

Remarques sur l'iconographie des pièces de Ménandre

Autor(en): **Kahil, Lilly**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Entretiens sur l'Antiquité classique**

Band (Jahr): **16 (1970)**

PDF erstellt am: **21.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-661110>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

VII

LILLY KAHIL

Remarques sur l'iconographie des pièces
de Ménandre

REMARQUES SUR L'ICONOGRAPHIE DES PIÈCES DE MÉNANDRE

Au terme de ces Entretiens, il n'est pas inutile de faire appel à l'archéologie et de considérer les enrichissements qu'elle est susceptible d'apporter à la connaissance de Ménandre. Un auteur antique, en effet (ou un auteur moderne) n'est pas simplement le créateur d'une littérature en quelque sorte abstraite : il dépend profondément de la réalité qui l'entoure, réalité humaine et réalité matérielle, et cela est particulièrement vrai pour un auteur dramatique qui s'adresse à un public donné, qui est obligé de se plier aux exigences d'un genre donné, et aussi au cadre dans lequel ses œuvres seront exécutées. C'est le cas pour Ménandre, d'autant plus que la Comédie nouvelle a multiplié les possibilités de l'action théâtrale. D'où l'intérêt spécial que présente ici une enquête sur la documentation iconographique, enquête qui s'attache en premier lieu aux représentations dans l'art figuré de scènes tirées de l'œuvre de Ménandre.

Or si, depuis bien longtemps, on avait formulé maintes hypothèses à propos d'un certain nombre de documents, qu'il s'agisse de reliefs ou surtout de mosaïques et de peintures, qu'on attribuait à des pièces de la Comédie nouvelle¹ et parfois à Ménandre, les découvertes de ces dernières années, et surtout celles de Mytilène, permettent d'envisager ce problème d'une manière nouvelle. C'est pourquoi il convient d'aborder cette enquête non point selon l'ordre chronologique des images, mais en présentant d'abord un ensemble tardif, celui justement de Mytilène, qui a l'avantage considérable de regrouper un grand nombre de documents

¹ L'excellent ouvrage de A. SIMON, *Comicae Tabellae*, 1938, avait déjà formulé un certain nombre de ces attributions. Mais l'étude capitale est celle de T.B.L. WEBSTER, *Monuments illustrating New Comedy*, 1^{re} éd. 1961, 2^e édition 1969, qui rassemble, classe et attribue un matériel considérable.

et de désigner par des inscriptions les pièces, les actes et souvent les acteurs. Ainsi, partant du connu, nous pourrions remonter vers l'inconnu et formuler, sur la base de certitudes acquises, un certain nombre d'hypothèses concernant des documents plus anciens.

L'ensemble le plus complet, le plus intéressant, dont nous disposions à l'heure actuelle, concernant l'iconographie des pièces de Ménandre, est constitué par la série des mosaïques découvertes par Sérafim Charitonidis, Ephore des Antiquités, à Mytilène, dans une maison dont ont été fouillées, en 1961 et en 1962, deux pièces principales et, partiellement, un portique¹. La grande pièce du nord-ouest, une sorte de salon muni d'un trône bâti, était ornée d'une mosaïque figurant Orphée charmant les animaux ; la grande pièce du nord-est, de dimensions analogues (6,50 m × 5,50 m), présentait une mosaïque dont la disposition indique qu'il s'agissait d'un triclinium : la partie laissée libre par les lits comportait dix panneaux, avec, en particulier, le portrait de Ménandre, Thalie, et sept scènes de comédie. Ces deux salles donnaient au sud sur ce qu'on doit considérer comme l'aile d'un portique : cette dernière a été dégagée seulement sur une longueur de 8,50 m et une largeur de 2,50 m ; son pavement de mosaïque comporte, dans l'axe, une bande décorée de panneaux carrés. Il paraît vraisemblable, encore que la fouille ait été arrêtée à cet endroit par la présence de maisons modernes, que ce couloir-portique faisait, à son extrémité ouest, retour vers le sud : en effet le dernier panneau à l'ouest diffère des autres par ses dimensions (plus faibles), par son

¹ Cf. S. CHARITONIDIS, *Praktika* 1961, p. 212-214 ; *Praktika* 1962, p. 134-141 ; *Praktika* 1963, p. 158-159. La mort accidentelle de S. Charitonidis en 1965 n'a pas permis l'achèvement de la fouille ; l'ensemble déjà fouillé vient de paraître dans *Les Mosaïques de la Maison du Ménandre à Mytilène* (S. Charitonidis, L. Kahil, R. Ginouvès), *Antike Kunst*, Beiheft VI, Berne 1970, auquel on doit se reporter pour les illustrations en couleur et en noir et pour les descriptions détaillées. S. Charitonidis avait bien voulu associer R. Ginouvès et moi-même à la publication de cet ouvrage que nous dédions à sa mémoire.

sujet (il s'agit d'un masque isolé, et non d'une scène de comédie) et par son orientation (il est destiné à être vu de l'est, comme probablement toute la série de panneaux de ce côté) ¹.

En abordant les panneaux de la salle à manger, il faut s'attarder un instant sur le portrait du poète, qui en ouvre la série, non point pour en esquisser une étude iconographique indépendante, mais parce que ce premier panneau est, en fait, intimement lié aux autres, et se rattache aux mêmes problèmes généraux. Ménandre est ici figuré en buste, le visage presque de face, mais pourtant légèrement tourné vers la droite ; il est désigné par l'inscription Μένανδρος. Une particularité physique frappe immédiatement : tandis que l'œil droit est dessiné de face, la pupille gauche est ramenée dans l'angle interne, indication qui n'est pas due à quelque maladresse du mosaïste, mais à la volonté de figurer nettement un strabisme qui correspond à ce que nous savons par la tradition littéraire : Ménandre était, comme le dit la *Souda*, στραβὸς τὰς ὀφθαλμοῖς. Dans l'iconographie du poète, encore si discutée, ce panneau de Mytilène, qui porte le nom de Ménandre, occupe désormais une place de choix. Certes, la mosaïque de Princeton, 40.435 ², comporte elle aussi une inscription donnant le nom du poète, qu'elle présente en compagnie de Glykèra et de la Comédie (ces deux noms aussi sont inscrits) ; mais elle nous apprend peu de choses sur son apparence physique. A la même inspiration que cette mosaïque se rattachent un certain nombre de reliefs, dont le plus remarquable est celui du Latran-Vatican, inv.9985, datant du I^{er} siècle de notre ère ³ : le poète comique, torse nu, est assis vers la droite, tenant dans la main gauche un masque de jeune homme, et on voit sur la table les masques d'une jeune femme et d'un vieillard, tandis qu'à droite une jeune femme debout a été interprétée

¹ Pour le plan de la portion déjà fouillée de la maison cf. *Praktika* 1962, p. 135, fig. 1.

² Cf. WEBSTER, *Monuments illustrating New Comedy*², p. 171, ZM 4.

³ Cf. WEBSTER, *ibid.* p. 212, IS 10.

soit comme Glykèra, soit comme une personnification de Skènè, soit comme une Muse ; le poète est très évidemment Ménandre, la mosaïque de Princeton le montre bien, mais nous n'avons pas davantage ici un portrait à proprement parler. Cependant le visage mobile, fin, les joues creusées, la pomme d'Adam saillante, conviennent à l'apparence générale du personnage telle que les textes nous invitent à l'imaginer, et concordent aussi dans l'ensemble infiniment mieux avec le portrait de Mytilène que, par exemple, une mosaïque de Thuburbo Majus, au Musée du Bardo, n° 1396¹, pièce encore peu connue qui figure certainement le poète : un jeune homme assis vers la gauche tient un rouleau, et deux masques comiques sont posés sur un meuble devant lui. Il est remarquable que le type de représentation des documents de Princeton et du Latran ait survécu fort longtemps, puisqu'on le retrouve sur un lagynos du Musée du Caire, datant d'environ 300 après J.-C., provenant de Moyenne-Egypte², et dont le prototype est connu par un plâtre alexandrin conservé au Musée de Kaboul³ : sous un arbre, un poète est assis devant une Muse tenant les masques d'un jeune homme, d'un esclave et d'une jeune fille. Pourtant, si on veut trouver des documents iconographiques directement comparables avec la mosaïque de Mytilène, plutôt que vers les mosaïques ou les fresques comme celle de la Casa del Menandro⁴, c'est vers les portraits en ronde-bosse qu'il faut se tourner, par exemple ceux de Boston, de Dumbarton Oaks, de Philadelphie et de Venise⁵. Il est aisé de comparer les particularités de ces visages avec celles du Ménandre de Mytilène ; d'autre

¹ *La mosaïque gréco-romaine*, 1965, p. 129, fig. 8 et *Les Mosaïques de la Maison du Ménandre*, pl. 16, 1.

² Cf. L. GHALI-KAHIL, *Monuments Piot*, 51, 1960, p. 81, fig. 8 ; WEBSTER, *ibid.*, p. 178, EV 17.

³ WEBSTER, *ibid.*, p. 178, ET 65.

⁴ Fresque figurant le jeune poète assis : cf. G. RICHTER, *Portraits of the Greeks*, II, 1965, p. 228, n° 7, fig. 1515.

⁵ RICHTER, *ibid.*, p. 233.

part, si on regarde par exemple le buste de Venise, qu'on a parfois considéré à tort comme un portrait de Virgile, on peut y retrouver une manière identique de présenter le vêtement. C'est là une confirmation éclatante de l'attribution à Ménandre de toute la série établie autour de ce buste. Mais la mosaïque de Mytilène, qui semble constituer un reflet fidèle de ces sculptures, doit se rattacher à un prototype dont les autres panneaux permettent de mieux comprendre la nature.

En effet, après ce portrait, commence la série des pièces figurées, avec le *Plokion*, acte II (Πλοκίου μ/έ(ρος) β'). Trois acteurs sont en présence, identifiés par des inscriptions. Le premier à gauche est Μοσ/σχί/ων, (Moschion), la main gauche cachée dans le manteau, comme pour la plupart de ces personnages, la main droite levée à hauteur de la poitrine ; sa chevelure pourpre et chamois comporte, derrière la *speira*, une masse de laquelle tombent sur les épaules des mèches jaunes et beiges ; le masque lui-même est de tonalité rose ; l'acteur porte deux tuniques superposées, avec une ceinture, un manteau et des chaussures noires. Au centre, Λά-χης (Lachès), vieillard à chevelure blanche, fait un grand geste vers la droite, en direction de Κρω/βύ/λ/η (Krobylè), dont le visage est de tonalité claire, et qui porte une tunique inférieure blanche, une tunique supérieure bleue, et un petit manteau verdâtre. L'inscription indique qu'il s'agit d'un épisode de l'acte II du *Collier*. Le fr. 333 Koe. nous apprend que Krobylè est une femme mariée, riche et dominatrice, qui essaie de contraindre son époux à accepter, pour son fils, un mariage auquel le jeune homme répugne car il a violé une jeune fille pauvre ; à cette intrigue se mêle une seconde, concernant le père et une esclave qu'il a dû renvoyer. Le panneau de Mytilène montre ou bien Lachès reprochant à Krobylè, en présence de Moschion son fils, de l'avoir obligé à se séparer de son esclave, ou bien — et c'est l'hypothèse la plus vraisemblable — Krobylè qui vient de dévoiler les

projets matrimoniaux qu'elle forme pour Moschion et le père qui prend la défense du jeune homme réticent. Comme nous sommes seulement à l'acte II, il semble improbable que les parents connaissent déjà l'affaire de l'enfant attendu par la jeune fille violée. Ce panneau, en tout cas, confirme le nom de Krobylè, et même, d'une certaine manière, son apparence physique, avec le long nez dont parle le fragment ; et il nous apporte deux nouveaux noms, ceux de Lachès, mari de Krobylè, et de Moschion, son fils.

Le troisième panneau soulève un problème très difficile. Trois personnages se tiennent debout, sans masques : Σωκράτης (Socrate) au centre, entre Σιμμίας/ας (Simmias) et Κέβης/ς (Cébès), tous désignés par des inscriptions ; mais aucune inscription ne désigne la pièce, ni un acte éventuel. Socrate et ses interlocuteurs dans le *Phédon*, vêtus de la tunique et du manteau, se présentent à nous, dans l'attitude typique de philosophes enseignant : avant-bras droit levé, index et majeur pointés, la main gauche serrant un rouleau, attitude dans laquelle l'art paléochrétien figurera les disciples du Christ, par exemple sur une mosaïque de l'église Sant' Andrea in Catabarbara ¹. Comment expliquer cette évocation socratique dans une série de panneaux destinés à glorifier Ménandre et ses comédies ? On remarquera que si les personnages ne sont pas masqués, il y a cependant une volonté certaine, de la part du mosaïste, de montrer Socrate sous un aspect typique, comparable par exemple à l'hermès de Naples ², avec le front dégarni, le nez épaté ; pourtant, en général, les mosaïques ne sont guère précises (Cologne et Apamée) ³, celle de Baalbeck faisant exception ⁴. L'hypothèse la plus simple est d'imaginer que le panneau ne figurerait pas une récitation

¹ Cf. W. OAKESHOTT, *The Mosaics of Rome*, 1967, p. 254, fig. 8.

² Pour la question de l'iconographie de Socrate, cf. RICHTER, *Portraits of the Greeks*, I, p. 109, III.

³ Cf. RICHTER, *ibid.* fig. 572, et fig. 569.

⁴ RICHTER, *ibid.*, fig. 571.

du dialogue socratique, pratique pourtant attestée ¹ (car cela impliquerait que l'artiste, qui n'a pas voulu montrer ses personnages masqués, a cependant donné à celui qui jouait le rôle de Socrate un aspect physique « socratique »), mais il évoquerait le véritable dialogue entre Socrate et ses disciples. Le *Phédon* est en effet un des dialogues socratiques les plus célèbres, celui qui traite de l'immortalité. Cette image, dans un ensemble glorifiant la comédie de Ménandre, mettrait donc en valeur d'une part le caractère dramatique du dialogue socratique, que les Anciens soulignaient déjà, tout comme les aspects poétiques du dialogue platonicien ²; d'autre part le rapport entre la comédie ménandréenne et l'esprit socratique. Et l'on peut supposer que, placé à un endroit privilégié, entre le portrait de Ménandre et la tête de Thalie, ce panneau pouvait faire partie de l'illustration du *Bios* du poète, précédant l'illustration de ses pièces. La présence du *Plokion*, immédiatement auparavant, s'expliquerait dans ce cas par la nécessité d'installer quatre panneaux dans la première série, tout en réservant le premier et le dernier (les plus en vue) à Ménandre et à Thalie.

Pour cette Thalie précisément, désignée par l'inscription Θά-λεια, il suffit d'indiquer ici qu'elle porte un masque, très probablement un masque de vieillard à en juger par la couleur ³, ainsi que la baguette avec laquelle on la représente si souvent. De nombreuses comparaisons seraient possibles car, tandis que les Muses en pied sont rares, leurs bustes sont fort répandus ⁴.

Le panneau suivant (Pl. I A) montre une scène de la *Samienne*, tirée de l'acte III: Σαμία. μ/έ(ρος) γ'. Trois personnages sont figurés, au centre Δη/μέ/ας (Déméas), le vieillard, de

¹ Plut. *Quaest. conv.* : VII, 8, 2.

² Arstt. *Poet.*, 1447b 10.

³ Le masque est de tonalité jaune avec des cheveux blancs.

⁴ Cf. K. PARLASCA, *Die römischen Mosaiken in der Schweiz*, 1959, pp. 141-144, qui a rassemblé une documentation très riche à ce sujet.

trois quarts vers la droite, fait un geste de reproche violent en direction d'une jeune femme, Χρυσίς (Chrysis), qui tient dans ses bras un enfant emmailloté. À gauche, un cuisinier (Μάγ/ειρ/ος) assiste à la scène. L'image figure le moment capital de l'acte III : Dèmeas chassant Chrysis et l'enfant (vv. 157-158 Koe. = *P. Bodmer XXV*, vv. 372-373) ; seule manque la vieille nourrice, personnage muet. Le panneau, dès avant la publication du *Papyrus Bodmer*, nous apprenait que le *mageiros* assistait effectivement à la scène, contrairement à certaines interprétations, et c'était là un apport majeur de la mosaïque ; mais seul le nouveau papyrus pouvait attester les interventions de ce personnage. Enfin, l'inscription du panneau montre que, pour le titre de la pièce, le premier éditeur avait bien raison : la *Samienne* est une comédie à double titre, le second étant, comme on l'a démontré récemment, *Kèdeia*¹.

Le panneau suivant (Pl. II) représente les *Synaristosai*, acte I : Συναριστωσῶν / μ/έ(ρος) α'. Quatre personnages sont en scène, trois femmes assises autour d'une table, et, à l'extrémité gauche, un enfant debout dont on ne voit que la tête. La femme de gauche est désignée par l'inscription Φιλαι/νίς (Philainis) ; elle lève dans la main droite une coupe, et son visage grimaçant, jaune vif, est celui d'une vieille femme, d'une proxénète, que nous connaissons par d'autres masques encore. Derrière le dossier de son siège, un enfant rejette la tête en arrière, comme pour mieux apercevoir la scène. Le personnage central est désigné par l'inscription Πλαγ/γών (Plangon) : c'est la pseudo-korè ; à droite, Πυθ/ιάς, (Pythias), est caractérisée comme une hétaïre, en particulier par l'ornement de sa chevelure. C'est grâce à la *Cistellaria* de Plaute, qui adapte les *Synaristosai*, que nous pouvons comprendre l'intrigue, encore que les noms aient été modifiés dans la pièce latine : Philainis est la *lena* ; Pythias, sa fille, y est appelée Gymnasium ; Plangon est devenue Selenium. L'acte s'ouvrirait,

¹ R. KASSER et C. AUSTIN, *Papyrus Bodmer XXV, Ménandre, La Samienne*, p. 25, n. 2.

vraisemblablement, chez Ménandre déjà, par le spectacle de ces trois femmes attablées. Mais d'un autre côté, ce panneau de Mytilène apparaît particulièrement intéressant dans la mesure où il remonte avec certitude à un prototype ancien : dès le premier coup d'œil, il évoque une autre mosaïque fort célèbre, un des panneaux de Dioscouridès conservés au Musée National de Naples (Pl. III)¹. Cette œuvre, qui date de la fin du second siècle avant J.-C., dérive elle-même d'un original de la première moitié du III^e. Marx, puis Webster², avaient déjà suggéré que cette mosaïque devait illustrer le début des *Synaristosai* ; mais le panneau de Mytilène donne à cette interprétation, qui n'avait pas toujours été acceptée, une confirmation définitive : c'est bien la même scène qu'il représente, simplement inversée, la vieille femme étant, sur le panneau de Naples, à droite, et sa fille à gauche ; le petit personnage qui apparaît, dans les deux cas, derrière l'entremetteuse, est une petite esclave, comme l'indique le fragment 385 Koe. L'apport du panneau de Mytilène est donc considérable : il nous donne, dans leur version originale, les noms des protagonistes de la pièce de Ménandre, dont nous n'avions que la transcription latine (pour deux d'entre eux seulement) ; il nous permet aussi de reconnaître avec certitude l'inspiration d'une des plus belles œuvres de la mosaïque hellénistique. Enfin il pose, comme cette dernière, un problème important pour l'histoire de la mise en scène : ces deux images suggèrent en effet, sans cependant que l'on puisse l'affirmer avec certitude, que ce repas se passait sur scène, soit sur l'estrade en avant du décor, soit à l'intérieur de l'une des maisons, visible à travers l'entrée³.

Le septième panneau illustre l'acte II des *Epitrepontes* : Ἐπιτρεπόντων μ/έ(ρος) β' (Pl. I B). Cinq personnages sont figurés :

¹ Naples, n° 9987, cf. WEBSTER, *l.l.*, p. 183, NM 1.

² Cf. WEBSTER, *Greek Theater Production*, p. 23.

³ Cf. WEBSTER, *ibid.*, p. 25-26, qui reprend toute la discussion. Cf. aussi *supra*, pp. 36-39.

trois acteurs masqués et deux personnages secondaires. Au centre, le vieillard Σμει/κρίν/ης (Smikrinès) apparaît entre un esclave, le berger Σύρος (Syros), avec son bâton recourbé, à gauche, et, à droite, Ἀν/θρα/κεύ/ς (Anthrakeus), le charbonnier, qui porte un masque d'esclave, alors que son vêtement pourrait désigner un affranchi. A l'extrême droite une femme, personnage muet, est figurée plus petite ; elle serre dans ses bras un enfant. Il est évident qu'il s'agit de la grande scène de l'acte II, la scène même de l'arbitrage, qui a donné son nom à la pièce. Le charbonnier, désigné dans ce panneau sous le nom d'Anthrakeus (et non sous celui de Syriskos, transmis par le texte), s'est rendu en ville pour payer ses redevances à Chairestratos. Il rencontre Daos (ici Syros), qui lui a confié un petit enfant, mais non les signes de reconnaissance, et il les lui réclame : tous deux décident de demander au premier venu d'arbitrer le conflit ; c'est précisément Smikrinès, le propre grand-père de l'enfant, né de sa fille Pamphylè (vv. 125-127 Koe.). Le panneau montre donc ici aussi le passage essentiel qu'il fallait choisir pour illustrer la pièce. On notera l'emploi du nom générique Syros pour Daos, nom pourtant habituel pour les esclaves, et d'un nom de métier, Anthrakeus, pour désigner celui que les manuscrits appellent, très probablement, Syriskos.

Le huitième panneau du triclinium montre une scène de l'acte II de la *Théophorouménè* : Θεοφορουμένης μέρος β' (Pl. IV). Il figure trois hommes et un enfant : à gauche, Λυσί/ας (Lysias), dans un vêtement qu'on pourrait au premier abord interpréter comme celui d'un esclave, danse allègrement, une cymbale dans chaque main ; au centre, l'esclave Παρμ-ένω/ν (Parménon) fait de la main droite un geste de surprise ; à droite, un autre jeune homme, Κλει-νί/ας (Kleinias), tient dans la main droite un objet arrondi, jaune vif, qui pourrait être un instrument de musique, peut-être un tambourin. A l'extrême droite, le petit personnage porte un objet très difficile à distinguer, un bâtonnet recourbé, peut-être quelque

instrument de musique. Pour cette pièce encore mal connue, le panneau de Mytilène est extrêmement important. D'après le papyrus fragmentaire, Lysias propose à Kleinias, qui est probablement amoureux de la jeune fille « possédée », une épreuve destinée à vérifier si elle l'est réellement, ou s'il s'agit d'une simulatrice ; il semblerait qu'ils miment un chœur de Corybantes¹ : ils ordonnent à la flûtiste de jouer, si l'on admet que αὔλει (v. 26) est bien un impératif, et non un indicatif comme le voudraient certains éditeurs (Körte). C'est ici que devrait se situer le panneau de Mytilène : la Théophorouménè elle-même n'y apparaît pas encore, ce qui à première vue pourrait surprendre ; il figure l'invitation à la danse, scène dont le pittoresque et le comique ont dû frapper les Anciens. Récemment, E. W. Handley a attribué à la pièce un autre fragment de papyrus avec l'entrée de la jeune femme, chantant un hymne à la Mère des Dieux². Par ailleurs, le panneau de Mytilène évoque le second panneau de Dioscouridès au Musée de Naples³, où l'on reconnaît habituellement soit des musiciens ambulants, soit une danse en l'honneur de Cybèle ; or, bien qu'ici la distance entre les deux versions soit plus grande que pour les *Synaristosai*, c'est bien d'une scène toute proche de la même pièce qu'il doit s'agir : le personnage qui heurte les cymbales pourrait être Lysias ; un autre joue du tympanon ; le petit personnage est présent, mais Parménon manque à Naples, tandis que la joueuse de flûte est absente à Mytilène, à ce qu'il semble. Le moment n'est donc pas exactement le même, mais l'atmosphère en est très proche. Parmi les apports du panneau de Mytilène, on soulignera qu'il permet d'écarter définitivement l'hypothèse d'un Lysias *senex* ; il confirme la présence

¹ Cf. l'étude si pénétrante de E. W. HANDLEY, Notes on the Theophoroumene of Menander, *BICS*, 16, 1969, p. 92-93.

² V. BARTOLETTI, *Dai Papiri della Società Italiana*, 1965 n° 1 ; PAVESE, *SIFC*, n.s., 34 (1962), p. 21 ss. ; HANDLEY, *ibid.*, p. 96 et n° 22.

³ Naples 9985 ; WEBSTER, *Monuments illustrating New Comedy*², p. 183, NM 2.

d'un Kleinias ; il nomme Parménon l'esclave, qui assistait à cette scène majeure du second acte ; et surtout il nous introduit dans l'atmosphère de cette pièce, au genre mêlé. Son succès semble avoir été durable : des jetons de plomb d'Athènes, datant du III^e siècle, ne portent-ils pas l'inscription Θεοφορου/μένη, ce qui atteste que la comédie était encore jouée en public à cette époque ? ¹

Le neuvième panneau figure une scène du 4^e acte de l'*Encheiridion* : Ἐν χειριδίου. μέρος. δ'. Deux vieillards, Στράτων (Straton) et Δέρσιπ/πο/ς (Dersippos), brandissent chacun de la main droite un poignard, tandis qu'au centre l'esclave Κέρδω/ν (Kerdon) tient un objet difficile à reconnaître, une bourse peut-être (ou une clef ?). Il s'agit très probablement de la scène qui a donné son nom à la pièce, puisque chacun des vieillards tient un poignard, qui pourrait constituer un signe de reconnaissance : les acteurs, en effet, ne semblent pas se menacer. L'objet que porte Kerdon est mystérieux : le nom du personnage évoque le lucre, et ce qu'il tient pourrait constituer la récompense pour les signes de reconnaissance ; mais il ne s'agit là que d'une hypothèse. Le *PSI* 99 donne les noms de Straton, Kerdon et Doris : le panneau de Mytilène rend très vraisemblable l'attribution de ce fragment à l'*Encheiridion*. Enfin, le nom Dersippos pourrait être une graphie de Derkippos, qu'on trouve dans un autre fragment de Ménandre (fr. 639 Koe.).

Le dixième panneau illustre une scène de l'acte V de la *Messénienne* : Μεσσηνίας μέρος. ε'. Un jeune homme, Χαρῆϊ/νο/ς (Charinos), semble écarter violemment deux esclaves, Σύρος (Syros) et Τίβι/ος (Tibios), à moins qu'il ne cherche à les entraîner avec lui. L'image se rapporte certainement à une scène capitale, mais on ne sait comment l'interpréter. E. W. Handley a attiré mon attention sur l'épisode qui termine le *Dyskolos*, et qui pourrait fournir une situa-

¹ Cf. M. CROSBY, *Agora* X, 1964, p. 122.

tion analogue : Sicon et Gétas cherchent à entraîner Cnémon dans la danse ; mais ici la main droite de Charinos, qui a saisi le poignet de l'esclave, semble indiquer que c'est plutôt lui qui a l'initiative de l'action.

Le portique sud montre, après un masque posé sur une étagère dans le premier panneau (un masque d'esclave très probablement, d'après sa coloration rougeâtre), une nouvelle série de pièces, mais cette fois le nom des personnages n'est pas inscrit. C'est d'abord l'acte III des *Kybernètai* : Κυβερνητῶν / μ/έ(ρος) γ'. La représentation est d'autant plus difficile à interpréter que les fragments conservés ne nous donnent, sur l'intrigue, que fort peu de renseignements. Le personnage de gauche, qui semble agenouillé, pourrait à la rigueur être un jeune homme, mais plutôt une jeune femme, à en juger par sa chevelure partagée ; la ligne ondulée qui apparaît à la base de la représentation, dans une surface bleutée, semblerait évoquer la mer, à laquelle le titre de la pièce fait évidemment penser. Les deux autres figures, un jeune homme au centre et un vieillard à droite, tendent le bras vers celle de gauche, mais leur geste ne peut être exactement interprété : menace, exhortation, ou secours ? Pour le moment, il ne paraît pas utile de multiplier les hypothèses à ce sujet : on peut au moins rappeler la possibilité d'une scène de naufrage, tel que celui que présuppose le début du *Rudens*.

Le troisième panneau représente la *Leukadia* : Λευκαδίας. L'acte n'est pas indiqué. Trois acteurs sont en présence : celui de gauche, que son masque semble désigner comme un vieillard, fait un geste d'étonnement, d'admiration ou de ferveur religieuse. Le personnage du centre, qui porte sur la tête une couronne de feuillages, tend une palme : son costume, avec la tunique supérieure très longue, paraît indiquer qu'il s'agit d'une femme, peut-être la prêtresse dont il est question au fr. 257 Koe. Le personnage de droite, plus petit parce qu'un peu en retrait, semble être un esclave, d'après la couleur de son masque, mais il porte sur la tête

un voile qui se justifierait dans la perspective d'une scène religieuse. Une petite figure, à droite, comme juchée sur une base, pourrait éventuellement être interprétée comme une statue de culte, si nous sommes bien au sanctuaire d'Apollon à Leucade, mais l'objet qu'elle tient est d'une interprétation extrêmement difficile : s'agit-il d'un temple en miniature, évoquant les bâtiments que, dans l'iconographie byzantine, certains dédicants portent dans leurs mains ? L'hypothèse pourrait paraître trop audacieuse : elle ne saurait en effet s'appuyer sur aucun parallèle contemporain. Le fait que l'acte n'est pas indiqué pourrait n'être pas imputable à une négligence du mosaïste, mais au fait que le panneau évoquerait le prologue de la pièce, dont il nous permet au moins d'imaginer l'ambiance religieuse, ambiance dont on a vu qu'elle caractérise souvent les comédies de Ménandre ¹.

Le panneau suivant illustre une scène du dernier acte du *Misouménos* : Μεισουμένου μέ(ρος) ε'. Ici encore, les noms des personnages manquent, ce qui ne contribue point à faciliter l'interprétation ; en outre, certains masques et certains costumes sont plus difficiles à reconnaître que partout ailleurs. Le costume de l'homme de gauche est semblable à celui des esclaves, et son visage est aussi de tonalité rouge : il serre une écharpe autour de son cou ; le personnage du centre tente de l'en empêcher ; à droite se tient une femme, dont l'apparence rappelle celle d'une concubine, en particulier à cause de la coiffure avec un diadème multicolore. Grâce aux travaux de E. G. Turner ², l'intrigue de la pièce est mieux connue : nous sommes ici à la fin, et le geste du personnage qui essaie de s'étrangler inviterait à penser aux vers qui pré-

¹ Il suffit de songer au *Dyskolos*, à la *Théophorouménè*, etc. ... Si les cultes officiels ne jouent pas un grand rôle dans les pièces de Ménandre, les cultes plus populaires et même les superstitions religieuses y sont maintes fois mentionnés.

² E. G. TURNER, New fragments of the *Misoumenos* of Menander, *BICS*, suppl. 17, 1965, et *POxy*, XXXIII, 1968, n° 2656-2657.

cèdent le dénouement : Thrasonidès songe à se suicider et Dèméas l'en empêche en lui accordant la main de sa fille (vv. 443-445). Mais il faudrait que le personnage de gauche soit un soldat, ce qui n'est pas certain ; et les vers 443-445, d'ailleurs *restitués*, pourraient simplement signifier « je m'étrangle de rage », le mot étant pris au figuré. Plusieurs autres hypothèses semblent plausibles : si le personnage de gauche est l'esclave Gétas, comme le suggère K. Schefold, on pourrait admettre qu'il mime la tristesse de son maître, en présence de Dèméas, au centre ; si on admet en revanche, avec Webster, que le personnage du centre est Thrasonidès (le costume et le masque présentent, en effet, par rapport à la série des vieillards, des différences difficilement explicables), le geste de l'esclave devient très difficile à comprendre, et la présence de la jeune fille ne s'explique plus, à moins qu'on admette que l'esclave Gétas raconte à Thrasonidès l'acceptation de Krateia et de son père, et que celle-ci apparaît en même temps à droite pour matérialiser en quelque sorte l'histoire, la rendre plus sensible (elle est d'ailleurs nettement à l'arrière-plan). C'est un problème à certains égards semblable que pose un moule à gâteaux d'Ostie, daté du III^e s. de notre ère, où il n'est pas impossible de reconnaître les mêmes personnages ¹.

Enfin, le dernier panneau du portique figure une scène du *Phasma*, acte II, Φάσματος / μέρος / β' : une jeune fille apparaît dans l'embrasement d'une porte aux deux battants écartés, devant un personnage âgé, au centre, qu'accompagne un jeune homme à droite. Il s'agit très probablement de la seconde apparition de la jeune fille devant le jeune homme, dont les textes nous indiquent qu'il s'appelait Phidias, en présence de son père qui la voit, lui, pour la première fois. L'image pose d'ailleurs une difficile question d'optique théâtrale : il semble que la porte représente le « passage », aménagé

¹ WEBSTER, *Monuments...*, p. 222, II, 80.

en chapelle, dont il est question dans le texte (il est décrit dans le prologue) ; il paraît bien en effet qu'une telle apparition, d'une importance dramatique capitale, devait être figurée sur la scène ; mais, on le voit, la porte ne signifie pas, comme dans les conventions théâtrales habituelles de l'Antiquité, la séparation entre l'extérieur et l'intérieur d'une maison : elle se trouve ici à l'intérieur de la maison, ou, plus précisément, elle fait communiquer deux maisons voisines ; et force est bien de convenir que la réalisation pratique de cet arrangement soulève quelques problèmes sur la scène.

Cet extraordinaire ensemble de Mytilène, qu'on peut dater de la seconde moitié du III^e siècle de notre ère, méritait d'être étudié en premier lieu, à cause de sa richesse et de sa cohérence : ne donne-t-il pas onze images de comédies de Ménandre, avec dix fois le numéro de l'acte ¹ dont une scène est figurée (l'indication manque seulement pour la *Leukadia*), et, dans le triclinium, sept fois le nom des personnages ? De plus, la fouille n'est pas achevée ; de nouveaux panneaux peuvent donc encore venir allonger la liste des pièces figurées. Pourtant, d'autres documents montrent que ces mosaïques de Mytilène ne constituent pas une exception. On connaît depuis plusieurs années une mosaïque d'Ulpia Oescus, en Bulgarie, qui représente une scène des *Achaioi* de Ménandre : l'acte n'est pas indiqué, et les quatre personnages (dont l'un n'est pas masqué) ne sont pas désignés par des inscriptions, aussi ont-ils été diversement interprétés. On voit au centre un vieillard assis, à gauche et à droite un jeune homme debout, et au second plan un quatrième personnage, celui qui précisément ne porte pas de masque. L'interprétation

¹ Le problème est évidemment de savoir si cette division en actes à Mytilène est tardive (comme cela est le cas pour Térence) ou non, mais en fait, pour Ménandre, il semble permis de supposer que cette division date déjà de l'époque hellénistique ; parmi les arguments à l'appui de cette thèse, on doit mentionner qu'un papyrus du *Sikyonios*, de l'époque hellénistique, connaît déjà une division en actes.



A. SAMIA, Acte III (Mosaïque de Mytilène)



B. EPIPREPONTES, Acte II (Mosaïque de Mytilène)



SYNARISTOSAI, Acte I (Mosaïque de Mytilène)



SYNARISTOSAI, Acte I (Mosaïque de Dioscouridès, Musée national, Naples)



THEOPHOROUMENE, Acte II (Mosaïque de Mytilène)

« légendaire », qui reconnaissait dans cette mosaïque une scène homérique, est maintenant condamnée par la découverte du *POxy* XXVII, 2462, qui donne, parmi d'autres titres de Ménandre, Ἀχαιοὶ ἢ Πελοπο[ννήσιοι. Il s'agit donc bien d'une comédie mettant en scène des contemporains du poète, et on pourrait imaginer que le héros de ces *Achaioi* était un soldat, comme dans le *Misouménos* ou dans la *Périkeiroménè*, soldat qu'on reconnaîtrait dans le personnage de gauche de la mosaïque.

A une date toute récente, la mission autrichienne a découvert à Ephèse, dans une riche maison, une série de fresques datant de la seconde moitié du second siècle, et donnant des images de scènes de théâtre, avec chaque fois le titre de la pièce¹. Parmi les mieux conservées, on trouve, sur le mur ouest, les Σικυώνιοι (*Sicyoniens*) de Ménandre, opposés à l'*Oreste* d'Euripide : la fresque représente peut-être, à gauche, l'esclave Pyrrhos, et au centre un homme en costume plus riche, portant un masque à pseudo-onkos plus haut, peut-être le soldat Stratophanès, et ce serait alors la scène de la lettre² (Kasser, *Menandri Sikyoniis*, vv. 131 ss., fr. X). Sur le mur nord est figurée une autre pièce de Ménandre, la Περικειρομένη (*Périkeiroménè*); peut-être faut-il reconnaître dans les trois personnages une scène de l'acte V, dans laquelle Glykèra pardonne au soldat Polémon, tandis que Pataikos se révèle être le père de Glykèra et de Moschion. Ici encore, une pièce d'Euripide, *Iphigénie*, fait suite à la comédie de Ménandre.

Ainsi, les prototypes des mosaïques de Mytilène — les *Synaristosai* au moins le prouvent et très probablement aussi la *Théophorouménè* — remontent haut dans le monde hellénistique ; la mosaïque d'Ulpia Oescus, les fresques d'Ephèse semblent indiquer de plus en plus clairement que, lorsqu'on

¹ F. R. EICHLER, Die österreichischen Ausgrabungen in Ephesos im Jahre 1967, *Anz. d. phil.-hist. Klasse d. öst. Akad. d. Wiss.*, Jahrg. 1968, So 4., p. 86.

² Selon une hypothèse formulée par E. W. Handley.

souhaitait illustrer un comique grec, c'est Ménandre qu'on choisissait, comme on choisissait Euripide pour illustrer la tragédie. Lorsqu'on trouve, juxtaposées, des scènes comiques et des scènes tragiques, comme dans la Casa del Centenario à Pompéi ¹, on est désormais tenté d'y reconnaître une alternance de pièces d'Euripide et de pièces de Ménandre ². Et on peut aussi supposer que beaucoup de mosaïques et de fresques romaines à prototype hellénistique figurant des scènes comiques se rapportent en fait à Ménandre. Une mosaïque de Sousse ³, par exemple, pourrait bien illustrer le début du *Dyskolos*: on y reconnaîtrait en effet l'esclave Pyrrhias à droite, son maître Sostratos au centre et, à gauche, le parasite Chéréas; la situation correspondrait à peu près aux vers 92-95, quand Pyrrhias raconte, avec force mimiques, ses mésaventures lors de sa première rencontre avec Cnémon. Toujours pour le *Dyskolos*, on peut rappeler qu'une amphore conservée au Musée de Chypre à Nicosie porte deux graffiti (un sur chaque épaule): d'un côté *Dyskolos*, de l'autre ME; elle est datée du début du II^e siècle avant notre ère, et pouvait éventuellement faire partie du matériel utilisé pour la représentation, à moins qu'il ne s'agisse d'une simple plaisanterie, dont le sens n'apparaît plus clairement ⁴.

Il est remarquable enfin que deux fragments d'Oxyrhynchus, 2652-2653, datés du second ou du troisième siècle de notre ère, présentent chacun une illustration à l'encre en rapport avec une comédie de Ménandre: la première figure "Αγνοια, l'Ignorance, et évoque le prologue de la *Périkeiroménè*; la seconde montre le haut du corps d'un soldat, probablement le Polémon de la même comédie; d'autres

¹ K. SCHEFOLD, *Die Wände Pompeis*, p. 41-42.

² Comme le voulait déjà K. WEITZMANN, *Ancient Book Illumination*, 1959, p. 84.

³ *Rom in Karthago, Mosaiken aus Tunesien*, 1964, p. 30, n° 9.

⁴ Je remercie vivement Miss Virginia Grace d'avoir bien voulu attirer mon attention sur cette pièce curieuse.

exemples sont moins assurés, comme le papyrus *PSI* 847¹. Mais ces illustrations ont pour nous un autre intérêt encore : elles ramènent notre attention sur le problème des manuscrits illustrés ; car ces mosaïques de Mytilène, qui remontent, nous l'avons vu, à des originaux hellénistiques, même si leurs masques ou leurs costumes révèlent les transformations, adaptations, simplifications propres au III^e siècle de notre ère, présentent une étonnante ressemblance avec les illustrations de Térence, dont les prototypes, pour certains manuscrits, remontent probablement à ce même III^e siècle². La disposition des panneaux de Mytilène semble indiquer qu'ils s'inspirent de séries d'illustrations ornant soit des manuscrits de Ménandre, soit des extraits illustrés des pièces, dont les artistes pouvaient tirer de véritables cahiers de modèles ; dans ces deux hypothèses, la série pouvait commencer par un portrait de l'auteur (portrait que l'on trouve effectivement en tête des manuscrits de Térence tels que le codex carolingien du Vatican), puis par l'image des masques utilisés pour la représentation³, et comporter aussi un *Bios* du poète, dans lequel trouverait sa justification un panneau tel que celui des philosophes à Mytilène, ainsi d'ailleurs que celui qui présente la Muse Thalie ; les autres illustrations de pièces de Ménandre, à Mytilène comme ailleurs, se rattacheraient à des œuvres de ce genre. Et l'on est en droit de supposer, en remontant dans le temps, ce que les mosaïques de Dioscouridès nous permettent de faire, qu'à l'époque hellénistique il existait déjà de véritables versions illustrées de Ménandre (selon l'hypothèse formulée brillamment, dès

¹ V. BARTOLETTI, *SIFC*, XXXIV, 1962, p. 21-24.

² L. JONES et C. MOREY, *The Miniatures of the Manuscripts of Terence*, 1931.

³ Il suffit pour s'en convaincre de comparer par exemple les masques de l'*Andria*, sur le codex carolingien du Vatican, avec une plaquette en terre cuite d'époque hellénistique provenant d'Amphipolis, aujourd'hui au Musée de Cavala, *BCH* 83, 1959, p. 711, fig. 4 : les analogies sont frappantes en dépit des transformations inhérentes aux deux époques.

1898, par Wilamowitz, et reprise par Weitzmann ¹), ou, plus simplement, des livres d'images, extraits comparables aux prototypes qu'il faut supposer pour expliquer les « bols homériques » et les *Tabulae Iliacae* ².

Quant à l'origine première de ces illustrations, on imaginerait volontiers qu'elles s'inspiraient directement de quelque représentation théâtrale : ainsi s'expliquerait le caractère éminemment dramatique de ces tableaux (qui illustrent chacun une scène capitale), la présence de trois acteurs principaux, l'absence de masques pour les personnages muets, en un mot le respect des conventions scéniques. Un élément intermédiaire pourrait d'ailleurs être un panneau destiné à attirer les spectateurs, et sur lequel on aurait représenté chaque fois la scène capitale de la pièce. Nous savons que de tels panneaux ont existé ³ : on comprendrait ainsi encore mieux la présence, sur les images de Mytilène, de l'indication de l'acte et la relation qui semble exister entre le titre de la pièce et le panneau figuré. Ces panneaux étaient-ils absolument fidèles à la représentation théâtrale elle-même ? C'est une question à laquelle on ne peut donner de réponse certaine : nous avons vu en effet que les illustrations des *Synaristosai* et du *Phasma* posent des problèmes difficiles de réalisation scénique.

La longue tradition que révèlent les scènes des mosaïques de Mytilène ne permet pas d'inférer qu'à l'époque où elles furent réalisées les pièces de Ménandre qu'elles représentent étaient encore toutes jouées dans cette ville, mais les jetons

¹ U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORF, *Über griechische illustrierte Volksbücher*, 1898 (repris dans *Kleine Schriften* V, 1, 1937, p. 500) et K. WEITZMANN, *l.l.* p. 84 ss., qui parle de l'époque hellénistico-romaine.

² K. SCHEFOLD, *Vergessenes Pompei*, p. 45-46, et p. 78-79.

³ Il faut peut-être reconnaître un panneau servant d'annonce à une représentation de cirque dans le fragment de papyrus plié et cousu POxy 2470, pl. XII, montrant un ours et un acrobate. Je remercie vivement E. G. Turner pour cette référence à l'appui de ma suggestion. Cf. *infra*, p. 254.

de la *Théophorouménè* attestent des représentations de Ménandre au III^e siècle à Athènes ; et le nombre d'images de scènes dramatiques que l'on rencontre sur des documents comme ceux de Patras¹ ou de Piazza Armerina où des chœurs dramatiques sont figurés, indique que le public lettré ne s'était point déshabitué de ce plaisir raffiné que représente la fréquentation du théâtre, et que la maison de Mytilène, qu'elle ait été la propriété d'un riche amateur ou plus vraisemblablement d'une association de technites, illustre brillamment.

¹ Pour la mosaïque de Patras, voir *Les Mosaïques de la Maison du Ménandre*, pl. 28, 1 ; pour Piazza Armerina, cf. G. GENTILI, *La Villa Erculia di Piazza Armerina*, 1957, p. 19-20.

DISCUSSION

M. Turner: I should like to welcome M^{me} Kahil's pictures and her most fruitful explanation and investigation of them. They are of interest for many reasons. One is the evidence they offer of continuing interest in (and dramatic representation of) Menander. The jug from Achmim (cf. p. 234, n. 2) was made about the same time and perhaps in the same place as that in which M. Bodmer's codex was copied (for Achmim as its source see my *Greek papyri* pp. 52-53).

For the subject matter of the plays her sources (which give identifiable scenes, name of play, act number, and names of participants) are not of less value than either the papyrus book-texts or the indirect tradition represented by quotations. Her work is philological in the truest sense. It seems not to be excluded that the mosaics and frescoes derive from a different line of transmission than that of the book tradition. There are errors in the Mytilene mosaics (ΔΕΡCΙΠΠΙΟC for ΔΕΡΚΙΠΠΙΟC in *Enchiridion*; the confusion of CΥΡΟC and ΑΝΘΡΑΚΕΥC in *Epitrep.*). I wonder whether these errors are *not* the personal mistakes of the mosaicist laying the floors at Mytilene but errors in the model or pattern from which he was working. M^{me} Kahil has inferred the existence of a collected illustrated edition of Menander, with an illustration of the author as frontispiece followed by his life. The error in *Epitrep.* seems to support her alternative theory that the mosaics were based on "model" books or "pattern books" which illustrated certain scenes only and circulated among craftsmen. We know that certain scenes from the epic enjoyed a wide circulation (Anna Sadurska, *Les tables iliaques*, Warsaw 1964).

M. Handley: Could I put forward a very tentative suggestion about the *Misoumenos* mosaic? The *onkos*-like hair of the central

figure looks rather like that of one of the characters in the Ephesus fresco of *Sikyonioides*, and might confirm the idea that both are soldiers. If the left-hand figure is a slave, the gesture he is making with his scarf may perhaps be a sign of agitation rather than anything to do with strangling—it seems something like that of the very agitated slave in the mosaic from Sousse. Can we then think that this scene gives the moment near the end of the play when Getas tells the crucial story of Krateia's consent to the marriage? If so, the girl is shown coming out from the house in the background for the betrothal. In the text Demeas is of course present, from $\pi\rho[ό]αγετ'$ (? $\pi\rho[ό]αγε$) 443. But the artist may perhaps have chosen to simplify by leaving him out, especially in view of his usual limitation to three major figures.

In brief, the suggestion is that the mosaic illustrates the action at 435-43.

The similarity in composition between the *Plokion* scene and the *Samia* scene is interesting. One wonders whether more analogies of the kind will be found as the number of these scenes grows, and whether there may not also be interesting analogies with scenes from tragedy. Possibly the composition itself, as well as the more concrete details of the gestures and movements, may have a bearing on interpretation. Thus it might be possible to think, from the analogy with *Samia*, that Laches is here quarreling with Krobyle, perhaps even threatening to divorce her.

M. Ludwig: Für Aktnumerierungen fallen mir im Augenblick nur Beispiele aus der lateinischen Literatur ein, z.B. Terenz, *Hec.* 39 *primo actu*, *Ad.* 9 *in prima fabula*, und die Fünf-Akt-Regel bei Horaz und in ihrer Anwendung bei Donat. Gibt es Belege für Aktnumerierungen aus der griechischen Literatur?

M. Handley: The μέρη of plays, in the technical sense of 'parts' or 'acts' are sometimes referred to by number in commentaries and the like. Examples are: *POxy* 2086, saec.ii-iii A.D. [Pack² 2860; discussion by Körte, *Archiv* 10 (1932) 226-8], scholia to a comedy, including heading μέρους δ'; *POxy* 2257,

'perhaps of the later second century' [Pack² 47], fr. 1, 8ff, hypothesis to Aeschylus, *Aitnaiai*; *POxy* 2741, saec. ii-iii A.D., commentary on Eupolis, *Marikas*, with the phrase ἐπὶ τῷ πέμπτῳ μέρῃ at fr. 1 B, col. ii, 17; similarly ἐν τῷ δευτέρῳ μέρει in one of the hypotheses to Euripides, *Andromache*.

M. Turner: Miss Dedoussi called attention in her edition of *Samia* p. 3 n. 8 to the mode of citation in fr 206 Koe., Bekker, *Anecdota* 399, 24 and Phot. Berol. 135, 26.

M. van Berchem: If we accept the idea of a collected edition of Menander, with frontispiece, portrait of the author and his life, would not the recording of the precise act of the play to which each scene belongs be most easily accounted for if only one scene from each play were shown?

M. Wehrli: Die einzelnen Szenen scheinen so gewählt zu sein, dass sie repräsentativen Wert bekommen, z.B. in den *Epitrepontes*.

M^{me} Kahil: I have also wondered whether the scenes might not have been chosen so as to make good "posters".

M. Turner: It is worth noting that a "poster" for a circus performance at Oxyrhynchus has probably survived in *POxy* XXVII 2470. But the idea of a "poster" may prove unhelpful to M^{me} Kahil's view that the scenes illustrated were actually represented dramatically before the audience. I can think of many posters of modern plays or films which display a scene never in fact represented in the play or film. In the mosaics the plays which have a present participle as title do not always show the subject of the participle. *Epitrepontes*, *Synaristosai*, probably *Misoumenos* do; *Theophoroumene* does not (though the scene is that which is intended to make her show herself: E. W. Handley in *BICS* 16 (1969) pp. 88 ff).