman Architectural Drawings and their Meaningfor the Construction of Heliopolis/ Baalbek, Lebanon », dans **Kurrer, K.-E., Lorenz, Werner et Wetzk, Volker** (éd.), *Proc. Third Int. Congress on Construction History, Cottbus, 2009*, Cottbus : Brandenburg University of Technology, p. 959–966.

Lohmann, H. 2005, « Melia, das Panionion und der Kult des Poseidon Helikonios », dans **Schwertheim, E. et Winter, E.** (éd.), *Neue Forschungen zu Ionien. F. Işık zum 60. Geburtstag gewidmet*, Bonn : R. Habelt, AMS 54, p. 57–91.

Longo, O. 1989, « La scena della città. Strutture architettoniche e spazi politici nel teatro greco », dans **Finis, L. de** (éd.), *Scena e spettacolo nell'antichità, Atti del Convegno Internazionale di Studio, Trento, 28-30 marzo 1988*, Florence : L.S. Olschki, Teatro, studi e testi 7, p. 23–41.

Lorber, C. C. et Hoover, O. D. 2003, « An Unpublished Tetradrachm Issued by the Artists of Dionysos », *NumChron* 163, p. 59–68 (https://www.jstor.org/stable/42667164).

Lupazzolo, Fr. 1638, *Isolario dell'Arcipelago e altri luoghi particolari* British Library.

Ma, J. 2000a, « Epigraphy of Hellenistic Asia Minor », *AJA* 104.1, p. 95–121.

Ma, J. 2000b, *Antiochos III and the Cities of Western Asia Minor*, Oxford : Oxford University Press.

Ma, J. 2004, *Antiochos III et les cités de l'Asie mineure occidentale*, Histoire 63, Paris : Belles Lettres (https://www.lesbelleslettres.com/livre/82-antiochos-iii-et-les-cites-de-l-asie-mineure-occidentale).

Ma, J. 2007, « A Horse from Teos. Epigraphical notes on the Ionian-Hellespontine association of the Dionysiac Artists », dans **Wilson, P.** (éd.), *The Greek Theatre and Festivals. Documentary Studies*, Oxford : Oxford University Press, Oxford Studies in Ancient Documents, p. 215–245.

Ma, J. 2013, *Statues and cities : honorific portraits and civic identity in the Hellenistic world*, Oxford studies in ancient culture and representation Oxford : Oxford University Press.

Ma, J. 2015, « The portrait of Menander in the theatre of Dionysos, and its neighbours », *Studi Ellenistici* 29, p. 233–239.

Maass, M. et Jakobi, E. 1972, *Die Prohedrie des Dionysostheaters in Athen*, Vestigia 15, Münich : C. H. Beck.

MacGarvey, J. W. 1881, *Lands of the Bible : A Geographical and Topographical Description of Palestine, with Letters of Travel in Egypt, Syria, Asia Minor, and Greece*, Philadelphie : J. B. Lippincott &Company.

Macridy, Th. 1905, « Alterthümer von Notion », *ÖJh* 8, p. 155–173.

Macridy, Th. 1912, « Antiquités de Notion II », *ÖJh* 15, p. 36–67.

Madeleine, S. 2014, *Le théâtre de Pompée à Rome : restitution de l'architecture et des systèmes mécaniques*, Caen : Presses Universitaires de Caen.

Magie, D. 1950, *Roman Rule in Asia minor*, Princeton : Arno Press.

Magnetto, A. (éd.) 2008, *L'arbitrato di Rodi fra Samo e Priene*, Pise : Ed. della Normale.

Magnetto, A. et Piccirilli, L. 1973, *Gli Arbitrati interstatali greci*, Relazioni interstatali nel mondo antico 1.7, Pise : Marlin.

Malay, H. 1983, « Three Decrees from Kyme », *EpigrAnat* 2, p. 1–17.

Malosse, P.-L. 2007, « Comment arrêter un massacre : une leçon de rhétorique appliquée (Libanios, Discours XIX) », *REG* 120.1, p. 107–141 (https://www.persee.fr/doc/reg_0035-2039_2007_num_120_1_7859).

Malouchou, G. E. et Matthaiou, A. P. 2006, *Χιακόν συμπόσιον εις μνήμην W. G. Forrest*, Ελληνική Επιγραφική Εταιρεία 5, Athènes : Ελληνική Επιγραφική Εταιρεία.

Mancuso, S. 2012, *Il teatro : Attività delle campagne di scavo 2006-2011*, Studi su Kyme Eolica V, Soveria Mannelli : Rubbettino.

Manetta, C., Stoyanova, D. et Luglio, G. 2016, « A New Survey in the Ostrusha Tomb Near Kazanluk. First Results Concerning Architecture and Painting », *Bulgarian e-Journal of Archaeology* 7 (http://be-ja.org).

Manganaro, G. 2000, « Kyme e il dinasta Philetairos », *Chiron* 30, p. 403–414.

Mango, C. 2003, « Septime Sévère et Byzance », *CRAI* 147.2, p. 593–608 (https://www.persee.fr/doc/crai_0065-0536_2003_num_147_2_22583).

Mango, C. A. 1950, « L'euripe de l'hippodrome de Constantinople », *REByz* VII, p. 180–193.

Mansel, A. M. 1963, *Die Ruinen von Side*, Berlin : W. de Gruyter.

Marc, J.-Y. 2015, « Thasos et la Macédoine au IIIe s. a.C. » dans **Courtils, J. des** (éd.), *L'architecture monumentale grecque au IIIe s. a.C.* , Bordeaux : Ausonius, Ausonius Mémoires 40, p. 339–357.

Marcellesi, M.-Chr. 2004, *Milet des Hécatomnides à la domination romaine : pratiques monétaires et histoire de la cité du IVe au IIe siècle av. J.-C*, Milesische Forschungen 3, Mayence : P. von Zabern.

Marcellesi, M.-Chr. 2004, « Milet et les Séleucides, aspects économiques de l'évergétisme royal », *Topoi. Orient-Occident* 6.1, p. 165–188 (https://www.persee.fr/doc/topoi_1764-0733_2004_act_6_1_2936).

Marcellesi, M.-Chr. 2005, « Les hydrophores d'Artémis Pythiè à Milet », dans **Baslez, M.-Fr. et Prévot, Fr.** (éd.), *Prosopographie et histoire religieuse : actes du colloque tenu en l'Université Paris XII Val de Marne les 27 et 28 octobre 2000*, Paris : E. de Boccard, De l'archéologie à l'histoire (Paris), p. 85–112 (https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01057812).

Marek, Chr. 2021, « The Greek City in Asia Minor », dans **Brun, P., Capdetrey, L. et Fröhlich, P.** (éd.), *L'Asie Mineure au IIIe s.* , Bordeaux : Ausonius.

Mariotti, V. 2007, « Gli spettacoli in epoca tardoantica. I dittici come fonte iconografica », dans **David, M.** (éd.), *Eburnea diptycha : i dittici d'avorio tra antichità e Medioevo*, Bari : Edipuglia, Munera 26, p. 245–266.

Marre, S. 2018, *Phylétika. Divisions et subdivisions civiques en Ionie, en Carie, à Rhodes et dans les îles proches du continent de la mort d'Alexandre le Grandà l'arrivée des Romains*, thèse de doctorat, Bordeaux III, Bordeaux, (https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01960782), thèse de doctorat.

Marrou, H.-I. 1948, *Histoire de l'éducation dans l'antiquité*, Esprit Paris : Seuil.

Martin, L.-É. 2018, *Poèmes nouveaux = Neue Gedichte. Première partie / Rainer Maria Rilke ; nouvelle traduction et préface de Lionel-Édouard Martin*, Touluse : Publie.net.

Martin, R. 1951, *Recherches sur l'Agora grecque :études d'histoire et d'architecture urbaines*, Paris : E. de Boccard.

Martiny, G. 1938, « The Great Theatre, Byzantion », *Antiquity* 12, p. 89–93.

Masino, F., Mighetto, P. et Sobrà, G. (éd.) 2012, *Restoration and management of ancient theatres in Turkey : methods, research, results. Proceedings of the Hierapolis International Symposium, 2007*,, Archeologia e storia XI Galatina : Congedo.

Mauduit, Chr. (éd.) 2011, *Les maximes théâtrales en Grèce et à Rome : transferts, réécritures, remplois ; actes du colloque organisé les 11 - 13 juin 2009 par l'Université Jean Moulin - Lyon 3 et l'ENS de Lyon*, Collection du Centre d'Études et de Recherches sur l'Occident Romain N.S., 37, Paris : E. de Boccard.

Mauduit, Chr. et Moretti, J.-Ch. 2009, « La thymélè au théâtre. Une approche sémantique », dans **Moretti, J.-Ch.** (éd.), *Fronts de scène et lieux de culte dans le théâtre antique*, Lyon : Maison de l'Orient et de la Méditerranée, TMO 52, p. 11–21.

Mauduit, Chr. et Moretti, J.-Ch. 2010, « Pollux, un lexicographe au théâtre », *REG* 123.2, p. 521–541.

Mauduit, Chr. et Moretti, J.-Ch. 2015, « The Greek Vocabulary of Theatrical Architecture », dans **Frederiksen, R., Gebhard, E. R. et Sokolicek, A.** (éd.), *The Architecture of the Ancient Greek Theatre. Acts of an International Conference at the Danish Institute at Athens 27-30 January 2012*, Aarhus : Narayana Press, MoDIA 17, p. 119–129.

Mauduit, Chr. et Moretti, J.-Ch. 2016, « L'architecture dans l'Onomasticon de Pollux »,, p. 205–222.

Mavrogordato, J. 1917, *A chronological arrangement of the coins of Chios*, NumChron 17,4, Oxford : General Books (http://archive.org/details/chronologicalarr00mavriala).

McCabe, D. F. et Brownson, J. V. 1986, *Chios inscriptions : texts and list*, Princeton : Institute for Advanced Study.

McCabe, D. F. et Plunkett, M. A. 1984, *Miletos Inscriptions, Texts and List*, Princeton : Institute for Advanced Study.

McCabe, D. F. et Plunkett, M. A. 1985, *Teos Inscriptions, Texts and List*, Princeton : Institute for Advanced Study.

McDonald, W. A. 1943, *The Political Meeting Places of the Greeks*, TheJohns Hopkins University studies in Archaeology 34, Baltimore : Johns Hopkins press.

McLean, B. H. 2002, *An introduction to Greek epigraphy of the Hellenistic and Roman periods from Alexander the Great down to the reign of Constantine, 323 B.C. - A.D. 337*, Ann Arbor : University of Michigan Press.

Meier, L. 2012, *Die Finanzierungöffentlicher Bauten in der hellenistischen Polis*, Die hellenistische Polis als Lebensform 3, Berlin : Verlag Antike.

Meier, L. 2017, « Der sogenannte Piratenüberfall auf Teos und die Diadochen : Eine Neuedition der Inschrift SEG 44, 949 », *Chiron* 47, p. 115–188.

Meinel, R. 1980, *Das Odeion*, Europaische Hochschulschriften. 28, Kunstgeschichte 11, Francfort/Main : P. Lang.

Mellink, M. J. 1980, « Archaeology in Asia Minor », *AJA* 84, p. 501–518.

Mellink, M. J. 1981, « Archaeology in Asia Minor », *AJA* 85, p. 463–479.

Mellink, M. J. 1982, « Archaeology in Asia Minor », *AJA* 86.4, p. 557–576.

Mellor, R. 1975, *ΘΕΑ ΡΩΜΗ : The worship of the goddess Roma in the Greek world*, Hypomnemata : Untersuchungen zur Antike und zu ihrer Nachleben 42, Göttingen : Vandenhoeck &Ruprecht.

Mendel, G. 1912, *Musées Impériaux Ottomans, Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines I*, Constantinople : Musée impérial.

Mendel, G. 1914, *Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines III*, Constantinople : Musées impériaux ottomans.

Meriç, R. 1982, *Metropolis in Ionien : Ergebnisse einer Survey-Unternehmung in den Jahren 1972-1975*, Beiträge zur klassischen Philologie Königstein : Hain.

Meriç, R. 1991, « Torbalı-Metropolis Kazısı 1990 », *KST* 13.1, p. 237–239.

Meriç, R. 1992, « 1991 Yılı Metropolis Kazısı Raporu », *KST* 14.2, p. 365–372.

Meriç, R. 1993, « Metropolis Kazısı 1992 Yılı Çalışmaları », *KST* 15.2, p. 419–421.

Meriç, R. 1995, « Metropolis Kazısı 1994 Yılı Çalışmaları », *KST* 17.2, p. 37–46.

Meriç, R. 1996, « Metropolis Kazısı 1995 Yılı Çalışmaları », *KST* 18.2, p. 153–161.

Meriç, R. 1997, « Metropolis Kazısı 1996 Yılı Çalışmaları », *KST* 19.2, p. 333–341.

Meriç, R. 1998, « Metropolis 1997 Yılı Raporu », *KST* 20.2, p. 335–352.

Meriç, R. 1999, « Metropolis 1998 Yılı Raporu », *KST* 21.2, p. 227–236.

Meriç, R. 2004, *Metropolis, City of the Mother Goddess*, Izmir : Metropolis Sevenler Derneği.

Meriç, R. 2006a, *Metropolis*, Istanbul : Homer Kitabevi.

Meriç, R. 2006b, « Metropolis », dans **Radt, W.** (éd.), *Stadtgrabungen und Stadtforschung im westlichen Kleinasien. Geplantes und Erreichtes : Internationales Symposion 6./7. August 2004 in Bergama* (*Türkei*), Istanbul : Ege Yayınları, Byzas 3, p. 227–240.

Meriç, R., Öz, A. K. et Ekin, A. 2001, « Metropolis 2000 Yılı Raporu », *KST* 23.1, p. 87–98.

Meriç, R., Öz, A. K. et Ekin Meriç, A. 2002, « Metropolis 2001 Yılı Raporu », *KST* 24.1, p. 151–158.

Meriç, R., Öz, A. K. et Ekin Meriç, A. 2004, « Metropolis 2003 Yılı Raporu », *KST* 26.2, p. 137–146.

Meritt, B. D. 1935, « Inscriptions of Kolophon », *AJPh* 56.4, p. 358–397.

Merkelbach, R. 1971, « Epigramm aus Rom », *ZPE* 8, p. 284.

Merkelbach, R. 1985, « Eine Inschrift des Weltverbandes der dionysischen Technitai (CIG 6829) », *ZPE* 58, p. 136–138 (https://www.jstor.org/stable/20184177).

Merkelbach, R. et Stauber, J. (éd.) 1998, *Steinepigrammeaus dem griechischen Osten. Die Westküste Kleinasiens von Knidos bis Ilion*, Steinepigrammeaus dem griechischen Osten 1, Stuttgart–Leipzig : B. G. Teubner–K. G. Saur.

Mert, İ. H. 2002, « Das Theater-Tempelkomplex von Stratonikeia », dans **Berns, Chr. *et al.*** (éd.), *Patris und Imperium, Kulturelle und politische Identität in den Städten der römischen Provinzen Kleinasiens in der frühen Kaiserzeit. Kolloquium Köln 1998*, Louvain : Peeters, BABesch Suppl. 8, p. 187–203.

Mert, İ H. 2008, *Untersuchungen zur hellenistischen und kaiserzeitlichen Bauornamentik von Stratonikeia*, IstForsch 50, Cologne : E. Wasmuth, thèse soutenue en 1998.

Mertens, D. 1982, « Das Theater-Ekklesiasterion auf der Agora von Metapont », *Architectura* XII, p. 93–124.

Mertens, D. et De Siena, A. A. 1982, « Metaponto. Il teatro-ekklesiasterion, I », *BdA* LXVII, p. 1–57.

Meyer, G. 2006, *L. Storari et les ruines de Smyrne* (*communication inédite*).

Meyer, G. 2008, « Les ruines de Smyrne dans les relations des voyageurs (XVIIe-XIXe siècles). Étude préliminaire », *JSav* 2008. 2, p. 273–381.

Michaud, J.-Fr. et Poujoulat, B. 1833–1834, *Correspondance d'Orient, 1830-1831*, 3, Paris : Ducollet.

Migeotte, L. 1984, *L'emprunt public dans les cités grecques*, Collection d'études anciennes Paris : Les Belles Lettres.

Migeotte, L. 1990, « Distributions de grainà Samos à la période hellénistique. Le pain gratuit pour tous ? » dans *Opes Atticae. Miscellanea philologica et historica Raymondo Bogaert et Hermanno van Looy oblata*, La Haye : MartinusNijhoff International, Sacris Erudiri 31, p. 297–308.

Migeotte, L. 1992, *Les souscriptions publiques dans les cités grecques*, Hautesétudes du monde gréco-romain 17, Genève : Droz.

Mihai Feraru, R. 2015, « Fêtes civiques et calendriers dans les colonies milésiennes du Pont-Euxin », *DialHistAnc*41.1, p. 13–45 (https://www.persee.fr/doc/dha_0755-7256_2015_num_41_1_4128).

Mikedaki, M. 2015, « Παρατηρήσεις σχετικά με τον όρο 'θυρώματα' του αρχαίου ελληνικού θεάτρου », dans **Kyriakos, K.** (éd.), *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η πρόσληψή του. Πρακτικά του Δ΄Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Université de Patras, p. 55–70.

Miller, S. G. 2001, *Excavations at Nemea. II, the early hellenistic stadium*, Nemea 2, Berkeley : University of California Press.

Millingen, A. V. 1899, *Byzantine Constantinople : the walls of the city and adjoining historical sites*, Londres : J. Murray.

Milne, J. G. 1941, « Colophon and its Coinage », 96 (http://numismatics.org/digitallibrary/ark:/53695/nnan44516).

Miltner, F. et Kantar, S. 1934, « İzmir'de Roma devrine ait forumda yapılan hafriyat hakkında ihzarı rapor », *TAED* 2, p. 219–242.

Miranda, E. 1993, « Testimonianze sui Kommodeia », *ScAnt* 6-7, p. 69–88.

Mitchell, S. et Cormack, S. H. 1995, *Cremna in Pisidia : an ancient city in peace and in war*, Londres : Duckworth–Classical Press of Wales.

Mitchell, S. *et al.* 1998, *Pisidian Antioch : the site and its monuments*, Londres : Duckworth.

Monconys, B. de 1665–1666, *Journal des voyages de Monsieur de Monconys*, Lyon : Horace Boissat et George Remeus.

Monthel, G. et Lambert, P.-Y. 2002, « La carrière gallo-romaine de Saint-Boil (Saône-et-Loire) Carrières antiques de la Gaule. Une recherche polymorphe », *Gallia* 59, p. 89–120.

Monthel, M. G. 1987/1988, « Saint-Boil en Noizeret », *Gallia Informations* 2, p. 47.

Moock, Chr. Papastamati von 2015, « The Wooden Theatre of Dionysos Eleuthereus in Athens : Old Issues, New Research », dans **Frederiksen, R., Gebhard, E. R. et Sokolicek, A.** (éd.), *The Architecture of the Ancient Greek Theatre. Acts of an International Conference at the Danish Institute at Athens 27-30 January 2012*, Aarhus : Narayana Press, MoDIA 17, p. 39–79.

Moock, Chr. Papastamati von 2018, « Το Θέατρο του Διονύσου Ελευθερέως », dans **Lambrinoudakis, V.** (éd.), *Αρχαία θέατρα της Αττικής. Τα θέατρα του άστεως*, Athènes, p. 87–120.

Moretti, J.-Ch. 1989, *Le théâtre d'Argos*, thèse de doctorat, Paris 10, (http://www.theses.fr/1989PA100091).

Moretti, J.-Ch. 1990, « Les courses de chars dans l'Orient grec », dans **Landes, Chr.** (éd.), *Le cirque et les courses de chars. Rome-Byzance*, Lattes : Imago, p. 21–32 (https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00101426).

Moretti, J.-Ch. 1991, « L'architecture des théâtres en Grèce (1980-1989) », *Topoi* 1, p. 7–38.

Moretti, J.-Ch. 1992a, « L'architecture des théâtres en Asie Mineure (1980-1989) », *Topoi* 2, p. 9–32.

Moretti, J.-Ch. 1992b, « Les entrées en scène dans le théâtre grec : l'apport de l'archéologie », *Pallas* 38, p. 79–107.

Moretti, J.-Ch. 1992c, « L'adaptation des théâtres de Grèce aux spectacles impériaux », dans **Landes, Chr.** (éd.), *Spectacula 2. Le théâtre antique et ses spectacles, Actes du colloque, Musée de Lattes, 1989*, Lattes : Musée archéologique Henri Prades, p. 179–185.

Moretti, J.-Ch. 1993a, « Étude sur la nomenclature grecque de l'architecture théâtrale : ΠΕΤΑΣΟΣ et la dénomination grecque des velums », *AnatAnt* 2, p. 133–158.

Moretti, J.-Ch. 1993b, « Des masques et des théâtres en Grèce et en Asie Mineure », *REA* 95, p. 207–223.

Moretti, J.-Ch. 1994, « Le théâtre antique », *Ramage* 12, p. 43–76.

Moretti, J.-Ch. 1997, « Formes et destinations du proskènion dans les théâtres hellénistiques de Grèce », dans **Le Guen, Br.** (éd.), *De la scène aux gradins*, Toulouse : Presses universitaires du Mirail, Pallas 47, p. 13–39.

Moretti, J.-Ch. 2001a, « Théâtre et société dans la Grèce antique. Une archéologie des pratiques théâtrales », *Pallas* 47, p. 13–39.

Moretti, J.-Ch. 2001b, « Klèrôtèria trouvés à Délos », *BCH* 125.1, p. 133–143 (https://www.persee.fr/doc/bch_0007-4217_2001_num_125_1_7139).

Moretti, J.-Ch. 2009, « Les lieux de culte dans les théâtres grecs », dans **Moretti, J.-Ch.** (éd.), *Fronts de scène et lieux de culte dans le théâtre antique*, Lyon : MOM, TMO 52.1, p. 23–52 (https://www.persee.fr/doc/mom_1955-4982_2009_act_52_1_2742).

Moretti, J.-Ch. 2010, « Le coût et le financement des théâtres grecs », dans **Le Guen, Br.** (éd.), *L'argent dans les concours du monde grec*, Saint-Denis : PUV, Théâtres du monde, p. 147–187.

Moretti, J.-Ch. 2011, *Théâtre et société dans la Grèce antique : une archéologie des pratiques théâtrales*, Le Livre de poche. Références. Art grec Paris : Librairie générale française.

Moretti, J.-Ch. 2014, « The Evolution of Theatre Architecture Outside Athens in the FourthCentury », dans **Csapo, E. *et al.*** (éd.), *Greek Theatre in the Fourth Century B.C.* , Berlin–Boston : W. de Gruyter, p. 107–137.

Moretti, J.-Ch. 2018, « Vocabulaire antique et nomenclature moderne : le sens de διάζωμα au théâtre », dans **Korrès, M. *et al.*** (éd.), *Ήρως κτίστης : μνήμη Χαράλαμπου Μπούρα*, Athènes : Μέλισσα, p. 195–202.

Moretti, J.-Ch. 2019, « L'hippodrome de Délos et ses usages », dans **Valavanis, P. et Moretti, J.-Ch.** (éd.), *Les hippodromes et les concours hippiques dans la Grèce antique. Athènes, 10 -12/02/2016*, Athènes : ÉFA, BCH Suppl. 62, p. 69–89.

Moretti, J.-Ch., Badie, A. et Tardy, D. 2010, « Les fronts de scène en Narbonnaise », dans **Ramallo Asensio, S. F. et Röring, N.** (éd.), *La scaenae frons en la arquitectura teatral romana, actas del Symposium internacional, Cartagena, 2009*, Murcie–Carthagène, p. 137–162.

Moretti, J.-Ch. et Diez, S. 1993, *Sites et monuments. Théâtres d'Argos*, EFA Sites et monuments 10, Athènes : E. de Boccard.

Moretti, J.-Ch. et Fincker, M. 2010, « Le rideau de scène dans le théâtre romain », dans **Ramallo Asensio, S. F. et Röring, N.** (éd.), *La scaenae frons en la arquitectura teatral romana, actas del Symposium internacional, Cartagena, 2009*, Murcie–Carthagène : Université de Murcie, p. 309–330.

Moretti, L. 1954, « ΚΟΙΝΑ ΑΣΙΑΣ », *RFIC* 82, p. 276–289.

Moroni, Ch. (éd.) 1660, *Epigrammata reperta per Illyricum a Cyriaco Anconitano*, Florence : Manuscrit de San Gallo de la bibliothèque Barberini.

Muller, B. (éd.) 2001, *« Maquettes architecturales » de l'Antiquité : regards croisés : Proche-Orient, Égypte, Chypre, bassin égéen et Grèce, du néolithique à l'époque hellénistique, actes du colloque de Strasbourg, 3-5 décembre 1998*, Travaux du Centre de recherche sur le Proche-Orient et la Grèce antiques 17, Paris : E. De Boccard.

Müller, Chr. et Prost, Fr. 2013, « Un décret du koinon des Ioniens trouvé à Claros », *Chiron* 43, p. 93–126.

Müller-Wiener, W. 1967, « Das Theaterkastell von Milet », *IstMitt* 17, p. 279–290.

Müller-Wiener, W. 1977, *Bildlexikon zur Topographie Istanbuls : Byzantion, Konstantinupolis, Istanbul bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts*, Tübingen : E. Wasmuth.

Müller-Wiener, W. 1978, « Milet 1973 - 1975. Michaeliskirche und Dionysos-Tempel. Baubefunde und Phasengliederung », *IstMitt* 27/28, p. 94–103.

Müller-Wiener, W. 1982, « Arbeiten im Stadtgebiet. Untersuchungen auf dem Theaterhügel », *IstMitt* 32, p. 15–17.

Müller-Wiener, W. 1991, « Der Zugang zum Theater von Milet », *IstMitt* 41, p. 157–162.

Munk Højte, J. 2005, *Roman Imperial Statue Bases. From Augustus to Commodus*, Aarhus studies in Mediterranean antiquity 7, Aarhus.

Muratori, L. A. 1740, *Novus thesaurus veterum inscriptionum in praecipuis earumdem collectionibus hactenus praetermissarum*, 2, Milan : ex aedibus Palatinis.

Murphy-O'Connor, J. 1992, « Lots of god-fearers ? *Theosebeis* in the Aphrodisias inscription », *RB* 99.2, p. 418–424.

Murphy-O'Connor, J. 2008, *Éphèse au temps de Saint Paul*, Initiations bibliques Paris : le Cerf.

Musti, D. 1998, « I"Nikephoria"e il ruolo panellenico di Pergamo », *RFIC* 126, p. 5–40 (http://search.proquest.com/docview/1302951876/citation/F47CAB03167441BDPQ/4).

Musurillo, H. 2000, *The Acts of the Pagan and Christian Martyrs*, 2e édition. Oxford : Oxford University Press.

Nachtergael, G. 1977, *Les Galates en Grèce et les Sôtéria de Delphes : recherches d'histoire et d'épigraphie hellénistiques*, Mémoires de la Classe des lettres 63/1, Bruxelles : Académie royale de Belgique.

Nancy, J.-L., Pradeau, J.-Fr. et Mehl, E. (éd.) 2001, *Ion*, Petite bibliothèque de philosophie Paris : Ellipses.

Napoli, V. di 2015a, « Architecture and Romanization : The Transition to Roman Forms in Greek Theatres of the Augustan Age », dans **Frederiksen, R., Gebhard, E. R. et Sokolicek, A.** (éd.), *The Architecture of the Ancient Greek Theatre. Acts of an International Conference at the Danish Institute at Athens 27-30 January 2012*, Aarhus : Narayana Press, MoDIA 17, p. 365–379.

Napoli, V. di 2015b, « Figured reliefs from the theatres of Roman Asia Minor », *Logeion* 5, p. 260–293.

Napoli, V. di et Vitti, M. 2013, « Η ορχήστρα του Θεάτρου του Διονύσου. Παρατηρήσεις για τη μορφή και τη λειτουργία του μνημείου κατά την αυτοκρατορική εποχή », *Logeion* 19, p. 335–359.

Naumann, R. 1973, *Didyma Führer*, Istanbul : Türkiye Turing ve Otomobil kurumu.

Naumann, R. et Sekâhattin, K. 1950, « Die Agora von Smyrna », *IstForsch* XVII, p. 69–114.

Neils, J. 1992, *Goddess and polis : the Panathenaic Festival in ancient Athens*, Hanovre–Princeton : Hood Museum of Art, Dartmouth College–Princeton University Press, cat. d'exposition.

Nelis-Clément, J. 2002, « Les métiers du cirque, de Rome à Byzance : entre texte et image », *CahGlotz* 13.1, p. 265–309 (https://www.persee.fr/doc/ccgg_1016-9008_2002_num_13_1_1569).

Nelis-Clément, J. (éd.) 2008, *Le cirque romain et son image*, Ausonius editions Mémoires 20, Bordeaux : Ausonius.

Neppi Modona, A. 1961, *Gli edifici teatrali greci e romani*, Florence : Leo S. Olschki.

Neppi Modona, A. 1974, « Umbauten an römischen Theatern und Wandlungen der Funktion im Zusammenhang mit ihrer Zeit », *Das Altertum* 20, p. 108–117.

Nielsen, I. 2002, *Cultic theatres and ritual drama : a study in regional development and religious interchange between East and West in antiquity*, Aarhus studies in Mediterranean antiquity 4, Aarhus–Oxford–Oakville : Aarhus University Press.

Niewöhner, Ph. 2014, « Milet 2013 yılı çalışmaları », *KST* 36.2, p. 617–632.

Niewöhner, Ph. 2015, « Milet, Türkei, Denkmalpflege. Die Arbeiten der Jahre 2012 bis 2014 », *E-Forschungsberichte des DAI* 3, p. NBN :DE :0048–DAI–EDAI–F.2015–3–27–3 (https://www.academia.edu/38341485).

Niewöhner, Ph. 2016, *Miletus / Balat : Urbanism and Monuments from Archaic to Ottoman Periods : A Guide Book*, Istanbul : Ege Yayınları.

Niewöhner, Ph. ***et al.*** 2016, « An ancient cave sanctuary underneath the theatre of Miletus and the burial of pagan sculpture in late antiquity », *AA* 2016.1, p. 67–156.

Niewöhner, Ph., Berns, Chr. et Şahin, R. 2015, « Milet 2014 yılı çalışmaları », *KST* 37.1, p. 23–40.

Niniou-Kindeli, V. et Chadzidakis, N. 2016, « The Roman theatre at Aptera : a preliminary report », dans **Francis, J. E. et Kouremenos, A.** (éd.), *Roman Crete, New Perspectives*, Oxford–Philadelphie : Oxbow Books, p. 127–153.

Öğun, B. 1964, « Teos kazıları 1963 », *TAD* 13.1, p. 115–121.

Ohly, D. 1953, « Die Göttin und ihre Basis », *AM* 68, p. 25–50.

Oikonomides, Al. N. ***et al.*** 1974, *Abbreviations in Greek inscriptions : papyri manuscripts and early printed books*, Chicago : Ares.

Olbrich, H. et Zurkuhlen, R. 1997, « Milet 1994-1995. Sicherungs- und Sanierungsarbeiten in Milet. Arbeiten am Theaterkastell und in der Cavea des Theaters », *AA* 1997, p. 179–186.

Oliver, J. H. 1941, *The sacred Gerusia*, Hesperia, Supplement 6, Baltimore : ASCSA.

Oliver, J. H. et Clinton, K. Pr. 1989, *Greek constitutions of early Roman emperors from inscriptions and papyri*, Philadelphie : American Philosophical Society.

Otto, W. F. 1933, *Dionysos : Mythos und Kultus*, Frankfurter Studien zur Religion und Kultur der Antike, vol. 4, Francfort/Main : V. Klostermann.

Öz Dedeoğlu, J. 1993, *Izmir Archaeological Museum*, Istanbul : A Turizm Yayınları.

Özbek, H. Y. 1990, « Likya'da Tiyatro Araştırmaları », *AST* 8, p. 283–292.

Özbek, H. Y. 1991, « Olympos ve Rhodiapolis Tiyatroları Araştırmaları », *AST* 9, p. 9–14.

Özbek, H. Y. 1993, « Die Bühnenhäuser der Theater in Lykien », dans **Borchhardt, J. et Dobesch, G.** (éd.), *Akten des II. internationalen Lykien-Symposions, Wien, 1990*, Vienne : Verlag derÖAW, ETAM XVIII, p. 55–58.

Özbek, H. Y. 1993, « Myra, Tlos ve Phaselis Tiyatroları Araştırmaları », *AST* 11, p. 397–402.

Özdilek, B. 2011, *Rhodiapolis Tiyatrosu ve Likya Tiyatroları içindeki yeri, SBE Doktora Tezi, Akdeniz üniversitesi*, Antalya.

Özdilek, B. 2012, *Rhodiapolis tiyatrosu : Lykia'da gün yüzüne yeni çıkartılan*, Antalya : B.Özdilek.

Özdilek, B. 2016, « Lykia tiyatrolarına genel bakış », *Cedrus* 4, p. 139–185.

Özen, S. ***et al.*** 2017, « 2016 yili Kaunos araştirmalari », *KST* 39.1, p. 49–70 (http://www.kulturvarliklari.gov.tr/TR,44760/kazi-sonuclari-toplantilari.html).

Özgan, R. 2007, « 2006 Yılı Knidos Kazılar », *KST* 29.1, p. 107–125.

Özhan, T. et Arslan, N. 2013, « Tiyatro Yazıtları Işığında Assos'ta Zanaatkârlar », *Belleten* 278, p. 73–80.

Özren, A. C. 1996, « Die Skulpturenausstattung kaiserzeitlicher Theater in der Provinz Asia, am Beispiel der Theater in Aphrodisias, Ephesos und Hierapolis », *Thetis* 3, p. 99–128.

Öztürk, A. 2006, « Die Restaurierung des Bühnengebäudes des Theaters von Ephesos », *JÖAI* 75, p. 205–218.

Öztürk, A. 2009, *Die Architektur der"scaenae frons"des Theaters in Perge*, DAA XX, Berlin–New York : W. de Gruyter, thèse remaniée.

Öztürk, A. 2012, « Two scaenae frontes in Asia Minor : Ephesus and Perge », dans **Masino, F., Mighetto, P. et Sobrà, G.** (éd.), *Restoration and management of ancient theatres in Turkey : methods, research, results. Proceedings of the Hierapolis International Symposium, 2007*, Galatina : Congedo, Archeologia e storia XI, p. 57–68.

Öztürk, A. 2015, « Was Dörpfeld Right ? Some Observations on the Developement of the Raised Stage in Asia Minor », dans **Frederiksen, R., Gebhard, E. R. et Sokolicek, A.** (éd.), *The Architecture of the Ancient Greek Theatre. Acts of an International Conference at the Danish Institute at Athens 27-30 January 2012*, Aarhus : Narayana Press, MoDIA 17, p. 381–390.

Özüdoğru, Ş. 2015, « Kibyra 2014 Yılı Çalışmaları - Archaeological Work at Kibyra in 2014 », *ANMED* 13, p. 47–54.

Özüdoğru, Ş. 2016, « Kibyra Kazı, Koruma ve Onarım Çalışmaları – Excavations, Conservation and Restoration Work at Kibyra in 2015 », *ANMED* 14, p. 49–54.

Özyiğit, Ö. 1991, « 1990 yılı Phokaia kazı çalışmaları », *KST* 13.2, p. 99–122.

Özyiğit, Ö. 1992, « 1991 yılı Phokaia kazı çalışmaları », *KST* 14.2, p. 1–22.

Özyiğit, Ö. 1994, « The City Walls of Phokaia », *REA* 96, p. 77–109.

Özyiğit, Ö. 2002, « 2000-2001 yılı Phokaia kazı çalışmaları », *KST* 24.2, p. 333–350.

Özyiğit, Ö. 2003, « Phokaia'da Akurgal'ın kazıları ışığında son dönem çalışmaları », *Anatolia* 25, p. 97–107.

Özyiğit, Ö. 2006, « Phokaia », dans **Radt, W.** (éd.), *Stadtgrabungen und Stadtforschung im westlichen Kleinasien. Geplantes und Erreichtes : Internationales Symposion 6./7. August 2004 in Bergama* (*Türkei*), Istanbul : Ege Yayınları, Byzas 3, p. 303–314.

Özyiğit, S. 1998, *Foça / Phokaia*, Izmir.

Page, D. L. (éd.) 1962, *Poetae melici graeci : Alcmanis, Stesichori, Ibyci, Anacreontis, Simonidis, Corinnae, Poetarum minorum reliquias, Carmina popularia et convivialia, Quaeque adespota feruntur*, Oxford : Clarendon Press.

Papadopoulos Kérameus, A. 1878, « Liste des agoranomes de Smyrne », *BCH* 2.1, p. 28–31 (https://www.persee.fr/doc/bch_0007-4217_1878_num_2_1_4433).

Papapostolou, Y. 1989, « Monuments de gladiateursà Patras », *BCH* 113.1, p. 351–401 (https://www.persee.fr/doc/bch_0007-4217_1989_num_113_1_4729).

Papastamati von Moock, Chr. 2014, « The Theatre of Dionysus Eleuthereus in Athens : New Data and Observations on its 'Lycurgan'Phase », dans **Csapo, E. *et al.*** (éd.), *Greek Theatre in the Fourth Century B.C.* , Berlin–Boston : W. de Gruyter, p. 15–76.

Papathanasopoulos, Th. 2018, « Το ωδείον του Περικλή », dans **Lambrinoudakis, V.** (éd.), *Αρχαία θέατρα της Αττικής. Τα θέατρα του άστεως*, Athènes : Διάζωμα, Αρχαία θέατρα 13, p. 201–221.

Paspatis, A. G. 1888, *Το Χιακόν γλωσσάριον ήτοι η εν Χίω λαλουμένη γλώσσα μετά τίνων επιγραφών αρχαίων τε και νέων και του χάρτου της νήσου*, Athènes : Αφοι Πέρρη.

Pavlovski, G. 2018a, « Designing the cavea of the theatre at Stobi », *JRA* 31, p. 406–425 (http://www.cambridge.org/core/journals/journal-of-roman-archaeology/article/designing-the-cavea-of-the-theatre-at-stobi/A31947AC1A3418F9F50526FB53027E78).

Pavlovski, G. 2018b, « Designing the cavea of the theatre at Stobi », dans **Blaževska, S.** (éd.), *Studies in the antiquities of Stobi 4*, Stobi : National institution for management of the archaeological site Stobi, p. 156–205.

Pedersen, P. et Isager, S. 2015, « The Theatre at Halikarnassos - and Some Thoughts on the Origin of the Semicircular Greek Theatre. With an appendix"The Inscriptions from the Theatre at Halikarnassos" », dans **Frederiksen, R., Gebhard, E. R. et Sokolicek, A.** (éd.), *The Architecture of the Ancient Greek Theatre. Acts of an International Conference at the Danish Institute at Athens 27-30 January 2012*, Aarhus : Narayana Press, MoDIA 17, p. 293–318.

Peek, W. 1955, *Griechische Vers-Inschriften*, Berlin : Akademie Verlag.

Peek, W. 1960, « Aurelius Heras », *WissZHalle* 9, p. 191–204.

Pekin, A. V. 2015, *The History of Phokaia / Foça Tarihi*, Istanbul : Ege Yayınları.

Pellino, G. 2005, « Alcune considerazioni sull'assetto decorativo di alcuni teatri d'età imperiale in Asia Minore », *Orizzonti* 6, p. 49–78.

Pereira, G. 2007, *Antik tiyatroların opera ve bale gösterileri için kullanımında sahne tasarımı problemleri ve Aspendos örneği*, thèse de doctorat.

Perrot, S. 2019, « La place de la musique dans la politique culturelle de Téos dans la première moitié du IIe siècle avant notre ère », *Ktèma* 44, p. 179–195 (https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02444333/document).

Pervo, R. I. 2014, *The Acts of Paul : A New Translation with Introduction and Commentary*, Eugene : Cascade Books.

Peschlow-Bindokat, A. et Germann, K. 1981, « Die Steinbrüche von Milet und Herakleia am Latmos », *JdI* 96, p. 157–235.

Petrakos, V. 1999, *Ο Δήμος του Ραμνούντος : σύνοψη των ανασκαφών και των ερευνών (1813-1998)*, Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας 182, Athènes : Ηεν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία.

Petridou, G. 2015, *Divine epiphany in Greek literature and culture*, Oxford : Oxford University Press.

Petrie, W. M. Fl. 1888, *A Season in Egypt : 1887*, Londres : Field and Tuer.

Petrounakos, S. G. 2015, *Οι επιγραφές του θεάτρου της πόλης της αρχαίας Επιδαύρου*, Athènes : Πανεπιστήμιο Αθηνών, Σαριπόλειο Ίδρυμα.

Petzl, G. 1974a, « Urkunden der smyrnäischen Techniten », *ZPE* 14, p. 77–87 (https://www.jstor.org/stable/20180665).

Petzl, G. 1974b, « Gladiatoren-Denkmäler aus den Skizzenbüchern von Josef Keil », *ZPE* 14, p. 285–293.

Petzl, G. et Schwertheim, E. 2006, *Hadrian und die dionysischen Künstler : drei in Alexandria Troas neugefundene Briefe des Kaisers an die Künstler-Vereinigung*, AMS 58, Bonn : R. Habelt.

Pfeiffer, R. 1968, *History of classical scholarship from the beginnings to the end of the Hellenistic age*, Oxford : Clarendon Press.

Pfrommer, M. 1989, « Zum Fries des Dionysostempels von Milet », *IstMitt* 39, p. 433–439.

Philippson, A. 1922, *Das Mittelmeergebiet : seine geographische und kulturelle Eigenart*, Leipzig : B. G. Teubner.

Picard, Ch. 1939, « Le symbolisme de la coquille et les origines de la colonne torse », *RA* 14, p. 79–81 (https://www.jstor.org/stable/41750342).

Picard, Ch. 1949, « Percées tympanales, ou niches de fronton ? » *RA* 34, p. 19–39.

Pichot, A. 2012, *Lesédifices de spectacle des Maurétanies romaines*, Archéologie et Histoire Romaine XXII, Montagnac : M. Mergoil.

Pickard-Cambridge, A. W. 1962^2 (1927), *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford : Clarendon Press.

Pickard-Cambridge, A. W. *et al.* 1991^2 (1968), *The dramatic festivals of Athens*, Oxford : Clarendon Press.

Piejko, F. 1991a, « Decree of the Ionian League in honour of Antiochus I, ca. 267-262 B.C », 45, p. 126–147.

Piejko, F. 1991b, « Antiochus III and Teos reconsidered », *Belleten* 55, p. 13–69.

Piérart, M. 1985, « Modèles de répartition des citoyens dans les cités ioniennes », *REA* 87.1-2, p. 169–188.

Piesker, K. 2015, « "Traditional"Elements in the Roman Redesign of the Hellenistic Theatre in Patara, Turkey », dans **Frederiksen, R., Gebhard, E. R. et Sokolicek, A.** (éd.), *The Architecture of the Ancient Greek Theatre. Acts of an International Conference at the Danish Institute at Athens 27-30 January 2012*, Aarhus : Narayana Press, MoDIA 17, p. 403–418.

Piesker, K. et Ganzert, J. 2012, *Das Theater von Patara : Ergebnisse der Untersuchungen 2004 bis 2008*, Patara II 2, Istanbul : Ege Yayınları.

Pinon, P. 1994, « L'Orient de Jean-Nicolas Huyot : le voyage en Asie Mineure, enÉgypte et en Grèce (1817-1821) », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée* 73.1, p. 35–55 (https://www.persee.fr/doc/remmm_0997-1327_1994_num_73_1_1666).

Piqueux, A. 2015, « Rembourrages et image du corps dans la comédie ancienne et moyenne : témoignages archéologiques et textes comiques1 », dans **Prost, Fr. et Wilgaux, J.** (éd.), *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, Histoire, p. 133–150 (http://books.openedition.org/pur/7330).

Pişkin-Ayvazoğlu, C. 2014, « Dionysos and the Festival of Anthestheria at Claros », dans **Moretti, J.-Ch.** (éd.), *Le sanctuaire de Claros et son oracle, Actes du colloque international de Lyon, 2012*, Lyon : Maison de l'Orient et de la Méditerranée, Jean Pouilloux, Travaux de la Maison de l'Orient et de la Méditerranée 65, p. 99–108.

Pitarakis, Br. 2010, *Hippodrom/Atmeydanı : Istanbul'un tarih sahnesi =Hippodrome/Atmeydanı : a stage for Istanbul's history*, Pera müzesi yayını, 39-40 Istanbul : Pera müzesi.

Pitton de Tournefort, J. 1717, *Relation d'un voyage du Levant fait par ordre du Roy*, Paris : Imprimerie royale.

Platonos-Giota, M. 2018, « Το θέατρο των αρχαίων Αχαρνών », dans **Lambrinoudakis, V.** (éd.), *Αρχαία θέατρα της Αττικής. Τα θέατρα των δήμων*, Athènes : Diazoma, p. 183–199.

Platt, V. J. 2018, « Double Vision : Epiphanies of the Dioscuri in Classical Antiquity », *ArchRel*20.1, p. 229–256 (https://www.degruyter.com/view/journals/afgs/20/1/article-p229.xml).

Pleket, H. W. 1967, « Olympic Benefactors », *ZPE* 20, p. 1–18.

Pleket, H. W. 1979, « Ein hellenistisches Ehrendekret aus Kyme », *Chiron* 9, p. 73–81.

Pococke, R. 1743–1745, *A Description of the East and Some other Countries*, II 2, Londres : W. Bowyer.

Poland, Fr. 1909, *Geschichte des griechischen Vereinswesens*, Preisschriften / gekrönt und hrsg. von der fürstlich Jablonowskischen Gesellschaft zu Leipzig 38, Leipzig : B. G. Teubner.

Pont, A.-V. 2010, *Orner la cité : enjeux culturels et politiques du paysage urbain dans l'Asie gréco-romaine*, Scripta antiqua 24, Bordeaux : Ausonius.

Pont, A.-V. 2014, « The City at the Theater in Anatolia from the 260s to the 320s AD : Signs of a Major Transformation », *CHS Research Bulletin* 2 (http://www.chs-fellows.org/2014/06/20/city-at-the-theater-in-anatolia/).

Pontremoli, E. et Haussoulier, B. 1904, *Didymes : fouilles de 1895 et 1896*, Paris : E. Leroux.

Porath, Y. 2004, « Why did Josephus Name the Chariot-Racing Facility at Caesarea Amphitheater », *ScrClIsr* 23, p. 63–67.

Potter, D. 1993, « Martyrdom as Spectacle », dans **Scodel, R.** (éd.), *Theater and Society in the Classical World*, Ann Arbor : University of Michigan Press, p. 53–88.

Pottier, E. et Hauvette-Besnault, A. 1880, « Inscriptions d'Érythrées et de Téos », *BCH* 4.1, p. 153–182 (https://www.persee.fr/doc/bch_0007-4217_1880_num_4_1_4314).

Pouilloux, J. (éd.) 2003, *Choix d'inscriptions grecques*, Epigraphica 1, Paris : Belles Lettres.

Price, S. R. F. 1984, *Rituals and Power : The Roman imperial cult in Asia Minor*, Cambridge : Cambridge University Press.

Prigent, P. 1975, « Au temps de l'Apocalypse. II. Le culte impérial au 1er siècle en Asie Mineure », *RHPhR* 55.2, p. 215–235 (https://www.persee.fr/doc/rhpr_0035-2403_1975_num_55_2_4264).

Prochaska, W. 2012, « The marble quarries of the metropolis of Ephesos and some examples of the use for marbles in Ephesian architecture and sculpturing », dans **Gutiérrez Garcia-M., A., Lapuente, P. et Rodà, I.** (éd.), *Interdisciplinary Studies on Ancient Stone Proceedings of the IX ASMOSIA Conference (Tarragona 2009)*, Institut Català d'Arqueologia Clàssica, Documenta 23 (https://www.academia.edu/3705283).

Prokesch von Osten, A. 1829–1831, *Erinnerungen ausÄgypten und Kleinasien*, Vienne : Armbruster.

Prokesch von Osten, A. 1834, « Smyrna », *Jahrbücher der Literatur* 68, p. 55–86.

Prokesch von Osten, A. 1836–1837, *Denkwürdigkeiten und Erinnerungen aus dem Orient*, Stuttgart : Hallberger.

Puchstein, O. 1901, *Die griechische Bühne*, Berlin : Weidmann.

Puech, B. 2002, *Orateurs et sophistes grecs dans les inscriptions d'époque impériale*, Textes et traditions 4, Paris : Vrin.

Quatember, U. 2019, « Griechen– Römer – Mitbürger. Auftraggeber und Bauprojekte im Kleinasien der römischen Kaiserzeit », dans **Kilper, H.** (éd.), *Migration und Baukultur*, Boston : Birhäuser Verlag GmbH, p. 49–61.

Quentel, J.-Cl. 2006, « Théorie de la Médiation », dans *Le dictionnnaire des sciences humaines*, Paris : PUF, Quadrige, p. 1169–1170.

Quet, M.-H. 2003, « Le sophiste M. Antonius Polémon de Laodicée, éminente personnalité politique de l'Asie romaine du IIe siècle », dans **Cébeillac-Gervasoni, M. et Lamoine, L.** (éd.), *Lesélites et leurs facettes : les élites locales dans le monde hellénistique et romain*, Rome–Clermont-Ferrand : EFR–Presses Universitaires Blaise Pascal, CEFR 309, p. 401–444.

Quet, M.-H. 2006, « Appel d'Aelius Aristideà Marc Aurèle et Commode après la destruction de Smyrne par le tremblement de terre de 177/8 après J.-C. » dans **Quet, M.-H.** (éd.), *La"crise"de l'Empire romain, de Marc Aurèle à Constantin*, Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Passé-Présent, p. 237–278.

Radt, W. et Steiner, E. 1999, *Pergamon : Geschichte und Bauten, Funde und Erforschung einer antiken Metropole*, DuMont Dokumente Köln : DuMont Buchverl.

Raeck, W., Mert, İ. H. et Filges, A. 2014, « Die Arbeiten in Priene im Jahre 2013 », *KST* 36.3, p. 185–205.

Raeder, J. (éd.) 1984, *Priene, Funde aus einer griechischen Stadt im Berliner Antikenmuseum*, Bilderheft der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz 45/46, Berlin : Gebr. Mann.

Ragone, G. 1993, « Una nuova attestazione dellaΦΥΛΗ ΤΕΥΘΑΔΕΩΝ a Focea », *Annali della facoltà di lettere e filosofia - Università degli studi della Basilicata*, p. 251–264.

Ragone, G. 2006, *ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΙ : Tra Ionia ed Eolide*, Naples : Luciano.

Raoul-Rochette, D. 1845, « Considérations archéologiques et architectoniques sur le temple de Diane Leucophryne, récemment découvert à Magnésie du Méandre », *JdS* 9, p. 577–586, 641–655.

Ratté, Chr. 2014, *Notion Archaeological Survey, 2014*, rapport en ligne (https://sites.lsa.umich.edu/notionsurvey/wp-content/uploads/sites/345/2016/07/NotionArchaeologicalSurvey2014.pdf).

Ratté, Chr. 2015, *Notion Archaeological Survey, 2015*, rapport en ligne (https://sites.lsa.umich.edu/notionsurvey/wp-content/uploads/sites/345/2016/07/NotionArchaeologicalSurvey2015.pdf).

Ratté, Chr. 2016, *Notion Archaeological Survey, 2016*, rapport en ligne (https://sites.lsa.umich.edu/notionsurvey/wp-content/uploads/sites/345/2016/07/NotionArchaeologicalSurvey2016.pdf).

Ratté, Chr. 2017, *Notion Archaeological Survey, 2017*, rapport en ligne (https://sites.lsa.umich.edu/notionsurvey/wp-content/uploads/sites/345/2017/07/NotionArchaeologicalSurvey2017.pdf).

Ratté, Chr., Commito, A. et Knoop, P. 2016, « Notion Archaeological Survey, 2014-2015 », *AST* 34, p. 617–638.

Ratté, Chr., Commito, A. et Knoop, P. 2018, « Notion Archaeological Survey, 2018 », *AST* 35, à paraître.

Ratté, Chr., Rojas, F. et Commito, A. 2018, « New Research at Notion », dans **Quatember, U. et Lohner-Urban, U.** (éd.), *Zwischen Bruch und Kontinuität. Architektur in Kleinasien am Übergang vom Hellenismus zur römischen Kaiserzeit*, Berlin.

Rayet, O. 1874, « Inscriptions inédites trouvées à Milet, Didymes et Héraclée du Latmos et aujourd'hui conservées au Louvre », *RA* 28, p. 103–114.

Rayet, O. et Thomas, A. 1877, *Milet et le golfe Latmique, Tralles, Magnésie du Méandre, Priène, Milet, Didymes, Héraclée du Latmos : fouilles et explorations archéologiques*, Paris : J. Baudry.

Rea, R., Romano, S. et Santangeli Valenzani, R. (éd.) 2017, *Colosseo*, Milan : Mondadori Electa.

Real, W. 1978, « Milet 1973 - 1975. Ausgewählte Funde aus dem Dionysos-Tempel », *IstMitt* 27/28, p. 105–116.

Reinach, A., Rouveret, A. et Salomon, R. (éd.) 1985, *Textes grecs et latins relatifsà l'histoire de la peinture ancienne : recueil Milliet*, Collection Deucalion 3, Paris : Macula.

Reinach, S. 1890, « Chronique d'Orient (n° XXII) », *RA* 16.2, p. 254–304.

Reinach, S. 1910, *Thékla*, Annales du Musée Guimet 35, Paris : Musée Guimet.

Reisch, E. 1888, « Zum Thrasyllosmonument », *AM* 13.4, p. 383–401 (https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/am1888/0407).

Reitzenstein, D. 2014, « Neue Inschriften aus Tlos : Kronoskult, Agonistik und Euergetismus », *Chiron* 44, p. 551–613.

Reynolds, J. M. et Tannenbaum, R. 1987, *Jews and God-fearers at Aphrodisias : Greek inscriptions with commentary*, ProcCambrPhilSoc Suppl. vol. 12, Cambridge : Cambridge Philological Society.

Rhodes, P. J. et Osborne, R. 2003, *Greek Historical Inscriptions, 404-323 BC*, Oxford : Oxford University Press (http://ebookcentral.proquest.com/lib/ensparis-ebooks/detail.action?docID=422831).

Richter, O. F. von 1822, *Wallfahrten im Morgenlande. Aus seinen Tagebüchern und Briefen dargestellt von J. Ph. G. Ewers*, Berlin : G. Reimer.

Ricl, M. et Malay, H. 2009, « Two New Hellenistic Decrees from Aigai in Aiolis », *EpigrAnat* 42, p. 39–60.

Rigsby, K. J. 1988, « Provincia Asia », *TransactAmPhilAss* 118, p. 123–153.

Rigsby, K. J. 1996, *Asylia : territorial inviolability in the Hellenistic world*, Hellenistic culture and society 22, Berkeley–Los Angeles–Oxford : University of California Press.

Ringwood Arnold, I. 1933, « Local Festivals at Delos », *AJA*38,3, p. 452–458 (https://www.jstor.org/stable/498958).

Ritti, T. 1985, *Fonti letterarie ed epigrafiche*, Hierapolis. Scavi et Ricerche/Archaeologica (Roma) I 3, Rome : G. Bretschneider.

Ritti, T. 2007, « Iscrizioni pertinenti all'edificio teatrale di Hierapolis », dans **Bernardi Ferrero, D. de, Ciotta, G. et Pensabene, P.** (éd.), *Il teatro di Hierapolis di Frigia. Restauro, architettura ed epigrafia*, Genève : De Ferrari, p. 389–439.

Robert, J. et Robert, L. 1980, « Bulletinépigraphique », *REG* 93 (442), p. 368–485 (https://www.persee.fr/doc/reg_0035-2039_1980_num_93_442_4289).

Robert, J. et Robert, L. 1983, *Fouilles d'Amyzon en Carie*, Paris : De Boccard.

Robert, L. 1930, « Pantomimen im griechischen Orient », *Hermes* 65, p. 106–122.

Robert, L. 1933a, « Inscriptions d'Erythrai », *BCH* 57.1, p. 467–484.

Robert, L. 1933b, « Sur des inscriptions de Chios », *BCH* 57.1, p. 505–543 (https://www.persee.fr/doc/bch_0007-4217_1933_num_57_1_2830).

Robert, L. 1935, « Sur des inscriptions de Chios », *BCH* 59.1, p. 453–470 (https://www.persee.fr/doc/bch_0007-4217_1935_num_59_1_2786).

Robert, L. 1936a, « Études d'épigraphie grecque », *RPh* 10, p. 113–170.

Robert, L. 1936b, « Αρχαιολογος », *REG* 49, p. 235–254.

Robert, L. 1936c, « Rechercheépigraphiques », *REA* 38.1, p. 5–28 (https://www.persee.fr/doc/rea_0035-2004_1936_num_38_1_2861).

Robert, L. 1937, *Études anatoliennes : recherches sur les inscriptions grecques de l'Asie Mineure*, Études orientales 5, Paris : E. de Boccard, rééd. anast. Amsterdam 1970.

Robert, L. 1938, *Études épigraphiques et philologiques*, Paris : Champion.

Robert, L. 1940 [1971], *Les gladiateurs dans l'Orient grec*, Amsterdam : A. M. Hakkert.

Robert, L. 1944, « Hellenica XX–XXVIII », *RPh* 18, p. 5–56.

Robert, L. 1946, « Monuments de gladiateurs dans l'Orient grec », *Hellenica* 3, p. 112–150.

Robert, L. 1948, *Hellenica IV.Épigrammes du Bas Empire*, Paris : A. Maisonneuve.

Robert, L. 1949a, « Monuments de gladiateurs dans l'Orient grec », *Hellenica* 7, p. 126–151.

Robert, L. 1949b, *Hellenica VII*, Paris : A. Maisonneuve.

Robert, L. 1950, *Hellenica IX. Inscriptions des reliefs d'Asie Mineure*, Paris : A. Maisonneuve.

Robert, L. 1960a, *Hellenica XI/XII*, Paris : A. Maisonneuve.

Robert, L. 1960b, « Rechercheépigraphiques », *REA* 62.3, p. 276–361 (https://www.persee.fr/doc/rea_0035-2004_1960_num_62_3_3649).

Robert, L. 1963, *Noms indigènes dans l'Asie-mineure gréco-romaine*, Bibliothèque archéologique et historique de l'Institut français d'archéologie d'Istanbul 13, Paris : A. Maisonneuve.

Robert, L. 1968, « Trois oracles de la Théosophie et un prophète d'Apollon », *CRAI* 112.4, p. 568–599.

Robert, L. 1969a, Opera Minora Selecta *I*, Amsterdam : A. M. Hakkert.

Robert, L. 1969b, Opera Minora Selecta *II*, Amsterdam : A. M. Hakkert.

Robert, L. 1973, « Sur des inscriptions de Délos », *BCH* 1973 Suppl. 1, p. 435–489.

Robert, L. 1974, « Les femmes théores à Éphèse », *CRAI* 118.1, p. 176–181.

Robert, L. 1977a, « La Titulature de Nicée et de Nicomédie : La Gloire et la haine », *HarvStClPhil* 81, p. 1–39 (https://www.jstor.org/stable/311109).

Robert, L. 1977b, « Documents d'Asie Mineure », *BCH* 101, p. 43–132.

Robert, L. 1982 [2007], « Les concours grecs. Discours d'ouverture du VIIIè congrès international d'épigraphie grecque et latine à Athènes 1982 », dans **Rousset, D.** (éd.), *Louis Robert – Choix d'écrits*, Paris : Les Belles Lettres, Histoire 84, p. 35–45.

Robert, L. 1989, Opera Minora Selecta *V*, Amsterdam : A. M. Hakkert.

Robert, L. 1989, Opera Minora Selecta *VI*, Amsterdam : A. M. Hakkert.

Robert, L. 1990, Opera Minora Selecta *VII*, Amsterdam : A. M. Hakkert.

Robert, L. 1994, *Le Martyre de Pionios, prêtre de Smyrne*, Washington : Dumbarton Oaks research library and collection, édité, traduit et commenté par Louis Robert ; mis au point et complété par G. W. Bowersock et C. P. Jones.

Robert, L. et Robert, J. 1954, *La Carie. Histoire et géographie historique avec le recueil des inscriptions antiques. Le plateau de Tabai et ses environs*, Paris : A. Maisonneuve.

Robert, L. et Robert, J. 1989, *Claros, 1. Décrets hellénistiques « Fouilles de Claros. Inscriptions »* , Paris : Éd. Recherche sur les civilisations.

Robert, L. et Robert, J. 1992, « Décret de Colophon pour un chresmologue de Smyrne appelé à diriger l'oracle de Claros », *BCH* 116.1, p. 279–291.

Robin, L. et Moreau, J. (éd.) 1950, *Platon. Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade 58 et 64, Paris : Gallimard.

Rodríguez Gervás, M. J. 2002, « Utilización popular del espacio ciudadano en el siglo IV : « acclamatio et tumultus » », *StHist*20, p. 225–244.

Rogers, G. M. 1991, *The Sacred Identity of Ephesos. Foundation Myths of a Roman City*, Londres–New York : Rootledge.

Rogers, G. M. 1992, « The Assembly of Imperial Ephesos », *ZPE* 94, p. 224–228 (https://www.jstor.org/stable/20188804).

Roos, P. 1994, « In Search of Ancient Stadia and Hippodromes in Anatolia », *OpAth* 20, p. 179–188.

Rose, C. B. 1991, « The Theatre of Ilion », *Studia Troica* 1, p. 69–77.

Ross, L. 1840–1845, *Reisen auf den griechischen Inseln desägäischen Meeres*, Stuttgart–Tübingen : J. G. Cotta.

Rosso, E. 2009, « Le message religieux des statues divines et impériales dans les théâtres romains : approche contextuelle et typologique », dans *Fronts de scène et lieux de culte dans le théâtre antique*, Lyon : MOM, TMO 52.1, p. 89–126 (https://www.persee.fr/doc/mom_1955-4982_2009_act_52_1_2746).

Roueché, Ch. 1991, « Inscriptions and the Later History of the Theatre », dans **Smith, R. R. R. et Erim, K. T.** (éd.), *Aphrodisias Papers 2, The Theatre, a Sculptor's Workshop, Philosophers and Coin-Types, including the Papers given at the Third International Aphrodisias Colloquium, New York University, 1989*, Ann Arbor : JRA, JRA Suppl. II, p. 99–108.

Roueché, Ch. 1993, *Performers and Partisans at Aphrodisias in the Roman and late Roman Periods : a study based on inscriptions from the current excavations at Aphrodisias in Caria*, JRS Monographs VI, Londres : Society for the Promotion of Roman Studies.

Roueché, Ch. 1995, « *Aurarii* in the Auditoria », *ZPE* 105, p. 37–50.

Roueché, Ch. 2002, « Images of Performance : new evidence from Ephesus », dans P. E. P. E. **, Easterling et Hall, E.** (éd.), *Greek and Roman actors : aspects of an ancient profession*, Cambridge–New York : Cambridge University Press, p. 254–281.

Roueché, Ch. 2009, « A World Full of Stories », dans **Rousseau, Ph. et Papoutsakis, M.** (éd.), *Transformations of Late Antiquity. Essays for Peter Brown*, Farnham–Burlington : Ashgate, p. 177–185.

Roueché, Ch. 2011, « Seeing statues », dans *Roman sculpture in Asia Minor*, Portsmouth (R. I.) : JRA, p. 91–100.

Rousset, D. 1994, « Les frontières des cités grecques. Premières réflexions à partir du recueil des documents épigraphiques », *CahGlotz* 5.1, p. 97–126 (https://www.persee.fr/doc/ccgg_1016-9008_1994_num_5_1_1387).

Rousset, D. 2013, « Sacred Property and Public Property in the Greek City », *JHS* 133, p. 113–133 (https://www.cambridge.org/core/product/identifier/S0075426913000074/type/journal_article).

Rousset, D. 2014, « La stèle des Géléontes au sanctuaire de Claros. La souscription et les acquisitions immobilières d'une subdivision civique de Colophon », *JdS* 1, p. 3–98 (https://www.persee.fr/doc/jds_0021-8103_2014_num_1_1_6310).

Rousset, D. 2019, « Épigraphie grecque et géographie historique du monde hellénique », *Annuaire de l'EPHE, Section des sciences historiques et philologiques. Résumés des conférences et travaux* 150, p. 113–122 (http://journals.openedition.org/ashp/2943).

Roux, J. et Roux, G. 1949, « Un décret du politeuma des Juifs de Bérénikè en Cyrénaïque au Musée lapidaire de Carpentras », *REG* 62.291, p. 281–296 (https://www.persee.fr/doc/reg_0035-2039_1949_num_62_291_3168).

Rumscheid, Fr. 1994, *Untersuchungen zur kleinasiatischen Bauornamentik des Hellenismus*, Beiträge zur Erschliessung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur 14, Mayence : Ph. von Zabern.

Rumscheid, Fr. 1998, *Priene, a guide to the "Pompei of Asia Minor"*, Istanbul : Ege Yayınları.

Rumscheid, J. et Rumscheid, Fr. 2001, « Gladiatoren in Mylasa », *AA* 2001, p. 115–136.

Ruschenbusch, E. 1988, « Demography and Democracy : Doch noch einmal die Bürgerzahl Athens im 4. Jh. v. Chr. » *ZPE* 72, p. 139–140 (https://www.jstor.org/stable/20186809).

Şahin, S. 1994, « Piratenüberfall auf Teos. Volksbeschluss über die Finanzierung der Erpressungsgelder », *EpigrAnat* 23, p. 1–36.

Şahin, S. 2010, « Ekklesiasterion und Bouleuterion von Perge : Baustiftungen des Brüderpaares Demetrios und Apollonios unter den Flaviern », *KJ* 43, p. 643–654.

Şahin, S. et Adak, M. 2007, *Stadiasmus patarensis : itinera romana provinciae Lyciae*, Monographien zur Gephyra 1, Istanbul : Ege Yayınları.

Sakarovitch, J. 1998, *Epures d'architecture : De la coupe des pierresà la géométrie descriptive XVIe-XIXe siècles*, Science networks 21, Bâle : Birkhäuser.

Sakellariou, M. V. 1958, *La migration grecque en Ionie*, Collection du Centre d'études d'Asie mineure 10, Athènes : Institut Français d'Athènes.

Saliou, C. (éd.) 2009a, *Vitruve, De l'architecture. Livre V*, Collection des universités de France. Série latine 393, Paris : Les Belles Lettres.

Saliou, C. 2009b, « Le front de scène dans le livre V du De Architectura : propositions de lecture », dans *Fronts de scène et lieux de culte dans le théâtre antique*, Lyon : Maison de l'Orient et de la Méditerranée, TMO 52, p. 65–78.

Saliou, C. 2017, « Toposinschriften.Écriture et usages de l'espace urbain », *ZPE* 202, p. 125–154 (https://www.academia.edu/33043032).

Salviat, F. 1979, « Vedettes de la scène en province. Signification et date des monuments chorégiques de Thasos », *Thasiaca, BCH Suppl.* 5, p. 155–167.

Salviat, Fr. et Bernard, P. 1959, « Nouvelles découvertes au Dionysion de Thasos », *BCH* 83.1, p. 288–335 (https://www.persee.fr/doc/bch_0007-4217_1959_num_83_1_2327).

Saradi, H. G. 2006, *The Byzantine city in the sixth century : Literary images and historical reality*, Athènes : Society of Messenian Archaeological Studies.

Sarikakis, Th. Ch. 1975, « Οἱ ἐν Χίῳ παρεπιδημοῦντες Ῥωμαῖοι, ἡ αρχαιοτέρα ἐπιγραφικὴ μαρτυρία περὶ τῶν Ῥωμαίων negotiatores καὶ ἡ καθιέρωσις τῆς λατρείας τῆς θεᾶς Ῥώμης εἰς τὴν Χῖον », *Χιακά Χρονικά* 7, p. 14–27.

Sarikakis, Th. Ch. 1998, *Η Χίος στην αρχαιότητα*, Athènes : Εριφύλη.

Sartiaux, F. 1911, *Villes mortes d'Asie Mineure : Pergame,Éphèse, Priène, Milet, le Didymeion, Hiérapolis*, Paris : Hachette.

Sartiaux, F. 1914a, *De la Nouvelleà l'Ancienne Phocée : conférence faite à Marseille le 3 avril 1914*, Paris : F. Lévy.

Sartiaux, F. 1914b, « Le sac de Phocée et l'expulsion des grecs ottomans d'Asie Mineure », *Revue des deux mondes* VI 24.4, p. 654–686.

Sartiaux, F. 1914c, « Recherches sur le site de l'ancienne Phocée », *CRAI* 1914, p. 6–18.

Sartre, M. 2014, *Le Haut-Empire romain : les provinces de Méditerranée orientale, d'Auguste aux Sévères, 31 av. J.-C.-235 apr. J.-C.* Nouvelle histoire de l'Antiquité 9, Paris : Points.

Savvides, D. 2020, « The Conceptual Design of the Octagon at Thessaloniki », *Nexus Network Journal*, p. 1–38 (https://doi.org/10.1007/s00004-020-00506-z).

Scardozzi, G. 2012, « New data on the North Theatre in Hierapolis in Phrygia : archaeological, topographical and geophysical surveys », dans **Masino, F., Mighetto, P. et Sobrà, G.** (éd.), *Restoration and management of ancient theatres in Turkey : methods, research, results. Proceedings of the Hierapolis International Symposium, 2007*, Galatina : Congedo, Archeologia e storia XI, p. 218–235.

Schaaf, H. 1992, *Untersuchungen zu Gebäudestiftungen in hellenistischer Zeit*, Arbeiten zur Archäologie Cologne : Böhlau.

Schede, M. 1929, *Zweiter vorläufiger Bericht über die von den Berliner Staatlichen Museen unternommenen Ausgrabungen auf Samos*, Abhandlungen der Preussischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse 3, Berlin : Verlagder Akademie der Wissenschaften, Walter de Gruyter.

Schede, M.; Kleiner, G. et Kleiss, W. (éd.) 1964, *Die Ruinen von Priene : kurze Beschreibung*, 2e édition. Berlin : W. de Gruyter.

Scheid, J. (éd.) 2018, *Res Gestae divi Augusti. Hauts faits du divin Auguste. Texteétabli et traduit*, Paris : Les Belles Lettres (https://www.lesbelleslettres.com/livre/2220-res-gestae-divi-augusti-hauts-faits-du-divin-auguste).

Scherrer, P. (éd.) 2000, *Ephesus. The new Guide*, Istanbul–Vienne : Ege Yayınları.

Scherrer, P. 2008, « Die Stadt als Festplatz : Das Beispiel der ephesischen Bauprogramme rund um die Kaiserneokorien Domitians und Hadrians », dans **Rüpke, J.** (éd.), *Festrituale in der römischen Kaiserzeit*, Tübingen : Mohr Siebeck, Studien und Texte zu Antike und Christentum XLVIII, p. 35–65.

Schmidt-Colinet, A. 1977, *Antike Stützfiguren. Untersuchungen zu Typus und Bedeutung der menschengestaltigen Architekturstütze in der griechischen und römischen Kunst*, Francfort/Main : Universität.

Schmidt-Dounas, B., Bringmann, Kl. et Steuben, H. V. 2000, *Geschenke erhalten die Freundschaft : Politik und Selbstdarstellung im Spiegel der Monumente; archäologische Auswertung*, Schenkungen hellenistischer Herrscher an griechische Städte und Heiligtümer Berlin : Akademie Verlag.

Schmitt, H. H. 1964, *Untersuchungen zur Geschichte Antiochos des Grossen und seiner Zeit*, Historia. Einzelschriften 6, Wiesbaden : F. Steiner.

Schörner, H. 2007, *Sepulturae graecae intra urbem : Untersuchungen zum Phänomen der intraurbanen Bestattungen bei den Griechen*, Boreas 9, Möhnesee : Bibliopolis.

Schubart, W. 1936, *Praxeis Paulou = Acta Pauli : nach dem Papyrus der Hamburger Staats- und Universitäts-Bibliothek*, Veröffentlichungen aus der Hamburger Staats- und Universitäts-Bibliothek Glückstadt : J. J. Augustin.

Schuchhardt, C. 1886, « Kolophon, Notion und Klaros », *IstMitt* 11, p. 398–434.

Schumacher, A. et Misiakiewicz, J.; Koenigs, W. (éd.) 2007, *Priene : die Restaurierung des Theaters 1992-1998*, Materialien aus dem Institut für Baugeschichte, historische Bauforschung und Denkmalpflege, Kunstgeschichte, Restaurierung, Kunsttechnologie und Konservierungswissenschaft Mayence : Ph. von Zabern.

Schwandner, E.-L. 1990, « Beobachtungen zur hellenistischer Tempelarchitektur von Pergamon », dans **Hoepfner, W. et Schwandner, E.-L.** (éd.), *Hermogenes und die hochhellenistische Architektur, Internationales Kolloquium, Berlin, 1988*, Mayence : Ph. von Zabern, p. 85–102.

Schwank, B. 1969, « Theaterplätze für"Gottesfürchtige"in Milet », *BZ* 13, p. 262–263.

Sear, Fr. 2006, *Roman Theatres : an Architectural Study*, Oxford Monographs on Classical Archaeology Oxford : Oxford University Press.

Seeck, O. K. 1962, *Notitia dignitatum : accedunt Notitia Urbis Constantinopolitanae et latercula provinciarum*, Francfort/Main : Minerva.

Segond, L. 2019, *La sainte Bible : nouvelleédition de Genève 1979 : avec parallèles, guide d'étude biblique et introductions aux livres de la Bible*, Romanel-sur-Lausanne : Société biblique de Genève.

Shear, J. L. 2002, *Polis and Panathenaia : the history and development of Athena's festival*, thèse de doctorat, Université de Pennsylvanie, Ann Arbor.

Shipley, Gr. 1987, *A history of Samos : 800-188 BC*, Oxford : Clarendon Press.

Shoe Meritt, L. T. 1936, *Profiles of Greek mouldings*, Cambridge (Mass.) : Harvard University Press.

Sifakis, Gr. M. 1967, *Studies in the history of Hellenistic drama*, Universityof London classical studies 4, Londres : University of London, Athlone Press.

Simon, E. 1957, « Beobachtungen zum Apollon Philesios des Kanachos », dans **Schauenburg, K.** (éd.), *Charites. Studien zur ALtertumswissenschaft*, Bonn : Athenäum, p. 38–46.

Simon, I. 2008, « Un aspect des largesses impériales : les « sparsiones » de « missilia » à Rome (Ier siècle avant J.-C.-IIIe siècle après J.-C.) », *Revue Historique* 132.4, p. 763–788.

Simpson, Chr. J. 2000, « Musicians and the arena : dancers and the hippodrome », *Latomus* 59.3, p. 633–639.

Simsek, C. et Sezgin, M. A. 2012, « The West and North Theatres in Laodicea », dans **Masino, F., Mighetto, P. et Sobrà, G.** (éd.), *Restoration and management of ancient theatres in Turkey : methods, research, results. Proceedings of the Hierapolis International Symposium, 2007*, Galatina : Congedo, Archeologia e storia XI, p. 103–128.

Skalisti, E. 2017, « Θέατρο Δωδώνης. Καταγραφή στοιχείων από τις εργασίες αποκατάστασης », dans **Georgoulas, G.** (éd.), *Σπείρα : επιστημονική συνάντηση προς τιμήν της Αγγέλικας Ντούζουγλη και του Κωνσταντίνου Ζάχου*, Athènes : Ekdosī tou Tameíou Archaiologikṓn Pórön kai Apallotriṓseōn, p. 333–344.

Slater, N. W. 1986, « The Lenaean Theatre », *ZPE* 66, p. 255–264 (https://www.jstor.org/stable/20186538).

Smith, R. R. R. et Erim, K. T. (éd.) 1991, *Aphrodisias Papers 2., The Theatre, a Sculptor's Workshop, Philosophers and Coin-Types, including the Papers given at the Third International Aphrodisias Colloquium, New York University, 1989*, JRA Suppl. II, Ann Arbor : JRA.

Smith, Th. 1678, *Remarks upon the manners, religion and government of the Turks together with a survey of the Seven Churches of Asia, as they now lie in their ruines, and a brief description of Constantinople*, Londres : Moses Pitt.

Sobrà, G. et Masino, F. 2010, « La frontescena severiana del teatro di Hierapolis di Frigia. Architettura, decorazione et maestranze », dans **Ramallo Asensio, S. F. et Röring, N.** (éd.), *La scaenae frons en la arquitectura teatral romana, actas del Symposium internacional, Cartagena, 2009*, Murcie–Carthagène : Université de Murcie, p. 373–412.

Sokolicek, A. 2011, « Chronologie und Nutzung des Magnesischen Tores von Ephesos », *ÖJh* 79, p. 359–381 (https://www.academia.edu/5973030).

Sokolowski, Fr. 1955, *Lois sacrées de l'Asie Mineure*, Travaux et mémoires des anciens membres étrangers de l'Ecole et divers savants 9, Paris : E. de Boccard.

Sokolowski, Fr. 1969, *Lois sacrées des cités grecques*, Paris : E. de Boccard.

Sokolowski, Fr. 1970, « Règlement relatif à la célébration des Panionia », *BCH* 94, p. 109–112.

Soyez, Br. 1974, « Le Phénicien Thalès et le synoecisme de l'Ionie », *AntCl* 43.1, p. 74–82 (https://www.persee.fr/doc/antiq_0770-2817_1974_num_43_1_1732).

Spanu, M. 1999, « Some Considerations on the Theatre of Elaiussa Sebaste », *Olba* 2, p. 411–424.

Spanu, M. 2001, « Teatri ed edifici da spettacolo in Cilicia », *Varia Anatolica* XIII, p. 445–477.

Spanu, M. 2011, *The Theatre of Diokaisareia*, Diokaisareia in Kilikien II, Berlin–Boston : W. de Gruyter.

Spineto, N. 2005, *Dionysos a teatro*, Storia delle religioni 16, Rome : L'Erma di Bretschneider.

Spon, J. 1678, *Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant fait aux années 1675 et 1676*, Lyon : Antoine Cellier fils.

Staab, Gr. 2009, « Epigramm auf eine Nemesisweihung und Sonnenuhr aus Oinoanda », *EpigrAnat* 42, p. 135–142 (https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3907917).

Stefanis, E. I. 1988, *Διονυσιακοί τεχνίται : συμβολές στήν προσωπογραφία του θεάτρου καί τῆς μουσικῆς των αρχαίων Ἑλλήνων*, Héraclion : Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Stephanou, A. P. 1960, « Ψήφισμα τοῦ Δήμου Χίων », dans **Boumpoulidis, Ph.** (éd.), *Εις μνήμην K. Αμάντου, 1874-1960*, Athènes : Μήνα Μυρτίδη, p. 140–146.

Stewart, E. 2017, *Greek tragedy on the move : the birth of a Panhellenic art form c.500-300 BC*, Oxford : Oxford University Press.

Stillwell, R. 1961, « Kourion : the Theater », *ProcAmerPhilSoc* 105.1, p. 37–78.

Storari, L. 1857, *Guide du voyageurà Smyrne*, Paris : Librairie de Castel, trad. française.

Strasser, J.-Y. 2000, *Les concours grecs d'Octave Auguste aux invasions barbares du 3ème siècle : recherches sur la date et la periodicité des concours sacrés*, thèse de doctorat, Université Paris Nanterre, Paris.

Strasser, J.-Y. 2002, « Choraules et pythaules d'époque impériale. À propos d'inscriptions de Delphes », *BCH* 126.1, p. 97–142 (https://www.persee.fr/doc/bch_0007-4217_2002_num_126_1_7088).

Strasser, J.-Y. 2004a, « Les Olympia d'Alexandrie et le pancratiaste M. Aur. Asklèpiadès », *BCH* 128.1, p. 421–468 (https://www.persee.fr/doc/bch_0007-4217_2004_num_128_1_7359).

Strasser, J.-Y. 2004c, « Une inscription de Kéramos, le coureur Politès et la Carie "Trachée" », *REA* 106, p. 547–568.

Strasser, J.-Y. 2006, « L'épreuve artistique ΔΙΑ ΠΑΝΤΩΝ », *Historia* 55.3, p. 298–327.

Strasser, J.-Y. 2010, « "Qu'on fouette les concurrents..." À propos des lettres d'Hadrien retrouvées à Alexandrie de Troade », *REG* 123.2, p. 585–622.

Strasser, J.-Y. 2018, « Inscriptions agonistiques d'Athènes et de Delphes », *BCH* 142.1, p. 233–278 (http://journals.openedition.org/bch/298).

Studniczka, Fr. 1888, « Aus Chios », *AM* 13, p. 160–201.

Styhler, G. 2012, « Building research and new paths for use by visitors at the theatre of Ephesus », dans **Masino, F., Mighetto, P. et Sobrà, G.** (éd.), *Restoration and management of ancient theatres in Turkey : methods, research, results. Proceedings of the Hierapolis International Symposium, 2007*, Galatina : Congedo, Archeologia e storia XI, p. 41–55.

Styhler-Aydin, G. 2013, *Vom hellenistischen Koilon zur römischen Cavea - der Zuschauerraum des Theaters in Ephesos : eine bauhistorische Analyse zu Architektur und Bautechnik im Kontext des kleinasiatischen Theaterbaus*, thèse de doctorat, T. U. Wien, Vienne, thèse inédite.

Styhler-Aydin, G. 2017, « Bauforschung im antiken Theater von Erythrai (Türkei) », dans **Fadai, A.** ***et al.*** (éd.), *Querschnitt. Publikation zum Forschungstag 2016/17 der Fakultät für Architektur und Raumplanung*, Vienne : Technishe Universität Wien, Wegweisungen 19, p. 132–133.

Stylianou, P. J. 1983, « Thucydides, the Panionian Festival, and the Ephesia (III 104), again », *Historia* 32, p. 245–249.

Taeuber, H. 2014, « Inschriften aus des Isa Bey Hamam in Selçuk », *ÖJh* 83, p. 267–279.

Talbot, E. (éd.) 1897, *Aristophane*, Paris : A. Lemerre.

Taşliklioğlu, Z. et Frisch, P. 1975a, « Inscriptions from the Troad », *ZPE* 19, p. 219–224.

Taşliklioğlu, Z. et Frisch, P. 1975b, « New Inscriptions from the Troad », *ZPE* 17, p. 101–114.

Tassignon, I. 2003, « Dionysos et les Katagôgies d'Asie Mineure », dans **Motte, A. et Ternes, C.-M.** (éd.), *Homo religiosus : Dieux, fêtes, sacré dans la Grèce et la Rome antiques*, Turnhout : Brepols, p. 81–100.

Tataki, A. 2009, « Nemesis, Nemeseis, and the Gladiatorial Games at Smyrna », *Mnemosyne* 62.4, p. 639–648 (https://brill.com/view/journals/mnem/62/4/article-p639_8.xml).

Texier, Ch. 1839–1849, *Description de l'Asie Mineure faite par ordre du Gouvernement Français, de 1833 à 1837*, Paris : Firmin Didot frères.

Texier, Ch. 1862, *Asie Mineure, description géographique, historique et archéologique des provinces et des villes de la Chersonnèse d'Asie*, L'Univers : histoire et description de tous les peuples 12, Paris : Firmin Didot frères.

Themelis *et al.* 2015, « The Theatre at Messene : Building Phases and Masons'Marks », dans **Frederiksen, R., Gebhard, E. R. et Sokolicek, A.** (éd.), *The Architecture of the Ancient Greek Theatre. Acts of an International Conference at the Danish Institute at Athens 27-30 January 2012*, Aarhus : Narayana Press, MoDIA 17, p. 203–231.

Themelis, P. 1998, « Ανασκαφή Μεσσήνης », *PAAH* 57/58 (1995), p. 55–86.

Thériault, G. 1996, *Le culte d'Homonoia dans les cités grecques*, Collection de la Maison de l'Orient méditerranéen 26 (série épigraphique : 3), Lyon–Québec : MOM–Ed. du Sphinx.

Thériault, G. 2001, « Remarques sur le culte des magistrats en Orient », *CEA* 38, p. 85–95.

Thériault, G. 2012, « Culte desévergètes (magistrats) romains et agônes en Asie Mineure », dans *Stephanèphoros de l'économie antique à l'Asie Mineure : hommagesà Raymond Descat* /, Bordeaux : Ausonius, p. 377–388.

Thonemann, P. 2011, *The Maeander Valley : a historical geography from antiquity to Byzantium*, Greek culture inthe roman world Cambridge–New York–Melbourne : Cambridge University Press.

Thonemann, P. 2015, « The Calendar of the Roman Province of Asia », *ZPE* 196, p. 123–141 (https://www.jstor.org/stable/43909946).

Tölle, R. A. 1969, *Die antike Stadt Samos : ein Führer*, Deutsches Archäologisches Institut Athen Mayence : Ph. von Zabern.

Tozzi, G. 2016, *Assemblee politiche e spazio teatrale ad Atene*, Ithaca Padoue : CLEUP.

Traversari, G. 1960, *Gli spettacoli in acqua nel teatro tardo-antico*, Rome : L'Erma di Bretschneider.

Travlos, J. 1951, « Ανασκαφαὶ ἐν τῷ Διονυσιακῷ θεάτρῳ », *ΠΑΕ*, p. 41–52.

Travlos, J. 1953–1954, « Ἡ παλαιοχριαστιανικὴ βασιλικὴ τοῦ Διονυσιακοῦ θεάτρου », *Ἀρχ. Ἐφ.* 2, p. 301–316.

Trémaux, P. 1866, *Exploration archéologique en Asie Mineure*, Paris : Hachette.

Trümpy, C. 1997, *Untersuchungen zu den altgriechischen Monatsnamen und Monatsfolgen*, Heidelberg : C. Winter.

Tsakyroglou, M. 1876–1879, *Τα Σμυρναϊκά : ήτοι ιστορική και τοπογραφική μελέτη περί Σμύρνης*, II, Smyrne : Δαμιανός.

Tuchelt, K. 1972, « Weihrelief an die Musen », *AA* 87, p. 87–105.

Tuna, N. 1985, « İonya ve Datça Yarımadası Arkeolojik Yüzey Araştırmaları 1984 », *AST* 3, p. 209–225.

Tuna, N. 1994, « Teos araştırmaları 1993 », *AST* 12, p. 167–176.

Tuna, N. 1996, « Teos araştırmaları 1995 », *AST* 14.1, p. 219–233.

Uz, D. M. 2013, *Teos'taki Dionysos Tapinağı*, ODTÜ Mimarlik Fakültesi Yayinlari.

Vacante, S. 2015, « Colophon in the Early Hellenistic Age », *Klio* 97.2, p. 539–602 (https://www.degruyter.com/view/j/klio.2015.97.issue-2/klio-2015-0037/klio-2015-0037.xml).

Vahtikari, V. 2014, *Tragedy performances outside Athens in the late fifth and the fourth centuries BC*, Papers and monographs of the Finnish Institute at Athens XX, Helsinki : Suomen Ateenan-Instituutin säätiö.

Valavanis, P. 1999, *Hysplex : the starting mechanism in ancient stadia : a contribution to ancient Greek technology*, University of California publications 36, Berkeley : University of California Press.

Vallois, R. 1926, « Les théâtres grecs : skéné et skénai », *REA* 28.2, p. 171–179 (https://www.persee.fr/doc/rea_0035-2004_1926_num_28_2_2402).

Vallois, R. 1929, « Topographie délienne, II », *BCH* 53, p. 185–315.

van Nijf, O. M. 1997, *The Civic world of professional associations in the Roman East*, Dutch monographs on ancient history and archaeology XVII, Amsterdam : J.C. Gieben.

Vanseveren, J. 1937, « Inscriptions d'Amorgos et de Chios », *RPh* 11, p. 313–347 (http://search.proquest.com/docview/1305595569/80516D4B60E34B1FPQ/138).

Varinlioğlu, E. 1980, « Inscriptions from Erythrae », *ZPE* 38, p. 149–156 (http://www.jstor.org/stable/20171866).

Varinlioğlu, E. 1981, « Inscriptions from Erythrae », *ZPE* 44, p. 45–50.

Varinlioğlu, E., Brun, P. et Bresson, A. 1990, « Une inscription de Pladasa en Carie », *REA* 92, p. 59–78.

Varkivanç, B. 2015, « Periaktoi at the Theatre of Kaunos », *Adalya* 18, p. 181–202.

Varkivanç, B. 2016, « Kaunos Tiyatrosu Erken Sahne Binası », dans *Vir doctus anatolicus. Studies in Memory of SencerŞahin/ Sencer Şahin Anısına Yazılar*, Istanbul : Kabalcı Yayıncılık, Philia Supplements 1, p. 1015–1023.

Varkivanç, B. 2017, « The Stone Architecture of the Proskene of the Theater in Kaunos », *Adalya* 20, p. 267–289.

Varkivanç, B. 2019, « 2018 Yılı Ksanthos Çalışmaları », *ANMED* 17, p. 246–254.

Vendries, Chr. 2015, « Abstinence sexuelle et infibulation des chanteurs dans la Rome impériale », dans **Prost, Fr. et Wilgaux, J.** (éd.), *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, Histoire, p. 247–261 (http://books.openedition.org/pur/7343).

Ventroux, O. 2017, « Le premier des citoyensà Pergame sous le Haut-Empire : C. Antius Aulus Iulius Quadratus », dans **Heller, A. et Van Nijf, O.** (éd.), *The Politics of Honour in the Greek Cities of the Roman Empire*, Leyde : E. J. Brill, p. 339–367.

Vespignani, G. 2001, *Il circo di Costantinopoli nuova Roma*, Quaderni della Rivista di bizantinistica, 4 Spoleto : Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo.

Vespignani, G. 2010, *Ἱππόδρομος : il circo di Costantinopoli nuova Roma dalla realtà alla storiografia*, Quaderni della Rivista di bizantinistica 14, Spoleto : Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo.

Vix, J.-L. 2010, *L'enseignement de la rhétorique au IIe siècle ap. J.-C. à travers les discours 30-34 d'Ælius Aristide ἐν λόγοις καὶ μαθήμασιν καὶ ἐπαίνοις τραφείς*, Recherches surles rhétoriques religieuses 13, Turnhout : Brepols Publishers.

Vix, J.-L. 2016, « Aelius Aristide et la comédie », dans **Pernot, L., Abbamonte, G. et Lamagna, M.** (éd.), *Ælius Aristide écrivain*, Turnhout : Brepols, Recherches sur les rhétoriques religieuses 19, p. 375–392.

Vollgraff, G. 1919, « Novae inscriptiones Argivae (Continued) », *Mnemosyne* 47.3, p. 252–270 (https://www.jstor.org/stable/4426028).

Vouaux, L. 1913, *Les Actes de Paul*, Les Apocryphes du Nouveau Testament : documents pour servirà l'étude des origines chrétiennes Paris : Letouzey et Ané.

Wallace, R. 2005, *An introduction to wall inscriptions from Pompeii and Herculaneum*, Wauconda : Bolchazy-Carducci.

Walter, H. 1990, *Das Griechische Heiligtum : dargestellt am Heraion von Samos*, Stuttgart : Urachhaus.

Waltzing, J.-P. 1900, *Étude historique sur les corporations professionnelles chez les Romains*, Mémoires couronnés et autres mémoires 50/3-4, Louvain : Peeters.

Weber, B. F. 1999a, « Die Restaurierungsmaßnahmen im Theater von Milet – Arbeiten im September 1997 », *AA* 1999.1, p. 115–124.

Weber, B. F. 1999b, « Milet tiyatrosunda restorasyon, emniyet ve korumaçalışmaları 1991a kadar », dans *Antik Tiyatrolarda araştırma ve koruma çalışmaları*,, Istanbul.

Weber, B. F. 2001, « Die Restaurierungsmaßnahmen im Theater von Milet – Arbeiten in den Kampagnen 1998 - 1999 », *AA* 2001, p. 423–450.

Weber, B. F. 2002, « Die Säulenordnung des archaischen Dionysostempels von Myus », *IstMitt* 52, p. 221–271.

Weber, B. F. 2005, « Die Restaurierungsmaßnahmen im Theater von Milet – Arbeiten in den Kampagnen 2000 - 2002 », *AA* 2005.1, p. 195–205.

Weber, G. 1901, « Erythrai », *AM* 26, p. 103–118.

Weber, G. 1904, « Zur Topographie der ionischen Küste », *AM* 29, p. 222–236.

Weber, H. 1965, « Myus. Grabung 1964 », *IstMitt* 15, p. 43–64.

Weber, H. 1967, « Myus. Grabung 1966 », *IstMitt* 17, p. 128–143.

Weber, U. 2011, « Neues aus dem Orakelheiligtum von Didyma », *AW* 2011.2, p. 65–67.

Weber, U. 2013, *Versatzmarken im antiken griechischen Bauwesen*, Philippika LVIII, Wiesbaden : Harrassowitz.

Weber, U. *et al.* 2015, « Didyma— Bericht über die Arbeiten der Jahre 2010—2013 », *AA* 2015.1, p. 109–172.

Welch, K. 1998a, « The Stadium at Aphrodisias in Caria », *AJA* 102.3, p. 547–569.

Welch, K. 1998b, « Roman Games in Greek Stadia : The Greek East, Athens, and the Tomb of Herodes Atticus », *JRA* 11, p. 117–145.

Welch, K. E. 2007, *The Roman Amphitheatre : From Its Origins to the Colosseum*, Cambridge : Cambridge University Press.

Welles, C. B. 1934, *Royal Correspondence in the Hellenistic Period : a Study in Greek Epigraphy*, New Haven : Yale University Press.

West, M. L. 2010, « Rhapsodes at Festivals », *ZPE* 173, p. 1–13 (https://www.jstor.org/stable/20756824).

Wheler, G. 1689, *Voyage de Dalmatie, de Grèce et du Levant*, Paris : Daniel Hortemels.

Wiegand, T. et Schrader, H. 1904, *Priene : Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen in den Jahren 1895-1898*, Berlin : G. Reimer.

Wiegand, Th. 1898, « Das Theater zu Priene », *AM* 23, p. 307–313.

Wiegand, Th. 1901, « Ausgrabungen zu Milet », *AA* 4, p. 191–199.

Wiegand, Th. 1902, « Zweiter vorläufiger Bericht über die Ausgrabungen der Königlichen Museen zu Milet », *AA* 5, p. 147–155.

Wiegand, Th. 1904, « Dritter vorläufiger Bericht über die Ausgrabungen der Königlichen Museen zu Milet », *AA* 7, p. 2–10.

Wiegand, Th. 1906, « Vierter vorläufiger Bericht über die Ausgrabungen der Königlichen Museen zu Milet », *AA* 9, p. 2–42.

Wiegand, Th. et Knackfuss, H. 1941, *Didyma I. Die Baubeschreibung in drei Bänden*, Staatliche Museen zu Berlin Berlin : Mann.

Wiemer, H.-U. 2004, « Akklamationen im spätrömischen Reich : Zur Typologie und Funktion eines Kommunikationsrituals », *Archiv für Kulturgeschichte* 86, p. 27–74 (http://www.digizeitschriften.de/en/dms/img/?PID=PPN391118072_0086%7Clog9).

Wilamowitz-Moellendorff, U. V. 1925, « Der Rhetor Aristeides », *SBBerlin* XXX, p. 333–353.

Wilhelm, A. 1901, « Zu den Inschriften aus Magnesia am Maeander », *JÖAI Beibl.* 4, p. 25–36 (https://www.jstor.org/stable/4473018).

Wilhelm, A. 1906, « Epigraphisches », *Hermes* 41.1, p. 69–77 (https://www.jstor.org/stable/4473018).

Wilson, Br. 2013, « Francesco Lupazzolo's Isolario of 1638 : The Aegean Archipelago and Early Modern Historical Anthropology », dans **De Maria, B. et Frank, M.** (éd.), *Reflections on Renaissance Venice : A Celebration of Patricia Fortini Brown*, Milan, p. 187–199 (https://www.academia.edu/5964378).

Wilson, Ch. W. 1895, *Handbook for travellers in Asia Minor, Transcaucasia, Persia, etc*, Londres : J. Murray.

Wilson, M. 2017, « *Hilasterion* and imperial ideology : A new reading of Romans 3 :25 », *HTS Teologiese Studies / Theological Studies* 73.3, p. 1–9 (http://www.hts.org.za/index.php/HTS/article/view/4067).

Winter, F. E. 1983, « The stage of the new comedy », *Phoenix* 37, p. 38–47.

Wittek, P. 1934, *Das Fürstentum Mentesche : Studie zur Geschichte Westkleinasiens im 13.-15. jh*, IstMitt 2, Istanbul : Universum Druckerei.

Witulski, Th. 2000, *Die Adressaten des Galaterbriefes : Untersuchungen zur Gemeinde von Antiochia ad Pisidiam*, Forschungen zur Religion und Literatur des Alten une Neuen Testaments 193, Göttingen : Vandenhoeck-Ruprecht.

Wood, J. T. 1877, *Discoveries at Ephesus, including the site and remains of the Great Temple of Diana*, Londres : Green.

Wörrle, M. 1988a, « Inschriften von Herakleia am Latmos, 1. Antiochos III., Zeuxis und Herakleia », *Chiron* 18, p. 421–470.

Wörrle, M. 1988b, *Stadt und Fest im kaiserzeitlichen Kleinasien : Studien zu einer agonistischenStiftung aus Oinoanda*, Vestigia 39, Münich : C. H. Beck.

Wycherley, R. E. 1957, *The Athenian agora : results of excavations conducted by the American school of classical studies at Athens. Volume III, Literary and epigraphical testimonia*, Princeton : ASCSA.

Yakoumis, H. (éd.) 2008, *Phocée : 1913-1920 : le témoignage de Félix Sartiaux*, Paris : Kallimages.

Yalman, B. 1981, « İznik tiyatro kazısı 1980 », *KST* 3, p. 31–34.

Yalman, B. 1982, « İznik tiyatro kazısı 1981 », *KST* 4, p. 229–235.

Yalman, B. 1983, « İznik tiyatro kazısı 1982 », *KST* 5, p. 215–220.

Yalman, B. 1984, « İznik tiyatro kazısı 1983 », *KST* 6, p. 459–468.

Yalman, B. 1985, « İznik tiyatro kazısı 1984 », *KST* 7, p. 579–596.

Yalman, B. 1986, « İznik tiyatro kazısı 1985 », *KST* 8.2, p. 233–258.

Yalman, B. 1987, « İznik tiyatro kazısı 1986 », *KST* 9.2, p. 299–328.

Yalman, B. 1988, « İznik tiyatro kazısı 1987 », *KST* 10.2, p. 339–382.

Yalman, B. 1989, « İznik tiyatro kazısı 1988 », *KST* 11.2, p. 301–324.

Yalman, B. 1990, « İznik tiyatro kazısı 1989 », *KST* 12.2, p. 379–404.

Yalman, B. 1991, « İznik tiyatro kazısı 1990 », *KST* 13.2, p. 377–402.

Yalman, B. 1992, « İznik tiyatro kazısı 1991 », *KST* 14.2, p. 181–204.

Yalman, B. 1993, « İznik tiyatro kazısı 1992 », *KST* 15.2, p. 425–454.

Yalman, B. 1995, « İznik tiyatro kazısı 1994 », *KST* 17.2, p. 337–360.

Yalouris, E. 1986, « Notes on the Topography of Chios », dans **Boardman, J. et Vaphopoulou-Richardson, C. E.** (éd.), *Chios. A Conference at the Homereion in Chios (1984)*, Oxford, p. 141–161.

Yavuz, A. B., Bruno, M. et Attanasio, D. 2011, « An updated, multi-method database of Ephesos marbles, including white, greco scritto and bigio varieties », *Archaeometry* 53.2, p. 215–240 (http://doi.wiley.com/10.1111/j.1475-4754.2010.00542.x).

Yegül, F. 2006, « Bir Tiyatro Ne Zaman Tiyatro Değildir ? Menderes Magnesiası'nda Bir"Seyir Yeri" », *Anatolia* 30, p. 149–159, compte rendu de Bingöl 2006.

Yilmaz, Y. 2010, *Anadolu Antik Tiyatroları*, Istanbul : Yem Yayınları.

Yoshitake, R. 2016, « The Movable Stage in Hellenistic Greek Theatres », *AA*2, p. 119–133.

Zabrana, L. 2011, « Vorbericht zur sogenannten Tribüne im Artemision von Ephesos – ein neues Odeion im Heiligtum der Artemis », *ÖJh* 80, p. 341–364.

Zabrana, L. 2012, « Im heiligen Bezirk des Artemisions : neue Erkenntnisse zur"Tribüne"in Ephesos », *AW* 5/12, p. 74–81.

Zabrana, L. *et al.* 2018, *Das Odeion im Artemision von Ephesos*, Forschungen inEphesos 12.6, Vienne : ÖAW.

Zaccagnino, Cr. 1998, *Il thymiaterion nel mondo greco : analisi delle fonti, tipologia, impieghi*, Rome : L'Erma di Bretschneider.

Zachos, K. L. 2016, « The stadium of Actian Nicopolis : observations on dating and architectural evolution », dans **Zambas, C.** ***et al.*** (éd.), *Αρχιτέκτων : τιμητικός τόμος για τον καθηγητή Μανόλη Κορρέ = Honorary volume for Professor Manolis Korres*, Athènes : Μέλισσα, p. 541–553.

Ziebarth, E. 1914, *Aus dem griechischen Schulwesen : Eudemos von Milet und Verwandtes*, Leipzig : B. G. Teubner.

Ziebarth, E. G. L. 1896, *Das griechische Vereinswesen*, Leipzig : S. Hirzel.

Zimmer, G. 1984, « « Zollstöcke » Römischer Architekten », dans **Hoepfner, W.** (éd.), *Bauplanung und Bautheorie in der Antike*, Berlin : DAI, DiskAB IV, p. 265–276.

Zolotas, A. G. 1908, « βραχεῖαι ἐπανορθώσεις καὶ προσθῆκαι εἰς τὰς Χιακὰς ἐπιγραφὰς και νέαι τινες ἐπιγραφαὶ », *Athena* 20, p. 509–526.

Zolotas, A. G. 1923, *Ιστορία της Χίου. Α'.Ιστορική τοπογραφία και γενεαλογία. ΙΙ, τοπογραφία πόλεως Χίου - γενεαλογία*, Athènes : Σακελλαρίου.

Zuckerman, C. 2000, « Le cirque, l'argent et le peuple.À propos d'une inscription du Bas Empire », *REByz* 58, p. 69–96.

Index des inscriptions

AE
2006
1403 869

Bean — Mitford, *Rough Cilicia* II
197, 218 1271
Bosch 1967
35, 51 . . . . . 1269, 1272

CIG
3059 990
3068 A 984
3068 B 985
3068 C 988
3069 989
3070 989
3071 989
3081 966
3082 + 3061 . . . 960, 966, 979, 983, 987
3083 966
3088 986
3089 . . . . . 982, 983, 986
3090 989
3169 858
5361+5362 1276
5614 39
CIL
III
6832 1273
IV
1177 . . . . . 282, 1283
1185 909
3884 909
7989 a, c 282, 909, 1283
7992 909
7993 . . . . . 282, 1283
7994 909
7995 909
9970 . . . . . 282, 1283
VI
32098c 1464
VI 2
10149 878
VIII
26606-26607 77
X
1074 d 282, 1283
XI 2
5820 77
Corinth 8.1
14 882
19 882
Corinth 8.3
153 882

FD III 1
54 276
121 275
219 298
547 . . . . . 300, 883
550 . . . . . 279, 284, 870–872, 874
551 . . . . . 301, 441, 661, 884
555 649
FD III 2
134 981
FD III 3
129 439
145 878
214 . . . . . 97, 100
215 100
219 100
220 100
221 . . . . . 97, 100
222 97
223 . . . . . 98, 100
224 98
225 98
226 100
FD III 4
117 276
127 878
153 810
177 659
416 275

472B IV 430
476 . 279, 280, 284, 301, 649, 650, 661, 872–874, 884
477 871
FD III 5
23 857
FD III 6
143 . . . . . 300, 870, 875, 883

GIBM
897 863

Hellmann, *Choix architect.*
47 546
Hdt.
I
1, 1-5 1501

IAG
75 871
196/8 n. 70 868
I.Anazarbos
25 285
I.Ancyra I
141 1042
143 1042
I.Aphr.
8.54-79 1439
8.58.18i 1469
8.61.8i 1458
8.69 1450
8.85 1285
8.115 . . . . . 405, 427
10.10.U 1450
11.305 1272
12.920 . . . . . 284, 870
12.1111 . . . . . 288, 547
15.221 1439
315 964
I.Arykanda
79 1441
I.Cos Segre
ED16 1407
ED82 1407
ED145 1407
ED177 1407
EV 203 478
I.Cret.
III iii 3, C 430
IV
305 656
I.Délos
444 B 85
1812 422
1907 1070
2551 297
I.Didyma
39 . . . . . 41, 1233
50 606
84 . . . . . 646, 652
97 B4 432
97b 653
142 646
148 652
149 652
152 654
154 646
162 646
164 . . . . . 493, 649
171 646
172 646
173 646
174 647
179 1118
180 646
181 . . . . . 644, 646
182 646
183 . . . . . 280, 646
184 646
192 646
197 646
199 653
230 646
249 585
252 650
253 . . . . . 646, 652
254 653
262 653
263 1456
269-271 653
278 . . . . . 652, 653
279 . . . . . 654, 1269
296 1456
297 653
305 650
314 1247
331 653

332 . . . . . 649, 650, 1451
339 . . . . . 646, 651, 652
363 657
367 646
372 660
382 . . . . . 605, 653
385I 653
415 . . . . . 646, 652
424 490
441 653
447 653
452 653
468 653
469 653
471 653
477 653
479 . . . . . 490, 641, 644, 645, 647
539 655

I.Ephesos

7 281
9 . . . . . 191, 276
10 1037
14 . . . . . 277, 279
17 192
17-19 287
21 I et II 287
22 278
27 . . . . . 203, 206, 269, 857, 859, 1239
35 280
205 160
223 294
236 . . . . . 301, 441, 661, 884
251 282
276 271
411 . . . . . 264, 857, 859
424 208
438 207
462 . . . . . 288, 1260
464 203
534 267
541 268
542 268
544 268
546 267
551 268
598 268
618 . . . . . 268, 284, 1439
626 264
627 . . . . . 278, 293
637 278
661 . . . . . 160, 264
672 278
676 439
692 278
702 . . . . . 280, 1112
721 . . . . . 283, 285, 293
728 . . . . . 162, 278
810 293
859a 277, 279, 280
860 307
902 . . . . . 297, 764
930 288
974 299
1001 297
1003-1008 298
1010 298
1011-1029 298
1029 298
1030 298
1031-1044 298
1033 298
1034-1037 298
1034-1039 298
1041-1044 298
1045 298
1076 298
1104 A 299
1105 277
1105a 277
1105b 279
1106 . . . . . 278, 279, 300, 883
1107 . . . . . 285, 286
1109 286
1110 286
1111 286
1112 . . . . . 285, 286
1113 286
1114-1118 279
1120 279
1123 . . . . . 278, 283, 871
1130 . . . . . 277–279, 646, 870
1131 . . . . . 871, 872, 874, 876
1132 646
1135 . . . . . 300, 441
1136 299
1137 302

1145 287
1147 . . . . . 286, 287, 302
1149 . . . . . 301, 302
1152 278
1159 286
1171 294
1172 294
1174 . . . . . 290, 295
1177 290
1181 290
1182 294
1257 764
1270 764
1307 221
1389 272
1408 179
1411 179
1440 179
1448 273
1452 . . . . . 179, 273, 277
1453 . . . . . 179, 273, 279
1487 255
1489 255
1491 1260
1491-1493 241
1522 160
1552 279
1595 764
1604 . . . . . 237, 279
1605 . . . . . 277, 279, 646
1606 301
1611 . . . . . 279, 646
1618 . . . . . 279, 285
1620 294
1621 294
2003 . . . . . 179, 273, 277
2031 191
2033 192
2034 197
2035 205
2037 207
2038 203
2039 . . . . . 205, 211, 218
2040 218
2041 . . . . . 215, 218
2042 175
2043-2044 221
2048 236
2050 240
2052 236
2053 240
2054 240
2055 240
2056 . . . . . 240, 278
2058 187
2061 . . . . . 207, 283
2061 II 289
2062 207
2063 207
2064-2066 236
2067 237
2068 237
2069 237
2070-2071 237
2072 . . . . . 237, 278, 284, 870, 871
2073 237
2084 267
2085 267
2091 . . . . . 225, 226
2092 227
2092b 227
2093 226
2094 228
2113 . . . . . 264, 856, 859
2905 294
3004 160
3055 293
3056 . . . . . 278, 293
3066 . . . . . 288, 1112
3070 293
3071 . . . . . 285, 293
3072 . . . . . 162, 278
4114 . . . . . 279, 280, 283, 284, 300, 871
4346 294
4354 . . . . . 287, 293, 654

I.Erythrai

4 . . . . . 309, 339
6 . . . . . 309, 341
8 . . . . . 309, 310, 341
9 309
11 342
12 342
13 . . . . . 339, 342
21 . . . . . 310, 315, 338, 339
22 310
23 310

24 . . . . . 310, 339, 340, 342
27 . . . . . 339, 340, 342
28 343
29 343
30 . . . . . 341, 680
31 . . . . . 310, 341
35 . . . . . 339, 340
36 . . . . . 339, 340
60 341
61 341
64 . . . . . 337, 339
81 1118
82 338
87 680
111 . . . . . 339, 342, 763, 769
112 . . . . . 339, 340
113 339
114 339
115 . . . . . 339, 343
117 343
119 . . . . . 339, 340
131 337
132 311
134 311
135 311
141 311
201 342
205 . . . . . 340, 341
207 . . . . . 764, 1098
224-228 311
504 . . . . . 340, 680, 681

IG

IX 2
528 298
528, 531-534, 537 1262
I 3
21 490
263 490
I²
372-374 857
I³
14 . . . . . 309, 339
34 1014
46 1014
71 1014
II/III²
456, b5/6 770
II²
20 335
155 1022
351 + 624 1278
456 . . . . . 117, 144
470 117
992 1015
1006 1030
1330 1095
1368 1070
2086 882
2311 770
3138 . . . . . 144, 149, 279
3163 870
3169/3170 . . . . . 296, 884
3535 1082
3623 876
3800 424
5021 . . . . . 676, 1236
IV² 1
103 857
V 1
662 878
V 2
451-452 1242
VII 1392
49 650
540 878
1760 882
1773 882
1892 989
4147 298
IX 1², 2
420 679
740 878
IX 2
62 878
XI 2
161 679
203 679
XI 4
525 643
617 643
653 274
820 98
1061 + 1136 984
1403 1094
XII
6, 1

56 789
150 789
Suppl. 139 642
XII 1
6 339
73b6 432
82 284
XII 3
172 863
1243c 1456
1259 1250
XII 4
153-154 646
935 . . . . . 145, 478
XII 4, 1
129 . . . . . 97, 100
296 1407
298 1407
299 1407
306 1407
307 1407
308 1407
328 1407
350 1407
XII 5
444 . . . . . 18, 348, 667
823 644
XII 6
342 651
XII 6, 1
4 799
30 1399
38 794
42 798
56 . . . . . 794, 799, 802
95 795
119 795
120 795
122 803
150 794
155 698
172 803
173 . . . . . 659, 798, 801–803
174 . . . . . 798, 802
175 798
176 801
177 . . . . . 801, 802
178 802
261 790
295 800
305 . . . . . 798, 800
306 801
312 798
334 798
340 1269
458 801
484 800
716 803
824 802
961-964 801
XII 7
226 659
XII 8
269 863
XII 9
189 882
899 1099
XII Suppl.
140 642
XIV
739 873
746 868
1815 875
1860 879
I.Gerasa
51 . . . . . 76, 212
IGR
IV
468 . . . . . 299, 884
1416 18
1432 . . . 284, 299, 301, 647, 870, 872, 873, 884
1756 897
IGUR
I
240 . . . . . 284, 870, 872, 873
253 . . . . . 284, 296, 870
256 284
III
1260 875
I.Iasos
20 1248
80 . . . . . 145, 149–152
107-109 868
108 653
110 648

164 676
249 1236
608 1091
I.Ilion
1 1022
10 1272
12 1257
31 1272
I.Kalch
16 42
I.Kaunos
17 863
I.Keramos
14 648
I.Kibyra
35 1441
42E 1452
I.Kios
94, 17 679
I.Knidos
231 862
I.Lampsakos
33 . . . . . 144, 151, 152
76 876
I.Laodikeia am Lykos
4-5 1091
15 1279
29-36 1440
31 1447
83 1279
I.Magnesia
2 428
4 428
6 429
7b 429, 694
9 429
10 428
11 428
12 . . . . . 429, 435, 440
14-15 433
15b 432, 434
16 432
18 433
22 433
24 433
25 433
31 433
32 433
34 433
35 430
36 430
39 433
48 430
53 . . . . . 118, 433
54 . . . . . 432, 433, 984
61 430
88a-g 438, 440
88a-m 436
89 . . . . . 430, 434, 440
90 430
91 399
91a 424, 434
92 . . . . . 382, 420
92a 421, 428
92b 368, 428
93 . . . . . 491, 698
94 435
97 . . . . . 431, 435, 981, 983
98 . . . . . 410, 434
99 355
100a 1059
101 . . . . . 364, 431, 437
103 364
104 434
107 . . . . . 436, 438
109 424
117 355
123 382
126 379
127 . . . . . 364, 416, 436, 1272
129 . . . . . 423, 439, 441
130 . . . . . 397, 399
132 . . . . . 382, 397
133 . . . . . 382, 397
135 382
139 . . . . . 382, 397
151 382
152 . . . . . 382, 397
154 . . . . . 379, 424
160 383
163 . . . . . 383, 437
165 . . . . . 383, 439, 880
167 383
174 384
175 384
180 871

181 364
184 427
185 384
186 427
188 383
189 384
190 384
192 . . . . . 277, 279, 436, 439
193 . . . . . 432, 433
199 384
203 . . . . . 385, 386
211 381
213 397
215 . . . . . 355, 362
216 . . . . . 355, 362
219 423
221 423
222 425
223 425
229 355
230-233 362
233 419
237 440
247 419
249 419
250 419
320 . . . . . 377, 424
322 424
323 . . . . . 377, 424
327 424
328 . . . . . 377, 424
333 424
339 . . . . . 377, 424
344 423
345 424
368 424
372 424
376 424
389 424
397-399 424

I.Mylasa
605 910
634 . . . . . 981, 983
II T51 A-B 641

I.Napoli
I
49 873
50 . . . . . 277, 279, 284, 868, 1102
51 284

I.Pergamon
163 354
205 281
268 281

I.Perge
338 1415
338-339 1441
350-351 1441
476f 1457
477 1441

I.Priene (2014)
1 697
2 769
2-4 698
5 . . . . . 761, 765, 770
6 . . . . . 759, 770
8 . . . . . 491, 759
11 698
16 . . . . . 742, 766
17 762
18 . . . . . 642, 762
19 766
19-20 741
20 767
22 767
23 767
24 767
25 767
27 . . . . . 762, 1395
28 . . . . . 698, 767
29 767
29-31 698
32 698
34 767
37 763
40 756
55 759
56 . . . . . 761, 768
63 756
64 . . . . . 759, 768, 769
65 . . . . . 759, 765, 768, 769
67 . . . . . 343, 769, 1041
68 . . . . . 769, 771
68-70 700
69 . . . . . 759, 769, 771, 774, 1041
70 . . . . . 759, 771
71 768

72 . . . . . 770, 775, 1041
74 345
75 345
81 770
99 . . . . . 765, 770
101 758
102 774
103 . . . . . 103, 766, 774
107 . . . . . 694, 695, 762, 767
108 768
109 . . . . . 767, 768
110 767
113 . . . . . 767, 768
114 . . . . . 342, 757, 763, 769
116 . . . . . 145, 148, 151, 152, 769
119 768
120 768
122 768
125 768
132 698
134 698
141 . . . . . 491, 698
144 . . . . . 756, 763, 766, 771
146 . . . . . 667, 711
147 . . . . . 667, 711
148 . . . . . 667, 711
149 742
153-155 699
168 764
169 759
170 759
171 . . . . . 757, 759
172 . . . . . 757, 759
173 759
174 759
175 759
176 759
177 756
180 757
181 755
182 755
183 756
219 700
222 699
229 758
230 758
238 758
250 758
262 751
275 755
304 699
317 699
330 759
338 1467
340 1461
398 . . . . . 669, 677
399 . . . . . 667, 759
412 772
722 773
T2 698
T3 . . . . . 356, 491, 698
T4 . . . . . 491, 698

I.Sardis I
8 . . . . . 41, 860

I.Sinope
103 41

I.Smyrna
239 874
468 879
573 . . . . . 809, 867
577 808
578 862
579 . . . . . 863, 865
581 . . . . . 863, 865
582 863
583 863
584 867
594 881
595 881
598-601 881
602 . . . . . 880, 899
622 . . . . . 819, 881
623-625 881
628 812
634 811
635 . . . . . 869, 870
637 876
637-638, 640 18
639 881
641 . . . . . 874, 876
647 809
650 876
652 881
656 879
657 . . . . . 811, 865, 876, 882
659 . . . . . 279, 284, 647, 872, 874, 884

660 874
661 . . . . . 871, 874
662-667 876
664 872
668 874
672 812
680-681 861
682 855
683 858
687 811
688-692 811
696 811
697 . . . . . 811, 846, 872, 874, 876, 881
713 . . . . . 858, 1439
725 876
758 881
761 861
767 811
788 862
809 . . . . . 815, 839
810 855
814 812
817 812

I.Stratonikeia
701 1247

I.Tralles
20 641
110 . . . . . 283, 870, 1103
119 874
135 . . . . . 279, 300, 873, 883
136 . . . . . 870, 873, 874, 883

IvO
39 646
55 . . . . . 865, 876
232 298
237 874
243 296
327 281

Lanckoronski *et al.* 1890–1892
184 42

LBW
10 855

MAMA
IV
143 C15 1274
VI
146, 106, l. 11-17 1260
176 856

Milet I 2
1-2 492
5 . . . . . 529, 606
10 808

Milet I 3
33e 46
123 490
127 492
133 650
136 641
143B 491
145 . . . . . 646, 653, 662
146A 491
148 . . . . . 356, 491, 698
149 491
150 . . . . . 491, 492
152 A 642
152 C 642
176 . . . . . 614, 1451
408 443
1052 646

Milet I 7
203 . . . . . 492, 651, 652
203a 1456
205a 876
244 491
253 492

Milet I 9
306 . . . . . 492, 680, 681, 1095
368 1456
933 655

Milet VI 1
178 662
204 653
234-235 18
240 18
260 18
262 18
328 652
329 652

Milet VI 2
482 654
790 579
928 . . . . . 529, 606
929 1451
929-934 613
930 1451

935 . . . . . 546, 607, 1458
936 . . . . . 542, 587, 607
939 . . . . . 557, 1458
940 612
940 a 615
940 aa 624
940 b 615
940 c 616
940 e 618
940 f 618
940 h 615
940 i 618
940 j 616, 617
940 k 621
940 l 615
940 m 622
940 n 614
940 o 616
940 p 616
940 q 616
940 r 618
940 s 619
940 u 623
940 x 623
940j 608
944 648
1026 645
1033 645
1038 645
1039 . . . . . 492, 644, 645
1221 548
1225 548
1309 579

Milet VI 3
145 679
163 650
195 650
939 609
940 . . . . . 1448, 1454
1054 661
1065 640
1075 . . . . . 646, 648
1091 579
1126 585
1127 585
1138 1458
1139 1458
1140 . . . . . 648, 660
1141 656
1145 650
1162 650
1221 653
1292 578
1293 578
1313 579
1367+1368 1458
1369 584
1370 584
1380 1243
1381 1243

OGIS
222 681

Olympionikai
616 808

RECAM IV
K5 856
K7 1315

SE
126.2 179
126.3 277
1568.3 288
1892.1 294

SEG
2.580 977
3.334 882
4.599-600 . . . . . 977, 978
12.511 1041
19.335 878
22.350 102
25.501 878
35.937 880
38.1267 281
38.1462 1031
40.1012 310
41.1003 . . . . . 916, 983, 992
43.873 694
44.949 982
46.422 680
47.2360 979
48.1333 868
50.1195 1091
51.1613 990
51.1615-1616 978
51.1617 966

51.1618 976
51.1618-1619 974
52.1457ter 1315
55.1284 981
57.1134-1137 . . . . . 984, 986, 987, 989
59.1406 340
60.115 868

Syll[3]
344 348
426 915
563-566 916
611 1099
662 42
740 864
959 . . . . . 101, 108

TAM
II
408 33
587 . . . . . 280, 284, 650, 869
653 1441
III 1
872 . . . . . 1441, 1456
V 2
977 882
1005 280
1012 882

Welles, *RC*
3-4 348
53 987

Index des sources littéraires

— A —

A. Apôtres
13-14 1313
23-40 . . . . . 302, 912
XIX
19 1333
Acta Pauli
IX
11-26 . . . . 304, 912, 1251, 1325, 1326
Aen. Tact.
XVII
4, 6 . . . . . 99, 101, 1017, 1033
Aeschin. *Contre Ctésiphon*
VII
50 1058
Alciphr.
III
35 1058
Amm. Marc.
XIV
2, 1 1318
AP
XII
193 879
XVI
289 879
App., *BC*
I
4, 31-33 841
V
4 311
App., *Mith.*
21 356
61 356
112 105
181-182 . . . . . 109, 1334
186 108
189 449
Apul. *M.*
III
3 1248
Ar. *Ach.*
693 1248
Ar. *Eq.*
20-40 895
27 *cf.* 29 894
547 1472
Ar. *Nu.*
428-429 894
1292-1296 894
1395 894
Ar. *Pax*
173-175 1147
742-747 (parabase) 894
VII 2 1147
Arr., *An.*
I
18-20 490
Ar. *Scholia*
292 b 1153
Arstd. *Or.*
II (*Contre Platon sur la rhétorique*) 894
III (*Contre Platon pour la défense des quatre*) 894
p. 161 37
XVII (*Smyrnaïkos*)
p. 230 . . . . . 865, 866, 1010
p. 232 . . . . . 28, 853, 906
XVIII (*Monodie sur Smyrne*)
p. 261 . . . . . 28, 32, 853
p. 262 . . . . . 846, 851, 902, 913
XIX 890
12 916
XXII (*Pour Éleusis*)
p. 269 866
XXIX (*Contre les représentations comiques*)
p. 509, l. 4-9 904
XXX
7-9 1232
XXXIV 903
XLVIII (*Deuxième discours sacré*)
p. 101, l. 24. 896

p. 101, l. 30-31 895
L (*Quatrième discours sacré*)
p. 332 896
p. 338-343 899
p. 341 . . . . . 865, 866
L
87, p. 341-342 902
LI (*Cinquième discours sacré*)
p. 349, l. 28-29 901
p. 350, l. 19-20 901
p. 350-351 894
p. 353-355 . . . . . 37, 43, 846, 851, 885
p. 356-357 890
p. 359, l. 11-12 900
p. 360-361 903
Artem.
I 64 . . . . . 853, 874
Arist. *Ath.*
43, 3 . . . . . 909, 911
67, 2 1248
Arist. *Po.*
1449b 1007
1461b 1011
Arist. *Pol.*
1303b 118, 120
Arist. *Rh.*
1404 b, 1412 a, 1413 b 1013
III
9
1413b, 14-16 107
Asc. *Caec*
16-50 . . . . . 80, 1277
Asc. *Verr.*
202, 262 . . . . . 281, 1111
Ath.
I
19 d 773
V
197 c-f 1031
VI
244 f 773
XII
533c (Possis *apud*) . . 355, 432, 1015
XIII
583 f 1145
597 a 878
603-604 107
XIV
620 c-d 1006
638a 107, 1012
XV
696 e 798
[Aur. Vict.] *De vir. ill.*
LXII 841

— C —

Chron. Pasc.
p. 495 1273
Cic. *Acad. Pr.*
II
70 . . . . . 80, 1277
Cic. *Att.*
VI
3, 9 1280
Cic. *Flac.*
1 6 1231
31 187
55-56 1111
Cic. *Phil.*
XI
5-7 810
Cic. *Verr.*
II 2, 51 . . . . . 281, 1111

— D —

D. *Prooem.*
Contre Midias
226 1058
XIV 1 1472
XXIV (Timokratès)
23 910
25-26 910
D. C.
XLIII
22, 3 1275
LXVI
9, 2 1115
LI
20, 6 160
23 1276
LXII
18 1276
LIII
30, 6 1055
LVI

25, 6 1115
LIX
10 1276
LXVI
9, 2 283
LXXI
32 811
LXXII
31, 3 648
LI
20, 6-9 1081
D. Chr.
XXXVIII 38 19
XL
14 811
D. H.
III
68, 3 1279
IV
25 1008
44, 1 1279
Dig.
XLVIII
19, 28, 3 1464
Diod.
XIII
104 490
XIV
36 355
36, 3 16
84, 3 . . . . . 309, 1110, 1399
XV
18, 1-4 116
49, 1 . . . . . 675, 680
49, 1 1018
49, 1-3 667
XVI
36 355
XVII
22 490
XVIII
52 158
XIX
60, 4 310
XX
106-111 158
107, 5 . . . . . 118, 310
XXXI
32 698

— E —

Ep. Rom.
III
25 1046
2 Ep.Ti.
IV
17 1325
Euc.
VI 2 . . . . . 564, 1365
Eus.
IV
14, 10-15, 1 1318
15 1318
15, 1 1327
15, 4 1328
15, 46 1329
15, 47 1322
15, 48 1311
17 1318
19 1318
25 1318
V
1, 37-38 1310
1, 50-51 1310
VI 1322
Eust.
I
139, 15 444
III
p. 794, l. 10 857

— F —

Fest.
134b22M 80
135 1277
FGrHist
76 F 71 798

— G —

Gell. *NA*
V 1326
XIV 1326
XVII
2, 7 841

— H —

Harp.
Lexique des dix orateurs attiques
s. v. Ἐκλώζετε 1058
Hdn.
Λυσανδρεία 798
Hdt.
I
16, 2 807
23 1007
53 1398
92 158
142 . . . . . 16, 807, 1010
143, 3 808
143-144 1009
143-145 17
146 489
147, 2 18
149, 1 807
150, 1 . . . . . 807, 809, 865
170, 3 915
III
90, 1 355
V
67 1007
VI
7 678
8 309
21 . . . . . 36, 1014
27 . . . . . 107, 1007
Hist. Aug.
Commodus
2, 3 648
Mar. Anton.
27, 1 648
Hor. *Epist.*
I
11, 6 348
Hsch.
κίνδυνος ἡ ἐν πρῷρᾳ σελίς 857
Λυσανδρεία 798
σελίδες 857

— I —

Il.
XVIII
590 679
XIX
251 383
XXIII 1109
262-652 1269
Isid. *Etym*
XV
3, 11 . . . . . 80, 1277

— J —

J. *BJ*
VI
418 1276
XV
341 1277
Jul. *Ep.*
198 1276

— L —

Lactant. *De mort. pers.*
VII 8 10 1268
Lib., *Orat.*
I
104, 9 901
XI
218-219 . . . . . 1265, 1387
XIX
60 28
XXII
31 . . . . . 40, 1334
XLIX
119 773
Lib., *Ep.*
544, 2 1260
544, 2-3 1263
587 1260
1179-1183 1261
1551 900
Liv.
XVII
16 492
XXXVII
11, 14 311
12, 10 311
27, 7-8 665
27-30 916
45 356
55-56 311

XLIII
6, 5 . . . . . 871, 1098
Liv., *Epit.*
81 356
Liv., *Per.*
69 841
Longin.
XXXIII
5 107
Lucr.
IV
1186 83

— **M** —

Pseudo-Macar., *Hom.*
IV
3, 4 . . . . . 1327, 1331
6, 4 1327
6, 6-7 . . . . . 32, 1327
L
3, 3 1331
Macr., *Sat.*
V, XXII 4-5 . . . . . 659, 1012
Mal.
217, 2-4 1311
XII
287 1075
Mal., *Exc. de Insid.*
frag. 35 1464
Mart., *Spect.*
XIV 160 1436
Men. Et Phil. Sent.
Comparatio Menandri et Philistionis
2 Μεν. 2, 1 895
Moer.
s. v. ἀπάτη [= p. 191 éd. Bekker 1833] 771

— **N** —

Nic. Call.
II
25 1326

— **O** —

Od.
I
371 . . . . . 383, 443
VIII
250 651
260 679
382 651
IX
3-4 . . . . . 383, 443
XIX
251 443
VIII
264 679
XII
4 679
318 679
Oros.
V
17 841
Ov. *Met.*
XI
25 1275

— **P** —

Paul *Cor.*
IV
9 1331
IX
24-25 1308
XV
32 1325
Paus.
I
2, 5 764
9, 7 . . . . . 118, 159
16, 3 557
II
1, 5 310
III
8, 9 111
11, 9 679
V
8, 7 807
VI
3, 16 . . . . . 309, 341, 1110, 1399
13, 6 808
23 94
23, 7 . . . . . 43, 848
24, 2 . . . . . 1171, 1384
VII

2, 8 157
2, 10 698
2, 11 . . . . . 46, 556
3, 1-4 117
3, 4 118
3, 4-5 159
3, 5 347
3, 6 915
3, 7 309
3, 8 111
5, 1 . . . . . 808, 809
5, 4-9 309
5, 13 809
VIII
33, 1-4 1501
46, 3 557
IX
35, 6 852
X
4, 11 27
P. G.
85, col. 520–*sq*. 1313
115, col. 821, 833 1313
115, col. 837 1317
Philostr. *Gym.*
12 807
Philostr. *VA*
III
58 19
IV
5 680
6 1172
10 . . . . . 305, 912, 1335
22 1287
V
6 . . . . . 492, 966
VII
5 298
VIII
7h 306, 1335
Philostr. *VS*
I
21, 3 . . . . . 19, 809
25 811
25 (Polémon) . . . 865, 867, 870, 872
II
1 (Hérode) 39
9 (Aelius Aristide) 890, 900
16 (Euodianos) 879
26, 2 879
Phot.
o 351 679
Λυσανδρεία 798
M. Pionii
2-21 . . . . . 1323–1325, 1329
Pl. *Grg.* 37
Plin.
II
146, 5 1316
IV
66 . . . . . 492, 966
V
112 489
116 310
120 449
VIII 1326
182 1262
XXI
56-57 1326
XXXV
113 . . . . . 80, 1277
XXXVI
117 29
Plin. *Ep.*
X
97 . . . . . 1238, 1252, 1311
Pl. *Ion*
530 a-b 297
Pl. *Phdr.*
242e-243a 903
Pl. *R.*
III
395c-398b 904, 906
VI
495c 903
Pl. *Smp.*
194 37
Plu., *Alex.*
72 793
Plu., *Ant.*
24 439
56, 6-10 . . . . . 793, 800, 1113
57, 1 . . . . . 699, 774, 793
Plu., *Cim.*
VIII
8 1036

Plu., *Demetr.*
34 1334
34, 4 395
Plu., *Luc.*
23 . . . . . 281, 1257
23, 1 . . . . . 281, 1112
Plu., *Lys.*
18, 6-9 798
III
2-3 158
Plu., *Mar.*
29 11 841
Plu., *Moralia*
556 A 298
841f 1016
998 E 298
Plu., *Phil.*
11 659
Plu., *Pomp.*
37 105
Plu., *QG*
57 789
Plu., *Them.*
25 105
Poll.
I
88 (vocabulaire du navire) 857
102 867
IV
55 153
106-154 82
122 1058
126 82
127 82
127-132 . . . . . 731, 1150, 1152, 1153
128 1152
130-131 82
132 1153
133-154 (masques) 140
VII
81 1145
Polyaen.
VI
10 . . . . . 1013, 1022, 1335
Pol.
XXXIII
6 698
V
59, 1 1268
77 . . . . . 118, 915
VI
17, 2 1268
VII
7
16 1334
XVI
6, 5-7 311
24, 6-9 356
24, 9 46
XXI
45 111
48 492
M. Polycarpi
1-4 1328
6-25 1318–1321
19, 1 1328
Procop.
V
9, 38 1312
Prop.
IV
8, 76 1275
Ps. Plu., *De musica*
316-321 1011
XIV
264-266 1027
XXXI
1142 b-c 1028

— S —

Scholies
Ar. *Pax*
éd. Holwerda 1982 734 103
Pl. *Prt.*
éd. Allen *et al.* 1938 338a 103
S.E. *M.*
I
293 773
Sol.
fr. 4a 17
St.Byz.
462, 11-13 665
s. v. Ἔφεσος 1018
Stob.
IV
29 773

Strab.
V
3, 8 1281
VIII
7, 2 667
XII 582-586 16
XIV
1, 2 . . . . . 16, 449
1, 3 . . . . . 274, 347, 675, 915, 1398
1, 3-4 . . . . . 157, 492
1, 3-5 117
1, 4 . . . . . 807, 808
1, 6 489
1, 15 449
1, 20 667
1, 22 158
1, 29 . . . . . 348, 665, 987, 1096
1, 31 . . . . . 310, 680, 1089
1, 37 . . . . . 808–810, 1384
1, 40 . . . . . 355, 441
1, 41 . . . . . 383, 438, 439, 648
1, 43 . . . . . 41, 1278
37 809
XVII
1, 10 1281
Suet. *Aug.*
XLIV 271, 1453
Suet. *Calig.*
XVIII 1 1277
Suet. *Ner.*
11, 4 1247
24 105
36, 1 . . . . . 284, 1115
Suid.
Χιάζειν 107
Ἄβαξι 1317
Ἡρώδης 39
Ἰωνία 347
Σεβῆρος 1273
Τιμόθεος 659

— T —

Tac. *An.*
II
47 356
54, 2 119
III
61 582
62 . . . . . 356, 1078
IV
37, 4 1081
43, 3 661
55, 6 1081
55-56 . . . . . 356, 810, 871, 1082, 1098
Tert. *De Spect.*
X 3 1053
A. Theclae
20-22 . . . . . 1314, 1317
28-39 1315–1317
V. Theclae
15, 1-4 1313
18, 2 1313
20, 40 1313
20-22 1317
23, 43 1313
Thphr. *Char.*
VII
68 1058
Thc.
I
22, 4 31
II
15 . . . . . 17, 865, 1009
III
32, 1 665
34 118
104 . . . . . 277, 680, 1007, 1017
IV
14 1472
VII
5, 11 112
VIII
14 . . . . . 111, 309
17 490
22 111
24, 4 89
31 111
40, 1 89
40, 2 1334
45, 4 89
TrGF
n° 19 107
DID A 13, 2 a, n° 135 297
DID A 13, 3 a-b 297

— V —

Val. Max
II
4, 7 1277
IV
1, 13 841
VIII
15, 6 1111
Vell. Pat.
II
15, 4 841
Verg. *G.*
III 24 84
Vitr.
I
7, 1 1275
IV
1 697
1, 4 808
V
1, 1 . . . . . 80, 1277
3 313
3, 4 719
3, 5 . . . . . 554, 1203
3, 8 78
4 1225
5, 3 78
5, 8 1153
6, 2 84
6, 3 85
6, 4 . . . . . 83, 1384
6, 5 1203
6, 8 . . . . . 86, 1205
7 1127
7, 1 . . . . . 372, 713, 1127
7, 2 . . . . . 80, 84
9, 1 . . 83, 822, 841, 1171, 1382, 1384
VII
5, 2 78
5, 5 41
158, 11 . . . . . 801, 1011
praef. 12 355

— X —

X. *An.*
I
1, 7 490
X. *HG*
III
2, 13 16
2, 14 16
VII
2, 1 1501
4, 31 . . . . . 143, 1278
X. *Smp.*
II
15, 18 772

— Z —

Zonar.
s. v. Ἀθλοθετῆρα 876

Index des lieux et des monuments

— C —

Chios
akroatèrion du gymnase 94
théâtre 90
Claros
théâtre ou odéon (?) 143
Colophon
odéon (?) 122
théâtre (?) 119

— D —

Didymes
théâtre 594

— E —

Éphèse
bouleutèrion 240
odéon de l'Artémision 256
théâtre 163
Érythrées
théâtre 311

— L —

Lébédos
théâtre (?) 349

— M —

Magnésie du Méandre
bouleutèrion 411
grand théâtre 357
odéon 411
stade 414
theatron 399
Métropolis
bouleutèrion 482
théâtre 450
Milet
bouleutèrion 589
stade 592
théâtre 494
Myonnèse
théâtre (?) 665

— N —

Notion
bouleutèrion 142
théâtre 124

— P —

Panionion
theatron, théâtre ou bouleutèrion 667
Phocée
théâtre 683
Priène
bouleutèrion 751
théâtre 700

— S —

Samos
bouleutèrion 789
odéon de l'Hèraion 790
théâtre 778
Smyrne
bouleutèrion de l'agora 845
odéon près du port 851
théâtre 813

— T —

Téos
bouleutèrion, odéon, « petit théâtre » 967
théâtre 916

Index des fêtes, concours et spectacles

— A —

Alexandreia 680, 865
Anoigmoi de Milet 653
Anthesteria
  à Colophon 153
  d'Athènes 865
Antigoneia et Demetrieia de Samos . 799
Antiocheia
  de Colophon 151
  d'Érythrées ? 340
  de Smyrne 867
Antiocheia et Laodikeia
  de Téos 983
Fêtes pour Antoine et Cléopâtre à Samos
  799
Apollonia de Milet 653
Artémisia d'Éphèse 279
Artémisia Kommodeia d'Éphèse 280
Asklepeia Kommodeia de Smyrne . . 874
Asklèpieia
  de Milet ? 653

— B —

Balbilleia, Barbilleia
  de Smyrne 871
  d'Éphèse 283, 1115
Boègia de Milet 653

— C —

Chasses
  à Éphèse 288
  à Milet 655
  à Samos 801
  à Smyrne 876
Fête des conges de Magnésie du
  Méandre ? 432

— D —

Didymeia de Milet 645
Didymeia Kommodeia de Milet 648
Dionysia
  de Chios 99
  de Clazomènes 116
  de Colophon 150
  d'Éphèse 276
  d'Érythrées 339
  de Lébédos 354
  de Magnésie du Méandre 434
  de Milet 644
  de Phocée 695
  de Priène 766
  de Samos 796
  de Smyrne 865
  de Téos 982
Dionysia et Seleukeia d'Érythrées . . . 340
Dionysia Kaisareia de Téos 983

— E —

Éphésèa ou Épheseia d'Éphèse 277
Épinicies
  d'Éphèse 285
Eumeneia 681

— G —

Gladiateurs (combats de)
  à Éphèse 288
  à Milet 654
  à Samos 801
  à Smyrne 876
Gymnase (concours du)
  à Chios 101
  à Priène 771
  à Téos 986

— H —

Hadriana Olympia
  de Smyrne 874
  d'Éphèse 296
Hadrianeia

de Smyrne 873
d'Éphèse 284
Hadrianeia Épibatèria
d'Érythrées 341
Hadrianeia Komodeia
de Smyrne ? 875
d'Éphèse 285
Hammileteria de Milet 650
Hèraia de Samos 797
Megala Sebasta Hèraia de Samos . . . 798

— K —

Kaisareia
de Chios 103
de Métropolis 478
de Téos . . *voir* Dionysia Kaisareia de Téos
Milet 652
Kapitôneia de Milet 652
Katagôgè de Dionysos à Colophon . . 153
Katagôgia
de Magnésie du Méandre 437
d'Éphèse 160
Katagôgia de Prièn e 770
Katapla ? de Smyrne 867
Klaria de Colophon 144
Megala Klaudièa de Magnésie du Méandre 437
Koina Asias
de Milet ? 653
de Smyrne 868
d'Éphèse 283
Kommodeia de Milet 650

— L —

Leukophryèna de Magnésie du Méandre 432
Loukoulleia d'Éphèse 281
Lysandreia . . . . . *voir* Heraia de Samos

— M —

Mariana (Isthmia)
d'Éphèse 285, 1116
Moukieia . . *voir* Sôteria et Moukieia des cités d'Asie
Concours pour les Muses et Héraclès à Chios 101

— N —

Nemeseia
de Smyrne 876

— O —

Olympia
d'Éphèse 296
de Smyrne 872

— P —

Panathénées
d'Athènes 144, 339, 761, 765, 770, 875, 1014
de Magnésie du Méandre ? 432
de Prièn e 769
de Smyrne ? 875
Panionia 680
Paniônia Pythia
à Milet ? 650
Concours pour Philippe Arrhidée et Alexandre IV à Samos ? 798
Prophthaseia de Clazomènes 116
Ptolemaia (?) de Samos 799
Pythia (Mariana)
d'Éphèse 285, 1116

— R —

Rhômaia
de Magnésie du Méandre 436
de Smyrne 871
d'Éphèse 280
Milet 651
Theophanika Rhômaia 101

— S —

Sebasta Didymeia de Milet 648
Sebasta Kaisareia
de Samos 800
Sebasteia (?) d'Éphèse 283
Sebastoi Agônes de Chios 103
Seleukeia . . . . *voir* Dionysia et Seleukeia d'Érythrées
Sipylèneia de Smyrne 874
Smyrnaia de Smyrne 871
Sôteria

de Prière 770

d'Éphèse 282

Sôteria et Moukieia des cités d'Asie . 280

— **T** —

Concours des technites de Téos 984
Concours [thym]élique de Prière . . . 770
Toneia de Colophon 151

Index des noms propres antiques

— A —

Aelius Aristide d'Hadrianoi (sophiste) 883
Agatharchos fils d'Eudémos de Samos (scénographe) 801
Agathènôr fils d'Aristônax d'Éphèse (poète comique) 440
Agathokleia de Samos (aulète ou danseuse) 802
Agathoklès fils d'Agathoklès de Milet (acteur comique) 440, 660
Agathokleus fils d'Agathokleus de Chios (récitant) 108
Agrippa (trompette sacré) 298
Alexandros d'Éphèse (spondaule) . . 297
[Ale]xandros fils de Mèn[...] de Magnésie (acteur comique ?) 439
Alkimas de Smyrne (trompette) 878
Amphiklos fils de Kallistratès de Chios (poète épique) 107
Amy...à Téos (poète) 990
Anaxènôr fils d'Anaxikratès de Magnésie (citharède) 439
Anaxiôn fils de Thrasykleidès de Mytilène (poète de drame satyrique) 990
Ancharènos Phaidros (Aur.) d'Éphèse (acteur comique) 299
Annianos fils d'Annianos, *mesochoros* 298
Antipatros fils d'Apellas Ioulianos de Milet (procithariste) 660
Apollônios (Kl.) de Milet (acteur de comédie ancienne) 660
Apollônios de Samos (citharède) . . . 802
Apollônios fils d'Apollônios de Magnésie (protagoniste satyrique) 439
Apollônios fils d'Apollônios de Samos (poète tragique et comique) 802
Apollônios fils de Chairippos de Smyrne (cithariste) 878
Apollônios fils de Méndèmos, d'Éphèse ? (ἀοιδὸς οὐρανίου κόσμου) 297
Archénomos fils d'Hermias de Rhodes (poète satyrique) 803
Arist...à Téos (acteur) 990
Aristippos fils de Kallikratès de Milet (acteur tragique) 659
Aristodama fille d'Amyntas de Smyrne (poétesse épique) 878
Aristodèmos de Samos (poète tragique et comique) 801
Aristôn de Milet (aulète) 659
Aristôn fils d'Akrisios de Phocée (poète épique) 695
Aristôn fils de An[...] de Magnésie (cithariste) 438
Aristôn fils de Timostratos (poète comique) 803
Aristonika ? de Samos (aulète) 802
Arktinos fils de Téléos, de Milet (rhapsode) 658
Artem[...] de Samos (poète tragique et comique) 801
Artémidôros de Smyrne (?) (acteur comique) 879
Artemidôros fils d'Artemidôros de Magnésie (acteur tragique) 439
Asklèpiadès fils d'Hèrakleidès de Chalcis (acteur) 990
Aur. Athènaios de Tyane et d'Éphèse, orateur 300
Aurelios Hieroklès de Milet (ἡγησιαστής, τειμοθεαστής) 661

— B —

Bakchis de Samos ou Milet (aulète) 659, 801
[Bassos ? Ioulios] fils de Bassos de Milet (héraut, acteur tragique) . . . 300, 660
Bat(t)alos d'Éphèse (aulète) 297

Bèryllos (Tit. Ail. Aur.) d'Aizanoi (aulète pythique) 302
Bittô fille de Glaukos de Samos (σατ[υρογράφος]?) 801

— C —

Chiades fils de Dia (trompette) 695
Claudios Pylades (pantomime) 882
Clazomènes
théâtre (?) 112

— D —

Dèmètrios fils de Ménippos de Phocée (auteur de dithyrambe) 990
Dèmètrios fils de Menippos de Phocée (citharôde, poète dithyrambique) 695
Dèmètrios fils de Nikaios de Milet (acteur tragique) 659, 803
Démocrite de Chios (musicien et poète) 107
Dèmophilos fils de ...de Pergame (poète de drame satyrique) 990
Diogenès fils de Dionysios d'Éphèse (trompette) 298
Diomèdès et Héras fils de Polyxénos de Samos (héraut) 802
Diomèdès fils d'Athènodôros de Pergame (poète comique) 440
Dion de Chios (cithariste) 107
Dionysios fils d'Apollodô[ros] de Magnésie (citharède) 438
[Diony]sodoros de Samos (acteur) . 802
Dionysodôros fils d'Erymnos de Milet (acteur?) 660
Diophantos de Chios (aulète tragique) 107
Diophantos Diom[...] de Samos (poète tragique et comique) 801
Diotimos fils de Diotimos de Magnésie (acteur comique?) 439
Diotimos fils de Diotimos de Magnésie du Méandre (acteur comique?) . 989
[Dr]akôn fils de Kalopous de Hiérapytna (directeur d'hymnes) 155

— E —

Épigonos (T. Kl.) d'[Aph]rodisias (citharôde) 883
Épigonos A--onos de Samos (poète tragique et comique) 802
[Ert]aios fils de <B>ois<k>os de Samos (poète tragique et comique) 802
Eubios fils de Sostratès de Samos (héraut) 801
Eubios fils de Sôstratos de Samos (héraut) 802
Euodianos de Smyrne (sophiste) . . . 879
Euprepès (T. Kl.), d'Éphèse? (spo-[ndaule]) 299
Euripidès (2) d'Éphèse (poète tragique) 298
Euripidès d'Éphèse (poète tragique) 298
Evandridas de Milet (poète tragique) 659

— G —

G. Ant. Septimos Poplios de Pergame (citharôde) 301, 884
G. Ioul. Achilleus Magnète du Sipyle (choraule) 882
G. Ioul. Achilleus Magnète du Sipyle (choraulète) 299
G. Ioulios Bassos de Milet (héraut, acteur tragique et comique) . . . 300, 660, 882
Glaukè de Chios (citharède, poétesse lyrique) 107
Glaukôn fils de Glaukôn d'Éphèse (poète tragique) 297, 440
Glukônianos (M. Aur.) d'Éphèse (aulète cyclique) 299

— H —

Hadrien 384, 397
Harmo[dios] de Magnésie (aulète) . 438
Harmodios fils d'Asklèpiadès de Tarse (poète satyrique) 440
Hégésiastes de Milet (rhéteurs) 661
Hèrakleitos fils de Mènodôros de Mallos (acteur tragique) 440
Hermodotos (poète? comique?) 989

Hermoklès fils de Phainoménos de Chios (auteur d'hymnes) 108
Hermokratès de Milet (poète tragique) 660
Hermophantos de Samos (acteur comique, rhapsôde) 801
Hermotimos fils d'Archikleios de Magnésie (acteur satyrique) 439
Hermotimos fils d'Archikleios fils de Diotimos, de Magnésie du Méandre (acteur de drame satyrique) 989
Hèrôdès fils de Poseidônios de Priène (poète épique) 773
Hestiaios [...] (héraut) 802
Hieroklès fils de Hiéroklès de Tralles (acteur comique) 440
[Hy]blèsios Th[...] de Samos (poète tragique et comique) 801

— I —

Ion de Chios (poète tragique)) 107
Ion d'Éphèse (rhapsôde) 297
Ioulianos fils de Nikias de Smyrne (auteur d'éloges) 879
Ioulios Apolaustos (Tib.), pantomime 301, 441, 661, 884
Ioulios Ioulianos (G.) de Smyrne (acteur tragique) 878

— K —

Kallikratès fils de Kallikratès de Samos (maître de cithare) 802
Kallippos fils de Dionysios de Samos (choreute) 801
Kallippos fils de Pantokratidès de Maronée (auteur de dithyrambe) 990
Kastrianos fils de Kastrianos de Chios (cithariste) 108
Kleandros fils d'Apollophanès de Colophon (poète épique) 154
Kleinagoras fils de Stratôn de Mallos (acteur comique) 803
Kléokydès fils de Dionysios de Chios (cithariste) 108
Koïntos Appatiôn de Périnthe ? (poète lyrique) 155
Kôla[i]os fils de [...]ΙΩΙ[...] de Samos (poète tragique et comique) 802
Kosinnios Gaianos (L.), d'Éphèse (trompette sacré) 298
Kratinos fils de Mènophilos de Pergame (aulète) 989
Kratôn fils de Zôtichos de Chalcédoine (aulète) 988
Ktéatos fils de Morimos de Magnésie (citharède) 438
Kynaithos de Chios (rhapsode) 107

— L —

Likymnios de Chios (poète dithyrambique) 107
Loukios Sertôrios Daldianos (poète) 301
Lykomèdès fils de Cha[risios ?] de Magnésie (cithariste) 438
Lykôn fils de Lykôn de Tarente (citharôde) 803

— M —

M. Antônios Epaphras de Laodicée (hymnodidascalos) 155
M. Aurèlios O[-]lôn d'Ancyre (pythaule, choraule) 301, 661, 884
M. Pedoukaios Alexandros Crétois de Lappaia ? (cithariste) 155
Makedôn d'Éphèse (trompette sacré) 298
Mandroklès de Magnésie (cithariste) 438
Marc Aurèle 384
Markellos d'Éphèse (trompette) 299
Mènodô[ros ?] fils de Ouipsanios fils d'Euty[chian]os d'Éphèse (auteur d'éloges) 299
Mènodotos fils d'Aristokratos fils de Théokritès de Téos (aulète) 986
Mènodotos fils de Mètrodôros de Pergame (acteur comique) 440
Mèstôr fils de Mèstor de Phocée (poète épique) 696
Mètras d'Éphèse (spondaule) 298
M[ètro]dôros (T. Fl.) de Magnésie du Méandre (artiste) 299, 439
Mètrodôros [...] (acteur tragique) .. 989

Mètrodôros d'Éphèse (spondaule sacré) 298
Mètrodôros fils d'Apollônios de Magnésie (poète comique) 439
Mètrodôros fils de Dionysios de Smyrne (cithariste) 878
Miltiadès fils de Dionysios de Chios (rhapsode) 108
Mimnerme de Colophon (aulète, poète) 154
Moirias fils d'Aristodèmos de Milet (aulète ou poète ?) 660
Moschianos de Smyrne (acteur comique) 879
Mousaios fils d'Apollônios de Magnésie (choraulète) 439
Μυλ[----]κλέους (fils de Ménéklès ?) de Tralles (trompette) 803
Myrismos (Ti. Cl.) (pantomime tragique) 439
Myrismos (Ti. Cl.) de Smyrne (pantomime tragique) 880

— N —

Nannô (de Smyrne ?) (joueuse d'aulos) 878
Nèdymianos fils de Nèdymos de Laodicée (compositeur d'hymnes) 155
Neileus fils d'Ammônios de Corinthe (aulète) 803
Nikandros fils d'Anaxagoras de Colophon (poète) 154
Nikarchos fils d'Hermonax de Pergame (auteur de dithyrambe) 990
Nikomachos fils de Hiéroclès d'Athènes (poète et acteur comique) 803
Nikôn (Νίκων) fils d'Antigonos, né de Simakôn (cithariste) 802
Nikophôn fils d'Ainias de Milet (acteur comique 659

— O —

Oinanthè de Samos (joueuse de tympanon) 801
Oualerios Eklektos de Sinope (héraut) 301, 884
Ouliadès fils de Kallikratos de Milet (acteur tragique) 659

— P —

P. Ailios [Ae ?]lianus de Salamine (?) de Chypre (pythaule) 300, 883
P. Ailios Agathèmeros d'Éphèse (citharôde, poète lyrique) 298, 883
Parasios d'Éphèse (trompette sacré) 298
Parrasios d'Éphèse (spondaule) 298
Périklès fils d'Hèrakleidès, et par la naissance de Charopinos, Charopinos d'Éphèse (technite ou athlète) . . 297
Permissos fils de Nothippos de Laodicée (compositeur d'hymnes et instructeur de chœurs) 155
Philagros (T. Fl.) de Laodicée et de Tralles (trompette) 300, 883
Philiskos de Milet (aulète, rhéteur) . 658
Philolo[gos Thé]sée (Ti. Cl.) d'Athènes (mime) 441
Philologos Thèseus (Tib. Kl.) d'Athènes (βιολόγος) 300
Phrontikos fils de Phrontinos fils de Phrontinos de Phocée (chorodidascalos) 155, 695
Ploutogénès (pantomime) 774
Polemaios fils de Diodôros d'Éphèse (poète tragique et satyrique) . . . 297, 440
Polémon de Smyrne 879
Polémôn fils de Néôn de Magnésie (poète satyrique) 439
Pôlos fils de Sosigénès d'Égine (acteur tragique) 802
Porphyrios d'Éphèse (mime) 299
Pu(blius) Ail(ius) Granianus Ambeibios Maker de Milet (procithariste) 660
Pythagoras fils d'Apollophanès de Magnésie (citharède) 438
Pytharatos fils de Philermos 695

— R —

Rhodopianos d'Éphèse (poète) 299

— S —

Samios de Paros (danseur) 803
Sarpedôn (T. Phl.) d'Akmonia (Acteur comique) 301
Satyros ? de Samos (aulète) 801
Satyros fils d'Euménos de Samos (aulète) 802
Serapiôn (P. Ail. Aur.) d'Éphèse (trompette) 299
Serapiôn fils d'Alexandros, Magnète du Sipyle et Trallien (héraut) 883
Sextos Ioulios Paralos (mimologos) . 879
Simos de Magnésie (mime) 438
Sôsibios fils de Philoxénos de Samos (poète tragique et comique) 802
Sôsistratos fils de Sôsistratos de Samos (poète tragique) 802
Sôstratos de Priène (aulète, danseur) 773
Soulpikios Pôlliôn de Smyrne (acteur comique) 880
Sôzôn fils de Sôzôn de Chios (instructeur de chœurs) 108, 155
Stèsandros (?) de Samos (citharède) 801
Symphoros (Po. Ail. Aur.) d'Éphèse (trompette sacré) 298

— T —

T. Ailios Aurèlianos Theodotos (pythaule et choraule) 883
T. Ailios Aurèlianos Theodotos (pythaule et choraulète) 300
T. Phl. Sôtas de Tavium (instructeur de chœurs) 155
Tèlèphanès de Mégare ou de Samos (aulète) 801
Themi[s]ôn [...] de Samos (poète tragique et comique) 802
Themisôn (G. Ailios) fils de Theodotos de Milet (citharède ?) 660
Thémistocle 355, 410, 432
Theodôros fils de Dionysios de Magnésie (poète tragique et satyrique) 438
Théodôros fils de Théogénès de Milet (acteur) 659
Theogenès fils de Theogenès d'Éphèse (trompette) 298
Theudo[tos] de Magnésie (poète satyrique) 439
Thyrsos fils de Kritôn d'Éphèse (instructeur de chœur, choreute comique) 297
Ti. Kl. Sôtèr d'Acmonia (instructeur de chœurs) 155
[Tiberios] Klaudios Épigonos d'[Aph]rodisias (citharôde) 300
Timokratès fils de T[...] de Chios (technite ?) 107
Timothéastes de Milet (citharôdes) . 661
Timothée de Milet (citharôde, auteur de dithyrambe) 659
Trophimos d'Éphèse (spondaule) . . . 298
Trophimos fils de Trophimos d'Éphèse (spondaule sacré) 298
Tryphônianos (Ioul.) de Tralles (acteur comique) 302
Tyrtaios fils d'Archembrotos, de Milet ? (poète élégiaque et aulète) 658

— V —

Vespasien 383, 397

— X —

Xénôn fils de Timokleus de Chios (cithariste) 108
Xénophon de Smyrne (danseur) 879

— Z —

Zènodotos à Téos (poète de drame satyrique) 990
...fils de Bakchios (citharôde) 990
...fils de Kallippos de M...(acteur) . . 990
...fils de Mètrodôros (poète ou acteur) 354
[...]n fils de Pythiôn d'Éphèse (aulète) 298
[...]nnia de Milet (enfant choreute) . 659

Index thématique

— A —

ambulacre 76, 825, 930, 931, 1376
analemma 77, 80
arc 1158
arène 374, 396
assemblée au théâtre 108, 803
autel 323, 464, 710, 711

— B —

baies (front de scène à) . 77, 78, 135, 160, 167, 169, 176, 184, 191, 192, 250, 395, 479, 480, 522, 525, 526, 593, 722, 735, 743, 1138–1140, 1149, 1156, 1224
barrière 181, 710
basiliques 77
bassin 217, 374, 398, 943
bâtiment de scène 77
boutique 210, 1391

— C —

carcer 77
charonien (passage) . . . . . *voir* passage souterrain
citerne 223, 559, 705, 787, 1201, 1390, 1479, 1491, 1500
console 480
couloir rayonnnant 931

— D —

diazôma 77

— E —

épure 230, 248, 560, 591, 1341–1367
estrade 78
euripe 35, 78

— F —

façade 78
fontaine 180, 415, 504, 723, 822, 943, 1388–1390, 1491
frons pulpiti . . . . . 78, *voir* front de scène
front de scène 78

— G —

gladiateurs (combats de) . . 397, 410, 437
gradin 79
graffiti 228

— H —

hymne 340
hyposkènion 79

— I —

inscriptions topiques . 165, 267, 419, 460, 477, 543, 694, 718, 855

— K —

kerkis 79
koilon 79

— L —

latrines 262, 543
logeion . . . . . 80, *voir* estrade

— M —

maenianum 80
marques d'assemblage 726, 728, 732
munera . . *voir* gladiateurs (combats de)
mur de scène 80
mur de soutènement antérieur 80
mur de soutènement périphérique . . . 80

— N —

nymphée 1172

— O —

opus sectile 76, 165, 177, 178, 215, 258, 261, 262, 463, 467, 468, 480, 847, 849, 1184, 1199
orchestra 81

— P —

parascaenia 1187
parascaenium 81
paraskènia 81
parastade 964
parodos 81
passage souterrain 82, 372, 1150
periaktos 82, 167, 169
pinax 82, 727
podium 82
podium (mur de) 82
porte de parodos 1158
portique in summa cavea . . . 82, 210, 215, 415, 829, 1453
portique post scaenam 83
postscaenium 83
proédrie 83
proédrie (droit de) 96, 153, 272, 341, 428, 640, 694, 759, 794, 862, 980, 1396
proédrie (sièges de) . . 134, 186, 407, 464, 674, 710
proskènion 83

— S —

scaenae ductilis 376, 390, 392
skènè 84
skènothèque 84, 392

— T —

tabernae 1391
table de jeu 1471
technites dionysiaques 987, 1095
tessère théâtrale 1373
thermopolion 210
thyrômata . . *voir* baies (front de scène à)
tracé directeur 181, 184, 372, 405, 713
tracés préparatoires 468
tribunal 85, 253, 254, 553

— V —

velums 85, 721, 933
venatio . . . . . *voir* chasses
versura 85, 1204, 1205

Index des termes grecs

— Α —

ἄβαξ 1317
ἀμφιθαλής 647, 649, 1075
ἀνάλημμα 81
ἀντίσκηνος 83, 215
αὐράριος 1456

— Β —

βάθρα 34, 35, 92, 855–860, 1324
βιολόγος 1104
βῆλα 34

— Δ —

διάζωμα 34, 36, 78, 80
διάζωσμα 78

— Ε —

εἰσαγωγεύς 647, 649, 1075
εἰσαγωγός 278, 650
εἴλημα 546
εἴσοδος 82

— Θ —

θεατροειδής 39
θέατρον 36, 79, 795
θέατρον ὑπωρόφιον 39
θρόνος 1407
θυμέλη 103, 149, 578, 770
θυμίατρον 662
θυμιατήριον 985, 1037, 1049
θύρωμα 77, 81
θωρακεῖον 82, 858

— Κ —

κατακερκίζων τοῖχος 82, 857
κείων (κίων) 546
κερκίς 79, 857
κλῖμαξ 79
κοῖλον 80

— Λ —

λευκόλιθα 212
λογεῖον 34, 80

— Ν —

ὑποσκήνιον 76, 79

— Ο —

ὀρχήστρα 81, 662, 679

— Π —

παρασκήνιον 81
πάροδος 81
πεδάλιον 76, 82, 405
περίακτοι 82
πέτασος 76, 218
πίναξ 82
πόδωμα 76, 82, 212
προεδρία 83
προσκήνιον 34, 76, 83, 212, 557
προσοικοιδομή 859
προσοικοιδομία 859
πρωταυράριος 1458
πυλών 81, 1158

— Σ —

σείφαροι 84
σελίς 76, 857
σκηνή 81, 84
σκηνοθήκη 85

— Τ —

τετραέτα 546

— Χ —

χαρώνιοι κλίμακες 82
χορηγός 647

Table des matières

Catalogue I

Remerciements **5**

Abréviations et conventions **11**

Définition du sujet **15**
I L'objet et son cadre spatio-temporel 15
I.1 L'objet : le théâtre 15
I.2 Le champ d'investigation : une région, l'Ionie 16
I.3 La période envisagée : de la fin de l'époque classique à l'Antiquité tardive 20
II La démarche : aborder les monuments par l'étude de leurs usages . . 22
II.1 Position : notre archéologie des usagers 22
II.2 Du bon usage et de la mauvaise fonction ? 23
III Le plan adopté 24

Préambule : théâtre, θέατρον, θέατρα **27**
I Vocabulaire antique et nomenclature moderne 33
II Vocabulaire antique et typologie monumentale 38
III Un corpus des théâtres d'Ionie nécessairement ouvert 43

Brève histoire de la recherche : la lente constitution du corpus, de l'Anconitain à Zabrana **49**
I La redécouverte des théâtres d'Ionie : le corpus selon les grands voyageurs 49
I.1 Smyrne ou la destruction du premier théâtre d'Ionie (xve s. – 1675) 49
I.2 Une lente pénétration (1675 – 1763) 52
I.3 Des Dilettanti aux dix théâtres d'Ionie (1764 – xixe s.) 53
II Grandes fouilles et monographies fondatrices : l'Ionie au cœur des débats 54
II.1 Quelques travaux avant l'heure 54
II.2 Les grandes fouilles du tournant du xixe et du xxe s. apr. J.-C. . 56
II.3 D'une guerre mondiale à l'autre : Priène au temps des controverses 59
III Après la bataille : nouvelles découvertes, nouvelles études, nouvelles publications 62
III.1 Reprise des travaux après-guerre 62
III.2 Bilan 64
III.3 Une nouvelle vague de fouilles 65
III.4 Bilan 70

Introduction au catalogue **73**
I Organisation du catalogue 73
II Nomenclature raisonnée 75
III Quelques outils informatiques 86
III.1 Base de données FileMaker 86
III.2 Logiciel CartoBuilder 87
III.3 Logiciel Capacitor 87

Chios **89**

Clazomènes **111**

Colophon (Notion, Claros) **117**

Éphèse **157**

Érythrées **309**

Lébédos **349**

Magnésie du Méandre **357**

Métropolis **451**

Catalogue II

Milet **491**

Myonnèse **667**

Panionion **669**

Phocée **685**

Priène **701**

Samos **781**

Smyrne **811**

Téos **921**

Synthèse

Avertissement **1007**

Naissance du théâtre et apparition de l'architecture théâtrale en Ionie **1009**
I Des origines perdues dans le mythe : l'époque archaïque 1009
I.1 L'Ionie, aux sources de la culture grecque, mais pas du théâtre ? 1009
I.2 Une tradition agonistique seconde ? 1011
I.3 La réputation d'antiquité des fêtes et concours ioniens 1012
II La vie agonistique des cités d'Ionie à l'époque classique 1015
II.1 Des artistes ioniens de renom 1015
II.2 Participations ioniennes à des rituels musicaux, fêtes et concours de Grèce propre 1018
II.3 Premiers concours musicaux d'Ionie 1019
III La haute époque hellénistique et les premiers vestiges de théâtres . . 1023
III.1 Révision à la baisse des datations hautes aux fondements discutables 1023
III.2 Des lacunes matérielles ? 1024
III.3 Des lacunes textuelles ? 1026

I Destination religieuse et agonistique des théâtres **1029**

Introduction **1031**

A Le théâtre dans la fête : rituels religieux **1033**
I Processions 1034
I.1 Fêtes, processions, concours, théâtres 1034
I.2 Processions des fêtes dionysiaques et théâtres 1035
I.3 Les processions de la fondation de C. Vibius Salutaris et le théâtre d'Éphèse 1037
II Rites accomplis au théâtre 1039
II.1 La question de l'autel 1039
II.2 Rites et statues 1053
II.3 Le théâtre lieu de culte ? 1059

B Les concours musicaux **1065**
I Concours musicaux en l'honneur de divinités traditionnelles 1066
I.1 L'omniprésence des concours dionysiaques 1066
I.2 Autres concours pour les divinités des grands sanctuaires civiques 1074
II Concours musicaux institués en l'honneur de puissances étrangères . 1093
II.1 Concours musicaux en l'honneur de souverains hellénistiques 1093
II.2 Concours musicaux en l'honneur de Rome et des Romains du IIe s. av. J.-C. à l'époque augustéenne 1101
II.3 Concours musicaux en l'honneur des Empereurs 1105
III Concours musicaux mineurs 1113

III.1 Concours musicaux en l'honneur de particuliers 1113
III.2 Célébrer la victoire impériale : les Epinikia 1121
III.3 Concours scolaires dans le cadre du gymnase 1122
IV Autres spectacles de théâtre 1123
IV.1 Des spectacles offerts par des magistrats 1123
IV.2 D'autres ἐπιδείξεις encore 1125

C Évolution de l'espace scénique 1129
I Les premiers théâtres : l'orchestra comme espace de jeu principal . . 1131
I.1 La définition originelle des orchestras 1131
I.2 Bâtiments de scène originels 1139
I.3 Accès et circulations 1146
II Un tournant monumental : le IIe av. J.-C. 1157
II.1 Transformation des orchestras 1158
II.2 Transformations des bâtiments de scène 1159
II.3 Évolution des accès 1162
III Le passage à l'époque impériale : un compromis entre théâtre grec et théâtre latin 1170
III.1 Transformations des bâtiments de scène 1171
III.2 Transformation des orchestras 1193
III.3 Évolution des accès 1205
IV La fin de l'Antiquité : fin du théâtre de tradition grecque ? 1223
IV.1 Travaux d'entretien et de restauration : le maintien des espaces scéniques ? 1223
IV.2 Réaménagements 1223

II Usages secondaires des théâtres 1231

Introduction 1233

A Le théâtre comme lieu d'assemblée 1235
I Les θέατρα des assemblées politiques 1236
I.1 Types de monuments, types d'assemblées 1236
I.2 Polyvalence et parenté des édifices 1237
I.3 L'équipement des cités d'Ionie : question de leur capacité . . . 1238
II Le théâtre comme espace politique 1239
II.1 Des assemblées politiques au théâtre : une évidence ? 1239
II.2 Attestations d'assemblées politiques en Ionie 1240
II.3 Le placement politique dans le koilon : une répartition systématique ou *ad hoc* ? 1246
III Le théâtre comme espace judiciaire 1252
III.1 Un équipement judiciaire particulier des théâtres ? 1252
III.2 Procès et simulacres de procès 1253

B L'adaptation des théâtres à de nouveaux genres de spectacles 1259
I La diffusion de *ludi* non scéniques en Ionie 1260
I.1 Des débuts relativement discrets 1260

I.2 Développement sans précédent des spectacles aux IIe et IIIe s. apr. J.-C. . . . 1262
I.3 Fin de l'Antiquité et perpétuation des spectacles de l'arène . . 1268
II Théâtres disponibles et panoplie d'édifices de spectacle 1269
II.1 Au-delà des θέατρα semi-circulaires 1269
II.2 Assortiment et complémentarité des θέατρα : hippodromes et cirques, amphithéâtres, stades 1271
III L'orchestra comme arène 1291
III.1 Les solutions adoptées en Asie Mineure 1292
III.2 Quelles arènes dans les théâtres d'Ionie ? 1302
III.3 Théâtre ou stade ? Complémentarité des édifices ioniens . . . 1307
III.4 La question des bassins 1309

C Des martyres au théâtre ? 1311
I L'amphithéâtre, lieu du martyre par excellence ? 1311
I.1 Un corpus bien particulier 1311
I.2 Types d'exécutions et lieux tacites 1312
I.3 La mort comme spectacle 1313
II Une exception micrasiatique ? 1315
II.1 L'introuvable amphithéâtre ? 1315
II.2 D'autres pratiques 1316
II.3 Un martyre au théâtre 1317
III Quelques cas ioniens 1322
III.1 Polycarpe ou le théâtre introuvable 1322
III.2 Pionios ou l'assemblée au théâtre qui n'eut pas lieu 1326
III.3 Paul et la bête : du combat symbolique au martyre au théâtre ? 1329
III.4 Le lieu des autres martyres ioniens 1331

D Des utilisations extraordinaires : le détournement de l'usage des théâtres 1337
I Chios pendant les guerres mithridatiques : le piège de la convocation au théâtre 1337
II Apollonios de Tyane au théâtre d'Éphèse : une mise en scène macabre 1339

III Sur la trace des usagers 1341

Introduction 1343

A Traces et tracés de chantier : les épures des constructeurs 1345
I Les épures de théâtres antiques au sein du corpus des épures antiques 1350
I.1 Répartition générale des épures 1350
I.2 Présentation du corpus 1351
I.3 Méthode pour la recherche et l'étude des épures 1356
II Quels éléments des théâtres antiques pouvaient être l'objet d'épures ? 1357
II.1 Koilon 1358
II.2 Accès 1359
II.3 Bâtiment de scène 1359
II.4 Des objets spécifiques ou de grands types ? 1363
III De quoi les épures, de théâtres ou d'ailleurs, sont-elles la trace ? . . . 1367

III.1 Les épures : un maillon dans la chaîne des tracés de chantier . 1367
III.2 Comparer et adapter au monument 1368
III.3 Définir la forme par la construction géométrique 1369

B Le public : circulation et stationnement des spectateurs 1373
I Circuits 1374
I.1 Anciens et nouveaux points d'entrée 1374
I.2 Le développement des circulations couvertes 1377
II Espaces de stationnement 1386
II.1 Espaces ouverts : parodos, terrasses et paliers 1386
II.2 Espaces couverts : portiques et pièces 1387
III Commodités pour le public 1392
III.1 Fontaines 1392
III.2 Points de vente ? 1395
III.3 Latrines 1396

C Places réservées : de la singularisation par l'architecture à la marque des particuliers 1399
I Des places honorifiques : une distinction dans la cité 1399
I.1 Προεδρία : le droit de proédrie 1400
I.2 Les sièges de proédrie 1416
I.3 De la proédrie à la tribune ? 1419
II Des places indistinctes pour le commun des mortels ? 1429
II.1 Les gradins ioniens, entre formes remarquables et confort relatif 1429
II.2 Modes de division des gradins courants 1441
III À chacun sa place ? Le cas du théâtre de Milet 1445
III.1 Aperçu d'ensemble 1446
III.2 Réservations au nom d'individus 1448
III.3 Réservations au nom de groupes 1458
III.4 Répartition des spectateurs dans le koilon : une division en deux camps 1462
III.5 Graffiti : les marques des usagers, au-delà de l'ordre rangé . . 1470
III.6 Conclusion 1475

Fin des théâtres ou éternel recommencement ? De l'abandon de certains usages à la réutilisation des monuments 1481
I Les monuments après la fin des spectacles 1481
I.1 Quelle fin pour les spectacles ? 1481
I.2 La fermeture du lieu de spectacle et ses modalités pratiques . 1483
I.3 « Comme les souris dans leur trou » : se retrancher au théâtre 1489
I.4 Travaux d'entretien et de réaménagement 1494
II La disparition, entre dégradation naturelle et destruction anthropique 1495
II.1 Les théâtres comme carrières à ciel ouvert 1495
II.2 Destructions naturelles et enfouissement 1499
III Les théâtres d'Ionie aujourd'hui : restauration et réutilisation modernes 1501
III.1 Des théâtres antiques à l'état d'abandon ? 1501
III.2 Étude et mise en valeur 1501
III.3 Réutilisation comme édifice de spectacle 1502

Conclusion 1505

Planches comparatives 1517

Table des illustrations 1523

Bibliographie 1525

Index des inscriptions 1591

Index des sources littéraires 1603

Index des lieux et des monuments 1613

Index des fêtes, concours et spectacles 1615

Index des personnages antiques 1619

Index thématique 1625

Index des termes grecs 1627

Table des matières 1629