

Origines égyptiennes du théâtre occidental : obscurantisme scolastique ou ignorance coupable?

Peter Ukpokodu

Numéro 15, printemps 1994

Sous d'autres soleils... un même théâtre

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041193ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041193ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Ukpokodu, P. (1994). Origines égyptiennes du théâtre occidental : obscurantisme scolastique ou ignorance coupable? *L'Annuaire théâtral*, (15), 9–20. <https://doi.org/10.7202/041193ar>

Peter Ukpokodu

Origines égyptiennes du théâtre occidental: obscurantisme scolastique ou ignorance coupable?

Hegel est l'un des philosophes modernes les plus respectés et, peut-être, l'un des géants intellectuels d'Allemagne les plus reconnus. Sa philosophie voulant que toute idée ou fait existant relève d'un esprit qui embrasse tout, dans lequel chaque idée ou situation évoque son contraire, et que ces deux derniers mènent à un tout unifié qui à son tour devient une nouvelle thèse («thèse — antithèse — synthèse») témoigne d'une vision astucieuse, aux limites du divin. À maintes reprises, sa théorie de la tragédie a suscité mon admiration, spécialement son analyse de l'*Antigone* de Sophocle, dans laquelle il montre que la grande tragédie se fonde sur une collision du bien — le bien se mesurant au bien — qui rend le choix difficile. Mais dans ce qui pourrait au mieux être de l'obscurantisme scolastique et, au pire, de l'ignorance coupable (je tremble à l'évocation de la dernière possibilité), Hegel nie à l'Afrique un rôle quelconque dans l'histoire du monde, «car il s'agit d'un continent [l'Afrique] anhistorique, sans mouvement ni développement qui lui soit propre. Et les événements qui d'aventure s'y seraient déroulés [...] appartiennent au monde asiatique ou européen»¹.

La myopie d'Hegel était un simple prologue à la lobotomie exercée par les Britanniques sur le théâtre africain. En 1932, une Afrique horrifiée entendait au

¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Lectures on the Philosophy of World History*, trad. H. G. Nisbet, Cambridge, Cambridge University Press), p. 190.

cours de la conférence de la British Drama League sur le théâtre africain indigène que l'Afrique dans son ensemble ne possédait pas de théâtre qui lui soit propre². Dans le même esprit, Oscar G. Brockett, l'un des historiens du théâtre les plus avantageusement connus au monde, tout en admettant une évolution pré-hellénique des «représentations ritualisées» en Égypte et la «considérable» influence exercée sur la Grèce par l'Égypte, n'en affirme pas moins que l'origine du théâtre doit être attribuée non à l'Égypte mais à la Grèce, du fait que l'Égypte «était une société relativement statique, allergique aux changements qui auraient pu la faire évoluer vers une forme de théâtre autonome»³. Ailleurs, Brockett parle des sociétés égyptienne et japonaise comme de sociétés statiques⁴, mais il admet que le nô japonais sous ses diverses formes puisse être perçu comme théâtre, nonobstant son association avec des «éléments ritualistes» et des «rituels de la moisson»⁵.

Théâtre égyptien

Souvente, quand nous disons que le théâtre a pris naissance (au lieu de dire qu'il s'est développé) en Grèce en l'an 534 a.c., on a le sentiment qu'il n'existait alors aucune activité théâtrale ailleurs dans le monde, et que s'il y en avait effectivement, les Grecs n'en étaient pas au courant. Mais il est historiquement attesté qu'avant et après l'année 534 a.c., des représentations de différents genres ont été organisées en Égypte et que le Grec Hérodote, «père de l'histoire», fut témoin de certaines d'entre elles à Busiris (Dedu) et Sais en Égypte en l'an 449 a.c. En fait, les représentations théâtrales se poursuivirent jusqu'à l'an 391 de notre ère, lorsque Théodose le Grand fit brûler le Sérapéum (lieu rituel) et que fut imposé le Christianisme comme religion officielle de l'Égypte. À supposer

² Anthony Graham-White, *The Drama of Black Africa*, New York, Samuel French, 1974, p. 168.

³ Oscar G. Brockett, *History of the Theatre*, sixième édition, Boston, Mass., Allyn and Bacon, 1991), pp. 10-11.

⁴ Brockett, p. 6.

⁵ Brockett, p. 258.

qu'il en soit resté des vestiges, les Arabes qui occupèrent l'Égypte et les pays africains limitrophes en l'an 640 de notre ère en firent table rase.

C'est dans les *Textes de Pyramides*, datant d'environ 4 000 ans *a.c.* qu'il est question pour la première fois d'activités théâtrales en Égypte. Il existe au moins cinquante-cinq de ces textes. On les nomme *Textes de Pyramides* parce que le texte des pièces était gravé sur les murs des pyramides royales et sur le tombeau des aristocrates. On y trouve des notes de mises en scène pour l'action dramatique, divers personnages parlants, l'utilisation de masques d'animaux en guise de costumes et les accessoires nécessaires aux représentations. Les prêtres-comédiens et les représentations étaient subventionnés par le biais d'impôts, et les recettes étaient mises de côté aux fins de l'activité.

Le *Papyrus dramatique Ramesseum* (écrit environ 1700 ans *a.c.*, mais dont le contenu remonte à près de 3 300 ans *a.c.*) fournit un autre exemple d'activités théâtrales ayant eu cours en Égypte. Découvert à Thèbes (en Égypte), il s'agit d'une pièce comportant quarante-six scènes qui se déroulaient à différentes stations sur un itinéraire processionnel longeant les rives du Nil. De courtes rubriques réglaient la mise en scène, en précisant les accessoires requis, le lieu de l'action et l'entrée en scène des personnages. L'allusion à un «groupe de coryphées» semble indiquer la présence importante, du point de vue théâtral, d'un chœur. Les *dramatis personæ* incluaient le roi, la momie du roi, un officiant principal, deux pleureuses, un premier chantre, un régisseur principal, un personnel d'embaumeurs, des entrepreneurs de pompes funèbres, des princes et des écuyers.

Le théâtre était également pratiqué à Memphis du temps où celle-ci était la capitale de l'Égypte. Le soi-disant *Drame memphite* (qui remonte aux années 3300-2500 *a.c.*) fut découvert, presque mutilé, au cours du huitième siècle *a.c.* par le pharaon égyptien Shabaka, qui ordonna d'en construire une réplique en pierre pour fins de conservation. L'ouvrage est conservé au British Museum sous le nom de «Shabaka Stone», bien qu'une partie des inscriptions soit oblitérée en raison de l'usage qu'en avaient fait ultérieurement les Égyptiens comme borne kilométrique. James Henry Breasted, l'égyptologue le plus en vue, qui en fit une

traduction exacte en 1901, en parlait comme d'un «théâtre vénérable» destiné à rendre compte de l'origine de toutes choses, y compris l'ordre moral⁶. Un aspect intéressant de la structure dramatique de la pièce tient au fait qu'il y a un présentateur qui narre la scène avant qu'elle ne soit jouée. Au texte principal fait suite celui d'un hymne à Ptah, déité principale de Memphis réputée être la divinité protectrice des artistes, artisans et gens de métier.

Des pièces furent montées dans le cadre de festivals tenus à Edfou. Entre autres pièces ayant traversé le temps, le *Drame d'Edfou* (qui remonte à environ 2 000 ans *a.c.*) présente une action dramatique comprenant un combat rituel, l'installation du vainqueur en tant que roi, et des rites conjugaux durant lesquels la représentation a lieu. Le texte se compose d'un prologue, suivi de trois actes composés de diverses scènes et d'un épilogue. Dans certaines parties est décrit l'usage qu'on faisait probablement d'un chœur, qui principalement chantait et faisait de la musique. Une pratique surprenante dans cette pièce est l'indication que certaines de ses parties ont dû être représentées en pantomime pendant qu'un assistant récitait le dialogue.

On montait également en Égypte des *Heb Sed* (*Anniversaires de Couronnement*). Le plus marquant fut celui du roi Osorkon II (725 *a.c.*). Consistant en quatre principaux actes ou scènes, le *Heb Sed* d'Osorkon manquait jusqu'à récemment d'exactitude dans sa transcription du fait que M^{me} Naville, épouse de l'auteur du texte reconstitué, Édouard Henri Naville, avait expurgé le texte de toute connotation d'ordre phallique. L'argument de la pièce était le renouvellement symbolique de la puissance du roi à travers la mort et la résurrection.

Grâce à la *Table d'Ikhnofret* qui est conservée à Berlin, les spécialistes du théâtre sont au fait de la représentation du *Mystère d'Abydos* (aussi appelé *Drame d'Abydos*, *Drame osirien* ou *Mystère d'Osiris*) à compter d'environ 2 500 ans *a.c.*, à Abydos. Bien que le texte en soit aujourd'hui perdu pour nous, il doit

⁶ James Henry Breasted, *The Dawn of Conscience*, New York, Charles Scribner's Sons, 1935, p. 34.

s'être agi d'une représentation publique d'envergure composée de huit actes environ, et dont la présentation s'étalait sur un certain nombre de jours. Hérodote fut témoin d'interprétations de cet événement théâtral. Le déploiement de la pièce était élaboré au point qu'on y assistait à un simulacre de combat naval sur le Nil auquel participait l'auditoire. Il se produisait une mêlée générale dans la foule, les uns dans le chaland se portant à la défense d'Osiris tandis que d'autres, fiers de brandir en s'en allant une tête brisée dans l'intérêt de la célébration, incarnaient le rôle d'ennemis d'Osiris dans la cohue plus bas. James Breasted soutient que la représentation dramatique dans son ensemble était «indiscutablement aussi impressionnante aux yeux de la multitude que ne l'étaient les miracles et mystères de la Passion de l'ère chrétienne». Sur les pierres tombales des anciens Égyptiens, il «n'est pas rare de trouver une prière formulant l'espoir qu'ils puissent un jour sortir du tombeau pour assister à ces présentations festives»⁷.

Il existait d'autres formes moins théâtrales de divertissement. On développait la musique, un directeur de la musique royale étant nommé à la cour. Les instruments principaux consistaient en une petite harpe jouée par un exécutant assis, et deux flûtes. L'orchestre au complet comptait deux flûtes et deux harpes. La voix accompagnait toujours la musique instrumentale. On ignore absolument dans quelle mesure la gamme était connue, ou encore la nature et le caractère de la musique exécutée⁸.

Il existait aussi d'autres sortes de divertissements tels que narrations et récits poétiques, souvent accompagnés à la harpe. Ceux-ci devaient ultérieurement, aux environs de l'an 2000 *a.c.*, donner naissance à la littérature, la première du genre en Afrique et dans le monde entier. Par leur teneur, certains de ces poèmes et narrations reflétaient la vie à la cour et celle de l'aristocratie, les grands événements soulignant les transitions dynastiques, les contes populaires, les consignes pour mener une vie saine et sage, les conseils d'un père à son fils sur

⁷ Breasted, *A History of Egypt*, New York, Charles Scribner's Sons, 1937, pp. 171-172.

⁸ Breasted, *A History of Egypt*, pp. 109-110.

la valeur à accorder à l'aptitude à écrire, ou encore au dialogue philosophique par le biais duquel un homme las de vivre essaie de persuader son âme désabusée qu'ils doivent l'un et l'autre finir leurs jours ensemble et espérer les meilleures choses dans l'au-delà. La plupart de ces prestations poétiques étaient accompagnées à la harpe et montées à l'intention des convives accueillis dans les salles de banquet des riches⁹.

Monter des pièces dans l'ancienne Égypte ne posait pas de problème. Selon Freedley et Reeves, les pièces étaient jouées à des endroits régulièrement désignés, dont la plupart avaient été construits à cette fin. Les représentations des drames de Ramsès, de Memphis et d'Edfou, ainsi que des textes dramatiques d'Heb Sed et des Pyramides avaient lieu dans des «temples mortuaires» parce que les aires de spectacle faisaient corps avec les tombeaux des rois. Les *Mystères d'Abydos* et les *Drames médicaux* (exemples anciens de la théâtre-thérapie contemporaine) étaient présentés dans les «maisons des dieux»¹⁰. Les divertissements musicaux se tenaient à la cour des pharaons et dans les grandes salles des aristocrates. Même chose pour les récitations poétiques, chants et narrations que l'on présentait dans le cadre de grands banquets.

Origine égyptienne corroborée

D'après les écrits d'anciens historiens, on trouve en abondance matière à étayer la thèse voulant que l'ancienne Égypte ait été le berceau du théâtre et de la culture de la Grèce antique. En effet, au terme d'une étude comparée du *Ramesseum* égyptien, des théâtres de Memphis et d'Edfu, et de textes hittites et cananéens par rapport au théâtre grec, Theodor Gaster conclut:

⁹ Breasted, *A History of Egypt*, pp. 203-209; *Development of Religion and Thought in Ancient Egypt*, New York, Charles Scribner's Sons, 1912, pp. 97-98.

¹⁰ George Freedley et John A. Reeve, *A History of The Theatre*, New York, Crown Publishers, 1941, pp. 6-7.

Ainsi donc, du fait de la convergence d'arguments tirés de l'évidence du contenu, de la forme et de la mythologie sous-jacente, nous en arrivons à l'inéluctable conclusion *que nos anciens textes proche-orientaux sont en fait des canevas (ou à tout le moins des formes résiduelles) de pantomimes saisonnières et, conséquemment, des prototypes du théâtre grec classique et du théâtre européen moderne*¹¹.

Dans le même esprit, Margot Berthold déclare que «l'histoire de l'Égypte et du Proche-Orient antique constitue pour nous un dossier sur les peuples qui au cours des trois millénaires avant le Christ, ont posé les fondements de la civilisation occidentale»¹².

Que les Grecs aient largement mis à profit leurs relations avec la civilisation égyptienne ne fait aucun doute. Ils ont trouvé en Égypte, dit Breasted «parfaitement mis au point et à portée de main, les procédés techniques» qu'ils allaient intégrer à leur propre civilisation:

Ils [les Grecs] ont hors de tout doute puisé à foison dans les formes artistiques, et les influences artistiques venues de la région du Nil, qui avaient imprégné les foyers de civilisation mycéniens d'aussi loin au moins que la douzième dynastie (2 000 ans *a.c.*), exerçaient encore leur pouvoir d'attraction sur les régions au nord [...]. L'obsédante croyance des Égyptiens en la vie après la vie et son apanage de coutumes mortuaires à grand déploiement exercèrent indiscutablement une forte influence tant sur les Grecs que sur les Romains; et la considérable prolifération de la religion égyptienne dans le monde classique témoigne de l'impression profonde [...] qu'elle a laissée [...]. C'est sous Psammétique 1^{er} que ces influences rayonnant d'Égypte commencèrent à se faire sentir sur les États qui en étaient alors à poser les bases de la civilisation européenne à venir¹³.

¹¹ Theodor H. Gaster, *Thespis: Ritual, Myth and Drama in the Ancient Near East*, New York, Henry Schuman, 1950, p. 72. [Les italiques sont de l'auteur.]

¹² Margot Berthold, *A History of World Theatre*, New York, Frederick Ungar, 1972, p. 9.

¹³ Breasted, *A History of Egypt*, pp. 579-580.

L'influence et le prestige de l'Égypte en Grèce étaient de fait à ce point importants que le puissant Périandre de Corinthe gratifia son neveu et successeur du nom de Psammetichos — d'après le pharaon égyptien Psammétique 1^{er}.

Des gens qui faisaient autorité en Grèce antique — et cela revêt une grande importance pour l'histoire du théâtre — ont attesté l'affinité entre les religions grecque et égyptienne, ingrédients fondamentaux à partir desquels le théâtre a pris racine. Hérodote fait observer que le temple d'Athéna et les rites mystérieux de Déméter furent fondés et apportés d'Égypte en Grèce par les filles de Danaos. Il réfute l'avis de quiconque inclinerait à penser «qu'il faut voir une pure coïncidence dans le fait que des cérémonies semblables se déroulaient en Grèce et en Égypte»; il écarte également la thèse voulant que «les Égyptiens aient pris le relais de la Grèce eu égard à cette coutume, comme à toute autre d'ailleurs»¹⁴. Même Dionysos, dont les festivals donnent au théâtre grec son identité, est nord-africain:

Mélanpous [...] introduisit en Grèce le nom de Dionysos, en même temps que le sacrifice en son honneur et la procession phallique [...]. Mélanpous était un homme de talent qui s'était vu octroyer le don de la divination et qui avait apporté en Grèce, en les modifiant quelque peu, un certain nombre de choses qu'il avait apprises en Égypte parmi lesquelles, entre autres, le culte de Dionysos [...]. La Grèce a emprunté à l'Égypte le nom de presque toutes ses divinités [...], car le nom de toutes les divinités est connu en Égypte depuis des siècles¹⁵.

Même l'«hellénophile» Plutarque, souvent en désaccord sérieux avec Hérodote qu'il qualifie de «barbarophile», identifie clairement Osiris à Dionysos. Ainsi en est-il de Diodore de Sicile, selon qui l'Égypte est «le berceau des divinités» et le phallus un symbole spécial d'Osiris. Des siècles avant la conquête de l'Égypte par les Grecs en 332 *a.c.*, ces derniers avaient entretenu d'importants rapports avec les Égyptiens. Aussi est-ce sans grande surprise que les archéologues ont

¹⁴ Hérodote, *Histoires*, VI. 55. Voir spécialement Martin Bernal, *Black Athena: the Afroasiatic Roots of Classical Civilization*, New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 1987, pp. 98-100.

¹⁵ Bernal, p. 99.

déterré à proximité de la ville grecque de Thèbes une pyramide qui remonterait approximativement au vingt-et-unième siècle *a.c.*, une période au cours de laquelle l'éminent archéologue T. Spyropoulos et nombre d'érudits avaient extrapolé l'existence d'une colonie égyptienne dans cette région de la Grèce¹⁶.

Rejet de l'argument de la stase

Les sociologues et anthropologues contemporains ont pris leurs distances par rapport à la sociologie à la mode d'une génération précédente qui accolait à certaines sociétés l'étiquette de statiques. Il serait temps pour la théâtrologie de jeter aux orties l'argument de la stase des pratiques théâtrales, à moins de se vouloir passéiste et obscurantiste. Il existe au théâtre des pratiques culturelles différentes, immuables en apparence, comme le nô japonais et le théâtre traditionnel africain, par exemple. Il vaut mieux y voir des pratiques conservatrices plutôt que statiques, chaque culture ayant son courant artistique conservateur.

Si une culture, disons celle de l'ancienne Égypte ou de l'Afrique, fonctionne selon une philosophie qui voit une complémentarité entre le profane et le sacré — une vision qui pourrait rapprocher théâtre et religion, et partant, permettre de voir le théâtral dans le sacré et le sacré dans le théâtral — cela n'en fait pas pour autant une culture moins dynamique qu'une autre prônant une vision dichotomique, séparatrice, du profane et du sacré, de l'Église et de l'État. Dans l'ancienne Égypte, on ne voyait pas pourquoi théâtre et religion devraient emprunter des voies entièrement différentes, puisqu'il n'y avait pas de conflit entre les deux. Les anciens Grecs ne divorçaient pas le théâtre d'avec la religion; le culte de Dionysos et le théâtre allaient de pair, et la thymélée était toujours là même après la naissance du théâtre grec. Du reste, la jonction de l'Église et de l'État en Égypte au niveau de certains spectacles ne décourageait pas la présentation d'autres spectacles plus profanes comme les danses de nains, les prestations musicales, poétiques et autres dans les salles de banquet. Leur existence est

¹⁶ Bernal, pp. 18-19.

l'indice d'une évolution autonome des arts du spectacle à laquelle vinrent couper court les envahisseurs étrangers, les Perses d'abord, puis les Grecs, suivis des Romains et ultérieurement des Arabes.

Je crois, à l'instar de T. S. Eliot, que «toute nation, toute race possède sa propre tournure d'esprit non seulement sur le plan de la créativité, mais encore sur le plan de la critique». Dans l'effort que nous déployons pour imprégner d'originalité quelque activité créatrice, nous affichons souvent la tendance à ignorer ce dont elle est redevable à une activité ou époque antérieure. C'est l'attitude que semblent avoir adoptée ceux qui invoquent l'argument de la stase pour valoriser la Grèce aux dépens de l'Égypte. Mais comme nous le rappelle Eliot, une approche impartiale laissera voir que ce que nous nous plaisons à trouver le plus original est souvent composé des passages dans lesquels «les poètes disparus, ses ancêtres, affirment le plus vigoureusement leur immortalité»¹⁷. Un peu à la manière d'Eliot, je dirais qu'on peut voir en filigrane l'ascendance égyptienne dans le théâtre grec, et que nous devrions garder à la mémoire que, au moment où le théâtre grec faisait ses premiers pas en 534 a.c., le théâtre égyptien connaissait encore de beaux jours.

Les débats qui ont cours sur la norme théâtrale, spécialement de la part des tenants de la canonicité, iraient également dans le sens de ne pas appuyer l'argument de la stase. L'argument de la stase invoqué pour écarter la thèse de l'origine égyptienne du théâtre tient dans une affirmation voulant que «la nouveauté vaut mieux que la répétition»¹⁸; si cela était, nos sacro-saints canons en matière de théâtre, de littérature et de comportement prévisible n'auraient pas de prise sur nous aujourd'hui et, des valeurs que nous avons héritées, il en resterait peu à transmettre aux générations qui vont nous suivre. Nous baignerions dans un tel changement continu que nos valeurs et notre passé en deviendraient méconnaissables. Cela serait épouvantable!

¹⁷ T.S. Eliot, *The Sacred Wood*, New York, Barnes & Noble, 1960, pp. 45-48.

¹⁸ Eliot, p. 49.

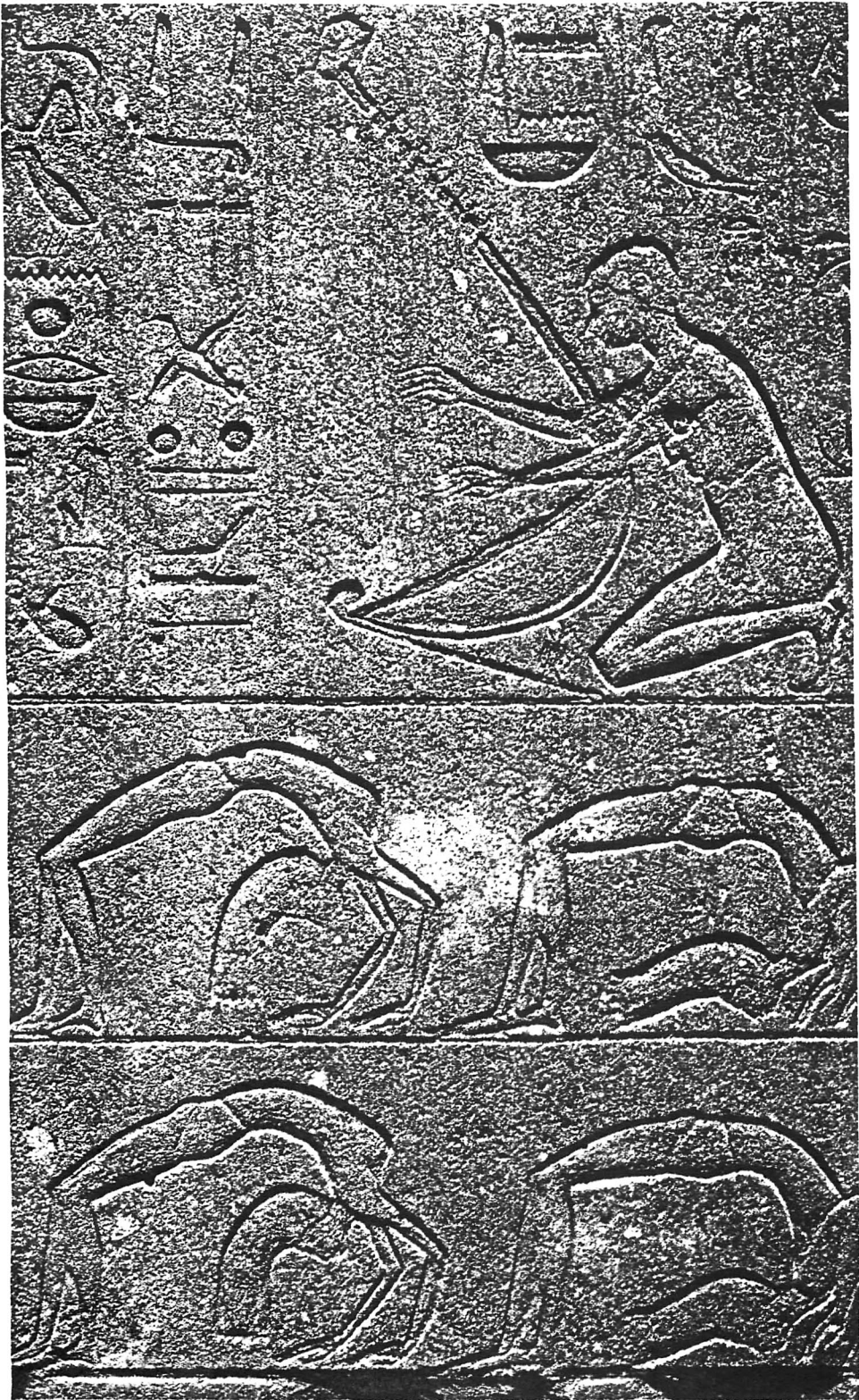
Conclusion

On ne peut nier l'apport exceptionnel des Grecs à l'évolution du théâtre. À partir du théâtre rituel mis en place par les Égyptiens, ils introduisirent une touche profane qui insuffla au théâtre une nouvelle vitalité. La dimension religieuse n'a jamais réellement cessé d'imprégner le théâtre: comment l'aurait-elle pu alors que le théâtre des temps anciens était enraciné dans la mythologie, et qu'est-ce que la mythologie en Égypte ou en Grèce sans une fourmillante population de dieux, de déesses et leur cohorte d'affidés? Même dans la sainteté de leur aura spirituelle ils s'adonnent à l'inceste et au meurtre — actes profanes éventuellement les plus ignobles — de sorte que le profane intervient même au cœur du théâtre rituel.

L'élément «statique» de la religion a ressuscité le théâtre occidental et l'a tiré de son agonie médiévale. Et cette résurrection s'apparentait davantage au théâtre processional égyptien qu'à celui de l'ère gréco-romaine. C'est presque frôler l'absurde que de dépeindre comme statique une société qui a mis au point l'écriture (c'est d'Égypte qu'a originé la première littérature de divertissement), agrémenté ses banquets de spectacles musicaux, inventé le calendrier, formulé des codes de comportement moral, prodigué son enseignement à des philosophes et hommes d'état grecs, et peut-être offert un modèle à Platon pour sa *République*. Sans porter ombrage à l'ingéniosité théâtrale et à la magistrale prouesse créatrice des Grecs, les historiens du théâtre contemporains qui se veulent fidèles à une science véritable doivent accorder à l'ancienne Égypte le mérite originel qui lui revient même si les Égyptiens n'ont pas atteint au niveau d'excellence des Grecs. L'histoire d'acceptation sociale d'arguments d'obscurantisme mis de l'avant par des savants pour amoindrir la réussite des Égyptiens sur le plan théâtral doit être renversée. Nous devons reconnaître à la Grèce ce qui revient aux anciens Grecs, et à l'Égypte ce qui revient aux anciens Égyptiens. Il ne s'agit pas ici d'une question de rivalité, ou encore de déshabiller saint Pierre pour habiller saint Paul, mais de rendre à César ce qui est à César, et à Dieu ce qui est à Dieu.

(Traduction: Jean-Guy Laurin.)

Ci-contre: Spectacle pour la régente Hatchepsout (1490-1483 *a.c.*). Relief sur grès rouge décorant la chapelle qu'elle fit construire à Thèbes. Enrica Leopso et al., *Splendeurs de l'ancienne Égypte*, Paris, Atlas, 1987, p. 123.





Défilé de danseuses musiciennes (harpe, luth, double-flûte et lyre). Gouache sur plâtre, tombeau de Djeserkara'sonb, Thèbes, règne de Touthmès III (1483-1450 a.c.). Albert Chamdor, *Thèbes aux cent portes*, Paris, Guillot, 1955, p. 122.



Actrices ou chanteuses, flûtiste et danseuses en spectacle. Gouache sur plâtre, tombeau du scribe Nebamûn, Thèbes, règne d'Aménophis III (1410-1375 a.c.). Cyril Aldred, *New Kingdom Art in Ancient Egypt during the Eighteenth Dynasty*, London, Tiranti, 1961, p. 94, n° 7.



Jeune danseur nubien. Gouache sur plâtre, tombeau d'Aremhab, scribe royal, scribe des recrues et directeur des Haras, Thèbes, règne de Touthmès IV (1425-1410 a.c.). Albert Chamdor, *Thèbes aux cent portes*, Paris, Guillot, 1955, p. 175.



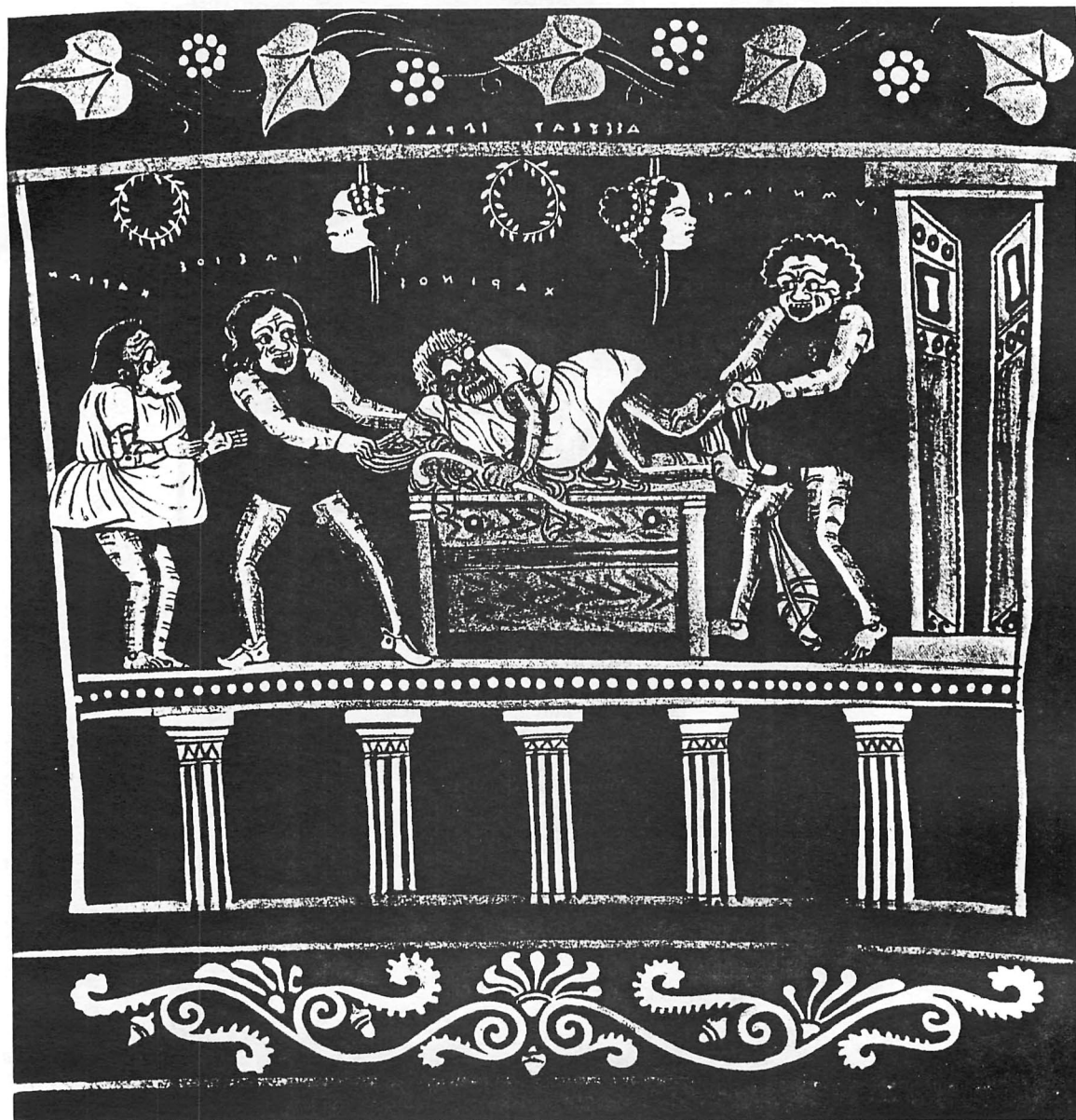
Chiron, goutteux, hissé sur un tréteau par deux esclaves, sous les yeux du jeune Achille et de deux nymphes. Cratère grec d'Apulie, V^e siècle a.c. Daniel Couty et Alain Rey, *Le Théâtre*, Paris, Bordas, 1986, p. 14.



Danse au son de la double-flûte; cômos antérieur aux *Oiseaux* d'Aristophane (créés en 414 a.c.). Vase attique à figures noires, circa 545 a.c. Robin May, *History of the Theater*, London, Hamlyn, 1986, p. 16.



Chœur s'apprêtant à danser au son de la double-flûte; cônes antérieur aux *Cavaliers* d'Aristophane (424 a.c.). Amphore attique à figures noires, circa 545 a.c. Glynne Wickham, *A History of the Theatre*, Cambridge, CUP, 1983, p. 38.



Scène d'un avare endormi sur son coffre et que des voleurs attaquent sous les yeux de son serviteur; pièce antérieure à *La Marmite* de Plaute. Cratère grec de Pæstum, signé Astéas, circa 345 a.c. Glynne Wickham, *A History of the Theatre*, Cambridge, CUP, 1983, p. 41.