Phéniciens et Puniques sur la scène tragique et comique, en Grèce et à Rome

Corinne Bonnet

▶ **To cite this version:**

Corinne Bonnet. Phéniciens et Puniques sur la scène tragique et comique, en Grèce et à Rome. Pallas. Revue d'études antiques, 2018, Babis Polypragmôn. Mélanges en mémoire de Charalampos Orfanos, 108, pp.185-195. hal-02171500

HAL Id: hal-02171500
https://hal.science/hal-02171500

Submitted on 6 Sep 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

PALLAS, 108, 2018, pp. 185-195

Phéniciens et Puniques sur la scène tragique et comique, en Grèce et à Rome

Corinne Bonnet
Université Toulouse-Jean Jaurès

À diverses reprises, Jean-Pierre Vernant a défini la scène tragique comme un « moment historique[1] », par référence au contexte événementiel de la fin du VI^e^ et surtout du V^e^ siècle av. J.-C., mais aussi au moment intellectuel qui voit les cadres de la pensée grecque s'orienter vers une mise à distance critique, réflexive, d'où émergera une culture proprement politique, pour reprendre les termes de Christian Meier[2]. Liée à un, à des contextes, la tragédie construit un horizon de sens sur lequel s'inscrit ce qui est mis en scène et inlassablement exploré comme un passé qui interroge tout autant que le présent. Comme l'affirme Vernant : « C'est donc dans cette espèce de débat entre ce que j'ai appelé le passé du mythe, le passé des récits épiques des grandes légendes héroïques, et le présent des institutions politiques que la tragédie se constitue[3] ». La tragédie se situe donc au point d'interférence entre deux mondes, avec leurs valeurs, leurs questionnements, leur sensibilité et leur vision du monde. Or, *Les Perses* d'Eschyle, tragédie représentée en 472 av. J.-C., ont innové en évoquant le drame des Guerres médiques et le triomphe des Grecs à travers le regard désespéré des ennemis exterminés et des survivants traumatisés. Dans la bouche d'Atossa, son fils Xerxès incarne les contre-valeurs d'un autre monde, où les hommes sont sujets et non citoyens, où les rois osent défier les dieux. La ligne de partage entre Grecs et Barbares[4] est fermement tracée, même si l'émoi provoqué par la commémoration de Salamine semble englober les uns et les autres. La flotte perse, prise au piège sur les rivages attiques, était majoritairement phénicienne, comme Hérodote ne manque pas de le rappeler[5]. Pourtant, le même Hérodote rappelle ailleurs, au livre V, ce que les Grecs doivent aux Phéniciens : l'alphabet, ces *phoinikeia grammata*, introduits en Grèce par Cadmos, ferments de culture et de démocratie[6]. Cousins, voisins,

1 C'est notamment le titre de l'article qui ouvre Vernant, 2001. Il recourt ensuite fréquemment à cette expression. Cf. Ponchon, 2007.

2 Cf. Meier, 2004.

3 Vernant, 1996, p. 445.

4 Le terme apparaît dès le vers 187, en opposition à la Grèce. Il est utilisé à dix reprises dans la pièce.

5 Hérodote, VI, 6, 14, 28, 33, 41, 104 ; VII, 23, 44, 89, 90 ; VIII, 85, 90, 91, 97, 100, 119.

6 Hérodote, V, 58. Voir Baurain *et al.*, 1991 ; sur la culture politique de l'écrit, voir Goody, 1979 et Havelock, 1986.

Pallas108.indb 185 13/09/2018 16:01

partenaires ou concurrents, adversaires ou compagnons d'aventures en Méditerranée, Grecs et Phéniciens[7] sont à la fois semblables et différents, proches et lointains. La tragédie, comme la comédie du reste, offre divers exemples de cette ambivalence que nous nous proposons à présent d'examiner, afin de vérifier comment les Phéniciens apparaissent comme les moins barbares et les plus hellénisés des Orientaux dans le regard des Grecs.

1. Des Phéniciennes à Thèbes

C'est entre 411 et 409 av. J.-C. que, sur la scène athénienne, Euripide fait représenter la tragédie intitulée *Les Phéniciennes* (*Phoinissai*). En ces années, la Guerre du Péloponnèse bat son plein ; le désastre de Sicile est désormais acté, Athènes doit faire face à une prise de pouvoir oligarchique et le dénouement de la guerre s'approche. Or, dans ce cadre, alors que les rapports entre Athènes et Thèbes sont extrêmement tendus[8], *Les Phéniciennes* donne à voir la grande fresque du cycle thébain, en particulier la lutte entre Étéocle et Polynice pour la possession de Thèbes, énième épisode de la tragédie fratricide des Labdacides frappée au sceau de la malédiction qu'Eschyle avait déjà illustrée dans *Les Sept contre Thèbes*, une génération auparavant. Sans tomber dans le piège d'une lecture excessivement historicisante, on ne peut passer sous silence le fait qu'Athènes est alors aux prises avec une *stasis*, fomentée par Alcibiade, qui fait planer sur une cité assiégée de l'intérieur un terrible danger. Euripide semble jouer sur le rapprochement entre une lutte immémoriale et les affres du présent pour suggérer l'incapacité des hommes, aveugles, dupes ou imposteurs, à saisir la vérité de la volonté divine. Dans une tragédie marquée par la fureur d'Arès, il confie paradoxalement la clé du drame à un chœur de jeunes filles venues de Phénicie qui donne son titre à la pièce[9]. Ces jeunes femmes font escale à Thèbes assiégée[10], sur le chemin de Delphes où elles se rendent pour servir Apollon[11]. Sans cesse, dès la *parodos* (v. 202-260), puis pratiquement à chaque prise de parole, elles rappellent qu'elles sont les descendantes de Cadmos, le fondateur de Thèbes : « La Phénicie est la patrie qui m'a nourrie, et les fils des fils d'Agénor m'ont envoyée ici comme offrande de guerre à Phoibos. » (v. 280-282[12]).

---

7 Est-il besoin de rappeler que le terme même de « Phéniciens » (*Phoinikes*) a été forgé par les Grecs et ne trouve aucun correspondant en phénicien ? Cf., sur cette « invention des Phéniciens », Quinn, 2017.

8 Delebecque, 1951, rappelle que les Thébains avaient été jadis accusés de collusion avec les Perses, là où Athènes incarnait la résistance.

9 Voir la belle analyse de Hartigan, 2000, qui note que, sur dix-huit tragédies d'Euripide, seules quatre tirent leur nom du Chœur. Voir aussi Alaux *et al.*, 2007 ; Medda, 2013, estime qu'Euripide se différencie ainsi des *Sept contre Thèbes* d'Eschyle où le chœur dialogue avec les personnages du drame, tandis que, dans *Les Phéniciennes*, le chœur d'étrangères évoque, en s'adressant au public, le passé mythique de la cité.

10 Sur l'atmosphère claustrophobique de la tragédie, voir Luschnig, 1995.

11 Cf. Amiech, 2004, p. 28-32, sur les raisons du choix d'un chœur « exotique ». Sur les liens entre Tyriens et Delphiens à la lumière de ce témoignage et d'une inscription d'époque hellénistique, voir Aliquot, 2017, qui suppose une médiation crétoise, à laquelle le texte d'Euripide ne fait cependant aucune allusion.

12 Traduction L. Méridier, CUF, Paris, 1950.

Pallas108.indb 186 13/09/2018 16:01

Si leur origine exacte reste floue puisque, originaires de Tyr, elles disent avoir traversé le détroit de Sicile pour atteindre Thèbes, subsumant en quelque sorte une identité à la fois phénicienne et punique, le point essentiel est que ces étrangères sont aussi des parentes. Comme pour Étéocle et Polynice, les frontières entre le dedans et le dehors semblent brouillées, tout comme le sont les liens familiaux. Cadmos, le prestigieux ancêtre, phénicien *et* thébain, sert de trait d'union entre le passé et le présent, entre une rive et l'autre de la mer Égée. Cependant, dans la mémoire des Thébains, Cadmos est aussi le responsable du « péché originel » qui retombe, comme une éternelle malédiction, sur toute sa descendance ; pour fonder Thèbes, en effet, Cadmos a mis à mort le serpent gardien d'une source et protégé d'Arès. Il est donc puni par le dieu de la fureur guerrière, qui égare toute l'engeance cadméenne[13]. Or, les Thébains se déclaraient les descendants des Spartes, les « Semés », des êtres sauvages nés des dents du dragon occis par Cadmos (*Phéniciennes*, v. 818-822). Leur autochtonie n'avait donc nullement la même connotation que celle des Athéniens, puisqu'elle elle était en rapport avec un sacrilège, une souillure, ce qu'Euripide ne manque pas de souligner dans un contexte de rivalité militaire sans concession entre Athènes et Thèbes dans le cadre de la Guerre du Péloponnèse[14]. La figure de Cadmos le Phénicien sert donc à minorer la valeur de la prétendue autochtonie de Thèbes.

Le Chœur composé de Phéniciennes a, en revanche, vocation à susciter ou à amplifier l'empathie qu'il éprouve au nom de la parenté unissant Phéniciens et Thébains : « Aujourd'hui devant les murs est venu l'impétueux Arès ; je le vois qui fait flamboyer contre la cité la menace d'un cruel carnage, dont le ciel nous garde ! Car on partage l'affliction des amis : elle partagera le sort de ce pays aux sept tours, la terre phénicienne. Las ! hélas ! Un commun sang unit les enfants d'Io, l'ancêtre cornue, et je prends ma part de leurs peines[15] ». Le drame, dont les étrangères et parentes sont témoins, est tissé d'ambiguïté, entre altérité et « homogénéité » (au sens étymologique du terme) au cœur même de la communauté thébaine, mais aussi entre Phéniciens et Grecs. Cadmos aussi, transformé en serpent et exilé en Illyrie[16], devient doublement étranger puisqu'il replonge dans une altérité radicale, marquée au sceau de l'animalité. Du reste, la solidarité qu'incarne le Chœur n'efface pas complètement les barrières identitaires ; ainsi, aux vers 293-294, une Phénicienne est-elle mise en scène en train de se prosterner devant les « fils d'Agénor, mes souverains […] selon l'usage de chez moi[17] ». Les cris émanant du Chœur sont qualifiés de « clameur barbare », de « barbares supplications[18] ». Fidèles à leurs coutumes étrangères, les Phéniciennes, destinées au culte d'Apollon à Delphes, sont dans le même temps témoignage vivant de la *philia* qui les unit aux Thébains et néfaste rappel d'une altérité originelle.

13 Cf. Castiglioni, 2010, p. 16-19, au sujet de la métamorphose de Cadmos en serpent (*drakôn*) comme punition divine.

14 Lucien, *Le menteur*, 3, souligne bien cette différence. Voir aussi Detienne, 2001 ; Mackowiak, 2003 et 2010, qui souligne la lutte idéologique entre Thèbes et Athènes en matière d'autochtonie.

15 Euripide, *Les Phéniciennes*, 239-249.

16 Cf. Euripide, *Les Bacchantes*, 1330-1339. Depuis cet exil, à la tête d'une armée barbare, Cadmos ravage les cités grecques, notamment Delphes, pourtant au centre de l'intrigue des *Phéniciennes* et du lien entre Thèbes et la Phénicie.

17 Sur la *proskynesis* comme marqueur d'altérité et le rôle de cet usage dans les récits de la campagne d'Alexandre, voir Bosworth, 1995, p. 70.

18 Euripide, *Les Phéniciennes*, 638-649, 676-680.

Le personnage de Cadmos, l'aîné des Agénorides, véhicule donc, avec ses frères et sœur répandus en Méditerranée (Europe, Phoinix, Thasos, Kytheros…), une certaine représentation de l'identité et de l'espace phéniciens[19]. Cadmos, par le biais de la fondation de Thèbes, s'insère durablement dans l'espace grec, de manière à la fois problématique et harmonieuse, civilisatrice (en raison de l'alphabet) et barbare. Son mariage avec Harmonie, la fille d'Aphrodite et d'Arès, conformément à la volonté de Zeus, marque l'aboutissement de son intégration en milieu grec et l'harmonie qui en découle. En présence de tous les dieux et déesses de l'Olympe, ces noces relancent pourtant et simultanément la dynamique négative qui entoure le personnage de Cadmos, dans la mesure où les jeunes époux reçoivent le célèbre collier d'Harmonie, forgé par Héphaïstos, et un péplos offert par les Charites, qui vont jouer un rôle fatal dans le destin de Thèbes[20]. Pausanias rapporte en effet que, dans le sanctuaire de la Néréide Dotô, situé à Gabala, en Phénicie septentrionale, se trouvait le péplos d'Harmonie, qu'Ériphyle reçut, avec le collier, en présent des mains de Polynice pour persuader son époux Amphiaraos de participer à l'expédition des Sept contre Thèbes où il trouva la mort, geste qui provoqua l'assassinat d'Ériphyle par son fils, Alcméon[21].

2. Cadmos et le retour de Dionysos à Thèbes

L'ambivalence du personnage de Cadmos rejaillit sur sa descendance ; de l'union avec Harmonie naquirent Hébé, Sémélé, Ino-Leucothéa, Autonoé et Agavé, comme filles, Polydore et Illyrios, comme fils. Sémélé engendra Dionysos, à la suite de son union avec Zeus, mais mourut avant même d'avoir pu accoucher. Euripide, une fois encore, dans *Les Bacchantes* (*Bakkhai*) met en scène un face à face tragique entre le dieu issu de la lignée de Cadmos et les Thébains divisés quant à l'attitude à adopter[22]. Ici aussi, le thème de la division de la cité est abordé par le biais d'une épiphanie clivante. Représentée à Athènes en 406-405 av. J.-C., au moment où la cité se trouve au bord du gouffre, prise dans la morsure d'une interminable et funeste guerre contre Sparte, dont Thèbes est l'alliée, la pièce questionne le statut de Dionysos, dieu de l'illusion théâtrale, et met en scène la tragique reconnaissance de sa puissance par les Thébains, partagés entre l'envie d'accueillir cet étranger pourtant né d'une Thébaine et le souci de le tenir à distance. Le drame enveloppe progressivement tous les protagonistes, pris au piège d'une présence envahissante, irrésistible, à l'emprise de laquelle nul ne peut se soustraire, mais toujours ambivalente, entre charme et contrainte.

Dans le tourbillon d'interrogations, réflexions et émotions que suscite l'irruption de Dionysos, qui revient d'Orient, Cadmos, son grand-père phénicien, joue un rôle non négligeable. Du reste, les premiers vers de la pièce mettent en avant la parenté phénicienne du dieu : « Me voici arrivé, moi le fils de Zeus, Dionysos, sur cette terre des Thébains, qu'a engendré jadis la fille de Cadmos, Sémélé, que fit accoucher le feu qui lance des éclairs. » (v. 1-3). La première scène du drame se déroule donc face au tombeau fumant de Sémélé,

19 Cf. Edwards, 1979 ; Kühr, 2006 ; Castiglioni, 2010.

20 Voir en particulier Apollodore, *Bibliothèque*, III, 7, 5-7 ; Rocchi, 1989.

21 Pausanias, II, 1, 8. Cf. Sineux, 2007 sur Amphiaraos.

22 La bibliographie sur cette tragédie est considérable. On citera en particulier Segal, 1997 ; Pigeaud, 1998, p. vii-xxxiv ; Goff, 2004 ; Bollack, 2005 ; Beltrametti, 2007 ; Fischer-Lichte, 2014.

Pallas108.indb 188 13/09/2018 16:01

trace ambiguë du pouvoir de Zeus, mais aussi du destin singulier de Dionysos, comme de toute la cité de Thèbes, bénie et maudite depuis sa fondation. En ce lieu, encore empli de la fureur d'Arès, *Bromios* (le Rugissant), « dieu, fils de dieu » (*paida theon theou*, v. 84), séduit et inquiète à la fois, tant sa force (*kratos*, v. 1037-1038) apparaît d'emblée orientée vers l'agrégation et la dissolution, l'ordre et le désordre ou la sauvagerie, les liens mais aussi leur perversion ou dissolution, sous la forme du masque, du mensonge[23], de l'égarement et finalement de la mort. Accueillir Dionysos, c'est intégrer l'ici et l'ailleurs, le passé funeste et grandiose de Thèbes tout comme son présent marqué au sceau de l'ambiguïté ou de la trahison, pour les Athéniens de 406-405. Comme Œdipe, descendant de Cadmos et de son fils Polydore, Penthée, le roi de Thèbes et cousin de Dionysos par sa mère Agavé, la sœur de Sémélé, se croyant plus avisé que les autres, alors qu'il ignore tout, résiste au vouloir des dieux et finit par mourir victime de sa propre mère, dépecé et dispersé à son tour sur le sol thébain, comme jadis les Spartes. Quant aux filles de Cadmos, méfiantes au début, elles sont emportées par la possession dionysiaque à laquelle elles s'abandonnent sans retenue sur le Mont Cithéron, loin de l'espace civique et de ses normes, que Penthée, précisément, qui s'autoproclame *sophos*, croit de son devoir de défendre face au déferlement de *mania*. Mais justement, ce qu'Euripide suggère, dans cette tragédie, c'est que la frontière est brouillée entre sagesse et folie, connaissance et ignorance, dedans et dehors, étranger et citoyen, vérité et mensonge, sans oublier le féminin et le masculin[24]. Dionysos, qui a bien vocation à siéger *dans* la cité, est cette présence divine forte qui met en communication, qui bouscule, qui transgresse et qu'il est impérieux d'accueillir.

Cadmos, dans la pièce, se montre d'emblée réceptif, tout comme le prophète Tirésias, dont il souligne la sagesse et avec lequel il dialogue longuement[25]. Tirésias, quant à lui, rappelle les origines phéniciennes du fondateur : « Cadmos, le fils d'Agénor, qui a quitté la ville de Sidon pour élever ici les tours de Thèbes » (v. 170-172). Sans attendre, ce dernier, sorti de son palais, adopte avec enthousiasme le nouveau dieu, « puisqu'il est né de sa [= ma] fille » (v. 181), et revêt la tenue et les attributs de son thiase. Les effets de cette adhésion semblent immédiatement sensibles : l'un et l'autre se sentent à nouveau jeunes, quasiment des enfants, tandis que, renversant à nouveau les rôles, Cadmos annonce qu'il sera le prophète de Tirésias, en lui disant ce qu'il voit. Au moment du dénouement final, lorsque Penthée est massacré par les Bacchantes, le texte insiste pourtant, à plusieurs reprises (v. 917, 974, 978, 1089, 1204), sur la qualité de « filles de Cadmos » de ces femmes possédées par Dionysos et une nouvelle fureur meurtrière. Au terme du drame, Dionysos prononce, au nom de Zeus son père, une lourde sentence contre Cadmos : il sera métamorphosé en serpent, tout comme son épouse Harmonie, fille d'Arès, et sera relégué en terre barbare où il commandera à des Barbares.

Venu de Phénicie, accueilli en Grèce, Cadmos en est chassé pour rejoindre à nouveau les marges du monde civilisé. Porteur des bienfaits de la culture, il retourne à la bestialité. Adepte précoce du dieu, il est pourtant puni, peut-être parce que son adhésion à Dionysos n'était pas dépourvue de *mètis*, ainsi qu'en témoignent les conseils qu'il dispense à Penthée (v. 333-336) :

23 Sur ce thème, cf. Daries-Berdery, 2013.

24 Cf. Buxton, 2013.

25 Sur Tirésias, voir Loraux, 1989.

> Κεἰ μὴ γὰρ ἔστιν ὁ θεὸς οὗτος, ὡς σὺ φῄς,
> παρὰ σοὶ λεγέσθω· καὶ καταψεύδου καλῶς
> ὡς ἔστι, Σεμέλη θ᾽ ἵνα δοκῇ θεὸν τεκεῖν,
> ἡμῖν τε τιμὴ παντὶ τῷ γένει προσῇ.
>
> « Quand bien même ce dieu, comme tu le prétends, n'en serait pas un,
> Il dépend de toi qu'on le dise ; fais ce beau mensonge,
> Dis qu'il est fils de Sémélé pour qu'elle passe pour la mère d'un dieu
> et que tout notre lignage en recueille l'honneur. »

Le « beau mensonge », qui était censé attirer la *timè* sur le lignage de Cadmos, s'avère en fait désastreux et conduit, au contraire, à son rabaissement au niveau du monstrueux. On peut peut-être se demander si, pour le public d'Euripide, cette ruse phénicienne n'évoquait pas le poncif bien connu sous le label de *fides punica*, le double discours de ceux qui sillonnaient les mers et dont Homère déjà soulignait la fourberie[26]. C'est sur la scène romaine, à présent, avec le *Poenulus* de Plaute, que nous allons recueillir les échos de ce *topos*, tout en découvrant une image bien complexe du Carthaginois.

3. Un « petit Punique[27] » sur la scène romaine

Dans un article paru en 1983, Michel Dubuisson avait judicieusement noté que « l'image qu'un peuple a des autres est faite en général d'un mélange de traits plus ou moins conformes à la vérité ou plus ou moins déformés, de jugements sommaires et de préjugés purs et simples d'origines diverses[28] ». Ces considérations ouvraient son analyse de l'image du Carthaginois dans la littérature latine, une image ressortissant au domaine des stéréotypes et à une « vision du monde où l'incompréhension le dispute à l'ethnocentrisme[29] ». Dans le dispositif d'appréhension stéréotypée des Carthaginois de la part des Romains, le cliché de la *fides punica* occupe une place centrale ; le manque de *fides*, valeur cardinale du système éthique romain, apparaît, en effet, comme un défaut qui disqualifie et voue à l'échec, dès sa fondation, Carthage et la civilisation punique, adversaire atavique de Rome[30]. Pourtant, dans la comédie de Plaute qui nous intéresse, ce stéréotype n'est pas, loin de là, le seul ressort de l'imbroglio familial qui se noue et se dénoue sur scène. Avant d'y venir, rappelons que, comme pour Thèbes, la question de l'origine, voire de l'autochtonie des Carthaginois est objet de débats dans les sources gréco-romaines. Dans le court laps de temps qui s'écoule entre la fin de la Deuxième Guerre punique et le début de la Troisième, soit moins de cinquante ans, les Romains vont défendre, auprès des Numides qui s'en emparent et la relaient, l'idée que la présence carthaginoise en Afrique est illégitime parce qu'allogène. Les « indigènes » numides et les puissants Romains ont un ennemi commun en ce peuple d'étrangers[31]. Néanmoins, même si les Carthaginois ne peuvent revêtir le prestigieux rôle d'un lignage autochtone, à

26 Voir surtout Homère, *Odyssée*, XIV, 288 ; XV, 415-419. Voir Wathelet, 1974 ; Mazza, 1988.

27 *Poenulus* est un sobriquet que l'on peut rapprocher de *Graeculus* ; il a une valeur ironique, tout en véhiculant une légère valeur affective (comme, en français, les « petits Belges » !).

28 Dubuisson, 1983, p. 159.

29 *Ibidem*.

30 Cf. Bonnet, 2011.

31 Cf. Tahar, 2010, en particulier sur le discours livien relatif à l'origine des Carthaginois.

l'instar des Athéniens, les Romains ne le sont pas davantage, eux qui revendiquent fièrement leur origine troyenne. Toutefois, là où les Carthaginois implantés en Afrique, à la suite de l'exil de Didon-Elissa, se replient sur eux-mêmes, dès le moment de la fondation, lorsque la reine tyrienne se suicide pour ne pas épouser un prince local, l'historiographie romaine attribue à Romulus le refus de délimiter le territoire de l'*Vrbs* afin d'en favoriser l'expansion, tandis que le rapt des Sabines est un premier jalon dans le sens d'une ouverture conquérante[32]. Le repli endogamique que le sacrifice de Didon-Elissa manifeste est le signe d'une cité en quelque sorte incestueuse, qui ne noue pas les alliances vitales pour son avenir. Or, comme l'ont bien montré les travaux des anthropologues, la prohibition de l'inceste répond à la nécessité de mettre sur pied un réseau d'alliances, susceptible de renforcer la famille ou le groupe par le biais des échanges matrimoniaux. Carthage, suggèrent les Romains, n'est pas apte à développer un empire, alors que Rome affiche d'emblée sa capacité à tisser des alliances et à intégrer. Le geste fatal d'Elissa, opposée à tout métissage, symbolise moins l'indépendance de Carthage que son aridité génétique et son épuisement programmé.

Est-ce sous ce jour négatif que Plaute met en scène le « petit Punique » (*Poenulus*) ? Quelle place fait-il aux stéréotypes à peine évoqués, alors qu'il compose peut-être sa pièce peu de temps après la terrible Deuxième Guerre punique, qui a vu Hannibal *ad portas* pour les Romains[33] ? Notons tout d'abord, avec Marie-Hélène Garelli, que « outre la présence très discutée de passages en punique qui lui confère le statut de document littéraire comparable aux textes des inscriptions puniques pour l'étude de cette langue, l'un des traits remarquables de cette pièce est qu'elle est la seule comédie latine à mettre en scène un héros non grec[34] ». De fait, le héros de la comédie est Hannon, un père originaire de Carthage, qui voyage à la recherche de ses deux filles enlevées par des pirates et qui débarque alors en Étolie, à Calydon ; en ce lieu, vit un jeune homme nommé Agorastoclès, lui aussi Carthaginois d'origine, enlevé à l'âge de sept ans, réduit en esclavage, puis affranchi et adopté par un Étolien. Il a pour voisines deux jeunes esclaves et prostituées, dont l'une est l'objet de ses attentions et qu'il tente d'acheter. Or, cette jeune femme s'avère être la fille d'Hannon, tout comme sa sœur, l'autre esclave, alors qu'Agorastoclès finit par être identifié comme son neveu. Le *peregrinus* et *aduena*, « étranger » et « voyageur » (v. 1031) que Plaute met en scène est de toute évidence animé des meilleures intentions : père tendre, dévoué et honnête, il est prêt à tout pour retrouver ses filles. Par ailleurs, il annonce avoir eu des relations d'hospitalité avec un Calydonien du nom d'Antidamas, aujourd'hui décédé ; c'est pourquoi il arrive pourvu du « symbole » d'hospitalité, signe d'un réseau d'échanges et de liens tissés entre Grecs et non Grecs. De même, Hannon se montre attentifs aux dieux, qu'il implore de rendre son voyage fructueux, en invoquant même la *fides* dont il fait preuve :

32 Plutarque, *Numa*, 24 ; Cicéron, *République*, II, 14.

33 La littérature secondaire sur cette pièce est considérable. On pourra se référer à l'excellente analyse de Garelli, 2014, pour en prendre connaissance. Pour la question de la datation, voir p. 188, n. 12 (après Zama ou avant, selon les auteurs, sans qu'il soit possible de trancher). Dumont, Garelli-François, 1998, envisagent la possibilité que la pièce soit en lien avec les ambassades de 195 visant à récupérer les otages carthaginois de la Deuxième Guerre punique.

34 *Ibidem,* p. 183. Sur Hannon comme stéréotype de l'étranger, voir López Gregoris, 2012 ; voir aussi Seita, 2014.

Deos deasque veneror, qui hanc urbem colunt,
ut quod de mea re huc veni rite venerim,
measque hic ut gnatas et mei fratris filium
reperire me siritis, di, vostram fidem.

« Je vous supplie, dieux et déesses qui protègent cette ville, afin que, pour cette affaire qui est la mienne, je puisse parvenir ici favorablement ; permettez-moi de retrouver mes filles et le fils de mon frère, ô dieux, par votre foi ! »[35]

En dépit de ces éléments familiers, le long passage en punique, que Plaute met dans la bouche d'Hannon à peine entré en scène, tout comme certaines caractéristiques vestimentaires, visent à amplifier sa « punicité », bien visible et bien audible, comme le dit justement M.-H. Garelli. Ce ne sont du reste pas seulement les passages en punique (v. 940-949[36]) qui mettent en scène une certaine forme d'incommunicabilité, mais aussi les échanges qui suivent entre Hannon, Milphion, l'esclave, et Agorastoclès. En effet, alors qu'Hannon prend soin de traduire sa propre tirade du punique au latin, par la suite, les quelques mots en punique dont il ponctue son échange sont interprétés par ses interlocuteurs sur la base du latin, avec des détournements de sens destinés à amuser le public. Milphion, qui prétend connaître le punique, traduit dans un sens et dans l'autre en multipliant les inventions, l'une plus drôle que l'autre, dictées par une proximité de sons et non de sens. En somme, comme le note M. Bettini, Milphion ne traduit pas mais « réarticule[37] » ; il traite le discours punique comme le chant d'un oiseau auquel on s'efforcerait de donner un sens. Or, en pratiquant cette opération, comme l'a montré M. Bettini, Milphion, loin de dire n'importe quoi, lance une série de messages judicieux ou attendus par le public, concernant Hannon, Carthage et les Carthaginois, les étrangers en général, leur comportement et leurs usages.

Plaute sollicite ainsi toute une série de stéréotypes, tout en brouillant les pistes quant à la vérité des identités et des comportements. L'Étolie évoque un pays de confins, « sauvage » et barbare[38], mais grec, donc familier, dans lequel Hannon se comporte en bon Punique : rusé[39], ambigu, exotique, incompréhensible, et pourtant guidé par des valeurs morales et sociales totalement partagées. Non seulement il est tenu à distance par l'odeur d'ail et d'oignon qu'il dégage (v. 1313-1314), mais il a bien du mal à communiquer. Comme les Phéniciennes à Thèbes, les Carthaginois à Calydon affichent leur altérité sans cependant en demeurer prisonniers. Leur apparence, décrite dans des termes qui renvoient au monde animal et les déshumanisent[40], et leur parler sont sources de rires, mais leur comportement suscite pourtant l'empathie. Les Grecs d'Étolie partagent du reste avec eux une certaine mauvaise foi, une tendance à courir les femmes et à mener une vie dissolue. Plaute s'amuse à la fois à distinguer et à confondre et l'on peut dire que, dans sa pièce, l'habit ne fait pas le moine, puisque tout

35 Traduction personnelle.
36 Cf. Sznycer, 1967.
37 Cf. Bettini, 2012, p. 11-14.
38 Cf. Antonetti, 1990 ; voir aussi la thèse d'A. Perrier, 2012. On notera que la pièce de Plaute s'inspire probablement d'une comédie d'Alexis (IVe-IIIe siècle av. J.-C.) intitulée *Karchèdonios*.
39 Le Prologue de la pièce nous apprend qu'issu de la bonne société carthaginoise, il est riche et connaît toutes les langues, même si, en authentique Carthaginois, il feint de les ignorer (v. 112).
40 Sur ce point, voir Bettini, 2012, p. 7-8.

Pallas108.indb 192 13/09/2018 16:01

étranges que soient son parler et son accoutrement, Hannon est un bon *pater familias.* Dans cette comédie de la reconnaissance, comme le note M.-H. Garelli, « au fur et à mesure que les regards redessinent les différences et les similitudes entre les personnages, c'est-à-dire au fur et à mesure des découvertes mutuelles, la comédie redéfinit les contours du groupe humain qu'elle met en scène. Ainsi les oppositions apparaissent-elles plutôt comme des points de vue variables, mouvants, peu susceptibles d'être résumés par une lecture sociopolitique fondée sur une opposition entre le Grec (ou le Romain) et l'Autre[41] ». Situé à la croisée des regards, Hannon contribue à redéfinir les rôles et à redistribuer les cartes ; son « étrangeté » fonctionne comme un catalyseur qui fait bouger les lignes dans un paysage social apparemment bien défini, et pourtant fragile et labile, où la notion même d'altérité finit par apparaître comme mouvante.

À cet égard, et pour conclure, la tragédie comme la comédie, en Grèce tout comme à Rome, ont pour effet, ainsi que l'a bien montré Edith Hall[42], d'amplifier et de « dramatiser » la condition du barbare, la « barbarie », mais aussi d'offrir divers contextes au sein desquels cette condition est mise en question, détournée, chargée d'ambivalence, pensée et repensée assez librement, dans le dialogue avec le public et son présent. Dans le cas des Phéniciens, qu'il s'agisse des *Phéniciennes* ou des *Bacchantes*, on a souligné ci-dessus la mise en avant des liens de parenté qui relient mais aussi séparent, qui rapprochent tout en créant une distance perdurante[43]. La frontière entre Grecs et Phéniciens, deux lignages enchevêtrés, si elle apparaît comme poreuse et mouvante, appartient pourtant solidement à un imaginaire collectif qui se nourrit d'échanges répétés, mais aussi d'occasions ratées et de fautes lourdes de conséquences. Les stéréotypes ont ainsi la vie longue, d'Euripide, et même d'Homère, à Plaute et au-delà, mais leur mise en scène conduit à dynamiser la représentation de l'altérité phénicienne, parfois même à la dynamiter, donc à « repenser l'Autre[44] » et les frontières des ontologies qui structurent un monde habité de divers types de « sauvageons[45] ». La portée didactique de la scène tragique et comique implique en somme un double mouvement d'inclusion et d'exclusion, qui tantôt s'inscrit dans le *hic et nunc* du présent de la représentation, tantôt embrasse le passé mythique et fondateur, ainsi que l'ombre qu'il projette jusque sur l'avenir des sociétés humaines. Sur ce plan, le personnage de Cadmos, à la croisée de deux univers et de plusieurs temporalités, donne à voir une complexité surprenante, comme son père Agénor, *pius et sceleratus*, dans les termes mêmes d'Ovide[46].

41 Garelli, 2014, p. 191.

42 Hall, 1989.

43 Cf. Bonnet, 2014 ; voir aussi, Bonnet, 2015. Sur le motif des parentés légendaires, voir tout spécialement Curty, 1995.

44 Je fais ici référence au beau volume de Gruen, 2011, dont le titre est *Rethinking the Other in Antiquity.*

45 Cf. Orfanos, 2006.

46 Ovide, *Métamorphoses*, III, 5.

Bibliographie

Alaux, J., Amiech, C., Fartzoff, M. et Jouan, F., 2007, *Les Phéniciennes. La famille d'Œdipe entre mythe et politique*, Paris.

Aliquot, J., 2017, Les Tyriens parlent aux Delphiens, dans P.-L. Gatier, J. Aliquot et L. Nordiguian (dir.), *Sources de l'histoire de Tyr. II. Textes et images de l'Antiquité et du Moyen Âge*, Beyrouth, p. 17-29.

Amiech, C., 2004, *Les Phéniciennes d'Euripide. Commentaire et traduction*, Paris.

Antonetti, C., 1990, *Les Étoliens. Image et religion*, Besançon.

Baurain, C., Bonnet, C. et Krings, V., 1991, Phoinikeia Grammata. *Lire et écrire en Méditerranée*, Liège-Namur.

Beltrametti, A. (dir.), 2007, *Studi e materiali per le Baccanti di Euripide. Storia, memorie, spettacoli*, Pavie.

Bettini, M., 2012, Vertere. *Un'antropologia della traduzione nella cultura antica*, Turin.

Bollack, J., 2005, *Dionysos et la tragédie : le dieu homme dans les* Bacchantes *d'Euripide*, Paris.

Bonnet, C., 2011, Le destin féminin de Carthage, *Pallas*, 85 (*Mélanges C. Leduc*), p. 19-29.

Bonnet, C., 2014, *Les Enfants de Cadmos. Le paysage religieux de la Phénicie hellénistique*, Paris.

Bonnet, C., 2015, Networks of Kinship in the Phoenician and Punic Foundations : A Graeco-Roman Vision of Identity, dans G. Garbati et T. Pedrazzi (dir.), *Transformations and Crisis in the Mediterranean. "Identity" and Interculturality in the Levant and Phoenician West during the 12th - 8th centuries BCE*, Pise, p. 183-189.

Bosworth, A.B., 1995, *A Historical Commentary on Arrian's* History of Alexander, II, Oxford.

Buxton, R., 2013, *The boundary between male and female in* Bacchae*: the importance of discrimination*, dans M.A. Guggisberg *(dir.), Grenzen in Ritual und Kult der Antike*, Bâle, p. 35-45.

Castiglioni, M.P., 2010, *Cadmos-serpent en Illyrie. Itinéraire d'un héros civilisateur*, Pise.

Curty, O., 1995, *Les parentés légendaires entre cités grecques*, Genève.

Daries-Berdery, B., 2013, Réflexions autour des *Phéniciennes* d'Euripide. Entre Vrai et Faux, une poétique de l'œuvre ouverte, *Pallas,* 91, p. 61-72.

Delebecque, E., 1951, *Euripide et la guerre du Péloponnèse*, Paris.

Detienne, M., 2001, L'art de fonder l'autochtonie. Entre Thèbes, Athènes et le Français « de souche », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 69, p. 105-110.

Dubuisson, M., 1983, L'image du Carthaginois dans la littérature latine, dans E. Gubel, E. Lipinski et B. Servais-Soyez (éd.), *Studia Phoenicia* I-II, Leuven, p. 159-167.

Dumont, J.-C. et Garelli François, M.-H., 1998, *Le Théâtre à Rome*, Paris.

Edwards, R.B., 1979, *Kadmos the Phoenician. A Study in Greek Legends and the Mycenaean Age*, Amsterdam.

Fischer-Lichte, E., 2014, *Dionysus Resurrected. Performances of Euripides' '*The Bacchae*' in a Globalizing World,* Malden, MA-Oxford.

Garelli, M.-H., 2014, Un personnage à la croisée des regards : Hannon dans le *Poenulus* de Plaute, *Cahiers des études anciennes* [en ligne], LI, mis en ligne le 05 juin 2014, consulté le 11 décembre 2017. URL : http://journals.openedition.org/etudesanciennes/801.

Goff, B., 2004, *Citizen Bacchae. Women's Ritual Practice in Ancient Greece*, Berkeley.

Goody, J., 1979, *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris.

Gruen, E.S., 2011, *Rethinking the Other in Antiquity*, Princeton.
Hall, E., 1989, *Inventing the barbarian : Greek self-definition through tragedy*, Oxford.
Hartigan, K., 2000, Why 'Phoenician' Women?, *Eranos,* 98, p. 25-31.
Havelock, E.A., 1986, *The Muse Learns to Write : Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present,* New Haven.
Kühr, A., 2006, *Als Kadmos nach Boiotien kam. Polis und Ethnos im Spiegel thebanischer Gründungsmythen*, Stuttgart.
López Gregoris, R., 2012, *Poenulus*. Il ritratto dello straniero, dans R. Raffelli et A. Tontini (dir.), *Lecturae Plautinae Sarsinates* XV. *Poenulus*, Urbino, p. 47-72.
Loraux, N., 1989, *Les expériences de Tirésias : le féminin et l'homme grec*, Paris.
Luschnig, C.A.E., 1995, *The Gorgon's Severed Head : Studies of Alcestis, Electra and Phoenissae,* Leyde.
Mackowiak, K., 2003, Les savoirs de Thalès et de Kadmos. Histoire et représentations religieuses en Grèce ancienne, *Annales ESC,* 58, p. 859-876.
Mackowiak, K., 2010, Les mythes fondateurs de Thèbes et l'histoire : les mises en forme du passé d'une cité et leurs enjeux, dans M.-R. Guelfucci (dir.), *Jeux et enjeux de la mise en forme de l'histoire. Recherches sur le genre historique en Grèce et à Rome*, Besançon, p. 563-589.
Mazza, F., 1988, L'immagine dei Fenici nel mondo classico, dans *I Fenici*, Milan, p. 548-567.
Medda, E., 2013, *La saggezza dell'illusione : studi sul teatro greco*, Pise.
Meier, C., 2004, *De la tragédie grecque comme art politique*, Paris (éd. or. 1988).
Orfanos, C., 2006, *Les Sauvageons d'Athènes. Ou la didactique du rire chez Aristophane*, Paris.
Perrier, A., 2012, *Les Étoliens dans l'Antiquité. Essai d'histoire des représentations*, thèse sous la direction d'O. Picard (Paris IV Sorbonne).
Pigeaud, J., 1998, Introduction, in Euripide, *Les Bacchantes*, Paris.
Ponchon, P., 2007, D'un miracle à l'autre : la tragédie grecque et le tragique selon Vernant, *Cahiers philosophiques*, 112/4, p. 26-41.
Quinn, J., 2017, *In Search of the Phoenicians,* Princeton.
Rocchi, M., 1989, *Kadmos e Harmonia : un matrimonio problematico*, Rome.
Segal, C., 1997, *Dionysiac Poetics and Euripides'* Bacchae*,* Princeton.
Seita, M., 2014, Un cartaginese a Roma: il personaggio di Annone nel *Poenulus* di Plauto, dans L. Bonato, E. Lusso et E. Madrussan (dir.), *Viaggiare. Percorsi e approdi di genti e saperi. Studi in onore di Gianni Perona*, Turin, p. 177-190.
Sineux, P., 2007, *Amphiaraos, guerrier, devin et guérisseur*, Paris.
Sznycer, M., 1967, *Les passages puniques en transcription latine dans le Poenulus de Plaute*, Paris.
Tahar, M., 2010, *Les Grecs et Carthage. Histoire, représentations et idéologie*, Tunis.
Taplin, O., 2007, Les Perses d'Eschyle : l'entrée de la tragédie dans la culture commémorative des années 470 ?, dans B. Le Guen (dir.), *À chacun sa tragédie ? Retour sur la tragédie grecque*, Rennes, p. 13-23.
Vernant, J.-P., 1996, *Entre mythe et politique*, Paris.
Vernant, J.-P. et Vidal-Naquet, P., 2001, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, I, Paris [1re éd., 1972].
Wathelet, P., 1974, Les Phéniciens dans la composition formulaire de l'épopée grecque, *Revue belge de Philologie et d'Histoire,* 52, p. 5-14.