



**HAL**  
open science

## Realia

Paulette Ghiron-Bistagne

► **To cite this version:**

Paulette Ghiron-Bistagne (Dir.). Realia : Mélanges sur les réalités du théâtre antique. Presses universitaires de la Méditerranée, 6, 248 p., 1991, Cahiers du GITA, 2-905848-08-6. hal-03277989

**HAL Id: hal-03277989**

**<https://hal.science/hal-03277989>**

Submitted on 5 Jul 2021

**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.

**CAHIERS DU GITA N° 6 – 1990/1991**

# **REALIA**

Mélanges sur les réalités du théâtre antique  
Archéologie, Epigraphie, Anthropologie, Littérature

Textes réunis par Paulette Ghiron-Bistagne

**Ouvrage publié avec le concours de :**

l'Université Paul Valéry - Montpellier III  
et de la Ville de Montpellier



# I

**Archéologie. Épigraphie**





## DIONYSOS ET LE THÉÂTRE GREC

dans les collections du Musée Royal de l'Ontario  
(Toronto, Canada)

par Neda LEIPEN  
Royal Ontario Museum de Toronto

Ce n'est que lorsque j'ai commencé à préparer cette conférence que je me suis rendu compte de la grande quantité, à Toronto, d'objets en rapport avec le théâtre grec. Tous ces objets représentant Dionysos, le kômos, les acteurs et les masques, sont dans les collections du Musée Royal de l'Ontario, à l'exception de quelques pièces importantes qui se trouvent dans la collection privée de M. Elie Borowski à Toronto. Nous allons examiner la plupart d'entre eux : vases peints, terres cuites et petits bronzes.

### I. Les vases peints.

1. Sur un beau cratère attique à colonnettes, à figures rouges, de ca. 460 avant Jésus-Christ, provenant d'Etrurie<sup>1</sup>, est

---

<sup>1</sup> Inv. 919.5.36 ; D.M. Robinson – Cornelia Harcum, *A Catalogue of the Greek Vases in the Royal Ontario Museum of Archaeology*, Vol. I : Text and Drawings ; Vol. II : Plates (The University of Toronto Press, 1930), n° 364, pl. LXIII (abrégé Robinson/Harcum, *CGVT*) ; Beazley, *ARV* 1, 378, n° 15 : *ARV* 2, 575 ; attribué à Agrigento Painter par Beazley.

représenté un cortège dionysiaque. Au centre d'une face nous voyons Dionysos debout, barbu, très animé, couronné de lierre ; de sa main droite il soulève un canthare et dans sa main gauche il tient le thyrsos ; il tourne sa tête vers une ménade, dont la transe est caractérisée par sa tête renversée en arrière. Le costume de la ménade est complété par la peau d'un animal, et ses attributs sont une petite panthère dans sa main droite et un thyrsos dans sa main gauche. A gauche de la scène un jeune satyre couronné de lierre, joue de la double-flûte ; une outre, décorée d'une guirlande de lierre, pend de ses épaules. Sur l'autre face, la scène du cortège se continue avec une autre ménade entre deux satyres qui dansent vigoureusement. Ce cratère, comme la plupart des vases que je montre ici, est publié par David Robinson et Cornelia Harcum dans leur catalogue des vases grecs du Musée de Toronto. Ce catalogue, en deux volumes (texte et figures), publié en 1930, est malheureusement épuisé. Les vases à figures noires sont publiés dans le *Corpus Vasorum Antiquorum*, Toronto, vol. I, 1980, préparé par mon collègue John Hayes. Un certain nombre de nos vases est aussi catalogué par Beazley dans ses volumes sur les vases attiques à figures rouges et à figures noires.

2. Sur un cratère en cloche de la collection Borowski, du premier quart du quatrième siècle<sup>2</sup>, classé comme Lucanien par A.D. Trendall, la scène de caractère dionysiaque montre, à gauche, un jeune satyre assis, frontal, tenant un canthare dans la main droite ; une outre presque pleine pend de sa main gauche. A droite est assis Dionysos, jeune, semi-nu, tenant le thyrsos et, dans la main droite, un grand canthare qu'il tend vers une ménade élégante au centre de la scène : d'une haute oinochoé, elle verse du vin dans le canthare du dieu. Un tambourin est suspendu au-dessus.

<sup>2</sup> N. Leipen, with P. Denis, J.R. Guy, A.D. Trendall, *Glimpses of Excellence. A Selection of Greek vases and bronzes from the Elie Borowski Collection* (Toronto, 1984), 24, n° 18 (abrégé *Glimpses*) ; A.D. Trendall, *The Red-Figured Vases of Lucania, Campania, and Sicily* (Oxford, 1968) *Supplement I* (Institute of Classical Studies, London, *Bulletin Supplement* 26, 1970) 15, n° 422a, pl. V, 1-2 and *Supplement III* (ICS, *Bull. Suppl.* 41, 1983) n° C4.

3. Une petite amphore attique à figures noires de ca. 490-480<sup>3</sup> montre sur une face Dionysos entre deux ménades, et sur l'autre face Apollon debout entre deux ménades, jouant de la lyre.

4. Les deux faces de cette coupe à figures noires<sup>4</sup> (Fig. 1) montrent un kômos très animé, composé d'hommes et de femmes dansant ; presque toutes les figures sont nues. Les instruments évidents sont la lyre et la flûte. Le fond de la scène est rempli par des rameaux de vigne. Dans le médaillon (Fig. 2) est la figure d'un homme dansant, tenant un rhyton de la main gauche et son manteau sur son bras droit.

5. Des scènes d'un kômos sont représentées sur une coupe attique à figures rouges des environs de 480 avant Jésus-Christ<sup>5</sup>, attribuée à Makron. Sur une face (Fig. 3) nous voyons, au centre, la figure d'une femme drapée, jouant la double flûte, entre deux hommes barbus dont l'un, frontal, danse vigoureusement tandis que l'autre, dansant aussi, agrippe la robe de la femme. De chaque côté extérieur de la scène se trouve un jeune homme, celui de gauche gesticule vivement, celui de droite tient un large skyphos de la main droite et joue des crotales de la main gauche. Sur l'autre côté de la coupe (Fig. 4) la scène de kômos se continue : au centre, un homme barbu chante, jouant de la lyre ; en face de lui, un jeune homme danse sur un pied en brandissant un large skyphos, et à droite deux hommes, l'un avec un skyphos, gesticulent vivement. Toutes les figures masculines portent leurs manteaux pliés sur les épaules ou sur les bras ce qui laisse leurs corps plus ou moins nus.

---

<sup>3</sup> Inv. 916.3.15 ; Robinson/Harcum, *CGVT*, n° 311, pl. XLV ; *CVA Tor.* 1, pl. 21, 4-6.

<sup>4</sup> Inv. 920.68.15 ; Robinson/Harcum, *CGVT*, n° 294 ; *CVA Tor.* 1, pl. 37.5-8.

<sup>5</sup> Inv. 919.5.21 ; Robinson/Harcum, *CGVT*, n° 356, pl. LIX ; D.M. Robinson, *AJA* 32 (1928) 33-42, figs. 1-5 ; Beazley, *ARV* 1, 305, n° 62, under Makron.

6. 7. Le Musée possède aussi un certain nombre de petits lécythes à figures noires d'usage funéraire dont la qualité est assez médiocre<sup>6</sup>. Tous sont décorés de simples groupes dionysiaques montrant les figures traditionnelles de Dionysos, des ménades, et des satyres.

8. Sur un canthare du Cabirion de Thèbes des environs de 400 avant Jésus-Christ<sup>7</sup> (Fig. 5) on voit la scène d'un petit kômos, composé de trois figures, deux hommes dansant et une femme jouant de la double flûte. Les trois personnages ont les visages grotesques dans le style typique des peintres du Cabirion. Peut-être, aussi, le peintre veut-il nous indiquer que les figures sont masquées. En tous cas, il est difficile à déterminer s'il s'agit d'une scène de la réalité, comme nous verrons dans la pièce suivante, ou d'une scène de théâtre où les acteurs seraient masqués. L'autre face du canthare est décorée d'une large vigne avec quatre grappes de raisin.

9. Tout à fait extraordinaire est ce support attique à figures noires<sup>8</sup> pour une amphore pointue (Figs. 6-8) : le cylindre un peu concave est décoré d'un kômos composé non par des figures divines et mythologiques d'un thiasse dionysiaque mais de six hommes ordinaires, ivres, dansant acrobatiquement, jouant des flûtes, et buvant, tels qu'on pouvait les voir souvent dans les rues d'Athènes.

Les vases que nous venons d'examiner sont peints de scènes traditionnelles, plus ou moins animées, du kômos dionysiaque. Ce sont également les vases qui – en absence de la grande peinture, aujourd'hui disparue – sont capables de nous repré-

<sup>6</sup> Inv. 929.68.73 : *CVA* Tor. 1, pl. 27, 1-3 ; inv. 916.3.15 : *CVA* Tor. 1, pl. 27, 4-5.

<sup>7</sup> Inv. 968.18.1 ; *Rotunda*, 1.4 (Fall, 1968), « The Growing Collections, » 22, avec illustration ; K. Braun et T.E. Haevernick, *Das Kabirenheiligtum bei Theben IV* (Berlin, 1981) 64, n° 352.

<sup>8</sup> Inv. 919.5.140 ; Robinson/Harcum, *CGVT*, n° 284 ; *CVA* Tor. 1, pl. 28.4-6 ; Beazley, *Paralipomena*, 169.

senter aussi les scènes plus complexes d'une action dramatique, les scènes des tragédies ou des comédies.

**10.** Sur une magnifique coupe attique à figures rouges de la collection Borowski<sup>9</sup>, attribuée au peintre Douris d'environ 480 avant Jésus-Christ, on voit toute la légende tragique de Penthée, le jeune roi de Thèbes. Le médaillon intérieur contient une ménade élégante, dansant, tenant un petit léopard de la main droite et, de l'autre main, un beau thyrses renversé. La légende de Penthée se déroule sur les faces de la coupe. Pour se venger Dionysos fait déchirer Penthée par les femmes de Thèbes devenues « bacchantes » frénétiques, parmi elles sa propre mère Agavè ; dans son état orgiaque elle ne reconnaît pas son fils mais le prend pour un animal sauvage (face B de la coupe, Fig. 9) et elle le tue sauvagement. Sur l'autre face (face A, Fig. 10) nous voyons Dionysos assis au centre, tenant un canthare ; il est entouré de femmes-ménades, et d'un satyre jouant de la double flûte. Les ménades tiennent les membres déchirés du jeune homme. Dans la tragédie grecque le mythe de Penthée est préservé surtout dans les *Bacchantes* d'Euripide ; avant Euripide, nous savons qu'une tragédie du même nom est enregistrée comme une œuvre d'Eschyle. Dans la littérature romaine, c'est particulièrement Ovide qui raconte la légende dans ses *Métamorphoses* (III, 511 sq.). Mais sans doute la légende de Penthée était connue chez les Grecs longtemps avant d'être fixée dans la tragédie.

**11.** Un autre vase de la collection Borowski, dont la scène présente un sujet traité aussi dans la tragédie, est une hydrie attique à figures rouges de circa 470-460 avant Jésus-Christ<sup>10</sup>, attribuée par M. Dietrich von Bothmer et M. Martin Robertson à un peintre qu'ils appellent le Maniériste Ancien Indéterminé. Le sujet est *Les Sept contre Thèbes*, traité notamment par Eschyle dans sa tragédie du même nom. Dans un panneau sur l'épaule de

<sup>9</sup> *Glimpses*, n° 12 (par J. Robert Guy).

<sup>10</sup> *Glimpses*, n° 16 (par J. Robert Guy) ; G.M.A. Richter, *AJA* 74 (1970) 331-333, pls. 79-82, 1-8.

ce vase (Fig. 11) on voit sept guerriers se préparant pour la bataille. Seulement une de ces figures est inscrite : son nom est Parthénopaios, ce qui rend possible l'identification instantanée des six autres héros. Ici, Parthénopaios est en train de couper une de ses mèches : d'après la légende, lui et ses camarades attacheront leurs tresses au chariot pour que plus tard elles puissent servir comme souvenir de ceux qui périraient dans la bataille. Le geste du jeune guerrier à gauche, qui tourne sa tête dramatiquement de face et qui presse sa main droite contre la joue, est un geste interprété comme présageant le malheur, et on sait que tous les jeunes gens vont périr à l'exception d'Adrastos, qu'on a identifié dans le conducteur du chariot.

12. Un cratère en cloche apulien à figures rouges<sup>11</sup> (Fig. 12), datant de la première moitié du quatrième siècle avant Jésus-Christ, présente une scène qui est assez difficile à interpréter : le groupe des personnages contient une ménade dansant à gauche et deux satyres – dont l'un danse sur la pointe des pieds en jouant des crotales –, mais la figure traditionnelle de Dionysos n'est pas évidente. Dans la publication de ce vase par Robinson et Harcum le jeune garçon au centre de la scène, jouant de l'aulos simple (non de l'aulos phrygien), est interprété comme un « Éros androgyne », et la femme avec le tambourin en face de lui, qui est sans doute une figure importante dans la composition, est appelée simplement « une femme drapée » sans autre identification. La femme élégante assise dont la tête est tournée à gauche, est considérée comme « probablement Aphrodite ». Je me demande si on peut voir dans la figure centrale du garçon un jeune Dionysos au lieu d'Éros ? En tout cas, je voudrais attirer l'attention sur la concentration d'instruments musicaux typiques d'un cortège dionysiaque, les crotales et le tambourin pour la percussion, l'aulos, l'instrument à vent par excellence<sup>12</sup>. Le tambourin est de type appelé *roptron*, muni de sonnailles métalliques, attachées dans son cadre, et de rubans décoratifs

<sup>11</sup> Inv. 919.13.21 ; Robinson/Harcum, *CGVT*, n° 401, pl. LXXIII.

<sup>12</sup> A. Bélis, « Musique et transe dans le cortège dionysiaque », *Cahiers du GITA*, n° 4, décembre 1988, 9-29.

autour de sa circonférence. Plutôt que tenu dans la main de la femme, le tambourin, de dimensions assez grandes, paraît être suspendu à la façon d'un gong.

**13.** Un relief mélien de terre cuite des environs de 450 avant Jésus-Christ (Fig. 13), bien connu, représente la scène de la rançon du corps d'Hector, rançon versée par son père Priam, le roi de Troie<sup>13</sup>. Cet épisode de l'Iliade (livre XXIV) était aussi le sujet de tragédies, notamment d'une tragédie d'Eschyle, *Les Phrygiens*. La scène représentée sur notre relief, et sur quelques autres monuments figurés, représente Priam à droite, Achille à gauche, au centre, une grande balance et un coffre avec le trésor, apporté par Priam comme rançon pour le corps de son fils ; sur la terre, gît le corps d'Hector. Un jeune homme tient une vaisselle, une part du trésor qu'Achille recevra pour la délivrance du corps. C'est le seul relief mélien – parmi la centaine connue – représentant ce sujet particulier.

**14.** Très intéressant est un plat attique à figures noires de 530-520<sup>14</sup> : on voit, à gauche, Dionysos assis, couronné de lierre tenant un rhyton de sa main droite ; à droite est Poséidon, assis, tenant son trident ; entre eux, au centre de la scène, se trouve Athéna debout, armée. Les trois figures gesticulent vigoureusement mais l'attention d'Athéna et Poséidon paraît être dirigée vers Dionysos : dans leur publication Robinson et Harcum suggèrent une interprétation d'après laquelle Dionysos vanterait à ses camarades olympiens la vertu du contenu de son rhyton. La scène n'est pas identifiée comme une scène particulière de théâtre, et je la présente aux spécialistes espérant qu'ils soient capable d'en reconnaître la signification.

---

<sup>13</sup> Inv. 926.32 ; J.W. Graham, *AJA* 62 (1958) 313-319, pls. 82-83 ; T. Heinrich, *Art Treasures in the Royal Ontario Museum* (1963) 96-97, avec illustration ; A.D. Trendall et T.B.L. Webster, *Illustrations of Greek Drama* (1971), III. 1, 20 ; *LIMC* I s.v. Achilleus, Kap. XXI, n° 662.

<sup>14</sup> Inv. 928.4.6 ; Robinson/Harcum, *CGVT*, n° 283, pl. XXVI ; *CVA* Toronto 1, pl. 40, 4-5.



## II. Terres cuites et petits bronzes.

A part les objets que nous venons de voir, qui présentent soit le kômos soit une narration dramatique, le Musée possède les représentations des caractères individuels, typiques de la tragédie ou de la comédie. Ce sont les figures des acteurs, en général de petites dimensions, en bronze ou en terre cuite, dont les rôles dramatiques peuvent être identifiés grâce à la typologie établie de leur costume, de leurs masques, de leurs gestes, et de leur apparence générale. Je cite, avec une brève description, quelques exemples, d'après un ordre plus ou moins chronologique :

1. Cette terre cuite (Fig. 14) montre un homme avec une barbe pointue, le ventre rembourré, et les parties génitales prononcées<sup>15</sup>. Un manteau semble lui descendre sur le dos, mais il est nu de face. Dans la main gauche il tient une lyre dont on peut clairement distinguer les sept cordes (pas très visibles dans la photographie) ; sa main droite, pressée contre sa cuisse, tient le *plektron*, exécuté en relief. Son visage grotesque avec de grandes oreilles, la bouche béante, le front bulbeux, suggèrent qu'il porte le masque. Sa tête est renversée, sa bouche ouverte, sans doute il chante en s'accompagnant de la lyre. On peut le comparer avec certaines statuettes de terre cuite, classées comme acteurs comiques représentant des esclaves ou des pygmées, et provenant d'Attique ou de Béotie. Certains traits de cette terre cuite, comme la base haute rectangulaire, et le style de la figure elle-même, indiquent une date relativement ancienne, contemporaine de la Comédie Ancienne ou Moyenne. Je propose une date vers la fin du cinquième ou le commencement du quatrième siècle avant Jésus-Christ.

2. Ce petit bronze d'un acteur comique, probablement un esclave de cuisine, le montre portant les plats<sup>16</sup> (Fig. 15). Il porte

<sup>15</sup> Inv. 916.1.477 ; hauteur 20.5 cm ; inédit.

<sup>16</sup> Inv. 953.171 ; J.W. Graham, *ROM. Bull* 22 (sept. 1954) 4, fig. 2 ; D. Mitten, *Master bronzes of the classical world* (1967) n° 118, avec illustration.

une *exomis* courte et des jambières, son ventre et son derrière sont rembourrés, et il a un postiche phallique. Son masque a une bouche béante et grotesque. Lui aussi est un acteur de la Comédie Ancienne ou Moyenne : on a trouvé une figurine comparable à Olynthos où nous avons une très bonne date *ante quem*, l'an 348 avant Jésus-Christ quand la ville fut détruite par Philippe de Macédoine.

3. Un autre petit bronze, cette fois de la collection Borowski<sup>17</sup>, représente, lui aussi, un acteur comique (Fig. 16). Son masque, avec une grande bouche en porte-voix, est complétée par une perruque du type *speira*, bouffant au centre du front. Son geste des mains jointes sur l'estomac, qu'on trouve souvent dans les terres cuites et statuettes de bronze des esclaves de la Comédie Nouvelle, est interprété comme le geste d'un personnage complotant une intrigue. Sa provenance alléguée est l'Asie Mineure. Sa date peut être placée dans la période hellénistique du troisième au premier siècle avant Jésus-Christ.

4. Le type comique de la vieille femme était très répandu dans le monde hellénistique<sup>18</sup> (Fig. 17). Beaucoup d'exemples de ce type, qu'on peut très bien comparer avec notre pièce, sont préservés. Quand une figure comparable porte un bébé elle est appelée « la vieille nourrice », sans bébé on l'a appelée « la vieille madame », comme par exemple une figurine du musée de Kunst und Gewerbe à Hamburg (AA 1928, p. 383, Fig. 98, n° 78). L'argile de notre exemple suggère Alexandrie comme provenance possible. Quand on observe le ventre rembourré, la grosse tête, le corps raccourci, le sein pendant, on n'a aucun doute sur la nature de cette figure du théâtre comique.

---

<sup>17</sup> *Glimpses*, n° 39 (par N. Leipen).

<sup>18</sup> Inv. 959.17.67 ; hauteur 14.3 cm ; autrefois collection Ludwig Curtius. Inédit.

5. La figurine<sup>19</sup> (Figs. 18-19), provenant d'Alexandrie, dans la pose bien connue dite « sophoclesque », caractérisant un homme de lettres, est un bel exemple de terre cuite alexandrine de la période hellénistique : exhibant beaucoup de traits de la production contemporaine de Tanagra en Béotie, ces terres cuites alexandrines se distinguent par une facture soignée et délicate, une polychromie abondante (très bien préservée ici), une base faite à la façon tanagréenne, formée comme une plaque sur laquelle la figure est fixée séparément. Notons aussi l'exécution, assez rare dans des terres cuites, des jambes qui sont modelées individuellement et posées sur la base sans aucun autre support. Le personnage ne paraît pas porter un masque : sa face est d'un caractère grotesque, d'un type très populaire dans les centres hellénistiques, spécialement en Égypte et en Asie Mineure. Ce n'est peut être qu'une caricature, mais on a interprété les pièces comparables en terre cuite et en bronze comme des acteurs de mime qui jouaient sans masques<sup>20</sup>. Je propose une date dans le troisième ou deuxième siècle avant Jésus-Christ.

6. Une remarquable statuette en bronze de la collection Borowski<sup>21</sup> (Fig. 20-21) représente un acteur revêtu d'un chiton et drapé d'un himation, donc d'un costume humain, mais portant le masque d'un babouin. Nous pouvons être absolument certains que c'est un acteur portant un masque et non un être humain représenté avec la tête d'un animal – comme on en rencontre quelquefois dans les représentations zoomorphiques, surtout dans le culte égyptien de la même époque – parce que sur sa nuque on voit distinctement le bord aigu du masque. Le masque exprime une tristesse fine et profonde qu'on peut apprécier sur l'objet beaucoup mieux que dans la photographie. Ses extrémités sont émaciées, presque estropiées. Dans son livre sur les acteurs dans la Grèce antique Paulette Ghiron parle de danseurs de la

<sup>19</sup> Inv. 968.240.16 ; hauteur 18,5 cm. Inédit.

<sup>20</sup> Voir, par exemple, Margarete Bieber, *The History of the Greek and Roman Theater* (Princeton, 1961), 106 sq., 159 sq., 248 sq., avec illustrations (abrégé Bieber, *Theater*).

<sup>21</sup> *Glimpses*, n° 40 (par N. Leipen).

comédie déguisés en animaux dont elle illustre « les chevaux », « les coqs », « les oiseaux » et « un lièvre », représentés sur les vases à figures noires<sup>22</sup>. Sir Arthur Pickard-Cambridge dans son livre *The dramatic festivals of Athens* mentionne les chœurs d'animaux dans la comédie<sup>23</sup>. Il semble toutefois que les représentations en trois dimensions, par opposition aux représentations graphiques sur les vases, sont assez rares : je n'ai pu trouver qu'un seul exemple en bronze, une statuette d'un acteur comique déguisé en animal, publié par Babelon en 1928<sup>24</sup>. Pour notre « babouin » je propose une date hellénistique du deuxième ou du premier siècle avant Jésus-Christ, et comme provenance possible l'Asie Mineure grecque ou Alexandrie en Égypte.

7. Cette terre cuite représente un acteur comique chevauchant un sanglier ou plutôt un cochon extrêmement gras<sup>25</sup> (Fig. 22) : acquise à Paris, mais provenant d'Égypte, cette figurine était autrefois dans la célèbre collection Fouquet, publiée par Perdrizet en 1921. La figure comique, barbue, rembourrée, couronnée et revêtue d'un manteau court, porte dans sa main gauche une massue noueuse. Cet attribut ainsi que la barbe abondante, identifient la figure comme Héraclès, ou plutôt un acteur comique représentant Héraclès. Je propose une date hellénistique du troisième ou deuxième siècle avant Jésus-Christ pour cette pièce charmante.

8. Cette belle terre cuite avec beaucoup de polychromie préservée représente un acteur comique<sup>26</sup> (Fig. 23). Sa grande

<sup>22</sup> P. Ghiron-Bistagne, *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique* (Paris, 1976) 262 et n. 4, Figs. 113-116.

<sup>23</sup> Sir Arthur Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens* (Oxford, 1968) 219.

<sup>24</sup> J. Babelon, *Choix de bronzes de la collection Caylus donnée au roi en 1762* (P., 1928) 47, n° 22, pl. XIII.

<sup>25</sup> Inv. 971.233.1 ; hauteur 12.5 cm ; P. Perdrizet, *Les terres cuites de la collection Fouquet* (1921) 154, n° 436, pl. 87 ; N. Leipen, *Rotunda* 5.1. (Winter 1972) 42, avec illustration.

<sup>26</sup> Inv. 920.68.70 ; hauteur 11.5 cm ; dite « d'Athènes ». Inédit.

tête, un vrai masque, est couronnée de lierre et de fruits. Son ventre est rembourré, et son corps et ses bras sont enveloppés par son manteau. La statuette est dite provenir d'Athènes, mais le type se trouve aussi en Grande Grèce, à Tarente. La date est probablement le deuxième siècle avant Jésus-Christ.

9. Cette terre cuite représente un acteur comique dans une grande pose oratoire<sup>27</sup>. Il ne semble pas porter un masque, mais il a une perruque épaisse dont la couleur rougeâtre est très bien préservée. Dans sa publication des terres cuites du Musée du Louvre, Simone Besques cite un certain nombre de statuettes comparables d'acteurs, provenant de Myrina, qu'elle date de la seconde moitié du premier siècle avant Jésus-Christ. Très proche aussi est une terre cuite de l'Agora d'Athènes, datant de la fin du troisième siècle avant Jésus-Christ. Ces exemples possèdent un trait commun avec notre pièce, aucune des figures ne porte le masque. Ce fait suggère que ces figurines représentent des acteurs de mime. La provenance de cette pièce particulière est inconnue.

10. Ce petit bronze merveilleux<sup>28</sup>, (Fig. 24) 62 mm en hauteur, représente un acteur couronné de feuilles de lierre et de baies, enveloppé d'un manteau court qui couvre tout son corps, y compris le ventre rembourré et les bras ; ses pieds sont chaussés de sandales hautes jusqu'aux chevilles. Il porte un masque avec une moustache et une barbe abondante. Ses oreilles sont pointues, ce qui suggère un personnage satyrique. Il semble que la statuette ait pu servir comme poids parce que, au-dessous, dans son intérieur, il y a des traces de plomb et en haut, sur la tête, se trouve une petite tige à suspension. Son costume est comparable à celui qu'on voit sur les vases « phyaques » de l'Italie<sup>29</sup> : la pièce est dite provenir « de l'Italie ». Je crois qu'elle reflète un caractère de la comédie italienne datant probablement du troisième ou du deuxième siècle avant Jésus-Christ.

<sup>27</sup> Inv. 920.55.5 ; hauteur 22 cm.

<sup>28</sup> Inv. 984.45.1 ; hauteur 6,2 cm : don de R.E. Hindley. Inédit.

<sup>29</sup> Bieber, *Theater*, fig. 523.

11. Sur cette oenochoé apulienne à figures rouges (Fig. 25) des environs de 350 avant Jésus-Christ<sup>30</sup>, nous voyons un acteur comique dans le rôle d'esclave, courant à gauche ; son corps est rembourré sous une tunique courte, et il est équipé du phallos postiche. Ses traits faciaux sont exagérés. Lui aussi, avec son costume et son apparence générale peut être rapporté à la comédie de type « phlyaque », de Grande Grèce. Au Musée des Beaux Arts à Boston il y a un vase extrêmement proche<sup>31</sup>, on dirait que les deux vases ont été faits de la même main.

### III. Les masques.

Il nous reste à examiner les masques, ou plutôt, les représentations des masques de théâtre comme objets individuels, dont le Musée possède un nombre assez grand.

1. Sur un beau skyphos apulien du style de Gnathia de la deuxième moitié du quatrième siècle avant Jésus-Christ, nous voyons le masque d'une jeune femme<sup>32</sup> (Fig. 26). Sa tête est couverte d'un *sakkos* avec le « lampadion » de cheveux en arrière. Le masque paraît être suspendu par un ruban à la bordure décorative au-dessus. Dans chacun des deux panneaux latéraux se trouve une guirlande verticale de lierre, la plante associée à Dionysos et les ménades. Le masque est celui d'une ménade.

---

<sup>30</sup> Inv. 972.182.1 ; J.W. Hayes et N. Leipen, *Rotunda* 5-6 (Fall, 1972) 36, avec illustration.

<sup>31</sup> Inv. Boston 13.93 ; Bieber, *Theater*, fig. 526.

<sup>32</sup> Inv. 923.13.121 ; Robinson/Harcum, *CGVT*, n° 534 ; J.W. Hayes, *Greek and Italian Black-Gloss Wares in the Royal Ontario Museum* (1984) n° 261, p. 160, avec illustrations et bibliographie complète.

2. Du même style et de la même date est une oenochoé du style de Gnathia<sup>33</sup> (Fig. 27). La décoration est très riche ; le motif principal, le masque féminin, se trouve sur la face opposée de l'anse, flanquée par des guirlandes de feuilles de vigne et de grappes de raisin. Le même motif est employé dans la riche bordure autour de l'épaule du vase. Le masque de la femme, pas très jeune et pas très belle, peut être identifié comme le type de la « courtisane ». Par opposition à la « ménade » que nous avons vue, la « courtisane » est beaucoup plus décorée : ses cheveux et les détails de son visage sont exécutés en or, et elle semble porter les boucles d'oreilles pendantes. En face de la tête se trouve une rosette dorée et derrière la tête une feuille de lierre, dorée également.

3. Ce masque de terre cuite, grandeur nature, est équipé de trois petits trous à suspension, dont l'un est au sommet et les deux autres près de chaque oreille<sup>34</sup> (Fig. 28). Les yeux sont perforés faisant de grands trous ronds. Le visage est jeune, féminin, avec la coiffure « à melon » de type hellénistique. L'objet fut acquis à Istanbul, et sa provenance peut bien être l'Asie Mineure ; la date est peut-être le troisième siècle avant Jésus-Christ. Les masques de ce type, avec les trous à suspension et d'une grandeur nature, féminins mais aussi masculins, sont parfois trouvés dans les tombes de l'époque hellénistique où ils furent déposés comme offrandes funéraires, dédiés peut-être à un acteur – ou par un acteur, comme le suggère Bieber<sup>35</sup>.

4. Ce beau masque<sup>36</sup> (Fig. 29), préservant une polychromie abondante, est de type dit le « jeune homme sérieux », appartenant à la Comédie Nouvelle. Ce masque est caractérisé par

<sup>33</sup> Inv. 923.13.127 ; Robinson/Harcum, *CGVT*, n° 517, pl. LXXXVIII ; J.W. Hayes, *op. cit.*, n° 237, pp. 142-3, avec illustrations et bibliographie complète.

<sup>34</sup> Inv. 962.214 ; hauteur 19.5 cm. Inédit.

<sup>35</sup> M. Bieber, *Theater*, 94, figs. 338-340.

<sup>36</sup> Inv. 981.150.3 ; hauteur 13.5 cm ; auparavant dans une collection privée den Angleterre. Inédit.

les grands yeux écarquillés dont les pupilles sont perforées, et par le front froncé. La bouche aussi est perforée. Au bout de chaque côté la perruque est décorée par des feuilles de lierre et des baies. Comme le masque précédent, cet exemple est équipé de trous à suspension ce qui caractériserait le masque comme une offrande funéraire ou votive. La date est la période hellénistique, du troisième ou deuxième siècle avant Jésus-Christ.

5. Ce petit masque de terre cuite<sup>37</sup> (5 cm seulement de hauteur) est typique de « l'esclave principal » dans la Comédie Nouvelle : sa perruque est de type *speira*, la bouche est « à porte-voix ». La manufacture de cette pièce qui provient d'Égypte, est assez soignée, et je propose une date dans l'époque hellénistique plutôt que romaine.

6. Un autre masque<sup>38</sup>, (Fig. 30) de dimensions encore plus petites, en bronze, est du même type que le précédent. Bieber et Pickard-Cambridge discutent le caractère d'« esclave principal » dans la Comédie Nouvelle, datant les masques de ce type entre le troisième et le premier siècle avant Jésus-Christ<sup>39</sup>.

7. Ce masque minuscule en terre cuite<sup>40</sup> (Fig. 31) (moins de 3 cm de hauteur), est comparable à un masque en marbre de Pompéi, à Naples, dite « le héros de tragédie »<sup>41</sup> : en dépit de la grande différence de leurs dimensions, ces deux masques se ressemblent dans beaucoup de détails, par exemple, dans la perruque avec ses petites bouches en spirales, tombant verticalement sur le front et bandées d'un ruban courbé ; dans l'expression tragique des grands yeux et de la bouche. On peut même dire

<sup>37</sup> Inv. 916.1.10 ; *Masks : The Many Faces of Man*. Royal Ontario Museum special exhibition catalogue (1959) n° F 16, avec illustration.

<sup>38</sup> Inv. 918.5.48 ; *Masks* (voir la note précédente), n° F 25, avec illustration.

<sup>39</sup> Bieber, *Theater*, figs. 389-394 ; Sir Arthur Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens* (1968) 226 sq., figs. 121-126.

<sup>40</sup> Inv. 966.102.6 ; hauteur 2.8 cm. Inédit.

<sup>41</sup> Bieber, *Theater*, 157, fig. 568.



que la petite terre cuite est plus expressive et spontanée que le grand masque en marbre, classiciste et froid. Sa date proposée est la période hellénistique du premier siècle avant Jésus-Christ, sa provenance vraisemblablement l'Italie.

8. Nous arrivons à deux exemples de masques dont l'un fut publié par Paulette Ghiron en 1970 dans la *Revue archéologique* dans un article intitulé « Les demi-masques ». La pièce en question est un demi-masque de caractère comique<sup>42</sup>, préservé dans le fragment d'un vase plastique de provenance égyptienne de la période ptolémaïque, du deuxième siècle avant Jésus-Christ environ, exécuté dans la céramique noire dite de « Memphis ». Le demi-masque couvre les joues et le nez du personnage, et on peut clairement distinguer son bord inférieur appliqué sur les joues de l'acteur. La tête porte une couronne ronde, épaisse, composée de petites fleurs. Récemment, j'ai trouvé un parallèle exact sur un vase plastique du même type céramique, mais cette fois *complet* : le masque est identique, sauf qu'il lui manque la couronne. Cette pièce était illustrée dans le catalogue d'un marchand d'antiquités (M. Yeganeh de Francfort, ca. 1970) sous la description de M. Bielefeld, le réputé archéologue allemand. Pour tous les détails – l'argile, le vernis, les dimensions, la provenance égyptienne, la date – la description de cette pièce correspond à celle de la nôtre. (M. Bielefeld ne mentionne pas le demi-masque).

9. Un autre demi-masque<sup>43</sup> (Fig. 32), une terre cuite mesurant un peu plus de 5 cm de hauteur, provient aussi d'Égypte. Le bord inférieur du masque, au-dessous des joues, est très distinct ; en haut, je crois que le masque se termine le long du front au-dessus des yeux (le moulage de cette partie n'étant pas très distinct). Les yeux sont perforés. La tête est couronnée d'une couronne ronde. Un masque proche fut publié récemment (en 1988) dans un catalogue d'antiquités d'Albanie par Neritan Ceka,

<sup>42</sup> Inv. 916.1.486 ; P. Ghiron-Bistagne, *RA* 2/1970, 253-282, figs. 19-20.

<sup>43</sup> Inv. 981.16.1 ; hauteur 5.3 cm. Inédit.

Tirana<sup>44</sup>, où les contours du demi-masque sont décrits comme « une longue moustache » et le visage comme ayant les « pommettes saillantes ». Par conséquent, d'après l'auteur, le personnage doit être identifié comme un homme « non-Grec », mais « probablement un Gaulois ». Le masque est daté de la première moitié du troisième siècle avant Jésus-Christ. Je suis certaine qu'ailleurs, dans les collections, il y a d'autres exemples méconnus de demi-masques.

Je voudrais citer encore deux masques en terre cuite, acquis en Italie : ils se ressemblent dans la manufacture et le style, l'un représentant un jeune homme et l'autre un homme âgé, barbu. Tous les deux ont la bouche et les yeux perforés. Ils sont équipés de trous de suspension, et tous les deux sont peints d'une couleur brun-rougeâtre de nuances différentes.

10. Le visage du masque de jeune homme est de type idéalisé<sup>45</sup> (Fig. 33). Ses cheveux sont coiffés en touffes courtes, et il porte une couronne d'un type peu commun : elle est composée, de chaque côté, de deux groupes de trois feuilles oblongues, peut-être de laurier ; au centre et de chaque côté de la couronne se trouve une grande gemme ovale. Une couronne comparable se trouve sur un portrait en marbre au Vatican<sup>46</sup>, identifié auparavant comme Auguste ou un prince hellénistique, mais plus tard comme un prêtre, justement à cause de la couronne : des couronnes semblables, décorées de gemmes et parfois de monnaies, faisaient partie du costume de prêtre, particulièrement du prêtre de Dionysos et spécialement dans les régions orientales du monde classique : donc, comme conclut Amelung, un poète ou un acteur peut aussi porter une telle couronne pendant le festival de Dionysos. Notre pièce, 15 cm de hauteur, équipée de deux trous

<sup>44</sup> *Albanien, Schätze aus dem Land der Skippetaren* (1988), n° 255.

<sup>45</sup> Inv. 960.181.2 ; hauteur 15 cm. Inédit.

<sup>46</sup> Inv. 716 : Amelung, *Sculpturen d. Vatikanischen Museums*, vol. II, (1908) Text, 475 ff., n° 275 ; Plates, pl. 63 (= Helbig, *Fuehrer* 4, I, n° 155).

de suspension, doit être une offrande ou votive ou funéraire. Le style idéal, néo-classique du visage, et la coiffure en touffes courtes, date le masque du temps d'Auguste ou de l'époque Julio-Claudienne.

**11.** Le second de ces deux masques<sup>47</sup> (Fig. 34) montre le visage stéréotypé d'un personnage âgé, chauve, barbu, avec les joues creuses et les rides profondes. Sa barbe est coiffée en longues mèches tordues symétriquement, suivant le type des masques du théâtre romain républicain et impérial<sup>48</sup>. Ces deux masques sont des exemples intéressants, et assez rares, de masques en terre cuite (par opposition au marbre) de grandeur naturelle, de la période augustéenne ou julio-claudienne, mais d'une tradition grecque-hellénistique.

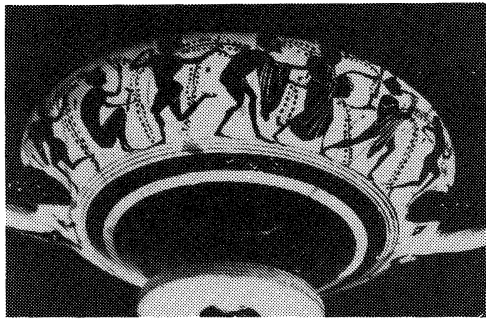
Le grand nombre, connu aujourd'hui, de monuments classiques en rapport avec le théâtre – dont quelques exemples seulement ont été examinés ici – rend témoignage de la grande importance du théâtre dans la culture des peuples de l'antiquité classique.

Neda Leipen

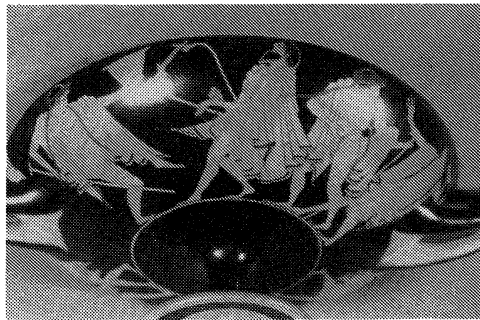
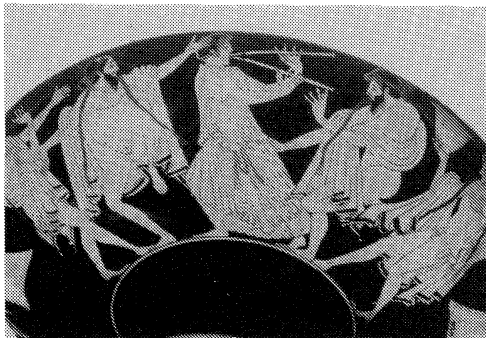
---

<sup>47</sup> Inv. 960.181.3 ; hauteur 19.4 cm. Inédit.

<sup>48</sup> Bieber, *Theater*, Chap. XI et XV, 147-160, 227-253, avec illustrations.



**Figs. 1, 2 :** ROM n° 919.5.36  
Coupe à figures noires. Kômos d'hommes et de femmes



**Figs. 3, 4 :** ROM n° 919.5.21  
Coupe à figures rouges attribuées à Makron. Vers 480 av. J.C.  
Kômos d'hommes et de femmes



**Fig. 5 : ROM n° 968.18.1**  
Canthare du Cabirion de Thèbes. Vers 400 av. J.C. Kômos grotesque



**Figs. 6, 7, 8 : ROM n° 919.5.140**  
Support d'amphore attique. Kômos d'hommes

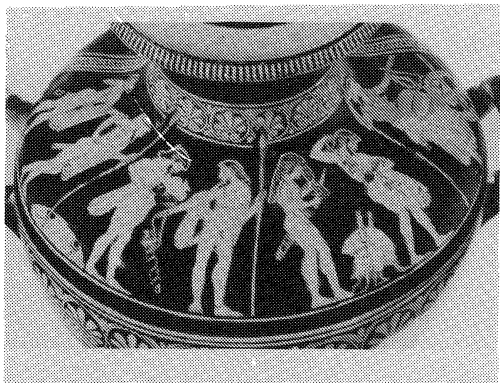


**Figs. 9, 10 :**

Coupe attique de la collection Borowski attribuée à Douris.

*Glimpses* n° 12. Vers 400 av. J.C. Démembrement de Penthée.

Euripide illustrera le sujet en 406 av. J.C. dans sa tragédie des *Bacchantes*



**Fig. 11 :**

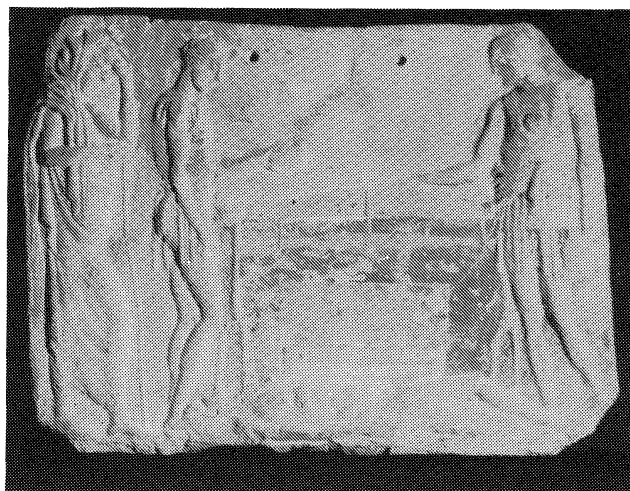
Hydrie attique de la collection Borowski.

*Glimpses* n° 19. Vers 470-460 av. J.C.

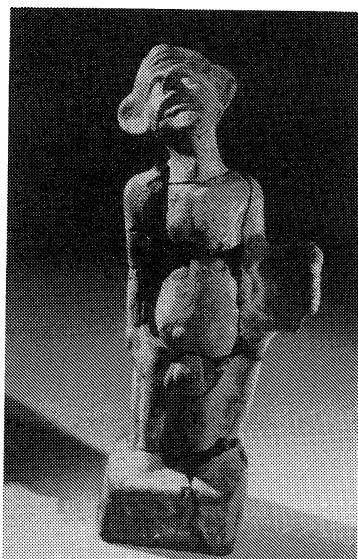
Illustration de la légende des *Sept contre Thèbes*

**Fig. 12 :** ROM n° 919.13.21  
Cratère apulien, 1e moitié IVe siècle av. J.C.  
Cortège dionysiaque





**Fig. 13 : ROM n° 926.32**  
Relief mélien. Scène de la rançon du corps d'Hector



**Fig. 14 : ROM n° 916.1.477**  
Terre cuite, fin Ve-début IVe siècle av. J.C.  
Personnage de comédie. Inédit

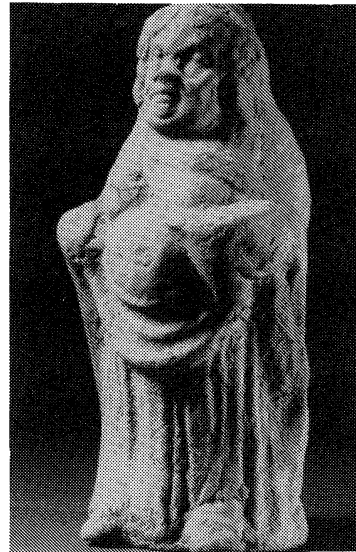
**Fig. 15 : ROM n° 953.171**  
Bronze, début IVe siècle. Acteur comédie



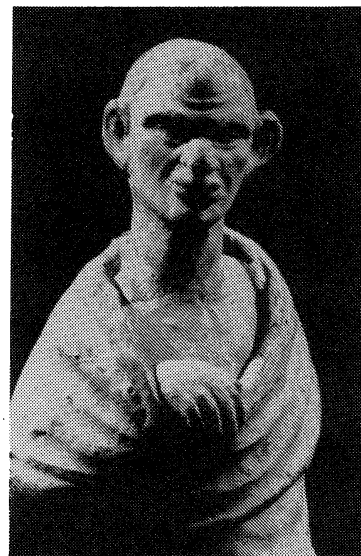




**Fig. 16 :**  
Bronze de la collection Borowski. *Glimpses* n° 39.  
Période hellénistique. Acteur interprétant le rôle d'esclave  
de la Comédie Nouvelle

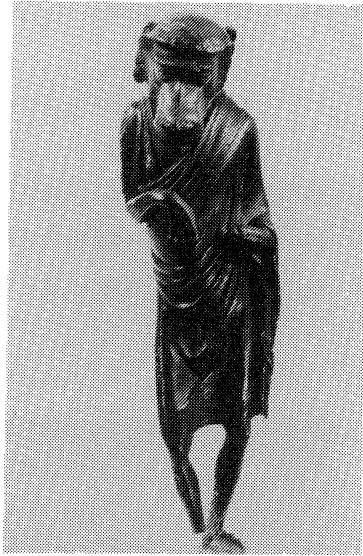


**Fig. 17 :** ROM n° 959.17.67  
Terre-cuite illustrant le type de la vieille nourrice  
dans la comédie de la période hellénistique. Inédit



**Figs. 18, 19 :** ROM n° 968.240-16  
Terre-cuite d'Alexandrie, période hellénistique. Acteur de mime (?). Inédit





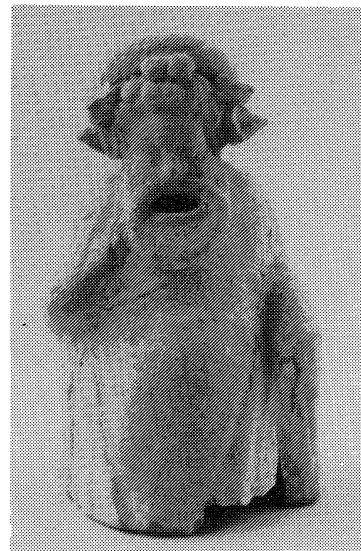
**Figs. 20, 21 :**

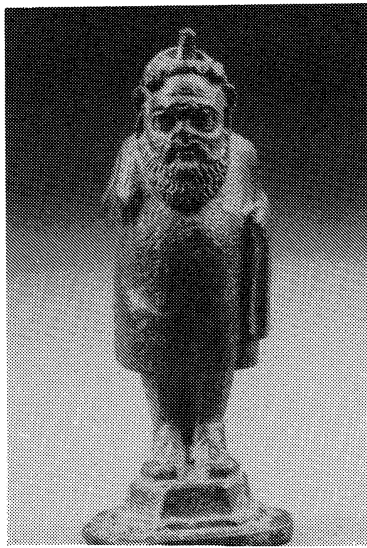
Bronze de la collection Borowski. *Glimpses* n° 40. Période hellénistique  
Personnage grotesque avec masque de singe



**Fig. 22 :** ROM n° 971.233.1  
Période hellénistique. Acteur de comédie interprétant  
le personnage d'Héraclès chevauchant un cochon

**Fig. 23 :** ROM n° 920.68.70  
Acteur de la Comédie Nouvelle. Inédit





**Fig. 24 :** ROM n° 984.45.1  
Bronze d'Italie. Période hellénistique  
Acteur du drame satyrique. Type de Papposilène (?)

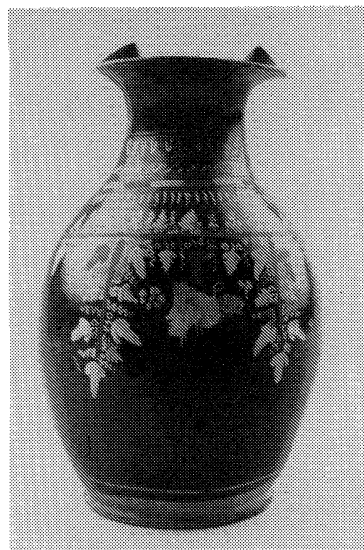


**Fig. 25 :** ROM n° 972.182.1  
Oenochoé apulienne. Vers 350 av. J.C.  
Acteur de la comédie « phlyaque » d'Italie méridionale



**Fig. 26 :** ROM n° 923.13.121  
Skyphos apulien, de style Gnathia. 2e moitié IVe siècle av. J.C.  
Masque de jeune femme de la Comédie Nouvelle

**Fig. 27 :** ROM n° 923.13.127  
Oenochoé de style de Gnathia  
Masque de courtisane de la Comédie Nouvelle





**Fig. 28** : ROM n° 962.214  
Terre-cuite d'Asie-Mineure  
Période hellénistique. Masque féminin. Inédit



**Fig. 29** : ROM n° 981.150.3  
Terre-cuite. Masque du « jeune homme sérieux » de la  
Comédie Nouvelle. Période hellénistique. Inédit



**Fig. 30** : ROM n° 918.5.48  
Bronze. Masque de l'« esclave principal » de la  
Comédie Nouvelle. Période hellénistique

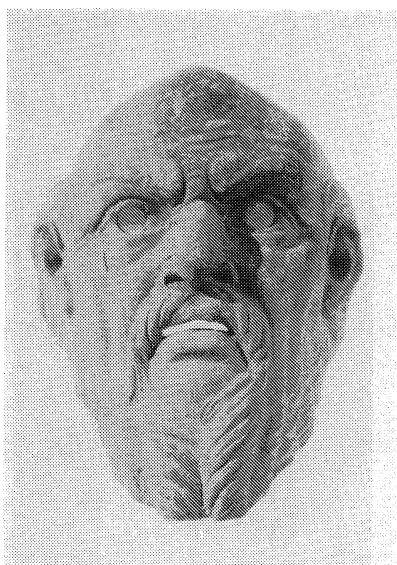
**Fig. 31** : ROM n° 966.102.6  
Terre-cuite. Masque d'acteur tragique.  
Période hellénistique. Inédit





**Fig. 32 :** ROM n° 981.16.1  
Terre-cuite. Demi-masque. Inédit

**Fig. 33 :** ROM n° 960.181.2  
Terre-cuite. Masque de jeune homme. Type idéalisé  
Théâtre grec néo-classique de la période augustéenne  
Inédit



**Fig. 34 :** ROM n° 960.181.3  
Terre-cuite. Masque de vieillard  
Théâtre grec néo-classique de la période augustéenne



## THÉÂTRE ET SOCIÉTÉ DANS LE MONDE HELLÉNISTIQUE

### Changement d'image, changement de rôles<sup>1</sup>

par J. Richard GREEN  
Université de Sydney

Traduction de Christian Decobert, CNRS

Les Romains de la fin de la République et des premières années de l'Empire furent les héritiers de la tradition hellénistique. Mais en s'emparant d'une culture qui n'était pas la leur, ils l'adaptèrent à leurs propres besoins, même s'ils prétendirent alors le contraire. Leur littérature est si fermement ancrée dans la tradition hellénistique que l'on peut être égaré dans l'appréciation de la nature et de l'extension des changements qui se produi-

---

<sup>1</sup> Cet article est inspiré par un programme de recherche en cours sur « Le théâtre ancien et les arts visuels », programme dirigé par l'Institut d'Etudes Classiques de l'Université de Londres par le Professeur Axel Seeberg et l'auteur. Plus précisément, il dérive d'une édition nouvelle à paraître prochainement – entièrement révisée et développée – des *Monuments Illustrating New Comedy* (1961,<sup>1</sup>, 1969<sup>2</sup>) de TBL Webster. Cette édition comprendra plus de 3500 objets rangés chronologiquement depuis l'époque de Ménandre jusqu'à la fin de l'Antiquité. Les références aux numéros de catalogue de cette nouvelle édition (*MNC*<sup>3</sup>) sont incluses ici. Je remercie mon ami Christian Decobert non seulement pour sa traduction mais également pour un certain nombre d'observations perspicaces concernant notre propos ; qu'il ne soit cependant pas tenu responsable des erreurs et des défauts de cet article.

saient<sup>2</sup>. L'on peut également être trompé, quant au niveau de familiarité qu'ils avaient avec la mythologie et la littérature grecques, malgré, par exemple, l'évidence apportée par la *Cena Trimalchionis* de Pétrone, et par sa satire dévastatrice d'un riche et vulgaire parvenu de la deuxième moitié du Ier siècle de notre ère<sup>3</sup>.

Concernant un autre domaine de la tradition hellénistique, le théâtre, Elaine Fantham a récemment constitué un bilan critique des témoignages littéraires sur les représentations des comédies de Ménandre. Elle a établi qu'à la fin de la République et au début de l'Empire, les évidences formelles de représentations théâtrales d'un auteur aussi central et populaire, manquaient étonnamment<sup>4</sup>. Il est évidemment très difficile, à partir du matériau littéraire, de distinguer fermement la connaissance du théâtre fondée sur la représentation et la connaissance fondée sur la lecture. Il est également difficile lorsque l'on a même un apparent témoignage de représentation, de distinguer les représentations réellement publiques des représentations privées. Enfin, il est malaisé de distinguer entre les représentations de pièces complètes et les représentations d'extraits ou de passages essentiels (une pratique

<sup>2</sup> Ceci étant évidemment dit pour simplifier. Noter, en particulier, l'étude de Bruno Gentili sur les mécanismes d'adoption de la littérature grecque, et surtout du drame, à l'époque hellénistique : *Lo spettacolo nel mondo classico (teatro ellenistico e teatro romano arcaico)*, Rome-Bari 1977 ; ainsi que l'édition révisée *Theatrical Performances in the Ancient World : Hellenistic and Early Roman Theatre*, Londres, 1979. Également « Il teatro ellenistico e il teatro romano arcaico », *Grazer Beiträge* 8, 1979, 119-139.

<sup>3</sup> Des critiques récentes tendent à douter du réalisme de Pétrone, mais la manière dont il aborda de telles questions dut avoir un fondement suffisamment solide pour que son audience se sentît concernée par son œuvre. Pour une bonne synthèse récente sur ces problèmes, voir René Martin, « *Cena Trimalchionis* : les trois niveaux d'un festin », *Bull. Budé*, 1988, 232-247.

<sup>4</sup> E. Fantham, « Roman Experience of Menander in the Late Republic and Early Empire », *Transact. Am. Phil. Ass.* 114, 1984, 299-310 ; voir également, pour d'utiles commentaires, E.J. Jory, « Continuity and Change in the Roman Theatre », in J.H. Betts, J.T. Hooker and J.R. Green éd., *Studies in Honour of T.B.L. Webster* 1, Bristol, 1986, 143-152.

qui semble être devenue de plus en plus populaire). Les problèmes sont d'ailleurs semblables lorsque l'on tente d'évaluer le niveau de connaissance livresque : provient-elle d'un amour de la littérature dramatique ou, simplement, d'une mémoire de textes scolaires, d'extraits lus ou appris par cœur, de morceaux universellement connus, de souvenirs incertains d'une vie scolaire agonisante ?

Contre cette attitude de doute, on peut cependant avancer l'observation que les maisons de Pompéi contenaient quantités de matériels relatifs à la Tragédie et à la Comédie hellénistique (ou Comédie nouvelle). Qu'à Rome, en un temps assez court, furent construits le théâtre de Pompéi (55 avant Jésus-Christ) et les théâtres dits de Marcellus (consacré en 13 ou 11 avant Jésus-Christ) et de Balbus (13 avant Jésus-Christ). Ou que, en construisant le théâtre de Marcellus, Auguste décora l'extérieur de masques de marbre de types appartenant au style athénien<sup>5</sup>. L'importante quantité de matériaux archéologiques, qui semblent se rapporter à l'activité théâtrale de cette époque, a conduit certains chercheurs à supposer que le théâtre traditionnel grec était alors plus populaire que jamais<sup>6</sup>. Y a-t-il, donc, un conflit de base entre l'information littéraire et l'information archéologique ? Est-ce que tout ce matériel archéologique reflèterait une familiarité, au niveau populaire, avec le théâtre « traditionnel », familiarité qui n'apparaîtrait pas dans les restes littéraires ?

<sup>5</sup> Sur le théâtre de Pompéi, les études les plus récentes sont : A.M. Capoferro Cercetti, « Variazioni nel tempo dell'identità funzionale di un monumento. Il teatro di Pompeo », *Rivista di Archeologia* 3, 1979, 72-85 ; A.M. Reggiani, « Ipotesi di recupero del Teatro di Pompeo », in A.M. Bietti Sestieri (ed.), *Roma Archeologia nel centro* 2, Rome, 1985, 369-374. Sur le théâtre de Marcellus : P. Fidenzoni, *Il teatro di Marcello*, Rome, 1971 ; P. Ciancio Rossetto, « Le maschere del teatro di Marcello », *Bollettino Comunale* 88, 1982-83 [1984], 7-49. Sur le théâtre de Balbus, G. Catti, « Il teatro e la crypta di Balbo in Roma », *Mélanges de l'école française de Rome, Antiquité* 91, 1979, 237-313.

<sup>6</sup> Parmi les auteurs les plus récents, voir par exemple : M. Gigante, *Civiltà delle forme letterarie nell'antica Pompei*, Naples, 1979, chap. 8, « La vita teatrale » ; du même, « La vita teatrale nell'antica Pompei », in I. Gallo éd., *Studi salernitani in memoria di R. Cantarella*, Salerno, 1981, 9-51.



Commençons par quelques exemples spécifiques. Une bonne entrée en matière nous est donnée par une remarquable paire de très grandes statuettes de terre cuite de Pompéi<sup>7</sup>. Elles furent trouvées de part et d'autre d'une porte donnant sur le jardin d'une maison proche du théâtre (ceci étant précisé bien qu'elles n'aient aucune connection démontrée avec le théâtre lui-même). Elles mesurent chacune plus d'un mètre de hauteur et représentent un *panchrestos* (admirable jeune homme) et ce qui est probablement une *pseudokore* (personnage de jeune fille, d'ordinaire héroïne, et vierge même si son statut ne faisait pas penser cela d'elle au début des pièces où elle apparaissait). Leurs masques renvoient clairement à des types théâtraux, mais si l'on veut les utiliser comme évidence d'une expérience théâtrale au début de l'Empire, la difficulté est qu'ils datent au moins de la première moitié du I<sup>er</sup> siècle avant Jésus-Christ, ou, plus sûrement, du II<sup>ème</sup> siècle. Leur style est très proche de la série des masques miniatures de terre cuite trouvés en Campanie et datant du II<sup>ème</sup> siècle avant Jésus-Christ. Et ils ont, comme ces derniers, des pendants dans la région égéenne où nous avons au moins un exemple de taille similaire. Ces pièces de Pompéi étaient donc de vénérables antiquités au moment de l'éruption volcanique qui détruisit la ville en 79 après Jésus-Christ.

A bien des égards, cette paire d'objets caractérise un aspect des problèmes auxquels l'on est confronté lorsque l'on aborde le matériel de Pompéi. A l'origine, ils ont dû être achetés comme représentant le théâtre de l'époque, mais ils changèrent de fonction à mesure que les siècles passaient. Un autre exemple qui, de prime abord, paraît similaire, est celui d'une des mosaïques de pavement de Pompéi, signées par l'artiste Dioskourides de Samos. Cette mosaïque montre une scène de l'acte II de la *Théophorouménè*, ou *La fille possédée*, de Ménandre<sup>8</sup> (Fig. 35). Le constat de sa présence et de son emplacement, très visible, au moment de la destruction de Pompéi laisserait simplement à penser que le propriétaire de la maison aimait le théâtre. Mais une

<sup>7</sup> Naples 22248-9, *MNC*<sup>3</sup> 3NT 1, e.g. M. Bieber, *History of the Greek and Roman Theater*, 2e éd., Princeton, 1961, figs. 548a-b.

<sup>8</sup> Naples 9985, *MNC*<sup>3</sup> 3DM 2.

telle remarque doit être tempérée par le fait que le style des lettres de l'inscription et la technique de la mosaïque suggèrent comme datation le dernier quart du II<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ. Comme pour les statuettes, il s'agit bien ici d'un « objet de famille » – et il n'est d'ailleurs pas sans intérêt que cette mosaïque soit de la même époque que les statuettes. Mais ce cas-ci est compliqué par le fait que, sur la base de comparaisons de styles, la mosaïque est une copie d'une peinture du début de la période hellénistique, peut-être des premières années du III<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ (Fig. 36). La peinture est bien connue : la même scène est reproduite dans une peinture provenant de Stabies, datée des dernières années avant l'éruption de 79 après Jésus-Christ qui détruisit également cette localité. Mais précédemment à cela, à la fin de la période hellénistique, les caractères les plus importants de la scène étaient reproduits comme figurines de terre cuite dans les ateliers de Myrina en Asie Mineure<sup>9</sup>. Nous pouvons, dès lors, raisonnablement nous demander si cette mosaïque fut préservée parce que les propriétaires de la maison avaient la passion du théâtre, et, après un certain temps, la passion du théâtre antique, ou parce qu'elle était une bonne copie d'une fameuse peinture de la haute période hellénistique. Les éléments de l'alternative ne sont pas mutuellement exclusifs, mais l'intention liée à la présence de cette mosaïque n'est pas du tout évidente.

Un même type d'argumentation peut être appliquée à toute une série d'autres peintures et de reproductions de scènes. Ainsi que je l'ai déjà signalé ailleurs<sup>10</sup>, une peinture bien connue d'Herculanum, datant probablement de la période entre 50 et 79 après Jésus-Christ, a également une réplique dans une terre cuite de Myrina, où nous voyons, en image réfléchie, l'esclave siégeant sur l'autel (Fig. 37). La terre cuite donne à l'original un *terminus ante quem* du I<sup>er</sup> siècle avant Jésus-Christ, mais l'on peut suggérer, à partir d'autres indices, que l'original, comme celui de la mosaïque, devait être du début de l'époque hellé-

<sup>9</sup> La peinture est inventoriée Naples 9034, *MNC*<sup>3</sup> 5NP 1, e.g. *Römische Mitteilungen* 84, 1977, pl. 11, 1. Quant aux terres cuites, voir *MNC*<sup>3</sup> 3DT 16-17, e.g. Bieber, *op. cit.*, figs. 341-2.

<sup>10</sup> *American Journal of Archaeology* 89, 1985, 465-472.

nistique. Ici encore, nous avons des raisons de penser que cet original était une peinture célèbre : non seulement cette scène a aussi une copie à Pompéi, mais la figure de gauche, qui regarde et peut-être s'adresse aux autres, est reproduite par nombre d'objets de la fin du IV<sup>ème</sup> ou du début du III<sup>ème</sup> siècle avant Jésus-Christ, soit par des figurines de terre cuite, soit par des dessins sur vases. Il est intéressant d'observer que l'hétaïre, ou courtisane, de droite (qui semble avoir le masque de la Petite ou Jeune Hétaïre) porte du lierre dans les cheveux. Cela est en accord avec le rôle de meneur de fête ou d'échanson. Aux périodes précédentes, les reproductions de ce type de masque n'ont normalement pas de lierre. Mais, à partir de la fin de l'époque hellénistique, les reproductions du masque seul commencèrent à avoir du lierre et il semble tout à fait possible que le masque commençât à être associé, dans l'esprit du spectateur d'alors, à un rôle spécifique. Autrement dit, il devint le support d'un extrait célèbre, ôté, en quelque sorte, à la pratique théâtrale générale.

Le célèbre relief du musée de Naples – qui n'est pas de Pompéi, mais très probablement de Rome – est souvent utilisé, dans les manuels comme illustration de la pratique théâtrale<sup>11</sup>. Il semble représenter le moment où deux vieux amis discutent à gauche de la scène lorsque le fils de l'un d'eux apparaît à droite. Il rentre chez lui après une fête, au son de la musique d'une flûtiste, et il est tellement ivre qu'il a besoin de l'aide d'un esclave pour faire le moindre pas. Le père est furieux et crie, alors que son ami tente de le retenir et de le calmer. Il s'agit d'une situation classique, et, ici encore, nous sommes devant une scène qui est devenue fameuse, peut-être la plus fameuse de toutes, à en juger par la série des copies entières ou partielles que l'on trouve entre 300 avant Jésus-Christ et le début du VI<sup>ème</sup> siècle après Jésus-Christ<sup>12</sup>. Comme pour les peintures mentionnées à l'instant, on peut se demander si la scène, ou des personnages de la scène, renvoient à la pièce de théâtre dont ils sont inspirés, ou s'ils évoquent le souvenir d'une scène précisément célèbre (en tant

<sup>11</sup> Naples 6687, *MNC*<sup>3</sup> 4XS 1.

<sup>12</sup> Pour discussion et illustrations, voir l'article mentionné en notre 10.

qu'extrait), ou, enfin, s'ils tiennent lieu, en une acception plus générale, du théâtre comique dans son ensemble. La réponse peut fort bien varier d'un cas à l'autre. Pour en revenir au relief de Naples, il date probablement de la seconde moitié du Ier siècle après Jésus-Christ, mais le costume et les masques portés par les acteurs indiquent plutôt comme datation le début du Ier siècle avant Jésus-Christ. Ainsi, la version de Naples est une copie d'un modèle antérieur de plus de cent ans, et le style du costume et du masque devait sembler antique à quiconque avait connaissance des représentations d'alors. Dans la plus récente des copies ou extraits de ce type, on peut suggérer que la figure scénique ne tenait lieu que du théâtre traditionnel. Sur le diptyque d'ivoire, en effet, commémorant l'accession au pouvoir du consul Anastase en 517 après Jésus-Christ, le groupe du jeune homme ivre et de son esclave qui l'aide est placé parmi des jongleurs et des acrobates tel un des événements servant à distraire le public en cette occasion<sup>13</sup>.

Jusqu'à maintenant, nous avons constaté que les images de scènes de théâtre ne pouvaient pas être prises, comme preuve indubitable d'un intérêt pour de réelles représentations théâtrales. Lorsque nous avons une documentation claire, l'original est une peinture du début de la période hellénistique. Les indices sont assurément nombreux pour dire qu'un groupe important de ces peintures montrent des scènes clés ou des moments caractéristiques des œuvres de Ménandre, et peut-être de ses collègues. Avant l'antiquité tardive, les copies n'ont pas de titre, et il est permis d'avancer que, au moins pour les connaisseurs, la scène figurée suffisait à remémorer le titre – la scène était un moment clé de la pièce. Mais pourquoi, donc, avoir une scène de comédie sur un mur ? Comme nous l'avons suggéré plus haut, il y a au moins deux possibilités. L'une est que vous êtes vraiment intéressé par le théâtre, l'autre est que vous aimez les peintures célèbres. Pour choisir un autre exemple, montrant un semblable décalage chronologique, vous pouvez aujourd'hui avoir, sur votre mur, une copie d'une toile de Velasquez sans être intéressé par les personnages et la politique de la cour espagnole du

---

<sup>13</sup> Leningrad Byz. 925/16, de Limoges, *MNC*<sup>3</sup> 6DI 1.

XVII<sup>e</sup> siècle. Vous l'avez parce qu'il s'agit d'une toile fameuse d'un maître ancien. L'importance d'une peinture réside dans sa réception, et dans le contexte qui nous occupe. Autrement dit, Pompéi comme reflet de Rome à la fin de la République et au début de l'Empire. Il n'est guère aisé de définir, avec assurance, cette réception. Il est néanmoins caractéristique des dernières années de Pompéi que nous ayons un groupe de copies assez précises de maîtres anciens, copies qui sont en fait moins modifiées ou détournées qu'à n'importe quelle période antérieure. De plus, ces copies tendent à être faites directement à partir de prototypes de la période hellénistique, remontant aussi loin que possible dans le temps. Elles ne sont certainement pas soumises à l'usage des costumes et des masques du théâtre qui leur est contemporain.

Mais dans la question de savoir pourquoi l'on avait des peintures de théâtre sur les murs, il y a une problématique plus large, plus importante. Les peintures théâtrales tardives de Pompéi sont disposées en panneaux distincts et sont, donc, conçues comme des copies de vieux maîtres. Les peintures plus anciennes, de comédie et même de tragédie, telles que les œuvres fameuses situées dans la maison connue de la Casa del Centenario, œuvres si mal préservées aujourd'hui, sont disposées en frise, les scènes se suivant l'une l'autre<sup>14</sup>. On trouve un immédiat parallèle à ce type de traitement dans la maison dite des Comédiens à Délos, datant des dernières décades du II<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ<sup>15</sup>. Ici encore, nous avons une frise continue (d'à peu près 25 cm de hauteur sur une longueur totale de 11-12 m), constituée d'une série de tableaux tirés du théâtre tragique et comique, ceux-ci étant également des copies d'œuvres de la période hellénistique ancienne. Il n'y a rien de surprenant à cela : nous avons coutume de nous représenter la Pompéi de la fin de la République empruntant à la Grèce hellénistique. Concernant par exemple l'architecture, les grandes maisons de Pompéi sont

<sup>14</sup> *MNC*<sup>3</sup> 4NP 2, avec références.

<sup>15</sup> *MNC*<sup>3</sup> 3DP 2, avec références.

essentiellement des copies ou des adaptations de maisons hellénistiques typiques de Délos. Cette tradition d'emprunt est importante, et elle est particulièrement associée à la région de la Mer Egée et de l'Asie Mineure. Nous en avons de nombreux indices, tels que la présence bien attestée de marchands campaniens à Délos au II<sup>ème</sup> siècle, tels que l'évidence archéologique d'un échange commercial entre les deux régions (trafic qui s'est d'ailleurs prolongé jusqu'au I<sup>er</sup> siècle).

Ainsi que nous l'avons constaté à propos des statuettes de terre cuite ou de mosaïques de Dioskourides de Samos, cette activité d'échange a son parallèle concernant les objets du théâtre, et ceci démontre, si besoin était, que les liens étaient autant culturels que commerciaux.

Ayant établi ce lien avec la région égéenne, nous pouvons désormais élargir le champ de notre investigation. Il devient alors légitime de demander pourquoi les gens de Délos avaient des peintures de théâtre sur les murs et du matériel théâtral dans leurs maisons, et cette question ouvre de nouvelles perspectives.

Les masques acquièrent une fonction iconographique plus développée vers la fin du 4<sup>ème</sup> siècle avant Jésus-Christ. A cette époque ils semblent représenter, de façon plus spécifique qu'auparavant, des personnages de scène. Et ceci, d'une manière qui requiert de la part du spectateur une identification de ces masques/personnages comme des types individuels dans un groupe standardisé. Les figurations qui nous permettent de supposer ce type de reconnaissance apparaissent au 3<sup>ème</sup> quart de ce siècle, où nous avons, par exemple, celles du poète qui regarde un masque et est supposé réfléchir sur un personnage. Ce motif est largement développé, et l'un des meilleurs exemples que nous ayons est celui du relief hellénistique tardif de Princeton, où Ménandre est assis, construisant l'argument d'une pièce, trouvant son inspiration dans la contemplation d'un masque, alors que les autres masques attendent sur la table<sup>16</sup>. Le masque qu'il tient est

<sup>16</sup> Princeton 51-1, *MNC*<sup>3</sup> 3AS 5b. Bieler *op. cit.*, fig. 316.

peut-être significatif en ce sens qu'il s'agit du « jeune premier », alors que les autres sont ceux du père et de la courtisane. Ce sont les personnages clés autour desquels le drame va se dérouler, et l'on est supposé comprendre tout ceci en lisant simplement la figuration. L'idée d'utiliser ainsi les masques apparaît également dans les reliefs commémoratifs où des groupes de masques représentent une distribution complète, et par là même, une pièce particulière. Cette idée de masques représentant des personnages types est symptomatique d'un changement de style qui rendit possible la comédie de Ménandre, avec ce jeu de combinaisons subtiles entre les caractères des personnages (Figs. 38, 39).

Mais les masques représentent également d'autres valeurs. Ils figurent le théâtre dans un sens plus général. Le masque du vieillard et notamment celui de l'esclave peuvent symboliser la comédie. De façon plus générale, ils représentent aussi l'univers dionysiaque. Les premières occurrences sont sur les vases du style dit de Gnathia, vases fabriqués à Tarente, au sud de l'Italie, dans la seconde moitié du 4<sup>ème</sup> siècle avant Jésus-Christ. Sur ces vases, les masques sont généralement peints parmi des pampres de vigne ou de lierre, ces derniers éléments évoquant évidemment Dionysos<sup>17</sup>. De façon plus significative, ces masques sont, dans un tel contexte, interchangeables avec d'autres objets dionysiaques, tels que la vaisselle de libation, les instruments de musique, etc. C'est donc qu'ils sont utilisés pour décorer de la vaisselle faite pour le banquet, accompagnant d'autres objets et motifs que signifient la festivité<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Santa Monica, collection privée, non publiée. Voir supra, figs. 26, 27.

<sup>18</sup> Sur la fonction de ces motifs dans de tels contextes, se reporter à mon « Motif-Symbolism and Gnathia Vases », in H.-U. Cain, H. Gabelmann & D. Salzmann édés., *Beiträge zur Ikonographie und Hermeneutik. Festschrift für N. Himmelmann-Wildschütz*, Mayence, 1989, 221-226. Plus généralement, sur le rôle des masques (en général et pas seulement des masques de théâtre), il convient également de se reporter aux commentaires éclairants de J.P. Vernant et F. Frontisi-Ducroux, « Figures du masque en Grèce ancienne », *Journal de Psychologie* 80, 1983, 53-69 (=J.P. Vernant & P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* II, Paris, 1986, 25-43).

Cette association nous ramène à une autre fonction, plus importante, et elle renvoie à une autre pratique, plus ancienne. Nous avons le témoignage, dès les *Isthmiastes* d'Eschyle (peu avant le milieu du Vème siècle avant Jésus-Christ), qu'après une représentation victorieuse, les masques étaient dédiés à Dionysos dans l'enceinte de son sanctuaire où se trouvait le théâtre<sup>19</sup>. L'un des exemples picturaux les plus connus d'une telle pratique est, bien sûr, le vase de Pronomos, de la fin du Vème siècle<sup>20</sup> (Fig. 40). Nous sommes ici en présence du dieu allongé, en haut de la scène centrale. Il est entouré d'acteurs, tandis que les jeunes hommes du chœur satyrique discutent entre eux, au bas de la scène. L'auteur, Demetrios (identifié par le rouleau de papyrus qu'il tient à la main), et le joueur de flûte, Pronomos, sont dessinés dans la partie centrale, vers le bas de cette même scène. Que le décor est un sanctuaire est indiqué non seulement par la présence de Dionysos, mais aussi par les trépieds sur les colonnes, trépieds qui étaient habituellement dédiés au dieu, lors de la célébration des victoires dans les concours théâtraux. Ce moment était une activité festive autant qu'un culte dionysiaque, et sa mémoire avait toujours les connotations de succès, de célébration. Ainsi, nous pouvons suivre le développement progressif d'une corrélation qui s'enchaînerait comme suit : fête = libations = vin = Dionysos = théâtre = sanctuaire de Dionysos = présence de masques = fête. Cette corrélation a évolué, elle n'est pas apparue soudain, mais nous en avons des indices dès le début de la période hellénistique. Evoquons le fabuleux pavillon de banquet, construit pour Ptolémée Philadelphe à Alexandrie. Ce

<sup>19</sup> La meilleure discussion est de Gloria Ferrari, *Revue Archéologique* 1986, 19-20. Voir également mes commentaires dans *Journal of Hellenic Studies* 111, 1991, à paraître.

<sup>20</sup> Naples inv. 81673 (H3240), ARV<sup>2</sup> 1336, 1 (peintre de Pronomos) ; T.B.L. Webster, *Monuments Illustrating Tragedy and Satyr-Play* (2e éd., *BICS Suppl.* 20, 1967) 49, AV 25 ; A.D. Trendall & T.B.L. Webster, *Illustrations of Greek Drama*, Londres, 1971, p. 29, n° II, 1 ; E. Simon, « Die "Omphale" des Demetrios zur Satyrspielvase in Neapel », *Archäologischer Anzeiger*, 1971, 199-206. Pour une brève mise au point sur certaines de ces questions, voir J.R. Green, « Dedications of Masks », *Revue Archéologique*, 1928, 237-248.



pavillon avait des figures tragiques, comiques et satyriques associées à des trépieds dans un contexte de banquet, rappelant ainsi délibérément le sanctuaire de Dionysos<sup>21</sup>. C'était un modèle que le commun des mortels était tenté de suivre. Ainsi, sur les murs de la salle à manger d'une maison du II<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ fouillée à Priène, il y avait un groupe de quelques cinq masques représentant les caractères principaux d'une comédie<sup>22</sup>.

C'est dans un contexte semblable que nous trouvons des masques sur de la vaisselle de banquet. Une même tendance se retrouve sur les bols à reliefs (dits mégariens) d'Athènes, datant de la fin du 3<sup>e</sup> et du début du II<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ<sup>23</sup>. Ce groupe, témoin d'une vaisselle métallique plus coûteuse, était décoré d'un mélange de motifs d'un répertoire limité. Les masques sont fréquents, mais sont de types très communs et nul indice ne nous permet réellement d'affirmer qu'ils reflètent le théâtre en lui-même. Ces vases sont, en définitive, décorés de motifs relatifs au banquet et la fonction des masques se situe dans ce contexte. Ajoutons qu'occasionnellement ces masques sont accompagnés de figures de Victoire (*Nike*). Nous trouvons d'ailleurs également ce motif sur des terres cuites<sup>24</sup>. Ce qui renforce la connotation de succès et de bonheur. Au cours de la 1<sup>ère</sup> moitié du II<sup>e</sup> siècle, on commença à fabriquer des braseros décorés de masques. En l'occurrence, la présence du masque indique clairement que le brasero était utilisé pendant les banquets. En de telles circonstances, il est vraisemblable que le message que portait le masque s'affaiblissait de plus en plus<sup>25</sup>.

<sup>21</sup> Ahtenaeus V, 196 ff.

<sup>22</sup> Th. Wiegand & H. Schrader, *Priene*, Berlin, 1904, 361 figs. 446-450 ; *MNC*<sup>3</sup> 3DT 90. Comparer avec le groupe de trois masques d'une maison de Délos, *Bulletin de Correspondance Hellénique* 85, 1961, 915-917, figs. 7-9 ; *MNC*<sup>3</sup> 3DT 91.

<sup>23</sup> *MNC*<sup>3</sup> 2AV, avec références.

<sup>24</sup> Boston 01.7706, *MNC*<sup>3</sup> 2DT 33a.

<sup>25</sup> Noter également leur usage fréquent comme reliefs appliqués sur de nombreux types de gobelets. Noter de même, lorsqu'ils sont tenus par des Eroses, comment ils semblent avoir un rôle similaire à celui d'autres objets évoquant la réunion festive – comme les amphores, les torches, les instruments de musique, etc.

Mais lorsque nous avons un groupe de masques, comme les masques muraux de la maison de Priène ou comme ceux qui bordent certaines mosaïques, il nous est possible d'aller un peu plus avant. Nous avons là la connotation supplémentaire d'une distribution théâtrale. De plus, le contexte évoque le geste de dédier ces masques dans le sanctuaire de Dionysos. Dès lors, il suffit d'une sophistication légèrement plus grande pour que l'on reconnaisse, dans un groupe de masques, les personnages d'une pièce connue.

Pour autant que nous puissions en juger, ces représentations du III<sup>e</sup> et du II<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ dépeignent fidèlement les masques utilisés alors dans le théâtre. Bien qu'ayant développé une fonction distincte, il semblait important qu'ils fussent liés à l'actualité. Mais durant le I<sup>er</sup> siècle avant Jésus-Christ, la situation changea.

Une autre série d'objets, fondée sur cette même idée d'offrande de masques après la représentation, est constituée de reliefs de marbre décorés d'un groupe de quatre masques<sup>26</sup>. Des fragments d'au moins neuf de ces reliefs ont survécu. Les datations les situent entre la fin de la période hellénistique et la fin du I<sup>er</sup> siècle après Jésus-Christ. Ils proviennent de Pompéi, Rome et de quelques autres sites italiens, mais le fait que certains d'entre eux sont faits de marbre pentélique suggère que la série trouva son origine à Athènes, même si elle était destinée au marché italien. Ces marbres sont tous du même style néo-attique. Le propos de chacun est le même. Il y a – sur ceux qui sont complets – quatre masques : le vieil homme meneur de jeu aux cheveux ondulés ; le jeune homme meneur de jeu aux cheveux ondulés ; leur esclave domestique, esclave meneur de jeu aux cheveux ondulés ; et le *kolax*, c'est-à-dire le flatteur.

Le marbre de Naples, provenant de Pompéi, a perdu le quatrième masque mais son décor, qui contient un temple, est comparativement bien conservé : ce temple est ionique comme celui de Dionysos à Athènes, et l'on peut supposer qu'il représente effectivement le temple de Dionysos. Sur le relief du

<sup>26</sup> Vatican inv. 1869 et Naples 6633, *MNC*<sup>3</sup> 3AS 2a-b. Voir un autre exemple dans la fig. de couverture.

Vatican, nous pouvons voir le même schéma en image inversée. Nous avons ici l'ensemble complet des masques mais les coins supérieurs droit et gauche du relief sont manquants. Sur le côté gauche, il y a maintenant un phare. Il est difficile de savoir si cette restauration fut entreprise parce que l'objet était connu comme ayant été trouvé à Ostie, ou si c'était la présence du phare qui a fait surgir l'hypothèse qu'il provenait d'Ostie.

Aucun des reliefs connus ne montre de masques contemporains de leur fabrication : ils sont archaïsants, renvoyant à des types hellénistiques tardifs. La raison de cette conceptualisation originale semble claire : ils évoquent un ensemble votif, et, par là, un sanctuaire. C'est pourquoi vous les auriez dans votre maison, pour évoquer le sanctuaire et l'idée de joie dionysiaque et de succès qui l'accompagne. Le fait que le style des masques est archaïsant – et n'est pas celui du théâtre contemporain – introduit la connotation supplémentaire d'un monde qui est passé, d'un monde irréel dont les jours sont révolus. Or il s'agissait d'une production de série<sup>27</sup>.

Les célèbres masques de marbre des jardins à péristyle des maisons pompéiennes ont une fonction similaire<sup>28</sup>. Ils ne sont pas non plus des représentations de types théâtraux contemporains, leurs formes sont génériques et ils n'appartiennent à aucune

<sup>27</sup> Il n'est certainement pas surprenant que pour du matériel similaire, Pailler ait pu déceler des défauts de compréhension et d'interprétation de certains types de masques, défauts dus largement à des confusions entre différentes traditions iconographiques : J.M. Pailler, « Attis, Polyphème et le thiasse bacchique : quelques représentations méconnues », *Mélanges de l'école française de Rome, Antiquité* 83, 1971, 127-139. Nous avons maintenant un excellente description de ce groupe avec H.U. Cain, « Chronologie, Ikonographie und Bedeutung der römischen Maskenreliefs », *Bonner Jahrbücher* 188, 1988, 107-221.

<sup>28</sup> E.J. Dwyer, « Pompeian Oscilla Collections », *Römische Mitteilungen* 88, 1981, 247-306 : il s'agit d'un utile catalogue (bien que sa datation de leur introduction massive, troisième ou quatrième quart du 1er siècle avant Jésus-Christ, soit probablement trop tardive) ; pour une interprétation plus correcte (et quelques modifications par rapport à la liste de Dwyer) voir J.M. Pailler, « Les oscilla retrouvés. Du recueil des documents à une théorie d'ensemble », *Mélanges de l'école française de Rome. Antiquité* 94, 1982, 743-822.

période précise de la pratique théâtrale – en dépit de ce qu'en disent les livres de référence. Ils ne se réfèrent pas à des masques réels, et il est souvent bien difficile de savoir de quel type il s'agit. Ils étaient suspendus, entre les colonnes, aux architraves du péristyle, et ainsi ils évoquaient délibérément les masques que l'on pouvait pendre aux architraves du pourtour du Temple de Dionysos. Ici encore l'évocation du sanctuaire est plus importante que la relation avec le théâtre vivant (Fig. 41).

L'on pourrait évoquer d'autres types de matériel, comme les bronzes et les figures de terre cuite<sup>29</sup>, mais l'un des groupes les plus intéressants est celui des gemmes. La majorité d'entre elles viennent du Ier siècle avant Jésus-Christ et du Ier siècle après. Leur importance est double, car elles existent en grand nombre. Ce sont des objets personnels, qui devraient témoigner du choix de leur propriétaire. Mais elles sont d'un abord difficile et exigeraient, pour être parlantes, d'être plus étudiées. Concernant notre propos, l'absence de datation spécifique des gemmes en tant qu'objets rend délicate toute hypothèse sur les modèles des masques ou des figures d'acteurs qu'elles imitaient : étaient-elles dessinées à partir du théâtre contemporain ou se référaient-elles à des modèles plus anciens ?<sup>30</sup> Certains modèles entrent dans la catégorie « souvenir », dans la mesure où ils provien-

<sup>29</sup> Sur les bronzes, voir surtout A. Seeberg, « Bronzes Referring to New Comedy », in K. Gschwantler & A. Bernhard-Walcher éd., *Griechische und römische Statuetten und Grossbronzen (Akten der 9. Tagung über antike Bronzen)*, Vienne, 1989, 270-274.

<sup>30</sup> Parmi les synthèses récentes sur les gemmes et leur chronologie, on peut retenir E. Zwierlein-Diehl, *Die antiken Gemmen des Kunsthistorischen Museums in Wien*, I-II, Munich, 1973-79 ; P. Zazoff, *Die Antiken Gemmen*, Munich, 1983 ; et G. Sena Chiesa & G.M. Facchini, « Gemme romane di età imperiale : produzione, commerci, committenze », *Aufstieg und Niedergang der Römische Welt* XII, 3, II, 3-31. M.F. Boussac a récemment fait une publication préliminaire de certaines impressions de sceaux trouvés dans une maison de Délos détruite en 69 avant Jésus-Christ. Parmi celles-ci il y a l'impression d'un gemme portant le masque frontal d'un personnage de vieillard, personnage de la comédie du début de l'époque hellénistique. Il semble être archaïsant, et il nous intéresse dans la mesure où il est entouré de ce qui paraît être une couronne de laurier : *Revue Archéologique*, 1988, 337 fig. 68.

nent de fameuses scènes qui, comme pour les peintures, remontent, selon toute probabilité, au début de la période hellénistique. Sur les gemmes qui montrent des figures d'acteurs (soit seuls, soit associés à d'autres figures), il n'y a ni représentations de jeunes gens ni représentations de femmes. La plupart sont des esclaves (quarante des soixante-trois occurrences que nos listes ont enregistrées). Ces esclaves, et d'autres types appréciés tels les cuisiniers et les tenanciers de maisons closes, viennent souvent de scènes connues mais ils semblent avoir perdu le contexte de ces scènes et être devenus populaires en eux-mêmes en tant que personnages comiques, ou tout au moins en tant que personnages célèbres du théâtre en général, sans que le rapport soit fait à des pièces particulières.

Concernant les reproductions de masques, les esclaves sont encore l'énorme majorité. Autrement dit, les types choisis étaient ceux qui tenaient lieu de théâtre comique dans son ensemble plutôt qu'ils ne le signifiaient dans des séries particulières. Nous avons néanmoins l'impression, même si celle-ci n'est pas suffisamment fondée, que bon nombre de ces figures théâtrales étaient alors vivantes. Malgré le nombre grossissant d'indices montrant que le matériel théâtral avait d'autres usages, il semble clair que les représentations vivantes n'avaient pas encore disparu. Le simple fait que les masques types et le costume ne cessaient de se développer (ne serait-ce que vers un style de plus en plus chargé) témoigne que les représentations théâtrales continuaient, avec certainement plus de régularité dans la partie hellénophone de l'Empire que dans la partie latine occidentale.

Pour résumer, regardant de plus en plus près le matériel il devient clair que nous devons être extrêmement prudents. Prudents avant de chercher à nous en servir pour illustrer le style des représentations théâtrales ou pour juger de l'intérêt des gens envers le théâtre de leur temps. Mais un fait émerge, qui, en soi, n'est pas trop surprenant. Au long du second et de la première partie du Ier siècle avant Jésus-Christ, les objets et la manière dont on en usait, semblent être de tradition hellénistique. Nous

avons les indices, relevés en particulier en Campanie, d'une inspiration qui venait directement du théâtre : le théâtre était donc actif et les gens étaient en contact direct avec le théâtre du reste du monde hellénistique. Indépendamment de l'évidence archéologique, Handley a mis en lumière toute la sophistication du public de Plaute et ce que ceci pouvait signifier en termes de nombre de pièces de style grec produites à Rome avant et durant cette période<sup>31</sup>. Au long du Ier siècle, cette connaissance et cette inspiration directes semblent avoir décliné lentement. Mais avait survécu le matériel théâtral qui mettait en avant, semble-t-il, la fonction dionysiaque dans le théâtre, avec de moins en moins d'importance accordée aux représentations. On peut caractériser la période d'Auguste par la présence de masques tels que ceux qui décoraient le pourtour du théâtre de Marcellus<sup>32</sup>. Il s'agit de masques colossaux de marbre, finement sculptés, qui ont été d'ailleurs récemment redécouverts. Ils figurent des rôles à la fois tragiques et satyriques, et ils dérivent clairement de versions de la haute période hellénistique. La référence au passé est typique de la sculpture architecturale de l'époque augustéenne ; il apparaît ici que nous avons l'affirmation de la relation du bâtiment à une tradition plutôt qu'à ce qui continuait à s'y passer. Une affirmation, peut-être, de la respectabilité du bâtiment – et une intention d'importance toute particulière à Rome. Dans ce cas, cependant, un tel jeu de référence rendait plus évident le lien entre ce bâtiment et les théâtres grecs et les pièces qu'on y jouait. A tout prendre, cela témoignait d'une sophistication comparable à celle que nous trouvons dans la poésie latine contemporaine.

Cette attitude de référence au passé (et, notamment à la comédie, du début de l'époque hellénistique, du type de celle de Ménandre) semble s'être développée dans ce que nous pourrions appeler un antiquarisme. On peut le voir très clairement dans les copies fidèles de matériel du début de l'époque hellénistique, copies exécutées durant les dernières années de Pompéi. Cette tendance est parallèle à celle qui fit des œuvres d'un Ménandre et,

---

<sup>31</sup> E.W. Handley, « Plautus and his Public : Some Thoughts on New Comedy in Latin », *Dioniso* 46, 1975, 117-132.

<sup>32</sup> Voir *supra* n. 5.

disons, d'un Euripide, des textes scolaires plutôt que des textes à jouer. La fonction de la comédie classique était en train d'évoluer. Son nouveau rôle, au moins en Occident latin, devint un curieux mélange de fonctions historiques et académiques – signes de respectabilité et d'instruction – en même temps que de fonctions quasi-religieuses, avec des sous-entendus dionysiaques.

Tout ceci s'ajoute au crédit du passage souvent cité des *Moralia* de Plutarque (VII-8, 712 B) :

« quelle objection peut-on adresser à la Comédie Nouvelle ? Elle a été si étroitement liée à l'ordonnance du banquet que l'on pourrait s'y passer plus facilement de vin que de Ménandre lui-même »

Citation qui continue par l'énumération des qualités de l'œuvre de Ménandre. Ceci fut vraisemblablement écrit à la fin du Ier siècle après Jésus-Christ, et Plutarque considère déjà comme traditionnelle la relation entre banquet et théâtre<sup>33</sup>. Et, d'ailleurs, la comédie de Ménandre est acceptable, même pour lui, moraliste conscient. Ainsi le *symposium*, la réunion festive du banquet, n'évoque pas automatiquement le théâtre comique, mais les deux sont compris comme relevant d'un monde qui excluait le public des représentations théâtrales, un monde de récitals privés de passages choisis, un monde en quelque sorte idéal. Les comédies de Ménandre étaient alors vieilles de 400 ans, plus lointaines que de nous les comédies de Molière, et même si leur monde changeait de façon moins profonde et rapide que le nôtre, ce monde avait cependant changé de manière remarquable et décisive. La situation et les préoccupations de l'Athènes de Ménandre n'étaient pas celles du Ier siècle après Jésus-Christ. Ce qui survécut fut la comédie de la condition humaine.

<sup>33</sup> On trouve des indices de récitals de pièces tragiques au cours des réunions festives dès la première partie du IVe siècle : voir Athenaeus XI.482d (= Ephippus fr. 16K = 16k-A) à propos de récitals donnés par le grand acteur Theodoros.

En bref, le théâtre eut dans la société hellénistique un rôle qui allait bien au-delà de la représentation ou du goût littéraire. Les figurations du théâtre, de même que les masques, en vinrent à symboliser un monde dionysiaque de plaisir et de joie, et une évasion hors du monde fade et soucieux de tous les jours.

J. R. Green







**Fig. 35 :**  
Mosaïque de Dioscouridès de Samos illustrant la  
*Fille possédée* de Ménandre.  
Naples, Musée National n° 9985  
(Cliché C. Cascianelli - Document P. Ghiron)



**Fig. 36 :**  
Peinture de Stabies illustrant la *Fille possédée* de Ménandre.  
Naples, Musée National n° 9034  
(Cliché C. Cascianelli - Document P. Ghiron)



**Fig. 37 :**  
Esclave de comédie assis sur l'autel.  
Paris, Musée du Louvre, n° Myr-318  
(Cliché Chuzeville - Document P. Ghiron)



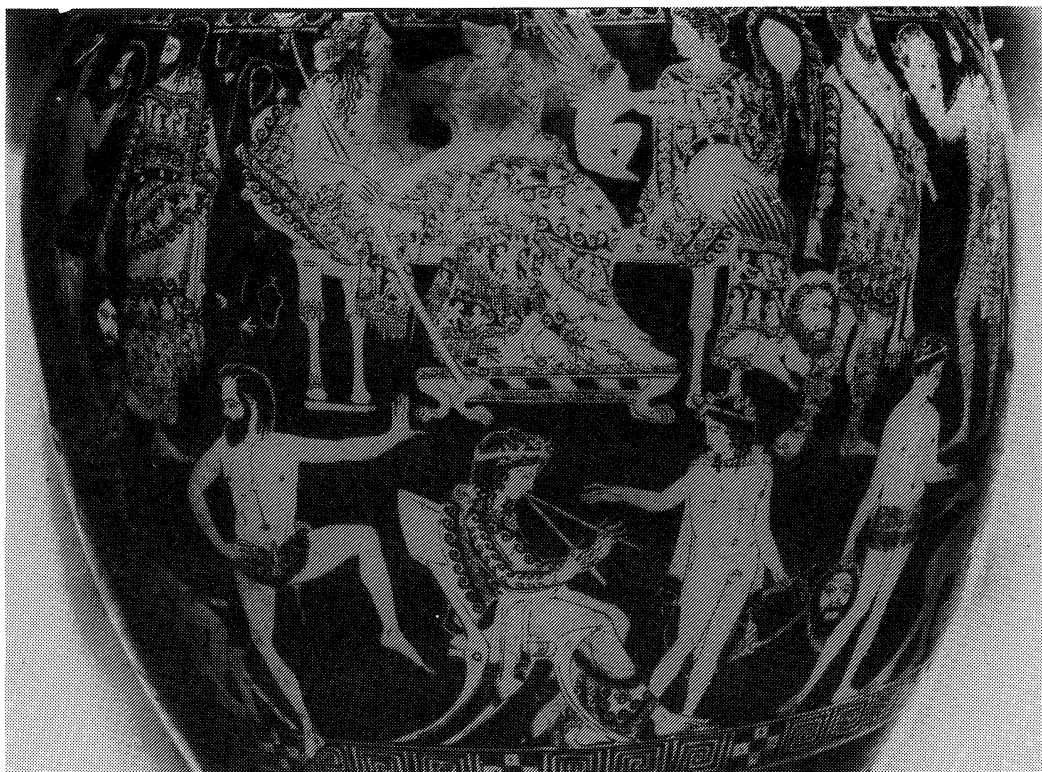
**Fig. 38 :**

Acteur procédant à la dédicace de son masque.  
Peinture du Musée National de Naples n° 9019  
(Cliché C. Cascianelli - Document P. Ghiron)

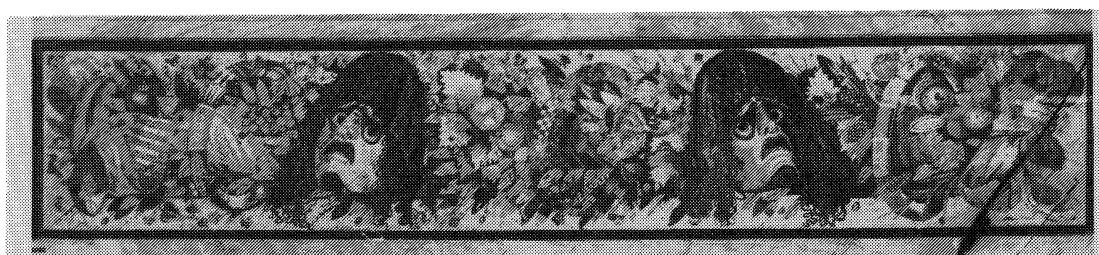




**Fig. 39 :**  
Acteur ou poète méditant devant un masque.  
Peinture du Musée National de Naples n° 9036  
(Cliché Cascianelli - Document P. Ghiron)



**Fig. 40 :**  
Base de Pronomos.  
Naples, Musée National n° 81673 (H. 3240)  
(Cliché du Musée - Document P. Ghiron)



**Fig. 41 :**  
Frise à masques. Peinture pompéienne  
Naples, Musée National n° 9994  
(Cliché C. Cascianelli - Document P. Ghiron)



## LES ARTISTES DIONYSIAQUES DE NÎMES A L'ÉPOQUE IMPÉRIALE

par Paulette GHIRON-BISTAGNE  
Université Paul Valéry, Montpellier

C'est au Vème et IVème siècle avant Jésus-Christ, à Athènes, que la carrière des gens de théâtre s'épanouit avec le succès que l'on sait. Ce succès s'étendit à tout le monde grec au cours du IVème siècle. Les plus célèbres de ces vedettes internationales n'avaient rien à envier aux *stars* modernes du *show business*, tant pour la célébrité que pour les cachets fabuleux qu'ils pouvaient toucher<sup>1</sup>. Mais les choses changèrent brusquement à la mort d'Alexandre, en 324 avant Jésus-Christ. A ce moment-là précisément la plupart des grands artistes se trouvaient en Asie, où le prince les avait fait venir pour les fêtes d'Ecbatane. Ils étaient au nombre de trois mille, si l'on en croit Plutarque<sup>2</sup>. La générosité des princes, leur protection avaient assuré aux plus heureux prospérité et sécurité. Alexandre fut le grand mécène des gens de théâtre, à tel point que ceux de sa génération furent surnommés « courtisans d'Alexandre » (*Alexandrolakes*)<sup>3</sup>. Mais, après la mort d'Alexandre, l'avenir pouvait paraître incertain et le système de la libre concurrence révolu.

---

<sup>1</sup> Voir notre étude : *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Paris, Belles Lettres, 1976.

<sup>2</sup> Plutarque, *Vie d'Alexandre*, 72

<sup>3</sup> P. Ghiron, *op. cit.*, p. 161 sq. Athénée XII 539.



Jusqu'alors en effet les acteurs étaient répartis dans de petites troupes privées, dirigées par un « protagoniste » associé à un « deutéragoniste » et à un « tritagoniste »<sup>4</sup>. Ces troupes comportaient divers assistants, costumiers, fabricants de masques, musiciens, etc. Leur vie pouvait être précaire et hasardeuse. On sait que l'orateur Eschine fit ainsi ses débuts dans une troupe modeste, où il renonça à faire carrière non par manque de talent, mais parce qu'il ne put jamais réunir les fonds nécessaires pour devenir lui-même protagoniste, chef de troupe, le seul qui avait quelque chance d'accéder au grand vedettariat<sup>5</sup>.

La nécessité de s'unir et d'organiser la profession s'imposa donc aux artistes réunis en Asie au moment de la mort d'Alexandre. Déjà, au temps de Sophocle, une association d'initiés aux travaux des Muses avait été fondée à Athènes et Sophocle en fut président. Ce thiase devait être structuré sur le modèle d'associations religieuses similaires<sup>6</sup>. Athènes étant la mère patrie du théâtre, c'est elle qui devient le siège de la première grande association des « artistes dionysiaques d'Athènes », dont l'existence officielle est attestée dans un décret des Amphictyons de Delphes pris vers 278 avant Jésus-Christ. Les artistes qui faisaient partie de cette association n'étaient pas obligatoirement d'origine athénienne. D'ailleurs dans les documents officiels, les acteurs sont généralement cités uniquement par leur noms sans patronyme ni ethnique. En revanche l'appartenance à la guilde est souvent mentionnée. Cette association se met sous le patronage de Dionysos, s'octroyant ainsi un statut religieux qui pouvait justifier l'obtempation de certains privilèges. La guilde d'Athènes servit de modèle aux deux autres grandes associations qui se créèrent par la suite : celle de l'Isthme et de Némée, celle d'Ionie et d'Hellespont.

---

<sup>4</sup> Ces termes désignent à l'origine non l'importance des rôles mais la hiérarchie de la troupe. P. Ghiron-Bistagne, *op. cit.* p. 119, 158-161. Voir aussi F. Jouan, « Réflexions sur le rôle du protagoniste tragique » in *Théâtre et spectacles dans l'antiquité*, Strasbourg, 1981.

<sup>5</sup> Voir l'excellente reconstitution de Mary Renault : *The Mask of Apollo*, New York, 1966.

<sup>6</sup> Sur le thiase des Muses de Sophocle, cf. P. Ghiron-Bistagne, *op. cit.*, p. 142. Voir aussi P. Foucart : *Les associations religieuses chez les Grecs*, Paris, 1873.

Le décret des Amphictyons mentionné ci-dessus est le prototype des contrats passés avec les représentants des guildes de technites dionysiaques. Nous en rappelons les termes extraits d'une partie du texte concernant les privilèges accordés aux technites d'Athènes<sup>7</sup> :

- 1 ... ἔδοξεν τοῖς Ἀμφικτίοσιν καὶ τοῖς ἱερομνάμοσιν καὶ τοῖς ἀγορατροῖς ὅπως ἦι εἰς πάντα χρόνον ἀσυλία καὶ ἀτέλεια τοῖς τεχνίταις τοῖς ἐν Ἀθήναις καὶ μὴ ἦι ἀγώγιμος μηθεὶς μηθαμόθεν μήτε πολέμου μήτε εἰράνας, μήτε τὰ χρήματα αὐτῶν
- 5 ἀλλ' ἦι αὐτοῖς ἀτέλεια καὶ ἀσφάλεια εἰς πάντα χρό[ν]ον ἢ συνεχωρημένη ὑπὸ πάντων τῶν Ἑλλάνων βεβαία, εἰ[ν]αι δὲ τοὺς τεχνίτας ἀτελεῖς στρατείας πεζικᾶς καὶ ναυτικᾶς καὶ εἰσφορᾶς πάσας, ὅπως τοῖς θεοῖς αἰ τιμαὶ καὶ αἰ θυ[σῖαι] ἐ[φ] ᾗ εἰσι τεταγμένοι οἱ τεχνῖται, συντελῶνται ἐν τοῖς καθήκουσιν
- 10 χρόνοις, ὄντων αὐτῶ[ν] ἀπολυπραγ]μονήτων καὶ ἱερῶν πρὸς ταῖς τῶν θεῶ[ν] λειτουργί]αις ἢ μὴ ἐξέστω δὲ μηδενὶ ἄγειν τὸν τ[εχνίταν, μήτε] πολέμου μήτε εἰρήνας μηδὲ συλᾶν εἰ κα [μὴ] χρέ]ος ἔχων πόλει ἦι ὑπόχρεος, καὶ ἐὰν ἰδίου ἦι συν|βόλ|ου ὑπόχρεος ὁ τεχνίτας...

« Il a plu aux Amphictyons, aux Hiéromnémons et aux Agoratroi : afin que pour toujours les artistes d'Athènes soient à l'abri

<sup>7</sup> Décret des Amphictyons. Cf. nos *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, p. 170. Nous citons et traduisons le texte tel qu'il a été restitué par la lecture des deux exemplaires retrouvés, celui d'Athènes (IG II<sup>2</sup> 1132) et celui de Delphes (FD II, 2, 68) : cf. aussi *Sylloge*<sup>3</sup>, 399). Sont indiquées entre crochets les lettres ne figurant sur aucune des deux copies. Le texte cité reprend les lignes 5-20 de l'édition de Dittenberger (*Sylloge*<sup>3</sup>, 399) et 65-80 de l'édition de G. Colin, BCH 24 (1900), p. 83-123. Ce passage fait partie du Δόγμα ἀρχαῖον, décret pris vers 278, comme en témoignent les noms des magistrats cités. Il fut confirmé dans la seconde moitié du IIe siècle, par un autre décret, à l'occasion duquel on rappela les termes du premier. L'exemplaire d'Athènes commence par celui-ci, tandis que pour l'exemplaire de Delphes le graveur avait d'abord copié le décret pris de son temps.

du droit de représailles et bénéficient de l'exemption des taxes ; pour qu'aucun d'entre eux ne soit appréhendé où que ce soit, ni en temps de guerre, ni en temps de paix ; afin qu'on ne touche pas non plus à leurs biens mais qu'au contraire l'exemption des taxes et l'immunité qui leur ont été accordées par tous les Grecs leur soient acquises de façon inébranlable ; plaise que les Technites soient dispensés du service militaire dans l'armée de terre et de mer, qu'ils soient exemptés de tout impôt exceptionnel, afin que les honneurs et sacrifices dus aux dieux – services auxquels les Technites ont été préposés – soient accomplis dans les temps voulus, afin que les Technites, en toute tranquillité, se consacrent aux liturgies des dieux. Qu'il ne soit permis à personne de faire appréhender un Technite, ni en temps de guerre ni en temps de paix, interdiction de lui appliquer le droit de représailles, à condition qu'il n'ait pas contracté de dette et ne soit débiteur ni d'une ville, ni d'un contrat privé. »

Nous retrouvons au premier plan de ces privilèges l'*asy-leia*, cette exception au « droit de prise » qui leur garantissait la sécurité des biens. Elle est complétée par l'*asphaleia*, l'immunité des personnes. Les Technites bénéficient également de divers avantages : exemption d'impôts, dispense du service militaire. Ces mesures concernent évidemment les rapports des Amphictyons de Delphes et des Technites d'Athènes, quelle que soit leur patrie d'origine. Mais l'audience internationale des Amphictyons garantissait aux artistes de la société athénienne une situation privilégiée auprès de tous les pays. Certains artistes continuent à recevoir, à titre personnel, les privilèges énoncés dans le décret, soit par souci de confirmer ce dernier, soit parce qu'il s'agit d'artistes étrangers à la société athénienne. C'est le cas de Cléonicos, fils de Cléocratès de Rhodes, qui obtient la « proxénie, le proédrie, la priorité pour consulter l'oracle ou pour présenter une affaire devant les tribunaux, l'*asyleia* et l'*ateleai* »<sup>8</sup>. Mais la situation de ces artistes isolés devait rester très difficile et l'on comprend que d'autres associations se soient formées sur le même modèle que celle d'Athènes : celle de l'Isthme et de Némée, celle d'Ionie et d'Hellespont. En Grande Grèce, à Tarente, en Sicile, des associations plus modestes virent également le jour.

<sup>8</sup> Inscription de Delphes FD III, 3, 382.

Les plus importantes de ces associations furent traitées parfois comme de véritables partenaires politiques. Les Romains entretenirent avec les Technites d'Athènes des rapports privilégiés qui assurèrent à ces derniers la prédominance. Mais, après l'avènement de Sylla, c'est l'association d'Ionie qui joua un rôle déterminant, car elle avait mieux su se concilier la bienveillance du nouveau vainqueur, comme elle l'avait fait d'ailleurs avec les Attalides de Pergame. Au cours du II<sup>ème</sup> siècle de notre ère toutes les associations se regroupèrent au sein de « la sainte association universelle des artistes dionysiaques couronnés et de leurs assistants »<sup>9</sup>. Cette structure avait semble-t-il l'avantage de mieux canaliser et garantir pour chaque guilde locale la bienveillance et la protection des empereurs.

Les « Technites de Dionysos » vont donc survivre jusqu'à la fin de l'antiquité. Ils contribuèrent à maintenir la tradition du grand art sacré du théâtre grec dans tous les concours jusqu'aux confins de l'empire.

De tels artistes sont présents à Nîmes au cours des premiers siècles de notre ère. Leur existence est attestée par plusieurs inscriptions connues depuis longtemps, mais quelque peu négligées par les chercheurs. La plus récente mise au point sur ces inscriptions est due à Henri Lavagne « Rome et les associations dionysiaques en Gaule (Vienne et Nîmes) » dans *L'Association dionysiaque dans les sociétés anciennes*, Rome, 1986, p. 131-148. Nous nous proposons de présenter à nos lecteurs l'ensemble de ces documents, bien que la réorganisation du musée de Nîmes ne nous ait pas permis de revoir sur place les pierres inscrites<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> ἡ ἱερὰ συνόδος τῶν ἀπὸ τῆς οἰκουμένης περὶ τὸν Διόνυσον τεχνιτῶν στεφανιτῶν καὶ τῶν τούτων συναγωνιστῶν. Cf. inscriptions citées par Pickard-Cambridge, *Festivals*<sup>2</sup>, p. 297, 317-318.

<sup>10</sup> Les inscriptions présentées ici ont fait l'objet d'une communication au colloque de Lattes : le théâtre et ses spectacles en Gaule romaine, avril 1989. Nous espérons pouvoir apporter de nouveaux compléments à l'occasion du congrès international d'épigraphie grecque et latine qui doit avoir lieu à Nîmes précisément en octobre 1992.

Il s'agit notamment des inscriptions répertoriées dans le volume des IGR (*Inscriptiones graecae ad res romanas pertinentes* de Cagnat et Lafaye, T. 1, 1906, n° 17, 18, 19, 20). Ces inscriptions publiées dans les IG XIV (*inscriptiones graecae Siciliae et Italiae*, T. II, 1890) n° 2495 à 2502 ont été étudiées, en première main par Eugène Germer-Durand et son fils François. Ces derniers, aidés de A. Allmer, ont publié en 1893, à Toulouse, le recueil des *Inscriptiones antiquae de Nîmes* qui reste toujours très utile, car les auteurs rendent compte des détails des découvertes et des copies de fragments qui ont disparu depuis.

### 1. Première inscription.

Celle qui nous nous intéresse au premier chef mentionne l'existence d'une « association thymélique sise à Nîmes ».

IG XIV 2496, (IGR 18, Germer-Durand 189, f. CIL XII 3232 en note)

Μ Ε Λ Ι Κ Η Σ Ν Ν Ε Μ Α Υ Σ Ω Τ Ω Ν Α  
Ο Υ Α Ν Τ Ρ Α Ι Α Ν Ο Ν Κ Α Ι Σ Α Ρ Α Σ Ε Β Α Σ Τ Ο Ν

[ψήφισμα τῆς ἱερᾶς θυ]μελικῆς ἐν Νεμαύσῳ τῶν ἀπὸ τῆς οἰκουμένης περὶ τὸν Διόνυσον καὶ Αὐτοκράτορα Νέρ]ουαν Τραιανὸν Καίσαρα Σεβαστὸν [τεχνιτῶν. . . συνόδου]

Traduction d'après la restitution de F. Poland<sup>11</sup>.

« Décret de la sainte association thymélique sise à Nîmes des artistes membres de l'association universelle au service de Dionysos et de l'Empereur Nerva Trajan Hadrien ».

Comme l'indique H. Lavagne<sup>12</sup>, l'association de Nîmes est un synode local (τοπικός) rattaché à la fameuse guilde générale des technites, qui avait à cette époque là son siège à Rome<sup>13</sup>. J.H. Oliver<sup>14</sup> cité par H. Lavagne a eu le mérite de proposer une explication sur la présence à Nîmes d'un synode de technites : Plotine, épouse de l'Empereur était native de Nîmes. Protectrice des arts et des lettres, elle intervint toujours judicieusement dans la politique culturelle de son époux. C'est elle peut-être qui aurait favorisé la protection de l'empereur sur cette association et qui lui aurait permis d'être rattachée à l'association générale des artistes de Dionysos.

<sup>11</sup> Nous suivons la restitution de F. Poland publiée par H. Lavagne, *op. cit.* p. 136 (Cf. *De Cellegiis artificum Dionysiocorum*, Dresde, 1895, n° 547 p. 20 et n. 123). Celle-ci s'avère plus longue que la restitution de Germer-Durand :

ψήφισμα συνόδου θυ]μελικῆς ἐν Νεμαύσῳ τῶν  
ἀ[πὸ τῆς οἰκουμένης περὶ τὸν αὐτοκράτορα  
Νέρ]ουαν Τραιανὸν Καίσαρα Σεβαστὸν  
[συναγωνιστῶν

Celle de Kaibel en est très proche. Mais ces deux interprétations ont l'inconvénient de ne pas citer le nom de Dionysos à côté de celui de l'Empereur. Le fragment d, conservé, laisse apparaître nettement le nom des Liberalia. Les sources citées ne font aucun commentaire sur ce fragment d.

<sup>12</sup> *Op. cit.*, p. 137.

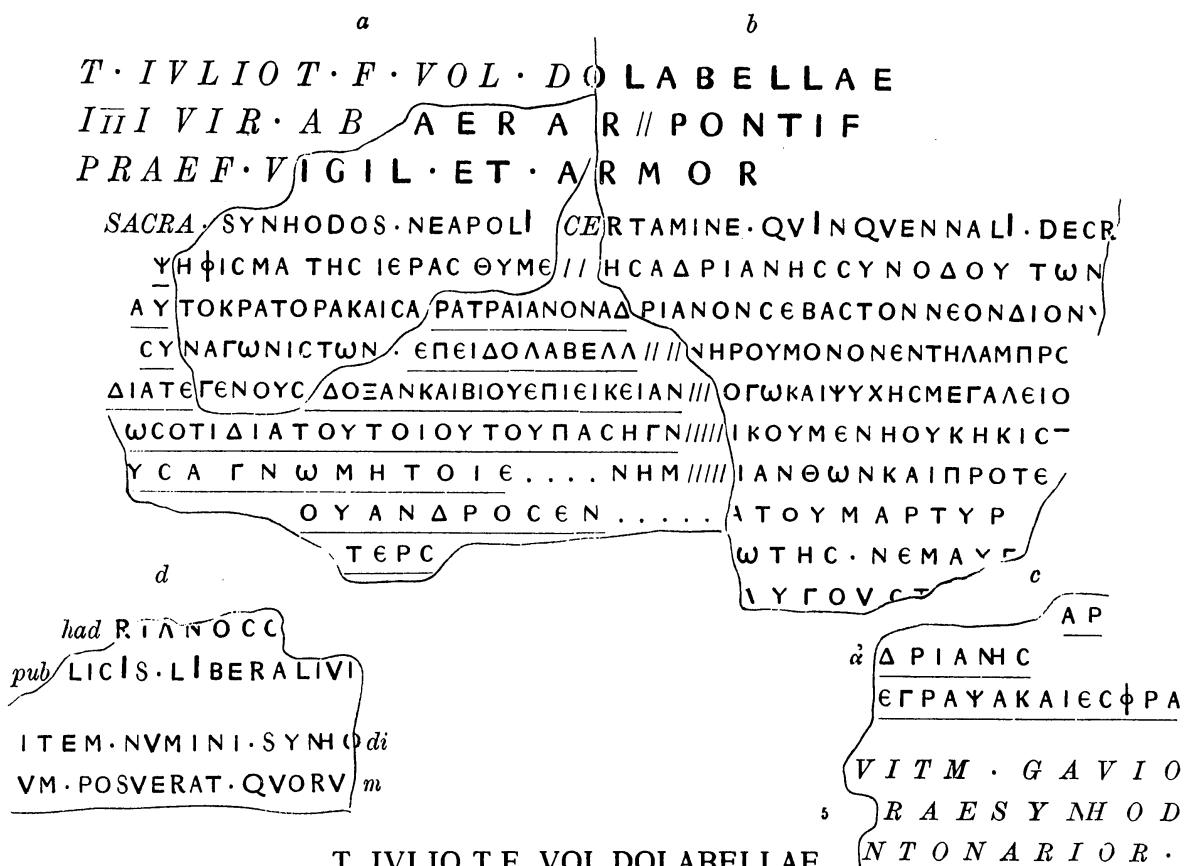
<sup>13</sup> E.J. Jory, « Associations of actors in Rome », *Hermes*, 98, 1970, p. 242 n. 3.

<sup>14</sup> J.H. Oliver, « The empress Plotina and the sacred thymelic synod », dans *Historia*, 24, 1975, p. 125-128. Cf. L. Robert *Bulletin Epigraphique de la Revue des Études Grecques*, 1976, p. 121.

## 2. Deuxième inscription.

Une autre inscription de Nîmes prouve les liens établis entre Nîmes et une autre association, sise à Naples.

IG XIV 2495, IGR 17, Germer-Durand n° 128, CIL XII 3232.



T. IVLIO T.F. VOL.DOLABELLAE  
IIIIVIR.AB AERAR.PONTIF.  
PRAEF.VIGIL.ET ARMOR.  
SACRA SYNHODOS NEAPOLI CERTAMINE QVINQVENNALI DEC ..

Ψήφισμα τῆς ἱερᾶς θυμε[λικ]ῆς Ἀδριανῆς συνόδου τῶν [περὶ τὸν] Αὐτοκράτορα Καίσαρα Τραιανὸν Ἀδριανὸν Σεβαστὸν Νέον Διόνυ[σον] συναγωνιστῶν. Ἐπεὶ Δολαβέλλ[α] ἀνὴρ οὐ μόνον ἐν τῇ λαμπρο[τάτῃ πατρίδι?] διὰ τε γένους δόξαν καὶ βίου ἐπιείκειαν [ἀλλὰ λόγῳ καὶ ψυχῆς μεγαλειό[τητι διεννηοχ?] ὥς, ὅτι δια τοῦ τοιούτου πάση [?] ἐν [τῇ οἰκουμένην] οὐκ ἦκιστ [α. . .] υσα γνώμη τοιε. . . νημ. . . ι ἀνθ' ὧν καὶ πρότε[ρον]. . . περὶ τοῦ ἀνδροῦ ἐν[δοξο]τάτου μαρτυρ[ίαν. . .] τερο. . . ω τῆς Νεμαυσ[ίω]ν πόλεως]. . . Αὐγούστ. . . αρ . . . [τῆς ἱερᾶς Τραιανῆς Ἀδριανῆς [συνόδου. . .] ἔγραψα καὶ ἐσφρά[γισα] [?] decre]vit M. Gavio. . . [sa]crae synhod[i. . . ce]ntonarior(um)

Cette inscription comportait, lors de sa découverte à Nîmes, en 1742, sept fragments issus d'une grande table de pierre bordée en haut et en bas par des moulures. Ces fragments furent conservés longtemps dans le jardin attenant à l'habitation de Séguier. Aujourd'hui il ne subsiste que trois fragments conservés au musée de Nîmes. Ces fragments ont figuré dans l'exposition *Les masques dans l'antiquité classique* organisée par les Musées d'Arles en 1984, à l'occasion du colloque *Théâtre et anthropologie* (Groupe Interdisciplinaire du Théâtre Antique de l'université Paul Valéry de Montpellier). On verra ci-joint deux photographies de ces fragments prises lors de l'exposition. Le musée de Nîmes étant en réaménagement il est en effet difficile actuellement d'avoir accès aux documents.

Nous donnons la traduction d'après la restitution présentée dans IG XIV 249. Celle-ci est due à Franzius et elle a été citée par H. Lavagne (*op. cit.*, p. 38). Les compléments proposés par Kaibel ne tiennent pas compte, comme le reconnaît l'auteur lui-même, de la place disponible, vraisemblablement, sur la pierre. P. Brunel<sup>15</sup> avait proposé une traduction, suivie par H. Lavagne, dont nous nous écartons :

**Partie latine :**

« A Titus Julius Dolabella, de la tribu Voltinia, fils de Titus ; quattuorvir du trésor, pontife, préfet des vigiles et des armes ; le sacré synhode de Naples, lors du concours quinquennal, a décrété »

**Partie grecque :**

« Décret de la sacrée confrérie Adriennale des synagonistes au service de l'empereur César Trajan Hadrien Sébaste, nouveau Dionysos. Attendu que Dolabella est un homme qui s'est distingué, pas seulement dans sa splendide patrie, par la réputation de sa famille, par la convenance de sa vie, mais aussi par ses discours et sa grandeur d'âme, puisque grâce à un tel homme, sur toute la terre, l'opinion unanime [...] en retour de quoi, en premier lieu, témoignage est donné sur cet homme remarquable [...] de la ville de Nîmes, [...] d'Auguste, (Président) de la sacrée confrérie thymélique Adriennale, j'ai rédigé et scellé (le présent décret)

<sup>15</sup> P. Brunel, « Nîmes et les sociétés dionysiaques » dans *Ecole antique de Nîmes*, XV<sup>e</sup> session, 1934, p. 69-84.



**Partie latine c :**

« a décrété, Sous (pour ?) Marcus Gavius ... du sacré synode... des centurions

**Partie latine d :**

« Hadrianus, ... aux fêtes publiques des *Liberalia* ...  
CVS (?) et aussi par la volonté du synode... a édifié le monument »....

Malgré ses lacunes et les problèmes que pose l'interprétation, on peut retenir certains éléments fort intéressants. Ce décret a été pris par une association d'artistes de Naples. Très exactement ces artistes se désignent non par le terme classique de « technites », mais par celui de « synagonistes », utilisé généralement dans les inscriptions pour désigner les participants des concours dramatiques et thyméliques qui ne sont pas spécialistes des disciplines traditionnelles (lesquelles ne concernent que les « technites »). Il s'agit vraisemblablement des artistes secondaires, danseurs, mimes pantomimes, qui à l'origine n'intervenaient que dans les intermèdes des grands concours. L. Robert traduit par « collègues auxiliaires »<sup>16</sup>. Ce décret a donc été pris à Naples, lors d'un concours quinquennal qui doit être le fameux concours des Sebasta. Dolabella a dû favoriser une tournée de cette troupe napolitaine à Nîmes, vers 127, date donnée par la mention de M. Gavius. Il faut noter cependant que Hirschfeld émet quelques réserves sur la fin de l'inscription, qui aurait pu faire l'objet d'un décret différent « pris en faveur de M. Gavius, archiereus du synode et président des centurions. » (?) On notera sur le fragment **d** la mention des *Liberalia*, fêtes de Dionysos. Mais ce fragment, comme l'a indiqué Hirschfeld à propos de **c**, peut se rapporter à un autre décret gravé en annexe au premier. Il est impossible de voir si les fragments **d** et **c** se suivaient. La mention des *Liberalia* est du plus haut intérêt : cette fête en l'honneur de Dionysos aurait figuré au calendrier des grandes fêtes de Nîmes patronnées par l'Empereur.

<sup>16</sup> Cf. Bulletin épigraphique, *Revue des Études Grecques*, 1976, n° 721. Voir aussi « fellow contestants » in J.H. Oliver, *op. cit.*, p. 125.

L'empereur Hadrien est qualifié ici de « nouveau Dionysos » et la mention spécifique de la consécration au dieu est du même coup éludée. Comme le souligne H. Lavagne (*op. cit.*, p. 139) :

« un pas est donc franchi dans cette mainmise de l'empereur sur l'association des technites puisqu'il en est à la fois le protecteur, le chef mais aussi la réincarnation du dieu. Une telle formule ne peut évidemment se comprendre qu'avec tout le poids de l'héritage hellénistique et dans les milieux grecs et orientaux de Nîmes. Seule une ville aussi « grecque » que Nîmes pouvait accepter cette assimilation qui faisait de l'association dionysiaque des artistes une pièce maîtresse du culte impérial. »

### 3. Troisième inscription.

Une inscription latine mentionne par ailleurs un autre notable nîmois L. Sammius Aemilianus qui fut « archiereus synhodi » :

CIL XII 3183 et add p. 836 ; Germer-Durand n° 99

L. SAMMIO L.FIL. VOL.  
 AEMILIANO EQ PVBL  
 HABENTI ALLECT.IN V  
 DECVR.LVPERCO FLAM.  
 PROVINCIAE NARBONEN  
 SIS PRAEF. COHORTIS II  
 HISPANAE VASCONVM  
 CIVIVM ROMANORVM  
 L.SAMMIVS MATERNVS  
 ALVMNVS L.SAMMI EVTYCHI  
 ARCHIEREVS SYNHODI

## Traduction :

« A Lucius Sammius, fils de Lucius, de la tribu Voltinia, Aemilianus, chevalier, membre des cinq décuries, prêtre luperque, flamine de la province Narbonnaise, préfet de la deuxième cohorte d'Espagne, des Vascons citoyens romains, Lucius Sammius Maternus, *alumnus* de Lucius Sammius Eutyclus, grand-prêtre du synode. »

Lucius Sammius Aemilianus est issu de l'illustre famille des Sammii de Narbonnaise. Les magistratures évoquées dans l'inscription confirment sa situation de notable éminent. Nous percevons ici, comme dans le cas de Dolabella, les liens étroits qui unissaient les élites de la Narbonnaise au synode des artistes dionysiaques. Ce décret figurait sur la base d'une statue. Elle a été élevée par Lucius Sammius Maternus qui se dit *alumnus*<sup>17</sup> de Lucius Sammius Eutyclus. Ces deux personnages sont sans doute des affranchis de Lucius Sammius Aemilianus qui semble avoir tout particulièrement protégé les artistes dionysiaques. En effet Eutyclus porte un nom d'origine grecque qui est fréquent chez les pantomimes. Par ailleurs le dédicataire est *archiereus* du synode, « grand-prêtre » de l'association.

---

<sup>17</sup> Ce terme, dans la langue classique désigne l'élève, le disciple. Mais ici il pourrait être l'équivalent de *θηρεπτός*. Cf. L. Robert, *Revue de philologie* 84, 1958, p. 51-53 et A. Cameron : « *θηρεπτός* and related terms in the inscriptions of Asia Minor » dans *Anatolian Studies presented to W.H. Buckler*, Manchester, 1939, p. 27-63.

#### 4. Quatrième inscription.

Ce même personnage semble apparaître sur une autre inscription en qualité de « trissarchieus » de la confrérie, où il assumait par ailleurs les fonctions « d'hypokritès », c'est-à-dire d'acteur, et de « perhymnagoras », c'est-à-dire de chanteur d'hymnes.

IG XIV 2497 (Germer-Durand n° 190, Espérandieu, ILN n° 427, p. 131)

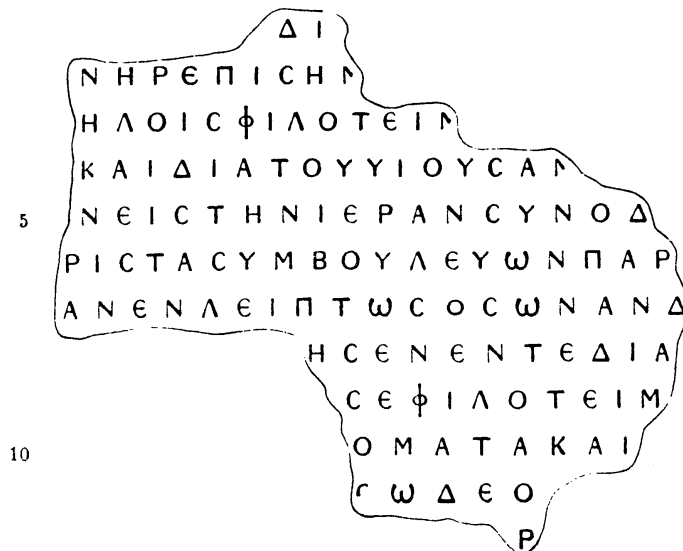
<p><i>a</i></p> <p style="text-align: center;">Υ Η Φ Ι Σ <sup>μα</sup></p> <p>Ε Π Ε Ι · Λ · Σ Α Μ Μ Ι Ο Σ</p> <p>Γ Ε Γ Ο Ν Ο Τ Ω Ν Ε Ι</p>	<p><i>b</i></p> <p style="text-align: center;">Ι Λ Ι</p> <p style="text-align: center;">Ο Ν</p> <p style="text-align: center;">Σ Υ Π Ο Κ Ρ Ι Τ Η Σ</p> <p style="text-align: center;">Τ Ρ Ι Σ Α Ρ Χ Ι Ε <sup>γεύς</sup></p> <p><i>5</i> Ι Μ Α Ι Σ Ε Ν</p> <p style="text-align: center;">Ο Τ Α Τ Α Ι Σ</p> <p style="text-align: center;">Μ Ε Ν Ο Ν</p> <p style="text-align: center;">Ν</p> <p style="text-align: center;">Σ Ε Ι Σ Ε Α Υ Τ Η Ν</p> <p><i>10</i> Ι Σ</p>
<p><i>c</i></p> <p style="text-align: center;">. . . Ι . . .</p> <p><i>3</i> Ε Λ Ι Κ Η</p> <p style="text-align: center;">Τ Ε Υ Ο Ν Τ</p> <p><i>γ</i> Υ Μ Ν Α Σ . . . .</p> <p><i>5</i> Κ Ο</p>	

Cette inscription, malheureusement très lacunaire, ne peut être restituée avec certitude. Seul le fragment *c* a été conservé au Musée. Kaibel exprime les plus grandes réserves sur le fait qu'il puisse s'agir d'un seul et même document. D'ailleurs le fragment *a* est le plus souvent aujourd'hui joint à IG XIV 2498.

## 5. Cinquième inscription.

Enfin, la fameuse famille des Sammii serait encore illustrée par un décret malheureusement disparu depuis :

IG XIV 2498 (IGR n° 19 où, suivant l'avis de Franzius et de Kaibel, est ajouté le fragment a de IG XIV 2497) :



Nous donnons la restitution des IGR n° 19 :

Ψήφισμα [τῆς ... συνόδου κ. τ. λ. ] | Ἐπεὶ Λ. Σάμμιος [Μάτερος  
 ἀ]νήρ ἐπισημ[ότατος πάντων τῶν ἐν τῇ λαμπροτάτῃ πατρίδι πώποτε] | γεγονότων  
 ἐν[τε πολυ]ζήλοις? φιλοτειμ[ίαις.....] | καὶ αὐτὸς καὶ διὰ τοῦ υἱοῦ Σαμ[μίου.....  
 5 πᾶσαν σπουδὴν ἐνέδειξε]ν εἰς τὴν ἱεράν σύνοδ[ον..... | ...τὰ ἄ]ριστα συμβου  
 λεύων παρ[ᾶ πάντα τὸν χρόνον... | ..... ἀνενλείπτως ὅσων ἂν δ[έηται ἡ σύνο  
 10 δος]|... ησεν ἐν τε δια.....|..... ἐφιλοτειμ[ήθη].....||.... [ψηφίς]ματα καὶ.....  
 ...ῶδεο.....

Traduction :

« Décret (de la sacrée confrérie...)

Attendu que L. Sammius (Maternus est un homme des plus distingués parmi) ceux qui habitent (sa brillante patrie) que lui-même a été comblé par les honneurs les plus recherchés (?)... que par l'intermédiaire de son fils Sammius... il a manifesté tout son zèle à l'égard de la sainte confrérie... en prenant les décisions les meilleures ... (pour que) toujours, sans interruption, le synode (ait tout) ce dont il avait besoin, il a été honoré... décrets...

Cette inscription fut trouvée en même temps que les fragments du décret en l'honneur de Dolabella. Il semble donc qu'il y ait eu « près du bassin de la Fontaine » à Nîmes un ensemble important de monuments dédiés par l'association des artistes de Nîmes. Un fragment trouvé plus tardivement serait à ajouter suivant Espérandieu à ces décrets, sans doute à IG XIV 2495. On y trouve mention d'un « grammateus », et du « synode ». Il s'agirait donc du greffier qui a enregistré le décret.

P. Gros, qui a récemment présenté l'état de la question au sujet de ces inscriptions, pense que « des Jeux scéniques de type grec se déroulaient sur le site de la Fontaine ». Il précise que « le théâtre, partie intégrante de l'Augusteum, était essentiellement réservé à ces *ludi* »<sup>18</sup>. Le lien entre le culte impérial et ces concours a dû s'affirmer très tôt dans le plan d'urbanisme de Nîmes. Néanmoins, retenant l'exemple des didascalies de Rome, nous posons la question de savoir si le lieu de la Fontaine où a été retrouvée la majeure partie de ces inscriptions, n'était pas le siège de l'association des Technites.

Le synode, même si à cette époque il regroupe des artistes de genre secondaire (synagonistes et non technites), y apparaît avec toute une organisation complexe, à l'image des grandes associations classiques. De toute évidence, à Nîmes, cette « sacrée confrérie thymélique », qui bénéficia des plus hautes protections, avait su pérenniser sinon toutes les activités, du moins le cadre institutionnel des grandes associations de technites grecs.

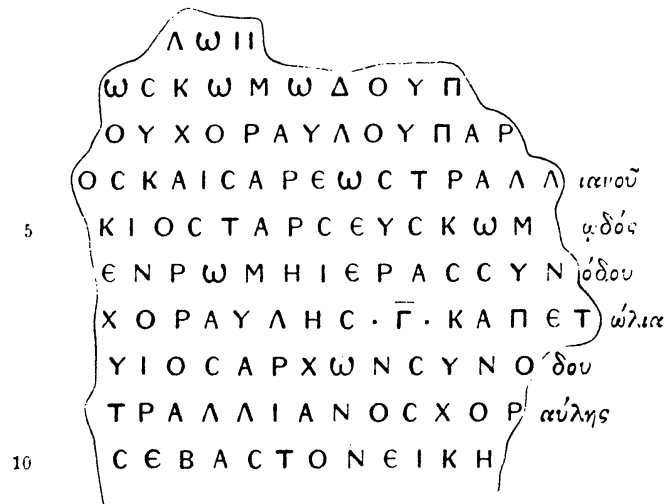
---

<sup>18</sup> P. Gros : « L'Augusteum de Nîmes », dans *Revue Archéologique de Narbonnaise*, 1984 (1985), p. 130-134.

## 6. Sixième inscription.

D'autres documents nous donnent quelques informations sur les spécialités illustrées par ces artistes.

IG XIV 2499 (IGR n° 21)



Restitution d'après IGR n° 21 :

...λωι...|...ως κωμφδοῦ π...|...ου\_χοραύλου παρ...|...ος Καισαρέως Τραλ-  
 5 λιανοῦ ...||...χιος Ταρσεὺς κομ[φδός]...|... ἐν Ῥώμῃ ἱερᾶς συν[όδου]...|...  
 χοραύλης γ' Καπετ[ώλια ἐν Ῥώμῃ] ...|... υἱός ἄρχων συνό[δου]...|...  
 10 Τραλλιανός χορ[αύλης]...||... σεβαστονείκη[ς] ...

Traduction :

« (...) du kômodos, ... du choraulès originaire de Tralles-Césarée... Lou ?) kios de Tarse, kômodos, ... à Rome, membre de la sacrée confrérie... et choraulès aux Capitolia de Rome... fils d'un tel, archonte (président) de la confrérie...

Un tel de Tralles, choraulès, ... vainqueur dans les concours impériaux... »

Ce texte aujourd'hui perdu, fut découvert également en 1742 au même endroit. Il faisait partie du même ensemble que les précédents. Il pourrait être, selon l'avis de Kaibel, un palmarès concernant notamment deux artistes, l'un de Tarse, l'autre de Tralles. La mention de « Césaréen » à côté de l'ethnique « Trallien » à la ligne 4 permettrait de dater ce texte du premier siècle après Jésus-Christ. Le premier est *kômodos*, c'est-à-dire non seulement acteur de comédie, mais chanteur d'extraits de comédie. Le second est *choraulès*, c'est-à-dire flûtiste accompagnant les chœurs et plus particulièrement les chœurs de danse. Ces deux artistes ont participé à de grands concours sacrés, notamment les *Capitolia* de Rome et peut-être les *Sebasta* de Naples.

Ce monument, vraisemblablement élevé par le synode nîmois, rendait hommage aux membres les plus célèbres de la confrérie qui s'étaient distingués dans de grands concours. Si de tels artistes d'origine orientale avaient trouvé refuge dans l'association nîmoise, c'est que celle-ci devait offrir de belles perspectives de carrière, qui n'étaient pas à négliger en des temps où les artistes grecs devaient affronter la concurrence des spectacles romains. Cela implique naturellement que la confrérie nîmoise devait se produire à Nîmes dans des spectacles où les spécialités grecques étaient représentées.



## 7. Septième inscription.

D'autres fragments d'inscriptions semblent se rapporter également aux activités du synode.

IG XIV 2500 (IGR n° 20)

Ι Λ Ι Α  
 Ι C Α Υ Ν Ο Υ Τ Η  
 Συμε Λ Ι Κ Η Ι C Υ Ν Ο δωι  
 αὐτοκράτωρ καῖς Α Ρ Τ Ρ Α Ι Α Ν Ο C  
 5 Ο Υ C Υ Ν Ο

Restitution de IGR n° 20

...ιλια.....|... ις αυνουτη.....|... θυμελικηι συνό[δωι]...|... [Αὐτοκράτωρ  
 5 Καῖς]αρ Τραιανός.....||... ου συνο[δ]....

Traduction :

« ... pour la sacrée confrérie thymélique... l'Empereur César Trajan...  
 de la confrérie »

Ce fragment trouvé au temple de Diane a disparu de même que deux autres où l'on lisait le nom du « synode » (cf. IG XIV 2501 et 2502). Ce dernier était gravé sur une pierre de l'amphithéâtre.

On ne peut rien conclure de quelques autres débris d'inscriptions grecques (IG XIV 2511 = Germer-Durand n° 191 ; IG XIV 2512 = id. n° 192 ; IG XIV 2513 = id n° 193, 194)

## 8. Huitième inscription.

La présence à Nîmes de la confrérie des artistes dionysiaques, qui bénéficiait des protections des notables nîmois et de l'empereur lui-même, faisait de cette ville une capitale culturelle où les spectacles dramatiques et musicaux étaient particulièrement appréciés. Dans le sillage des artistes dionysiaques, on perçoit une intense activité toute dédiée au théâtre et à la musique. D'autres inscriptions latines apportent quelques témoignages sur cette activité :

CIL XII 3347, Germer-Durand n° 197, Espérandieu, Musée Lapidaire de Nîmes n° 417<sup>19</sup>

D. M.  
AFRODIS[IO]  
SYMMELE[IANO]  
GREX CA[ESAREA]  
MEMPHI ET  
PARIDIS P.M.ET  
SESTIS ADMINISTRAN  
TIBVS

Traduction :

« Aux Dieux Mânes ; A Aphrodisius, assistant (?), la troupe impériale de Memphius et de Pâris, (a élevé ce tombeau) sous l'administration de Publius Marcus et des Sextii. »

Le nom de Pâris est depuis plusieurs générations un nom traditionnel de pantomime<sup>20</sup>. Memphius est également un nom célèbre : L. Vêrus ramena à Rome en 165 deux artistes syriens,

<sup>19</sup> H. Lavagne, *op. cit.*, p. 142.

<sup>20</sup> Cf. nos *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, *op. cit.* p. 75 sur les pseudonymes usités dans le monde du spectacle.

portant précisément ces noms<sup>21</sup>. Mais il serait aventureux d'avancer qu'il s'agit de ces mêmes artistes. En fait, étant donné le caractère traditionnel des noms dans le monde du spectacle, il est plus prudent de penser qu'il s'agit ici d'une banale troupe de pantomimes. Elle se dit « impériale » suivant la restitution de Espérandieu. Mais on ne peut exclure l'hypothèse de E.J. Jory qui propose de lire « Gallica », d'autant plus que les premières lectures font état d'un G. et non d'un C. à la fin de la 4<sup>ème</sup> ligne<sup>22</sup>. Aphrodisius, membre de la troupe, porte lui aussi, comme il se doit, un nom d'origine grecque. Reste à préciser sa spécialité : « symmele (...) ». Suivant Germer-Durand (*op. cit.*, p. 458) il pourrait être un *co-curator*. Mais il pourrait s'agir tout simplement d'un choriste qui contribue à assurer la partie vocale de la pantomime dont les danseurs-vedettes exécutaient la partie chorégraphique.

Cette troupe était-elle vraiment une troupe « impériale », faisant partie des artistes formés au Palais qui effectuaient des tournées en province ? Nous pensons qu'il s'agit plutôt d'une troupe privée, comme celle de Valérius Asiaticus à Vienne<sup>23</sup>, mais beaucoup plus modeste. Néanmoins de telles troupes, semble-t-il, ne pouvaient donner des représentations qu'avec l'autorisation des autorités locales et de l'Empereur lui-même (ce qui suffirait à justifier la qualification d'« impériale » ?)

Une autre inscription latine mentionne un « symphoniste » (CIL XII 3348, Germer-Durand n° 580), musicien d'orchestre. On connaît à Rome un *collegium symphonicorum qui sacris publicis praesto sunt* (cf. CIL VI 4416). On a retrouvé également à Nîmes l'épithaphe d'un « musicarius », fabricant d'instruments de musique (CIL XII 3344, Germer-Durand n° 233).

<sup>21</sup> Cf. H.G. Pflaum, « Les personnages nommément cités par la *Vita Veri* de l'*Historia Augusta* » dans *Bonner Historia Augusta Colloquium*, Bonn II, 1972-1974, p. 182-183.

<sup>22</sup> Espérandieu, *Musée lapidaire de Nîmes*, p. 108 ; E.J. Jory, *op. cit.*, p. 246. Cf. H. Lavagne, *op. cit.*, p. 142.

<sup>23</sup> Voir le dossier de H. Lavagne à ce sujet, *op. cit.*, p. 131-134.

## Conclusion.

Malgré l'état lacunaire de ces documents de Nîmes, que nous espérons pouvoir compléter ultérieurement, on peut néanmoins retenir quelques éléments. Au premier et deuxième siècle de notre ère Nîmes a connu une brillante activité dans le domaine des spectacles dramatiques et musicaux. Siège de la seule association d'artistes dionysiaques attestée en Gaule qui faisait partie de « la sainte confrérie universelle des artistes au service de Dionysos et de l'Empereur », autour de laquelle gravitaient d'autres artistes comme les pantomimes et les musiciens, Nîmes avait sans doute le privilège de recevoir, lors de ses fêtes, des concours de type grec avec des spectacles dramatiques et musicaux. Les *Liberalia* cités sur IG XIV 2495 d pourraient être l'un d'eux. Les artistes thyméliques de Nîmes participaient aux concours grecs d'Italie. Par ailleurs les concours de Nîmes étaient également appréciés des troupes étrangères, comme celle du synode de Naples. Certes il serait hasardeux d'affirmer que les tragédies grecques classiques ou les comédies de Ménandre étaient intégralement jouées lors des fêtes de Nîmes : les genres dramatiques proprement dits avaient dû laisser la place à des genres secondaires. On trouve cependant mention d'un « hypocritès » (IG XIV 2497 n° 7). On trouve également mention d'un « kômodos » (IG XIV 2499 n° 6). Autant d'indications qui peuvent s'ajouter aux exemples cités par P. Veyne<sup>24</sup> confirmant la permanence des concours dramatiques au temps de l'Empire, concours qui avaient souvent conservé, plus qu'on ne le pense, leur structure classique. Néanmoins les artistes dionysiaques de Nîmes se nomment dans l'ensemble « synagonistes » et leur association est dite « thymélique », alors que la distinction entre genre « thymélique » (c'est-à-dire musical) et genre « scénique » (c'est-à-dire théâtral) était de règle durant la période hellénistique. On peut donc penser que les artistes de Nîmes avaient conservé les activités d'ordre musical, essentiellement, et qu'ils se contentaient de chanter des extraits du répertoire<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> Paul Veyne, « Le théâtre grec sous l'Empire », *REG*, 1989, 2, p. 339-345.

<sup>25</sup> Voir nos *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, op. cit., p. 123-124.

On sait que les théâtres les plus vénérables, comme celui d'Athènes, reçurent des spectacles de gladiateurs à partir des premiers siècles de notre ère. *Munera* et *venationes* devaient être aussi fort appréciés à Nîmes comme ailleurs. Malgré cette concurrence, la tradition du grand art sacré des Grecs avait survécu, les genres musicaux l'emportant peut-être sur les genres dramatiques proprement dits, à Nîmes du moins. La grande cité narbonnaise, fortement hellénisée et administrée par une bourgeoisie cultivée était devenu, semble-t-il, l'une des capitales occidentales de la culture hellénique, un refuge en tout cas pour les grands concours grecs.

Paulette Ghiron-Bistagne

## **II**

**La mer et la mort.**

**Un thème dramatique par excellence**



**LA MER ET LES ÎLES,  
UN LIEU DU MAL ET DU MALHEUR**  
**Théâtre et Realia**

par Christine GOYENS-SLEZAKOWA  
Université Paul Valéry, Montpellier III  
Étudiante en Doctorat

θάλασσα, νεῶν φόβος  
« la mer, terreur de navires, ... »  
*Anth. Pal.*, IX, 34, 3

**Introduction.**

La Grèce, située à l'extrémité de la péninsule balkanique, est caractérisée par l'importance de sa façade maritime qu'augmente encore, de façon considérable, le nombre d'îles qui la ceint de trois côtés. La mer est partout qui pénètre profondément dans les terres. C'est la seule véritable voie de communication jusqu'à l'époque romaine (πόρος, « le passage ») dans ce pays où la montagne occupe 80 % du sol et rend les relations terrestres malaisées.

Principalement pasteurs et agriculteurs, les Hellènes ont dû, pour survivre, se faire pêcheurs et navigateurs. Ils avaient oublié jusqu'au nom indo-européen de la mer, représenté par le latin *mare*. Le grec créa donc des mots qui lui étaient propres et mon-



traient l'ambivalence de son sentiment envers l'élément marin : αἴγες, « les vagues » ; ἄλς, « l'eau salée » ; πόρος, « le passage à travers », c'est-à-dire le lieu où le navigateur peut déterminer sa route. Mais la mer, c'est aussi la haute mer, l'inconnu du large : πέλαγος qui désigne l'immensité de la plaine marine ; πόντος, le chemin en tant que non tracé à l'avance, l'espace où il n'existe aucun point de repère. Πόντος, c'est aussi le fond de la mer, l'abîme marin vu comme un gouffre semblable au Tartare. Le terme à la fois le plus usuel et le plus général est θάλασσα, qui reste fort obscur<sup>1</sup>.

Dès le bronze ancien, au III<sup>ème</sup> millénaire (3000-2000), la civilisation cycladique connaît un cabotage d'île en île qui l'entraîne jusqu'aux Baléares, et les bateaux et les poissons figurés sur la céramique de cette époque sont le symbole de cette civilisation maritime et commerçante. La mer et les îles jouent un rôle prépondérant dans la thalassocratie crétoise, dans le mouvement de l'époque archaïque qui vit les colonisations de la Sicile, de la Grande-Grèce, de la Cyrénaïque, ... Vers le milieu du VI<sup>ème</sup> siècle avant Jésus-Christ, avant l'arrivée de Pisistrate au pouvoir, trois groupements d'intérêts correspondant à trois groupes sociaux divisent Athènes : ce sont les *Paraliens*, gens de la côte, les *Pédiens*, grands propriétaires de la plaine, et les *Diacriens*, petits propriétaires de la montagne.

Deux tendances fondamentales opposent l'art grec : le dorisme, continental, aux lignes droites et hiératiques, et l'ionisme, aux courbes mouvantes, art de la mer et des îles. Vecteur de l'histoire et de l'art des civilisations qui se sont développées dans ce cadre géographique si particulier, la mer et les îles ont exercé également une influence logique et naturelle sur la littérature, en général, et dans le théâtre, en particulier.

Nous étudierons, en premier lieu, la présence de la mer et des îles dans le théâtre, puis nous nous interrogerons sur les raisons de cette présence ; plus précisément, nous essaierons de savoir ce qui se trouve devant ce miroir. Nous dégagerons enfin

<sup>1</sup> Cf. P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, I, 1968 ; II, 1970 ; III, 1974. J.P. Vernant, M. Detienne, *Les Ruses de l'intelligence, la Métis des Grecs*, Paris, 1974, p. 209-215.

quelle était, pour le spectateur, la perception de la mer et des îles, c'est-à-dire leur signification.

## I. PRÉSENCE DE LA MER ET DES ÎLES DANS LE THÉÂTRE GREC.

### 1) Présence matérielle.

Les titres, les problèmes de décor et de costumes, les personnages, les danses du chœur nous donneront un premier aperçu de la présence de la mer et des îles dans le théâtre grec.

#### a) *Les titres.*

La liste des titres apparaîtra déjà assez révélatrice<sup>2</sup> : *θάλαττα*, *La Mer*, est le titre de deux pièces de la comédie ancienne, l'une de Phérécrate, la seconde de Dioclès<sup>3</sup> ; *Νῆσοι*, *Les Îles*, celui d'une comédie d'Aristophane ou d'Archippos ; *Λήμνιοι*, *Les Lemniennes*, sont le titre d'une tragédie de Sophocle et des comédies d'Aristophane, Nicocharès, Antiphane et Diphile ; plusieurs comédies sont intitulées *Le(s) Pilote(s)*, *Ναύκληροι*, *Κυβερνήται* ; *Les Pêcheurs*, *Ἀλιεῖς* ; *Le Naufrage*, *Ναυαγός* ; *Le Combat Naval*, *Ναυμαχία*, etc... Tous ces titres impliquent une présence effective et agissante de la mer ou des îles au cours du drame. Dans *Les Tireurs de Filets*, par exemple, Eschyle nous fait assister à une véritable scène de pêche dans l'île de Sériphos.

<sup>2</sup> Cf. appendice I.

<sup>3</sup> *θάλαττα* est, en fait, le nom des protagonistes de ces comédies dont il ne reste que des fragments.

Cette liste néanmoins ne fait aucun cas des pièces qui ont pour titre le nom d'un héros ou celui d'un chœur, comme *Les Perses* d'Eschyle ou *Philoctète* de Sophocle. On connaît pourtant le rôle qu'y jouaient tout au long du drame Salamine et Lemnos. Lorsque le titre fait défaut dans l'indication de la présence de la mer et des îles dans une pièce, le décor y supplée.

b) *Le décor*<sup>4</sup>.

Quand débutait un drame que nous pourrions qualifier de « maritime » ou d'« insulaire », ou encore un acte, lorsqu'il y a pluralité d'actions comme dans *Ajax* de Sophocle<sup>5</sup>, décors mobiles, panneaux de bois peints (= *pinakes*)<sup>6</sup> et périactes<sup>7</sup>, représentant une étendue de mer, un rivage, une grotte, ... concouraient à l'atmosphère marine ou insulaire de la pièce<sup>8</sup>. Les décors en trompe l'œil ou skénographie étaient peints par des skénographes de renom et pouvaient figurer tout un décor architectural : Agatharcos de Samos illustra, par exemple, pour *Philoctète* de Sophocle, la falaise de Lemnos. Symboliques d'une nature sauvage, ils dépaysaient le spectateur, habitué au décor civilisé de la πόλις et donnaient déjà, avant même que les acteurs

<sup>4</sup> La plupart des détails du décor sont donnés par le texte.

<sup>5</sup> Dans *Ajax*, Sophocle développe deux parties distinctes, symbolisées chacune par un lieu scénique particulier. Au vers 815, le lieu de la scène change : le camp grec devant Troie fait place à un pré en bordure de mer.

<sup>6</sup> La tradition veut que Sophocle recourut le premier à cet artifice. Ils étaient disposés devant la *skéné*.

<sup>7</sup> Prismes triangulaires de bois, de la hauteur de la *skéné* et disposés à ses extrémités, mobiles et pivotant sur leur axe. Ils furent utilisés à l'époque hellénistique.

<sup>8</sup> Sur ces problèmes de décor, cf. l'article de P. Ghiron-Bistagne, *Le Lieu scénique dans l'antiquité classique*, in *Présence du Théâtre Antique*, Vaison-la-Romaine, 1985, p. 38 à 59. Cf. aussi O. Navarre, *Le théâtre Grec*, Paris, 1925, 1ère partie, chapitre III, p. 75 à 86.

ne pénètrent sur la *skéné* (σκηνή) quelques indications sur l'action qui allait s'ouvrir<sup>9</sup>.

### c) *Les costumes.*

On sait quels traits conventionnels possédaient les masques et les costumes dans le théâtre grec. Les distinctions de sexe, d'âge, de condition sociale, ... étaient représentées et symbolisées par un masque spécifique<sup>10</sup>. Dans la tragédie, les longues tuniques à l'orientale (pourpres ou blanches) des femmes et des personnages royaux se distinguaient des costumes plus simples et moins longs des esclaves et des messagers. Les haillons, chers à Euripide, étaient la manifestation ordinaire d'une grande misère<sup>11</sup>. Dans la comédie, c'est normalement le déguisement du chœur qui donne son titre à la pièce. Il était attendu par les spectateurs avec une curiosité extrême. Comme le décor, les costumes et les masques participent à créer l'atmosphère marine ou insulaire d'une pièce.

Dans *Hélène* d'Euripide, par exemple, l'arrivée en scène de Ménélas, vêtu des lambeaux d'une voile de navire, couvert d'algues<sup>12</sup> devait tout autant contribuer à rendre l'horreur de la mer que le récit de son naufrage (v. 408 sq.), essentiel pourtant à

<sup>9</sup> P. Ghiron-Bistagne, op. cit., p. 41, insiste d'ailleurs sur l'importance de la Vision dans le théâtre grec : « Le *Théatron*, le lieu où l'on regarde, est le nom donné à l'espace réservé aux spectateurs... Il est intéressant de noter que l'*opsis*, la *vision*, restera toujours pour les grecs un élément essentiel des représentations dramatiques. Les romains, plus sensibles à la musique, donneront au *théatron* des grecs le nom de *Auditorium*, le lieu où l'on écoute. »

<sup>10</sup> Sur la symbolique des costumes dans la tragédie et la comédie, cf. S. Saïd, *Travestis et travestissements dans les comédies d'Aristophane*, *Cahiers du GITA* n° 3, oct. 1987, p. 216-248.

<sup>11</sup> Cf. *Téléphe* d'Euripide et la parodie d'Aristophane dans *Les Acharniens*.

<sup>12</sup> Didascalie ; v. 416, 421, 422, 1079, 1080, 1204.

l'intrigue et au déroulement de la pièce<sup>13</sup>. Les chœurs des *Poissons* d'Archippos ou des *Iles* d'Aristophane devaient prêter à des trouvailles cocasses et spectaculaires. A l'instar d'Eupolis qui avait fait paraître dans l'*orchestra* un chœur de *villes* (Πόλεις) et un chœur de *Dèmes* (Δῆμοι), Aristophane, dans la comédie intitulée Νῆσοι, *Les Iles*, met en scène un chœur où des réalités géographiques sont personnifiées<sup>14</sup>. L'exemple de certains masques de la comédie grecque, à l'invention fantastique, tels que l'œil unique de l'ambassadeur perse, « l'Œil du roi » dans *Les Acharniens*<sup>15</sup>, les nez gigantesques du chœur des *Nuées*, etc..., nous permet de supposer que, dans la comédie d'Archippos, intitulée Ἰχθυέες, le chœur des *Poissons* devait être affublé, non de crêtes et de becs comme celui des *Oiseaux* d'Aristophane, mais d'accessoires rappelant sa nature ichthyologique.

Les animaux constituaient fréquemment les chœurs de la comédie<sup>16</sup>. P. Ghiron, dans sa thèse sur *Les Acteurs dans la Grèce Antique*, a montré qu'ils devaient leur adaptation scénique à des représentations déjà anciennes attestées dans la céramique

<sup>13</sup> Au vers 421, αὐτὰ décrit le geste de Ménélas montrant son costume de naufragé. Le changement de costumes, indiqué aux vers 1297, 1379-1382, sera le signe de la réintégration de Ménélas dans le statut héroïque qui était le sien et augurera l'issue heureuse de la tragédie.

<sup>14</sup> J.M. Edmonds, *The fragments of Attic Comedy*, t. I, Leiden, 1957, fg. 387-399. Cette comédie a aussi été attribuée à Archippos. Le fragment 388 précède l'entrée en scène des Iles de l'empire athénien qui composent le chœur.

<sup>15</sup> A propos de la métaphore maritime qui concerne la description du masque de Pseudartabas, *Ach.*, v. 95-97, cf. J. Taillardat, *Les Images d'Aristophane*, Paris, Belles Lettres, 1962, § 77, p. 65 à 67. L'auteur traduit les vers 95-97 par : « par les dieux, bonhomme, tu as la mine de croiser en eaux ennemies. Serait-ce que, doublant un cap, tu guettes un mouillage sûr ? C'est une outre, je suppose, qui te pend là sous le sabord. »

<sup>16</sup> Cf. *Les Chèvres* d'Eupolis, *Les Guêpes*, *Les Oiseaux*, *Les Grenouilles* d'Aristophane, ... cf. T.B.L. Webster, *The Greek Chorus*, Londres, 1970 ; G.M. Sifakis, *Parabasis and Animal Choruses*, London, 1971 ; L.B. Lawler, *The Dance in Ancient Greece*, Hiddletown, Connecticut, 1965, cités par Mme Ghiron dans sa thèse.

attique<sup>17</sup>, comme le chœur des dauphins qui apparaît sur un skyphos (500-475) et sur une coupe (510-490)<sup>18</sup>.

#### d) *Les personnages.*

L'identité des acteurs et du chœur n'est pas sans importance. Quand il s'agit d'insulaires<sup>19</sup>, d'hommes dont le métier est en rapport avec la mer : pêcheurs, marins, ...<sup>20</sup> ou de divinités marines<sup>21</sup>, il est tout à fait naturel que l'étroit contact qui les unit à la mer ou l'île dont ils sont issus les poussent à y faire référence, à plus forte raison, quand le lieu scénique est lui-même insulaire ou marin. La plupart des métaphores maritimes de Pindare<sup>22</sup> se trouvent, en effet, dans des *Epinicies* dont les dédicataires sont des vainqueurs d'Egine, de Céos ou de Syracuse, en Sicile... Le poète puise des images dans l'environnement maritime ou insulaire des athlètes auxquels il s'adresse pour qu'elles leur soient plus proches, plus familières. Les auteurs de pièces de théâtre ne font pas autrement.

---

<sup>17</sup> P. Ghiron-Bistagne, *Les Acteurs dans la Grèce Antique*, Paris, Belles Lettres, 1976, p. 262 : « Le chœur des *dauphins* (fig. 118, 120) et celui des autruches (fig. 119) sont dans la même tradition que celui des *cavaliers* (fig. 122, n. 88), et des coqs (fig. 123, n. 89) de Berlin ou celui des oiseaux de Londres (fig. 124, n. 90). De telles images semblent les prototypes des créations d'Aristophane, 150 ans environ avant leur adaptation scénique. Elles remontent à une tradition lointaine, non celle des kômastes doriens, mais celles des cultes zoomorphiques mycéniens et ioniens. »

<sup>18</sup> Fig. 118 et 120 de la thèse de P. Ghiron, skyphos du Museum of Fine Arts de Boston (n° 20.18) et coupe du Musée du Louvre (CA 1924).

<sup>19</sup> Cf. *Les Scyriennes* d'Euripide, ...

<sup>20</sup> Cf. *Philoctète*, *Ajax* de Sophocle (marins), ...

<sup>21</sup> *Néréides*, *Prométhée Enchaîné* d'Eschyle (Océanides) ; *Troyennes* d'Euripide (Poséidon) ;...

<sup>22</sup> Cf. J. Péron, *Les Images maritimes de Pindare*, Paris, Klincksieck, 1974.

Quand Sophocle choisit de préférence des métaphores maritimes pour décrire la folie d'Ajax<sup>23</sup> — Ajax est un navire qui subit l'assaut de la tempête, il est le « naufragé » de sa raison<sup>24</sup> —, ces images sont en parfait accord avec le héros qui est un insulaire (v. 134-136) et avec le chœur, composé de marins de Salamine, c'est-à-dire de gens habitués aux tempêtes, à la mer déchaînée (v. 249-250).

e) *Les ballets marins.*

Le rôle de la danse dans les chœurs était primordial<sup>25</sup>. Elle était imitative et Téléstés, le chorodidascale d'Eschyle, avait imaginé, dans *Les Sept contre Thèbes*, une danse si expressive « qu'on croyait voir les faits racontés. » On peut supposer que le chœur d'Ajax, lorsqu'il prononçait les vers 245 à 250 mimait une fuite et esquissait le geste des rameurs.

Dans *Prométhée Enchaîné* d'Eschyle, le chœur est composé d'Océanides et le poète, insistant sur leur nature aquatique, fait allusion aux larmes qu'elles versent sur Prométhée<sup>26</sup>. C'est un chœur de larmes qui évolue autour de Prométhée et il est vraisemblable que ses danses devaient avoir une fluidité, une limpidité rappelant la nature liquide de celles qui en accomplissaient les figures<sup>27</sup>.

Les chœurs dont nous évoquons la parenté avec la mer devaient accomplir sur l'*orchestra*, « la place de danse », de

<sup>23</sup> Soph. *Ajax*, v. 205-207, 257-258, 351-352, 762 ; Péron, *op. cit.*, p. 280-281.

<sup>24</sup> C. Goyens, DEA, *L'Île et l'Insularité chez les Tragiques grecs*, Montpellier, 1984, *Ajax*, 3ème partie, II, p. 377-411.

<sup>25</sup> Le mot χορός signifie avant tout « danse ». Cf. l'article de P. Ghiron, sur *Les Origines de la Tragédie grecque*, in *Melpomène 84, Cahiers du GITA* n° 1, 1985, p. 13-14.

<sup>26</sup> Eschyle, *P.E.*, v. 144-148, 397-401.

<sup>27</sup> DEA, p. 430-433.

véritables ballets marins, comme ceux figurant sur certains vases<sup>28</sup>. Le kômos des Néréides, par exemple, représenté sur une amphore qui date du dernier tiers du VI<sup>ème</sup> siècle et que P. Ghiron reproduit dans sa thèse<sup>29</sup>, précède de peu les *Néréides* d'Eschyle dont le chœur était précisément constitué des filles de Nérée<sup>30</sup>.

## 2) Le choix des sujets.

La présence de la mer et des îles dans le théâtre grec s'exprime aussi par le choix des sujets. A ce propos, deux grandes tendances ont guidé les poètes. L'une les portait à s'inspirer des légendes épiques, l'autre à situer leur drame en rapport avec l'actualité<sup>31</sup>.

### a) Le sujet du drame s'inspire des légendes épiques.

---

<sup>28</sup> P. Ghiron, *thèse*, p. 275.

<sup>29</sup> Amphore du Musée du Louvre, F. 234, du groupe du peintre de Toronto, fig. 165.

<sup>30</sup> *Les Néréides* sont l'une des tragédies de la tétralogie d'Eschyle, *L'Achilléide*. Inspirées du chant XVIII de *L'Iliade*, elles montraient Thétis portant à Achille l'armure forgée par Héphaïstos. Or sur la face inverse au kômos des Néréides figure le combat d'Héraclès et de Triton (Ghiron, *op. cit.*, fig. 166). C'est Héphaïstos, précisément, qui fournit à Héraclès sa cuirasse dorée. S'il est vrai que le tableau dont l'amphore donne un témoignage a quelque peu inspiré Eschyle, celui-ci n'a certainement pas dû se priver, dans *Les Néréides*, de rapprocher deux épisodes aussi semblables.

<sup>31</sup> Dans les faits, ces deux tendances n'étaient pas exclusives : tous les mythes développés par Euripide contiennent des allusions aux événements historiques contemporains et *Les Perses* d'Eschyle, par exemple, ne sont pas exempts de références mythologiques.



Lorsque le sujet s'inspire des légendes épiques où la mer et les îles jouent un grand rôle, il est naturel que celles-ci trouvent également part au cours du drame.

Parmi les grands cycles auxquels le théâtre se réfère, le cycle troyen était particulièrement propice aux « marines » et aux pièces insulaires : l'attente des grecs au port d'Aulis<sup>32</sup>, l'évocation de l'armée achéenne devant Troie<sup>33</sup>, les épisodes insulaires d'Achille à Scyros<sup>34</sup>, de Philoctète à Lemnos<sup>35</sup>, d'Ulysse à Ithaque<sup>36</sup>, les retours tourmentés, ou *Nostoi* (Νόστοι), d'Ulysse, Ménélas, ...<sup>37</sup>, l'épisode fameux des feux de l'Eubée et la légende de Nauplios<sup>38</sup>..., tous ces thèmes sont une source intarissable dans laquelle les auteurs de la tragédie et de la comédie n'ont pas cessé de puiser leurs sujets.

Outre ce grand cycle, des légendes diverses : Argonautes<sup>39</sup>, Persée<sup>40</sup>, ... ont fourni aux poètes l'occasion de traiter tel ou tel sujet marin ou insulaire.

#### *b) Sujet en rapport avec l'actualité.*

L'actualité maritime et/ou insulaire a également inspiré les auteurs du théâtre grec. Nicomaque, un auteur de la Nouvelle Comédie, avait consacré une de ses pièces à un combat naval,

<sup>32</sup> Euripide, *Iphigénie à Aulis*...

<sup>33</sup> Eur., *Rhésos* ; ... Les baraquements, substitués aux traditionnels décors (palais du roi, maison ou temple) sont installés sur la place.

<sup>34</sup> Eur., *Scyrien(ne)s* ; ... Le tableau de Polygnote représentant *Achille à Scyros* aurait influé très probablement sur la pièce d'Euripide.

<sup>35</sup> *Philoctète* d'Eschyle, Sophocle et Euripide ; ...

<sup>36</sup> Cf. la tétralogie d'Eschyle consacrée à Ulysse.

<sup>37</sup> Eur., *Hélène* (Ménélas) ; *Le Cyclope* (Ulysse) ; ...

<sup>38</sup> Eur., *Palamède* ; ...

<sup>39</sup> Tétralogie des *Argonautes* d'Eschyle, Ἀργῶ, Λήμνιοι, Ὑψιπύλη, κάβειροι.

<sup>40</sup> Trilogie d'Eschyle, Φορκίδες, Πολυδέκτης, Δικτυουλκοί.

Ναυμαχία<sup>41</sup>. Phrynichos d'abord, dans *Les Phéniciennes* (476), puis Eschyle, dans *Les Perses* (472), ont évoqué la bataille qui eut lieu aux abords de Salamine, en 480.

*Les Perses* d'Eschyle ne mettent pas en scène un lieu scénique insulaire ou marin (la scène est à Suse, devant le palais de Xerxès), et les personnages du drame n'ont pas cette parenté avec la mer dont nous parlions auparavant. Et pourtant la mer est présente tout au long de la pièce qui n'est qu'un long récit du désastre subi par la flotte perse à Salamine : mer couverte de débris, de sang et de cadavres ballottés par les flots jusqu'aux rivages insulaires. Darius, revenu des Enfers, tire la morale de la défaite : les Perses doivent rester sur le continent et s'abstenir de la mer que le destin leur a interdite.

Dans les pièces d'Euripide et d'Aristophane, on trouve également de constantes allusions à l'actualité contemporaine. Chez le comique, elles sont explicites<sup>42</sup> ; chez Euripide<sup>43</sup>, au contraire, elles sont déguisées, ce qui pose parfois des problèmes, précisément quand la date de la tragédie n'a pas été conservée<sup>44</sup>.

La falaise de Lemnos, peinte sur un panneau de bois, l'apparition de Ménélas, couvert d'algues et des haillons du naufragé, la légende de Nauplios que l'auteur avait choisie comme sujet du drame, etc..., tout cela devait distiller l'angoisse, provoquer l'effroi chez les spectateurs les plus sensibles. Pourquoi ? C'est que le théâtre, en effet, s'inscrit dans une réalité plus vaste dont il est le reflet fidèle.

<sup>41</sup> La bataille de Cos qui eut lieu en 258 ou en 263-261 et vit la victoire d'Antiochus II sur Ptolémée II, ou celle d'Andros en 246-245 où la flotte égyptienne fut défaite par Antigonos Doson. Cf. Edmonds, *op. cit.*, vol. III a, 1961, p. 269. Il n'en reste que deux vers.

<sup>42</sup> Dans *Les Oiseaux*, v. 186, la « faim Mélienne » est une allusion au blocus de l'île de Mélos par les Athéniens et à sa capitulation en raison de la famine qui sévissait en 416.

<sup>43</sup> Cf. E. Delebecque, *Euripide et la Guerre du Péloponnèse*, Paris, Klincksieck, 1951.

<sup>44</sup> On peut donner, par exemple, plusieurs interprétations au *Cyclope* d'Euripide en fonction des différentes dates proposées.

## II. L'HORREUR DU VOYAGE EN MER D'APRES LES ÉPIGRAMMES DE L'ANTHOLOGIE GRECQUE.

### 1) Le théâtre, reflet de la vie quotidienne.

On a été frappé, dans la comédie nouvelle, chez Ménandre, en particulier, par le nombre d'enfants exposés ou enlevés, par les reconnaissances qui en résultent et par les mésaventures des voyageurs. Ces thèmes qui paraissent fort romanesques s'expliquent, très naturellement, par la vie quotidienne dans l'Athènes hellénistique. Les familles pauvres se débarrassaient<sup>45</sup> effectivement des enfants dont elles ne pouvaient assurer la charge et qui étaient ramassés par des marchands d'esclaves. Il arrivait parfois que les membres d'une famille, séparés depuis de longues années, se retrouvent miraculeusement. L'abondance des reconnaissances dans la comédie nouvelle paraissait donc tout à fait plausible aux spectateurs de cette époque<sup>46</sup>.

De même il était courant que des personnes de condition libre soient enlevées par des pirates lors de raids exécutés sur les côtes ou au cours d'un voyage en mer. Les pirates massacraient les hommes et réduisaient femmes et enfants en esclavage. Cette tradition est fort ancienne puisqu'elle apparaît déjà dans l'*Odyssée*. La situation étant identique à l'époque romaine et au XVII<sup>e</sup> siècle, par exemple, on retrouve ces sujets, à la fois, dans le théâtre latin et dans le théâtre français<sup>47</sup>.

Le commerce est l'une des raisons majeures de ces voyages en mer et la cause de la plupart des mésaventures des navigateurs : pirates, bateaux que l'on croyait perdus et qui reviennent sains et saufs au port après plusieurs années<sup>48</sup>. Tous ces éléments sont à l'origine de l'intrigue dans un grand nombre de comédies,

<sup>45</sup> En les exposant dans la rue.

<sup>46</sup> P. Grimal, *Le théâtre antique*, PUF, Paris, 1978, p. 73-74.

<sup>47</sup> Cf. *Rudens* de Plaute, *Les fourberies de Scapin* de Molière.

<sup>48</sup> Cf. *L'Arbitrage*, *Le Héros* de Ménandre ; *Le Marchand* de Philémon ; ...

d'autant plus que la comédie raconte des anecdotes empruntées à la vie quotidienne, familiale ou professionnelle<sup>49</sup>.

Euripide, dans le prologue des *Troyennes*, nous peint un tableau particulièrement saisissant, vers 75 à 94<sup>50</sup> :

- Αθ. Δύσνοστον αὐτοῖς νόστον ἐμβαλεῖν θέλω.  
 Πο. Ἐν γῆ μένουσιν ἢ καθ' ἄλμυρὰν ἄλλα ;  
 Αθ. Ὅταν πρὸς οἴκους ναυστολῶσ' ἀπ' Ἰλίου.  
 καὶ Ζεὺς μὲν ὄμβρον καὶ χάλαζαν ἄσπετον  
 πέμπει γνοφῶδη τ' αἰθέρος φυσήματα.  
 ἐμοὶ δὲ δώσειν φησὶ πῦρ κεραύνιον,  
 βάλλειν Ἀχαιοὺς ναῦς τε πιμπράναι πυρί.  
 Σὺ δ' αὖ, τὸ σόν, παράσχεσ Αἴγαιον πόρον  
 τρικυμῖαις βρέμοντα καὶ δίναις ἄλός,  
 πλήσον δὲ νεκρῶν κοῖλον Εὐβοίας μυχόν,  
 ὡς ἂν τὸ λοιπὸν τᾶμ' ἀνάκτορ' εὐσεβεῖν  
 εἰδῶσ' Ἀχαιοὶ θεοὺς τε τοὺς ἄλλους σέβειν.  
 Πο. Ἔσται τάδ'. ἢ χάρις γὰρ οὐ μακρῶν λόγων  
 δεῖται· ταράξω πέλαγος Αἰγαίας ἄλός.  
 Ἄκταϊ δὲ Μυκόνου Δήλιοί τε χοιράδες  
 Σκυρός τε Λῆμνός θ' αἰ Καφήρειοί τ' ἄκραι  
 πολλῶν θανόντων σώμαθ' ἔξουσιν νεκρῶν.  
 Ἄλλ' ἔρπ' Ὀλυμπον καὶ κεραυνίους βολὰς  
 λαβοῦσα πατρὸς ἐκ χερῶν καραδόκει,  
 ὅταν στράτευμ' Ἀργεῖον ἐξιῆ κάλως.

<sup>49</sup> Un vase du IV<sup>ème</sup> siècle, découvert à Lipari (cratère en cloche, Cefalu, Musée Mandralisca) correspond tout à fait à une scène théâtrale. Il représente un marchand de thon en train de discuter avec son client. Or les fragments des comédies anciennes et moyennes fournissent un nombre impressionnant de listes de poissons et dans plusieurs pièces de Ménandre, par exemple, l'un des acteurs joue le rôle d'un pêcheur : *Pêcheurs*, *Imbriens*, *Carthaginois*, fragments anonymes 863-864. Cf. aussi la liste des titres de comédies, relatifs à la pêche.

<sup>50</sup> Texte et traduction de L. Parmentier, *Euripide*, t. IV, Paris, Belles Lettres, 1980.

- Athéna : « Je veux leur infliger un funeste retour. »
- Poséidon : « Pendant qu'ils sont à terre, ou sur les flots amers ? »
- Athéna : « Quand ils navigueront de Troie vers leurs demeures. Zeus leur enverra des torrents de pluie et de grêle, avec des ouragans qui obscurciront le ciel. Il promet de me donner le feu de sa foudre pour en frapper les Achéens et embraser leurs vaisseaux. Toi, de ton côté, fais retentir sur leur route égéenne le fracas des vagues amoncelées et les tourbillons de l'onde salée ; remplis de cadavres la mer creuse de l'Eubée, pour que les Achéens apprennent à vénérer désormais mes sanctuaires et à honorer les autres dieux. »
- Poséidon : « Ce sera fait ; pour obtenir ce service, point n'est besoin de longs discours. Je bouleverserai les eaux profondes de la mer Egée. Les rivages de Myconos, les récifs de Délos, et Scyros, et Lemnos, et le promontoire de Capharée recevront les cadavres d'innombrables victimes. Allons, monte dans l'Olympe, reçois des mains de ton père les traits de la foudre, et attends que la flotte grecque ait délié ses câbles. »

J'ai dit que le théâtre grec était le miroir de la vie quotidienne en Grèce ancienne. L'image de la mer et des îles qui est donnée aux spectateurs des *Troyennes* ou des autres drames, reflète une réalité qu'il nous faut étudier. C'est dans les épigrammes de l'*Anthologie grecque* qu'elle s'illustre tout particulièrement.

## 2) L'horreur du voyage en mer d'après les épigrammes de l'*Anthologie grecque*.

A l'origine, l'épigramme est une inscription gravée sur un monument, à savoir une épitaphe, la dédicace d'un ex-voto, la légende explicative d'une œuvre d'art. Plus tard l'épigramme est devenue un genre littéraire spécifique et l'on a cherché à conserver ces pièces éparses et fugitives dans des recueils dont l'*Anthologie grecque*, composée de seize livres (*Anthologie*

*Palatine*, I à XV ; *Anthologie de Planude*, XVI) nous offre un exemple. Le genre épigrammatique se caractérise par la peinture de la réalité familière. Les épigrammes sont, par excellence, la poésie des humbles, des petits, ceux dont la littérature grecque ne s'était jusqu'alors pas souciée. On peut y lire, plus encore que dans le reste de la littérature grecque, la peur de la mer et l'horreur d'y voyager.

La mise en garde contre les dangers de la mer constitue, dans l'*Anthologie grecque*, un véritable lieu commun qui revêt des formes diverses :

- épigrammes funéraires de naufragés (livre VII) ;
- épigrammes votives de prières, d'offrandes ou d'actions de grâces pour une navigation sans péril (livre VI) ;
- épigrammes démonstratives contre les dangers de la navigation et de la mer (livre IX) ;
- épigrammes exhortatives, enfin, qui engagent le navigateur à prendre la mer, mais laissent transparaître, par antiphrase, les dangers qu'elle lui fait courir (livre X).

Tous ces livres sont émaillés de réflexions, à l'allure de proverbes, sur les dangers de la navigation et certaines épigrammes (cf. VI, 70) opposent la paix que procure la vie à terre, aux dangers encourus sur mer.

Je suivrai, pour cette partie, les trois grands thèmes qui sont développés par les auteurs d'épigrammes : le naufrage et les autres causes de la mort en mer ; la présence de divinités ou d'auxiliaires efficaces, ainsi que le moyen de s'assurer leur protection et leur secours<sup>51</sup>.

---

<sup>51</sup> L'appendice 2 contient les références précises à chacun des thèmes étudiés ici. Les références données entre parenthèses dans le cours du texte ne sont citées qu'à titre indicatif.

a) *Le naufrage et les thèmes voisins de la mort en mer.*

– **La thématique du naufrage :**

\* Tempêtes, vents, nuit, vagues :

Le naufrage<sup>52</sup> : ναυαγία, ναυάγιον, ναυφορία, c'est-à-dire étymologiquement « le navire qui se brise », en grec ναῦς et ἀγνύναι, est la forme la plus courante de la mort en mer et aussi celle qui est la plus traitée par les épigrammatistes<sup>53</sup>. On ne compte pas moins de quatre-vingt épigrammes funéraires de naufragés dans le livre VII et plusieurs autres disséminées dans les autres livres. A cela, il faut ajouter les épigrammes funéraires d'hommes qui ont subi un naufrage, mais n'y ont pas trouvé la mort.

La tempête en mer<sup>54</sup> se manifeste par divers éléments : la nuit où de sombres nuées obscurcissent la mer, les vents soulèvent la houle, les vagues couvrent le navire et le font sombrer (VII, 273). La nuit, Νύξ, et les ténèbres, σκότος, ... sont les moins évoquées (3 sur 80), alors qu'elles étaient l'un des éléments obligés des récits de tempête depuis l'*Iliade* et l'*Odyssée*<sup>55</sup>. Le rôle le plus actif dans le naufrage des navires est tenu par les vents (VII, 665)<sup>56</sup> et les vagues<sup>57</sup> terminent l'action

<sup>52</sup> Cratère du naufrage, 2ème moitié du VIIIème siècle, Ischia, Antiquarium. Figure 278, in P. Demargne, *Naissance de l'Art Grec*, Paris, Gallimard, 1974, p. 265.

<sup>53</sup> Dans le *Cyclope* d'Euripide, Silène et les Satyres ont fait naufrage sur la côte de Sicile, v. 20.

<sup>54</sup> Il y a deux récits de tempêtes dans *Le Cyclope*, v. 18 sq, 109. *Troy.*, ὄμβρον, 78 ; χάλαν, 78.

<sup>55</sup> Eur., *Troy.*, 79 : γνοφώδη.

<sup>56</sup> Les vents sont fils de la Nuit dans l'*Od.*, XII, 286 et chez Hésiode, *Th.*, 869 sq. Ils sont issus du cadavre de Typhon, jeté dans le Tartare, d'où ils s'échappent en tempêtes pour perdre les équipages. Eur., *Troy.*, 79, φυσήματα ; *Cyc.*, 109.

<sup>57</sup> Eur., *Troy.*, 83 et 88.

commencée. Ce sont elles qui font sombrer le navire (IX, 33) : « Hélas ! pour tous les vaisseaux, une vague c'est la mort. »

Plusieurs épigrammes ont pour sujet la folie des charpentiers à vouloir utiliser, pour la construction d'un navire, un pin qui a été brisé sur terre par le vent et qui a ainsi déjà subi le naufrage (IX, 30) ; d'autres mettent en scène un navire arraché du rivage par les vagues de la mer (IX, 33).

Pourtant plus de la moitié des épigrammes funéraires de naufragés n'attribuent le naufrage ni à la tempête, ni aux vents, ni aux vagues, ni à la nuit. Ce n'est pas la description de la tempête qui intéresse les auteurs. Le plus souvent, elle est à peine esquissée, un trait ou deux suffisent généralement à préciser les conditions du naufrage (VII, 582)<sup>58</sup>. C'est l'audace du navigateur qui est en cause dans la plupart des cas.

\* τóλμα du navigateur : navigation en dehors du temps prescrit et commerce.

Cette défiance des Grecs envers la mer provient de ce qu'elle n'était ouverte que cent jours par an. En hiver, l'Égée était exposée à des sautes de vent et à des courants variables. Il fallait donc tirer le vaisseau au rivage du début de novembre à la fin d'avril (Hés., *Tr.*, 618 sq.). La première saison de navigation commençait en avril-mai, pendant une cinquantaine de jours (Hés., *Tr.*, 631 sq., 678 sq.).

Du début de juin au milieu de septembre, la mer Égée était la proie des vents étésiens qui empêchaient d'aborder les îles, surtout par le sud, et ne permettaient qu'une pêche proche du rivage. La seconde saison de navigation débutait à l'équinoxe d'automne (21 septembre) et se terminait fin octobre (Hés., *Tr.*, 663 sq.). Il est donc dangereux de naviguer en dehors de la saison (VII, 534 : παρ' ὥρην) propice aux voyages en mer.

Tout navigateur qui prend la mer quand la saison n'est pas

<sup>58</sup> Les véritables récits de tempêtes se rencontrent ailleurs, cf. IX, 290 (ép. démonstrative).



clémente, court le risque d'un naufrage : en hiver, à l'époque du coucher des Chevreux (VII, 263, 272) ; en novembre, quand les couchers des astres automnaux marquaient l'arrêt de la navigation (VII, 539, 273, 293) ; au printemps, quand la navigation dans la mer Egée n'est pas impossible, mais très dangereuse (VII, 263). Si certains le font consciemment (XI, 336), d'autres qui respectent les interdits de la mer n'évitent cependant pas la possibilité d'y mourir. L'épigramme IX, 271 évoque l'injustice de la mort d'Aristoménès qui périt, en plein été, à l'époque des jours alcyoniens, réputés pour être calmes.

Le vocabulaire de la témérité est employé à plusieurs reprises dans les épigrammes funéraires de naufragés : θαρσέω (VII, 263), τόλμα (VII, 264), en liaison avec des références précises aux levers ou aux couchers des astres qui marquaient l'arrêt de la navigation (VII, 293).

Les grecs transgressaient les interdits de la mer dans des buts commerciaux : ἔμπορος (VII, 272) ; ἐμπορία (VII, 404) ; κέρδος « l'amour du gain » (VII, 586). Une épigramme (VII, 532) parle du « mirage de la mer » (πόντιος ἑλπίς), de cet espoir trompeur (VII, 376) qui a fait abandonner à Étéoclès sa vie paysanne pour les gains plus considérables que lui promettait le commerce par mer. Une autre (IX, 29) oppose même l'âge d'or à celui d'aujourd'hui. Les hommes se contentaient alors de contempler la mer.

\* La problématique du tombeau.

Dans les épigrammes conservées par l'*Anthologie grecque* et consacrées aux naufragés, c'est l'anonymat qui semble prédominer. Le mort, par ce thème si caractéristique, semble n'avoir, pour toute identité que son naufrage. Le mot ναυηγός « naufragé » est le premier d'ailleurs dans plusieurs épigrammes (VII, 265, 266). Parfois, c'est le tombeau qui parle et nous dit ce qu'il renferme : Ναυηγοῦ Τάφος εἰμί, « D'un naufragé, je suis le tombeau ; ... » (VII, 265).

L'importance de l'anonymat donne aux épigrammes de naufragés un caractère plus pathétique encore que partout ailleurs. Ce thème est lié au problème de l'ensevelissement : les épigrammes font, en effet, plus de cas de l'engloutissement dans les flots d'un cadavre ou d'un corps anonyme rejeté sur une plage lointaine que des causes véritables du naufrage, à savoir le vent, la tempête. L'engloutissement dans les flots apparaît dans trente et une épigrammes<sup>59</sup>.

C'est dans la mer qu'est le cadavre du naufragé (VII, 496, ἐν πόντῳ... νέκυς). Il y repose (VII, 397, κεῖμαι ὕδατι) depuis que le navire y a sombré (VII, 636)<sup>60</sup>. La mer se charge de rendre les derniers devoirs au mort (κτερίζω, VII, 270, 650 bis) en lui servant de tombeau (θάλασσα τάφος, VII, 285), à moins que ce ne soient les alcyons qui prennent soin de lui (VII, 292). Elle cache le cadavre en son sein pour le soustraire aux regards des siens. Κρύπτω (VII, 374), καλύπτω (VII, 392) sont les termes employés ordinairement pour l'ensevelissement sous terre. Pourtant, quand il s'agit de la mer, ces termes usuels expriment une intention maligne qui se révèle dans les innombrables références au cénotaphe et dans la douleur des proches devant le tombeau vide.

Quand ils ne sont pas engloutis, les restes des naufragés sont ballottés par les flots dont ils sont le jouet (VII, 395) ; ils sont déchiquetés par les récifs (VII, 383), déchirés par les flots (VII, 404), comme les Perses dans la tragédie d'Eschyle, à moins de recevoir un jour les honneurs funèbres d'un passant qui fait preuve de piété (VII, 277). Nombreux sont les naufragés que le flot a rejetés sur une terre lointaine et qui risquent de n'avoir aucune sépulture (VII, 286)<sup>61</sup> ; rares, ceux qui obtiennent une tombe et des funérailles de la main des leurs (VII, 665)<sup>62</sup>.

Le plus souvent, les proches ne peuvent élever qu'un

<sup>59</sup> Immisch, *Necare*, Rh. M. 80 (1931), p. 98-102, a remarqué que la noyade avec disparition du corps entraînait la perte du corps et de l'âme. Dans le cas d'une sépulture traditionnelle, l'âme est censée habiter la tombe.

<sup>60</sup> Eur. *Troy.*, 84, πληῆσον δὲ νεκρῶν κοῖλον Εὐβοίας μυχόν.

<sup>61</sup> *ib.*, 89-91.

<sup>62</sup> Le cadavre de Polydoros est rejeté par la mer dans *Hécube* d'Euripide.

cénotaphe sur lequel viennent pleurer une mère, un parent, un proche (VII, 374). Le tombeau ne contient qu'un nom (VII, 271). C'est une pierre menteuse (ψεύστης λίθος, VII, 273) et inutile (περισσὴ πέτρος, VII, 274).

Dans plusieurs épigrammes, enfin, le naufragé, enterré trop près du rivage, se plaint de la proximité de la mer (VII, 267). Il ne peut trouver le repos (VII, 278) et le bruit lui fait peur (φρίσσω, 267) parce qu'il lui rappelle le désastre subi dans les flots (ἐμὸν μόνον, 267), comme aussi les rames et l'éperon qu'on veut peindre symboliquement sur sa stèle (VII, 279).

\* L'horreur des poissons et des monstres marins.

Une épigramme (VII, 624), en parlant de la mer, la qualifie de « dévoratrice » (βρύκω), en ce qu'elle engloutit bon nombre de vaisseaux. L'image provient des poissons qu'elle fait vivre et nourrit. L'horreur du voyage en mer tient, en effet, autant à la tempête qui peut briser le navire qu'à la peur des poissons et des monstres marins qui hantent les profondeurs aquatiques<sup>63</sup>. La mer n'est pas le seul tombeau du naufragé. Il est aussi la proie (κύρμα, VII, 273) des poissons qui le saisissent (εἶλε, IX, 269) et le dévorent (φάγον, VII, 274).

Certaines épigrammes sont très réalistes, telle l'anecdote de marins disputant à un requin (κῆτος, πρίστις) les restes d'un de leurs compagnons qui avait plongé dans les flots pour dégager une ancre (VII, 506).

La Méditerranée était parcourue par de grands cétacés et la crainte qu'ils inspiraient trouva des échos dans le récit parodique de Lucien, *L'Histoire véritable*, où le héros et ses compagnons, à la manière de Jonas, sont avalés par une énorme baleine, ou encore dans le mythe d'Andromède, enchaînée sur son écueil pour y être livrée au monstre marin<sup>64</sup>.

<sup>63</sup> Les êtres de la mer, ces « monstres que, par myriades, nourrit Amphitrite au mugissement profond », avaient déjà ce caractère inquiétant dans *Illiade* et *Odyssée*.

<sup>64</sup> Cf. les fragments des tragédies de Sophocle, Euripide.

– L'île funeste aux navigateurs.

La tempête, le vent, les vagues, ... causent les naufrages, mais les marins redoutent davantage encore l'île, particulièrement funeste aux navigateurs (VII, 625, 639)<sup>65</sup>. Les îles sont souvent incriminées lors des naufrages, parce qu'elles y jouent un rôle à divers niveaux :

- l'île était le lieu de départ ou de destination du naufragé ;
- les naufrages se sont produits aux abords d'une île ;
- l'écueil, île en miniature, est particulièrement redoutable dans la navigation ;
- le corps du naufragé est rejeté sur une île où il y est enterré.

Quand ils firent naufrage, Lycos revenait d'Egine pour son commerce (VII, 272) et Cléonicos allait vers la fertile Thasos (VII, 534). Ces destinations insulaires apparaissent comme des causes véritables du naufrage, au même titre que l'audace du navigateur à prendre la mer en dehors du temps prescrit.

Sur les quatre-vingts épigrammes funéraires de naufragés que compte le livre VII, une trentaine seulement situent le lieu du naufrage, et encore, ces localisations restent-elles vagues puisque la moitié correspond à des mers. Une quinzaine précise que le naufrage eut lieu aux abords d'une île. Les épigrammes VII, 499, 651, 699, par exemple, le situent près de l'île d'Icarie. Dans l'épigramme 699, la formule d'imprécation, ἔρρω, à l'optatif, et l'adjectif δύσπλωτος « dangereux aux navigateurs », marquent avec beaucoup de force la hantise qu'inspiraient les îles dans tout voyage en mer.

Plus encore que l'île, les écueils<sup>66</sup>, ces unités insulaires minimales, sont à redouter (XI, 31 ; XV, 10) et, plus particulièrement, parmi eux, les écueils du Malée (VII, 275)<sup>67</sup>, ceux de l'île d'Icarie (VII, 499) et surtout les récifs à fleur d'eau du

<sup>65</sup> Eur., *Troy.*, 89-90 ; la Sicile dans le *Cyclope* (Silène, Ulysse).

<sup>66</sup> Eur., *Troy.*, 89, Δήλιοί τε χοιράδες.

<sup>67</sup> Eur., *Cyc.* 18 ; *Hél.*, 1132.

cap Capharée<sup>68</sup> où l'on situait la légende de Nauplios, allumant les feux de l'Eubée, pour venger son fils Palamède (IX, 289, 429). Les épigrammatistes ont même conservé dans le recueil consacré aux *Problèmes, énigmes et oracles*, un problème qui se base sur le naufrage d'un père sur des écueils (XIV, 143).

Lorsque le naufrage a eu lieu aux abords d'une île, la mer y rejette parfois les cadavres nus (VII, 497, 501) sur ses plages, qu'elles soient lointaines et désertes (VII, 497) ou habitées (XIII, 12). Il est alors possible d'y obtenir les honneurs funèbres.

– **Thèmes voisins de la mort en mer.**

Les dangers de la mer sont multiples et celui qui entame une navigation doit craindre toutes sortes de périls et peut encourir une mort qui ne serait pas seulement due à la tempête : calme, pirates, noyades, mais aussi foudre (VII, 637)<sup>69</sup> et grues qui s'abattent sur un navire (VII, 543).

Une mer calme peut parfois être aussi funeste (VII, 293, 640)<sup>70</sup>. Dans l'épigramme VII, 293, par exemple, le navigateur, immobilisé par une navigation sans vents (ἀνηνέμω πλόω πεδηθείς), meurt de soif.

Les pirates sont aussi l'un des dangers auxquels peut être affronté tout navigateur (VII, 640). L'épigramme VII, 654 est celle d'un commerçant dont le navire a été attaqué par des pirates qui lui ont volé sa cargaison et l'ont fait périr.

L'*Anthologie grecque* a conservé quelques cas de morts singulières en mer, par noyade : un petit enfant (VII, 303 ; IX,

<sup>68</sup> Eur., *Troy.*, 90 ; *Hél.*, 1129.

<sup>69</sup> Eur., *Troy.*, 80, πῦρ κεραύνιον ; 92, κεραυνίους βολάς.

<sup>70</sup> Cf. *Od.*, XII, 168-169.

267) et une femme, prenant peur dans la tempête (VII, 291),<sup>71</sup> tombent du navire et se noient<sup>72</sup>. La noyade peut se produire également à terre : un petit esclave se noie au bord de la mer (IX, 407) ; un pêcheur (VII, 693) et une femme, lavant son linge (IX, 276), sont emportés par une vague, alors qu'ils étaient sur le rivage. Ces dernières noyades montrent qu'il faut se méfier de la mer, puisque même à terre, on ne peut lui échapper (IX, 82, 276).

Toutes ces épigrammes renouvellent les invectives traditionnelles contre la navigation. Elles ajoutent encore à l'audace du navigateur qui ose prendre la mer malgré tous les dangers qu'elle lui fait courir.

#### *b) La protection en mer.*

Contre ces causes multiples de mort, des auxiliaires efficaces viennent apporter leur secours lorsque le besoin s'en fait sentir. La nature de ces derniers est diverse : objets (boucliers, ancre, phares, voile, ...) ; animaux (dauphins, ...) ou personnages, surnaturels le plus souvent (autres naufragés ou divinités salvatrices).

---

<sup>71</sup> Cf. *La jeune Tarentine* d'André Chenier. L'auteur possédait une grande connaissance de la littérature grecque et s'est beaucoup inspiré de l'*Anthologie* de Brunck pour cette bucolique, en particulier de l'épigramme de la jeune Cyméenne, Lysidicé (Brunck, *Anthologie, Analecta*, II, 256), précipitée par-dessus bord. On remarquera, en particulier, la destination insulaire de Myrto, Camarine, un port de Sicile (v. 4) ; la tempête (v. 12) ; les monstres dévorants (v. 18) ; le corps porté au rivage et le monument funéraire (v. 21), dressé sur une terre étrangère. Le cap du Zéphyr est situé à mi-distance entre Tarente et Camarine.

<sup>72</sup> Cf. la chute d'Hécube dans la pièce d'Euripide, *Hécube*.

– Auxiliaires autres que divins.

Différents objets secourent les naufragés en détresse : l'ancre apparaît comme salvatrice dans plusieurs épigrammes, parce qu'elle retient les navires ballottés par les vagues (VI, 5) ou met un frein à la tempête (VI, 27). Un bouclier (ἄσπίς, σάκος) sauve (σωθείς) le guerrier qui le portait (IX, 40) comme l'aurait fait le voile des divinités marines. Contre les ténèbres qui enveloppent la mer, prise sous la tempête, la lumière apporte le salut<sup>73</sup>. Il peut s'agir de celle que font briller les divinités marines ou de la lumière d'un phare dans la nuit (IX, 674, 675)<sup>74</sup>.

Un enfant est aussi sauvé de la mort en montant, comme sur une simple épave, sur le corps de son père qui avait péri au cours du naufrage (IX, 85).

Le plus souvent, ce sont les dauphins, symbole de la mer dans l'épigramme XVI, 207 et les représentations iconographiques des monnaies de Syracuse, Tarente, ..., qui secourent les naufragés (IX, 308). Le sauvetage illustre du poète Arion et le fait que le dauphin passait pour φιλόμουσος, « qui aime les Muses » ou « qui aime la musique », ont sans doute contribué à l'écriture de l'épigramme IX, 88 de Philippe de Thessalonique, dans laquelle un dauphin vient en aide à un rossignol. C'est lui qui conduit également jusqu'au rivage le cadavre des naufragés, leur permettant d'obtenir une sépulture (IX, 222). Cette fonction particulière le fera apparaître dans les figurations du voyage de l'âme vers l'au-delà.

<sup>73</sup> Le mauvais temps en Grèce survient souvent pendant la nuit, élément de trouble et d'angoisse pour les navigateurs, Esch., *Ag.*, 653 ; *Suppl.*, 769-770.

<sup>74</sup> Dans l'épigramme 674, il est qualifié de « non funeste » : ἄπεινθέα (πυρσὸν), et prend la signification de « très salutaire », en raison de la force habituelle des négations en grec, mais l'épithète l'oppose peut-être aussi aux fanaux des naufrageurs dont Nauplios est un exemple.

– Les divinités salvatrices.

L'influence des divinités sur la mer s'étend aussi bien à ceux qui en vivent (pêcheurs) qu'à ceux qui la parcourent (marins). Pour assurer à leurs filets le meilleur profit, les pêcheurs ont promis, offert et sacrifié leurs plus belles captures aux divinités de la pêche : Pan, Priape, Hermès, Poséidon, Héraclès, Atargatis, Artémis, nymphes des grottes. De même, pour se prémunir des dangers de la mer, les Grecs ont octroyé un rôle primordial de protection en mer à certaines divinités. Elles interviendront soit de façon permanente, comme Poséidon, ou circonstancielle, comme les Dioscures.

Cette étude étant spécifiquement consacrée à l'*Anthologie grecque*, je me contenterai de citer les divinités salvatrices qui y figurent à ce titre. La liste ne sera donc pas exhaustive et j'aurais pu évoquer, par exemple, la Grande Mère, déesse de la mer et de la navigation<sup>75</sup>. G. Cerri reconnaît en effet dans l'*Hélène* d'Euripide<sup>76</sup> un « hymne propitiatoire » qui lui serait adressé en tant que déesse de la mer.

Plusieurs promontoires sont dédiés à des divinités salvatrices : Apollon, par exemple, est dit Acritas (VI, 230) ou Leucatas, à Leucade (VI, 251) ; Priape, quant à lui, protège le Bosphore de Thrace (X, 17 ; 7)<sup>77</sup>. Les rivages lui sont plus particulièrement consacrés (VI, 33, 193 ; X, 2, 16) (Αἰγιαλῖτα Πρίηπε), ainsi qu'à Aphrodite (V, 17 ; IX, 143) (δεσπότης ἠϊόνος). De ces observatoires maritimes, les divinités salvatrices peuvent surveiller la mer (IX, 143, 144) et apporter leur secours aux marins en difficulté.

<sup>75</sup> Apoll. Rh., I, 1092 sq. ; Diod. Sic., 3, 55, 8 ; H. Graillot, *Le culte de Cybèle mère des dieux à Rome et dans l'empire romain*, Paris, 1912, p. 199 sq. ; F. Hartog, *Le Miroir d'Hérodote, Essai sur la représentation de l'autre*, Paris, 1980, p. 88.

<sup>76</sup> G. Cerri, « Le Message dionysiaque dans l'*Hélène* d'Euripide », *Cahiers du GITA* n° 3, oct. 1987, p. 209.

<sup>77</sup> Cf. aussi Poséidon, le dieu tutélaire du Sounion, de Géreste, de Capharée.



Certaines divinités sont invoquées, avant le départ, par les marins pour qu'elle favorisent une heureuse navigation et conjurent les périls de la traversée :

– Zeus οὐριος « qui fait souffler les vents favorables » (IX, 7, 9)<sup>78</sup> ;

– Idothée qui procure une heureuse navigation à Hélène et Ménélas au départ de Pharos (IX, 474)<sup>79</sup> ;

– Apollon (VI, 251 ; X, 25) ;

– Aphrodite Euploia (V, 17 ; IX, 144)<sup>80</sup> ;

– Poséidon, le dieu du navire que l'on plaçait sous sa protection dès la sortie du chantier naval (App. 15 ; VI, 164, 349).

A l'heure du péril, l'intervention des divinités doit être efficiente. Les divinités marines sont tout naturellement protectrices de la navigation : Nérée (VI, 164) ; Glaucus (VI, 164) ; Ino-Leucothée (VI, 223, 349)<sup>81</sup> ; Méricerte-Palaemon (VI, 223). Celles qui personnifient la mer (VI, 349), à savoir Le Flot, Les Vagues, Le Vent, Poséidon (IX, 90, 674 ; X, 24) sont invoquées parce qu'elles peuvent apaiser<sup>82</sup> les tempêtes qu'elles ont provoquées<sup>83</sup>. Tyché reflète la surface changeante de la mer, tandis que Galéné symbolise le calme (VII, 668). C'est le nom d'une Néréide (VI, 349 ; VII, 550) et l'une des épithètes d'Aphrodite (γαληναίη) (X, 21)<sup>84</sup>.

<sup>78</sup> Eur., *Hél.*, 1505.

<sup>79</sup> Dans *Hélène*, Idothée = Théonoé.

<sup>80</sup> Cf. la comédie d'Antiphane, *op. cit.*, t. II, p. 205, Εὐπλοία.

<sup>81</sup> Euripide lui avait consacré une tragédie, *Ino*.

<sup>82</sup> E.S. Mac Cartney, *Greek and Roman Weather-lore or the sea*, *Class. Weekly*, 27, 1933-1934, p. 11. J.V. Kopp, *Das Physikalische Weltbild der frühen griechischen Dichtung*, Diss. Freiburg, Schweiss, 1939.

<sup>83</sup> Poséidon est plutôt celui qui suscite les tempêtes (prologue des *Troyennes*) que celui qui les calme. Son mois était celui des tempêtes d'hiver.

<sup>84</sup> Eur., *Hél.*, 1458.

Il faut citer encore Isis (Pelagia ou Pharia) (VI, 231), assimilée à Io et souvent accompagnée des Dioscures<sup>85</sup> :

- les Cabires (VI, 164, 301, 245 ; IX, 290) ;
- Priape (X, 1, 2, 4-8, 14-17), dieu salvateur depuis l'aide apportée par Thétis à son père (X, 15) ;
- Aphrodite, la Dame du Bon Secours (V, 11, 17 ; IX, 143) ;
- Apollon Δελφίνιος (VI, 278 ; VII, 631) ;
- et surtout les Dioscures, divinités secourables (Σωτήρες), par excellence<sup>86</sup>, qui apaisent la tempête en paraissant et font briller l'étoile<sup>87</sup> annonciatrice du retour au calme.

Athéna<sup>88</sup> et Tyché<sup>89</sup>, gouvernail en mains, conduisent le navire à bon port (IX, 107, 788) et Apollon Delphinios le guide. Zeus (XIII, 10) (Ζανός λιμενοσκόπων), Priape (X, 1, 5, 6, 14, 16, 17), Apollon (X, 25) offrent au navire en péril l'asile des ports dont ils sont tutélaires (cf. aussi Poséidon, X, 24).

Les dauphins d'Apollon Δελφίνιος (IX, 308 ; XVI, 276 ; et d'Artémis Δελφινία, enfin, sauvent les naufragés.

Dans certaines épigrammes, les dieux marins ne sont pas nommés (VI, 222 ; IX, 107, 290 ; XI, 336). La dédicace était sans doute gravée dans leur temple, à moins qu'il ne s'agissait des Cabires, divinités à mystères dont il ne fallait pas prononcer le nom.

Dans les épigrammes chrétiennes, ce rôle de protection en mer sera naturellement dévolu au Christ (I, 92, 118). Il le partagera, dans la littérature postérieure, avec les saints. Le double feu météorique, appelé « étoiles » par les anciens et

<sup>85</sup> R. Turcan, *Les cultes orientaux dans le monde romain*, Paris, Belles Lettres, 1989, « Isis Myrionyme ou Notre-Dame-des-Flots, p. 77-127 et notes, p. 345-351.

<sup>86</sup> Eur., *El.*, 1347 sq. ; *Hél.*, 1495 sq., 1642 sq. A l'épilogue d'*Hélène*, les Dioscures interviennent pour assurer à l'héroïne une heureuse navigation.

<sup>87</sup> Eur., *Hél.*, 140.

<sup>88</sup> Athéna intervient avec Poséidon à l'issue d'*Iphigénie en Tauride* d'Euripide.

<sup>89</sup> Esch. *Supp.*, 523.

attribué aux Dioscures, devint les « feux de Saint-Elme », du nom de l'ermite auquel saint Christophe remit une lanterne avec la charge de l'allumer les soirs de tempête, afin de guider les navires en perdition.

*c) Prières, offrandes et actions de grâces pour le secours en mer.*

Encore faut-il s'assurer la protection de toutes ces divinités. Prières, offrandes et actions de grâces en sont le moyen privilégié. Et ces différents types de supplication interviennent à trois moments : au départ, à l'arrivée et au plus fort de la tempête.

– **Prières et offrandes pour une heureuse navigation<sup>90</sup>.**

Avant le départ, on priait les divinités marines de se montrer favorables et d'accorder au marin ou au commerçant, une heureuse navigation (VI, 349 : ἵλαοί με φέροιτε... σῶον). On leur faisait aussi présent d'offrandes souvent modestes (V, 17). Dans l'épigramme VI, 251, des matelots offrent à Apollon un biscuit marin (πλωτήρων μάζης), une libation (σπονδήν) et une lampe (λύχνου σέλας) pour qu'il leur soit propice et fasse souffler un vent favorable :

ἀνθ' ὧν ἰλήκοις, ἐπὶ δ'ἰστίᾳ πέμψον ἀήτην / οὔριον.

<sup>90</sup> Le livre VI de l'*Anthologie grecque* nous a donné maints exemples d'offrandes propitiatoires à une bonne pêche, VI, 11-16, 179-187.

– Au plus fort de la tempête.

Lorsque la tempête fait rage, il faut encore faire appel aux dieux et leur action doit être immédiate<sup>91</sup>. Dans l'épigramme démonstrative IX, 290, Lysistratos prie, au milieu de la tempête, les Dieux Secourables aux matelots : ἀρωγονάυτας δαίμονας Λυσίστρατος / ἐλιπάρησεν. En réponse à cette prière, les Cabires apaiseront les flots en furie : οἱ δὲ... θάλασσαν ἀγρίαν ἐκοίμισαν.

– Actions de grâces et offrandes au retour d'un voyage.

Lorsque le voyage est terminé, les navigateurs rendent grâce aux dieux de leur retour. Dans une épigramme anonyme, 283, Philon a consacré une statue à Zeus en témoignage de reconnaissance pour une heureuse navigation<sup>92</sup>.

Le plus grand nombre d'épigrammes de retour d'un voyage en mer sont des actions de grâces pour un sauvetage (VI, 166). Dans l'épigramme VI, 164, Lucillius offre sa chevelure (τὰς τρίχας) aux divinités marines parce qu'elles l'ont sauvé de la mer (σωθεὶς ἐκ πελάγους). Cette épigramme de Lucien, quoique parodie des nombreuses consécrationes de ce genre, n'en est pas moins révélatrice. Les différentes épigrammes insistent toutes sur la modicité des offrandes (chevelure, hernie, manteau, ...) – celles pourtant que les Grecs faisaient le plus couramment – et précisent les conditions qui ont accompagné le sauvetage. Dans l'épigramme VI, 245, par exemple, l'auteur précise que Dionysios a été sauvé seul de quarante naufragés (σωθεὶς ἐκ ναυτῶν τεσσαράκοντα μόνος).

<sup>91</sup> L'H. Hom. *Dioscures* se réfère au procédé rituel qui favorise l'apparition des gémeaux à la poupe des bâtiments en péril. Les marins les prient et leur sacrifient des agneaux de couleur blanche (v. 10). Quand l'orage menaçait, on sacrifiait sur le rivage aux vents de tempête un agneau de couleur noire : Arist., *Gren.*, 847.

<sup>92</sup> On a conservé aussi quelques épigrammes sur des offrandes de remerciements pour une bonne pêche (VI, 33).

– Offrandes de retraités.

Le dernier type d'offrandes concerne des marins qui abandonnent leur métier et offrent, à Poséidon, une barque, symbole de leur vie laborieuse passée sur mer (VI, 69, 70). La différence qui existe entre ces deux dédicaces de marins et les seize de pêcheurs qui, dans les mêmes conditions, offrent leurs instruments de travail (VI, 4, 5) présente un nouvel aspect de l'horreur du voyage en mer. Bien que les pêcheurs aient une vie particulièrement pénible et que leur travail leur permette avec peine d'échapper à la misère totale<sup>93</sup>, ils semblent moins exposés aux dangers de la mer que les marins. Plusieurs épigrammes nous les montrent, en effet, avec leur barque sur le bûcher funèbre, après avoir trouvé la mort dans leur sommeil, l'âge de la vieillesse atteint (VII, 305).

Bien qu'une épigramme évoque le refus de toute navigation d'un naufragé qui a échappé à la mort (VII, 668) et que la plupart mettent en garde contre les dangers encourus en mer, certaines, cependant, donnent une note d'espoir. Les épigrammes exhortatives du livre X qui engagent le marin à prendre la mer, celles où des naufragés qui ont péri dans la tempête souhaitent une mer plus clémente aux marins (VII, 350, 584) et rappellent que lorsque leur vaisseau se perdait corps et biens, d'autres continuaient à naviguer (VII, 282, 675), sont de ce nombre.

Dans cette étude, enfin, j'ai laissé volontairement de côté toutes les épigrammes dans lesquelles le thème de la mer périlleuse est métaphorique (X, 65, 74 ; VII, 472 bis ; V, 209, 44, 161, etc.), pour ne donner qu'un constat particulièrement signifiant de la réalité du voyage en mer. Qu'il s'agisse d'épigrammes votives, funéraires ou démonstratives, toutes mettent en scène les malheurs qui accablent ceux qui vont sur la mer et l'horreur d'y voyager nous est présentée comme une réalité familière. Elles éclairent du même coup le reflet que nous en donnait le théâtre. Il était naturel que la vision de la mer et des îles, reçue par le spectateur, fût négative.

<sup>93</sup> Eur., *Sténébéé*, fg. 670 (Nauck).

### III. LA MER ET LES ÎLES DANS LE THÉÂTRE GREC : LIEUX DU MAL ET DU MALHEUR.

Le thème de la mer périlleuse était un véritable *topos* de la littérature grecque<sup>94</sup> : l'expression « une mer de maux » était devenue proverbiale et *κακῶν θάλασσα, κακῶν πέλαγος...* se réduit, comme dans *Les Suppliantes* d'Eschyle, v. 126, à *κύμα*, c'est-à-dire que la seule mention de la vague suffit à caractériser la fatalité qui accable le personnage et à symboliser le malheur. On redoutait particulièrement la troisième et la dixième vague.

D'autre part, l'*Anthologie grecque* nous a révélé que l'île, parce qu'elle était l'une des causes principales du naufrage, en raison des écueils et des rochers à fleur d'eau dont elle est entourée, était devenue, pour les Grecs de l'Antiquité, un objet d'horreur. Dans les faits, funeste aux navigateurs, elle était devenue symboliquement un lieu du mal et du malheur. Ce n'est pas un hasard si le mythe a situé la légende de Nauplios dans l'île d'Eubée<sup>95</sup>.

Dans *Les Perses*, quand Eschyle grossit démesurément l'épisode de Psyttalie qui ne fut, en vérité, qu'un incident dans le cours de la bataille, ce n'est pas tant, comme on l'a dit<sup>96</sup>, pour mettre en valeur Aristide, que pour doubler le rôle joué par l'île. L'îlot de Psyttalie apporte un surcroît de malheur aux Perses déjà éprouvés par Salamine, l'île abhorrée dont on ne prononce le nom qu'au milieu des sanglots<sup>97</sup>.

Une île symbolisait parfaitement, pour la Grèce classique, cette notion de Mal<sup>98</sup>. Eschyle, dans *Les Choéphores*, v. 633-634, dit :

<sup>94</sup> Homère, Hésiode, Les Lyriques, etc...

<sup>95</sup> A.G., IX, 289, 429. La légende de Nauplios était si populaire qu'elle était illustrée par les théâtres d'automates (cf. Héron d'Alexandrie).

<sup>96</sup> Sur ce sujet, cf. A. Moreau, *Eschyle, la violence et le chaos*, Paris, Belles Lettres, 1985, note 5, p. 108.

<sup>97</sup> Eschyle, *Perses*, 284, 285, 896.

<sup>98</sup> *DEA*, Lemnos, p. 321-326.

ἤκασεν δέ τις  
τὸ δεινὸν αὖ Λημνίοισι πῆμασιν.

« les pires calamités sont encore appelées du nom de Lemnien. »

Et l'on sait que les crimes horribles étaient qualifiés de λήμνια  
ου λήμνια κακά<sup>99</sup>.

Dans cette vision symbolique et commune du Mal et du Malheur, la mer et les îles sont représentées respectivement par un emblème particulier et antagonique : la mer est un lieu de violence et de chaos, alors que dans l'île, le héros est soumis à l'immobilisme et à une pétrification symbolique.

### 1) La mer : violence et chaos.

Pour désigner l'emblème qui correspond le mieux à la représentation funeste de la mer, j'ai repris l'expression d'A. Moreau pour son étude sur Eschyle, *La violence et le chaos*. Et c'est bien comme un monde de confusion extrême et de violence qu'apparaît la mer dans le théâtre grec.

Reprenons une fois encore *Les Perses* d'Eschyle : θαλασσόπληκτος au v. 307 et περίκλυστος, v. 596 et 880 sont des épithètes insulaires traditionnelles<sup>100</sup>. Elles évoquent l'agitation des flots et le heurt de la vague sur le rivage insulaire. Mais dans la tragédie des *Perses*, ces épithètes stéréotypées de l'*epos* homérique prennent un relief tout particulier.

Eschyle nous montre la mer couverte de cadavres (πληθῶ + gén., v. 272, 420, 421) qui viennent s'échouer, en masse, sur

<sup>99</sup> Cf. G. Dumézil, *Le crime des Lemniennes, rites et légendes du monde égéen*, Paris, 1924, p. 9.

<sup>100</sup> περίκλυστος, Eur., *Hér. Fur.*, 1080 (*Taphos*) ; HH.Ap., 181 (Délios) ; θαλασσόπληκτος est un hapax forgé sur ἀλίπλακτος, Pd., P., 4, 14 ; Soph., *Aj.*, 597.

le rivage. Mais avant de s'échouer, ils tournoient (δινέω-ῶ « tournoyer », v. 571) autour des caps Salamiens ; ils sont meurtris et déchirés (γναπτόμενοι, v. 576 ; σκύλλω, v. 577) par les vagues qui les font rouler (ἀλίδονος, v. 275)<sup>101</sup>. Portés par les flots, les Perses heurtent (θείνω, v. 303, 965 ; κυρίσσω, v. 310) avec eux les rives et les écueils de Salamine ou de Psyttalie. De fait, les deux épithètes qui désignent traditionnellement le heurt de la vague sur le rivage insulaire s'entendent aussi bien des Perses à Salamine.

La violence et le chaos de la mer se manifestent encore dans l'épisode de la mort d'Hippolyte dans la tragédie d'Euripide : une vague prodigieuse (ιερόν κῦμα, v. 1205-1206) ou *tsunami*, a déposé sur le rivage (1205-1213) un monstre marin (τέρας, v. 1214). Ce dernier provoque la panique des chevaux d'Hippolyte, leur course en tous sens<sup>102</sup> et renverse, enfin, le char (v. 1218 sq.)<sup>103</sup>.

La violence (βία, v. 1224) et la confusion (μεταστρέφω « remuer en tous sens », v. 1226 ; ἀναστρέφω « faire volte-face », v. 1228 ; σφάλλω « faire tomber », v. 1232 ; ἀναχαιτίζω « renverser un char en faisant se cabrer les chevaux »<sup>104</sup>, v. 1232 ; σύμφυρτος « confondu », v. 1234) sont clairement exprimées<sup>105</sup> : Σύμφρυτα δ' ἦν ἅπαντα. « Tout était confondu. » Non seulement le char a volé en éclats (πηδάω-ῶ « bondir », v. 1235), mais Hippolyte lui-même est mutilé

<sup>101</sup> Cf. A.P., VII, 271, φέρω ; 273, δινεύω ; 395, κυκάω-ῶ ; 263, κλύζω ; 624, ἀλιρρόθιος ; 404, ἀλίξαντος.

<sup>102</sup> Euripide nous décrit les volte-face du chasseur et de sa proie, v. 1226-1231.

<sup>103</sup> La pièce aurait inspiré le tableau d'Antiphile qui montrait Hippolyte, effrayé à la vue d'un taureau s'élançant contre lui (L. Séchan, *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris, Champion, 1967, p. 34.)

<sup>104</sup> L'expression ἀναχαιτίζουσα θάλαττα (Philstr. 835) désigne la « mer agitée ». Au sens propre, ἀναχαιτίζω « secouer sa crinière ».

<sup>105</sup> Voir aussi les termes exprimant la confusion intérieure, mentale, c'est-à-dire la folie provoquée par la peur : φρικώδη κλύειν, v. 1202 ; φόβος νεανικός, v. 1204 ; φρικώδες, v. 1216 ; δεινός... φόβος, v. 1218 ; φέρουσιν employé intr., v. 1224 ; φόβω...έκμαίνων, v. 1229 ; μαργῶσαι φρένας, v. 1230.



(σποδέω-ῶ « broyer », v. 1238) ; θραύω « briser », v. 1239) dans la course où l'entraînent les chevaux auxquels il est entravé (ἡνίαισιν ἐμπλακείς, v. 1236 ; δεσμὸν... δεθείς, v. 1237 ; v. 1244-1245).

Les verbes θραύω et σποδέω-ῶ rendent Hippolyte semblable à un navire qui se brise sur les rochers : πρὸς πέτραις, v. 1238<sup>106</sup>. Cette métaphore nautique était d'ailleurs amenée par la comparaison d'Hippolyte à un marin (v. 1221, ὥστε ναυβάτης ἀνήρ; v. 1224, οὔτε ναυκλήρου χερός) et par l'ambivalence de certains thèmes techniques désignant à la fois le (ou les parties du) char et le (ou les parties du) navire : ἰμός « rênes » et « câble », « agrès », v. 1222, 1245 ; ὄχος, v. 1212, 1225, 1229 et ὄχημα, v. 1233, « char » et « navire » ; οἴαξ « gouvernail » et « anneaux du joug où passent les rênes », v. 1227 ; δεσμός « câble » et « courroie pour un joug », v. 1237, 1244<sup>107</sup>.

Bien que la scène soit située, de façon explicite, sur un rivage marin (v. 1199-1200), le poète la transpose métaphoriquement en pleine mer. Hippolyte, sur son char, a véritablement subi un naufrage. Et l'île funeste aux navigateurs plane, tout au long de la pièce, sur le destin d'Hippolyte puisque Phèdre est venue de la Crète jusqu'à Trézène sur « une nef aux blanches ailes » v. 752-763. Si le monstre marin a laissé la place à un taureau<sup>108</sup> et le navire à un char, il s'agissait simplement pour le poète d'évoquer d'une manière tout à fait originale les violences de la mer. Et qu'y a-t-il, en effet, de plus paradoxal qu'un naufrage sur la terre ferme<sup>109</sup>.

<sup>106</sup> Les verbes θραύω (*Perses*, 416) et σποδέω-ῶ (*Ag.*, 670) sont précisément utilisés par Eschyle pour décrire le naufrage de la flotte perse (στόλον) à Salamine et de la flotte achéenne au retour de Troie.

<sup>107</sup> Cf. P. Segal, *The Tragedy of Hippolytus : the waters of Ocean and the Untouched Meadow*, HSPH, 70, 1965, p. 120 sq. ; J. Péron, *Les Images maritimes de Pindare*, Paris, 1974, p. 103.

<sup>108</sup> Le taureau est l'animal de Poséidon.

<sup>109</sup> Certaines épigrammes de l'*A.P.* traitent ce thème paradoxal du naufrage à terre : IX, 34, 36, 106, 398 ; XI, 248.

## 2) L'immobilisme insulaire.

Antagonique de la violence et du chaos de la mer, l'immobilisme est l'emblème de la représentation funeste de l'île dans la tragédie grecque. L'étude que j'ai menée a conclu à la pétrification symbolique du héros insulaire. *Philoctète* de Sophocle<sup>110</sup> commence à l'arrivée d'Ulysse et de Néoptolème à Lemnos. Le héros y avait été abandonné, dix ans auparavant, en raison de l'odeur repoussante dégagée par une blessure. C'est la morsure d'un serpent qui l'a rendu infirme et immobilisé dans l'île, vers 691 (οὐκ ἔχω βᾶσιν : « puisqu'il ne pouvait se mouvoir »), 41-42, 202-209, 91-92, 289-292<sup>111</sup>. Par antithèse, la flèche qu'il tire de son arc est rapide et va droit au but.

Dans *Prométhée Enchaînée* d'Eschyle, l'immobilisation du héros insulaire est plus nette encore<sup>112</sup>. La thématique des liens qui court comme un leitmotiv dans toute la tragédie<sup>113</sup> explicite le titre d'Eschyle : Προμηθεὺς Δεσμωτῆς. La scène initiale nous montre le martyr d'un homme que l'on enchaîne, pour l'éternité, à un rocher solitaire. Philoctète pouvait encore se traîner, avec difficulté, jusqu'à sa nourriture ; l'immobilisation de Prométhée, au contraire, est totale. Et bien que cela ne soit pas chose évidente, Prométhée est un héros insulaire. Une île l'emprisonne et l'immobilise.

Eschyle a substitué au pilier de la *Théogonie* d'Hésiode (διὰ κίων, v. 521-522) un rocher élevé : πρὸς πέτραις

<sup>110</sup> Sur *Philoctète*, *DEA*, 3ème partie, I, p. 339-376.

<sup>111</sup> Cf. χωλός « boiteux », v. 486, 1032 ; ἄπους, v. 632.

<sup>112</sup> Sur *P.E.*, *DEA*, 3ème partie, III, p. 412-453. Dans *Hippolyte* d'Euripide, on avait déjà décelé la thématique du lien inextricable (δεσμὸν δυσεξήγυστον, v. 1237) comme figure insulaire, dans l'arrière-plan crétois de la tragédie.

<sup>113</sup> Surtout dans le prologue, v. 1 à 126. δέσμα, v. 52, 141, 509, 513, 710, 1006 ; πέδη, v. 6, 76 ; γυιοπέδη, v. 168 ; χαλινός, v. 563 ; ψάλιον, v. 54 ; χάλκευμα, v. 19 ; ἀμφίβληστρον, v. 81 ; les verbes δέω, (προσ) πασσαλεύω, v. 56, 113, 65, 20 ; προσπορπατός, v. 141 ; πορπάω, v. 61 ; les adjectifs δετός, v. 148 ; ἄρρηκτος, v. 6 ; ἀδαμάντινος, v. 64 ; ἄλυτος, v. 154 ; etc...

ὕψηλοκρήμνοις, v. 4-5). Le spectateur devait s'interroger tout d'abord sur les raisons de cette modification, puis les différents personnages qui intervenaient dans la tragédie devaient lui en donner le sens : tous les personnages du *Prométhée Enchaîné* sont, en effet, liés de façon plus ou moins directe à Océan<sup>114</sup>. De fait, le rocher où est entravé le Titan, est une île symbolique, un récif au milieu de l'eau et il m'a semblé qu'Eschyle, dans cette tragédie, avait voulu donner une version masculine au mythe d'Andromède qui présente, de façon réelle et non symbolique, une héroïne enchaînée sur un écueil solitaire.

Dans *Ajax* de Sophocle, le héros de Salamine met fin à ses jours sur une grève déserte (v. 657). Il a planté son épée dans le sol, la pointe en l'air (v. 815-823) et se donne la mort après avoir dit adieu à Salamine (v. 859-860). Le lieu scénique est la plaine de Troie. Pourtant l'île de Salamine est présente tout au long du drame. Les références constantes à l'île (v. 134 sq., 860, 596-598), à la mer et au monde de l'humide (ἔφαλος, v. 191 ; σκηναῖς... ναυτικαῖς, v. 3 ; λειμώνια, v. 602 ; παρακτίους λειμῶνας, v. 654, 655 ; v. 412-415, 419-420, 862-863) m'ont amenée à conclure que Salamine était le lieu imaginaire de l'action et qu'il s'opérait, dans la tragédie, un transfert de la plage troyenne aux grèves rêvées de Salamine<sup>115</sup>.

Ajax, le héros Salaminien, s'enferme sur son glaive au bord de sa plage natale. L'arme est comme une image symbolique du pic prométhéen. Le fils de Télamon, par son suicide, est soumis à la même immobilité que Philoctète ou Prométhée. Dans la mise en scène d'ailleurs, un mannequin était sans doute substitué à l'acteur après la mort du héros, ce qui mettait davantage en évidence l'immobilisme d'Ajax.

<sup>114</sup> Océan, le père de tous les fleuves, vient en premier lui rendre visite. Puis c'est le tour des Océanides qui composent le chœur (elles personnifient les sources, les rivières, ... et ici, les larmes) ; Io est la fille d'Inachos, le dieu-fleuve et, par conséquent, la petite-fille d'Océan ; Cratos et Bia, les bourreaux inflexibles de Prométhée, sont les enfants de Styx, une Océanide, et Hermès est le fils de Maia, fille d'Atlas, lui-même petit-fils d'Océan ; dans la *Théogonie*, le père de Prométhée est Japet, frère d'Océan ; dans *Prométhée Enchaîné*, v. 560, Prométhée a épousé une fille d'Océan.

<sup>115</sup> *Ajax*, DEA, 3ème partie, II, p. 377-411.

Dans ces tragédies insulaires, on retrouve la même image, celle de la rigidité du rocher, opposée à la mouvance de la mer. Le héros qui aborde une île est atteint par l'immobilisme des lieux et il se statue à son tour<sup>116</sup>. Le rocher (écueil de Prométhée), la montagne (falaise de Lemnos) sont le symbole de cet immobilisme. Autour d'eux, tout est mouvement, fluidité, limpidité, comme est mouvance l'onde qui frappe les rivages insulaires.

### Conclusion.

On peut expliquer la présence de la mer et des îles dans le théâtre grec par l'expérience personnelle des auteurs. Il est, en effet, naturel qu'un poète, parce qu'il est né dans une île ou en bordure de mer, du fait aussi de ses voyages, évoque dans son œuvre la mer et les îles avec lesquelles il était en contact étroit.

L'auteur anonyme de la *Vie d'Euripide* ne s'y est pas trompé, qui attribue l'abondance des comparaisons maritimes du poète, né à Salamine<sup>117</sup>, à la grotte ouvrant sur la mer qu'il possédait dans l'île et où il passait des journées entières à méditer et à écrire<sup>118</sup>. D'ailleurs à la lecture des pièces et des fragments conservés d'Euripide, la mer paraît être l'un des ressorts tragiques les plus puissants et les plus usités de son théâtre : tempêtes et naufrages dans le *Cyclope*, *Hélène*, v. 1126-1131 et *Les Troyennes*, v. 77 sq. ; rejet par la mer du cadavre de Polydoros, faisant rejaillir l'action dans *Hécube* ; mort d'Hippolyte sur un rivage marin ; fuites en bateau, descriptions de

<sup>116</sup> Je montre dans ma thèse que l'infirmité qui condamne Philoctète à l'immobilité le pétrifie symboliquement. L'image de Philoctète à Lemnos est celle d'une statue de pierre dans une grotte insulaire : à Lemnos, Philoctète est littéralement *desséché*, v. 954 ἀὐαίνω). Les vers 999 à 1002 montrent donc la chute d'une statue au bas de son socle (ἀίπεινδὸν βᾶθρον).

<sup>117</sup> En 485 ou en 480, le jour de la célèbre bataille. Allusion dans *Ion*, 1160.

<sup>118</sup> D'après Philochore, cité par Aulu-Gelle, *Nuits attiques*, 15, 20 ; *Vie*, l. 62-65 ; Satyros, fg. 39, col. IX. *Vie*, 64-65 : ὄθεν καὶ ἐκ θαλάσσης λαμβάνει τὰς πλείους τῶν ὁμοιώσεων.

l'appareillage du navire, départs vers le large<sup>119</sup>, intervention des dieux tutélaires de la navigation (= *dei ex machina*) dans *Iphigénie en Tauride* et *Hélène* ; etc.

On sait qu'Eschyle a combattu à Marathon (490) et à Salamine (480)<sup>120</sup>. Sa tragédie des *Perses* n'est donc pas uniquement liée à l'actualité historique et la netteté du tableau qu'il nous donne montre plus d'une fois qu'il s'agit véritablement d'une scène vécue par l'auteur. Le succès des *Perses* fut l'occasion d'un premier voyage en Sicile<sup>121</sup> où il composa une tragédie en rapport direct avec l'île qui l'a accueilli, *L'Etna* ou *Les Etnéennes* (470)<sup>122</sup>.

On sait aussi que les parents d'Aristophane firent partie, en 430, des Clérouques qui s'établirent à Egine et qu'ils y exploitèrent, pendant quelque temps, un petit domaine. C'est ce qui explique l'allusion des *Acharniens*, v. 652-654<sup>123</sup>.

Mais qu'il s'agisse d'épigrammes votives, funéraires ou démonstratives, de tragédies ou de comédies, tous ces textes mettent en scène les dangers que peut représenter une île, ainsi que les malheurs qui accablent ceux qui vont sur la mer. Cette vision de l'horreur du voyage sur mer et de l'île funeste, qui s'exprime également dans l'art<sup>124</sup>, résulte, en fait, d'une expérience vécue quotidiennement par les Grecs de l'Antiquité, laquelle confère à la thématique de la mer et des îles comme lieux du mal et du malheur toute son authenticité.

Si l'on considère le contact étroit que les Grecs avaient, par la géographie, avec la mer et les îles si l'on a dans l'esprit leur connaissance de la pêche, de la voile, des vents et des tempêtes, il n'est pas étonnant que cette intimité odieuse et source de douleurs se soit reflétée dans la langue et que le grec ait utilisé son voca-

<sup>119</sup> Dans *Iphigénie en Tauride*, le poète insiste sur l'hésitation du navire ballotté par les flots et fait ainsi monter l'angoisse des spectateurs.

<sup>120</sup> *Les Salamiennes* ont pour objet l'infortune de Teucer chassé de Salamine par Télamon.

<sup>121</sup> Il y mourut à Géla, en 457.

<sup>122</sup> *DEA*, p. 154.

<sup>123</sup> Cf. aussi *Gren.*, 361-364 ; *Guép.*, 121-122 ; *Nuées*, 1355-1356.

<sup>124</sup> Cf. en particulier les stèles de naufragés.

bulaire maritime particulièrement riche à des fins symboliques : le *topos* de la mer périlleuse et de l'île funeste apparaît, en effet, également, sous une forme métaphorique.

Marins accomplis, mais avec un sentiment d'horreur pour le voyage en mer et le souvenir d'un temps où ils n'osaient l'affronter, tel est le paradoxe des anciens Grecs. Aujourd'hui encore, cette crainte n'a pas disparu et Y. Chataigneau et J. Sion relevaient qu'en 1928, par exemple, pour toutes les Cyclades, on ne comptait que 670 pêcheurs et que la population y menait une vie de paysans, totalement étrangère à la mer, malgré l'exiguïté et la médiocrité des champs et la position de l'archipel qui le prédestinait à la navigation<sup>125</sup>.

La tragédie raconte toujours une souffrance aiguë. Mais quand cette souffrance est située dans ces lieux inhospitaliers, inhumains que sont la mer et les îles, elle est poussée à son paroxysme puisque le héros est en dehors de l'univers rassurant de la πόλις. Il faut quitter l'île (Pharos, pour Hélène ; Lemnos, pour Philoctète ; ...), franchir la limite des Symplégades, îles noires, s'il en est (Iphigénie), et mettre le pied sur le continent pour retrouver, enfin, le bonheur. Telles sont ces tragédies maritimes ou insulaires qui montrent toujours, à l'épilogue, le départ du héros ou de l'héroïne de ces lieux maudits.

Christine Goyens-Slezakowa

---

<sup>125</sup> Y. Chataigneau, J. Sion, *Géographie universelle*, t. VII, IIème partie, p. 561, 513 et 563.



## APPENDICE I

## Liste des titres

## 1. Titres maritimes.

- La Mer*, Θάλαττα de Dioclès et Phérécrate.  
*Les Tireurs de filets*, Δικτυουλκοί d'Eschyle.  
*Les Pêcheurs*, Ἀλιεῖς de Ménandre ; *La Pêcheuse*, Ἀλιευομένη d'Antiphane.  
*Le(s) Pilote(s)*, Ναύκληρος d'Eudoxe et Ménandre ; -οι de Nausicratès ; Κυβερνήτης d'Alexis ; -νήται de Ménandre.  
*Le Marchand*, Ἐμπορος d'Epicrate, Philémon, Diphile.  
*Les Vaisseaux marchands*, Ὀλκάδες d'Aristophane.  
*Le Trident*, Τριόδους d'Epicrate.  
*Les Poissons*, Ἰχθύες d'Archippos.  
*Le Naufrage*, Ναυαγός d'Ephippus et d'Epicharme ; de Dionysos, Διόνυσος d'Aristophane ou Archippos.  
*Le Combat naval*, Ναυμαχία de Nicomaque.  
*Les Femmes qui naviguèrent jusqu'au bout*, Διαπλέουσαι d'Alexis.  
*Les Filles qui s'embarquent*, Συνεκπλέουσαι de Philippide.  
*Les Filles qui changèrent de navire*, Μετεκβαίνουσαι de Nicomaque.  
*L'Heureuse navigation ou (Aphrodite) de la bonne traversée*, Εὐπλοια d'Antiphane.  
*Les Plongeurs*, Βάπτται d'Eupolis.  
*Le Pourpre*, Πορφύρα de Xénarque et Timoclès.  
*Glaucos marin*, Γλαῦκος Πόντιος d'Eschyle.  
*Nauplios au rivage (débarquant)*, Ναύπλιος καταπλέων de Sophocle.  
*Orthanès*, Ὀρθάννης d'Eubulos.  
*Galatée*, Γαλάτεια d'Alexis et Nicocharès.  
*Nausicaa*, Ναυσικάα de Sophocle, Philyllios, Eubulos.  
*Les Sirènes*, Σειρήνες de Theophile et Nicophon.  
*Andromède*, Ἀνδρόμεδα de Sophocle, Euripide, Antiphane.



*Les Néréides*, Νηρηίδες d'Eschyle, Anaxandride.  
*Les Phéaciens*, Φαίακες de Sophocle.  
*Le Pêcheur de thons*, Θυννοθήρας de Sophron.

## 2) Titres insulaires.

*Les Iles*, Νῆσοι d'Aristophane ou Archippos, Platon.  
*Les Insulaires*, Νησιῶται de Téléclides.  
*L'Andrienne*, Ἀνδρία de Ménandre.  
*Les Camiciens*, Καμικοί de Sophocle.  
*Chalcis*, Χαλκίς de Ménandre.  
*Le(s) Chypriote(s)*, Κύπριος d'Alexis ; -ιοι de Dicéogène.  
*Le(s) Crétois(es)*, Κρής de Ménandre ; Κρητες d'Euripide, Apollophanès, Nichocharès ; Κρησσαι d'Eschyle, Euripide.  
*Délos*, Δήλος de Timoclès ; *Le Délien*, Δήλιος de Philostéphane ; *La Délienne*, Δηλιά de Sophilos ; *Les Déliades*, Δηλιάδες de Cratinos.  
*La Femme d'Enna*, Ἐνναία d'Apollodore de Carystos.  
*Les Etnéennes*, Αἰτναῖαι d'Eschyle.  
*Les Satyres icariens*, Ἰκάριοι Σάτυροι de Timoclès.  
*Les Imbriens*, Ἴμβριοι de Ménandre ; Λημνομέδα de Strattis.  
*Les Lemniens*, Λήμνιοι d'Eschyle ; *La, Les Lemnienne(s)*, Λημνία d'Alexis ; Λήμνιοι de Sophocle, Aristophane, Nicocharès, Antiphane, Diphile ; Λημνομέδα de Strattis.  
*Leucade ou la Leucadienne*, Λευκάς ou Λευκαδία d'Amphis ;  
*Le, la Leucadien(ne)*, Λευκάδιος d'Antiphane ; Λευκαδία d'Alexis, Diphile, Ménandre.  
*Leucé*, Λεύκη d'Alexis.  
*Dias* (= la nymphe de Naxos), Δίας d'Eupolis.  
*Le Rhodien*, Ῥόδιον d'Alexis ; *La Rhodienne*, Ῥοδία de Philémon.  
*Les Salamiennes*, Σαλαμίνιοι d'Eschyle ; pièce d'un auteur inconnu sur une inscription.  
*La Samienne*, Σαμία d'Anaxandride, Ménandre ; *Les Samiens*, Σάμιοι de Cratès.

*Les Samiens de Thrace*, Σαμόθρακες d'Athénion.

*Les Scyriens (ou Scyriennes)*, Σκύριοι, -ιαί de Sophocle,  
Euripide.

*Les Sérifiens*, Σερίφιοι de Cratinos.

*La Sicile*, Σικελία de Démétrios ; *Le Sicilien*, Σικελικός de  
Philémon, Diphile.

*Le Syracusain*, Συρακόσιος d'Alexis.

*L'Homme de Zacynthe*, Ζακύνθιος d'Antiphane.

## APPENDICE 2

### L'horreur du voyage en mer d'après les épigrammes de l'anthologie grecque

– *Épigrammes funéraires de naufragés :*

Livre VII : 263-288, 291-294, 303, 350, 366, 374, 376, 382, 383, 392, 393, 395, 397, 404, 494-497, 499-503, 506, 510, 532, 534, 537, 539, 543, 582, 584, 586, 587, 591, 592, 624, 630, 631, 636, 639, 640, 642; 650 bis-653, 665, 675, 699, 738, 739.

Livre IX : 215, 52, 84, 228, 262, 269, 271, 289, 292, 429.

Livre XI : 245, 247 ; XIII : 12, 27 ; XV : 10.

App. 9, 307.

– *Épigrammes funéraires d'hommes qui ont subi un naufrage, mais n'y ont pas trouvé la mort :*

VII : 76, 289, 550, 290, 498 ; IX : 34, 36, 106, 398.

– *Tempêtes, vents, nuits, vagues :*

Tempêtes : VII : 263, 273, 293, 366, 392, 395, 494, 495, 501, 503, 586, 640, 652 ; XIII : 12 ; XV : 10.

Vents : VII : 263, 264, 273, 293, 294, 303, 374, 397, 495, 500-502, 532, 582, 586, 636, 653, 665, 738, 739 ; XIII : 27.

Nuit : VII : 270, 273, 392 ; XIII : 12.

Vagues : VII : 273, 291, 293, 303, 392, 395, 495, 503, 582, 592, 624, 652, 653, 665, 739 ; IX : 215 ; XIII : 12, 27 ; XV : 10

(IX : 30, 31, 105, 131, 376 / IX : 32, 33, 35).

– *Position des astres :*

VII : 272, 273, 293, 392, 395, 495, 502, 503, 534, 539, 653, 640.

- *Audace* :  
VII : 263, 376, 264 ; IX : 29.
- *Commerce et appât du gain* :  
VII : 272, 404, 500, 532, 534, 585 ; IX : 29.
- *Anonymat* :  
VII : 265, 269, 282, 350, 675, 264, 277, 279-281, 288, 582, 584, 586, 268, 276, (290), 382, 383, 393, 404, 496, 624, 630, 636, 699.
- *Cénotaphes* :  
VII : 270-275, 291, 292, 374, 392, 395, 397, 495-497, 500, 537, 539, 591, 592, 650 bis-653 ; XIII : 27 ; App. 9.
- *Engloutissement dans les flots* :  
VII : 270-273, 285, 292, 374, 392, 397, 494-496, 499, 532, 543, 587, 591, 592, 624, 630, 650 bis, 652, 653, 665, 738 ; IX : 215, 262, 271, 292 ; XIII : 27 ; XV : 10.
- *Plaintes des naufragés* :  
VII : 267, 278, 283, 284, 287, 382, 393 ; App. 307.
- *Poissons et monstres marins* :  
VII : 273-276, 286, 288, 294, 383, 395, 506 ; IX : 269 ; (IX : 17, 18, 371).
- *Iles funestes aux navigateurs* :  
VII : 272, 534, 275, 366, 496, 497, 499, 651, 699, 501, 631, 639, 642, 738, 739 ; IX : 289 ; XIII : 12 ; ép. anon. 307.
- *Écueils* :  
VII : 275, 499 ; IX : 289, 429 ; XI : 31 ; XIV : 143 ; XV : 10.

- *Thèmes voisins de la mort en mer* :  
VII : 293, 640 ; VII : 654 ; IX : 308 ; XI : 162 ; XVI : 276 ;  
(VII : 693) ; VII : 303, 291, 637, 543 ; IX : 267, 83, 370,  
10 (407, 276, 84, 82).
- *Protection en mer* :  
VI : 5, 27, 28 ; IX : 40, 41, 42, 85, 109, 674, 675, 308 ;  
XVI : 276 ; ép. anon. 105 ; IX : 88, 222.
- *Divinités salvatrices* :  
VI : 164, 349, 223, 69, 70, 231, 301, 245, 342, 278, 251,  
230 ; XIII : 10 ; VII : 550, 668, 631 ; V : 301, 11, 17 ;  
XVI : 264 bis ; IX : 601, 144, 143, 107, 788, 474, 90,  
674, 7, 9, 290, 333 ; X : 24, 1, 2, 4-8, 14-17, 21, 25 ;  
App. 15, 123, 283, 45, 67, 219.
- *Prières pour une heureuse navigation* :  
VI : 349 ; IX : 9, 90 (143) ; X : 17, 25 ; XIII : 12.
- *Offrandes pour une heureuse navigation* :  
VI : 251 ; V.17 ; X : 7, 14, 16 ; ép. anon. 283.
- *Offrandes propitiatoires à une bonne pêche ; actions de grâces* :  
VI : 11-16, 179-187, 89, 105, 196 ; IX : 601 ; VI : 33,  
167 ; X : 9.
- *Prières pendant la tempête* : IX : 290.
- *Actions de grâces au retour d'un voyage* : VI : 6 ; X : 24 ; ép.  
anon. 283.
- *Offrandes pour un sauvetage* : VI : 164, 166, 231, 245.
- *Offrandes de marins qui abandonnent leur métier* : VI : 69, 70.
- *Offrandes de pêcheurs qui abandonnent leur métier* :  
VI : 4, 5, 23, 25-30, 38, 90, 93, 192, 193, 230, 296.



**Fig. 42 :**

Une des premières représentations de navire de la mer Égée.

Vase rituel de terre cuite. Ahtènes. Musée National.

D'après P. Lévêque, *L'aventure Grecque*, p. 16-17 (Paris, 1967)



## « FUNÉRAILLES D'UNE NAVIGATION TRAGIQUE <sup>1</sup> »

A propos d'une stèle funéraire grecque du Musée Calvet

par Odile CAVALIER  
Musée Calvet d'Avignon

Parmi la riche collection des reliefs funéraires et votifs grecs abrités au Musée Calvet depuis le XIX<sup>ème</sup> siècle, collection récemment accrue de deux œuvres de choix<sup>2</sup>, la stèle de Prothumos (Fig. 44) constitue une des pièces les plus significatives<sup>3</sup>. De dimensions relativement modestes<sup>4</sup>, la stèle offre une forme pyramidante à terminaison angulaire ornée d'un fronton

---

<sup>1</sup> *Anthologie Palatine*, livre VII, n° 495 d'Alcée de Messénie: « mais en mer elles ne sont pas rares, les funérailles d'une navigation tragique ».

<sup>2</sup> En 1989 le Musée Calvet a acquis un autel votif attique sans doute d'époque hellénistique avec une représentation de Pan et d'Apollon ainsi qu'une stèle funéraire phrygienne à double registre du début du III<sup>ème</sup> siècle après Jésus-Christ (Inv. 24500 et 24501). Cf. *Gazette des Beaux-Arts*, CXV, mars 1990, *Chronique des Arts*, fig. 4 et 5 (publications sur ces pièces à paraître).

<sup>3</sup> Cf. en dernier lieu sur la stèle de Prothumos, *Art grec. De la terre à l'image*, Toulouse, Musée Saint-Raymond, 1990, n° 70, fig. p. 69 (notice par O. Cavalier).

<sup>4</sup> Inv. E 13, marbre blanc à grains moyens et cristallins ; h : 0,51 m ; l : 0,33 m ; fronton : 0,22 m x 0,13 m ; hauteur du relief : 0,20 m ; largeur du relief : 0,195 m ; E : 0,08 m ; hauteur des lettres : 0,012 m (*sigma* et *éta*) et 0,015 m ; provenance inconnue, faisait partie de la collection vénitienne des Nani. Fut acheté en 1820 par A.L. de Sivry à G.D. Almorò Tiepolo. En 1841, Sivry vendit la pièce au Musée Calvet. Sur l'histoire de la collection Nani, cf. O. Cavalier, « Le Musée Nani de Venise. Réflexions sur la formation et la dispersion d'une collection d'antiquités », *Bulletin Salomon Reinach*, 5, 1987, p. 69-84.



pourvu d'acrotères. La mouluration sous le rampant du fronton comprend un bandeau et un quart de rond, à la base une doucine et un bandeau. La scène représente un jeune homme nu, visage de profil, assis de trois-quarts sur un rocher. Sa jambe droite repose au sol, la gauche est surélevée. Il s'appuie sur le rocher de la main droite tandis qu'il soutient son visage penché en avant de l'autre main. Devant lui apparaissent la poupe et l'extrémité de la rame-gouvernail d'un navire.

Si la forme de la stèle est ordinaire à l'époque hellénistique dans les Cyclades et en Grèce de l'Est, la nature du motif apparaît beaucoup plus spécifique. Le thème de l'homme assis sur un rocher à côté d'un navire remonte à l'époque classique. La stèle attique de Démocleidès représente un jeune homme, vêtu d'une tunique courte, assis sur le rivage, ses armes à ses côtés, contemplant tristement la poupe d'un navire, tandis que se devine l'étendue illimitée des flots, impression suggérée par le large emploi du bleu pour le fond<sup>5</sup>. A l'époque hellénistique et notamment à Rhénée, le motif fait l'objet d'une série abondante et diversifiée. M. Th. Couilloud dégage quatre variantes de ce thème :

- (a) personnage assis dans un navire ;
- (b) personnage assis sur un rocher ;
- (c) personnage assis sur un rocher, près de lui un navire ;
- (d) personnage assis sur un rocher avec près de lui un navire ballotté par les flots et des naufragés dont la tête seule émerge<sup>6</sup>.

Dans les quatre variantes, soit le défunt arbore une tunique courte agrafée sur une épaule, vêtement porté par les petites gens et les travailleurs, soit il est nu comme sur la stèle qui nous

<sup>5</sup> Cf. notamment M. Guarducci, *Epigrafia greca*, tome III, Rome, 1974, fig. 59 (début du IV<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ).

<sup>6</sup> Th. Couilloud, « Monuments funéraires de Rhénée », *EAD XXX*, Paris, 1974, p. 294-298 et n° 110, 327-349. Cf. aussi T. Ritti, *Iscrizioni e rilievi greci nel Museo archeologico Maffeiano di Verona*, Rome, 1981, n° 60 (fin II<sup>e</sup> siècle-début I<sup>er</sup> siècle avant Jésus-Christ) = Couilloud, *op. cit.*, n° 341.

intéresse<sup>7</sup>. Sur certaines pièces, des figures annexes, femmes, serviteur ou enfant dont l'allure reproduit celle d'un adulte miniature entourent l'homme assis sur le rocher et l'assistent en silence ou lui serrent la main<sup>8</sup>. Le décalage volontaire né de cette proximité insolite, accentué sur une stèle<sup>9</sup> par le contraste entre la nudité de l'homme assis et la tenue impeccable du garçonnet, rehausse le sentiment d'isolement pathétique du personnage principal. Deux monuments traduisent de manière originale l'image du naufrage ; la première, avec une singulière économie de moyens et une grande force, montre une barque retournée, vide, suggérant l'angoisse sur le sort de la victime. La seconde décrit l'instant fatidique, la chute dans les flots<sup>10</sup>. La lecture des épigrammes de l'*Anthologie Palatine* révèle que les éléments naturels (tempête, vent) ne déterminent pas la majorité des naufrages mortels<sup>11</sup>. L'imprudente audace du marin doit souvent être incriminée ou, moins noblement, son manque de sobriété !<sup>12</sup> Parfois, le drame survient, ô ironie du sort, au bord même du rivage.

Notre stèle se rattache au type (c) de la classification de M. Th. Couilloud. Au demeurant, les variantes (c) et (d) s'obser-

<sup>7</sup> Personnage nu, n° 327-330, variante (c) ; 333, variante (c) avec figure annexe (serviteur) ; 334, variante (c) (avec enfant) ; 339, variante (c) ; 342, variante (d) ; 345, variante (a) ; 349.

<sup>8</sup> Cf. Couilloud, *op. cit.*, n° 333, 331, 345, 344 (serviteur), 332, 334 (enfants drapés dans l'himation), 336 (femme, servante et serviteur), 346 (femme seule).

<sup>9</sup> *Id. Ibidem*, n° 334 (fin II<sup>ème</sup> siècle-début I<sup>er</sup> siècle avant Jésus-Christ).

<sup>10</sup> Couilloud, *op. cit.*, n° 350 (stèle de Dionusis), n° 348 (stèle de Kerdon). Voir aussi le n° 349 (stèle de Gaius Salustis où le naufragé déjà tombé à l'eau tente vainement de se raccrocher à la rame-gouvernail).

<sup>11</sup> Pour un exemple de naufrage causé par la tempête, cf. par exemple *Anthologie Palatine*, livre VII n° 263, 264, 376, livre IX n° 29 (exemples empruntés à la communication de Ch. Goyens, « L'horreur du voyage en mer d'après les épigrammes de l'*Anthologie Palatine* »).

<sup>12</sup> Cf. *Anthologie Palatine*, VII, n° 398 (d'Antipater de Thessalonique), n° 625 (du même) : « le fils de Calligénès Diodoros d'Olynthe est mort, sachez-le bien, dans un port, en se laissant aller par devers la proue une nuit qu'il vomissait le trop-plein d'un banquet », ... n° 533 (de Denys d'Andros) etc.

vent dans d'autres Cyclades, Naxos, Cythnos<sup>13</sup>. Des îles de la côte d'Asie Mineure, notamment Chios, Rhodes, exploitent aussi ce motif iconographique à l'époque hellénistique, en quasi totalité la variante (b). Seule une stèle illustre le type (c)<sup>14</sup>.

L'attitude du jeune homme, tourné vers la droite, la nature de ses gestes, la disposition des différents éléments de la scène, appellent de nombreux parallèles avec des stèles de Rhénée<sup>15</sup>. Une origine cycladique, sinon délienne, apparaît donc assurée. La datation du document repose sur plusieurs éléments. La série des stèles déliennes surgit au plus tôt dans la seconde moitié du II<sup>e</sup> siècle et perdure au I<sup>er</sup> siècle avant Jésus-Christ. Les comparaisons établies du point de vue stylistique avec des stèles de Rhénée couvrent une période similaire assez large, II<sup>e</sup>-I<sup>er</sup> siècles avant Jésus-Christ.

L'écriture, régulière, présente des *sigma* et des *epsilon* lunaires, particularité observée à Rhénée, rappelle M. Th. Couilloud, dès le III<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ, qui devient d'un usage fréquent aux II<sup>e</sup>-I<sup>er</sup> siècles avant Jésus-Christ<sup>16</sup>. La forme des autres lettres, *pi* à hastes égales, *alpha* à barre brisée,

<sup>13</sup> Couilloud, « Reliefs funéraires des Cyclades de l'époque hellénistique à l'époque impériale », *BCH*, 98, 1974, p. 397-498 ; n° 92, fig. 83 (Naxos, fin de l'époque hellénistique, début de l'époque impériale) ; n° 94, fig. 85 (Cythnos) ; n° 95, fig. 86 (Naxos). Cf. aussi A. Maiuri, *Nuova silloge epigrafica di Rode e Cos*, Florence, 1925 II, n° 579.

<sup>14</sup> E. Pfuhl et H. Möbius, *Die ostgriechischen Grabreliefs*, tome I, Mainz, 1977, n° 823 (Chios, II<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ), homme nu assis sur un rocher, à côté de lui poupe d'un navire ; n° 824 (Rhodes, III<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ), homme vêtu d'une tunique assis sur un rocher ; n° 825 (Syme probablement, III<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ), homme nu assis sur un rocher ; n° 826, homme presque entièrement nu, draperie jetée sur le bras gauche, assis sur un rocher ; n° 828 (Cos, époque hellénistique tardive), homme nu assis sur un rocher.

<sup>15</sup> *Id. Ibidem*, n° 333, 337, 338 pour la mise en page de la scène : homme assis à gauche, poupe et rame à droite (ou poupe seule) ; sur les exemples n° 337 et 338 les personnages sont vêtus d'une tunique courte ; pour la position des jambes, *Id. Ibidem*, n° 333, pour l'attitude générale du corps et le mouvement des bras, cf. n° 342.

<sup>16</sup> Couilloud, *op. cit.*, p. 245. De son côté L. Robert, *Bulletin épigraphique*, 1976, n° 484, p. 500-564 et *Bulletin épigraphique*, 1978, n° 19, rappelle : « Les formes cursives sont une imitation des papyrus. Peut dater de la basse époque hellénistique ».

*omicron* de même taille que les autres lettres, est ordinaire dans les inscriptions cycladiques de la fin du II<sup>ème</sup> et du I<sup>er</sup> siècle avant Jésus-Christ. M. Th. Couilloud propose le I<sup>er</sup> siècle avant Jésus-Christ comme datation. Le formulaire, très bref, ne comporte que le nom du défunt suivi de la formule de salutation, *χρηστός, χαίρει* usuelle à l'époque hellénistique dans les inscriptions de Rhénée pour les hommes de naissance libre<sup>17</sup>. L'adjectif *χρηστός* souligne les qualités que le défunt posséda de son vivant<sup>18</sup>. *χαίρει* comme le souligne E. Rohde est « la répétition du dernier adieu que le vivant adresse au mort au moment où le convoi funèbre quitte la demeure ». Saluer le mort, rappelle ce savant, constitue un acte d'*εὐσέβεια*. C'est un réconfort pour lui que de s'entendre appeler par son nom<sup>19</sup>. Cette interjection se répand sur les épitaphes à partir du III<sup>ème</sup> siècle

<sup>17</sup> Couilloud, *op. cit.*, p. 255 et p. 486.

<sup>18</sup> L'adjectif *χρηστός* souligne les qualités morales du défunt qui n'a laissé que d'agréables souvenirs sur terre : « Tandis qu'*ἀγαθός* représente la valeur abstraite, *χρηστός* peut dénoter la bonté dans l'action ». Cf. à ce sujet M.N. Tod, « Laudatory Epithets in Greek Epitaphs », *ABSA*, 46, 1941, p. 182-190. Cependant A.M. Verilhac, *Paidés Aôroi : Poésie funéraire II Commentaire*, P, 1982, p. 5, exprime un avis différent. « *ἀγαθός* énonce un jugement moral tandis que *χρηστός* exprime une appréciation d'ordre social. En effet *χρηστός* a non seulement le sens bien attesté de serviable, secourable, mais plus largement celui d'aimable ; et désigne celui qui se rend à la fois utile et agréable à son entourage ». Cette épithète en Attique à l'époque classique est réservée à l'ordinaire aux étrangers et aux esclaves. Cf. à ce sujet O. Bradeen, *The Athenian Agora*, vol. XIII, *The Funerary Monuments*, Princeton, 1974, et pour des exemples du nom seul suivi de l'adjectif *χρηστός*, n° 713, 718, 719, 720, etc. Cf. aussi pour l'emploi de *χρηστός* L. Robert, « Epitaphe d'un berger à Thasos », *Hellenica*, VII, p. 152-160 où le berger est *χρηστός τοῖς δεσπότηαις*. Pour un exemple sur une stèle de femme, cf. Ch. W. Clairmont, « Gravestone and Epigram. Greek Memorial from the Archaic and Classical Period », *Mainz on Rhine*, 1970, n° 49, épigramme de Theophilè, milieu ou seconde moitié du IV<sup>ème</sup> siècle avant Jésus-Christ.

<sup>19</sup> E. Rohde, *Psyché. Le culte de l'âme chez les Grecs et leur croyance à l'immortalité*. Paris, 1928 (traduction française), p. 547, note 2, évoque l'inscription gravée sur la stèle de Quintus Marcus Strato (II<sup>ème</sup> siècle après Jésus-Christ) où le défunt demande aux membres de la corporation d'acteurs à laquelle il appartenait et par laquelle il a été enterré, de crier son nom quand ils passent devant la tombe et de battre des mains pour lui faire plaisir.

avant Jésus-Christ<sup>20</sup>. L'absence de patronyme, phénomène sur laquelle nous reviendrons, se vérifie sur plusieurs stèles de la série, cycladiques et de Grèce de l'Est<sup>21</sup>. Le nom de Prothumos, indiquant la bonne volonté, le zèle, l'ardeur, témoigne de l'engouement répandu à l'époque hellénistique pour les noms abstraits célébrant des vertus morales<sup>22</sup>. Ce beau nom est rare, quoique attesté à Rhodes<sup>23</sup>.

Comme sur la plupart des stèles contemporaines, l'exécution est soignée, les proportions équilibrées et les mouvements aisés. A la différence des œuvres décrivant la variante (d) du motif, le climat de la scène ne traduit pas l'horreur rétrospective du drame survenu, le naufrage, mais respire seulement la mélancolie. Tout concourt à ce sentiment : la position du corps, très souple, prêt à se relâcher et non cassé en deux, brisé par une épreuve insurmontable<sup>24</sup>, la molle douceur de la silhouette à la plastique juvénile, presque adolescente. L'imprécision de la musculature caractérise d'ailleurs la figure du naufragé sur d'autres stèles insulaires<sup>25</sup> ; l'expression du visage, malgré l'usure, semble empreinte d'une torpeur rêveuse. Même le rocher accueillant le jeune homme, aux contours indécis, évoque presque un coussin. Le contraste est grand avec certains monuments où le traitement du roc, constitué de pierres empilées en bon ordre, répond à un souci de réalisme<sup>26</sup>.

<sup>20</sup> Cf. à ce sujet Rohde, *op. cit.*, p. 547. Cf. également J. Pouilloux, *Choix d'inscriptions grecques*, Paris, 1960, n° 49 (Thespies).

<sup>21</sup> Couilloud, *op. cit.*, n° 348, 350, 354, Pfuhl et Möbius, *op. cit.*, n° 828 (Cos).

<sup>22</sup> Ces noms se remarquent sur les épitaphes d'Erétrie. Cf. à ce sujet Ch. Dunant, *Stèles funéraires d'Erétrie*, Eretria VI, Rome, 1978.

<sup>23</sup> Maiuri, *op. cit.*, n° 112 (nécropole orientale de Rhodes). Cf. pour d'autres exemples, W. Pape et G. Benseler, *Wörterbuch der griechischen Eigennamen*, réédition Graz, 1959, renvoie à *CIG*, n° 268 et *CIG* III 5149.

<sup>24</sup> Couilloud, *op. cit.*, n° 339 (fin II<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ).

<sup>25</sup> *Id. Ibidem*, n° 327, 330, 333 ; Pfuhl et Möbius, *op. cit.*, n° 823 et surtout le n° 828 (l'homme assis sur le rocher est tourné vers la gauche).

<sup>26</sup> Cf surtout Couilloud, *op. cit.*, n° 341 mais aussi le n° 330, 332, 337 ; la même facture s'observe sur les stèles de Grèce de l'Est. Cf. notamment Pfuhl et Möbius, *op. cit.*, n° 828.

Pourtant, derrière cette atmosphère feutrée, comme assourdie, se cache une réalité oppressante dont le spectateur du temps mesurait d'emblée la portée. Comme l'ont démontré M. Th. Couilloud et plus encore Ph. Bruneau<sup>27</sup>, le motif de l'homme assis sur un rocher signale un type particulier de sépulture, un cénotaphe et non la profession du disparu (marin, pêcheur), les circonstances du décès (nauffrage) ou la mort loin de la patrie, même si ces phénomènes peuvent se superposer, comme en témoigne du reste l'iconographie, en particulier dans la variante (d) où la référence au naufrage s'impose.

Parmi les quatre-vingts épigrammes de naufragés du livre VII de l'*Anthologie Palatine*, plusieurs d'entre elles comportent une allusion voilée au cénotaphe par le biais de l'expression « tombe mensongère » « inscription mensongère »<sup>28</sup>. Parfois, le terme même de cénotaphe, littéralement « tombe vide », figure expressément : « Il est dans la mer le cadavre glacé et ici le

---

<sup>27</sup> Ph. Bruneau, *Deliaca*, *BCH*, 99, 1975, p. 268-311 et p. 294-297 et Couilloud, *op. cit.*, p. 295-298 pour le rappel des théories anciennement en vigueur au sujet de ce motif, rocher, symbole de l'île des Bienheureux dans laquelle les défunts échappant au sort commun auraient été transportés (théorie de A. Gerhard) ou symbole de la mort en terre étrangère (théorie d'A.D. Michaelis).

<sup>28</sup> *Anthologie Palatine*, VII, n° 374, 395, 392, etc.

cénotaphe crie sa triste navigation »<sup>29</sup>.

Le rocher symbolise donc l'absence de sépulture qui frappe ceux dont le corps n'a pu être retrouvé. D'innombrables épitaphes dépeignant le sort tragique de naufragés reprennent l'image du rocher qui dissimule les restes de la victime : « Pierres du littoral, nous enveloppons Glinis qu'un cruel tourbillon du flot fit tomber et entraîna quand il pêchait du haut d'un rocher à pic ; nous avons été amoncelées par toute la foule de ses compagnons de travail »<sup>30</sup>. A plusieurs reprises, le défunt se plaint de la proximité des flots dont le tumulte réactive sans trêve le souvenir cruel de sa fin<sup>31</sup>.

Le navire figuré à côté du disparu suggère que sa vie se déroula en mer, mais aussi que la mer fut son tombeau, double

<sup>29</sup> *Id. Ibidem*, n° 495 (d'Alcée de Messénie. Pour d'autres exemples, *Id. Ibidem*, n° 271 (De Callimaque) : « Son corps baigne quelque part dans la mer et à la place de celui-ci, vous passez devant un nom et un monument vide » ; n° 592 (De Julien ?), n° 500 (D'Asclépiade) emploie l'expression « tertre vide » *κενὸν ἡρίον*, n° 395, n° 374 ; on trouve les deux expressions « tombeau vide, mensonger », n° 653 etc. Cf. aussi G. Kaibel, *Epigrammata graeca ex lapidibus conlecta*, Berlin, 1878, n° 186, vv. 5-8 : « Loin de ma terre natale, la Bithynie, je perdis ma vie parce que je fis confiance à un triste voyage et à mon propre navire ; maintenant, je repose sur la grève d'une mer agitée, contemplant la mer qui fut cruelle pour moi », n° 230, 1 (Erythrée, époque tardive), n° 279 (Corcyre, VIème siècle avant Jésus-Christ), n° 278 (D'Archias de Byzance) : « ici, sur les écueils battus par les flots, près de la mer méchante, des mains étrangères m'ont donné la sépulture » ; n° 287 (D'Antipater de Sidon) : « Même mort, la mer me tourmentera, moi, Lysis, enterré sous un rocher solitaire ; elle fera toujours entendre sa voix stridente à mon oreille près de mon tombeau qui en est assourdi », etc. Parmi les causes de mort prématurée, la noyade est une des plus fréquentes et cette tragédie constitue la trame de plusieurs épigrammes. Cf. en particulier Verilhac, *op. cit.*, I, n° 96 (Sinope, IIIème siècle) qui évoque un cenotaphe : « ... à quinze (ou dix-huit) ans... où as-tu quitté la lumière parmi les flots impitoyables ? Sur une tombe vide Markion, qui fut élevé avec toi, a fait dresser la stèle, en souvenir éternel ».

<sup>30</sup> *Id. Ibidem*, n° 693 (D'Apollonidas de Smyrne). Cf. aussi n° 501 (De Persée de Thèbes ou de Macédoine) : « Le souffle orageux de l'Euros t'a rejeté, Philis, nu sur le rivage toujours baigné des flots, près de la pointe extrême de Lesbos aux belles vignes, et tu reposes au pied d'un rocher escarpé mouillé par l'onde de la mer ». Cf. aussi les n° 286, 287 (D'Antipater de Sidon), n° 382, etc.

<sup>31</sup> Kaibel, *op. cit.*, n° 230 : « Etranger, cette stèle porte le nom seulement, la mer a le corps ».

sens exploité par une épigramme d'Antipater de Sidon : « Moi, je cherchais ma vie dans la mer et dans la mer j'ai trouvé la mort »<sup>32</sup> Signalons en outre que la mention d'un mât sur la tombe indiquerait un cénotaphe en Attique suivant une tradition ancienne mais post-homérique<sup>33</sup>. Une épigramme anonyme évoque d'ailleurs l'usage de peindre les rames et l'éperon d'un navire sur le cénotaphe d'un naufragé<sup>34</sup>.

Or, la privation de sépulture constituait une chose épouvantable pour les Grecs et, dans la crainte qu'ils éprouvaient à l'idée de la mort en mer, entraînait principalement la hantise de ne pouvoir bénéficier des rites et offrandes qui constituent la part d'honneur (γέρας θανόντων) revenant au mort et garantissant la paix des survivants<sup>35</sup>. Dans le livre VII de l'*Anthologie Palatine* la privation de funérailles donne lieu aux développements les plus émouvants. Seuls, les cris moqueurs des mouettes accompagnent le naufragé dans son dernier voyage, piètre substitut des lamentations rituelles qui rythment le déroulement de l'*ekphora*<sup>36</sup>. Cet abandon s'accompagne d'une autre souffrance, celle de voir le cadavre exposé sans défense aux yeux de tous, dans sa nudité impudique<sup>37</sup>. Sur la stèle de Prothumos, comme sur les autres

<sup>32</sup> *Anthologie Palatine*, livre VII, n° 287 (fin de l'épigramme).

<sup>33</sup> Couilloud, *op. cit.*, p. 291, note 1 cite un passage de la *Vie de Thucydide*, 31 : « C'est là qu'il vécut en exil et mourut, selon certains qui apportent une preuve que son corps ne repose pas en Attique, sur son tombeau se trouve un mât ; c'est là le signalement local et d'usage en Attique pour les cénotaphes de ceux qui sont morts dans une telle infortune et n'ont pas été ensevelis à Athènes ».

<sup>34</sup> *Anthologie Palatine*, VI, n° 279 : « Cesse de peindre encore et toujours les rames et l'éperon d'un navire sur ce tombeau élevé pour une cendre froide. C'est le monument d'un naufragé, pourquoi veux-tu rappeler à celui qui est sous terre les violences de la mer ».

<sup>35</sup> Homère, *Iliade*, XVI, 457, 675. Cf. aussi pour l'emploi de cette expression, Kaibel, *op. cit.*, n° 7 (Athènes, IV<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ).

<sup>36</sup> *Anthologie Palatine*, VII, n° 654, n° 652.

<sup>37</sup> *Id. Ibidem*, n° 286 (D'Antipater de Sidon), n° 497 (De Damagetos) : « Un jour aussi Thymôdès, gémissant de ces funérailles inattendues, à son fils Lycos éleva ce cénotaphe. Car il n'a pas obtenu une poussière étrangère, mais quelque bord fertile ou une des îles de la mer le possède ; là, sans souci des derniers honneurs, il montre ses os, gisant nu sur une grève inhospitalière », etc.



monuments de la série, l'absence de vêtement participe de ce drame<sup>38</sup>. Néanmoins, l'outrage suprême concerne l'éradication totale du corps, phénomène que certaines épigrammes décrivent sans fard : « Sur le rivage, regarde ce corps d'un homme au comble de l'infortune, dont les lambeaux se répandent de toutes parts depuis les rochers battus par les flots : ici, une tête sans cheveux et privée de ses dents, là les cinq doigts des mains avec leurs ongles et les flancs dénudés de leurs chairs ; d'un autre côté, les pieds dépouillés de leurs muscles et des membres dont est brisé l'harmonieux assemblage. Tous ces débris formaient un seul être autrefois »<sup>39</sup>. Or, comme le rappelle J.P. Vernant, l'individu qui a subi ce destin affreux, « rejeté de la mort (il n'a pu franchir les portes de l'Hadès, faute d'avoir eu sa part de feu), se trouve du même coup rayé de l'univers des vivants, effacé de la mémoire des hommes... Il n'est strictement plus personne »<sup>40</sup>.

Mourir en mer cela peut aussi signifier recevoir la sépulture de mains étrangères et reposer en terre inconnue, frustration indicible pour un Grec et qui fait l'objet de maintes épitaphes<sup>41</sup>. Parfois, ce sont les compagnons de travail ou de route du nau-

<sup>38</sup> A l'accoutumée, la nudité ressortit à l'évocation de la discipline corporelle, sphère d'activité précisée par la mention de l'alabastré, du strigile.

<sup>39</sup> *Anthologie Palatine*, VII, n° 383. Cf. aussi n° 395 : « ... Les bêtes ont dévoré son corps ballotté par les flots ».

<sup>40</sup> J.P. Vernant, « La belle mort et le cadavre outragé », *La mort, les morts dans les sociétés anciennes* (sous la direction de G. Gnoli et J.P. Vernant), Paris, 1982, p. 45-76 et p. 68.

<sup>41</sup> *Anthologie Palatine*, VII, n° 510 (De Simonide de Céos) : « Une terre étrangère renferme ton corps... Tu fus privé de la douceur du retour à la maison et tu ne rentreras plus à Chios baignée par les flots », n° 715 (De Léonidas) : « Je repose bien loin de la terre d'Italie et de Tarente, ma patrie, et cela m'est plus amer que la mort ». Cf. aussi Kaibel, *op. cit.*, n° 23, v. 2-3 : « Bonne chance à ceux qui passent ; moi, je fus mal loti, je quittai ma propre patrie et à présent, je repose ici, sans avoir pu contempler mes chers parents ». Cf. aussi *SEG IV*, 719 1-3 (Bithynie, période romaine) : « Moi Patroenus, je péris misérablement, un étranger parmi les étrangers... ». Cf. aussi l'épithaphe d'un marin du 1er siècle avant Jésus-Christ : « ... Mais à toi marin, salut et puisses-tu arriver, ô étranger, avec un navire heureux dans ta patrie et près de ceux qui te sont chers ». Cf. A.M. Zumin, « Epigrammi sepolcrali anonimi d'età classica ed ellenistica », *Riv. Cult. Class.*, 14, 1961, p. 186-222 et p. 192, n. 8.

fragé qui se chargent d'ériger un cénotaphe. Ainsi, Enée accomplit-il ce dernier devoir pour Déiphobe<sup>42</sup>. A Rhénée, les membres d'une association assurent l'achat d'une stèle destinée à Kerdon, humble personnage d'origine sans doute servile<sup>43</sup>. L'omission du patronyme le laisserait entendre. Tirer des conclusions similaires pour Prothumos s'avère hasardeux faute de données solides<sup>44</sup>.

Nous signalons ici une hypothèse intéressante émise par Ph. Bruneau. Ce dernier s'interroge sur un prolongement possible du motif du cénotaphe, à savoir la mise en place d'un rituel spécifique lors des funérailles. Bien qu'aucune source littéraire ne permette de trancher la question, ces perspectives confèrent un poids supplémentaire à la série.

Au demeurant, cette dernière ne modifie pas le panorama offert par la sculpture funéraire cycladique, très marquée, comme le révèle l'étude de M. Th. Couilloud par l'héritage attique, tant dans le choix des thèmes que dans l'esprit qui préside aux représentations. Or le caractère saillant de la sculpture classique réside dans son refus de l'anecdotique, du singulier. La stèle de Prothumos et l'ensemble étroit à laquelle elle se rattache n'échappent pas à la règle. Le métier exercé par le disparu, les circonstances du trépas passent au second plan. Seule compte cette béance irrémédiable dont le rocher constitue le signe

<sup>42</sup> Virgile, *Enéide*, livre VI, vv. 505-508 : « Alors, de mes propres mains, je t'élevai un cénotaphe au rivage du cap Rhétée et, à haute voix, j'appelai trois fois tes mânes ; ton nom et un trophée d'armes consacrent le lieu, mais toi, ami, je n'ai pu te retrouver ni, avant mon départ, te déposer dans la terre de la patrie ».

<sup>43</sup> Couilloud, *op. cit.*, n° 348 : le relief représente le malheureux basculant dans les flots. Au-dessus du relief : οἱ ἑταῖροι Κέρδωνι ; en dessous du relief : Κέρδων χρηστ(ὲ) χαῖρε.

<sup>44</sup> L'omission du patronyme n'est pas un fait isolé à Rhénée. Cf. Couilloud, *op. cit.*, n° 468, épitaphe d'une femme morte à la suite d'un naufrage : « Etranger, regarde de près cette tombe, pleure la malheureuse femme enceinte qu'une fosse a ensevelie dans une terre étrangère que le destin lui a fixée : Aliné, originaire de quelque lieu en Phénicie, en provenance d'Ascalon !... » Signalons en outre qu'en Béotie, à Erétrie, à l'époque hellénistique, l'absence de patronyme constitue un trait dominant des inscriptions funéraires, sans rapport avec une situation sociale marginale. Cf. à ce sujet Dunant, *op. cit.*, p. 24, P.M. Fraser et T. Rönne, *Boeotian and West Greek tombstones*, Lund, 1957.

iconique et plus largement résonne comme un appel à la compassion d'autrui, au refus de l'oubli. Par leur mise en page dépouillée, sans concession au sentimentalisme creux, ces scènes intemporelles restituent intacte l'émotion que suscite, aujourd'hui plus que jamais, la pensée des souffrances et sévices infligés aux défunts par la nature indifférente ou la folie des hommes.

Odile Cavalier



**Fig. 44**

Stèle de Prothumos.

Musée Calvet d'Avignon Inv. E 13.

(Cliché du Centre Camille Jullian, Aix-en-Provence)



# **III**

## **Tragédie et Realia**



## **LES SEPT CONTRE THÈBES D'ESCHYLE**

### **Approche structuraliste vers l'espace théâtral**

David WILES

University of London

Traduction de Paulette Ghiron-Bistagne

Dans mon article "Reading Greek Performance" publié dans *Greece and Rome* en 1987<sup>1</sup>, je soutenais qu'il n'y avait pas de raison pour que des positions théoriques radicales soient associées à un parti pris sur le texte linguistique (à la manière de Simon Goldhill), ou pour que la recherche sur les praticables de la mise en scène soit nécessairement associée à une position théorique conservatrice (à la manière de Oliver Taplin). Le présent article est un essai pour démontrer, en relation avec *Les Sept contre Thèbes* comment une approche structuraliste et une analyse de la mise en scène peuvent converger.

La critique structuraliste a trouvé dans *Les Sept contre Thèbes* un texte particulièrement suggestif. Les approches orthodoxes de l'intrigue, des personnages, de la philosophie, donnent

---

<sup>1</sup> David Wiles "Reading Greek Performance", *Greece and Rome* 34 (1987), 136-151.



de piètres résultats. Les sept boucliers argiens dont la description occupe le cœur de la pièce forment un ensemble codé qui demande à être décrypté. Eschyle manifestement impose à ses spectateurs de devenir des sémioticiens. Plusieurs critiques, notamment celles de Froma Zeitlin et de Pierre Vidal-Naquet, ont soutenu le défi<sup>2</sup>.

La tragédie des *Sept contre Thèbes* est provocante pour l'analyse de la mise en scène à cause de sa nature apparemment statique. L'étude de Oliver Taplin souligne les difficultés de sa position. Sa méthode établie pour l'étude d'Eschyle repose sur la loi suivante: "les indications scéniques significatives sont impliquées dans les mots du texte"<sup>3</sup>. Cette loi conforte les érudits modernes en leur assurant que tous les éléments dont nous avons besoin nous sont fournis. Mais en même temps cela s'avère invraisemblable. La loi n'est pas plausible car Eschyle n'écrivait pas avec les exigences des futurs érudits dans l'esprit. Il écrivait pour une représentation qu'il pouvait superviser lui-même. La méthode de Oliver Taplin l'oblige à rejeter des idées que son instinct théâtral lui dit être de bonnes idées. Il refuse "un peu à regret" de placer les six héros thébains sur la scène car il ne peut accepter qu'Eschyle "leur accordait si peu d'importance dans son texte". Il refuse sur les mêmes bases d'accorder qu'Étéocle, ayant demandé ses jambières, soit habillé de son armure complète devant les spectateurs.

La loi de Taplin ne dérive pas de considérations sur ce qui fait du bon théâtre. Il est instructif, peut-être, de comparer l'habillement d'Étéocle à la scène 12 de *Galilée* de Brecht. Là, l'habillement du Pape dure toute la scène et pourtant ni le Pape, ni son interlocuteur, l'inquisiteur, n'y fait aucune allusion. A la fin de la scène, l'homme Barberini a complètement disparu sous le rôle du Pape et il se soumet à ce qui lui est demandé: accorder que Galilée

<sup>2</sup> Cf. I. Zeitlin « Under the Sign of the Shield : Semiotics and Aeschylus' *Seven Against Thebes* », Rome, 1982 ; Pierre Vidal-Naquet, « The Shields of the Heroes » dans J.P. Vernant et P. Vidal-Naquet, *Tragedy and Myth in Ancient Greece*, tr. J. Lloyd (Brighton, 1981), 120-149. Helen Bacon attire l'attention sur les boucliers thébains dans « The Shield of Eteocles », *Arion* 3 (1964), 27-38.

<sup>3</sup> Oliver Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus* (Oxford, 1977), p. 28.

soit menacé de la torture. Le dispositif visuel est rendu plus fort du fait que l'on n'y fait jamais allusion. Si les indications scéniques étaient omises la scène garderait un sens clair pour le lecteur, mais ce sens serait moins intéressant et nous interpréterions la décision papale en termes différents. Eschyle connaissait le même pouvoir du silence - témoin Cassandre - et il n'y a pas de raison pour qu'il n'ait pas eu recours à un dispositif similaire pour montrer Etéocle assumant graduellement le rôle du septième champion auquel il ne peut pas échapper. Bien qu'Eschyle ne fasse pas allusion directement à la présence physique des six champions thébains, le texte nous permet en fait d'admettre celle-ci. On a beaucoup écrit au sujet des temps verbaux utilisés par Etéocle lorsqu'il établit qui il enverra à son poste, qui a été déjà envoyé, qui a été choisi, qui sera le suivant etc, concluant au futur qu'il sera lui-même dans les rangs des défenseurs. Lue comme un texte littéraire et philosophique la pièce d'Eschyle nous soumet des problèmes insolubles d'intentionnalité. Ou bien Etéocle doit avoir décidé avant le début de la scène qui sera envoyé à chaque porte, ou bien il doit prendre la décision en entendant chaque description et les temps utilisés sont donc contradictoires. Lu comme un texte théâtral aucune contradiction n'apparaît. Si un simple signe de tête indique à chaque champion le moment où il doit traverser l'orchestra, le temps utilisé dépendra du fait que le personnage aura commencé à marcher ou non. Cela explique la transition du passé au futur. Le suspens augmente à mesure que le signal du départ est de plus en plus retardé.

A propos de l'*Orestie*, le commentaire a souvent porté sur la maîtrise d'Eschyle dans la vision imagée de la scène. Il n'est guère pensable que l'auteur de la scène du tapis déroulé devant Agamemnon dans l'*Orestie*, puisse, dix ans plus tôt, avoir écrit une pièce qui repose presque exclusivement sur l'impact des mots. Nous devons revenir, par conséquent, aux premiers principes. Un public de théâtre synthétise les signaux acoustiques et visuels en vue d'établir une signification. Sa compréhension de ce qu'il entend sera conditionnée par ce qu'il voit et vice versa. Dans les *Sept Contre Thèbes*, que voit le public durant toute la pièce, alors que les acteurs vont et viennent ? Un groupe de statues. Dans l'*Orestie* on est dominé par la présence physique du

palais, la demeure maudite d'Atrée. Dans les *Sept Contre Thèbes* on est dominé par les statues. Ces statues qui ont si peu d'importance pour le lecteur mais qui en ont tant pour le spectateur seront le point de départ de ma propre analyse.

William G. Thalmann<sup>4</sup> en 1978 a proposé l'idée fondamentale suivante: quand le chœur des femmes dit qu'elles vont s'accrocher aux images des dieux (vers 97) elles font exactement cela ; quand elles adressent leur prière aux huit dieux à la suite (vers 116-152) puis en sens inverse (vers 153-172), il faut imaginer qu'elles se déplacent le long d'une rangée de statues dans un sens puis dans l'autre<sup>5</sup>. Elles commencent et terminent avec une invocation à l'assemblée entière des dieux. G.O. Hutchinson dans la récente édition d'Oxford accepte le jeu de scène où elles embrassent les statues. Mais il refuse l'idée de la rangée des statues parce qu'un système strophique commence avant et non après la prière à la huitième statue, celle d'Héra<sup>6</sup>. Ce raisonnement est d'ordre littéraire non gestuel. Le chœur a affirmé qu'il allait habiller les statues de robes et de guirlandes (vers 101), et il n'y a pas de raison de douter qu'il ait bien agi ainsi. Le cortège portant robes et guirlandes et parant les statues sous les yeux des spectateurs rend visible la piété. Les vers dochmiacques astrophiques s'accordent avec une intense activité individuelle. Héra ne peut être révéree que lorsqu'elle est parée, et le moment *avant* la huitième invocation est ainsi le moment logique où le chœur se regroupe et danse à l'unisson.

Nous devons examiner maintenant où ces huit statues sont placées. Dans les *Suppliantes* d'Eschyle la scène est de façon identique dominée par des statues. Celles-ci sont assez grandes pour permettre à des femmes l'idée de se suspendre aux bras tendus. Comme dans *Les Sept Contre Thèbes*, le chœur transforme l'espace scénique en y apportant des objets. En ce cas, ce sont des rameaux d'olivier. Les choreutes disposent ces rameaux

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 152, 159.

<sup>5</sup> William G. Thalmann, *Dramatic Art in Aeschylus' s Seven Against Thebes* (New Haven & London, 1978), p. 88-89.

<sup>6</sup> G.O. Hutchinson, *Aeschylus : Septem contra Thebas* (Oxford, 1985), p. 56.

de façon à ombrager les statues (vers 354), et c'est sans doute cette transformation visuelle qui explique que l'aire des statues soit définie comme "bois sacré" (vers 506). Dans *Les Suppliantes*, à la différence des *Sept Contre Thèbes*, les statues sont groupées autour d'un autel (v.222). Une partie de l'espace scénique est alors défini comme aire sacrée et le crime des Egyptiens se saisissant des jeunes femmes est ainsi amplifié. Dans *Les Sept Contre Thèbes* les statues protègent la cité. Il n'est pas précisé qu'elles sont groupées dans un enclos. Elles sont plutôt les "gardes des tours" (πυργοφύλακες) (vers 168), qui "protègent ces tours de Cadmos" (Κάδμου πύργους τούσδε ρύεσθε) (vers 823-824). Elles "entourent la cité" (ἀμφιβάντες πόλιν) (vers 175). Quand les femmes embrassent les statues nous devons comprendre qu'elles peuvent causer du trouble dans toute la cité. En conséquence nous pouvons supposer que les statues sont disposées sur tout l'arrière plan de l'espace scénique, formant un demi-cercle le long de la bordure de l'orchestra. Elles contribuent à limiter l'espace scénique puisqu'il n'y a pas de *skéné*, de bâtiment de scène, représentant un palais.

Une fois admis le principe que les statues protègent les fortifications et "entourent" la cité, la logique de la mise en scène d'Eschyle devient apparente. Le chiffre huit n'est pas arbitraire. Si huit statues sont disposées en demi-cercle, il s'ensuit que sept intervalles sont présents entre les huit statues. Il suffit de se débarrasser de l'idée que la pièce se déroule sur l'acropole thébaine pour voir qu'Eschyle a utilisé les statues pour créer une représentation symbolique des sept portes de Thèbes. Sept sorties sont visibles par lesquelles les sept champions doivent passer. Nous pouvons donner une interprétation littérale à la remarque de Richmond Lattimore: "la base de toute la pièce est le fait pur et simple que Thèbes a sept portes"<sup>7</sup>.

L'importance symbolique des statues est aussitôt mise en valeur. Voyons l'ordre dans lequel elles sont disposées:

ZEUS ATHENA POSEIDON ARES APHRODITE APOLLON ARTEMIS HERA

<sup>7</sup> *The Poetry of Greek Tragedy* (Baltimore, 1958), p. 44.

La disposition est très savante. Zeus et Héra encadrent un trio de couples masculin-féminin<sup>8</sup>. Athéna et Poséidon sont souvent liés. Dans *Oedipe à Colone* par exemple, comme les deux protecteurs d'Athènes. Apollon et Artémis sont frère et soeur, soleil et lune. Arès et Aphrodite sont amants et parents d'Harmonie. Harmonie en tant qu'épouse de Cadmos est cofondatrice de la cité et de la maison d'Oedipe. La juxtaposition d'Arès et d'Aphrodite au centre du demi-cercle est ainsi particulièrement bien appropriée. Nous pourrions aussi remarquer que les quatre statues de gauche représentent des guerriers. Arès est casqué (vers 106) et par conséquent il porte vraisemblablement l'armure complète. Zeus peut tenir la foudre comme il le fait sur le bouclier d'Hyperbios (vers 513). Le trident de Poséidon est mentionné (vers 131). Athéna qui porte l'armure complète dès sa naissance est normalement représentée avec le casque, le bouclier et la lance. De l'autre côté on voit des femmes et un jeune homme imberbe. Ces statues doivent être sans armure, et peuvent n'avoir que des armes légères comme l'arc. Arès au centre mérite le titre de "diviseur" que lui attribue le chœur (vers 945). La division en quatre et quatre suggère aussi la division de Thèbes et d'Argos. Les Thébains sont nés des dents du dragon d'Arès. Cadmos descend de Poséidon. Athéna fut aussi une alliée de Cadmos et ce dernier fonda le culte d'Athéna *Onka* souvent mentionné dans la pièce<sup>9</sup>. Par ailleurs Héra est patronne d'Argos et Apollon est à l'origine de la malédiction de la maison de Laïos. Les dieux sur l'un des côtés semblent être des protecteurs, les dieux sur l'autre côté ne semblent pas l'être.

Maintenant que nous avons visualisé la nature des sept portes dans la tragédie d'Eschyle nous devons revenir aux six champions que Taplin bannit de la scène avec tant de regrets.

<sup>8</sup> Sur l'association d'Athéna et de Poseidon dans les pratiques culturelles d'Athènes, voir E. Des Places, *La religion grecque* (Paris, 1969), p. 43-4 ; Walter Burkert, *Greek Religion : Archaic and Classical*, tr. J. Raffan (Oxford, 1985), p. 221. Voir aussi Burkert, p. 219-220 sur l'association de Zeus/Héra, Apollon/Artémis, Aphrodite/Arès.

<sup>9</sup> Pausanis IX.xii.2.

Nous devons voir comment Eschyle construit la scène qui se termine par la sortie d'Étéocle. J'ai présumé dans mon diagramme de la disposition des statues que le regard se déplace de gauche à droite, et qu' Eschyle s'était conformé à cette attente dans le déploiement de son chœur – mais la gauche et la droite peuvent être renversées sans que ma thèse en soit affectée –. Je peux répéter que les statues sont disposées en demi-cercle. La première sortie devrait commencer du point qui visuellement est dans la position la plus faible: sur le côté, près du public. La dernière sortie doit sûrement s'effectuer d'un point focal au centre de la scène. Sur cette base de logique théâtrale, il y a plusieurs possibilités de réaliser les différentes sorties.

Ma reconstruction préférée est la suivante :

ZEUS	ATHENA	POSEIDON	ARES	APHRODITE	APOLLON	ARTEMIS	HERA
4	5	6	7	3	2	1	

Evidemment, l'ordre que je propose ici est hypothétique, mais voyons ce qui s'ensuit. L'organisation des divinités en couples aide le public à comprendre la description des boucliers ennemis et de ceux qui les portent. Artémis et Héra offrent la protection de la cité contre le premier guerrier dont l'emblème est la lune dans la nuit. La lune est naturellement le domaine particulier d'Artémis. Le second guerrier argien porte un homme nu sur son bouclier et la nuit froide est remplacée par une torche flamboyante. La menace grandit. Ce guerrier lance un défi à Zeus, niant le pouvoir de sa foudre, en la comparant au soleil de midi. La place d'Apollon à la seconde porte souligne l'idée que le soleil ne représente aucune menace pour ce guerrier. Étéocle affirme que la présence d'Artémis (l'autre statue voisine) assurera la protection à cette deuxième porte (vers 450) et il invite Zeus à combattre le feu par le feu. Le troisième guerrier montre sur son bouclier un homme armé portant une échelle. Cela suggère une nouvelle menace, celle de pénétrer dans les murs plutôt que de les détruire de l'extérieur. La présence d'Aphrodite à la troisième

porte nous permet de rappeler la danse du chœur des vierges qui, à travers une strophe et une antistrophe, avaient rattaché l'enlèvement de la cité à l'enlèvement de leur personne (vers 346-368).

Eschyle passe ensuite au côté des divinités armées. Après deux hommes sur les boucliers, nous trouvons maintenant deux emblèmes monstrueux. Les monstres défient les protecteurs "armés". Typhon, l'ancien ennemi de Zeus, défie Zeus avec le feu et Étéocle en appelle à la protection d'Athéna qui se trouve à côté, "voisine des portes" (vers 502). A la cinquième porte il y a la menace plus grave de la Sphinx. Les attributs féminins de la Sphinx sont un défi à Athéna, la guerrière. Le porteur de ce bouclier partage l'ambiguïté sexuelle d'Athéna: Parthénopée, "celui qui a visage de femme", affronte Athéna, la déesse Parthénos, la vierge qui n'a pas de mère. La Sphinx a des ailes et comme le guerrier à l'échelle elle menace non de brûler la cité mais de passer par-dessus de ses murs. Puisque Poséidon était décrit comme un cavalier (vers 130) sa statue vraisemblablement le représentait sur un cheval. L'image de la Sphinx renverse l'image du cavalier puisque la Sphinx tient un homme au-dessous, entre ses serres. Au défi de la Sphinx Étéocle n'a pas de vraie réponse, il n'a pas de symboles opposés à offrir. Il n'a pas non plus de bonne réponse pour le guerrier qui se tient à la sixième porte avec un bouclier sans emblème. Les dieux qui sont du côté "armé", eux sur qui selon l'attente d'Étéocle Thèbes pouvait compter, se sont révélés faibles. Un équilibre est établi dès ce moment entre les six défis lancés aux six portes. D'un côté deux guerriers et le noir de nuit, de l'autre deux monstres et la blancheur vide. Un sentiment d'impasse s'est établi et pour le rompre, pour compléter le cercle qui se présente devant les spectateurs, Étéocle doit passer par la porte centrale qui s'ouvre entre Arès et Aphrodite.

La tragédie des *Sept contre Thèbes* est, comme le dit Aristophane, une pièce "pleine d'Arès" (*Grenouilles* 1021). La position centrale de la statue d'Arès permet à l'esprit de la guerre de dominer la tragédie. Ce dernier est fils à la fois de Zeus et d'Héra qui encadrent le groupement de statues. Le bouclier de Polynice à la porte centrale est dit représenter une femme conduisant un guerrier dans la cité. L'image visuelle offerte aux

spectateurs indique que cette compagne du guerrier doit être Aphrodite. Le guerrier sur le bouclier est en or, et c'est en or également, comme le public l'a appris, qu'est le casque d'Arès (vers 106). Le bouclier est vraiment "un double signe" (διπλοῦν σῆμα) (vers 643). L'armement d'Étéocle n'est pas le spectacle "encombrant et dérangent" que Hutchinson, à la suite de Taplin, imagine<sup>10</sup>. C'est un spectacle qui tient une place nécessaire et bien intégrée dans la pièce puisqu'il représente la transformation d'Étéocle en Arès. Le pouvoir de l'homme s'évanouit à ce moment-là devant le pouvoir d'un dieu.

On trouve un autre témoignage de la scène de l'habillement d'Étéocle si on se reporte à la description de l'habillement cérémoniel dans les *Phéniciennes* d'Euripide. Chez Euripide les Thébains autochtones habillent Étéocle de son armure de bronze hors de la scène (Vers 1242-1245). Euripide évite de répéter le dispositif visuel d'Eschyle, mais il le rappelle pour souligner l'anti-héroïsme de sa propre conception. L'atmosphère de la pièce d'Eschyle est évoquée, mais elle n'est pas recréée. L'idée qu'Étéocle puisse faire sa sortie chez Eschyle sans ses armes est contraire au bon sens théâtral. Helen Bacon, suivant Schade-waldt, soutient que le texte est en fait structuré pour permettre à Étéocle de prendre six accoutrements dans un ordre rituel<sup>11</sup>. Suivant H. Bacon, au vers 715, il est question "d'affûter" la lance d'Étéocle. La dernière pièce de l'équipement d'Étéocle doit en effet être sa lance "à la pointe de fer". Aussitôt après sa sortie le chœur consacre sa première antistrophe au fer qui tranche dans les biens comme il tranche dans la terre. L'image devient claire pour un public qui voit Étéocle, armé de sa lance, passant entre les statues. Elle devient claire pour un public qui voit Arès brandissant son glaive de fer au point de division entre la gauche et la droite. A la fin de l'ode le chœur revient à l'image de l'arme de fer. Dans la strophe il dépeint Oedipe se crevant un oeil, puis l'autre. Dans l'antistrophe il dépeint Oedipe maudissant ses deux fils, une partie de lui-même pour ainsi dire, en les invitant à partager leur héritage "d'une main porte-fer". La mise en scène permet au public d'assimiler ces images verbales complexes.

<sup>10</sup> G.O Hutchinson, *Aeschylus : Septem contra Thebas* (Oxford, 1985), p. 153.

<sup>11</sup> H.H. Bacon, « The Shield of Eteocles », *Arion* 3 (1964), p. 34.



Lorsqu'il sort par la septième porte, l'apogée de l'action du drame, Étéocle passe entre Arès et Aphrodite. Le symbolisme de sa lance devient sexuel. On n'oubliera pas que la maison d'Oedipe descend de la fille d'Arès et d'Aphrodite. Le chœur avertit Étéocle d'éviter la septième porte et de chasser la "source d'Eros" (vers 688) en se gardant "du désir des fruits amers" (vers 692-693). Dans l'ode qui suit la sortie d'Étéocle le troisième système strophique explore le domaine du sexe. La strophe traite de l'accouplement monstrueux d'Oedipe et de sa mère, tandis que l'antistrophe traite de la réunion des deux frères. L'image des vagues s'élevant et retombant devant un bateau évoque des éléments de la chorégraphie de cette strophe et antistrophe. L'homme passant à travers les murs est implicitement associé à la pénétration sexuelle. Le viol de la mère et le viol de la cité ne font qu'un, également incestueux l'un et l'autre. La diatribe antiféministe d'Étéocle, dans une scène précédente, devient prophétique: il a déclaré qu'il ne cohabitera jamais avec la race des femmes et, de fait, il s'accouple non à une femme mais à son frère et il lui ouvre le corps avec une lance.

Il devient clair maintenant pourquoi je considère indispensable que l'approche théâtrale et l'approche structuraliste puissent converger. Tant que le structuralisme restera fixé sur le langage il sera difficile de rendre justice à la façon dont les Grecs se servaient du véhicule du théâtre. Le livre stimulant de Froma Zeitlin consacré à l'étude des *Sept contre Thèbes* peut être pris comme exemple. Elle part de la prémisse suivante: le langage est "le code déterminant qui communique le sens et légitime la communication entre les autres 'langages' codés qui constituent le texte complexe de notre expérience". A travers cette prémisse, et le postulat lacanien que le soi est construit sur le langage, elle se dirige vers la conclusion suivante: "Étéocle peut seulement démontrer son statut comme sujet à travers l'appropriation du langage des autres"<sup>12</sup>. Cela me semble trahir Eschyle. Étéocle révèle qui il est, non à travers les mots, mais à travers l'action, lorsqu'il change d'aspect, lorsqu'il passe entre les deux statues. Certes les mots font beaucoup pour charger de signification

<sup>12</sup> Cf. I. Zeitlin, *Under the Sign of the Shield* (Rome, 1982), p. 208.

l'armure, la lance et les statues. Mais finalement ce n'est pas par les mots qu'Étéocle se définit lui-même.

Examinons une autre conclusion psychanalytique à laquelle parvient Froma Zeitlin. Elle établit le raisonnement suivant: "l'équation: mère = terre/demeure/cité permet de réinscrire efficacement le code dans le domaine familial. Le désir qu'a Étéocle de posséder la maison et les murs de son père est équivalent au désir d'inceste avec la mère, et le premier acte est une représentation déguisée du second."<sup>13</sup>. Mon analyse de la sortie d'Étéocle présente, je crois, une base plus ferme pour une équation de ce genre. La présence ininterrompue devant les yeux des spectateurs des douze vierges du chœur oblige le public à faire une équation entre l'assaut contre la cité et le viol de la femme. Quand Étéocle s'approprie l'espace entre la Guerre et l'Amour, l'image est nécessairement sexuelle. Froma Zeitlin se trompe peut-être en accordant autant d'importance "à la maison et aux murs" d'Oedipe. Dans *Oedipe Roi* de Sophocle la *skéné* représente le palais, mais dans la pièce d'Eschyle les statues alignées représentent les murs de la cité de Cadmos. Arès, source de la race née du dragon, se présente comme père de la cité. L'équation est entre l'inceste dans la famille et le conflit dans la cité. Le présupposé de Froma Zeitlin que les rapports familiaux ont une sorte de priorité théorique, sous-estime implicitement la nature politique du propos d'Eschyle.

On comprendra pourquoi je vois de telles limitations dans l'approche positiviste de la mise en scène. J'ai commencé avec une critique de la loi de Taplin: "les indications scéniques significatives sont impliquées dans les mots du texte". C'est le terme "significatives" surtout qui est problématique. C'est seulement à travers la reconstruction de toute la représentation que l'on peut percevoir comment et pourquoi certains détails sont significatifs. La signification n'existe pas en soi: un détail n'est significatif que lorsqu'il fait partie d'un système. Ma méthode dans cet essai a été de partir du tout pour aller aux détails et non l'inverse. La reconstruction d'une mise en scène doit remplir deux conditions. La première est d'être faisable du point de vue des ressources et des conventions du théâtre. La deuxième est que la mise en scène puisse éclairer et enrichir le texte écrit qui a survécu – et celle-ci

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 214.

est une question d'esthétique. La mise en scène que je propose me semble éclairer et enrichir. Il y a évidemment place pour des ajustements. Certains vont vite objecter que 2 4 6 7 5 3 1 serait un ordre plus satisfaisant pour placer les sorties si l'on fait une lecture différente du texte. Ce qu'il ne faut pas oublier, c'est que toute lecture modèle le sens. Ceux qui choisissent de lire la pièce comme si elle était un poème modèlent nécessairement le sens d'une façon très particulière.

Mon analyse des *Sept contre Thèbes* part d'une analyse du décor. J'ai tenté de comprendre l'espace non en concept de *mimesis* mais en concept de système. Froma Zeitlin reste attachée au concept de *mimesis* quand elle note brièvement qu'elle est troublée par l'affirmation d'Étéocle lorsque celui-ci annonce qu'il se rendra aux portes avec six hommes afin de les mettre à leur poste<sup>14</sup>, tandis qu'il effectue cette mise en place à la vue des spectateurs. Taplin est encore plus troublé par ces lignes et déclare le texte fautif<sup>15</sup>. Le théâtre d'Eschyle n'imité pas une vérité extérieure, il établit sa propre vérité. Ce qui arrive en fait c'est que les sept portes de Thèbes sont créées progressivement pour le public. C'est au moment propice dans la pièce que les sept intervalles entre les statues sont définis comme les sept portes. Les statues prennent leur sens dans leur inter-relation : dans la façon dont elles différencient le monde des dieux et le monde des hommes, dans la façon dont elles divisent l'espace à l'intérieur de la cité (ou à l'intérieur de l'orchestra) de l'espace au delà. Le public athénien ne regarde pas une imitation d'une Thèbes qu'il connaît ou imagine, il regarde des signes utilisés pour signifier Thèbes. La distinction est essentielle et elle ne doit pas naturellement impliquer que l'émotion de l'assistance ait pu être moins intense.

Il peut être intéressant d'examiner maintenant comment cette analyse orientée sur la spatialité peut être appliquée à d'autres tragédies grecques. Comme exemple simple et manifeste on peut citer *Hippolyte* d'Euripide, pièce dans laquelle l'action est encadrée dans le temps par des acteurs représentant Aphrodite et

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 45 n.

<sup>15</sup> Oliver Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus* (Oxford, 1977), p. 146. Taplin considère la possibilité d'un changement de lieu mais « il ne peut trouver dans de l'acte suivant rien qui puisse indiquer un tel changement de lieu » (p. 145).

Artémis, et dans l'espace par des statues qui représentent la même polarité. Cependant c'est à une autre tragédie du cycle thébain que je consacrerai la dernière partie de mon étude: je vais brièvement explorer la voie que l'on peut emprunter pour analyser *Oedipe à Colone* en prenant comme point de départ la disposition des statues et des sorties.

La *parodos* d'un côté représente la route d'Athènes. De l'autre côté elle représente la route de Thèbes. L'opposition entre ce que Charles Segal définit comme: "Athènes, cité de la loi et de la piété", et "Thèbes, cité de la violence et des luttes sanglantes", est représentée spatialement<sup>16</sup>. L'espace scénique figure un lieu sauvage d'où les acteurs doivent sortir soit vers un modèle positif, soit vers un modèle négatif de la civilisation. La sortie finale d'Oedipe se fera cependant non par les *parodoi* mais par une ouverture dans la *skéné*<sup>17</sup>. Cela devient apparent si l'on essaie de reconstruire la logique spatiale de la pièce sans se laisser troubler par des considérations réalistes sur la façon dont un peintre de décors pourrait représenter une porte de sortie entre des arbres. Créon, Polynice, Antigone et Ismène partent tous dans la même direction, retournant au monde destructeur de Thèbes. Thésée, ses serviteurs et le chœur partent tous pour le monde qu'Oedipe a protégé. Oedipe a fait de Colone son dernier lieu de repos, et là son voyage se terminera. L'évidence topographique semble confirmer que le public athénien ne s'attend pas à voir le "seuil d'airain" implanté entre Colone et Athènes puisqu'il est situé du côté thébain<sup>18</sup>. Oedipe ne devrait pas sortir du même côté que Thésée. Une entrée dans l'obscurité de la *skéné* représente, en termes plutôt symboliques que mimétiques, une entrée dans les ténèbres du monde des enfers. Le terme précis de "seuil" implique légitimement le recours à une porte dans le théâtre. Une telle sortie ultime pourrait rappeler la conclusion surprenante d'*Oedipe Roi*, où Oedipe ne part pas pour le Cithaeron, mais

<sup>16</sup> Charles Segal, *Tragedy and Civilization* (Cambridge, Mass., 1981), p. 378.

<sup>17</sup> La suggestion est faite par A.W. Pickard-Cambridge dans *The Theatre of Dionysus in Athens* (Oxford, 1946), p. 51. La critique ultérieure ne semble pas avoir obtenu un consensus sur ce point.

<sup>18</sup> R.C. Jebb, *Sophocles : The Plays and Fragments. Vol. II, The Oedipus Coloneus* (Cambridge, 1900), p. xxxvii.

rentre dans la *skéné*. Des accessoires de scène - soit des statues, soit de faux arbres comme on en voit dans les *phlyakes* - doivent être utilisés pour figurer le bosquet puisque Oedipe pénètre dans le sanctuaire et doit être enlevé. Tant qu'une partie de l'aire scénique est définie comme bois sacré, les détails iconographiques restent incertains.

Une autre structure placée dans l'orchestra est la statue d'un cavalier. Depuis l'édition de Schneidwinn en 1849 les critiques ont généralement admis que la référence à "ce cavalier Colonos" (τόνδε ἰππότην Κολωνόν) (v.59) implique la présence physique d'une statue. Cette statue a été regardée comme élément décoratif sans considération sur son but artistique. Une analyse structuraliste nous permettra de voir que cette statue a une importance essentielle comme élément d'une grille visuelle. Elle représente un homme sur le dos d'un cheval. Bien que cette statue soit identifiée comme celle du héros Colonos, nous devons nous souvenir que Colonos était appelé "cavalier" en l'honneur de Poséidon Hippios, Poséidon le Cavalier, divinité patronne du dème de Colone qui est révérée par Thésée et Polynice lorsqu'ils arrivent à Colone. Suggérant à la fois un homme et un dieu, la statue est polysémique.

Les deux structures, le bois sacré et la statue, comme les deux *parodoi*, deviennent le foyer de multiples significations inscrites dans le langage et le mouvement des acteurs. Je me limiterai à établir un cadre pour une analyse plus complète :

STATUE	BOSQUET
humain	divin
figé dans le temps	sans âge
individuel	collectif
masculin	féminin
pouvoir des armes	pouvoir de la malédiction
Olympien	chthonien
mis en public	caché
mobile	enraciné
dressé	rabaisé

La statue est en relation avec la *polis*. Elle se réfère au culte civique de l'Olympien Poséidon. Ce n'est pas par simple coïncidence que Thésée exerce son pouvoir en envoyant sa cavalerie au secours d'Antigone et d'Ismène. Par contre, le bois sacré est en relation avec le monde sauvage non dompté par l'homme, et avec l'espace privé de la famille.

Statue et bois établissent un espace civique et un espace privé au sein du lieu scénique. Dans le cours de l'action le public assiste à deux actes de transgression. En premier lieu, Oedipe pénètre dans l'espace interdit du bois et on le persuade de sortir. Ensuite Créon viole la frontière de l'Attique et tente d'entraîner les deux femmes. Créon est pris à revers et sa prétention sur les femmes est déclarée illégitime. Oedipe cependant est autorisé à retourner dans le bois sacré et à rechercher son lieu final de retraite. La morale de la pièce est claire et elle fait écho à des œuvres comme *l'Orestie* et *Antigone*. La survie de la cité dépend de l'équilibre. Le côté qui est masculin, public, militaire, raisonné est nécessaire; mais l'autre ne l'est pas moins.

Le chœur guide le public dans la compréhension de ces deux espaces. Le premier stasimon accueille Oedipe dans le pays des cavaliers. Son premier système strophique célèbre la fertilité

de l'Attique. La deuxième strophe y est consacrée à l'olivier d'Athéna, la deuxième antistrophe aux dons de Poséidon: chevaux, et bateaux qui courent comme des chevaux. L'équilibre de l'arbre et du cheval dans la danse mime celui du décor. La guerre est le thème du second stasimon et les danseurs maintenant exécutent les mouvements des cavaliers qui honorent, à travers leur combat, Athéna Hippias, l'Athéna des chevaux. Le troisième stasimon traite de l'âge et de l'approche de la mort et ici la danse trouve sa puissance dans la juxtaposition du vieil Oedipe en guenilles et d'une effigie héroïque figée dans le temps. Le stasimon conclut avec une épode dans laquelle le chœur danse un orage ballotant Oedipe de l'ouest à l'est, du sud au nord. On voit qu'Oedipe aura besoin d'une position plus assurée, par rapport aux polarités de l'espace scénique.

Les deux *parodoi* représentent deux pôles moraux: la bonne cité et la mauvaise. Les deux parties de l'espace scénique marquent une différence qui s'exprime d'une façon plus compliquée. Une fois que l'on analyse la pièce en termes d'espace, il devient plus facile de mettre en rapport l'Athènes idéalisée de la pièce et l'écroulement de la cité en 406 avant J.C. Les valeurs figurées par la statue héroïque sont, aux yeux de Sophocle, en échec. A travers le symbole du bois sacré Sophocle tente de suggérer ce qui manque à son Athènes, cité accoutumée autrefois à se figurer comme la cité idéale. Les significations de la pièce sont résumées dans une sortie par une ouverture qui n'a pas été utilisée jusqu'à présent et qui est devenue la seule sortie possible. Comme j'ai tenté de le démontrer il ne s'agit pas là d'une stratégie dramatique isolée. Comme dans *Les Sept contre Thèbes*, une compréhension de la dimension visuelle nous permet de voir la structure et la signification des mots. En même temps les mots nous guident pour reconstruire la disposition de l'espace scénique.

Mon principe selon lequel une pièce de théâtre est d'abord une construction dans le temps et l'espace, ensuite seulement une construction verbale, offre, je pense un large champ pour de plus amples recherches.

David Wiles

**PAROLE ET SILENCE DES DEVINS  
DANS LE THEATRE ANTIQUE :**

**la divination et la faute dans *L'Hippolyte* d'Euripide**

par Györgi KARSAI  
Université de Budapest

Dans l'*Hippolyte* personne ne demande d'oracle. Mais c'est justement sur cette négligence de la divination qu'est mis l'accent dans cette tragédie : c'est d'abord Hippolyte qui reproche à Thésée la négligence des devins (vers 1055-1056), et à la fin de la tragédie c'est Artémis qui, en parlant de la faute tragique de Thésée, lui adresse le même reproche (vers 1320-1324)<sup>1</sup>. Négliger l'existence des oracles, cela peut-il vraiment être considéré comme une faute tragique ? Et cette accusation contre Thésée, dans l'*Hippolyte*, est-elle justifiée ? Pour pouvoir répondre à ces questions, nous avons à examiner les points suivants : I) la présence du monde divin dans l'*Hippolyte* ; II) le caractère du Thésée de cette tragédie et son rapport aux oracles.

---

<sup>1</sup> A. Köhnken, « Götterrahmen und menschlichen Handlung in Euripides' Hippolytos ». *Hermes* 100 (1972), p. 179-190. M. McDonald, « Does Euripides call the gods makarioi ? » *ICS* 4 (1979), p. 27-33.



### Le monde divin dans l'*Hippolyte*

Aphrodite, dans le prologue, nous raconte en détail tout ce qui va se dérouler devant nos yeux<sup>2</sup>. Est-ce un oracle, comme on l'interprète parfois<sup>3</sup> ? Bien sûr la déesse connaît l'avenir parfaitement et elle nous le dit, mais cela ne suffit pas pour un oracle ! Voici en effet les raisons principales pour lesquelles la description de l'avenir par Aphrodite ne peut pas être considérée comme telle :

1) la déesse se présente de sa propre volonté, personne ne lui a demandé de venir, ni de parler de l'avenir ;

2) pour consulter un oracle, on a évidemment besoin de celui qui écoute et apprend la révélation divine. Dans l'*Hippolyte* – et d'ailleurs dans toutes les tragédies qui commencent par un prologue divin – c'est seulement à nous, aux spectateurs, que les paroles divines sont adressées. Aucun des héros n'est au courant (et ne le sera jamais non plus) de cette présence divine ;

3) Aphrodite ne donne pas de conseils aux héros de la tragédie sur ce qu'ils devraient faire, et elle n'interprète rien non plus : elle *affirme* uniquement pour montrer son pouvoir absolu.

La présence d'Artémis à la fin de la tragédie (comme *dea ex machina*) ne saurait se substituer, non plus, à celle d'un devin, bien qu'elle apporte des informations qui relèvent d'une autre sorte de divination : elle explique le passé aux héros tragiques, qui au cours des événements n'en ont rien compris. Mais sa parole non plus ne peut pas être considérée comme un oracle : ses informations résonnent, bien après les événements accomplis, sans exigence ni possibilité d'indiquer l'avenir. En ce moment le futur n'a plus d'importance : la déchéance de Thésée – après la mort de Phèdre et d'Hippolyte – est totale ; ni lui, ni personne ne s'intéresse plus à l'avenir<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> vers 10-50.

<sup>3</sup> L. Méridier, *Euripide. II. Hippolyte, Andromaque, Hécube*. Paris 1973, p. 22.

<sup>4</sup> A. Bonnard, « L'Hippolyte d'Euripide et le drame de la passion refoulée ». *Etudes des Lettres* 56 (1944), p. 1-18. J.M. Bremer, « The Meadow of Love and Two Passages in Euripides' Hippolytus ». *Mnemosyne* 28 (1975), p. 268-280.

Dans l'*Hippolyte* l'ordre humain est détruit par l'intervention de la divinité blessée. Il n'y a rien d'extraordinaire dans cette constatation : il est conforme au genre de la tragédie que le sort des héros dépende de leur *hamartia*<sup>5</sup>. Mais il y a quelque chose de vraiment surprenant dans l'*Hippolyte*, en ce qui concerne la faute tragique : ce n'est pas un acte d'*hybris*, ni une phrase vicieuse qui explique la vengeance divine ! C'est toute l'existence d'Hippolyte, sa manière de vivre et ses mœurs qui irritent et blessent la déesse. La vengeance divine devient effrayante justement à cause de cette interprétation de la faute humaine : on ne peut plus savoir quel acte, quel mot ou quel mode de vie sera considéré par les dieux, dans un moment impossible à déterminer à l'avance, comme faute tragique exigeant la réaction des dieux<sup>6</sup>. Dans les tragédies où le moment de la vengeance ne dépend que du bon plaisir d'un dieu, le rôle des devins est bien frêle : s'ils sont au courant du fait que leur maître mène une vie qui blesse un dieu, pourquoi ne les avertissent-ils pas – comme le fait Tirésias dans l'*Œdipe roi* ? Bien sûr dans l'*Hippolyte*, ce serait Hippolyte lui-même, plus que tout autre, qui aurait eu besoin d'un bon oracle, bien avant le moment de la tragédie ! Mais – autant que nous le sachions – personne n'avait critiqué ses mœurs ou ses idées avant la tragédie. La force déterminante est le pouvoir divin : le terme « faute tragique » signifie, dès l'*Hippolyte*, quoi que ce soit qui attire l'attention d'un dieu. Cette faute n'est plus liée à un lieu, ni à un temps, ni à un acte défini. Ainsi le sens de *hamartia* est étendu pratiquement à l'infini : toute émergence de l'individualité, n'importe quel moment de la vie humaine peut être considéré comme faute tragique, à punir selon la volonté des

<sup>5</sup> S. Saïd, *La faute tragique*. Paris 1978, p. 25-34. K. von Fritz, « Tragische Schuld und poetische Gerechtigkeit in der griechischen Tragödie » in *Antike und moderne Tragödie*. Berlin 1962, p. 7-112. R.D. Dawe, « Some Reflections on "até" and "hamartia" », *HSCP* 72 (1968), p. 89-123.

<sup>6</sup> B.D. Frischer, « "Concordia Discors" and Characterization in Euripides' Hippolytus ». *GRB* 11 (1970), p. 85-100. B. Manuwald, « Phaidras tragischer Irrtum. Zur Rede Phaidras in Euripides Hippolytos (vv. 373-430) ». *RhM* 122 (1979), p. 134-148.

dieux<sup>7</sup>. Et les dieux ne s'intéressent plus aux affaires humaines que sous un seul aspect : punir, détruire, se venger. Il n'y a plus de réponse positive aux mortels, ni de conseil ou d'intervention en faveur d'un être humain. Nous sommes déjà loin d'Athéna protectrice des *Euménides* !

Dans le monde de l'*Hippolyte* d'Euripide, les héros sont privés de la possibilité de prendre contact avec les dieux. Bien que la tragédie soit pleine de références aux dieux<sup>8</sup>, en réalité Hippolyte, Phèdre et Thésée vont succomber justement à cause de leur isolement total. Cet isolement se manifeste non seulement dans l'impossibilité d'établir des contacts humains - comme l'ont finement démontré par exemple B.M. Knox<sup>9</sup> et F. Turato<sup>10</sup> - mais il est aussi fortement déterminé par l'indifférence du monde divin. Les dieux n'interviennent plus que pour se venger ou s'expliquer (comme le fait Artémis dans notre tragédie).

---

<sup>7</sup> J.P. Vernant, « Ebauches de la volonté dans la tragédie grecque ». In : *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Paris 1977, p. 43-74. D.C. Braund, « Artemis Eukleia and Euripides' Hippolytus ». *AJPh* 100 (1980), p. 184-185.

<sup>8</sup> Il est évident, que dans le monde de Phèdre et de Thésée tous les dieux reçoivent la vénération qui leur est due, mais il est moins connu qu'Hippolyte respecte lui aussi les dieux, et pas seulement Artémis. Il nomme les dieux suivants (à part Artémis) : Zeus - vv. 616, 1025-1027, 1191-1193 ; Gaïa (la Terre) - vv. 601, 993-994, 1094-1095 ; les dieux en général - vv. 657-658, 996-997, 1060, 1416 ; Poseïdon - v. 1411 ; Hadès - vv. 1366, 1388 ; Aphrodite (Cypris) - vv. 113, 642, 1401 : ces trois derniers vers sont prononcés sur un ton offensif !

<sup>9</sup> B.M. Knox, « The Hippolytus of Euripides ». *YCS* 13 (1952), p. 1-31.

<sup>10</sup> F. Turato, « L'Ippolito di Euripide tra realtà e suggestioni di fuga ». *BIFG* 1 (1974), p. 136-169. *Idem*, « Seduzioni della parole e drama dei segni nell'Ippolito di Euripide ». *BIFG* 3 (1976), p. 159-183.

### Le caractère de Thésée et son rapport aux oracles

Dans l'*Hippolyte* tout le monde est saisi d'une angoisse obscure - excepté Thésée<sup>11</sup>. Cette peur d'une cause inconnue des catastrophes humaines pourrait très bien justifier la consultation d'un oracle. L'ironie tragique, c'est justement que Thésée est en contact permanent avec des oracles. Lui, qui n'éprouve pas le moindre doute quant à l'interprétation des faits, devrait consulter l'oracle, demander l'aide des devins<sup>12</sup> - au moins selon Hippolyte et Artémis. Et, pour n'avoir pas consulté les devins sur la mort de Phèdre, il est porté coupable. Mais voyons de plus près le rôle de la divination dans la tragédie en général.

La consultation d'un oracle dans la tragédie garde son caractère traditionnel quand le héros ou la communauté a besoin de l'aide des dieux pour pouvoir comprendre des événements incompréhensibles ; par exemple les causes d'un désastre (ainsi dans le cas d'*Œdipe roi*<sup>13</sup>). Le consultant voudrait alors connaître les moyens d'intervenir *après* les événements accomplis<sup>14</sup>. L'autre type principal de consultation se rencontre lorsque l'interrogateur s'informe sur *le passé* et non pas sur l'avenir ; et l'on pose au devin la question : « qu'est-ce que cela veut dire ? ». Dans ces cas là on n'attend pas de conseils concernant l'avenir, mais le consultant est laissé seul à décider ce qu'il va faire après avoir connu les informations reçues des dieux. Il en va ainsi dans les tragédies quand on interroge les devins sur des *rêves*<sup>15</sup> ou sur des sacrifices<sup>16</sup>.

<sup>11</sup> Ch.P. Segal, *Shame and Purity in Euripides' Hippolytus*. *Hermes* 98 (1970), p. 278-299. Idem, *Curse and Oath in Euripides' Hippolytus*. *Ramus* 1 (1972), p. 165-180.

<sup>12</sup> vers 1055-1056.

<sup>13</sup> B.M. Knox, *Œdipus at Thebes. Sophocles' Tragic Hero and His Time*. New York 1957, p. 172-173.

<sup>14</sup> Créon dans l'*Antigone*, cf. Hérodote 1, 47-57, 65-67 ; 3, 57-58 etc.

<sup>15</sup> *Les Perses*. vv. 176-214, *Prométhée enchaîné* vv. 640-672 etc., cf. B. Deforge, *Eschyle, poète cosmique*. Paris 1986, p. 278-297.

<sup>16</sup> Hérodote 1, 65-67. Dans la tragédie : *Choéphores* vv. 526-534.

Il est évident que, pour l'*Hippolyte*, on ne peut parler que de ce deuxième type de consultation de l'oracle, c'est-à-dire de celui qui explique les phénomènes du passé et du présent : seulement un devin pourrait attirer l'attention de Thésée sur ses explications et interprétations fausses des faits. Ainsi donc, un oracle bien placé pourrait lui révéler la réalité inconnaissable et pourrait l'aider à bien agir. C'est l'opinion d'Hippolyte (vers 1055-1056) ; mais il ne se rend pas compte que la question se pose pour Thésée d'une façon tout à fait différente : a-t-il besoin de consulter l'oracle sur la mort de Phèdre ? Pour répondre à cette question et pour prouver l'absurdité de l'avertissement d'Hippolyte, il convient d'étudier le caractère du Thésée de la tragédie d'Euripide.

Notre première information sur lui est qu'il est hors de la ville. Quand la maladie de Phèdre se fait jour, la Nourrice répond au Coryphée :

Ἦ Ἐκδημος ὢν γὰρ τῆσδε τυγχάνει χθονός.

Il n'est pas là ; il se trouve absent du pays.

(vers 281) (trad. L. Méridier)

A ce moment précis cette information semble secondaire : il ne peut pas aider sa femme, parce qu'il n'est pas à la maison<sup>17</sup>. Mais l'accent sera mis sur cette absence et elle prendra sa vraie valeur dramatique quand Thésée apparaîtra enfin, bien tard, sur la scène, *couronné* (vers 790). Nous sommes juste après la mort de Phèdre et l'apparence de Thésée est bien en contradiction avec cette tragédie : il revient couronné *après avoir consulté avec succès l'oracle* ! L. Méridier explique pertinemment par ces termes cette scène : « Le poète ne dit pas de quel sanctuaire

<sup>17</sup> W.S. Barrett, *Euripides' Hippolytus*. Oxford 1964, p. 212 : « Since there is no point in disturbing the audience with irrelevant detail, he (Euripides) has not troubled to provide a circumstantial account of the consultation : in each place we hear only of what is dramatically necessary at the time, here the absence and in 790 ff. the oracle ».

revient Thésée, pas plus qu'il n'indique le but de ce voyage »<sup>18</sup>. W.S. Barrett surenchérit : « ... now we learn that he has been visiting an oracle... this visit to an oracle is invented by Euripides for the present play ; he has seen no need to distract us by providing a circumstantial account. He chooses an oracle, evidently, for the sake of the present play, so that Theseus's suspicious home-coming may be in effective contrast with the disaster which greets him as he arrives »<sup>19</sup>. Sans contester ces commentaires, je propose d'aller plus loin dans l'interprétation de cette scène : il ne s'agit pas seulement d'une simple contradiction entre le désordre présent de la tragédie et le succès des consultations d'oracles par Thésée, mais Euripide insiste également sur le bon rapport de Thésée avec le monde des dieux. Son retour d'un sanctuaire où il a reçu une divination favorable montre exactement que s'il le voulait, il pourrait consulter l'oracle sur n'importe quelle question. S'il ne le fait pas à propos de la mort de Phèdre et de son fils meurtrier, c'est parce qu'il ne voit pas de point obscur dans tous ces drames humains. Concernant la tragédie de sa famille, il obtient des preuves irréfutables grâce à *sa propre faculté de connaître* les faits. Il formera son opinion et ses jugements tout seul, sans aucune aide extérieure, et enverra son fils à la mort parce qu'il le juge coupable. Lui, le héros-roi de la communauté, gratifié d'oracles protecteurs, possède la faculté de décider sur quels sujets il doit questionner l'oracle. Aux yeux de Thésée, l'avertissement d'Hippolyte ne signifie absolument rien :

Οὐδ' ὄρκον οὐδὲ πίστιν οὐδὲ μάντεων  
φήμας ἐλέγξας ἄκριτον ἐκβαλεῖς με γῆς ;

Serment, preuve, paroles des devins, n'examineras-tu  
rien, et me banniras-tu sans jugement ?

(vers 1055-1056)

Dans les scènes suivantes, *les méthodes utilisées par Thésée pour expérimenter le monde* seront présentées en détail.

<sup>18</sup> L. Méridier, *op. cit.*, p. 59-60.

<sup>19</sup> W.S. Barrett, *op. cit.*, p. 313-314.

Voici justement le point où tragédie et divination se rencontrent : l'interprétation du monde, la compréhension et l'interprétation des phénomènes de l'univers qui nous entoure : L'oracle est – comme le dit R. Flacelière – « ...la connaissance surnaturelle de l'inconnaissable »<sup>20</sup>. Nous savons que la faute tragique consiste souvent dans le malentendu quant à cet « inconnaissable », dans la croyance illusoire que l'homme est capable de connaître d'une façon infaillible, par ses propres moyens, le monde, et qu'il peut choisir convenablement ses actes. *L'Hippolyte* d'Euripide, et surtout le Thésée de la pièce, démontrent de façon exemplaire comment cette croyance humaine se brise devant le pouvoir divin. L'expérience de l'homme reste toujours éventuelle, le vrai contenu des événements dépend du détenteur du pouvoir, c'est-à-dire des dieux.

Thésée arrive dans le présent de notre tragédie après toute une série de prouesses mythiques, au cours desquelles il apparaissait en connaisseur parfait du monde, en roi qui juge sans hésitation, même dans les situations les plus difficiles. Précédemment quand il devait dénoncer la *doxa* des monstres Sinis et Sciron, en faveur de l'humanité et de la défense de la communauté, il se décidait toujours sans l'aide des devins - et il avait toujours raison : ses actes étaient vraiment parfaits. Ce n'est pas un pur hasard si à la fin de son réquisitoire contre son fils, il évoque deux des prouesses qu'il a réussies justement grâce à sa faculté de se décider rapidement et sans demander conseil à personne (vers 975-980). Il pouvait vaincre les monstres mythiques, Sinis et Sciron, seulement parce qu'il interprétait correctement les faits et les événements. Sans interroger les dieux, sans le conseil des devins, s'appuyant uniquement sur sa sagesse, il expérimentait, décidait et agissait juste. Et le résultat - la mort des monstres - prouve qu'il avait raison. Le parallélisme avec le présent, avec la situation de notre tragédie, est évident : comme auparavant, il appréciait toujours bien les phénomènes du monde, de même, dans le présent aussi, il faut qu'il ait raison dans l'affaire d'Hippolyte, en dénonçant l'hypocrisie de son

---

<sup>20</sup> R. Flacelière, *Devins et oracles grecs*. Paris 1965, p. 9.

propre fils<sup>21</sup>. Nous devons avouer que ce Thésée d'Euripide est à bon droit sûr de soi. Toute sa vie jusqu'à présent n'était que l'histoire de décisions et d'actes justes. Il n'a jamais eu tort en interprétant les événements auxquels il s'est trouvé mêlé ! Nous ne connaissons même pas un moment de son existence où il lui aurait fallu consulter l'oracle pour mieux connaître un fait ou un événement. C'est justement cette infaillibilité qui l'avait aidé dans les situations graves et – voilà sa tragédie – c'est aussi cette infaillibilité qui est à la source de son échec : la faculté qui l'a rendu supérieur aux autres va se révéler la plus grande faute tragique dans le moment où un dieu (ici Aphrodite) le veut. Mais nous ne sommes pas encore arrivés jusqu'à la perte de Thésée ; pour l'instant nous le voyons tout sûr de soi, après avoir condamné à mort le meurtrier de Phèdre (vers 1088-1089).

Après le récit du Messager (vers 1173-1254) il se voit une fois de plus couronné de succès : il a détruit le mal qui menaçait la communauté :

Ma haine pour celui qui a subi ce sort m'a fait prendre d'abord plaisir à ces nouvelles ; maintenant, par égard pour les dieux et pour lui - il est sorti de moi - je n'ai de ces malheurs joie non plus que tristesse.

(vers 1257-1260)

Mais c'est bientôt le tour d'Artémis, et cette *dea ex machina* révèle à Thésée la vérité, l'interprétation correcte de l'inconnaissable et le pousse à sa perte totale :

C'est toi qui, à ses yeux comme aux miens, fais figure de criminel : sans attendre ni preuve, ni parole des devins, sans enquête, sans permettre au temps de faire la lumière, en ta hâte coupable tu as lancé l'imprécation contre ton fils, et tu l'as tué.

(vers 1320-1324)<sup>22</sup>

On ne peut ni négliger ni refuser l'accusation de la déesse, et bien sûr Thésée ne le tente même pas. Et en cela son destin

<sup>21</sup> v. 974-982.

<sup>22</sup> F.I. Zeitlin, « The Power of Aphrodite ». in *Directions in Euripidean Criticism*. ed. P. Burian. Durham 1985, p. 52-111.



dans l'*Hippolyte* est achevé : quand la déesse rappelle l'accusation d'Hippolyte, la perte de Thésée est devenue totale ; au sens humain aussi bien qu'au sens moral et héroïque. Mais Euripide, en mettant sous nos yeux la tragédie de Thésée nous pousse à poser la question suivante : cette accusation articulée contre Thésée est-elle juste ou non ? Le héros le plus tragique de l'*Hippolyte* est à notre avis Thésée : Artémis détruit tout son passé héroïque en lui révélant que la croyance en la perfection de la connaissance humaine est tout simplement *ridicule*. Personne ne peut connaître le monde qui l'entoure : les actes héroïques ne sont que de purs hasards, et seuls les dieux ont le droit de donner sens aux événements et aux faits. Pour Thésée, les paroles de cette Artémis signifient non seulement qu'il avait commis une faute grave contre son fils, mais aussi que toute sa vie, tout son héroïsme est apparence (*doxa*) : la vérité (*aléthéia*) est donc impossible à définir par les moyens humains.

La destruction totale de Thésée est présentée, notons-le, comme un événement accidentel : Aphrodite, dans le prologue, ne fait même pas allusion au sort qui attend Thésée une fois confronté à la réalité. Et Artémis ? Elle ne fait que demander compte de tous les péchés de Thésée, mais sans dire même un mot de son sort après cette perte. Conformément aux intentions d'Aphrodite, ce n'est pas Thésée qui est la victime de la vengeance divine et c'est pourquoi le développement de son sort et sa chute n'exigent même pas autant d'explications que celui de Phèdre. L'effondrement moral de Thésée en tant que résultat second de la tragédie, approfondit le sens du terme *tragique* chez Euripide : dans l'*Hippolyte* tout le monde subit un sort tragique, et la faute tragique se répand comme une maladie contagieuse<sup>23</sup>. La volonté divine veut détruire celui qui a blessé le monde divin, mais la vengeance met en mouvement un cours des événements qui n'est plus contrôlé par les dieux – tout simplement parce que ces événements ne les intéressent pas ! – et qui s'abat sur les innocents eux-mêmes.

Donc on ne peut prendre au sérieux, même pour un moment, l'accusation portée contre Thésée de ne pas avoir consulté l'oracle : imaginons le sort du héros s'il avait – en face

<sup>23</sup> E.R. Dodds, « The Aidos of Phaedra and the Meaning of the Hippolytus ». *CR* 39 (1925), p. 102-104. G. Devereux, « The Character of the Euripidean Hippolytus ». *Chico* 1985, p. 26-38.

du Minotaure ou de Sciron – attendu le *chronos makros*, le *grand temps*, ou l'explication et les conseils des devins ! Non, ce Thésée ne peut pas croire au bien-fondé de l'accusation d'Artémis : il tombe en poussière en reconnaissant ce qui se cache *derrière* les phrases de la déesse : le monde est inconnaissable, le vrai contenu des phénomènes et des faits dépend toujours de celui qui possède le plus grand pouvoir. Le droit à définir la réalité est à celui qui possède ce pouvoir. Auparavant, au niveau terrestre, Thésée avait ce pouvoir de faire accepter pour vraie sa propre interprétation - c'est ainsi qu'il a pu condamner à mort Hippolyte -, mais en face d'Artémis il doit reconnaître que ses interprétations ne pouvaient être justes que du fait de son autorité suprême, de même que ses prouesses héroïques ne pouvaient être réussies que du fait de *l'absence d'un pouvoir plus grand que le sien*. Thésée - comme tous les êtres humains - n'est qu'un jouet dans les mains des dieux qui possèdent bel et bien le pouvoir d'interpréter la réalité.

L'examen de la faute tragique de Thésée nous conduit aux remarques suivantes :

La tragédie comme genre littéraire ne supporte pas la divination sur scène. Tout simplement il n'y a pas assez de temps dans le cadre de la tragédie pour qu'on décide de consulter l'oracle, d'écouter les devins, d'accepter (ou de refuser) ce qu'ils conseillent. Le héros tragique interprète lui-même la réalité et les événements qui l'entourent, prend ses décisions et agit seul.

Bien sûr Thésée aurait mieux fait de consulter l'oracle avant d'agir, mais alors le Thésée qui se sert de la divination ne serait pas le Thésée de la tragédie d'Euripide : il serait un bon philosophe sophiste des années de la guerre du Péloponnèse. Evidemment on peut lui reprocher tout ce qu'il vient de faire *après* l'action, juger comme faute tragique ses actions. Mais chez Euripide l'accusation pour négligence de la divination ne sert qu'à souligner l'incertitude humaine et en même temps l'indifférence divine envers le sort humain.



## **Appendices**



## COMPTES RENDUS BIBLIOGRAPHIQUES

• BARLOW Sh. A, *Euripides, Trojan Women*, 1986, Aris and Phillips, Warminster, Wiltshire (England), 232p. General edito Christophe Collard, *The Plays of Euripides*.

Ce volume est le premier d'une collection des œuvres d'Euripide dirigée par Ch. Collard. Les caractéristiques de l'ouvrage sont donc déterminées par l'orientation donnée à la série. L'éditeur destine ce livre avant tout aux étudiants. Sans être un ouvrage de vulgarisation, ce travail doit être accessible à un assez large public, éventuellement non helléniste. L'appareil érudit est donc considérablement réduit et on trouvera peu d'indications philologiques, de métrique, ou sur la technique de mise en scène.

L'ouvrage comprend :

- une introduction générale de 25 pages, rédigée par Sh. A. Barlow et reprise dans tous les volumes de la série, sur le théâtre grec, la tragédie et Euripide. Sh. A. Barlow apporte quelques connaissances fondamentales, mais de plus elle a le mérite d'analyser le témoignage d'Aristophane et de rechercher l'originalité d'Euripide sans se laisser influencer par le jugement du poète comique dont les commentateurs se sont longtemps malencontreusement inspirés ;
  - une rapide introduction à la pièce ;
  - une bibliographie sommaire ;
  - le texte grec établi par J. Diggle (Oxford Classical Texts) traduit en anglais par Sh. A. Barlow ;
  - un commentaire littéraire, essentiellement stylistique (p. 155-228).

Jacqueline ASSAEL

• CRAIK E., *Euripides, Phoenician Women*, 1988, Aris and Phillips, Warminster, Wiltshire, England, 274p. General editor Christopher Collard, *The Plays of Euripides*.

L'ouvrage appartient à la série supervisée par Ch. Collard. Il est plus riche et plus élaboré que le premier volume sur les *Troyennes*. Il était particulièrement intéressant d'avoir une étude des *Phéniciennes* ; la pièce a été négligée et assez méprisée dans les dernières décennies, comme le souligne E. Craik dans sa préface. Son introduction dégage avec netteté une interprétation : pour elle, la tragédie montre le retour cyclique du malheur. Ce thème lui apparaît fondamental. Une fine analyse structurale fait par ailleurs percevoir l'unité de la pièce.

L'auteur ajoute des références à la mythologie et une étude des procédés de mise en scène assez rapides mais intéressantes. On trouve, de plus, dans cette édition, une analyse des mètres, une recension des manuscrits, un nouvel établissement du texte.

Le commentaire (p. 162-271) demeure scolaire ; la typographie due à des appareils informatiques est assez maladroite et un peu rebutante. L'ouvrage est néanmoins utile.

J. A.

• WILLINK Charles W., *Euripides : Orestes*, 1986, Clarendon Press. Oxford. 1989, Clarendon Paperbacks, 448p., £ 12,50.

Cette édition d'*Oreste* comporte :

- une préface dans laquelle C.W. Willink explique que le besoin de proposer « an up-to-date commentary » de cette pièce se fait cruellement sentir ;
- une bibliographie qui privilégie les publications récentes proposant de nouvelles interprétations ;
- une introduction (p. XXII-LXIV) ;

- le texte établi par G. Murray (*Euripidis Fabulae*, III, Oxford, 1909) avec des modifications et la suggestion de nouvelles conjectures (p. 1-75). ;
- des index.

L'introduction est originale et audacieuse. C.W. Willink recherche « l'idée première » (« The Primary Idea ») à partir de laquelle Euripide aurait composé cette pièce complexe. Selon lui, tout le drame s'organise autour de la présence d'Hélène et de son meurtre ; à travers cet épisode, Oreste réitère symboliquement son matricide. Willink dégage ainsi l'unité structurelle de la pièce. La détermination de « l'idée première » est intuitive et, de ce fait, discutable ; Willink le reconnaît. L'hypothèse est séduisante mais elle présente des inconvénients. Willink s'intéresse avant tout au personnage et au rôle d'Hélène. Oreste passe ainsi inévitablement à l'arrière-plan. Sa fonction, son caractère demeurent mal définis. L'interprétation paraît, de ce fait, un peu déficiente ou incomplète.

En revanche, le commentaire est exhaustif. Sur ce point, Willink atteint son objectif : il fournit un livre de référence, une très solide édition moderne. Les analyses métriques, dramaturgiques, mythologiques sont marquées à la fois par l'érudition et par la finesse. Une parfaite connaissance historique de la langue, et des références constantes à l'ensemble de la littérature grecque permettent à Willink de faire ressortir la saveur insoupçonnée, ironique ou philosophique, de nombreuses expressions ou allusions.

J.A.

• CORSINI Eugène (a cura di), *La Polis e il suo Teatro* (2), Università degli Studi di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia, Dipartimento di Filologia, Linguistica e tradizione classica. Un volume 17/24 cm broché, sous jaquette illustrée, 304p. Editoriale Programma, Av. S., Eufemia 4, 35121 Padova. Prix : 40.000 £.



Cet ouvrage fait suite à un précédent volume publié en 1986. Il comprend sept contributions fondamentales et deux articles plus ponctuels consacrés l'un à l'*agon* comico-tragique des *Epitrepontes* de Ménandre (S. Novo Taragna), l'autre à l'*Œdipe* de Ugo Foscolo (B. Rosada). La première de ces contributions est due à F. Sartori : « Théâtre et histoire dans la Grèce antique : opinions récentes sur de vieux problèmes ». Elle a le mérite de dresser un véritable état de la question bibliographique pour la tragédie et la comédie durant les dix dernières années. Le théâtre est d'essence politique et à ce titre c'est un document historique qui peut être exploité en tant que tel. La deuxième contribution est d'ordre plutôt littéraire et linguistique. Vittorio Citti en un chapitre extrêmement fourni et précis s'intéresse aux néologismes d'Eschyle et à leur réemploi chez Euripide. Ces mots « gros comme des bœufs » suivant l'expression d'Aristophane, véritables monstres linguistiques font d'abord l'objet d'un bilan comparatif de la plus grande utilité chez Eschyle et chez Euripide (p. 54-56). L'auteur analyse ensuite très finement les processus de formation de ces néologismes et leurs déviations chez Euripide. L'auteur conclut : « les complexes constitués par tous les segments metatextuels développés à partir des néologismes d'Eschyle dans les textes de Sophocle et d'Euripide constituent des systèmes microtextuels qui dans leur totalité, à l'intérieur du macrotexte constitué par le genre tragique, reproduisent les situations réciproques des univers poétiques des divers auteurs. On perçoit ainsi les rapports de continuité et de conflit entre leurs personnalités et leurs époques ». « L'Etat comme tragédie parfaite. Observations sur la *Poétique* d'Aristote », tel est le titre d'un important chapitre d'Eugenio Corsini. L'auteur confronte d'abord les opinions de Platon et celles d'Aristote au sujet de la tragédie. Puis il s'attache à deux problèmes : la définition de la *catharsis* dans le célèbre passage de la *Poétique* (1449b 24-28), et la question de la trilogie qui, il est vrai, n'a guère retenu la curiosité des critiques. Pourquoi une telle structure s'est-elle imposée ? Finalement l'auteur réconcilie Aristote et Platon. Aristote ouvre la porte de son Etat à la poésie et à la tragédie, mais non sans des règles précises, restrictives contenues en fait dans la célèbre théorie de la « purification des

passions ». Enzo Degani dans la contribution suivante étudie le rôle des iambographes dans le développement de la comédie, étude précieuse car rares sont les recherches menées avec cette précision sur les obscurs ancêtres de la comédie grecque. L'auteur insiste sur la variété des influences, que l'on limite trop souvent à Epicharme : Ananios par exemple, dont la « muse nourrie de préoccupations moralisatrices ouverte à une plaisante, mais contrôlée, parodie mythologique était loin de se limiter à l'aischrologie qui semble résumer trop souvent l'essentiel de l'inspiration iambique ». G. Bona consacre son étude à une interprétation de Cratinos. Mais l'une des recherches qui renouvelle le plus l'approche de la comédie ancienne est celle de Carlo Franco : « La compétence du destinataire dans la parodie tragique d'Aristophane ». L'auteur remarque à juste titre que la plupart des études sur la paratragédie se bornent à la constitution d'un *corpus* de pièces parodiées. Cette méthode repose sur le postulat que le public athénien était très compétent et qu'il connaissait pratiquement de mémoire tout le répertoire tragique en question. C. Franco souligne que la technique d'Aristophane permet à un large public de comprendre immédiatement la plaisanterie développée à partir d'un fragment de texte qui se suffit. Par ailleurs la connaissance du plus grand nombre dans le domaine du théâtre devait reposer plus sur une mémoire visuelle ou orale que véritablement livresque. La technique de la parodie d'Aristophane est donc un élément de plus à ajouter à cette histoire du théâtre non écrite que constituait le champ de la réception. De ce point de vue l'interprétation même de la parodie est souvent à revoir. C'est dans une même perspective novatrice que Guido Cortassa s'intéresse au « héros Lamachos », dans les pièces postérieures aux *Acharniens*, pièces dans lesquelles il dicerne une véritable palinodie d'Aristophane. Le stratège athénien, vilipendé dans les *Acharniens* en tant que représentant du parti de la guerre reçoit indirectement les hommages dus à sa mort héroïque au cours du siège de Syracuse, notamment dans les *Grenouilles*, v. 1039, où Eschyle précise que des héros comme Lamachos ont nourri l'inspiration des poètes. Cette palinodie d'Aristophane était destinée à éclairer le public sur les intentions profondes de l'auteur, qui milite avec virulence pour la paix

quand celle-ci peut être acquise honorablement mais qui n'a rien d'un défaitiste dans un moment où le salut de la cité est profondément menacé. Des *Acharniens* aux *Grenouilles*, à une vingtaine d'années de distance, c'est la même idée que défend le poète comique : la comédie est une école de réflexion politique, le poète comique est l'instructeur du peuple et ses leçons peuvent avoir un sens politique même si en apparence il n'est question que de littérature avec le débat qui oppose Eschyle à Euripide.

Au total, ce volume s'avère donc très riche et très utile pour la connaissance de divers aspects du théâtre dans le cadre de la cité athénienne.

Paulette GHIRON-BISTAGNE

- *DIONISO*, rivista di studi sul teatro antico, Siracusa, vol. LVIII, 1988. Un volume 16,5/23,5 cm, broché, 156p.

L'INDA de Syracuse (Istituto Nazionale del Dramma Antico) poursuit patiemment son œuvre et démontre son efficacité avec cette nouvelle livraison. Le volume s'ouvre sur une étude de Odone Longo consacrée à l'espace théâtral et aux lieux politiques dans la cité antique. Les autres contributions sont plus ponctuelles et concernent successivement : un passage du *Cyclope* d'Euripide, v. 146-147 (Gustavo Vagnone) ; l'*Emporos* de Philémon (Daniela Averna) ; l'*Atrée* d'Accius (Valeria Messina) ; l'*Octavia* (Sebastiano Genova) ; une représentation de la *Phèdre* de Sénèque par Roberta Trombino qui étudie également « la sémiotique de la lutte chez Sénèque ». On notera une innovation : l'ouvrage se termine par un compte rendu du XXIX<sup>ème</sup> cycle de représentations classiques données à Syracuse (soit celui de 1986 avec *Antigone* de Sophocle et les *Suppliantes* d'Euripide). Les spectacles donnés par l'Ecole du Drame Antique sont également mentionnés. Les photographies et extraits de presse qui accompagnent cet appendice trouveront leur utilité, notamment auprès de ceux, de plus en plus nombreux, qui s'intéressent à la réception du drame antique.

P. G-B

• *DIONISO*, rivista di studi sul teatro antico, Siracusa, vol. LVII, 1987. Atti dell' XI congresso internazionale di studi sul dramma antico : Strutture della commedia greca. Un volume, 16,5/23,5 cm. Broché, 345p.

Ce XIème congrès a démontré une fois de plus la vitalité de l'Istituto Nazionale del Dramma Antico (INDA) qui, alliant la théorie à la pratique, organise tous les deux ans un congrès qui doit contribuer à préparer le festival de l'année suivante. La comédie grecque a été assez rarement représentée à Syracuse. Le choix des *Nuées* d'Aristophane pour le festival de l'année 1988 introduisait donc une nouveauté et l'organisation d'un congrès sur la comédie était largement justifié car la comédie fait, injustement, figure de parent pauvre dans l'histoire du théâtre antique. Les contributions très diverses sont dues aux meilleurs spécialistes européens : contributions d'ordre général sur la structure de la comédie : « L'integrazione delle forme tradizionali nell'azione » (Hans Joachim Newiger) ; « L'organizzazione interna della commedia aristofanea » (Bernhardt Zimmermann) ; « Società, economia e politica in Aristofane » (Odone Longo). Plusieurs articles sont consacrés aux questions de composition ou de technique : « Insulto ed escrologia in Aristofane » (Enzo Degani) ; « Il prologo in parole ed in atti » (Carlo Ferdinando Russo) ; « La parabasi aristofanea tra realtà e poesia » (Giuseppe Mastromarco) ; « Paratragedia in Aristofane » (Maria Grazia Bonnano). La traduction (Théodoros Pappas), la métrique (Carlo Prato et Roberta Pretagostini) ont également retenu l'attention. Oliver Taplin a présenté des documents iconographiques nouveaux sur la comédie d'Aristophane. Pascal Thiery s'est intéressé au rôle du public. Aristophane a naturellement été privilégié puisqu'il devait être représenté au festival de l'année suivante, mais Ménandre et la comédie nouvelle n'ont pas été oubliés avec les contributions très intéressantes de Richard L. Hunter : « Middle Comedy and the *Amphitryo* of Plautus » ; de Eric W. Handley : « Atti e scene nella commedia di Menandro » ; de Hugh Lloyd-Jones : « Strutture comiche menandree », et de Gioachino Chiarini : « Le strutture della

commedia greca a Roma ». Enfin Luigi Polacco a mis en relation l'évolution de l'architecture des théâtres et celle de la comédie au cours du IV<sup>ème</sup> siècle avant Jésus-Christ. La revue *Dioniso* a donc fourni avec cette livraison une contribution importante pour l'étude de la comédie grecque ancienne et nouvelle.

P. G-B

- *CLASSICA*, revista de Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos, Anno VI, 1988. Un volume 16/22 cm, 167p. ISSN : 0103-4316.

La Société Brésilienne d'Etudes Classiques publie depuis 1982 une revue annuelle de mélanges sur l'antiquité classique. On notera parmi les diverses contributions les noms d'archéologues ou philologues européens, comme ceux de Lily Gali-Kahil, René Ginouvès, Christian Jacob. Ce volume consacre plusieurs articles à la poésie et à la philosophie : « A poesia no sistema de Heraclito » (Donald Schüler) ; « O poeta na casa do rei » (Jacyntho J.L. Brandao) ; « Epicuro e a natureza da alma » (Maria da Gloria Novak) ; « O mundo das sombras na poesia latina » (Zelia de Almeida Cardoso). Mais l'histoire est représentée dans une perspective moderne : « Economia e sociedade antigas » (Ciro F.S. Cardoso) ; « Afundação de cidades e o imaginário urbano, releitura de Tito Livio » (Ulpiano T. Berezza de Menezes). L'article de Nikolaos Yalouris « La contribution des jeux au développement des lettres et des arts en Grèce ancienne » intéresse indirectement l'histoire du théâtre. Un résumé en français, et une bibliographie accompagnent généralement chaque article. L'ouvrage se termine par une rubrique de comptes rendus bibliographiques. L'effort d'ouverture de la Société Brésilienne d'Etudes Classiques mérite d'être signalé.

Il faut souhaiter à cette revue modeste et courageuse, étant donné les difficultés de toute publication au Brésil, une carrière prospère.

P. G-B

• *MÉTIS*, revue d'anthropologie du monde grec ancien, vol. III, 1-3, 1988. Un volume 17/24,5 cm, broché, 518p. Théâtre grec et tragique.

Cette livraison de *Métis* a été exceptionnelle par l'importance des contributions et le thème retenu. Comme le remarque Nicole Loraux dans les pages de présentation la plupart des articles sont consacrés à la tragédie en général alors qu'initialement le programme retenu envisageait le théâtre en général. Il faut dire que les auteurs sont presque tous de fervents adeptes de l'École structuraliste française et des auteurs comme J.P. Vernant, P. Vidal-Naquet, R. Détiéne et Nicole Loraux. Or, nous l'avions déjà souligné par ailleurs, c'est la tragédie qui a toujours semblé exemplaire à ces auteurs, et c'est elle seule souvent qui a tendance à focaliser leurs recherches concernant le théâtre. J'y vois une confirmation de plus de l'intérêt mais aussi des limites d'une certaine ligne idéologique et méthodologique de la dite école qui se détourne facilement des *realia* incontournables de la comédie au profit d'un jeu plus intellectuel, auquel la tragédie se prête mieux. Saluons cependant l'unique contribution sur la comédie, celle de G. Sifakis. Néanmoins on remarquera que là aussi les préoccupations sont d'ordre méthodologiques et théoriques : la comédie ancienne comme langage ou « code » amène l'auteur à s'interroger sur les théories antiques et modernes. On retiendra le diagramme qu'il propose pour une étude des structures de la comédie (p. 59). Un autre article, celui de Page Dubois semblait annoncer aussi un travail sur la comédie : « Inscription, The Law and the Comic Body ». L'essentiel de l'étude porte en fait sur la réception de l'École française et des auteurs cités précédemment aux États-Unis. Les quelques pages consacrées à Aristophane sont des exemples d'interprétation suivant une méthode que l'on vient de définir. Le spécialiste de comédie sort frustré de cet exercice de style qui a certes ses mérites mais qui pourraient aussi suggérer à David Lodge un autre chapitre humoristique sur « The Small World » des clans universitaires !

L'essentiel de l'ouvrage est donc consacré à la tragédie grecque. Les articles sont classés en plusieurs rubriques : « Théo-

rie du théâtre », « Tragédie et rituel », « Famille et cité », « Textes et contextes ». L'ouvrage se termine par un important dossier bibliographique que l'on doit à Daniel Jacob et à Suzanne Saïd. Ce dossier mériterait une diffusion particulière car il est très utile et représente un état de la question jusqu'en 1988. Les articles, comme l'indiquent les titres des chapitres, sont variés et concernent diverses œuvres du répertoire. Les deux premiers, qui ouvrent la réflexion sur « Théorie du théâtre » nous ont particulièrement intéressée : Diego Lanza dans « Le temps de l'émotion tragique, malaise et soulagement » nous invite à une analyse très fine de la fascination de la violence théâtrale. R.G.A. Buxton souligne dans son essai sur « la confusion mentale dans la tragédie grecque » l'une des techniques peu étudiée de la tragédie grecque qui se joue du cartésianisme des spectateurs en les plongeant dans l'incohérence et les contradictions. L'un des exemples choisis, le fameux « Ah ! » du vers 810 des *Bacchantes* pose cependant un problème : est-il certain que cette exclamation soit proférée par Dionysos ? D'après ce que nous a dit James Diggle, elle pourrait être attribuée à Penthée, ce qui change complètement le contexte. Toute l'interprétation de ce passage serait à revoir. Le deuxième chapitre intitulé « Tragédie et rituel » comprend trois contributions. Patricia E. Easterling étudie la tragédie et le rituel. Renate Schlesier s'intéresse aux aspects dionysiaques de l'*Hécube* d'Euripide. Enfin Simon Goldhill consacre un chapitre très intéressant au dédoublement et à la reconnaissance dans les *Bacchantes* d'Euripide, reprenant le point de vue défendu par Richard Seaford et par Froma Zeitlin dans deux études précédentes. Le chapitre suivant intitulé « Famille et cité » réunit Jean Bollack et Pierre Judet de la Combe autour des tragédies thébaines (Destin d'Œdipe et les *Sept contre Thèbes*). Seth Schein s'intéresse à la *Philia* dans l'*Alceste* d'Euripide et Froma Zeitlin à la question du féminin-masculin dans *Les Suppliantes* d'Eschyle. Le chapitre suivant sous le titre vague de « Textes et contextes » réunit les contributions qui n'avaient pu trouver leur place précédemment : l'*Andromaque* d'Euripide (Jaum Portulas), l'*Oreste* (Katherina Synodinou) trouvent place à côté de Charles Segal qui consacre une analyse intéressante à la connaissance tragique dans

*Hippolyte* du même Euripide. Ce chapitre se termine avec une contribution de Suzanne Saïd portant sur « Tragédie et renversement dans les *Perses* ». Mais c'est l'étude de Jacques Jouanna sur « La maladie sauvage dans la Collection Hippocratique et la tragédie grecque » qui apporte finalement l'analyse la plus originale.

Au total un bon livre, riche et stimulant qui fera date dans l'exégèse de la tragédie grecque.

P. G-B

• POLACCO Luigi, TROJANI Maria, SCOLARI Albert Carlo, *Il santuario di Cerrere e Libera ad summam Neapolin di Siracusa*. Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, Venezia, 1989. Un volume, 21/29 cm, relié, sous jaquette illustrée, 132p., 79 gravures, 190 photographies en noir et blanc.

Ce volume magnifique couronne toute une vie de labeur dans l'enceinte du prestigieux théâtre grec de Syracuse. En 1981, les parties relatives à la *cavea* et à la *skéné* furent publiées dans un premier volume<sup>1</sup>. Le présent ouvrage rend compte des fouilles effectuées dans la zone supérieure du théâtre, zone qui n'avait jusqu'alors retenu l'attention de personne. Donc paradoxalement, c'est à une fouille complètement nouvelle que se sont attaqués les auteurs à partir de 1981, campagne qui s'est achevée en 1988. La première partie décrit en quelque sorte l'historique de la fouille menée activement pendant sept ans. La deuxième partie est consacrée à une description très minutieuse des différents secteurs dans cette zone supérieure du théâtre de Syracuse, lieu d'un ancien culte, antérieur même semble-t-il à l'édification du théâtre. Sont étudiés et décrits successivement, la voie des figures, la voie sacrée, les *podium*, les places, les aires adjacentes. Le matériel de fouille, céramique, monnaies, reliefs figurés, sont décrits dans la IIIème partie. La IVème partie est

<sup>1</sup> Polacco (Luigi) : *Il teatro antico di Siracusa*, Rimini, 1981. Voir notre compte rendu dans *REG*, 1988, p. 555.



réservée à l'interprétation : sur une nécropole préhistorique implantée dans cette zone, s'est superposé un sanctuaire archaïque dédié à Déméter, un *Thesmophorion*, moins important peut-être que le fameux sanctuaire de Déméter et Korè situé près de la rivière Ciano. En fait la partie basse du théâtre aurait été dédiée à l'origine à un vieux culte thesmophorique, culte qui se serait transféré dans la partie supérieure, se superposant peut-être à un vieux culte rustique, durant le Vème siècle, lorsque le théâtre lui-même reçoit les premiers aménagements importants. C'est au cours de la période romaine que le site reçoit son achèvement monumental. Le lieu fut utilisé pour des sépultures chrétiennes, vers le Vème siècle de notre ère, époque à laquelle le vieux culte semble avoir disparu. Soixante-dix-neuf gravures présentent les étapes de la fouille. Cent quatre-vingt-dix photographies en noir et blanc assurent une « couverture » complète du site. Le touriste aujourd'hui peut avoir une vision claire de cette magnifique voie sacrée, creusée de profonds sillons, dont les parois gardent intactes les niches des ex-voto. Dans quelle mesure ce vieux culte de Déméter et de Korè, attesté ailleurs à Syracuse est-il lié au théâtre ? Il est fâcheux que si peu de monuments figurés (et pratiquement aucun ex-voto) n'ait été conservé pour nous éclairer sur les liens possibles entre le théâtre dionysiaque et ce culte archaïque : les reliefs illustrés aux figures 187 et 189 sont en effet trop abîmés pour pouvoir être interprétés avec certitude. On ne peut donc que renvoyer aux précédentes études de Luigi Polacco<sup>2</sup> sur le sujet. Le théâtre grec de Syracuse confirme ce que l'histoire architecturale d'autres théâtres nous ont appris : d'autres cultes que celui de Dionysos ont pu se développer dans ce cadre architectural.

P. G-B

---

<sup>2</sup> Polacco (Luigi) : « Rites des saisons et drames sacrés chez les Grecs », *Cahiers du GITAN* n° 3, 1987, *Anthropologie et théâtre antique*, p. 9-22.

• *A.I.O.N.*, Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli. Vol. VI, 1984. Atti del Colloquio, Napoli 7-8 maggio 1987 : Poetica e Politica fra Platone e Aristotele. 1 vol., 17/24 cm., thermoreliure, 141p., Edizioni dell'Ateneo.

Ce volume, antidaté, contient les actes du colloque intitulé « Poetica e Politica fra Platone e Aristotele » qui s'est tenu à Naples les 7 et 8 mai 1987. Des 7 interventions, 4 sont consacrées à Platon et 3 à Aristote.

T.M. Robinson examine l'attitude d'Héraclite et de Platon envers la poésie grecque, en centrant son étude sur le problème du *logos* et de la *poiesis* (p.9-18). G. Cerri analyse un passage de la *République* de Platon trop souvent négligé par la critique (Rsp. II, 376 c 4 - III, 392 c 5) et démontre qu'il est d'une importance capitale pour connaître plus complètement la pensée de Platon sur la poésie, reconstruire l'articulation originale de la pensée de Xénophane (cf. Xénophan. fr. 1, 19-24), découvrir la genèse de quelques catégories centrales de la *Poétique* d'Aristote et enfin obtenir une définition et une évaluation globales de la pensée mythique dans la Grèce antique. Cette étude est complétée par une riche bibliographie (p.65-96). A. Capizzi sous le titre « La struttura della "Repubblica" platonica », après avoir retracé la façon probable dont ses condisciples réunis à Mégare en 399 ont désigné Platon comme le porte-parole d'une défense concertée contre les accusations faites à Socrate (d'où l'*Apologie*, *Lysis*, *Eutyphron* ... et le premier livre de la *République*), analyse la structure de la *République* pour démontrer qu'il s'agit d'une œuvre composite, retouchée à divers moments successifs, comme d'autres dialogues d'ailleurs (p.131-139). Enfin G. Casertano, dans « Pazzia, poesia e politica in Platone », étudie les différentes formes de folie évoquées dans les dialogues platoniciens, de la plus banale à celle du « meilleur fou », c'est-à-dire l'amant, le philosophe, qui possède un savoir supérieur et qui est capable de vivre consciemment sa propre forme de folie (p.19-35).

A propos d'Aristote, L. Bertelli s'intéresse au concept de *scholé*, trop souvent négligé, malgré son importance pour la construction du système éthico-politique du philosophe (p.97-129). E. Flores, avec « La catarsi aristotelica dalla *Politica* alla *Poetica* », tente d'enrichir les données d'un problème maintes fois étudié par les spécialistes d'Aristote, celui de la catharsis (p.37-49). Enfin R. Laurenti, dans « Critica alla mimesi e recupero del pathos: il *De poetis* di Aristotele », essaie d'établir quelles étaient les prises de position d'Aristote à propos de la *mimésis* et du *pathos* dans le dialogue *De poetis*, grâce aux fragments qui nous en sont parvenus et grâce à ce que nous pouvons reconstituer de l'oeuvre par recoupements (p.51-63).

Ce volume d'*A.I.O.N.* ne manquera pas d'intéresser les lecteurs de Platon et d'Aristote.

Olivia RODARI

• *A.I.O.N.*, Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli. Vol. VII-VIII, 1985-1986. Dipartimento di Studi del mondo classico et del Mediterraneo antico. Sezione filologico-letteraria. 1 vol., 17/24 cm., thermoreliure, 135p., Edizioni dell'Ateneo.

Ce volume contient en premier lieu le recueil exhaustif des témoignages sur la vie et l'art de Terpandre, travail préparatoire à une nouvelle édition critique de cet auteur qui sera publiée prochainement (A. Gostoli, p.3-53). Suivent deux articles consacrés à des problèmes textuels: Archiloque, Pap. ined. 424 fr. 4 = V. H. XI 70 fr. 2 (M. Pizzocaro, p.55-66) et Eschyle, Pr. 48 sqq. (E. Cavallini, p.67-68). Leur succède une étude très fouillée du problème de l'arbitrage dans les *Epitrepointes* de Ménandre (A. Martina, p.69-103). Puis F. Vattioni interprète le mot *basileukou* de IG XI, 2, 203 A 71 comme la transcription grecque d'un anthroponyme phénicien (p.105-107). M. Salanitro pour trois passages de Martial (V 38, VI 27, XI 98) et E. Cavallini pour un passage d'Horace (Epod. XII 25 sqq.) proposent des lectures très convaincantes (p.109-119 et p.121-

122 respectivement). Enfin F. Vattioni, dans un article intitulé "I matematici caldei di Strabone", s'intéresse au problème de la diffusion de la culture mésopotamienne dans le monde grec (p.123-134).

Ce volume est constitué d'études extrêmement sérieuses et documentées.

O.R.

• *LEXIS*, Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica . Vol. 3, 1989. 1 vol. 16,5/24 cm., thermoreliure, 129p., Piovan Editore.

Ce numéro contient d'abord cinq articles consacrés au théâtre. R. Tosi examine quelques exemples de polysémie dans l'*Agamemnon* d'Eschyle (p.3-24). C. Casali met en parallèle le priamel de la fin du troisième stasimon des *Bacchantes* d'Euripide avec celui du fr. 16 Lobel-Page de Sappho (p.37-41). V. Citti rassemble les témoignages qui attestent que tout homme cultivé dans l'Athènes classique était capable de réciter un morceau lyrique ou tragique (compétence qui avait comme destination le banquet) et que c'est ainsi qu'avait lieu la diffusion orale des textes dans la *polis* athénienne (p.75-77). B. Zimmermann s'intéresse aux tendances du drame et du dithyrambe grecs à la fin du 5ème siècle avant Jésus-Christ, date qui marque la fin d'une époque, au point de vue historique, mais aussi littéraire (p.25-36). N.W. Slater étudie la signification de la comparaison entre une vieille femme et un lécythe à trois reprises à la fin de l'*Assemblée des femmes* d'Aristophane (p.43-51).

Un article est consacré à une lecture analytique du *Ion* de Platon, lecture centrée sur le problème de la technique de la maîtrise du dialogue (M.S. Bettini, p.53-73).

La poésie alexandrine est l'objet de deux études : C. Garriga met en lumière la richesse du fragment 10 K de Philétas de

Cos (p.79-87) et M.L. Vezzali prend l'exemple de deux épigrammes (A.P. 5, 56 et 6, 220) pour montrer l'importance de la recherche linguistique, stylistique et religieuse menée par Dioscoride, poète trop souvent négligé (p.89-105).

Enfin G. Cortassa a trouvé le souvenir d'un passage d'Alcée dans une ode célèbre du poète italien Giacomo Zanella (p.107-110).

Ce volume de *LEXIS* se clôt par le compte rendu de neuf ouvrages récents concernant l'antiquité gréco-romaine (p.111-129).

L'ensemble se signale par une haute valeur scientifique.

O.R.

• PAPPAS Théodoros, *Anthropologie de la comédie grecque ancienne*, thèse de doctorat ès lettres présentée à l'Université Paul Valéry-Montpellier III en mars 1989, Athènes 1990. Un volume, broché, 17/24 cm., 389 p.

La première partie consacrée à l'anthropologie du non-citoyen étudie successivement la place et le rôle de l'étranger, de l'esclave et de la femme dans les comédies d'Aristophane. Ces trois domaines ayant été déjà l'objet de nombreuses études, cette section contient une faible part de notations originales. Elle se lit néanmoins avec plaisir et intérêt, car les apports des études existantes, y compris les plus récentes, sont présentés de façon claire, vivante et avec un sens critique aigu.

La deuxième partie dédiée à l'anthropologie du citoyen s'intéresse surtout au héros-salvateur, personnage central du théâtre d'Aristophane. Cette notion de salut fournit une grille de lecture particulièrement fertile. Elle permet une analyse très fine des différentes parties de la comédie et une mise en relief de l'art avec lequel Aristophane utilise le substrat rituel de certains rites.

La troisième partie intitulée « salut et réalité » s'attache à montrer comment Aristophane, à travers son héros-salvateur, essaie de remédier à la crise morale et politique qui bouleverse la cité grâce au comique et au rire, ses seules armes.

En appendice figurent une présentation et une étude passionnantes de la cérémonie du Kalogéros, *drômeno* magico-religieux du culte populaire néo-hellénique. Ce *drômeno* contient des éléments frappants du culte dionysiaque et les connexions avec la comédie ancienne sont nombreuses. L'ouvrage se termine par une bibliographie raisonnée très complète et fort précieuse.

Cette étude, jamais pédante malgré la somme de connaissances qu'elle véhicule, est d'une lecture aisée et agréable. Elle est à conseiller à toute personne qui s'intéresse au théâtre d'Aristophane, à la comédie ancienne et plus largement à la vie à Athènes au cinquième siècle avant Jésus-Christ.

O.R.

• SOLOMOS Alexis, ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΛΕΞΙΚΟ ΠΡΟΣΩΠΑ ΚΑΙ ΠΡΑΓΜΑΤΑ ΣΤΟ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟ ΘΕΑΤΡΟ, Kedros, Athènes, 1989, 399p., 21 x 29.

Alexis Solomos est un homme de théâtre, actuellement directeur du Théâtre National d'Athènes. La parution de son *Dictionnaire du théâtre : personnages et sujets du théâtre mondial*, vient après des nombreuses et brillantes études sur le théâtre (entre autres, *Aristophane vivant*, 1960, τί πρὸς Διόνυσον, (« Quoi pour Dionysos ? ») 1972, Βίος καὶ Παίγνιον, (« La vie et le jeu » 1980).

Destiné avant tout aux étudiants des Écoles d'Art Dramatique, mais aussi à un large public, l'ouvrage d'Alexis Solomos mérite d'être consulté par tous les hommes de théâtre. Comme l'auteur l'affirme dès l'introduction du livre, il va s'attacher à couvrir toute l'histoire dans tous les pays. Il s'agit évidemment

d'une œuvre monumentale qui aurait dû être le résultat de travail d'une équipe de recherche plutôt que celle d'une personne. Mais l'auteur est conscient de la difficulté et précise qu'il sera obligé de faire un choix.

L'auteur traite des rôles, des acteurs, des hommes de théâtre, des dramaturges, des titres de pièces de théâtre, des genres de théâtre ancien et nouveau, de l'architecture, du décor, des termes techniques. En 194 colonnes bien remplies et 1289 rubriques ce volume constitue donc une très riche mine de renseignements.

Malgré l'étude subtile de différents termes l'auteur n'a pas pu éviter certaines omissions ou erreurs. En effet il n'a pas signalé certains termes comme « théâtre populaire », « lyrisme », « théâtre crétois », « spectateur » (il est vrai qu'il regroupe le propos dans la rubrique « public »). Dans la présentation du mot « acteur » = ἠθοποιός, l'auteur ne donne pas une seule fois le terme ancien « ὑποκριτής ». Certaines pièces du théâtre ancien ont été omises, par exemple l'*Aspis* de Ménandre. Des termes importants comme « sémiologie », « convention » etc. sont également absents.

Bref, le recensement n'est pas exhaustif mais l'ouvrage reste d'une richesse extraordinaire. Une belle part du livre revient à l'anthroponymie. La plupart des noms sont ceux des dramaturges, des metteurs en scène et des acteurs. A part les personnages bien ou moins bien connus de l'Antiquité, nous trouvons aussi et surtout des personnages des temps modernes et contemporains. Pour la Grèce moderne l'auteur a renoncé à signaler les hommes de théâtre qui sont encore vivants. A propos des personnages cités l'auteur nous donne des indications sur leur vie, les principaux rôles qu'ils ont joués ou sur les pièces qu'ils ont écrites, avec quelques commentaires ; sont aussi signalés leurs principaux collaborateurs et, pour les plus célèbres d'entre eux, un document photographique est ajouté.

L'entreprise d'Alexis Solomos est délicate car elle couvre un domaine vaste et difficile, mais ce dictionnaire reste tout à fait précieux et utile. L'utilité de cet ouvrage concerne surtout le théâtre européen et grec, car il est le premier à paraître dans ce

domaine en grec, les études spécialisées d'érudits comme N. Hourmouziadès ayant ouvert la voie.

Théodoros PAPPAS, Université de Corfou

• PAPACHATZIS Nicolaos, Η ΘΡΗΣΚΕΙΑ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΑΔΑ (*La religion dans la Grèce antique*), Ekdotiki Athinôn, Athènes 1987, 224p., 22 x 30.

Nous saluons avec enthousiasme la parution de ce volume sur « la religion dans la Grèce antique » de Nicolas Papachatzis, publié par les soins de l'Ekdotiki Athinôn, connue pour sa qualité d'édition. L'auteur centre ses recherches sur l'intérêt particulier des cultes chtoniens, depuis leur apparition en Grèce jusqu'à la fin de l'époque romaine. L'étude de ces cultes nous aide à mieux comprendre la religion officielle des dieux olympiens. Les cultes chtoniens et la religion à mystères sont des croyances naturelles chez l'homme et sont apparus d'abord en Crète et dans le monde méditerranéen au début du II<sup>e</sup> millénaire avant Jésus-Christ. Pendant mille ans à peu près, ces cultes ont suivi une évolution vers une forme achevée qui, au début des temps historiques, s'est scindée en deux : d'un côté les divinités terratomorphes ont été « ensevelies » dans le mythe et de l'autre on a vu se former le Panthéon olympien. Il s'agissait au début des divinités rigides qui pouvaient cependant être apaisées et se réconcilier avec l'homme au moyen du culte.

La religion étatique des dieux olympiens que les cités ont honorés, n'est que la dernière étape de l'évolution de la religion grecque. Pourtant, l'aspect chtonien de cette religion reste toujours essentiel dans toutes ses manifestations. Mais ce côté chtonien n'est perceptible que pour ceux qui ont étudié la religion grecque pendant sa période d'épanouissement (VII<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècles), pour ceux qui se sont intéressés à la religion populaire et aux cultes orgiastiques qui n'ont jamais disparu.



Dans un premier chapitre l'auteur essaie d'entrevoir dans une faible pénombre la religion grecque de l'époque paléolithique (avant le 10<sup>e</sup> millénaire). Avant le 30<sup>e</sup> millénaire il n'y a aucune manifestation de religiosité chez les paléolithiques. Entre 30.000 et 10.000 ans avant notre ère l'homme paléolithique supérieur a représenté des dieux. Les travaux d'André Leroi-Gourhan le prouvent. Malheureusement le décor qui nous est parvenu ne nous permet pas de reconstituer les actes. Ce qui est sûr c'est que les peintures des grottes couvrent un système religieux et magique extrêmement complexe et riche.

Le comparatisme ethnographique devient plus intéressant et plus riche en conclusion pour l'époque néolithique (milieu du 7<sup>e</sup> millénaire-fin du 4<sup>e</sup>). Même pour cette époque l'homme se réfugie dans la religion non pour assurer l'avenir de son âme, mais pour s'associer la bénédiction des diverses divinités pour sa survie terrestre. L'homme de l'époque sollicitait plus facilement le concours des différents objets magiques et autres talismans et avait aussi recours à des chants magiques. En Grèce néolithique les différents rituels avaient lieu dans l'habitat et les ossements des aïeux étaient censés contenir des forces bénéfiques ; on les enterrait donc dans la demeure elle-même.

Dans un troisième chapitre l'auteur examine l'époque minoenne jusqu'à la fin du 2<sup>e</sup> millénaire. En Crète minoenne la croyance que les divinités chtoniennes gouvernent le monde est grande. Pour la première fois on rencontre la prière de l'homme (προσευχή) envers ces divinités infernales qui peuvent, malgré tout, le secourir. Vient ensuite la présentation de la religion mycénienne, avec au centre de l'étude, le culte des dieux chtoniens, comme Poseidôn.

L'auteur se penche ensuite sur « les siècles obscurs » et la renaissance de la période dite « géométrique ». A la fin de cette période s'était déjà élaboré le système de la religion « officielle » des siècles à venir. Ce système a trouvé son expression dans l'épopée héroïque. Au début des années archaïques Hésiode nous présente, dans la *Théogonie*, certaines divinités chtoniennes pré-olympiennes. L'épanouissement de la religion grecque se situe pendant les années archaïques, alors que se maintient la croyance

dans les pouvoirs bénéfiques des divinités infernales. C'est ainsi que l'homme a donné à ses adeptes un espoir eschatologique. Au début de cette période s'est développé le culte d'Apollon. Le sanctuaire delphique n'a pas hésité à condamner les sacrifices sanglants et à encourager le modèle de vie de l'homme humble qui communique avec dieu en lui consacrant offrandes, prémices et encens. Mais l'exigence morale du dieu pour la vérité et la justice a prédominé sur tout. Dans la même période le culte orgiastique de Dionysos se développe.

Après une présentation de la religion des douze lieux de l'Olympe et du culte des héros, l'auteur aborde dans un 6<sup>e</sup> chapitre la religion de l'époque classique. Toutes les fêtes athéniennes sont passées en revue et interprétées. Une partie importante est consacrée aux fêtes spartiates d'Artémis Orthia. Enfin, dans un dernier chapitre, sont étudiées successivement la religion hellénistique et romaine. On remarque un déclin de la religion olympienne : la piété traditionnelle est en crise. Ce qui a nui le plus à la religion sont d'abord ces fêtes « πάνδημες », officielles et fastueuses. A cette décadence de la religion traditionnelle a contribué le développement des arts plastiques et de la philosophie. Les hommes se sont tournés alors vers les cultes mystiques venus de l'Orient, plus accessibles, plus commodes et qui promettaient plus à l'âme. Les esprits inquiets de l'époque étaient fatigués de la religion officielle qui était éloignée de leurs soucis. Dans ce climat d'insatisfaction spirituelle est apparu, à côté des nouveaux cultes extatiques, le christianisme qui emporte déjà les esprits.

L'ouvrage de N. Papachatzis est très intéressant et vient combler un vide dans la bibliographie de la religion en langue grecque. Manifestement attentif à l'évolution de la religion chtonienne Nikolaos Papachatzis s'avère un guide habile et sûr. Cet excellent volume s'achève avec un index et une bibliographie sélective et analytique.

• FERRARI Franco, *Euripide. Ifigenia in Taurido. Ifigenia in Aulide*. Milan, Rizzoli, 1988, in-8°, 318p.

– Sur *Iphigénie en Tauride* :

L'exposé débute de manière très traditionnelle par un résumé linéaire de la pièce. Il faut noter les qualités de cette présentation : tout au long de son analyse, l'auteur conserve le souci d'imaginer les conditions de mise en scène, il justifie ainsi certains procédés dramatiques. Les notations sur la métrique sont utiles et intéressantes. F. Ferrari enrichit son interprétation par de nombreuses références à des tragédies d'Eschyle, de Sophocle ou d'Euripide ; il parvient en particulier à préciser la signification d'*Iphigénie en Tauride* grâce à l'éclairante comparaison qu'il établit entre la structure de la pièce et celle d'*Hélène* et grâce aux différences qu'il discerne entre ces deux drames. L'auteur admire l'unité, la cohérence parfaite qu'il découvre dans *Iphigénie en Tauride* ; une telle composition lui semble illustrer un point de vue moins sceptique, moins désenchanté que dans *Hélène*. Le critique saisit bien la tonalité spécifique de la pièce. A la fin de cette introduction, F. Ferrari se dégage des contraintes qu'impose une technique d'analyse linéaire : dans un long développement, il fait ressortir comment la réflexion d'Euripide sur la connaissance détermine le sens de la pièce.

– Sur *Iphigénie à Aulis* :

F. Ferrari commente longuement le prologue et cette analyse donne un relief particulier à cette partie de la tragédie. L'auteur insiste sur la faiblesse d'Agamemnon, il souligne ses revirements, son agitation, son affolement. Il montre que ce roi qui jette à terre la tablette devant enregistrer ses décisions est beaucoup plus incertain que le héros d'Homère (*Iliade*, IX). F. Ferrari interprète l'originalité du décor : selon lui, le roi, qui ne

peut plus décider ni communiquer, s'enferme dans sa tente en un mouvement d'auto-exclusion. Le critique repère ainsi les signes par lesquels Euripide souligne la désagrégation des valeurs héroïques. Il révèle l'importance que prend dans la pièce le thème de l'αἰδώς qui, par contraste, rappelle l'ancien idéal.

Dans ce tableau, F. Ferrari distingue le personnage d'Iphigénie. Il analyse son attitude. Une étude du vocabulaire et des emplois du préfixe *méta-* lui permet de définir le sacrifice volontaire non pas comme un revirement, mais comme une prise de conscience.

L'auteur interprète la scène du *deus ex machina* comme une fin ironique, présentée comme improbable : « Et le corps d'Iphigénie disparaît dans le néant, plus immatériel que le nom qui la désignait » (p. 49).

L'analyse est souvent d'ordre psychologique, mais elle se fonde aussi sur une étude du décor, des structures dramaturgiques, des champs sémantiques et sur des comparaisons avec les formes dramatiques propres à d'autres poètes tragiques (F. Ferrari montre notamment l'originalité du thème du *repentir* chez Euripide). Les remarques sont souvent brillantes et intéressantes.

Le commentaire de F. Ferrari est précieux avant tout pour l'étude d'*Iphigénie en Tauride*. La pièce demeure en effet peu étudiée.

L'ouvrage est complété par des exposés préliminaires apportant des renseignements biographiques, des résumés de pièces, des commentaires sur la dramaturgie et le style, sur la philosophie d'Euripide, sur la tradition manuscrite.

F. Ferrari rassemble de plus dans son volume des jugements critiques traduits en italien, portant sur *Iphigénie en Tauride* et *Iphigénie à Aulis*, une bibliographie, des illustrations (photographies de vases antiques).

Il a repris les textes établis par J. Diggle pour *Iphigénie en Tauride* et par F. Jouan pour *Iphigénie à Aulis*, en conservant la

typographie oxonienne pour l'un, les caractères droits pour l'autre. L'apparat critique est très réduit, inséré dans quelques notes qui suivent, en bas de page, la traduction italienne.

F. Ferrari propose, malgré quelques disparates, un travail d'érudition condensé en un livre de poche (Prix : 9500 £). Le résultat est intéressant.

Jacqueline Assael

## COMPTES RENDUS DE SPECTACLES

- *Antigone* d'après Sophocle, par la compagnie « Latitude 13 ». Montpellier, octobre 1989, salle Saint-Jean.

Cette modeste compagnie a eu le courage de s'attaquer à l'une des tragédies grecques les plus connues. Son adaptation est restée fidèle à l'original. Le spectacle a été très bien accueilli, notamment pour la façon dont les chœurs ont été rendus. Les choreutes évoquent au cours du prologue, de façon suggestive, les combats aux sept portes de Thèbes. Dans la suite de la tragédie, les chœurs sont interprétés avec soin : les demi-masques des interprètes, la chorégraphie, la psalmodie et le chant ont, de toute évidence, retenu la plus grande attention dans l'économie du spectacle. Second élément remarquable, pour nous qui sommes habitués à voir le décor dans l'axe de la scène : ici le palais royal et le trône sont déjetés d'un côté et de l'autre, désaxés, biaisés, symbole de ce qu'est devenu le pouvoir entre les mains de Créon : écarté de la voie droite que lui enseignait Tirésias. En revanche on peut contester le parti pris de faire asseoir un moment Hémon sur le trône royal. Ce que redoute Créon ce n'est pas le pouvoir que pourrait prendre Hémon, c'est l'autorité de la femme. Au reste le discours d'Hémon reste sage et prudent. Certains événements de Carpentras eurent lieu précisément la nuit où nous vîmes ce spectacle. Cruelle ironie du sort qui redonna à la tragédie de Sophocle une actualité inattendue et nous fit réfléchir au malheur de nos cités modernes dont les enfants ne respectent plus les morts.

François BOURGUIGNON

- *Les Troyennes* d'Euripide, par le Roy Hart Theatre. Adaptation de Claude Delarue. Mise en scène de Vicente Fuentes. Montpellier, Nouveau Théâtre. Octobre 1989.

L'adaptation de Claude Delarue passe bien malgré des passages un peu précieux ou quelques bévues (Agamemnon est dit « spartiate », et l'on semble confondre Troie et Pergame). La mise en scène a opté pour la sobriété : pratiquement pas de décors. L'accompagnement musical doit y suppléer : bruits de galop évoquant la bataille, bruit des ailes des charognards sur les cadavres ou bruit des bourdonnements de mouche sur le corps d'Astyanax que l'on ne voit pas ; à la fin, bruit de la mer évoquant le départ de la flotte. Les femmes sont drapées dans des tissus plissés à l'antique. Mais c'est parfois trop beau : chez Euripide Hécube est « un tas de chiffons » prostré sur la scène. L'interprétation est remarquable avec une Hécube très dure : la vieille reine reste reine en face des autres femmes, Andromaque, Hélène ou Cassandre. Seule cette dernière n'est pas très convaincante dans sa « transe » dionysiaque. Peut-être une actrice plus jeune aurait-elle pu mieux faire passer cette scène. En revanche tous les autres rôles féminins sont très réussis avec ce charme spécial dû à l'accent des voix cosmopolites des membres de la troupe (allemand, anglais, etc.). La version de Salmon lors d'un précédent festival d'Avignon semble avoir influencé la gestuelle qui est très lente, toute en tension. Au total une adaptation très attachante qui a le mérite d'avoir exclu le pathétique larmoyant au prix cependant de quelques sacrifices, l'absence du corps d'Astyanax étant le plus important.

Paulette GHIRON-BISTAGNE

- *Médée* d'Euripide. Paris, Théâtre 13, 1989.

Du 21 novembre au 24 décembre, *Médée* d'Euripide a été présentée à Paris au Théâtre 13 dans une traduction de Gérard-Henri Durand et une mise en scène de Dominique Quéhec.

Le décor, réalisé par Claude Lemaire, est d'une belle sobriété, très évocatrice. Le mur du fond, qui monte jusqu'aux deux tiers de la hauteur, est percé d'une seule porte, par où se font toutes les entrées et sorties des personnages, où qu'ils aillent et d'où qu'ils viennent, et cela sans que jamais la vraisemblance de ces mouvements puisse être mise en doute.

Les costumes, eux aussi, sont très sobres, avec, pour certains d'entre eux, une légère touche orientale (un peu trop appuyée pour celui de Jason). Dans leur variété, les couleurs s'harmonisent bien avec le noir de la robe de Médée et le blond un peu roux de la longue chevelure éclatante de la petite-fille du Soleil.

La traduction est très bonne et, si les coupures pratiquées dans le texte d'Euripide ne se justifient pas toutes par des nécessités d'ordre dramatique ou scénique, on peut dire que l'adaptation est fidèle à l'esprit de l'œuvre.

Le rôle du Chœur est tenu par « La Corinthienne » (Valérie Vogt), dont le jeu est bon mais dont l'articulation manque parfois de netteté. Paradoxalement, les paroles des passages chantés (et très bien chantés d'ailleurs) sont plus faciles à saisir que celles qui sont simplement dites.

Sophie de La Rochefoucauld, la jeune comédienne à qui a été confié le rôle de « La Nourrice », joue bien, elle aussi, mais les lieux communs moraux qu'Euripide se plaît à mettre dans la bouche des personnes âgées paraissent peu vraisemblables dans celle d'une toute jeune femme.

Egée (Marc François) et Créon (Yves Kerboul) sont parfaits et l'on peut regretter que le metteur en scène n'ait pas confié à l'un de ces comédiens le rôle de Jason, que Jacques Zabor n'arrive pas à rendre vraiment convaincant.

Quant au jeu de Vincent Nemeth, qui est présenté comme « Le Précepteur » mais qui tient successivement le rôle du « paidagôgos » et celui du « Messager », il manque de simplicité et de sobriété. De plus, son débit et sa diction ne s'accordent pas toujours avec les paroles qu'il prononce.

Par quelques mots, échangés entre des comédiens et que j'ai saisis au vol à la sortie, j'ai cru comprendre que Francine Bergé n'était pas ce jour-là (le 24 décembre) dans « sa forme habituelle ». Toujours est-il qu'elle n'était pas à la hauteur du



personnage de Médée et que son jeu manquait souvent de naturel et de sincérité. Son débit était trop rapide et mal articulé lorsqu'elle exprimait des sentiments ou des nuances particulièrement intéressants alors qu'elle traînait sur des paroles relativement banales qui auraient pu se passer d'une articulation aussi lente et aussi nette. A certains moments on pouvait se demander si elle ne s'était pas, elle aussi, laissée influencer par cette mode des accélérations injustifiées, des « ralentis » et des brusques arrêts à contretemps qui a fait tant de ravages au cours de la dernière décennie chez les comédiens dont la personnalité n'est pas assez forte pour les faire résister à la tentation du « moderne à tout prix ».

En fin de compte, ce spectacle a le mérite de permettre au spectateur d'imaginer ce que pourrait être une représentation de *Médée* ou tous les comédiens auraient suffisamment de personnalité pour faire confiance à l'œuvre elle-même, sans essayer de l'« actualiser » par les procédés les plus artificiels et les plus datés.

Jean GUILLERMOU

- *Miles gloriosus* de Plaute. Budapest, 1989-1990.

Depuis plus d'un an un petit théâtre du centre de Budapest (Miklos Radnoti, 11 rue Nagymező) joue devant des salles combles et croulant de rire le *Miles gloriosus* de Plaute. Même l'étranger qui comprend à peu près dix mots de hongrois passe une excellente soirée. Il est d'autant moins désorienté qu'il ne s'agit pas d'une adaptation mais bel et bien d'une traduction (de Gergely Csiky). Le texte, l'action dramatique, la psychologie des personnages sont respectés. Mais en même temps triomphent la fantaisie, la bouffonnerie, la farce énorme. Les acteurs portent des costumes joyeusement anachroniques. Si certains d'entre eux sont habillés de vêtements approximativement antiques, Pyrgopolinice arbore un uniforme qui pourrait sans doute être celui d'un officier de l'armée impériale austro-hongroise au XVIIIème siècle et Périplectomène ne craint pas de se pavaner en costume trois pièces.

Il y a des morceaux de bravoure exceptionnels : la toilette et l'habillage de Pyrgopolinice au début de la pièce, les ruses de Palestrion ; Périplectomène et Philocomasie pour berner Scélédrus de plus en plus ahuri, la retraite de Pyrgopolinice, crédule et couard, dans une poubelle qui ne l'empêchera pas toutefois d'être roué de coups. Pas un instant le rythme du spectacle ne faiblit et dans les passages dont le comique est moins débridé, le metteur en scène (Janos Taub) imagine un gag qui suscite le sourire (comme le geste de Périplectomène sortant un sablier de son gousset pour regarder l'heure), tandis qu'une musique allègre (dirigée par Janos Noval) scande les différentes séquences. Il faudrait citer tous les interprètes, généreux et enthousiastes, mais je retiendrai tout particulièrement le numéro époustouflant de Karoly Eperjes, un acteur de l'envergure de Gérard Depardieu dont il est le sosie.

Ce qui contribue enfin à la réussite d'un tel spectacle, c'est la communion dans le rire d'un public très mêlé dont nous n'avons pas l'habitude en Europe occidentale : bourgeois en tenue élégante, vieil ouvrier, intellectuel, grand-mère accompagnant ses petits-enfants, adolescents en jeans et Adidas (très appréciés à Budapest). Il n'y a pas de barrière culturelle entre les diverses classes de la société et le même constat peut être fait dans les concerts de musique classique. Sur ce point (et probablement sur d'autres) nous aurions des leçons à tirer de la Hongrie : même à Chaillot ou à Avignon, je n'ai pas souvent rencontré d'O.S. de Billancourt aux mains calleuses.

Alain MOREAU

• *Euthydème*, dialogue de Platon adapté à la scène par Marie-Ange Mathieu, interprété par la Compagnie des Amis de Platon. Béziers, Montpellier, Paris, Printemps 1990.

Présenté les 1<sup>er</sup> et 2 mars 1990 au Nouveau Théâtre par Les Amis de Platon, *Euthydème* a connu un vif succès auprès des lycéens de Montpellier : applaudissements, bien sûr, mais surtout qualité d'écoute : attention ravie et fou-rires contenus témoignaient d'une connivence entre le public et la scène.

Les jeunes gens de 1990 ont immédiatement apprécié les assauts d'Euthydème et Dyonisodore pour déstabiliser Clinias en le provoquant à des réactions contradictoires. Là où Socrate voyait un jeu initiatique, ils ont reconnu la technique des arts martiaux japonais. Et la manière dont Socrate amène un adversaire à pousser jusqu'au bout son attaque jusqu'à ce qu'il s'y enferme, la manière dont aussi le maître révèle à l'élève sa propre intelligence intérieure, sont bien celles de l'Aïkido, art martial non violent qui laisse l'adversaire exprimer totalement son agressivité et suscite la sagesse. Le choix des acteurs confirmait ce contenu du texte : Socrate – sans doute un « vieux lycéen » –, tout petit homme barbu, triomphera de deux grands gaillards au teint vermillon et au regard dominateur, pétant de santé et de contentement de soi. C'est le topos des arts martiaux japonais. Et la manière dont Socrate accueille de l'oreille et brasse par la parole l'assaut d'un adversaire tandis que son œil vif parcourt toute la scène intérieure, c'est un exact parallèle de la gestuelle Aïkido où, tandis qu'un bras détourne l'attaquant, l'œil, loin d'être fasciné par cet unique adversaire, panoramique, surveille tout le champ de bataille potentiel. « Art martial non violent » – deux notions propres à plaire aux jeunes d'aujourd'hui – l'Aïkido est ainsi une parfaite technique de théâtre puisque l'acteur, tout en faisant écho et répliquant à son partenaire, loin de se bloquer sur cette relation là, reste attentif à tout cet espace dangereux que fréquentent le Destin et les Dieux.

L'éristique elle-même que déploient Euthydème et Dyonisodore ravissait nos lycéens. Ils y retrouvaient certes le climat des joutes oratoires absurdes dont on se délecte à cet âge. Mais dans la mise en jeu piégée du principe d'identité qui constitue toute la science de nos sophistes, les jeunes de 1990 n'ont pas pu ne pas reconnaître le triomphant système binaire qui fait la fortune des ordinateurs et procure à l'informatique sa prodigieuse et absurde efficacité. La gaieté de nos lycéens était un signe réconfortant de leur santé et qu'ils seront, envers « le progrès », et avec Platon, moins sots que nous.

François BOURGUIGNON

• *Œdipe et les Oiseaux*, trilogie d'après les tragédies de Sophocle *Œdipe Roi*, *Œdipe à Colone* et d'après la comédie d'Aristophane *Les Oiseaux*. Mise en scène de J.P. Vincent, traductions de Bernard Chartreux. Musique de Georges Asperghis. Théâtre des Amandiers, Nanterre, 17 novembre-28 décembre 1989.

Cette trilogie présentée à Avignon en juillet 1989 a été légèrement revue pour les représentations de Nanterre. Les trois pièces ont été données séparément mais un samedi a été consacré à la trilogie entière. Nous renvoyons au compte rendu d'*Œdipe Tyran* publié dans les *Cahiers du GITA* n° 5, p. 220-222. La comédie qui clôturait ce tryptique a fait l'objet d'une véritable création théâtrale pour le Théâtre des Amandiers alors qu'à Avignon le spectacle s'était limité à une « lecture ».

– *Cité des Oiseaux*, d'après les *Oiseaux* d'Aristophane.

Mais d'abord comment comprendre le lien établi entre les tragédies de Sophocle et cette comédie d'Aristophane, lien que les décors de J.P. Chambas ont visualisé de façon suggestive à travers les trois pièces. Citons les mots de Bernard Chartreux : « ... Pistétaïros est, si j'ose dire, un Œdipe au petit pied. Pistétaïros est la version comique du grand personnage tragique : comme lui il est venu en sauveur, comme lui tout un peuple l'a fait roi... ». D'ailleurs Œdipe en personne, du moins « son divin ectoplasme » fera une apparition dans la cité des oiseaux... mais sous les huées il repartira, signant des autographes !

Il faut dire que c'était astucieux. Au prix d'un petit intermède qu'Aristophane lui-même n'aurait pas désavoué, l'unité de la trilogie était assurée. Par ailleurs les Grecs eux-mêmes n'avaient-ils pas établi l'usage de détendre l'atmosphère tragique par la représentation d'un drame satyrique que chaque poète devait donner à la fin de sa trilogie tragique ?

Le décor était très beau avec ces coloris bleu et ocre chers à Chambas. Nous sommes dans un lieu lunaire où quelques éléments de sculpture classique rappellent le monde des humains (chapiteau, haut de fronton, autel et escalier sur la droite).

Le texte de B. Chartreux est quelque peu remanié par rapport à l'original. Il a choisi une certaine vulgarité aux dépens du franc comique dont les grossièretés d'Aristophane restent pénétrées. Un clin d'œil aux *Nuées* d'Aristophane nous assure que B. Chartreux connaît bien son Aristophane mais la critique des travers toujours actuels de la politique politicienne sont loin de la virulence comique du poète grec. En revanche, l'interpellation des spectateurs, dans une véritable diatribe écologique où le sérieux rejoint le bouffon, était très réussie. Le rebondissement final laisse perplexe : à l'apothéose du héros qui s'envole au ciel avec Souveraineté succède une katabase où l'on voit le personnage atterrir dans un fond sous-marin pour y fonder peut-être la Cité des Poissons ? L'histoire est un perpétuel recommencement certes, mais la note désenchantée de cette *exodos* trahit quelque peu l'esprit de la comédie d'Aristophane où l'utopie doit triompher. L'intellectualisme de l'interprétation était souligné par les costumes bien éloignés de la fantaisie féerique des adaptations habituelles (celle de J.L. Barrault en 1985, celle de Carlos Koun, etc.). Pas de plumage éclatant ici, mais le strict habit noir qui transforme le cœur en un bataillon de corbeaux. Ces mêmes corbeaux il est vrai hantent le décor des *Œdipe* présentés.

La musique, les éclairages font honneur aux décors superbes et l'interprétation est excellente. Au total une création très intéressante même si la franche gaieté disparaît parfois au profit du sourire sarcastique : sans doute J.P. Vincent et B. Chartreux laissent-ils s'exprimer leur pessimisme devant les vaines utopies et l'impossibilité pour les hommes de vivre heureux dans la cité, fût-ce celle des Oiseaux !

Paulette GHIRON-BISTAGNE

– *Œdipe à Colone*, Sophocle, au Théâtre des Amandiers à Nanterre.

Le spectacle donné au cours de l'hiver dernier fait partie d'une « trilogie » sous le titre *Œdipe et les Oiseaux* (*Œdipe Tyran*, *Œdipe à Colone* et *la Cité des Oiseaux*, d'après les *Oiseaux* d'Aristophane). Les traductions sont de Bernard Chanteux. Celle d'*Œdipe à Colone* m'a paru fidèle. Elle est simple, pleine et « passe » bien. Naturellement, les parties

chantées, qui formaient une des beautés de la pièce de Sophocle, sont réduites et parlées par un chœur de cinq personnes.

Dans la mise en scène de Jean-Pierre Vincent, les spectateurs sont placés sur des gradins de part et d'autre de l'espace scénique, comme dans un stade antique. A une extrémité, un portique surélevé ouvert sur un ciel de nuages tient lieu de la parodos antique ouverte vers l'étranger : par elle entreront Ismène, Créon et Polynice. A l'autre, trois colonnes cannelées sur fond de ciel bleu et de cyprès sont tournées vers Athènes : entre elles paraîtra Thésée. Quelques objets, parfois insolites (un robinet et une cuvette d'émail) parsèment la longue piste sablée qui va de l'un à l'autre.

L'action débute ici de nuit. Entrent Œdipe, en costume de vagabond moderne, vieux chapeau de feutre, complet éculé, le visage couvert d'un bandeau. Il tient en mains une longue canne terminée par une ampoule allumée. Antigone est pareillement en jeans troués et vieux godillots. La nuit constitue un substitut accessible au public pour l'horreur sacrée du bois des Euménides. Le jour arrive, et avec lui le Chœur de Coloniates, habitants de ce faubourg d'Athènes. Leurs vêtements sont de forme et de couleur neutre. Bien sûr, ce couple de vagabonds installés sans façon sur l'autel des déesses les scandalise, d'où l'appel au roi Thésée, un Thésée jeune, traité, lui, à l'antique, avec couronne sur la tête, cuirasse et pieds nus. Il en ira de même de Polynice, qui a droit à la panoplie complète, tandis que Créon, bonnet et lévite noire, tire plutôt du côté du doge vénitien. Il n'est pas certain que ce disparate serve une mise en scène par ailleurs attentive, ingénieuse, cohérente et finalement prenante. On suit bien les mouvements d'une intrigue nourrie d'événements sans être pléthorique, et le sens du drame est nettement dégagé, avec son double enjeu : le sort d'un homme d'exception, aventurier, roi puissant, puis réprouvé, au terme d'un long chemin menant à l'héroïsation ; le sort de deux villes ennemies, paradoxalement liées autour du destin d'un seul homme, Thèbes, patrie d'Œdipe, et Athènes, sa dernière demeure. Les mouvements dramatiques sont bien réglés et l'accompagnement musical reste discret. Certaines scènes atteignent à une grande puissance dramatique, en particulier l'affrontement entre Œdipe et Polynice et le dialogue d'Antigone avec son frère, le départ d'Œdipe et le récit final du Messager du haut des gradins.

Les deux protagonistes, Aurélien Recoing (Œdipe) et surtout Evelyne Didi (Antigone) sont à la hauteur de deux rôles difficiles, mais exaltants. Les autres emplois sont tenus avec dignité, mais moins d'éclat. Un beau spectacle en définitive, qui mélange en d'heureuses proportions l'audace de la modernisation et le respect de l'œuvre antique.

François JOUAN

• *Prométhée enchaîné* d'Eschyle. La Cartoucherie de Vincennes, 1990.

Le Jeune Théâtre National vient de co-produire, à Paris-Vincennes, l'une des plus vieilles « fables » du monde : le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle. Ce « sublime poème libérateur » (F. Pascaud, *Télérama*), adapté et mis en scène par Adel Hakim, fascine son jeune public dans le dépouillement glauque d'un hangar. On écoute, « comme hypnotisé » (Michel Cournot, *Le Monde*) la voix étrange, distanciatrice, de J.Q. Chatelain. Archétype de l'intelligence révoltée, littéralement clouée au sol par le Pouvoir aveugle, ses sbires et ses complices (Héphaïstos aussi lâche qu'Okéanos) il reçoit la pitié dérisoire des trois Océanides, la lamentable demi-folie de l'exilée, Io et le froid message d'Hermès sur une aire nue, « totalitaire », à la fois datée (pardessus et bottes de cuir) et hors du temps. Quatre-vingt dix minutes qui semblent courtes, comme tous les paroxysmes bien orchestrés où les charges intellectuelle, affective et spirituelle s'équilibrent et se renforcent l'une l'autre. Le petit Chœur des trois Océanides s'essouffle à traduire notre pareille émotion.

C'est de la belle ouvrage et qui ne déparerait pas le Festival du Théâtre Antique dont on attend la création en France. Car lorsque « les acteurs capables nous font *passer* le théâtre grec » – dit encore Michel Cournot – « c'est phénoménal ».

J.P. MAZIÈRES

• *Phèdre* de Sénèque, mise en scène de Daisy Amias, traduction de Florence Dupont. Théâtre Gérard Philippe, Saint-Denis, mars-avril 1990.

Encore aujourd'hui il y a des défenseurs acharnés de la théorie qui veut que les tragédies de Sénèque aient été composées pour de simples lectures auprès d'un public de lettrés. Il est vrai que Sénèque a été rarement joué, en France du moins. Cette création de Daisy Amias aura convaincu les plus irréductibles de la théâtralité profonde des tragédies de Sénèque. Certes il y faut quelques conditions : le texte d'abord que la traduction des Belles Lettres, malgré ses mérites, rend pompeux et ampoulé. Ici, le texte renaît complètement grâce à la traduction de Florence Dupont (qui doit être éditée à l'Imprimerie Nationale dans la collection *Le Spectateur Français*). L'aveu de Phèdre, point culminant de la tragédie est poignante :

« ...  
Voici par terre, à tes genoux, suppliante  
une fille de rois.  
J'étais pure, j'étais innocente  
c'est pour toi seul que j'ai failli.  
Volontairement je m'humilie,  
volontairement je te supplie  
aujourd'hui verra la fin de mes souffrances  
ou verra la fin de ma vie.  
Pitié pour une amante. »

L'admirable Jany Gastaldi fait vibrer ce texte. Son interprétation a certainement contribué au succès de la pièce. Le personnage d'Hippolyte (Michael Kraft) est également très attachant. Le rôle de Thésée (Bruno Sermonne) nous a paru en revanche un peu décevant. Les décors, les costumes étaient remarquables. Pourquoi dans ces conditions avoir prévu la petite salle du sous-sol du Théâtre Gérard Philippe, salle qui ne peut recevoir qu'une centaine de spectateurs sur deux rangées de bancs inconfortables ? Le théâtre antique, même celui de Sénèque, n'était pas fait pour un public confidentiel. Cette création de qualité mérite mieux.

Paulette GHIRON-BISTAGNE



- *Ion*, adaptation de Michel Deutsch, mise en scène par Michèle Foucher. Production du théâtre de Lyon. Avril 1990. représentation au théâtre de Grammont à Montpellier le jeudi 26 avril 1990.

Il est de tradition de considérer Socrate comme le premier pédagogue, l'inventeur de la fameuse maïeutique qui fait accoucher les esprits. En tout cas, après avoir vu *Ion*, le dialogue de Platon, mis en scène par Michèle Foucher, on en tire la conviction que la dialectique socratique est une situation merveilleusement théâtrale. Lorsque Socrate, débattant avec tel ou tel spécialiste célèbre, arrivait, grâce à son « ironie », à lui faire prendre conscience de la faiblesse de ses certitudes, c'était un petit drame qui se jouait. Michèle Foucher a su reconstruire magistralement, à un niveau théâtral, la situation qui devait être celle que vivait le public qui assistait aux interrogatoires de notre philosophe.

En effet la représentation de Montpellier se passait dans le hall du théâtre de Grammont, de dimension très modeste. Et nous assistions de plain-pied au débat entre Socrate et le rhapsode sur les compétences qu'il pouvait tirer de sa connaissance d'Homère. Comme le hall avait plusieurs niveaux, s'il était possible d'entendre, nous ne pouvions tout voir, les personnages se déplaçant en fonction des mouvements dramatiques du dialogue. Une caméra vidéo portable et des écrans placés avec astuce, permettaient de ne rien perdre de ce magnifique spectacle.

La reconstruction de cette proximité entre les actrices et le public n'empêchait pas la distance théâtrale. Les costumes modernes, très signifiants dans leur opposition, étaient volontairement anachroniques. Le merveilleux smoking que portait Ion, faisant de Sylvie Milhaud un personnage androgyne des plus spectaculaires, contrastait, par sa perfection aristocratique, avec le manteau de clochard ou presque qui caractérisait le personnage de Socrate, joué étonnamment par Patricia Psaltopoulos. Ce jeu était parfaitement mis en scène dans un espace à plusieurs niveaux où le plain-pied était parfois rompu par le recours à des praticables qui permettaient de créer des tensions tout à fait motivées. D'autres fois, le comédien montait sur une chaise pour être surélevé.

La distance théâtrale était aussi créée par le parti-pris de faire jouer les deux rôles d'hommes par des femmes. Ainsi la fiction devenait totale et pourtant la pertinence du jeu n'a pas fait perdre un instant du spectacle et nous a fait retourner des siècles en arrière à l'époque de Socrate.

Le résultat fut un grand plaisir de théâtre et la redécouverte d'un grand texte, très bien rendu par l'adaptation très précise de Michel Deutsch. Le jeu intelligent, précis des comédiennes qui ont su créer de vrais personnages aboutit à un spectacle très plaisant malgré le caractère parfois difficile du texte. Notons en particulier comment Patricia Psaltopoulos a su rendre la passion intellectuelle de Socrate, se battant avec un petit sourire caché, créant peu à peu le raisonnement qui mettra en contradiction son adversaire, tout en manifestant par des tics et jeux divers son peu d'urbanité, qui tranche avec la mise impeccable, non exempte de suffisance, de Sylvie Michaud. Celle-ci crée un Ion à la voix théâtrale, sûr de lui, malgré les attaques incessantes de Socrate, qui finissent pourtant par l'ébranler.

On apprécie d'autant plus cette performance d'acteur qu'on se rend compte de sa difficulté : comment arriver à conserver la concentration nécessaire, alors qu'il faut parler à côté du public, voire lui demander la place, pour suivre la mise en place prévue ? Mais l'émotion créée par cette proximité fait oublier certains « décrochages », absolument inévitables.

P. SADOULET

• Festival de Syracuse. XXXI<sup>o</sup> ciclo di spettacoli classici, 22 mai-1<sup>er</sup> juillet 1990.

Vittorio Gassman, souffrant, n'a pu mener à bien le projet *La Thébaïde* qui avait été annoncé. La version 1990 du festival de Syracuse a donc été conforme aux précédentes créations : deux tragédies grecques ont été données en alternance pendant plus d'un mois dans le théâtre grec de Syracuse. Le public qui se pressait sur les gradins a manifesté sa fidélité et son enthousiasme plus que jamais. Le taux de fréquentation a approché 3000 spectateurs par jour ce qui est une performance.

– *Les Perses* d'Eschyle.

La traduction italienne établie par l'école de théâtre de l'INDA sous la direction de Giusto Monaco a de grands mérites de clarté et de simplicité. Le texte passe admirablement. Il nous a semblé cependant manquer parfois de grandeur poétique. La mise en scène est due à Mario Martone qui, dans un *Philoctète* donné au festival de Delphes en 1989<sup>1</sup> avait déjà montré ses recherches et notamment l'exploitation de nouveaux moyens électro-acoustiques. La grande nouveauté a été l'amplification artificielle de la voix des acteurs par des microphones. Les habitués du théâtre de Syracuse, fiers de l'acoustique exceptionnelle du théâtre antique, ont été choqués. La presse nationale a manifesté dans l'ensemble une certaine réticence. Le metteur en scène s'est expliqué dans plusieurs entretiens publiés dans les grands quotidiens : les microphones invisibles, portés par les acteurs, étaient moins destinés à amplifier la voix qu'à opérer un effet de distanciation obtenu autrefois par le masque. C'est une sorte de masque électronique. Certains effets obtenus ont été stupéfiants : la voix de l'acteur semble être celle d'un monologue intérieur où les moindres souffles sont perceptibles traduisant mieux l'angoisse ambiante. Chaque spectateur se sent individuellement, dans la confiance. Deux moments ont été particulièrement dramatiques grâce à ce procédé : l'apparition de Darius (Piero di Iorio) précédée par une magnifique voix d'outre-tombe ; le récit de la bataille dit par un messager invisible (Remo Girone) parvient de plusieurs points de l'horizon donnant ainsi au cadre scénique une dimension accrue. L'action se passe essentiellement hors du palais, et cette inversion de la norme habituelle a été finement rendue par les décors et la mise en scène. Nous sommes non pas *devant* le palais mais *dans* l'enceinte d'une forteresse orientale. Le mur de scène fait de carreaux de résine vitrifiée se dresse comme un rempart sombre et flamboyant : il reflète magnifiquement les derniers rayons du soleil couchant avant de s'éclairer de l'intérieur par des projecteurs incorporés. Nous sommes dans la cour intérieure où s'affairent les gens du palais. Le tombeau d'Agamemnon, au centre, simple tumulus circulaire, fait se côtoyer, comme dans une cour de mosquée, le sacré et le quotidien. Le mur de scène s'entrouvre, après la nouvelle du

---

<sup>1</sup> Voir notre compte rendu dans *Cahiers du GITA* n° 5, *Thalie*, p. 208.

désastre, et laisse apparaître dans un nuage de poussière un squelette, puis Xerxès lui-même (Andrea Renzi), chevauchant un vrai cheval. La conception du chœur a suscité des critiques, justifiées à notre sens : celui-ci est en fait composé de musiciens dont l'orchestre comprend essentiellement des percussions de type exotique (tambour tibétain, etc.). La musique elle-même est très suggestive et mêlée de sonorités orientales. Mais la puissance chorale des fameuses stances de la tragédie d'Eschyle disparaît. La chorégraphie est complètement évacuée. Les grands moments de transe disparaissent lors de l'apparition de Darius par exemple, où le chant du chœur avait tant plu comme le rappelle Aristophane dans un passage des *Grenouilles*<sup>2</sup>. Le final, lui, est remplacé par une sorte de cour de Justice où Xerxès doit répondre à des questions qui sont des accusations (955 sq) :

« Ohi, Ohi, gridale queste domande :  
dove sono tutti gli altri amici ?  
Dove i compagni d'armi  
come Farandace, Susa  
Palgone, Dotama, Psammi, Agabata  
e Susiscane, partito di Agbatana ? »...

L'interprétation des acteurs a soutenu les ambitions de la mise en scène qui ont peut-être dépassé le personnage de la reine (Mariella lo Sordo) bien gracile dans cet ensemble puissant et austère.

– *Electre* de Sophocle.

Revenant à une scénographie horizontale, oubliée depuis l'aménagement d'une grande plate forme amovible en 1984, le metteur en scène (Guido di Monticelli) supprime le palais des Atrides qui doit normalement représenter le mur de scène. Celui-ci est remplacé par une sorte de cratère qui occupe tout le centre

<sup>2</sup> Aristophane, *Grenouilles* 1028-1029 : « Je fus ravi, en tout cas, quand tu entonnas ta lamentation au sujet du feu roi Darius. Le chœur aussitôt se mit à battre des mains, comme cela et à crier Oh, Oh ! ».

de l'espace scénique dans un dispositif déjà expérimenté lors d'une mise en scène des *Bacchantes* en 1985. Ce cratère est le gouffre de la mort dans lequel on s'enfonce par un chemin concentrique. Il semble déborder d'un magma grisâtre figuré par des draperies mouvantes. De ces draperies vont surgir les choreutes. Apparitions fantomatiques issues du monde infernal dont elles ne peuvent se détacher. Le symbolisme de cette interprétation accentue le sens profond du personnage d'Electre faite pour le deuil. La musique des chœurs composée par Mario Borciani et interprétée par des chanteuses professionnelles, semble-t-il, s'apparente à l'opéra de Verdi. Le public italien a été absolument enthousiasmé et il n'a pas hésité à applaudir les grands airs. La presse s'est montrée plus réservée. Le succès incontestable remporté par ce spectacle est dû essentiellement à l'interprétation de Micaela Esdra dans le rôle d'Electre. Une Electre puissante et diabolique dans la scène où la mère, Clytemnestre, et la fille se déchirent. Une Electre chez laquelle toutes les émotions sont exacerbées et qui exprime la joie de ses retrouvailles avec son frère avec une violence inouïe. Le rôle de Clytemnestre, tenu par l'excellente Paola Mannoni, celui d'un Oreste romantique, interprété par le jeune Mario Cei, celui de Chrysothémis (Mascia Musy) ont contribué à souligner la performance de la principale héroïne. Avec Gianrico Tedeschi dans le rôle du précepteur, le public n'a eu qu'à se louer de la distribution. La mort de Clytemnestre au fond du gouffre est un grand moment de théâtre. Malheureusement les dernières minutes de la représentation ont été, pour nous du moins, un vrai désastre : rivalisant avec les meilleurs peplum, le décor s'entrouvre pour laisser entrer Egisthe, juché sur un char en carton-pâte, tiré par des chevaux cabrés (également en carton-pâte) de la meilleure tradition kitsch. Après avoir effectué deux tours de piste sur des rails analogues à ceux que devaient utiliser les théâtres d'automates de Héron d'Alexandrie, Egisthe, descend enfin de son char, un Egisthe qui tient à la fois d'un imperator romain et d'un Mussolini. Le public qui a accepté les conventions scéniques jusqu'alors imposées et qui a compris le sens du dispositif central s'attend à ce qu'Egisthe descende dans le gouffre pour y achever sa destinée. A ce moment-là des accessoiristes poussent au devant de la scène un portique muni de projecteurs, portique au centre duquel est suspendu le corps de Clytemnestre. Par un véritable viol du spectateur, le metteur en

scène impose brutalement, au moment le plus crucial, un dispositif nouveau : les portes de la mort sont figurées par ce portillon qui s'entrouvre à la fin pour laisser passer Egisthe, portillon qui, hélas, rappelle irrésistiblement celui du métro ou des grands magasins ! Il n'y a pas eu cependant de sifflets, et la presse elle-même n'a rien dit de ce final. Le public essentiellement populaire a, semble-t-il, vu dans ce final des finesses qui le dépassaient et le plaisir de l'ensemble du spectacle a soulevé des applaudissements au reste bien mérités.

La traduction italienne était due elle aussi à l'école de théâtre de l'INDA sous la direction du philologue Bruno Gentili. Suivant l'usage maintenant établi depuis plusieurs années, les textes des pièces représentées sont proposés au public dans une édition économique réalisée par l'INDA.

Il faut souligner une fois de plus l'originalité et la réussite de ce festival qui est produit par une institution culturelle et universitaire. Le directeur de l'Institut du Drame Antique, Giusto Monaco, accueille chaque soir les spectateurs. Il est le premier à recevoir les compliments ou les doléances. Naturellement, si l'ensemble des créations est contrôlé par l'INDA, les artistes et notamment les metteurs en scène assurent la responsabilité de leurs choix. C'est ainsi que Guido di Monticelli a refusé de modifier la scène finale de son *Electre* malgré les critiques qui lui ont été adressées.

Néanmoins, la collaboration entre des universitaires et des artistes professionnels est absolument unique à Syracuse. L'action menée par l'INDA a contribué incontestablement à développer chez un large public italien la passion du théâtre antique. Son action dépasse d'ailleurs les milieux du spectacle et elle a joué certainement son rôle dans un certain renouveau des études classiques en Italie.

- VIèmes rencontres internationales du théâtre antique, Centre culturel Européen de Delphes, 2-6 juillet 1990.

Ces VIèmes rencontres ont eu lieu sous le signe de l'austérité : les contraintes budgétaires ont permis l'organisation du congrès scientifique mais le festival habituel organisé dans le stade antique a dû être supprimé. Pour tous, organisateurs et participants cela a été un lourd sacrifice. Néanmoins quelques créations grecques ont pu être présentées dans les locaux du Centre en version simplifiée ou sous forme d'ateliers. Le contact a été ainsi maintenu, suivant la tradition maintenant bien établie dans ces rencontres, entre la théorie et la pratique, entre les universitaires et les artistes dramatiques.

Le thème du congrès annoncé initialement sous le seul titre d'*Antigone* s'est élargi au théâtre de Sophocle. Le département de communication de l'université Panteion d'Athènes, spécialisée en Sciences sociales et politiques) a contribué largement à l'organisation du programme scientifique. Neuf de ses représentants ont pris la parole. Ils n'ont pas dissimulé les dettes qu'ils avaient à l'égard du Centre de Recherches sur les Sociétés Anciennes de l'EHESS de Paris. Plusieurs d'entre eux, en effet, y ont préparé leur thèse de doctorat (Y. Andreadis, L. Polenakis, D. Arvanitis, etc.).

Les universités européennes étaient largement représentées mais on notait également plusieurs représentants des USA, des pays de l'Est, d'Israël. Les communications ont essentiellement porté sur l'*Antigone* de Sophocle, l'une des plus remarquées étant celle de James Diggle (Cambridge) qui a présenté tout un dossier sur les lois grecques concernant le traitement des dépouilles des traîtres et des condamnés à mort : Antigone milite pour un droit, mais Créon est le représentant légal d'un droit qui a été en vigueur aux Vème et IVème siècles, notamment à Athènes. D'autres aspects de l'œuvre ont été étudiés par Rush Rehm (Stanford), François Jouan (Paris X), Evelyn Meron (Israël), Page Dubois (Univ. de Californie), Seth Schein (New York), Christos Samouilidis (écrivain), Renate Schlesier (Berlin).

Marianne Mac Donald (Californie) avec sa communication sur « The infected Hero, love ritualized as Disease in Sophocles » a élargi le débat en s'intéressant à l'Héraclès des *Trachiniennes*.

Olivier Taplin (Oxford) a présenté une iconographie antique et moderne très intéressante en insistant sur la paratragédie des peintres phlyaqes. Les avatars de la figure d'Antigone dans les tragédies d'Euripide et d'Astydamas ont été présentés par Paulette Ghiron-Bistagne qui a également attiré l'attention sur l'un de ces avatars modernes, *La Thébaidé* de Racine, où l'on voit Antigone mourir par amour pour Hémon. Bernhardt Kytzler a présenté une large rétrospective avec trois nouvelles *Antigone* à Rome sous Domitien, à Berlin, sous Hitler et en Afrique du Sud sous le régime de l'apartheid. Helmut Flashar a évoqué, avec un enregistrement vidéo, une récente mise en scène allemande de la tragédie de Sophocle.

C'est un *remake* baroque du XVI<sup>ème</sup> siècle italien qui a été présenté par Umberto Albini (Gênes). Paul-Louis Mignon (Président du Centre français de l'IIT) a brillamment illustré la présence d'Antigone dans le théâtre français contemporain. Enfin, dramaturges et metteurs en scène ont présenté leur point de vue fondé souvent par leur expérience à la scène : Otomar Krejca (Tchécoslovaquie), Piero Bordin (Autriche), Dusan Rnjak (Yougoslavie), Adolfo Gutkin (Portugal), Ann-Marie Tanguy (Université de Libreville). Giusto Monaco (INDA de Syracuse) a rappelé les mises en scène de la tragédie de Sophocle à Syracuse. Les interventions de Miklos Hubay et de Arpad Szabo (Hongrie) ont frappé par leur sensibilité originale (Miklos Hubay a d'ailleurs le privilège d'avoir présenté une de ses œuvres au festival d'Avignon en 1990, œuvre jouée en hongrois !). Plusieurs écrivains grecs ont illustrés le goût actuel de la littérature néogrecque pour le paradoxe et la provocation, le tout entaché d'un certain hermétisme que la traduction instantanée a dû aggraver (Georges Veltsos, Costas Zarouris, etc.). Il est difficile de nommer tous les orateurs tant le congrès a été foisonnant.

Comme nous l'avons indiqué, la pratique était présente avec des représentations simplifiées données sous forme d'ateliers dans les locaux du Centre.



– *Philoctète* d'après Sophocle, mise en scène de Vassilis Ziogas, interprété par le groupe Simio.

La traduction des principaux épisodes (rencontres de Néoptolème et de Philoctète et dernier épisode) semble être fidèle au texte de Sophocle et l'interprétation des rôles principaux était tout à fait satisfaisante. L'originalité de cette création est la transposition du chœur en stylites juchés ici sur les arbres du patio. Le tableau ainsi composé était très beau dans la lumière du soleil couchant. Cette innovation était destinée à souligner le pathétique de la situation de Philoctète abandonné sur une île déserte : le chœur des ermites visualise pour ainsi dire le thème de l'isolement qui revient comme un leitmotiv dans les chants du chœur.

– *Antigone* de Sophocle, mise en scène de Spyros Vrachoritis, interprété par le Theatriki Leschi de Volos.

Nous avons déjà vu un enregistrement vidéo de cette création. La version présentée ici était très dépouillée du fait des conditions matérielles. Aucun décor, aucun accompagnement musical si ce n'est les chants du chœur inspirés des chants byzantins de la liturgie orthodoxe. La gageure évidemment de cette réalisation est l'usage exclusif du texte original en grec ancien. L'élocution se partage entre le système tonique et la prosodie où les mots ne sont pas soulignés par leur sens : l'effet mécanique de cette reconstitution, surtout au début dans le dialogue d'Antigone et d'Ismène a souvent choqué. Mais dans le reste l'effet produit a été très heureux : le passage du discours au chant liturgique a toujours été chargé d'émotion. Le personnage central est Créon autour duquel s'organisent tous les mouvements. D'ailleurs toute la construction scénique est basée sur l'importance du cercle primordial : l'absence de décor n'a pratiquement pas gêné les artistes puisque tout se passe au centre du cercle formé par l'ensemble des personnages. Cette idée très ingénieuse permettait à vue les sorties et entrées des personnages suivant l'usage antique : les acteurs interprètent plusieurs rôles, changement de masque et de costume s'effectuant sur scène au centre du cercle magique.

Les Grecs interrogés ont dans l'ensemble été très enthousiastes : la liturgie orthodoxe les a familiarisés avec un grec savant et ils ont retrouvé dans ce spectacle une sacralité souvent oubliée dans les mises en scène modernes. L'acteur qui interprétait Créon soulignait par la beauté, la puissance de sa voix l'importance centrale du personnage dans cette version. On a pu également apprécier la finesse de certains détails : les personnages portent le demi-masque de l'anonymat lorsqu'ils ne sont pas en crise. Mais au cœur du drame les masques tombent. A cet égard, le rôle de Créon a été remarquablement interprété. Dans le final, l'acteur arrive par l'extrémité de la salle traversant les rangs des spectateurs auxquels il distribue les brins de buis rituels : le peuple a part à sa douleur. Mais à la fin après une dernière métamorphose, les projecteurs s'éteignent sur un Créon resté seul en scène, dressé hiératique, sous la mitre royale et sous son masque d'or. Image saisissante du pouvoir pétrifié.

– *Antigone ou Le Choix*, d'après la tragédie de Sophocle et la pièce de Marguerite Yourcenar, interprété par la compagnie d'Elias Koundis.

L'espace du grand auditorium a été exploité au mieux avec un savant jeu de miroirs dans le décor. Mais la difficulté du texte de Marguerite Yourcenar traduit par Ioanna Hadjinicoli, et peut-être le manque de théâtralité de ce texte, ont gêné acteurs et spectateurs, qui n'ont pas toujours compris le caractère symbolique des personnages et de leurs paroles.

– *Electre* d'Euripide par le Thessaliko Theatro, sous la direction de Costas Tsianos.

Cette création dont nous avons déjà parlé<sup>1</sup> est assurément une des plus remarquables parmi les productions grecques de ces dernières années. La qualité de la traduction due à Ch. Samoui-

---

<sup>1</sup> Cf. *Cahiers du GITA* n° 5, *Thalie*, p. 202.

lidis, le choix des costumes et des décors, la chorégraphie et la musique inspirée des traditions de la Grèce du Nord, du Pont et de la Cappadoce, la puissance surtout de la protagoniste Lydia Koniordou, en font un spectacle exceptionnel promis à une longue carrière. Les congressistes de Delphes n'ont pu voir l'ensemble qu'au moyen d'un enregistrement vidéo. Mais Lydia Koniordou est venue parler personnellement de la façon dont la troupe et elle-même avaient travaillé. Le fait que la création soit dédiée à la mémoire de Dora Stratou indique bien le choix essentiel retenu : celui d'un retour aux sources de la tradition hellénique restée si pure et si vivace dans le Nord de la Grèce. Lydia Koniordou a donné elle-même un échantillon de son talent en exécutant le *kommos* d'Electre du début de la tragédie.

Nous sommes restés confondus par la présence de l'actrice, par la puissance pathétique de son jeu où tout est parfaitement maîtrisé : chant, danse, gestuelle, élocution. Lydia Koniordou est assurément une tragédienne comme l'on en voit peu. Mais l'ensemble de la création était à son niveau : beauté sobre des chœurs exécutant rondes et chants inspirés des traditions toujours en usage ; fragilité pathétique d'un Oreste qui semble mû entièrement par la volonté farouche de sa sœur. Le rôle de Clytemnestre est également remarquablement interprété par Klimentia Pierrakou. Voici un spectacle digne d'une tournée internationale.

P. G-B

- *Io*, d'après *Prométhée enchaîné* d'Eschyle. Psalmodie en grec ancien, adaptation de Dido Lycoudis, festival d'Avignon, juillet 1990.

Dido Lycoudis renouvelle l'exploit qu'elle avait accompli avec sa création *Cassandre*<sup>1</sup>. Mais le texte cette fois-ci était plus long et les spectateurs, munis de la traduction distribuée à l'entrée ont dû se laisser prendre à la fascination de la seule psalmodie en grec ancien. Dido Lycoudis a fait un énorme travail sur le texte original dont elle s'est efforcée d'exprimer les moindres nuances

<sup>1</sup> Cf. notre compte rendu, *Cahiers du GITA* n° 2, *Medeia*, p. 144.

métriques et prosodiques. La prononciation érasmiennne a été retenue par souci d'exactitude à l'égard de la métrique, choix difficile pour une Grecque, même s'il s'agit d'une Grecque de la diaspora (l'actrice est originaire d'Ethiopie comme son oncle et metteur en scène, Nicos Papatakis). Le décor est réduit à un énorme soleil rouge dont les vibrations lumineuses semblent amplifiées par les percussions sonores. L'espace scénique dans l'austère chapelle des Cordeliers était strictement limité. D'où l'intensité des moindres gestes. Un simple frémissement traduit une émotion et une tension intense. La jupe rouge de l'actrice, son grand manteau de peau dans laquelle elle se drape à la fin, après en avoir joué comme d'une cape de torero rappellent l'obsession des symboles tauromachiques déjà présente dans *Cassandra*. La voix superbe de l'interprète, la variété de sa récitation, la modulation savante des vers, ne sont pas sans rappeler l'art des interprètes du Nô japonais. Néanmoins, pour un spectateur occidental, le dépouillement de la gestuelle a-t-il pu paraître excessif instaurant une sorte de dichotomie entre les mots et leur sens ? Mais le public a été fasciné et il a rendu un hommage mérité et somme toute surprenant à cette performance.

P. G.-B.

• *Medeia* de Jean Vauthier par l'Attroupement 2. Mise en scène de Dominique Lardenois. Festival des îles de Marseille. Hôpital Caroline (île du Frioul). Du 9 au 12 août 1990.

Ce spectacle avait été créé au Festival de Revest-les-Eaux en 1989. Mais la mise en scène avait été spécialement remaniée pour la circonstance et trouvait en l'Hôpital Caroline son cadre idéal<sup>1</sup>. Ces quelques soirées marseillaises auront permis d'autres occasions exceptionnelles. D'abord celle d'entendre la remarquable adaptation de la *Medeia* de Sénèque par Jean

---

<sup>1</sup> Ce lieu s'était déjà trouvé en 1988 particulièrement approprié aux *Troyennes* d'Euripide (Voir Cahiers du GITA n° 4, p. 210).

Vauthier. Il ne s'agit pas d'une traduction, car cette langue très belle ne respecte pas le texte à la lettre ; pourtant, la structure de la pièce et son esprit profond (notamment les aspects baroques de Sénèque) sont respectés et même valorisés. Mais surtout, nous avons eu la chance de voir Elisabeth Macocco incarner le personnage de Médée auquel elle semblait prédestinée. Cette jeune comédienne, sans doute l'un des plus sûrs espoirs de demain, avait reçu le Molière 89 pour son spectacle sur la Callas (également mis en scène par Dominique Lardenois). On ne saurait rêver interprétation plus passionnée et cependant plus intelligente que celle de « la Macocco », comme l'appelle déjà la presse locale. Grâce à elle, qui sut entraîner le reste de la distribution et transcender tous les problèmes techniques (certains monologues de Médée sont dits au micro derrière un fenêtrage vitré !), le souffle de la tragédie antique est passé sur l'île du Frioul. A ses côtés, Laurent Vercelletto, s'inscrivant dans la tradition la plus lointaine de l'acteur grec, réussissait l'exploit de se rendre crédible dans les deux rôles de Créon et de Jason (aidé, dans le premier cas, par un masque étonnant, à la fois réaliste et fantastique, de Daniel Cendron). Autre atout de ce spectacle : l'extraordinaire musique, interprétée en direct au synthétiseur, de Jérôme Vicat-Blanc. Certes, un esprit chagrin émettrait plusieurs réserves : la nourrice est jouée par un comédien travesti (Patrick Zimmermann). C'était, encore une fois, le cas chez les grecs ; mais en l'occurrence, ce parti pris limité à un seul personnage rend cette nourrice peu convaincante. D'autre part, le chœur se réduit à une seule comédienne (Claire Terral) qui ne parvient pas, en dépit de sa conviction, à remplir l'espace qui lui est imparti pour de trop longs monologues. On pourrait de même critiquer les costumes, plutôt contemporains, de Catherine Calixte, qui tendraient à banaliser une situation malgré tout extraordinaire, ainsi que le lit nuptial qui occupe un côté du plateau. Enfin, la mise en scène est parfois curieuse : pour utiliser sans doute au maximum le lieu que le scénographe (Charles Rios) lui a proposé, le metteur en scène multiplie les entrées et sorties des personnages dans différents points du décor, parfois à l'intérieur même d'un dialogue. Mais qu'importe ! ces éléments peu orthodoxes étaient sans doute indispensables pour créer le climat onirique où nous étions plongés. Rarement spectacle aura eu en tout cas plus d'impact. Le public ne s'y est pas trompé, qui a pris d'assaut les bateaux pour venir occuper jusqu'au moindre recoin

de marche pendant ces quatre soirées. Quant à nous, nous n'oublierons pas de sitôt les imprécations finales de Médée, meurtrière et meurtrie, surplombant l'Hôpital Caroline environné de fumée, et pénétrant d'une épouvante glacée aussi bien ses comparses que le public.

Alain BERNARD

• *Le Soldat Fanfaron*, comédie de Plaute, au Théâtre TLP Déjazet.

Le Théâtre à Dire a toujours réservé dans ses programmes une place importante au répertoire antique : outre des lectures dramatiques ou des représentations de pièces grecques (*Hélène* d'Euripide, *Dyscolos* de Ménandre), il avait déjà donné en 1987-88 au même Théâtre Déjazet la *Marmite* et les *Ménechmes* de Plaute. Quant au *Soldat Fanfaron*, il avait fait l'objet d'une série de représentations à Lyon en février 1989 avant d'être repris en décembre à Paris.

Le « miles gloriosus » (Tranchemurailles) est un type littéraire imposé au théâtre par Plaute – son plus illustre rejeton sera le Matamore de Corneille –, mais on sait mieux depuis de récentes découvertes que c'est un emprunt, parmi bien d'autres, de la comédie latine à la comédie nouvelle grecque, et en particulier à Ménandre. Pour bâtir son intrigue, Plaute a combiné des *topoi* comiques éprouvés : celui des jumelles (avec la particularité que ce sont des jumelles supposées, incarnées successivement par la seule Brimborion), celui de l'esclave tisseur d'intrigues, Pugilon, ancêtre de notre Scapin, celui de la courtisane artificieuse, Rusella, celui de l'honnête jeune homme de bonne famille, séparé de la femme dont il était épris, Navigard. Il s'y ajoute un bon vieillard protecteur du couple sympathique, Vifargent, et des serviteurs rusés (Coquinette) ou stupides (Vacillard). Bien entendu le soldat fanfaron qui s'était emparé à son profit de la jeune Brimborion sera en finale berné, abandonné et roué de coups, cependant que Brimborion et Navigard, quittant Ephèse, s'embarqueront... pour Cythère, ou au moins pour Athènes.

La comédie de Plaute est pleine de fraîcheur, de gaieté et de mouvement, mais ne s'embarrasse pas de finesses psychologiques. La mise en scène a pu rendre tout le bon côté de la pièce : elle est directe, agile, et en même temps elle permet toujours de savoir qui est qui, malgré le mouvement tourbillonnant des personnages, les déguisements, les quiproquos et les ruses. Les deux maisons mitoyennes de Tranchemurailles et de Vifargent (c'est une des conditions essentielles de l'intrigue) sont placées sur la gauche, dégagant un large espace scénique pour les galopades du *serus currens*, mais aussi pour les apartés. Au fond, la mer par où s'enfuirent les amants. Les costumes, clairs et contrastés, distinguent bien les personnages (et les deux identités de Brimborion). La traduction modernise le texte (comme les noms des personnages) mais en évitant les anachronismes excessifs et les vulgarités. Quant aux jeunes acteurs, ils mettent tout leur enthousiasme au service des « types » que leur proposait Plaute. Le public – en majorité scolaire, mais les autres aussi – s'amuse beaucoup et en témoigne. Alain Michel et sa troupe ont compris tout le parti qu'on pouvait tirer de cette éternelle jeunesse du théâtre de Plaute, et on ne peut que les en féliciter.

François JOUAN

- *Ajax*, fils de Télamon, d'après Sophocle. Mise en scène de Bruno Meyssat. Festival d'Avignon, juillet 1990 (à Delphes au concours des Jeunes Compagnies du 20 août au 5 septembre, au Cargo de Grenoble du 6 au 14 novembre).

Comment ne pas être dérouté par la mise en scène de Bruno Meyssat ? D'abord à cause du choix d'un spectacle muet, à l'exception de deux phrases criées. Ensuite par le parti pris de ne pas mettre de nom aux personnages joués par les quatre acteurs (une femme et trois hommes) : alors même que le spectateur croit avoir identifié Ulysse, Télamon et Ajax, toute certitude s'évanouit, les rôles semblent s'inverser, on peut même se demander si l'actrice féminine représente vraiment Tecmesse ou plus génériquement la femme d'un héros au destin tragique.

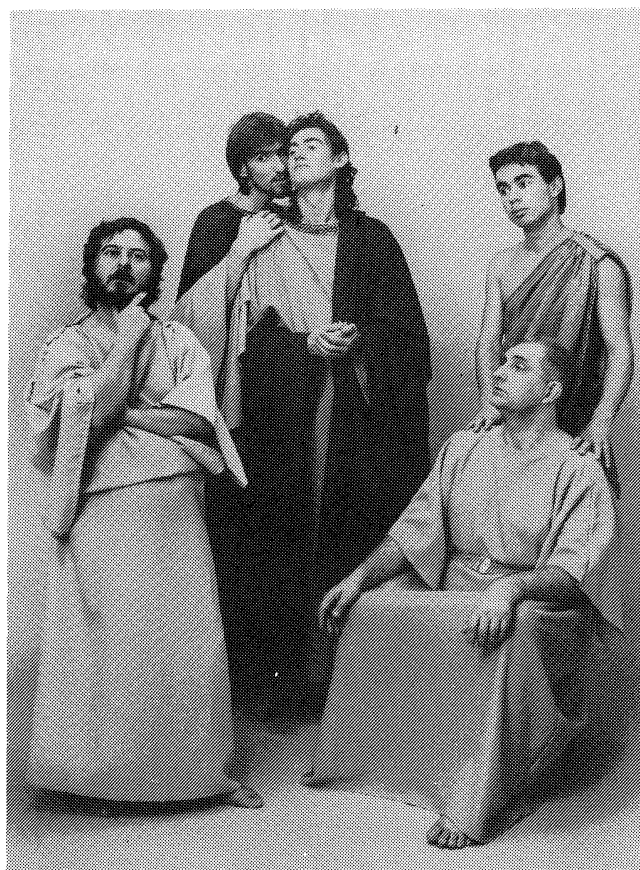
Dans le décor, composé d'une sorte de piscine emplie de tuiles brisées et entourée de chaises sur lesquelles viennent tour à tour s'asseoir des acteurs hiératiques, à la mine sombre et aux gestes lents, figure un seul symbole clair: l'épée d'Hector avec laquelle Ajax se suicide. Ou plutôt s'est suicidé, car le corps qui est exhumé au début du spectacle semble suggérer que ce qui se déroule devant nos yeux est une suite de "flash-backs" ; "un huis clos s'engage alors (c'est-à-dire après la mort d'Ajax), tissé de rencontres vécues ou rêvées", indique laconiquement le programme. Les autres éléments du décor sont aussi énigmatiques que les personnages et la trame de l'action. Une branche qui se balance entre deux cordes paraît figurer la côte où se déroule la seconde partie de la tragédie de Sophocle, mais soudain un personnage brandit ce bâton en direction de chaises suspendues contre le mur du fond (est-ce un geste de révolte contre les dieux, dont ces chaises pourraient représenter le séjour ?). Que signifie la caisse de sable dans laquelle deux personnages viennent mettre les mains (le premier enlève sa bague et la dépose sur le rebord)? Quel est le haillon qui occupe à un moment l'attention d'un personnage ?...

Pendant la première partie du spectacle, l'accompagnement sonore varié (sons électro-acoustiques, partition pour piano de Scelsi,...) ainsi que le grincement des tuiles sur lesquelles marchent les acteurs, le bruit d'une lanière qui fouette l'air ou le bruissement du sable, ont un pouvoir indéniable de quasi envoûtement, mais le charme est rompu par l'utilisation beaucoup trop appuyée des bêlements du troupeau égorgé par Ajax et des pleurs d'enfants.

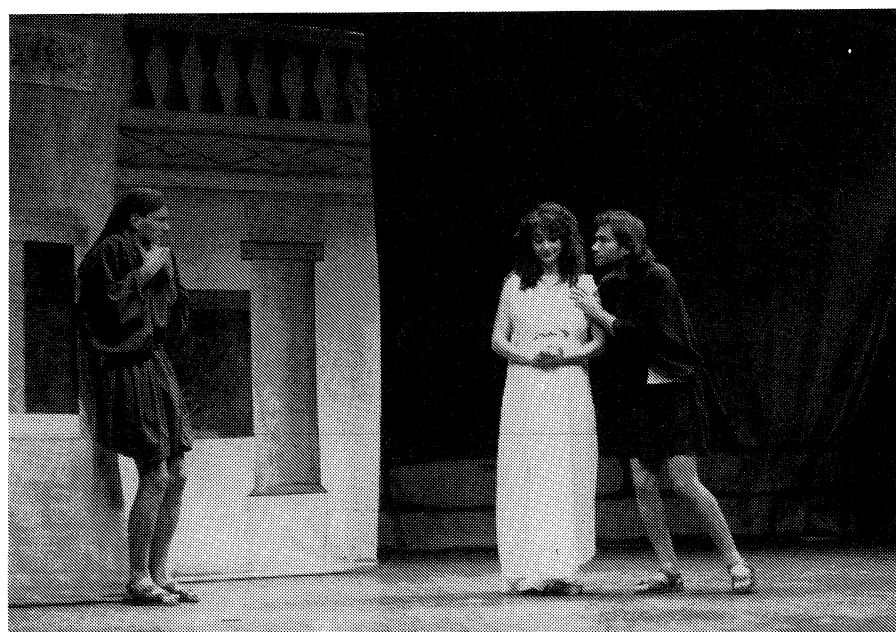
Le spectateur qui ne connaît pas la tragédie aura peut-être été intéressé par l'originalité de la recherche théâtrale. Pour qui connaît l'oeuvre de Sophocle, le sentiment dominant est l'irritation. Irritation de ne pas comprendre ce que veut dire le metteur en scène, alors même que l'on est convaincu que les gestes, les sons, les symboles utilisés procèdent d'une lecture approfondie de la tragédie et d'une véritable réflexion.







**Fig. 45 :**  
*Euthydème* de Platon, par la Compagnie des Amis de Platon.  
Béziers, Montpellier, Paris, Printemps 1990.  
Mise en scène de Marie-Ange Mathieu



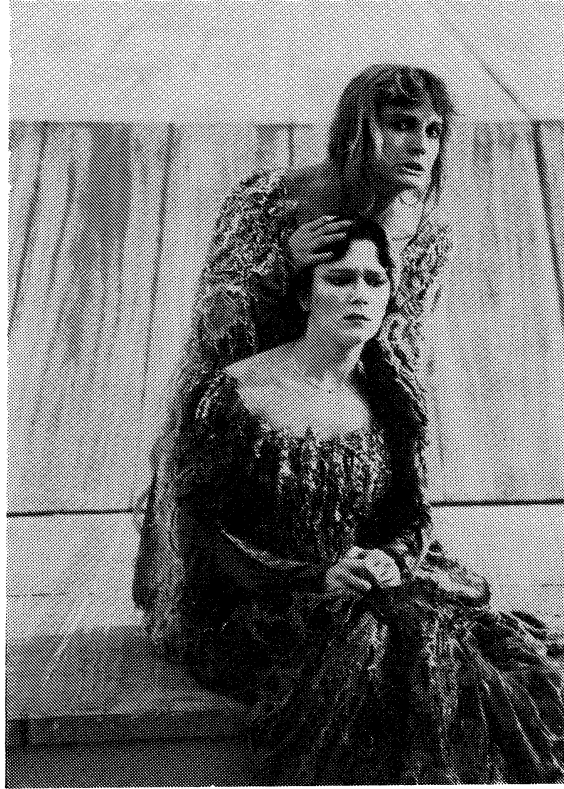
**Fig. 46 :**  
*Le soldat fanfaron* de Plaute.  
Théâtre Déjazet, Paris, saison 1990, par la compagnie du Théâtre à Dire.  
Mise en scène d'Alain Michel. (Cliché Barea-Photo)



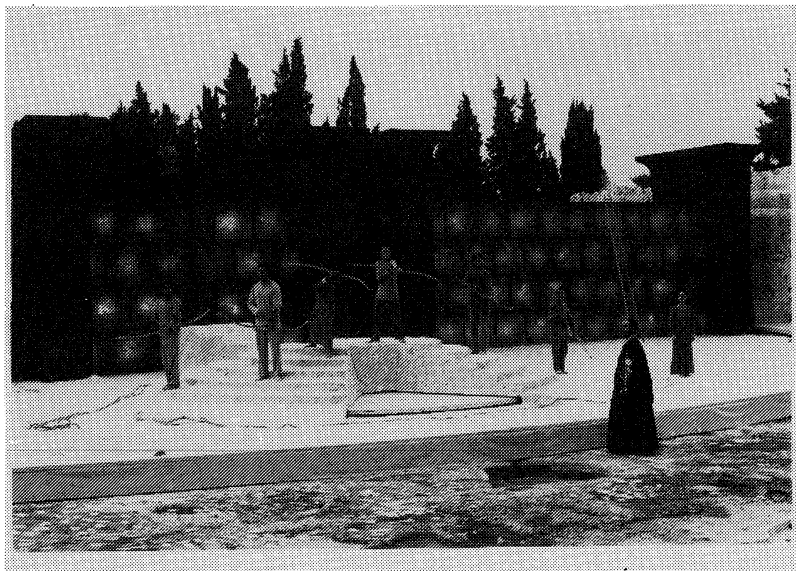
**Fig. 47 :**  
*Cité des Oiseaux* de Bernard Chartreux d'après Aristophane.  
Mise en scène de J.P. Vincent  
Nanterre, Théâtre des Amandiers, automne 1989. (Cliché Cl. Bricage)



**Fig. 48 :**  
*Œdipe à Colone* de Sophocle.  
Mise en scène de Jean-Pierre Vincent. Festival d'Avignon, été 1989 ;  
Nanterre, Théâtre des Amandiers, automne 1989.  
Aurélien Recoing dans le rôle d'Œdipe,  
Evelyne Didi, dans le rôle d'Antigone. (Cliché Cl. Bricage)



**Fig. 49 :**  
*Electre* de Sophocle.  
Festival de Syracuse, juin 1990.  
Mise en scène de Guido di Monticelli. (Cliché Daniele Aliffi)



**Fig. 50 :**  
*Les Perses* d'Eschyle.  
Festival de Syracuse, juin 1990.  
Mise en scène de Mario Martone. (Cliché Daniele Aliffi)



**Fig. 51 :**  
*Médée* de Jean Vauthier d'après Senèque.  
Marseille, août 1990.  
Mise en scène de Dominique Lardénois, par la compagnie L'Attroupement 2.  
(Cliché J.L. Saiz, Annecy)

## LIVRES REÇUS

- AICC : associazione italiana di cultura classica. *Langues et peuples*, actes du colloque international, publication de l'AICC, Aosta, 1988.
- AION : Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli, sezione Filologico-letteraria, T. VI, 1984 : Poetica e Politica fra Platone e Aristotele ; T. VII-VIII (1985-1986).
- ARCHIPEL EGÉEN : revue de l'Université de Tours, département d'Etudes helléniques, 1990/1 : *To Koinon, à la naissance du droit*.
- CERRI Giovanni (ed.), *Scrivere e recitare, modelli di trasmissione del testo poetico nell'antichità e nel medioevo*. Atti di una ricerca interdisciplinare, Istituto Universitario Orientale di Napoli, edizioni dell'Ateneo, 1986.
- CLASSICA : Revista da Sociedade Brasileira de Estudos Classicos, anno VI, 1988.
- DIONISO : Rivista di Studi sul teatro antico, Siracusa, vol. LVII, 1987 ; vol. LVIII, 1988.
- CORSINI Eugenio (a cura di) : *La polis e il suo teatro* (I et II), Università di Torino, Editoriale Programma, Padova, 1988.
- LANDES Christian, *Le goût du théâtre à Rome et en Gaule romaine*, Catalogue de l'exposition organisée au Musée de Lattes, Mars 1989.
- *Le théâtre d'art de Karolos Koun, 1942-1972*.
- Collectif : LEXIS : poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica, rivista semestrale, sous la direction de Vittorio Citti, Université de Venise, Piovani editore, Via Montegrotto 41, Abano Terme. 3.1989.
- MAFFRE Jean-Jacques : *Le siècle de Périclès*, PUF, « Que sais-je ? », Paris, 1990. *L'art grec* (2e ed.).
- MÉTIS : Revue d'anthropologie du monde grec, vol. III 1-3, 1988. Théâtre grec et tragique.

- *NUMISMATICA E ANTICHITA CLASSICA* : Quaderni Ticinesi, publication dirigée par Luigi Polacco, Lugano, T. XV, 1986 ; T. XVI, 1987 ; T. XVII, 1988 ; T. XVIII, 1989.
- PAPPAS Théodoros, *Anthropologie de la comédie grecque ancienne*, Thèse de doctorat de l'Université de Montpellier III, 1989, Athènes, 1990. Un volume 17/24 cm, 389p. Broché, couverture illustrée.
- PINDARE, *I peani, testo, traduzione, scholies et commentaire* par Giacomo Bona. Publié à Cuneo, décembre 1988. *Qui étions nous ? L'héritage classique dans nos vallées d'aujourd'hui*, IIème édition française, Musumeci editore, Aosta, 1989.
- POLACCO Luigi, *Il santuario di Cerere e Libera ad summam Neapolin di Siracusa*, Venezia, 1989.
- VACCHINA Maria Grazia (éd.) : *La Valle d'Aosta e l'arco alpino nella politica del mondo antico*, Atti del convegno internazionale, publication de l'AICC.

## RÉSUMÉS

- **LEIPEN (Neda)** : Le théâtre antique dans les collections du Royal Ontario Museum.

Presentation des objets gréco-romains du Royal Ontario Museum à Toronto, illustrant divers aspects du théâtre antique : vases, bronzes, terres-cuites, masques.

An introduction to the graeco-roman pieces, in the Royal Ontario Museum of Toronto, which refer to the Ancient theater : vases, bronzes, terra cotta, masks.

**Mots clefs** : Toronto, Royal Ontario Museum, théâtre, tragédie, comédie, drame satyrique, masques.

- **GREEN (J. Richard)** : Théâtre et société dans le monde hellénistique. Changement d'images, changement de rôles.

L'abondance des représentations illustrant le théâtre, à la fin de la période hellénistique, est ambiguë. Le goût du théâtre n'est plus seul en cause. L'attachement à une tradition artistique antérieure parfois de plusieurs siècles, la valeur symbolique nouvelle des objets du théâtre, notamment des masques, interviennent dans cette évolution. Les images du théâtre témoignent alors d'un certain goût pour les œuvres du passé, et d'un courant nouveau tourné vers le dionysisme et l'ésotérisme.

The numerous iconography referring to theater, at the end of the Hellenistic period, is ambiguous. The interest for theater is



no more in question. The love for an old artistic tradition, the new symbolic value of theatrical material, especially the masks, interfere in this evolution. Then theatrical images testify to a special love for past time and to a new standard pointed on dionysism and esoterism.

**Mots clefs** : Peintures, sculptures, terres cuites, gemmes, masques, Pompéi, tragédie, comédie, symbolisme, dionysisme.

• **GHIRON-BISTAGNE (Paulette)** : Les artistes dionysiaques à Nîmes à l'époque impériale.

Présentation du *corpus* des inscriptions grecques et latines du Musée de Nîmes se rapportant aux activités d'une association de « technites » dionysiaques. La cité de Nîmes fut, semble-t-il, la capitale des concours dramatiques et musicaux de type grec en Occident, au temps de l'Empire Romain.

An introduction to the *corpus* of Greek and Latin inscriptions which refer to an Association of Dionysiac « technites ». The city of Nîmes was, so far as we can see, the most important center in the West part of the Roman Empire dedicated to theatrical and musical contests, in the Greek tradition.

**Mots clefs** : Nîmes, technites, inscriptions, IG XIV 2495-2500, CIL XII 3183, 3347.

- **GOYENS-SLEZAKOWA (Christine)** : La mer et les îles, un lieu du mal et du malheur. Théâtre et Realia.

Après avoir étudié la présence effective de la mer et des îles dans le théâtre grec, d'abord sur un plan matériel (titres, décors, costumes, identité des personnages, danses du chœur), puis dans le choix des sujets (en rapport avec l'actualité ou s'inspirant des légendes épiques), j'ai essayé de montrer qu'elle résultait d'une réalité que les Grecs de l'Antiquité vivait quotidiennement. C'est dans les épigrammes de l'*Anthologie grecque*, en particulier, que l'on trouve l'horreur du voyage en mer et la vision funeste de l'île qui en découle. La mer et les îles étant, dans la réalité, des lieux du mal et du malheur, le théâtre ne put en donner qu'une image négative. Mais cette image est double et antagonique : la mer est un lieu de violence et de chaos, alors que l'île soumet le héros à l'immobilisme et à une pétrification symbolique.

This paper is about sea and islands in Greek Theatre, looked, at first, into the material for a play (title, set, dress, identity of characters, chorus' dances), then into the choice of subjects which are closely connected with actuality or drawn from epic legends. In the second part, it aims at showing that the representation of sea and islands in Greek Theatre results from a reality which Greeks of antiquity experienced every day. In the epigrams of *Greek Anthology*, we can particularly find the thematics of awful sea voyage and disastrous island. They were the scene of evil and misfortune. The theatre naturally gave of them a negative image : sea is a scene of violence and chaos or confusion ; islands, on the contrary, bring the hero to a standstill and symbolically petrify him.

**Mots clefs** : Mer, îles, mal, malheur, théâtre (titres, décors costumes, personnages, danses du chœur, sujets) ; Réalité (*Realia*) : naufrage, tempête, pirates, mort, secours. Eschyle : *Perses*, *Prométhée enchaîné* ; Sophocle : *Philoctète*, *Ajax* ; Euripide : *Hélène*, *Troyennes*, *Cyclope*, *Hécube*, *Iphigénie en Tauride*, *Hippolyte* ; *Anthologie grecque*.

- **CAVALIER (Odile)** : « Funérailles d'une navigation tragique ». A propos d'une stèle du Musée Calvet d'Avignon.

Une stèle grecque du Musée Calvet d'Avignon dédiée à un certain Prothumos, illustre de façon exemplaire le thème tragique de l'homme mort en mer et privé de sépulture.

A greek gravestone, in the Calvet Museum of Avignon, dedicated to Prothumos, illustrates the tragic theme of the wreck, and of the dead deprived of the grave.

**Mots clefs** : Avignon, Musée Calvet, Prothumos, stèle, naufragé, épigramme, Rhénée, Hellénistique.

- **WILES (David)** : *Les Sept contre Thèbes* d'Eschyle. Approche structurale vers l'espace théâtral.

Les points de vue du structuralisme et de la critique centrée sur les représentations dramatiques demandent à être reliées. Le texte des *Sept contre Thèbes* invite le lecteur à analyser un système codé avec complexité. Qu'en est-il du spectateur ? L'analyse de Thalmann sur les huit statues et l'étude de Bacon sur l'armement d'Étéocle, suggèrent que la conception d'Eschyle était essentiellement visuelle, n'en déplaie à Taplin. Si, comme le texte l'implique, les huit statues doivent être placées tout autour de la cité, c'est-à-dire autour de l'orchestra, on peut voir que sept espaces sont dégagés qui doivent représenter les sept portes par où sortiront les sept champions de Thèbes. L'apparence des huit divinités conditionne le symbolisme des sept sorties. La concrétisation des structures morales et théologiques en terme d'espace scénique n'est pas unique à Eschyle. Une analyse d'*Œdipe à Colone* révèle une technique similaire.

The insights of structuralism and performance-orientated criticism need to be brought together. The text of *Seven Against*

*Thebes* invites the reader to analyse a densely coded system. What of the spectator, however? Thalmann's analysis of the eight statues, and Bacon's analysis of the arming of Eteocles, suggest, *pace* Taplin, that Aeschylus' conception was fundamentally visual. If, as the text implies, the eight statues are envisaged as being placed on the circumference of the city, i.e. the circumference of the orchestra, one can see that seven spaces are formed, which must be the seven exits for the seven Theban champions. The physical position of the eight deities conditions the symbolism of the seven exits. The concretization of moral/theological structures in terms of theatre space is not unique to Aeschylus. An analysis of *Œdipus at Colonus* reveals similar techniques.

**Mots clefs** : Eschyle, Sophocle, *Sept contre Thèbes*, *Œdipe à Colone*, structuralisme, statues, espace scénique, représentation.

• **KARSAI (Györgi)** : Parole et silence des devins dans le théâtre antique : la divination et la faute dans l'*Hippolyte* d'Euripide.

Dans la tragédie d'Euripide *Hippolyte*, la divination et les devins sont réduits à un rôle secondaire. Les héros abandonnés par les dieux, doivent affronter seuls la réalité.

In Euripides' Tragedy *Hippolytos*, the art of prediction and the diviners have no more the first rôle. The hero abandoned by gods, alone must face reality.

**Mots clefs** : Devin, divination, Euripide, *Hippolyte*.



## TABLE DE ILLUSTRATIONS

<b>Figs. 1, 2 :</b>	ROM n° 919.5.36. Coupe à figures noires. Kômos d'hommes et de femmes ..... 21
<b>Figs. 3, 4 :</b>	ROM n° 919.5.21. Coupe à figures rouges attribuées à Makron. Vers 480 av. J.C. Kômos d'hommes et de femmes ..... 21
<b>Fig. 5 :</b>	ROM n° 968.18.1 Canthare du Cabirion de Thèbes. Vers 400 av. J.C. Kômos grotesque ..... 22
<b>Figs. 6, 7, 8 :</b>	ROM n° 919.5.140. Support d'amphore attique. Kômos d'hommes ..... 22
<b>Figs. 9, 10 :</b>	Coupe attique de la collection Borowski attribuée à Douris. <i>Glimpses</i> n° 12. Vers 400 av. J.C. Démembrement de Penthée. Euripide illustrera le sujet en 406 av. J.C. dans sa tragédie des <i>Bacchantes</i> ..... 23
<b>Fig. 11 :</b>	Hydrie attique de la collection Borowski. <i>Glimpses</i> n° 19. Vers 470-460 av. J.C. Illustration de la légende des <i>Sept contre Thèbes</i> ..... 23
<b>Fig. 12 :</b>	ROM n° 919.13.21 Cratère apulien, 1e moitié IVe siècle av. J.C. Cortège dionysiaque ..... 23
<b>Fig. 13 :</b>	ROM n° 926.32. Relief mélien. Scène de la rançon du corps d'Hector ..... 24
<b>Fig. 14 :</b>	ROM n° 916.1.477. Terre cuite, fin Ve-début IVe siècle av. J.C. Personnage de comédie. Inédit ..... 24
<b>Fig. 15 :</b>	ROM n° 953.171. Bronze, début IVe siècle. Acteur comédie ..... 24
<b>Fig. 16 :</b>	Bronze de la collection Borowski. <i>Glimpses</i> n° 39. Période hellénistique. Acteur interprétant le rôle d'esclave de la Comédie Nouvelle ..... 25

<b>Fig. 17 :</b>	ROM n° 959.17.67 Terre-cuite illustrant le type de la vieille nourrice dans la comédie de la période hellénistique. Inédit .....	25
<b>Figs. 18, 19 :</b>	ROM n° 968.240-16. Terre-cuite d'Alexandrie, période hellénistique. Acteur de mime (?). Inédit .....	25
<b>Figs. 20, 21 :</b>	Bronze de la collection Borowski. <i>Glimpses</i> n° 40. Période hellénistique. Personnage grotesque avec masque de singe .....	26
<b>Fig. 22 :</b>	ROM n° 971.233.1. Période hellénistique. Acteur de comédie interprétant le personnage d'Héraclès chevauchant un cochon .....	26
<b>Fig. 23 :</b>	ROM n° 920.68.70. Acteur de la Comédie Nouvelle. Inédit .....	26
<b>Fig. 24 :</b>	ROM n° 984.45.1. Bronze d'Italie. Période hellénistique Acteur du drame satyrique. Type de Papposilène (?) ...	27
<b>Fig. 25 :</b>	ROM n° 972.182.1. Oenochoé apulienne. Vers 350 av. J.C. Acteur de la comédie « phlyaque » d'Italie méridionale .....	27
<b>Fig. 26 :</b>	ROM n° 923.13.121. Skyphos apulien, de style Gnathia. 2e moitié IVe siècle av. J.C. Masque de jeune femme de la Comédie Nouvelle .....	27
<b>Fig. 27 :</b>	ROM n° 923.13.127. Oenochoé de style de Gnathia. Masque de courtisane de la Comédie Nouvelle .....	27
<b>Fig. 28 :</b>	ROM n° 962.214. Terre-cuite d'Asie-Mineure. Période hellénistique. Masque féminin. Inédit .....	28
<b>Fig. 29 :</b>	ROM n° 981.150.3. Terre-cuite. Masque du « jeune homme sérieux » de la Comédie Nouvelle. Période hellénistique. Inédit .....	28
<b>Fig. 30 :</b>	ROM n° 918.5.48. Bronze. Masque de l'« esclave principal » de la Comédie Nouvelle. Période hellénistique ..	28
<b>Fig. 31 :</b>	ROM n° 966.102.6. Terre-cuite. Masque d'acteur tragique. Période hellénistique. Inédit .....	28
<b>Fig. 32 :</b>	ROM n° 981.16.1. Terre-cuite. Demi-masque. Inédit ..	29

- Fig. 33 :** ROM n° 960.181.2. Terre-cuite. Masque de jeune homme. Type idéalisé. Théâtre grec néo-classique de la période augustéenne. Inédit ..... 29
- Fig. 34 :** ROM n° 960.181.3. Terre-cuite. Masque de vieillard. Théâtre grec néo-classique de la période augustéenne .. 29
- Fig. 35 :** Mosaïque de Dioscouridès de Samos illustrant la *Fille possédée* de Ménandre. Naples, Musée National n° 9985. (Cliché C. Cascianelli - Document P. Ghiron) ..... 51
- Fig. 36 :** Peinture de Stabies illustrant la *Fille possédée* de Ménandre. Naples, Musée National n° 9034. (Cliché C. Cascianelli - Document P. Ghiron) ..... 52
- Fig. 37 :** Esclave de comédie assis sur l'autel. Paris, Musée du Louvre, n° Myr-318. (Cliché Chuzeville - Document P. Ghiron) ..... 52
- Fig. 38 :** Acteur procédant à la dédicace de son masque. Peinture du Musée National de Naples n° 9019. (Cliché C. Cascianelli - Document P. Ghiron) ..... 53
- Fig. 39 :** Acteur ou poète méditant devant un masque. Peinture du Musée National de Naples n° 9036. (Cliché C. Cascianelli - Document P. Ghiron) ..... 54
- Fig. 40 :** Base de Pronomos. Naples, Musée National n° 81673 (H. 3240). (Cliché du Musée - Document P. Ghiron).. 55
- Fig. 41 :** Frise à masques. Peinture pompéienne. Naples, Musée National n° 9994. (Cliché C. Cascianelli - Document P. Ghiron) ..... 55
- Fig. 42 :** Une des premières représentations de navire de la mer Égée. Vase rituel de terre cuite. Ahtènes. Musée National. D'après P. Lévêque, *L'aventure Grecque*, p. 16-17 (Paris, 1967) ..... 127
- Fig. 43 :** Géographie des îles. (Dessin de l'auteur) ..... 128
- Fig. 44 :** Stèle de Prothumos. Musée Calvet d'Avignon Inv. EB. Cliché du Centre Camille Jullian, Aix-en-Provence .. 141
- Fig. 45 :** *Euthydème* de Platon, par la Compagnie des Amis de Platon. Béziers, Montpellier, Paris, Printemps 1990. Mise en scène de Marie-Ange Mathieu ..... 227



- Fig. 46 :** *Le soldat fanfaron* de Plaute. Théâtre Déjazet, Paris, saison 1990, par la compagnie du Théâtre à Dire. Mise en scène d'Alain Michel. Cliché Barea-Photo ..... 227
- Fig. 47 :** *Cité des Oiseaux* de Bernard Chartreux d'après Aristophane. Mise en scène de J.P. Vincent, Nanterre, Théâtre des Amandiers, automne 1989. Cliché Cl. Bricage .. 228
- Fig. 48 :** *Œdipe à Colone* de Sophocle. Mise en scène de Jean-Pierre Vincent. Festival d'Avignon, été 1989 ; Nanterre, Théâtre des Amandiers, automne 1989. Aurélien Recoing dans le rôle d'Œdipe, Evelyne Didi, dans le rôle d'Antigone. Cliché Cl. Bricage ..... 228
- Fig. 49 :** *Electre* de Sophocle. Festival de Syracuse, juin 1990. Mise en scène de Guido di Monticelli. Cliché Daniele Aliffi ..... 229
- Fig. 50 :** *Les Perses* d'Eschyle. Festival de Syracuse, juin 1990. Mise en scène de Mario Martone. Cliché Daniele Aliffi ..... 229
- Fig. 51 :** *Médée* de Jean Vauthier d'après Senèque. Marseille, août 1990. Mise en scène de Dominique Lardénois, par la compagnie L'Attroupement 2. Cliché J.L. Saiz, Annecy ..... 230

# TABLE DES MATIÈRES

## (GITA N° 6 - *Realia*)

### I. ARCHÉOLOGIE, ÉPIGRAPHIE

- Neda Leipen : Le théâtre antique dans les collections  
du Royal Ontario Museum ..... 3
- J. Richard Green : Théâtre et société dans le monde hellénistique.. 31
- Paulette Ghiron-Bistagne : Les artistes dionysiaques  
à Nîmes à l'époque impériale ..... 57

### II. LA MER ET LA MORT. UN THÈME DRAMATIQUE PAR EXCELLENCE

- Christine Goyens-Slezakowa : La mer et les îles, un lieu  
du mal et du malheur ..... 81
- Odile Cavalier : Funérailles d'une navigation tragique.  
A propos d'une stèle du Musée Calvet d'Avignon ..... 129

### III. TRAGÉDIE ET REALIA

- David Wiles : Le décor des *Sept contre Thèbes* d'Eschyle.  
Approche structuraliste ..... 145
- Györgi Karsai : la divination et la faute dans l'*Hippolyte*  
d'Euripide ..... 161

### APPENDICES

- Comptes rendus bibliographiques  
(par J. Assael, P. Ghiron-Bistagne, Th. Pappas, O. Rodari) ..... 175
- Comptes rendus de congrès et spectacles  
(par A. Bernard, F. Bourguignon, P. Ghiron-Bistagne,  
J. Guillerrou, F. Jouan, J.P. Mazières, A. Moreau,  
O. Rodari, P. Sadoulet) ..... 199
- Livres reçus ..... 231
- Résumés d'auteurs. Mots clefs ..... 233
- Table des illustrations ..... 239





Achévé d'imprimer sur les Presses de  
l'Imprimerie de Recherche - Université Paul Valéry  
Montpellier

