



HAL
open science

La tradition créatrice du théâtre antique

Pierre Sauzeau, Jean-Claude Turpin

► **To cite this version:**

Pierre Sauzeau, Jean-Claude Turpin (Dir.). La tradition créatrice du théâtre antique: I. En Grèce ancienne. Presses universitaires de la Méditerranée, 11, 218 p., 1998, Cahiers du GITA, 2-84269-299-3. hal-03340866

HAL Id: hal-03340866

<https://hal.science/hal-03340866>

Submitted on 10 Sep 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° 11 - 1998

LA TRADITION CRÉATRICE

DU THÉÂTRE ANTIQUE

Textes réunis par Pierre SAUZEAU
avec la collaboration de J.C. TURPIN

VOLUME I : EN GRÈCE ANCIENNE

Ouvrage publié avec le concours du Centre d'Études et de Recherche sur les
Civilisations Antiques de la Méditerranée
Coédition du GITA et du SEMA
avec la participation de
G. Devallet, L. Verschaeve et A. Moreau

AVANT-PROPOS

Le numéro 11 des *Cahiers du GITA* et celui qui suivra entendent proposer les éléments d'une réponse à l'une des énigmes les plus troublantes du théâtre antique, je veux dire l'actualité à première vue incompréhensible, la vie, la jeunesse paradoxale de ces textes écrits si loin dans le passé, parfois si mal préservés, que les meilleurs philologues ont du mal à interpréter. Et pourtant les professeurs comme les gens de théâtre le savent bien : la lecture ou la représentation d'*Œdipe Roi* est le plus sûr moyen de captiver n'importe quel auditoire. Cette étonnante actualité du théâtre antique en cette fin du XX^{ème} siècle n'est pas un effet de mode ; les articles réunis ici entendent montrer comment, par un phénomène où se conjuguent les efforts de la tradition savante et ceux de la création littéraire et théâtrale, les pièces antiques ont été et sont encore lues, traduites, imitées, parodiées, inlassablement recrées ; comment cet héritage de la tradition se trouve à la source d'une grande partie du théâtre européen. Bien entendu, ce propos aurait exigé, pour être complet, des dizaines de volumes comme ceux-ci ; mais enfin les travaux qu'on va lire explorent quelques uns des moments essentiels de cette longue et grande histoire. Le premier suit la création

théâtrale pendant l'Antiquité grecque ; le second part de Rome pour rejoindre notre temps. Il faudra, nous le savons bien, revenir sur tout cela, et plus d'une fois.

Je tiens à saluer ici la mémoire de Mme P. Ghiron-Bistagne, qui a créé le GITA ; à remercier M. A. Moreau, qui permit aux *Cahiers du GITA* de survivre, et même de se développer, et m'a si souvent conseillé ; à remercier enfin tous ceux qui ont bien voulu m'aider, particulièrement L. Verschaeve et J. C. Turpin, qui partage avec moi la responsabilité de l'édition : grâce à son dévouement et à ses exceptionnelles qualités de lecteur et de correcteur, il nous permet, je crois, de présenter un ouvrage respectueux du sujet, des auteurs et - c'est sans doute plus important encore - respectueux des lecteurs.

P. SAUZEAU

LA COMPOSITION ARCHITECTURALE DES *EUMENIDES* D'ESCHYLE

par Jean IRIGOIN

Aux Entretiens de la Fondation Hardt, en 1982, j'avais montré comment le dénombrement des trimètres iambiques de l'*Électre* de Sophocle faisait apparaître, d'épisode en épisode et, à l'intérieur de chaque épisode, de scène en scène, des correspondances numériques trop précises pour être considérées comme aléatoires¹. Dans la discussion qui a suivi mon exposé², l'objection majeure qui a été faite à ces constatations chiffrées est que le public, tout au long de la représentation, ne pouvait pas être sensible à des effets de répétition, à des symétries ou à des rappels à distance, encore moins à une récapitulation portant sur l'ensemble de la tragédie. Sans entrer dans une discussion plus ou moins vaine, j'ai pensé que le phénomène que j'avais alors cherché à mettre en valeur à propos de l'*Électre* et d'autres tragédies de Sophocle devait être envisagé non pas du point

1. J. IRIGOIN, « Structure et composition des tragédies de Sophocle », *Entretiens sur l'Antiquité classique*, t. XXIX : *Sophocle*, Vandœuvres-Genève, 1982, p. 39-65.

2. *Ibid.*, p. 66-76, plus une remarque de moi à la p. 152.

de vue du spectateur, mais de celui de l'auteur. Depuis six ans, la conférence que je continue à donner à l'École Pratique des Hautes Études ne porte plus sur les manuscrits grecs ni sur l'histoire des textes. Je l'ai intitulée « Le poète grec au travail », montrant ainsi mon désir d'examiner l'œuvre poétique dans sa genèse ou plutôt dans sa fabrication, ce qui est bien le sens primitif de *poiêsis*. L'examen des *Euménides* d'Eschyle, dont la composition est particulièrement complexe, a retenu notre attention pendant plusieurs mois au cours de l'année 1994-1995³. Laissant de côté l'étude des parties lyriques, qui réclamerait des développements trop longs, je me contenterai de présenter dans cet article un certain nombre d'observations qui rejoignent et confirment celles que j'avais présentées, pour Sophocle, à la Fondation Hardt.

*
* * *

Des trois pièces de l'Orestie, la tragédie des *Euménides* est la seule qui soit transmise intégralement par le *Mediceus* (manuscrit du milieu du X^e siècle) et pour laquelle nous disposons d'une recension tricinienne, où manquent cependant les v. 582-644 et 778-807. Les conditions d'établissement du texte sont donc assez favorables. Je prendrai comme texte de base celui de P. Mazon dans

3. On en trouvera un résumé dans le *Livret de la IV^e Section de l'École Pratique des Hautes Études. Sciences historiques et philologiques*, 10, 1994-1995, p. 48 ; sa brièveté me permet de le reproduire ici intégralement :

L'analyse des *Euménides* a occupé les trois derniers mois de l'année. On a dégagé progressivement les éléments architecturaux de l'ensemble de la tragédie et mis en évidence leur caractère modulaire, en portant un intérêt particulier aux parties chantées.

la Collection des Universités de France⁴, mais en respectant le *numerus versuum* du *Mediceus*, c'est-à-dire sans tenir compte, dans une première approche, des deux lacunes (entre les v. 632 et 633, et entre les v. 1027 et 1028) signalées par l'éditeur, un éditeur jugé par certains trop conservateur ; nous verrons en conclusion ce qu'il faut penser de ce jugement.

Avant d'envisager la tragédie dans son ensemble, je me propose d'étudier à titre d'exemple la composition des épisodes⁵. D'une manière générale, puisqu'il s'agit de parties parlées, j'utiliserai le mot « vers » au sens de « trimètres iambiques », n'employant cette expression que pour éviter toute équivoque en quelques passages ; il est entendu que les trimètres iambiques employés dans les parties chantées sont intégrés à la structure de celles-ci.

Après la parodos et l'entrée du chœur des Érinyes commence l'épisode initial (v. 179-234) qui, comme ce qui précède, se situe à Delphes. Dans une première partie apparaît Apollon menaçant qui, après une tirade de 19 vers (v. 179-197) et une brève réplique du coryphée, 3 vers (v. 198-200), discute avec ce dernier dans une stichomythie de 12 vers (v. 201-212). Une seconde tirade d'Apollon, de 12 vers elle aussi (v. 213-224), est suivie d'un échange de répliques (v. 225-234) entre le coryphée (5 vers) et le dieu (5 vers) ; au terme de l'échange, le chœur et le dieu sortent. Dans cette partie, la stichomythie se trouve insérée entre deux

4. La première édition est parue en 1925. Une deuxième édition revue et corrigée a été publiée en 1935. Le douzième tirage, auquel j'ai apporté quelques retouches, est daté de 1997.

5. Pour la distinction des différentes parties de la tragédie et leur découpage en scènes, le guide fondamental, après le texte d'Eschyle lui-même, est le livre d'O. TAPLIN, *The Stagecraft of Æschylus, The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford, 1977, p. 362-415 pour les *Euménides*.

groupes égaux de 22 vers chacun ($19 + 3$ et $12 + 5 + 5$), soit un total de 56 vers, un nombre que nous aurons l'occasion de revoir dans la tragédie. La répartition des vers entre le dieu, 42 ($19 + 6 + 12 + 5$), et le coryphée, 14 ($3 + 6 + 5$), nombres multiples de 7, est dans un rapport simple de 3 à 1. Le tableau ci-dessous rassemble ces résultats :

Tirade d'Apollon	19)	22 vers
et réplique du coryphée	3		
Stichomythie	6 + 6	[12 vers
Tirade d'Apollon	12		
et échange avec le coryphée	5 + 5		22 vers
Total			56 vers
Tirades	19 + 12		31 vers
Total d'Apollon	42		
Total du coryphée	14		rapport 3 / 1

Le lieu de l'action change alors : de Delphes on passe à l'Acropole d'Athènes et, par voie de conséquence, les parties constitutives du début de la tragédie sont de nouveau employées. Comme dans un bref prologue, Oreste implore en 9 vers (v. 235-243) la bienveillance d'Athéna : docile aux ordres d'Apollon, il vient attendre l'arrêt de la justice. Dans une nouvelle parodos (v. 244-275), le chœur reparaît, toujours à la poursuite d'Oreste. Après

10 trimètres iambiques (v. 244-253) du coryphée qui jouent le rôle d'un système anapestique⁶, le chœur entonne un chant de type astrophique (v. 254-275).

Commence alors un épisode, le deuxième de la tragédie. Avec 23 vers (v. 276-298), Oreste prolonge sa prière à Athéna, que l'arrivée des Érinyes ne semble pas avoir interrompue. L'intervention du coryphée, en 8 vers (v. 299-306), est menaçante ; elle annonce le chant d'un *hymnos desmios* (v. 306), expression répétée deux fois par la suite, au lieu du salut (cf. v. 298 : *lutérios*) attendu par Oreste. Le total des trimètres iambiques est de 9 pour le début de la prière d' Oreste dans le si court prologue, de 31 (23 + 8) après ce chant, nouvelle apparition du nombre 31. Sur le total de 40 vers, 32 (9 + 23) sont dits par Oreste, 8 par le coryphée, soit un rapport de 4 à 1.

2 ^e prologue : prière d'Oreste	9	9 vers
2 ^e épisode : suite de la prière	23) 31 vers
tirade du coryphée	8	
Total	40	vers
Total d'Oreste :	32	
Total du coryphée :	8	rapport 4 / 1

Une fois achevé le chant des Érinyes qui doit enchaîner Oreste dans leur ronde menaçante, voici que s'ouvre le troisième épisode

6. Voir par exemple O. SCHRÖEDER, *Æschyli Cantica*, 2a ed., Lipsiae, 1916, p. 84.

(v. 397-489), avec l'apparition d'Athéna, qui a entendu l'appel du héros (v. 397 : *exêkousa ...boên*) mais ne connaît pas celui-ci (v. 409 : *xenôî*) pas plus qu'elle n'identifie celles qui le poursuivent (v. 410 : *homoiâs oudeni spartôn genei*). Voici, présentée de manière schématique, la composition de ce troisième épisode :

Tirade d'Athéna (v. 397-414)		18		
Réponse du coryphée (v. 415-417)		3		
Stichomythie Ath. / cor. (v. 418-435 : 9 + 9)		18)	39 vers
Question d'Athéna à Or. (v. 436-442)		7		
Tirade d'Oreste (v. 443-469)	(27		
Réponse d'Athéna (v. 470-489)		20		54 vers
Total				93 vers
Total d'Athéna (18 + 9 [= 27] et 7 + 20 [= 27])		54		
Total d'Oreste		27	rapport 2 / 1	

La stichomythie comporte un nombre de vers, 18, égal à celui de la tirade d'Athéna, dont elle est le symétrique par rapport à la brève réponse du coryphée. Dans la seconde moitié de l'épisode, la tirade d'Oreste compte le même nombre de vers (27 [3 x 9]) que les deux parties, dites par Athéna, qui l'encadrent (7 + 20 = 27). Le total des vers est de 93 (3 x 31). Leur répartition entre les deux principaux personnages, 81 au total (9 x 9), est faite selon un rapport simple de 2 à 1.

Après cette série de constatations, une comparaison s'impose : rencontre-t-on ailleurs, dans la tragédie, une pratique qui consiste, dans un épisode ou dans une scène, à établir dans un rapport simple d'une part le nombre de vers dits par deux personnes qui discutent, d'autre part celui des vers qui appartiennent à des formes différentes du dialogue dramatique (stichomythie, tirade, dialogue simple) ?

Le *Philoctète* de Sophocle, représenté en 409, un demi-siècle après l'*Orestie* (458), appartenait à une trilogie qui, comme cette dernière, a valu à son auteur le premier prix du concours dramatique⁷. On dispose là d'un cas favorable pour une comparaison.

D'abord pour la répartition des vers entre les personnages. Le prologue du *Philoctète* compte 134 vers (v. 1-134) : 100 1/2 sont dits par Ulysse, 33 1/2 par Néoptolème ; le rapport est exactement de 3 à 1 grâce à la division du v. 54 en ses deux hémistiches. Dans le très long premier épisode (v. 219-675), la troisième et dernière « scène⁸ » (v. 519-675), séparée de ce qui précède par un chant du chœur (v. 507-518), accorde 47 1/2 vers à Philoctète et 47 1/2 à Néoptolème ; c'est l'avant-dernier vers du passage (v. 674) qui est partagé entre les deux personnages.

Ensuite pour l'équilibre entre les formes. Dans la deuxième « scène » (v. 403-506) du même premier épisode, les 104 vers sont partagés en 52 pour le dialogue simple et 52 pour les deux tirades de

7. Le *Philoctète* a fait l'objet de ma conférence en 1996-1997 ; voir le tableau p. 32.

8. J'ai mis ici entre guillemets le mot « scène » parce que le premier épisode du *Philoctète* offre deux découpages superposés : l'un, comme il est usuel, est délimité par l'entrée ou la sortie de personnages ; l'autre, d'un type exceptionnel, comporte trois parties séparées par deux chants du chœur en responsion. C'est à ces parties que s'applique le terme de « scène ».

Néoptolème (13) et de Philoctète (39), les deux tirades étant elles-mêmes dans un rapport de 1 à 3. La même particularité se trouve dans le troisième épisode (v. 865-1080) : les 216 vers sont affectés pour moitié, 108, au dialogue simple, et les 108 autres se partagent entre les trois tirades de Philoctète (15 + 36 + 41) et celle de Néoptolème (16). Quant à l'équilibre entre la stichomythie et le dialogue simple, la première scène de l'exodos (v. 1218-1262, plus le v. 1251 bis rétabli par Hermann dans une stichomythie où sa restitution est assurée), avec ses 46 vers, tient la balance égale entre la stichomythie (23 vers) et le dialogue simple (23 vers) ; il faut ajouter, rejoignant ainsi les observations faites plus haut sur l'équilibre entre les personnages, que dans le dialogue simple de cette même scène la part d'Ulysse et celle de Néoptolème sont égales, 9 1/2 vers pour chacun, grâce au partage du v. 1248 en deux hémistiches, les 4 autres vers (v. 1218-1221) ayant déjà été dits par le coryphée au début de la scène.

Après cette comparaison qui nous a permis de relever des concordances remarquables entre la pratique de Sophocle et celle d'Eschyle à cinquante ans d'écart, nous pouvons examiner avec une attention plus avertie le prologue des *Euménides*, qui se situe à Delphes.

Ce prologue se divise en trois scènes. Dans la première (v. 1-63), la Pythie apparaît seule ; après le vers 33, elle entre dans le temple d'Apollon et, à la vue des Érinyes, en ressort immédiatement, ce qui représente un total de 63 vers (33 avant son entrée et 30 de sa sortie du temple à son départ). Dans une deuxième scène (v. 64-93, soit 30 vers), Apollon assure Oreste de son soutien et lui indique quelle conduite adopter (21 vers), Oreste lui dit sa confiance (3 vers) ; le

dieu clôt la scène (6 vers) en encourageant Oreste et en le confiant à Hermès, personnage muet s'il est même visible, avant que tous trois (ou tous deux ?) ne sortent. Depuis le début du prologue, le total des vers est de 93 (3 x 31) trimètres, troisième mention de ce nombre 31 ; ils sont répartis en multiples de 3, soit 30 (3 x 10) et 33 (3 x 11), au total 63 (3 x 21) pour la Pythie dans la première scène ; 27 (3 x 9) pour Apollon et 3 pour Oreste, soit un rapport de 9 à 1, avec un total de 30 (3 x 10) pour la deuxième scène. Le prologue s'achève avec l'apparition de l'Ombre de Clytemnestre (v. 94-139), qui prélude en quelque sorte à la parodos puisque l'Ombre, après s'être présentée sans se nommer (elle ne le fait qu'à la fin de sa première tirade, au v. 116), cherche à réveiller le groupe des Érinyes endormies. Deux tirades, l'une de 23 vers (v. 94-116), l'autre de 9 (v. 131-139), encadrent une série de quatre paires de vers (v. 118-128) précédée et entrecoupée de grondements des Érinyes (v. 117, 120, 123, 126) dont un dernier cri (v. 129) se transforme en mots articulés (v. 130) constituant une tripodie anapestique⁹. Le total des vers dits par l'Ombre est de 40, nombre égal à celui des vers de l'ensemble, déjà analysé plus haut, formé par le court deuxième prologue et le deuxième épisode ; 31 de ces vers (23 + 8), nombre déjà mentionné ailleurs, précèdent les premiers mots intelligibles prononcés par le chœur encore invisible, 9 autres vers les suivent, dont le contenu sera repris par le coryphée, avec plus de vigueur et d'efficacité, aux v. 140-142, début de la parodos.

9. Cette série d'impératifs, avec huit syllabes brèves consécutives suivies de deux syllabes longues, peut être rapprochée des cris d'oiseaux imités par Aristophane dans les *Oiseaux*, v. 260 et 262 : huit syllabes brèves y sont suivies respectivement d'une longue (tripodie anapestique catalectique) et d'un groupe formé de deux brèves et d'une longue (tripodie anapestique).

Les analyses du premier épisode, du deuxième prologue, du deuxième épisode et du troisième épisode ont été données dans les pages qui précèdent. Il suffira donc de rassembler dans le tableau ci-dessous les dénombrements qui les concernent, en les faisant précéder des données relatives au prologue.

Prologue	1 ^{re} scène	33)	63)	93	}	133
		30)					
	2 ^e scène	30)					
	3 ^e scène	23)	31)	40		
		8)					
		9)					
1 ^{er} épisode		[22)	56)	56	}
			12)				
			22)				
2 ^e prologue			9)			}	40
	2 ^e épisode		23)	31)		
			8)				
3 ^e épisode		[18)	39)	93	}
			3)				
			18)				
		<	7)	54)		
			27)				
			20)				

Rappel : Ce tableau a été établi sans qu'aucun vers ait été ajouté ou soustrait au nombre de ceux que présente le *Mediceus*, ainsi que l'avait fait en son temps Paul Mazon dont l'édition sert de base à ces relevés.

On pourrait se contenter de laisser les chiffres parler d'eux-mêmes tant la composition est claire. La construction est de type mésodique, la mésode étant constituée par les 56 vers du premier épisode, lui-même mésodique autour de sa stichomythie de 12 vers ; le deuxième épisode avec son bref prologue (9 + 31 = 40 vers) et le troisième épisode (93 vers) répondent symétriquement aux trois scènes du prologue initial, réparties en deux (63 + 30 = 93 vers) et une (40 vers). Eschyle avait déjà montré dans le grand *kommos* des *Choéphores* son goût pour les constructions mésodiques lyriques et son habileté à les bâtir. La réussite, moins apparente mais non moins réelle, est aussi grande dans les *Euménides*. L'architecture mésodique, fermée sur elle-même en raison de sa structure propre, forme un tout qui enclôt la première partie de la tragédie : l'intrigue est nouée, la *desis* d'Aristote ; Oreste, poursuivi depuis si longtemps, va enfin comparaître devant des juges.

Il reste maintenant à dénouer l'intrigue, ce qu'Aristote dénomme *lisis*. Ce sera le rôle du procès qui se prépare. Dans le second *stasimon* (v. 490-565), le chœur amorce les débats en mettant les juges en garde contre les terribles conséquences qu'aurait l'acquiescement d'un matricide.

Athéna reparaît alors, suivie du héraut, des juges et de l'unique témoin, Apollon ; le coryphée soutiendra l'accusation et les juges resteront muets : leur suffrage parlera pour eux. S'adressant au héraut, la déesse ouvre le quatrième épisode (v. 566-1047), qui occupe à lui seul près de la moitié de la tragédie et se termine par l'exodos. Une coupure très forte est marquée par le départ d'Apollon et d'Oreste, qui indique la fin de la première scène (v. 777). À partir du v. 778, quelques chants du chœur viennent alterner avec des

tirades d'Athéna, mais aucun ne remplit la fonction d'un stasimon. Il y a donc continuité formelle du v. 566 à la fin de la tragédie.

La première scène (v. 566-777) est l'équivalent d'un épisode, aussi bien par sa longueur (212 vers)¹⁰ que par son contenu dramatique. Elle retrace le déroulement du procès et se termine par la sortie définitive d'Apollon et d'Oreste acquitté.

Plutôt que de proposer pour cette scène une division en plusieurs parties dont les limites seraient plus ou moins subjectives, laissons-nous guider par le poète lui-même. Le centre de gravité de la scène est constitué par la tirade de 30 vers (v. 681-710) au cours de laquelle Athéna établit ce qui sera le Conseil de l'Aréopage. La suite (v. 711-777) est occupée par le déroulement du scrutin, son dépouillement, la proclamation du résultat et, en conclusion, les remerciements d'Oreste aux Athéniens et ses promesses envers la cité d'Athènes. Cet ensemble de 67 vers aurait-il, dans une construction de type mésodique, son symétrie avant la tirade d'Athéna ? La réponse est positive : le v. 614, qui occupe le 67^e rang avant le v. 681, correspond exactement au début de la déposition d'Apollon, décisive dans l'affaire. On est ainsi conduit à adopter, selon les indications d'Eschyle lui-même, une division en quatre parties.

La première (v. 566-613) est occupée par les préliminaires et le début du procès avec l'interrogatoire d'Oreste. Elle compte 48 vers, soit 22 vers (v. 566-587) de dialogue entre les deux dieux et le coryphée, une stichomythie de 19 vers (v. 588-606) entre Oreste et le coryphée, et un bref dialogue de 7 vers (v. 607-613) au terme duquel Oreste, acculé par les questions du coryphée, demande à

10. Le dernier épisode du *Philoctète*, avec l'exodos, compte lui aussi 212 vers, comme on le constatera sur le tableau donné en appendice.

Apollon de témoigner (v. 609 : *martûrêson*) et de l'éclairer. De ces 48 vers, 16, le tiers exactement, sont du coryphée ; Oreste en dit 15 et les deux dieux 17 (Athéna 11, Apollon 6).

La deuxième partie, dont on vient de voir comment elle a été déterminée, compte évidemment 67 vers (v. 614-680). La déposition d'Apollon, entrecoupée de remarques et de questions du coryphée, occupe 60 vers (v. 614-673). Elle est suivie d'un bref échange (v. 674-680) entre Athéna et les parties, qui permet à la déesse de s'assurer que le débat est terminé. Les 60 vers occupés par la déposition d'Apollon se divisent en deux moitiés de 30 vers chacune, la première se terminant avec un appel du coryphée aux juges (v. 643 : *hûmâs d'akouein taut' egô martûromai*) ; le nombre des vers dits par Apollon est de 48 (8 + 15 + 8 + 17), celui des vers du coryphée de 12 (3 + 4 + 5), soit un rapport de 4 à 1. La déposition d'Apollon est suivie de 7 vers partagés entre Athéna (3), le coryphée (2) et le dieu (2).

Si l'on fait le total des vers des deux premières parties, soit 115 (48 + 67), on constate que 56 sont dits par Apollon et 14 par Athéna, des multiples de 7 dans un rapport de 4 à 1 ; 30 par le coryphée et 15 pour Oreste, des multiples de 5 dans un rapport de 2 à 1.

La tirade d'Athéna, avec ses 30 vers (v. 681-710), constitue à elle seule la troisième partie, centre de gravité de la scène et centre de symétrie des deuxième et quatrième parties. Cette dernière compte 67 vers (v. 711-777). Pendant que les juges s'appêtent à voter, la discussion reprend entre le coryphée et Apollon sous la forme d'une distichomythie (v. 711-730) de 20 vers, soit 10 pour chaque interlocuteur, plus 3 vers (v. 731-733) pour le coryphée. Une fois arrivé son tour de vote, le dernier, Athéna indique qu'elle se

prononcera en faveur d'Oreste, explique pourquoi, et précise la condition de l'acquittement (v.741 : *isopsêphos*), le tout en 10 vers (v. 734-743). Chacun des personnages parle brièvement pendant que le scrutin est dépouillé, soit de nouveau 10 vers (v. 744-753) à raison de 1 + 1 pour Oreste, 1 + 1 pour le coryphée, 4 pour Apollon et 2 pour Athéna qui proclame le résultat : Oreste, à égalité des suffrages, est absous du crime de meurtre. La scène s'achève : en 24 vers (v. 754-777), Oreste remercie les deux dieux qui l'ont assisté et jure que jamais Argos n'attaquera Athènes sans avoir affaire à lui. Il sort, Apollon a déjà disparu. L'*Orestie* est terminée, mais non les *Euménides*.

Les 67 vers de la quatrième partie sont répartis de la façon suivante : Apollon 14, Athéna 12, coryphée 15, Oreste 26 ; les deux dieux ont ensemble une part (14+12) égale à celle d'Oreste (26). Et si, comme on l'a fait plus haut pour les première et deuxième parties, on prend comme un tout les deux dernières parties, la répartition des vers entre Apollon (10 + 4) et Athéna (30 + 10 + 2), soit 14 et 42, est dans un rapport de 1 à 3. Sur l'ensemble de la scène (212 vers), Apollon dit 70 vers (56 + 14) et Athéna 56 (14 + 42) ; le rapport est de 5 à 4. Une fois de plus, on constate la présence de multiples de 7.

Le tableau suivant présente la composition des 212 vers de cette longue scène, finale sans l'être vraiment puisque, si l'*Orestie* est terminée, les Erinyes ne sont pas encore devenues les *Euménides*.

1 ^{re} partie	dialogue	22)	48
	stichomythie	19		
	dialogue	7		
2 ^e partie	déposition d'Apollon	60)	67
	dialogue	7		
3 ^e partie	tirade d'Athéna			30
4 ^e partie	distichomythie	20)	67
	coryphée	3		
	tirade d'Athéna	10		
	dialogue	10		
	tirade d'Oreste	24		

À partir du v. 778, la tragédie se joue entre Athéna et les Érinyes, et le débat concerne Athènes. Le chœur engage une discussion avec la déesse, chants du premier et trimètres ou anapestes de la seconde alternant, du v. 778 au v. 1031, dans une construction du type suivant, à lire horizontalement :

A	14 trimètres	A'	13 trimètres
B	22 trimètres	B'	11 + 11 + 13 tr. Ath./cor.
C	anap.	C'	anap.
D	anap.	D'	anap.
E	anap.	E'	11 + x trimètres

Des deux premières strophes et antistrophes aux trois dernières, un véritable renversement se produit, marqué à la fois par le choix des mètres lyriques et par celui des mots qui expriment les sentiments du chœur. Aux chants de rage des strophes A A' et B B', dans lesquels l'entêtement des Érinyes est souligné par la reprise du texte de la strophe mot pour mot dans l'antistrophe, succèdent les chants de

bénédiction C C', D D' et E E', bâtis sur un rythme tout différent. Le renversement se produit après l'antistrophe B', au cours d'un dialogue entre Athéna et le coryphée (v.881-915) succédant à trois tirades de la déesse (v. 794-807 ; 824-836 ; 848-869) qui comptent respectivement 14, 13 et 22 trimètres. Athéna réussit à convaincre son interlocutrice en deux nouvelles tirades de 11 (v. 881-891) et 13 vers (v. 903-915), séparées par une stichomythie de 11 vers (v. 892-902). Le retournement se manifeste aussi du côté de la déesse : au lieu de continuer à employer des trimètres, elle use désormais de systèmes anapestiques dans les tirades qui font suite à chacune des cinq strophes C C' D D' E, soit v. 927-936, 949-955, 968-975, 988-995 et 1003-1013. Après l'antistrophe E', Athéna revient aux trimètres iambiques dans une tirade qui sera la dernière de la tragédie (v. 1021-1031). Cette tirade de 11 vers est, de l'avis de tous les éditeurs depuis près de deux siècles¹¹, déparée par une lacune.

Il vaut la peine de s'attarder quelque peu sur la construction de cette dernière partie de la pièce pour ce qui est des trimètres iambiques. La suite, discontinue, est la suivante :

14 vers		14		
13 vers				
22 vers)	35	}	49
11 vers				
22 11 vers(stichomythie))	35	}	46 + x (=49 ?)
13 vers				
11 + x vers		= 14 ?	}	

11. La lacune a été décelée par G. HERMANN, *De choro Eumenidum Aeschlyli dissertationes II*, Lipsiae, 1816 (reproduit dans ses *Opuscula*, t. II, Lipsiae, 1827, p. 124-166).

La symétrie des chiffres, avant et après le retournement des Érinyes, 22 et deux fois 11, 13 et 13, est manifeste. Le total de la première moitié est de 49 (7×7). Si l'on suppose que les vers disparus dans la lacune de la seconde moitié étaient au nombre de 3 ($11 + 3 = 14$), la symétrie s'étend à l'ensemble des trimètres iambiques de cette partie de la tragédie. Et comme la partie qui suit l'antistrophe B' a été divisée en trois à cause de la stichomythie ($11 + 11 + 13 = 35$), on peut rassembler aussi dans la première moitié les nombres des trimètres qui suivent les éléments A' et B ($13 + 22 = 35$). De même que 49 vu plus haut, 14 et 35 sont des multiples de 7.

La pièce s'achève par une procession à laquelle prennent part le chœur des Érinyes devenues Euménides et le groupe des juges. La sortie de la procession est accompagnée par deux couples de strophes, A (v. 1032-1035) A' (v. 1036-1039) B (v. 1040-1043) B' (v. 1044-1047), dont le rythme dactylique soutient les pas des choreutes et des acteurs ou figurants.

Le tableau ci-après, qui reprend les données numériques du quatrième épisode et de l'exodos, révèle une nouvelle correspondance.

4^e épisode et exodos

scène 1	1 ^{re} partie	48						
	2 ^e partie	67						
	3 ^e partie	30						
	4 ^e partie	67						
)	212		
scène 2 et exodos		14						
		13)					
		22)		35)	49	
		11)					
		11)	22)	35)	49 ?
		13						
(11 + x)		14 ?						
)	98 ?	
								}
								310 ?

Le total des vers du quatrième épisode et de l'exodos est de 310 si l'on admet que la dernière tirade d'Athéna (v. 1021-1031) a perdu trois vers, à l'endroit où Hermann et la plupart des éditeurs ultérieurs, de Wilamowitz à West en passant par Mazon, ont admis une lacune, lacune dont la composition symétrique de cette fin de la tragédie permet de déterminer l'ampleur. Ce total de 310 est le multiple, par 10, du nombre 31 qui, on l'a vu, apparaît plusieurs fois dans la composition des *Euménides*.

*

* *

De cette étude numérique, c'est-à-dire portant sur le nombre des trimètres iambiques utilisés dans les différentes parties parlées de la tragédie, plusieurs conclusions se dégagent. Les unes concernent les principes de composition d'Eschyle, d'autres permettent de mesurer avec quel degré de fidélité son texte nous a été transmis.

Une première conclusion porte sur le mode de composition numérique mis en œuvre par le poète. Peut-on vraiment voir là l'effet du hasard ou des vicissitudes de la tradition du texte ? Le nombre et la diversité des exemples cités prouvent le contraire. Une seconde conclusion, c'est que le poète compose sa tragédie non seulement par épisodes, comme l'indique Aristote dans sa *Poétique*, mais aussi par scènes que délimitent l'entrée et la sortie des personnages au cours du prologue ou d'un épisode, parfois même par subdivisions de scènes¹². Ces microstructures ne sont pas mentionnées par le philosophe, mais le soin avec lequel Eschyle s'astreint à établir des rapports exacts entre le nombre des vers attribués à l'un et à l'autre des personnages au cours d'une scène ou d'un élément plus court, prouve qu'il considère ces parties comme formant un tout à l'intérieur duquel il s'astreint à respecter des équilibres subtils. Il en est de même pour les trois formes du dialogue dramatique, à savoir tirade, stichomythie et dialogue simple, où rapports exacts et faits de symétrie peuvent se combiner.

Les scènes associées dans un même épisode, puis les épisodes qui se suivent, constituent des unités plus grandes, des macrostructures, entre lesquelles s'établissent des correspondances à distance ou des symétries fondées sur des relations numériques. Elles aboutissent ainsi à une construction cachée, à une architecture

12. Un bel exemple de passage important ciselé par Eschyle avec le plus grand soin est fourni par les v. 872-934 des *Choéphores*. Voir mon article « Au cœur des *Choéphores* » dans *Synodia, Studia ... Antonio Garzia ... dicata*, a cura di U. Criscuolo e R. Maisano, Napoli, 1997, p. 475-481. Sur les 63 vers du passage, le tiers, 21, est une stichomythie entre Clytemnestre et Oreste ; au total 21 vers sont dits par Clytemnestre, 21 par Oreste, 21 par le tritagoniste (14 pour le serviteur et Pylade) et le coryphée (7), partout des multiples de 7.

secrète, que le poète a déterminée pour lui¹³. Dans le cas des *Euménides*, un ensemble mésodique, fermé sur lui-même, délimite avec netteté la première partie de la tragédie, celle qui, allant du prologue à la fin du troisième épisode, représente le « nouement » de l'action tragique. Dans ces relations numériques, il arrive qu'un module joue un rôle important. On l'a vu au passage pour les multiples de 5, 7 ou 9. C'est surtout le cas du nombre 31 qui apparaît, seul ou sous la forme de multiples, dans plusieurs parties de la tragédie, depuis le prologue jusqu'à l'ensemble constitué par le quatrième épisode et l'exodos, à la condition posée ci-dessus, c'est-à-dire que la lacune décelée par Hermann représentait trois vers.

Cette condition, qui modifie l'état du texte représenté par le *Mediceus*, est la seule exception à la règle suivie tout au long de cette étude : ne rien toucher au nombre des vers donnés par ce manuscrit. Les équilibres numériques reconnus tout au long de la tragédie montrent la grande fidélité avec laquelle le texte a été transmis depuis sa fabrication par le poète. C'est là une conclusion de première importance dont les hellénistes doivent tenir compte. Avec les lacunes décelées par certains éditeurs ou commentateurs, avec les vers jugés interpolés par les uns ou les autres, les relations, correspondances ou symétries mises en évidence dans les pages qui précèdent s'effondreraient si l'on adoptait le texte ainsi remanié. On a

13. Comme l'ont montré plus haut les exemples tirés du *Philoctète* de Sophocle, cette pratique n'est pas propre à Eschyle. On la rencontre aussi bien chez Aristophane (voir « Prologue et parodos dans la comédie d'Aristophane », dans P. THIERCY et M. MENU, *Aristophane. La langue, la scène, la cité*, Bari, 1997, p. 17-41) que chez Euripide, sur qui le regretté W. Biehl a publié nombre d'études dont la plus récente, posthume, est W. BIEHL, *Textkritik und Formanalyse zur euripideischen Hekabe. Ein Beitrag zum Verständnis der Komposition*, Heidelberg, 1997.

souvent contesté les recherches sur la composition numérique en déplorant les atteintes qu'elles apporteraient au texte pour établir rapports et correspondances en tout genre. Pour les *Euménides*, c'est le contraire qui se produit : certains éditeurs détruisent sans même s'en rendre compte des équilibres mis au point par Eschyle en personne et conservés pendant un millénaire et demi, de copie en copie, jusqu'au *Mediceus*, au milieu du X^e siècle.

Dans l'édition de Paul Mazon, que je mentionnais au début de cet article, je ne relève qu'une lacune abusive, celle d'un vers disparu entre 632 et 633 selon C.G. Schutz¹⁴, à l'intérieur d'une tirade d'Apollon. Cette restitution aurait, entre autres effets, celui de détruire deux des équilibres numériques reconnus à l'intérieur du quatrième épisode. En revanche, avec tous les éditeurs depuis G. Hermann, Mazon a admis la disparition d'un petit nombre de vers après le v. 1027, nombre que la correspondance numérique permet de déterminer, trois. Tenir compte de cette pratique, si étrangère à nos esprits, peut, dans des cas extrêmes comme celui-ci, servir d'auxiliaire à la critique. Elle peut aussi apporter une aide pour l'attribution des répliques.

En effet, dans la tradition des œuvres dramatiques grecques, la distribution des vers entre les personnages est indiquée le plus souvent par un trait horizontal - la *paragraphos* - placé en avant du premier vers de la réplique ou de la tirade. L'omission d'un trait ou son décalage d'une ligne entraîne des bouleversements en chaîne que l'éditeur doit corriger. En transcrivant les *Euménides*, le copiste du *Mediceus* n'a commis que très peu d'erreurs de ce genre et j'ai admis

14. Dans le tome II (2^e édition) de ses *Aeschyli Tragoediae*, Halae, 1797.

tacitement, dans mes relevés, une correction adoptée par tous les éditeurs au v. 212 : l'attribution de ce vers au coryphée a été faite en même temps par Robortello et par Turnèbe dans leurs éditions de 1552 ; sans elle, le rapport de 3 à 1 (42 vers contre 14) entre Apollon et le coryphée ne serait pas exact.

Il est instructif de revenir sur les deux erreurs principales, qui se trouvent dans la première scène du quatrième épisode. Entre la fin de la déposition d'Apollon et la tirade d'Athéna instituant le Conseil de l'Aréopage se trouvent sept vers (v. 674-680) où la déesse s'adresse aux deux parties. Dans le *Mediceus*, trois de ces vers sont attribués à Athéna (v. 674-675 et 678), les quatre autres (v. 676-677 et 679-680) sont donnés au seul coryphée. Il est évident qu'un des deux distiques du coryphée doit être dit par Apollon, qui représente la défense. Mais lequel des deux ? La majorité des éditeurs, après Simon Karsten¹⁵, opte pour le second distique : Wecklein, Wilamowitz, Mazon, West. D'autres suivent Henri Weil qui attribue le premier à Apollon¹⁶ : Page, Sommerstein, et c'est la solution que j'adopterais. Ce changement dans la distribution des vers est tout à la fois indispensable pour le sens et nécessaire, car c'est avec lui qu'ont été établis les équilibres et rapports mentionnés plus haut dans les deux premières parties de la scène 1 du quatrième épisode. Mais il est en même temps aléatoire dans la mesure où, quelle que soit la solution adoptée, deux vers passent du coryphée à Apollon.

15. Dans son édition d'*Agamemnon*, Utrecht, 1855.

16. *Aeschyli Tragoediae iterum edidit revisas* H. WEIL, Lipsiae, 1910. R.P. WINNINGTON-INGRAM a soutenu la correction de Weil avec de solides arguments (*Classical Review*, 49, 1935, p. 7-8 ; note reproduite dans ses *Studies in Aeschylus*, Cambridge, 1983, p. 219-221).

Un problème du même genre se pose au v. 746, dans la quatrième partie de la même scène : formant l'élément médian d'un groupe de trois vers donné au coryphée par le *Mediceus*, ce vers a été attribué à Oreste par F.L. Abresch¹⁷. Avec raison les éditeurs ultérieurs ont adopté cette attribution, que l'examen des équilibres numériques vient confirmer : si, avec le *Mediceus*, on accorde un vers de plus au coryphée, un vers de moins à Oreste, l'égalité relevée plus haut entre le héros d'une part (26 vers) et les deux dieux de l'autre ($14 + 12 = 26$ vers) disparaît. Comme dans le cas précédent, la correction a été faite sans que les éléments numériques aient joué le moindre rôle dans la décision. N'est-ce pas la meilleure preuve de la réalité de ces calculs ?

Jean IRIGOIN

*École Pratique des Hautes Études
Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*

Note : On trouvera ci-après, en appendice, un tableau numérique sommaire des *Euménides* et, à titre comparatif, les tableaux correspondants de l'*Électre* et du *Philoctète* de Sophocle.

17. Dans son *Animadversionum ad Aeschylum liber tertius*, Zwollae, 1763.

ANNEXE

EUMÉNIDES

Prologue (v. 1-139)					
Scène 1 (33 + 30)	63)	93	}	
Scène 2	30				
Scène 3 ¹⁸	40	40	133		
1 ^{er} épisode (v. 179-234)	56		56		322
2 ^e prologue (v. 235-243)	9)	40		
2 ^e épisode (v. 276-306)	31				133
3 ^e épisode (v. 397-489)	93	93			

4 ^e épisode et exodos (v. 566-1047)					
Scène 1 (v. 566-777)			212	}	
Scène 2 et exodos (v. 778-1047)	49)	49 ?		310
46 + x ¹⁹					
Total	632 trimètres				

18. Les « vers » portant les numéros 117, 120, 123, 126, 129 et 130 ne correspondent pas à des trimètres iambiques.

19. Pour le sens et la valeur de x, voir p. 24.

ÉLECTRE

Prologue (v. 1-85) ²⁰	84		84
			(12 x 7)
1 ^{er} épisode (v. 251-471)		221	}
Scène 1 (v. 251-327)	77		
Scène 2 (v. 328-471)	144		
	(12 x 12)		
2 ^e épisode (v.516-822)		307	
Scène 1 (v.516-659)	144		}
Scène 2 (v. 660-803)	144		
Scène 3 (v. 804-822)	19		
			(12 x 44)

3 ^e épisode (v. 871-1057)		187	}
Scène unique	187		
4 ^e épisode (v. 1098-1383)		227	
Scène 1a (v. 1098-1231) ²¹	131		
[commos (v. 1232-1287)]			
Scène 1b (v. 1288-1325)	38		
Scène 2 (v. 1326-1383)	58		
5 ^e épisode et exodos (v. 1398-1510)		66	
[commos (v. 1398-1441)]			
Scène 1 (v. 1442- 1465)	24		
Scène 2 (v. 1466-1507)	42		
			480
			(12 x 40)

Total 1092 trimètres (12 x 91 = 12 x 13 x 7)

20. Le v. 77 est anapestique.

21. Les vers 1160-1162 sont anapestiques.

PHILOCTÈTE

A	Prologue (v. 1-134)		134 ←	134 ←
B	1 ^{er} épisode (v. 219-675)			432 ←
	« Scène » 1 (v. 219-390) ²²	171		
	Scène 1 (v. 219-390, 403-506 et 519-541)		298	
	« Scène » 2 (v. 403-506)	104		
	Scène 2 (v. 542-627)		86 ←	
	« Scène » 3 (v. 519-675)	157		
	Scène 3 (v. 628--675)		48 ←	
C	2 ^e épisode (v. 730-826) ²³	86		86 ←
<hr style="border-top: 1px dashed black;"/>				
D	3 ^e épisode (v. 865-1080)			216 ←
	Scène 1 (v. 865-973)	109)	
	Scène 2 (v. 974-1080)	107)	
E	4 ^e épisode et exodos (v. 1218-1471)			212 ←
	Scène 1 (v. 1218-1262) ²⁴	46)	
	Scène 2 (v. 1263-1292)	30)	
	Scène 3 (v. 1293-1307)	15)	
	Scène 4 (v. 1308-1401)	94)	
	Scène 5 (v. 1418-1444)	27)	
Total ²⁵		1080 trimètres (12 x 90 = 12 x 15 x 6)		

22. Le vers 219 est réduit à une exclamation.

23. Les v. 732, 735, 739, 751, 785, 787, 790, 796 et 804 sont des cris ou des exclamations ; le vers 782 est fait de deux dochmiées ; et il n'y a que trois vers entre 760 et 765 (l'exclamation numérotée 760 dans l'édition de Brunck n'a pas été conservée par les éditeurs ultérieurs, et le n° 760 a été affecté au v. 761).

24. Le vers 1251 bis a été rétabli par Hermann dans une stichomythie.

25. Le total des vers de chaque élément de la tragédie (désigné par l'une des lettres A B C D E) est tel qu'on a l'égalité :

$$A + C + E = B = 2 D = 432$$

Le total des vers de la première partie (*desis*) est de 518, et de 652 avec le prologue ; celui de la seconde partie (*lusion*), de 428.



Photo : G. de Miré, Ecole Française d'Athènes.

**LA BASE DE SATYROS À DELPHES :
LE THÉÂTRE CLASSIQUE ET SON PUBLIC
À L'ÉPOQUE HELLÉNISTIQUE***

par Christophe CHANDEZON

Que l'épigraphie ait un rôle à jouer dans l'histoire de la littérature grecque, voilà ce que personne ne conteste. Ainsi, régulièrement, les inscriptions livrent de nombreuses épigrammes funéraires qui, sans être toujours d'une grande qualité littéraire, font mieux connaître la production poétique courante. Dans le domaine de la prose, il faudrait sans doute aussi prêter une plus grande attention aux considérants de certains décrets dont quelques uns sont de belles illustrations des styles oratoires à la mode¹.

* Je tiens à remercier le professeur A. Laronde (Paris IV) qui m'a suggéré le thème de cette étude et le professeur Cl. Vial (Montpellier III) qui a accepté de la relire et a suggéré de notables améliorations.

1. Voir par exemple les remarques de J. et L. ROBERT, *Claros I. Décrets hellénistiques*, Paris, 1989, p. 19, à propos du style de deux longs décrets honorifiques de la basse époque hellénistique.

L'intérêt de l'inscription que je voudrais présenter ici est ailleurs : elle montre en fait certains aspects des pratiques culturelles des Grecs de la première moitié du II^e s. av. J.-C. et illustre notamment les rapports qu'ils entretenaient avec le répertoire théâtral classique.

Elle se lit sur une base en calcaire de Saint-Élie trouvée à Delphes, au bord de la Voie sacrée, entre le Rocher de la Sibylle et le Trésor des Athéniens. Cette base est toujours à l'emplacement où elle a été découverte en novembre 1882, même si ce n'est probablement pas la place qui était la sienne dans l'Antiquité puisqu'elle repose à même le sol et non sur un soubassement.

Deux textes différents et sans relation entre eux ont été gravés sur sa face antérieure. Ils ont été publiés pour la première fois par Louis Couve en 1894².

Le premier, en haut, est en belles et grandes lettres du début du II^e s. av. J.-C.³ et d'une gravure impeccable. C'est l'inscription dite de Satyros, celle qui identifiait le personnage dont cette base supportait la statue en pied⁴. C'est ce texte qui va nous intéresser. Le second, gravé plus bas et en lettres beaucoup plus petites, est un

2. L. COUVE, *BCH*, 18, 1894, p. 84-87, n° 1002 (MICHEL, 959 ; *Syll.* 3, 648 B ; G. DAUX et A. SALAC, *FD*, III-1, 128) ; dimensions de la pierre : 0,70 m de largeur, 0,83 m de hauteur et 0,61 m d'épaisseur ; matériau : calcaire de Saint-Élie ; la face antérieure gravée a été dotée d'une sorte de cadre soigneusement poli, comme pour une anathyrose : c'est là une pratique typique des lapicides ayant travaillé à Delphes et la dédicace de la base de Prusias, G. COLIN, *FD*, III-4, 76 (photographie, pl. XI, 1) en offre un bel exemple vers 182 av. J.-C. ; photographie de l'inscription de Satyros : *Le grand atlas universalis de l'archéologie*, Paris, 1985, p. 82.

3. Les lettres sont hautes de 1,8 à 2,1 cm ; l'interligne est de 2 à 2,3 cm ; la coupure syllabique est parfaitement respectée mais on constate une certaine irrégularité dans la longueur des lignes : alors que la l. 3 est plus courte, le graveur a parfois débordé sur le cadre de la face antérieure (l. 4 par exemple).

4. La base a perdu le couronnement sur lequel reposait la statue.

décret de la cité de Delphes en l'honneur d'un *choraulète*. La gravure - moins soignée - en est beaucoup plus tardive (I^{er} s. av. J.C.)⁵. Il a été rajouté là uniquement parce qu'il y avait de la place libre et non en raison d'un quelconque rapport entre les deux textes.

Ils sont parfaitement conservés (seule la première lettre de l'inscription de Satyros, un *sigma*, est légèrement endommagée) ; il n'y a donc aucune difficulté de lecture.

Σάτυρος Εὐμένους Σάμιος.
 Τούτῳ πρώτῳ συμβέβηκεν μόνῳ
 ἄνευ ἀνταγωνιστῶν αὐλῆσαι
 4 τὸν ἀγῶνα καὶ ἀξιωθέντα ἐπιδοῦ-
 ναι τῷ θεῷ καὶ τοῖς Ἑλλήσι μετὰ
 τὸν γυμνικόν, τῇ θυσίᾳ ἐν τῷ στα-
 δίῳ τῷ Πυθικῷ, ἄισμα μετὰ χοροῦ
 8 Διόνυσον καὶ κιθάρισμα ἐκ Βακχῶν
 Εὐριπίδου.

La *koinè* hellénistique, comme il est normal à cette époque et particulièrement dans un grand sanctuaire panhellénique, ne pose aucun problème de traduction si ce n'est la difficulté à rendre la concision de la langue.

Satyros fils d'Euménès de Samos. À celui-ci le premier, il arriva de jouer le concours à l'*aulos* seul, sans concurrent, et d'être jugé digne de donner au dieu et aux Grecs, après le concours gymnique, à l'occasion du sacrifice dans le stade pythique, un hymne avec chœur, *Dionysos*, et un morceau de cithare tiré des *Bacchantes* d'Euripide.

Il est toutefois un détail de vocabulaire qui mérite que l'on s'y attarde : c'est l'emploi d'un mot plutôt rare à la l. 8, *κιθάρισμα*. Ce n'est pas que son sens pose problème : il désigne évidemment un

5. L. COUVE, *BCH*, 18, 1894, p. 84-87, n° 1002 ou G. DAUX et A. SALAC, *FD*, III-1, 129.

« air joué à la cithare » pour reprendre la traduction que donnent les dictionnaires⁶.

L'inscription de Satyros fournit, à notre connaissance, la seule occurrence épigraphique de ce mot. Pour le reste, il faut se reporter aux œuvres littéraires. Κιθάρισμα apparaît pour la première fois dans le *Protagoras* de Platon⁷ où il est employé pour désigner les morceaux que le maître exécute devant ses élèves pour les initier à la musique. Le mot, ensuite, ne se retrouve plus que dans des œuvres d'époque impériale. D'abord dans *Le roman de Leucippè et Clitophon* d'Achille Tatius⁸, dont le deuxième livre s'ouvre par une scène située dans la chambre de Leucippè : Clitophon - le narrateur - cherche à lier connaissance avec elle. Il pénètre ainsi en compagnie dans sa chambre

apparemment pour aller écouter ses airs de cithare [ἀκροασόμενοι δῆθεν τῶν κιθαρισμάτων] [...]. Elle chanta d'abord, d'Homère, le combat du sanglier contre le lion⁹. Puis elle joua un air de douce musique : le chant faisait l'éloge de la rose.

6. Pour le Lidell-Scott-Jones : « τὸ κιθάρισμα : that which is played on the cithara, a piece of music for it » ; le dictionnaire de Bailly donne « son de cithare, air joué sur la cithare » ; voir P. CHANTRAINE, *DELG*, s.u. κιθάρα : « morceau de musique pour la cithare ».

7. Plat., *Prot.*, 326 a : πρὸς δὲ τούτοις, ἐπειδὴν κιθαρίζειν μάθωσιν [les élèves], ἄλλων αὖ ποιητῶν ἀγαθῶν ποιήματα διδάσκουσι μελοποιῶν, εἰς τὰ κιθαρίσματα ἐντείνοντες κτλ. ; on notera ici que ces κιθαρίσματα sont associés à des œuvres poétiques.

8. Achill., *Leuc.*, II, 1 (cf. en II, 2 ; la traduction citée est celle de J.-P. GARNAUD, CUF) ; des papyrus ont montré que ce roman ne pouvait pas être postérieur à la fin du II^e ou au début du III^e s. apr. J.-C. : voir J.-P. GARNAUD, p. VIII-IX et B.P. REARDON, *Courants littéraires grecs des II^e et III^e siècles après J.-C.*, Paris, 1971, p. 334 et n. 56.

9 Hom., *Il.*, XVI, 823-826 : « On voit parfois un lion venir à bout en combattant d'un sanglier infatigable ; tous deux, pleins de superbe, à la cime d'un mont, sont là à batailler pour une mince source, où chacun prétend boire, et le lion finit par dompter sous sa force le sanglier haletant. » (trad. P. MAZON, CUF).

À la même époque, Dion Cassius emploie le mot pour désigner les récitals donnés par Néron lors de son voyage en Grèce en 68 apr. J.-C.¹⁰. L'empereur, dit-il, absorbé par « le soin de sa voix, de ses chants et de ses morceaux de cithare » (ἐπιμέλειαν τῆς τε φωνῆς καὶ τῶν ᾠμάτων τῶν τε κιθαρισμάτων), négligeait les nouvelles inquiétantes qui arrivaient d'Italie et qui auraient nécessité son retour. On notera qu'ici comme dans l'inscription de Satyros, κιθάρισμα est mis sur le même plan qu'ᾄσμα.

Toujours durant cette seconde moitié du II^e s. apr. J.-C., Maxime de Tyr¹¹ fournit une autre occurrence du mot : dans un passage de sa conférence *Que le discours philosophique convient à tout sujet*, il oppose l'intérêt que suscite la philosophie à la rareté de la mise en application de ses principes. À cette occasion, il procède à une comparaison :

ainsi il en va des morceaux exécutés à l'*aulos* ou à la cithare [αὐλήματα καὶ κιθαρίσματα], que ce soit au théâtre en matière de tragédie comme en matière de comédie ; tous apportent leurs louanges, aucun n'imité.

On le voit, le mot n'est pas fréquent ; son emploi à Delphes au début du II^e s. av. J.-C. fait le lien entre Platon (IV^e s. av. J.-C.) et les auteurs de la fin du II^e s. apr. J.-C. Mais surtout, ce qui semble remarquable, c'est que, dans trois cas (Delphes, Dion Cassius et Maxime de Tyr) sur cinq, le mot κιθάρισμα est employé dans un contexte agonistique. On peut donc envisager que ce mot ait eu, dans certaines circonstances, un sens technique précis.

10. D. C., *H.R.*, LXIII, 26, 1-2.

11. M. Tyr, *Diss.*, I, 6 (éd. Teubner, M.B. TRAPP, Stuttgart et Leipzig, 1994) = VII, 6 (éd. F. DÜBNER, Paris, 1840) ; tout ce passage d'ailleurs baigne dans une atmosphère agonistique : il y est aussi question des athlètes qui souhaitent qu'aucun concurrent ne se présente contre eux pour pouvoir remporter la victoire ἀκοντιί ; voir J. PUIGGALI, *Étude sur les dialexeis de Maxime de Tyr*, thèse Lille III, 1983, p. 47-65 pour l'analyse de cette conférence.

Κιθάρισμα fait aussi penser à un mot très proche, κιθαρισμός. À son sujet, les dictionnaires se contentent de renvoyer à κιθάριστις qui est traduit par « action de jouer de la cithare¹² ». Pourtant, d'après leur formation respective, κιθάριστις semble plutôt désigner une action et κιθαρισμός le résultat de cette action. Là encore, c'est l'étude des emplois de κιθαρισμός qui peut seule permettre d'en préciser le sens. Pour κιθαρισμός, les occurrences épigraphiques sont plus nombreuses que celles provenant de la littérature.

Il s'agit avant tout de listes de vainqueurs lors de concours. L'une d'elles (*Syll.*³, 959), provenant de Chios¹³ donne les noms de *paides*, d'éphèbes et de *néoi* ayant remporté des épreuves lors de concours organisés par la cité. Parmi elles figure le κιθαρισμός (l. 10, que l'on distingue du φαλμός, l. 10¹⁴), à côté de l'ἀνάγνωστις (l. 8, la récitation), de la ῥαψωδία (l. 9) ou d'épreuves sportives. À cela, il y a au moins deux parallèles : dans un texte mutilé de Magnésie du Méandre (*Syll.*³, 960, l. 5 : κιθαρισμῶι ; II^e s. av. J.-C.) et à Téos (*CIG*, 3088 ; pas de date précisée) où le κιθαρισμός avoisine la récitation, la calligraphie, la course aux flambeaux, etc. parmi les épreuves des *néôtéroi* ¹⁵.

12. Le Liddell-Scott-Jones est suivi en cela par le Bailly ; pour κιθάριστις, le premier traduit par « playing on the cithara » et le second par « action de jouer de la cithare » ; voir P. CHANTRAINE, *DELG*, s.u. κιθάρα qui procède de la même façon et traduit κιθάριστις par « fait de jouer de la cithare ».

13. Cette inscription était déjà dans le *CIG*, 2214 ; aucun commentateur n'indique de datation pour ce texte qui remonte sans doute au III^e s. av. J.-C.

14. La *Syll.*³, 959, n. 4, fait remarquer la distinction ; cela semble indiquer que dans le premier cas, le concurrent usait d'un plectre pour jouer de la cithare et dans le second attaquait les cordes à mains nues ; sur ces différences, voir A. BÉLIS, *RPh*, 62, 1988, p. 245.

15. Il faut ajouter un emploi dans un contexte semblable du mot διακιθαρισμός à Cos, W.R. PATTON et E.L. HICKS, *The Inscriptions of Cos*, Oxford, n° 59, l. 3 : voir pour la lecture correcte E. ZIEBARTH, *Aus dem griechischen Schulwesen*, Leipzig et Berlin, 1909, p. 120-121 (le préfixe δια- ne fait qu'insister sur le caractère agonistique, mot à comparer avec διακοντισμός, διατοξεία, etc.).

Les dictionnaires ne donnent en revanche qu'une seule référence littéraire, dans l'*Hymne à Délos* de Callimaque (v. 312). Ce passage montre Thésée revenant de Crète qui consacre une statue d'Aphrodite à Délos. Elle est aussitôt honorée par les jeunes Athéniens qui, grâce à la bravoure du héros, ont échappé au Minotaure. Ces *paides* (c'est le mot employé par Callimaque), dansent autour de l'autel sur un *κιθαρισμός* où Thésée fait office de chef de chœur. À cette occurrence littéraire, il faudrait en ajouter au moins une autre, très tardive puisqu'elle se trouve dans le *Sermon sur les faux prophètes* de Jean Chrysostome¹⁶ où le mot est simplement employé comme exemple d'acte facile et plaisant qui n'incite certainement pas à la pénitence.

Κιθαρισμός désignait donc une épreuve réservée aux enfants ou aux jeunes dans le cadre de concours scolaires. C'est ce que l'on peut déduire des trois inscriptions trouvées toutes - notons-le - dans une même région, l'Ionie. Cette épreuve permettait de vérifier que les bases du jeu de la cithare étaient maîtrisées de ceux qui sortaient des écoles. Rien d'étonnant à cela puisque le maniement de la cithare était l'un des fondements de l'éducation de la future élite de la cité. L'apprentissage de cet instrument se faisait avec ou sans plectre.

Le *κιθάρισμα* était chose autrement plus sérieuse. C'était d'abord une affaire d'adultes et même de virtuoses. Il ne s'agissait plus de prouver que, comme tout honnête homme, on savait se débrouiller avec le redoutable instrument, mais que l'on pouvait en jouer en maître. C'est pour cela que l'exécution en était publique. C'est ce que montrent tous les exemples d'emploi du mot *κιθάρισμα* si l'on en excepte le cas du roman d'Achille Tatius où elle a lieu dans une semi-intimité. Cela consistait à jouer de la cithare avec, en accompagnement, le chant d'une pièce de poésie. Les textes utilisés

16. J.-P. MIGNE, *Patristique grecque*, t. 59, col. 566, l. 35 : οὐκ εἰς χορεύματα καὶ κιθαρισμοὺς καὶ καταλέγματα, ἀλλ' εἰς πένθος κτλ.

dans ces circonstances provenaient le plus souvent des grands genres (tragédie à Delphes, épopée dans Achille Tatius). Le cadre était agonistique car ces démonstrations de virtuosité ne trouvaient leur plein écho que dans les grands rassemblements qu'engendraient les concours les plus prestigieux.

LA DATE DU TEXTE ET LA PERSONNALITÉ DE SATYROS

Les deux questions sont liées : l'inscription de Satyros ne comporte en effet aucune formule de datation, comme il est normal dans ce genre de texte et c'est en fait l'étude prosopographique qui permet à la fois de mieux connaître le personnage de Satyros et d'estimer la date de son passage à Delphes.

La forme des lettres indique la première moitié du II^e s. av. J.-C. et rappelle les caractères employés dans les inscriptions de la base d'Eumène II à Delphes : mêmes légers *apices*, même *pi* avec la haste de droite presque aussi longue que celle de gauche, mêmes lettres rondes un peu plus petites que les autres et comme accrochées au haut de la ligne¹⁷.

Il va de soi que Satyros est venu à Delphes lors d'une année de *Pythia* : son but était de concourir à la prestigieuse épreuve du nome pythique. Les années 202, 198, 194, 190, 186 av. J.-C., etc. pourraient convenir. Il est vrai qu'en 198 et 190 par exemple, les circonstances internationales n'étaient guère favorables à une célébration éclatante des concours¹⁸.

17. À comparer par exemple avec la dédicace étolienne pour Eumène II datée de 196 (?) av. J.-C. : G. DAUX, *FD*, III-3, 230 et pl. VIII, 1 ; G. DAUX et A. SALAC, *FD*, III-1, p. 93 : « Sauf l'A qui a ici la barre transversale droite, c'est à peu près la même écriture que celle du décret amphictionique pour Eumène II » (G. DAUX, *FD*, III-3, 261 et photographie des différents fragments, pl. VII ; ce texte date de 182 av. J.-C.).

18. En 198, la Grèce centrale était alors secouée par la seconde Guerre de Macédoine ; les *Pythia* de 194, en revanche, semblent avoir été célébrés avec un

En fait, c'est la prosopographie qui permet de préciser les choses. Satyros en effet n'est pas un inconnu. Dès la première publication de l'inscription de Delphes, L. Couve, en 1894, a immédiatement fait le rapprochement avec une inscription trouvée au théâtre de Délos. Il s'agit d'une base de statue en marbre blanc ornée de deux trépieds entre lesquels se trouve une couronne de laurier¹⁹. Dans la couronne, on lit :

ὁ δ[ῆμος]
ὁ Δ[ηλίων]
Σάτυρον
Εὐμένου
Σάμιον

Le peuple des Déliens (honore) Satyros fils d'Euménès de Samos.

Là encore les caractères sont du début du II^e s. av. J.-C. De plus, cette inscription est forcément d'avant 166 av. J.-C., date après laquelle, Délos redevenant athénienne, il n'y a plus de δῆμος Δηλίων²⁰.

Qu'il s'agisse du même personnage, voilà qui ne fait aucun doute. Le lieu de trouvaille de la pierre (le théâtre de Délos) et la présentation du texte prouvent que Satyros s'est produit à Délos, lors des *Apollonia*, fêtes qui attiraient maints artistes professionnels, notamment des aulètes et des citharistes, les premiers recevant un salaire dont on retrouve la trace dans les comptes des *hiéropes* à l'époque de l'Indépendance²¹.

éclat particulier ; voir R. FLACELIÈRE, *Les Aitoliens à Delphes*, Paris, 1937, p. 340-355 ; il serait cependant abusif de proposer une date précise comme l'a fait G.M. SIFAKIS, *Studies in the History of Hellenistic Drama*, Londres, 1967, p. 96.

19. S. REINACH, *BCH*, 13,1889, p. 370 pour la première publication (*Syll.*3, 648 A) et P. ROUSSEL, *IG*, XI-4, 1079.

20. La *Syll.*3, 648 A, n. 1, admet que ces deux inscriptions ne sont pas forcément séparées par de nombreuses années.

21. Voir P. BRUNEAU, *Recherches sur les cultes de Délos à l'époque hellénistique et*

D'autres rapprochements prosopographiques ont été tentés avec d'autres musiciens portant le nom de Satyros. Commençons par le moins improbable.

À partir de 181 av. J.-C., plusieurs inventaires des *hiéropes* de Délos comportent une intéressante mention dans la rubrique relative aux offrandes déposées dans le temple d'Apollon : à gauche, en entrant dans le temple, se trouvait, parmi d'autres objets, un « *aulos* de Satyros²² ». On imagine bien Satyros consacrant son instrument à Apollon Délien après un récital. Il n'y aurait rien d'extraordinaire dans un tel geste²³.

On a aussi voulu retrouver le Satyros de Delphes et de Délos dans un catalogue agonistique trouvé à Samos où est mentionné un αὐλητῆς Σάτυρος²⁴. Satyros serait ainsi connu dans sa propre patrie, Samos. Le rapprochement est toutefois difficilement soutenable pour des raisons de chronologie. En effet, l'inscription de Samos est datée des années 246/243 av. J.-C. et, comme les textes de Delphes et de Délos doivent dater des deux premières décennies du II^e s., il

à l'époque impériale, Paris, 1970, p. 72-75 ; les *Apollonia* ne comportaient que des épreuves gymniques.

22. Voir J. TRÉHEUX, *Inscriptions de Délos. Index*, I (Les étrangers, à l'exclusion des Athéniens de la clérouquie et des Romains) s.u. Σάτυρος Εὐμένου Σάμιος ; on lit en *ID*, 439 a, l. 57 (en 181 av. J.-C.) : Σατύρου αὐλός (de même dans les inventaires *ID*, 442, B, l. 62 en 179 av. J.-C. ; 461, Ba, l. 68 en 169 av. J.-C. et sans doute 465, f, l. 12, vers 170 av. J.-C.) ; on ne dispose pas d'inventaires du temple pour le début du II^e s. antérieurs à 181 av. J.-C., ce qui empêche de fixer un *terminus post quem* au passage de Satyros à Délos ; l'*aulos* de Satyros était exposé au milieu de nombreuses coupes.

23. I.E. STEPHANIS, *Διονυσιακοὶ τεχνῖται*, Héraklion, 1988, n° 2240, p. 394, considère que la base de Delphes, celle de Délos et l'inventaire de Délos concernent le même personnage.

24. A. BECKH, *CIG*, 3091, l. 12 (H.J. METTE, *Urkunden dramatischer Aufführungen in Griechenland*, Berlin-New York, 1977, 51, I B, l. 7) : le patronyme est perdu dans une lacune.

faudrait supposer que Satyros a eu une carrière extrêmement longue²⁵.

Le rapprochement avec un Satyros connu comme prêtre de l'association des *technites* dionysiaques de l'Hellespont et mentionné dans une inscription de Téos²⁶ n'a en revanche rien d'impossible chronologiquement puisque ce texte date du milieu du II^e s. av. J.-C. Mais il ne mentionne ni patronyme ni ethnique pour le ἱερεὺς Σάτυρος dont il est question. Le nom Satyros n'étant pas des plus rares, toute identification entre les deux personnages reste parfaitement hypothétique²⁷.

On pourra enfin évoquer un aulète du nom de Satyros connu par un passage de l'*Histoire variée* d'Élien et qui, vers 250 av. J.-C., aurait été un fidèle auditeur du philosophe Aristôn. Mais l'éloignement chronologique et surtout l'arbitraire qu'il y a à identifier plusieurs personnages portant un nom très courant sans en connaître ni les patronymes ni les ethniques doivent inciter à la plus extrême prudence²⁸.

Seul donc demeure avec certitude le rapprochement entre le texte de Delphes et celui de Délos. Cela suffit cependant à esquisser un portrait de ce Satyros fils d'Euménès de Samos.

Il s'agissait d'un musicien virtuose. Sa victoire à Delphes suffit largement à le prouver, d'autant que cette victoire a été remportée au nome pythique dont la difficulté était proverbiale. Elle prouvait la

25. Sur cet aulète Satyros et les rapprochements possibles avec d'autres artistes du même nom, cf. I.E. STEPHANIS, *op. cit.*, n° 2236, p. 393 ; une hypothèse moins fragile consisterait à présenter le Satyros de l'inscription de Samos comme le grand-père de celui des bases de Delphes et de Délos.

26. A. BÖCKH, *CIG*, 3068, l. 1 (MICHEL, 1016 A, l. 1 : ἐπὶ ἱερέως Σατύρου κτλ.)

27. I.E. STEPHANIS, *op. cit.*, n° 2232, p. 392, mentionne ce rapprochement comme à la fois possible et improbable.

28. ÉL., *V.H.*, III, 33 ; I.E. STEPHANIS, *op. cit.*, n° 2230, p. 391, au sujet de ce personnage.

maîtrise que Satyros avait acquise à l'*aulos* et c'est sans doute avec une légitime fierté qu'il aurait consacré l'un de ses instruments à l'Apollon de Délos, à la suite d'un récital particulièrement brillant. Mais Satyros n'était pas seulement l'un des meilleurs aulètes de son temps. En musicien accompli, il était aussi, comme notre inscription le prouve, capable de jouer d'autres instruments, et notamment de la cithare. Ses qualités de musicien, et principalement d'aulète, lui permettaient non seulement d'obtenir gloire et prestige mais aussi, plus simplement, de vivre. Satyros était un parfait exemple de ces artistes professionnels qu'engendrait la multiplication des grands concours musicaux à l'époque hellénistique. Cela impliquait cependant une vie sans cesse sur les routes de la mer et de la terre, pour aller d'un sanctuaire à l'autre. Originaire de Samos, l'un des grands foyers culturels du monde hellénistique, Satyros avait participé au moins aux concours de Delphes et donné un récital à Délos mais cette liste est sans doute très incomplète.

Une inscription trouvée à Tégée en Arcadie fournit une autre illustration de ce milieu auquel appartenait Satyros. C'est une liste de victoires remportées par un acteur du III^e s. av. J.-C. La pierre est en partie mutilée de sorte que le nom de cet acteur a disparu²⁹. Au moins six couronnes ont été gravées et à l'intérieur de chacune d'entre elles se trouve une courte inscription rappelant une victoire à un concours. Le feuillage de chaque couronne est naturellement en rapport avec le concours. Cela montre que cet acteur a été conduit à se déplacer aux quatre coins du monde grec : il a participé aux Grandes Dionysies d'Athènes, aux *Sôtèria* de Delphes, aux *Ptolémaia* d'Alexandrie (à la lutte, πυγμή, il est vrai), aux *Héraia* d'Argos et aux *Naïa* de Dodone. Et ce n'est là qu'un choix parmi

29. *Syll.* 3, 1080 ; pour une photographie de la pierre, voir la première édition du texte, P. PERDRIZET, *BCH*, 24, 1900, p. 285-288 et pl. VIII ; cf. H.J. METTE, *Urkunden dramatischer Aufführungen in Griechenland*, Berlin-New York, 1977, p. 198.

de nombreuses victoires. La dernière couronne, celle en bas à droite, sert à évoquer les quatre-vingt-huit autres victoires remportées dans des concours de théâtre organisés par diverses cités³⁰.

LE CADRE DU RÉCITAL DONNÉ PAR SATYROS.

Le texte est clair à ce sujet : le récital donné par Satyros, et qui relève du type des « auditions » (ἀκροάσεις), a eu lieu une année de *Pythia*, après une brillante victoire lors de l'*agôn* (l. 3-4 : ἀύλησαι | τὸν ἀγῶνα). Il n'y a là rien d'extraordinaire. L. Robert a ainsi commenté cette pratique :

C'est un usage qui se répand à l'époque hellénistique que les musiciens et les poètes ne se fassent pas entendre seulement lors des concours, mais donnent aussi des auditions (ἐπιδείξεις, ἀκροάσεις) soit en dehors de l'époque des concours, soit à l'occasion des concours³¹.

En forçant le trait, on pourrait dire qu'il y avait là comme une sorte de « rappel » destiné à combler le public. En outre, de telles manifestations ne pouvaient qu'accroître le rayonnement et le prestige de la panégyrie.

Ce qui est plus étonnant, c'est le cadre dans lequel ce récital a été donné : dans le stade pythique, après les épreuves gymniques (μετὰ | τὸν γυμνικόν - sc. ἀγῶνα -, l. 5-6). Il s'agit naturellement du stade qui domine le sanctuaire et que l'on voit encore sous sa forme modifiée à l'époque impériale³². Il y a quelque chose d'étrange cependant à ce qu'un musicien se produise ainsi dans un

30. *Syll.* 3, 1080 : καὶ τοὺς κατὰ | πόλεις ἀγῶνας | σκηνηκοῦς | Διονύσια | καὶ εἴ τινας ἄλλας ἑορτὰς | αἱ πόλεις ἤγασαν | ὀγδοήκοντα | ὀκτώ (VI).

31. Voir L. ROBERT, *BCH*, 53, 1929, p. 38-39 = *OMS*, I, p. 251-252, avec un renvoi à l'inscription de Satyros ; cf. G.M. SIFAKIS, *op. cit.* (n. 18), p. 95-97.

32. Sur le stade de Delphes, voir P. AUPERT, *Fouilles de Delphes, II. Le stade*, Paris, 1979.

stade et non dans un odéon ou dans un théâtre. Le stade, il est vrai, permettait d'accueillir plus de monde alors qu'un simple odéon n'aurait pas permis de satisfaire tous les pèlerins venus à Delphes pour les *Pythia* et désireux d'entendre Satyros.

L'inscription de la base de Satyros prouve donc de façon indiscutable que le stade de Delphes, durant la première moitié du II^e s. av. J.-C. servait encore à des concerts.

Les comptes de *naopes* montrent qu'au III^e s. av. J.-C., le stade pythique était déjà utilisé comme théâtre. Cela supposait naturellement des aménagements et c'est par ce biais que cette pratique nous est connue. Le compte de Diôn qui date d'une année de *Pythia* (247/246 av. J.-C. ?) enregistre un certain nombre de travaux que l'approche des concours rend indispensables, notamment au stade. C'est à ce sujet que plusieurs versements sont effectués à un entrepreneur du nom de Nikôn. L'un d'eux s'élève à la somme de 6 statères « pour l'implantation (πᾶξις) du *proskètion* dans le stade pythique³³ ». L'emploi du mot πᾶξις est intéressant car il montre que le *proskètion* de ce théâtre provisoire du stade était planté dans le sol et qu'il s'agissait donc d'une structure de bois légère, facile à monter et à démonter. Aux lignes suivantes, il est question d'un autre versement, de 5 statères cette fois-ci, pour la βάρθρωσις du stade pythique. Il semblerait qu'il s'agisse ici de l'installation d'une estrade, peut-être encore en vue de l'aménagement du stade en théâtre³⁴.

33. J. BOUSQUET, *CID*, II, 139 : τοῦ προσκανίου τὰν πᾶξιν ἐν τ[ῶι] / πυθικῶι στάδιω Νίκων· ΠΣ· (l. 28-29) ; sur ce texte, voir J. POUILLOUX, « Travaux à l'occasion des Pythia », *Études delphiques* (BCH Suppl. IV), Athènes, 1977, p. 103-123 = *D'Archiloque à Plutarque. Littérature et réalité*, Lyon, 1986, p. 317-337.

34. J. BOUSQUET, *CID*, II, 139 : τὰν βάρθρωσιν ἐν τ[ῶι] πυθικῶι σταδίω Νίκων, πόδας [...], | στατήρων Π (l. 29-30 ; cf. l. 27 : τὰν βάρθρωσιν [τοῦ] θεά[τρο]υ τοῦ πυθικοῦ Μελισσ[ίων] : ΔΔΠΣΣΣ).

Un peu avant dans le même compte, Nikôn était déjà apparu pour un versement plus important, de 44 statères, 1 drachme et 3 oboles. La désignation des travaux qui ont occasionné ce paiement est endommagée par une lacune mais tous les spécialistes des comptes de Delphes assurent qu'il faut sans aucun doute lire qu'il concernait τ[οῦ ὠδει]ου τὰν πο[ι]ησι]ν, « la construction de l'odéon³⁵ ». Le texte ne précise pas le lieu où cet odéon fut aménagé mais ce versement à Nikôn figure parmi d'autres que les *naopes* ont effectués pour des travaux dans le stade (ameublement de la piste, installation de sautoirs, etc.).

De tout cela, on a depuis longtemps tiré la conclusion qui s'impose : au III^e s. av. J.-C., le sanctuaire d'Apollon à Delphes ne possédait toujours pas de théâtre permanent, ce qui est certes surprenant en raison de l'importance des épreuves musicales, et, lorsque la date des épreuves approchait, on installait un théâtre provisoire en bois dans le stade pythique. T. Homolle avait déjà en 1899 expliqué la méthode :

Il est probable que la *sphendoné* était utilisée pour les représentations : il suffisait de couper l'arène par une estrade, une scène, un décor, et l'on avait un théâtre, un odéon tout trouvé³⁶.

Cette pratique, attestée dès le milieu du III^e s. av. J.-C., était toujours en vigueur au moment où Satyros est venu se produire à Delphes, dans le premier tiers du II^e s. av. J.-C. et ce n'est que dans le courant de ce même siècle que Delphes fut enfin dotée d'un

35. J. BOUSQUET, *CID*, II, 139 : τ[οῦ ὠδει]ου τὰν πο[ι]ησι]ν Νίκων : ΔΔΔΔΣΣΣΣΙ III (l. 25) ; J. POUILLOUX, *art. cit.*, p. 117-118 (=331-332) : « La restitution τ[οῦ ὠδει]ου est assurée ».

36. T. HOMOLLE, *BCH*, 23, 1899, p. 614 ; voir aussi P. AUPERT, *Fouilles de Delphes, II. Le stade*, Paris, 1979, p. 167-171 pour l'utilisation du stade pour des représentations théâtrales et des concerts ; voir aussi G.M. SIFAKIS, *op. cit.*, p. 61-62.

théâtre permanent en pierre³⁷, celui que voient aujourd'hui les touristes, dans l'angle N.-O. du *hiéron* d'Apollon.

Quoi qu'il en soit, cette attitude consistant à installer le théâtre dans le stade semble avoir peut-être un parallèle dans l'un des décrets honorifiques les plus connus de l'Athènes du IV^e s., le décret pour Eudémos de Platées. Ce texte, qui date de 330/329 av. J.-C., énumère dans les considérants les générosités dont Athènes profita de la part de ce riche métèque athénien originaire de Platées. Il en est une dont la formulation est la suivante :

et il a donné pour la construction du stade et du théâtre panathénaïque mille journées d'attelage³⁸.

Et le texte précise que l'un des mérites d'Eudémos à ce sujet est d'avoir permis que tout soit prêt pour les Panathénées. C'est l'expression τὸ στάδιον καὶ τὸ θέατρον τὸ Παναθηναϊκόν qui est curieuse. On connaît à Athènes le stade panathénaïque dont on sait qu'il est dû à l'administration de Lycurgue³⁹. Mais qu'est-ce que le théâtre panathénaïque ? Car il est évident que l'adjectif

37. En 160/159 av. J.-C., des esclaves donnés à Delphes par le roi Eumène II furent employés à des travaux dans le théâtre (*FD*, III-3, 237, l. 8-9) : c'est là l'une des rares données certaines sur la date de construction du théâtre de Delphes, monument par ailleurs particulièrement mal connu car n'ayant pas encore fait l'objet d'une publication d'ensemble ; il semblerait que les générosités dont les Attalides ont fait preuve à l'égard de Delphes au milieu du II^e s. av. J.-C. ont joué un grand rôle dans sa construction ; en attendant, voir J.-F. BOMMELAER, *Guide de Delphes. Le site*, Athènes, 1991, p. 207-212.

38. J. POUILLOUX, *Choix*, 6 : νῦν [ἐπ]ι[δέδ]ω[κεν] | εἰς τὴν ποίησιν τοῦ σταδ[ί]ου | καὶ τοῦ θεάτρου τοῦ Παναθη[ναί]κοῦ χίλια ζεύγη (l. 15-18) ; L. MIGEOTTE, *Les souscriptions publiques dans les cités grecques*, Genève-Québec, 1992, p. 19, n° 30 se refuse à voir dans ce texte une trace de souscription publique (ἐπίδοσις) ; l'emploi d'ἐπιδιδόναί, l'offre d'une contribution en nature (ici des journées de charroi), la situation d'urgence pour l'achèvement d'un bâtiment public sont pourtant des éléments typiques de nombre de souscriptions publiques.

39. Sur le stade panathénaïque, J. TRAVLOS, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Athen*, Tübingen, 1971, p. 498-504.

Παναθηναϊκόν s'applique au moins autant à θέατρον qu'à στάδιον. Le théâtre à Athènes, c'est celui de Dionysos. Plusieurs solutions ont été envisagées⁴⁰. La plus courante consiste à présenter le θέατρον comme une partie du stade, celle qui rassemblait les spectateurs (θεαταί, d'où le mot θέατρον) par opposition à la piste⁴¹ ou comme le nom donné à la *sphendonè* dont la forme rappelle celle d'un théâtre⁴².

Cette expression ne pourrait-elle cependant pas se comprendre à la lueur des textes de Delphes ? Il ne serait pas impossible que le stade panathénaïque ait aussi quelquefois été utilisé lors des Panathénées non comme théâtre (cette fête ne comportait pas d'épreuves théâtrales) mais comme odéon puisqu'il y avait des concours de citharèdes, de citharistes, d'aulètes etc.⁴³. Le lieu normal pour les organiser était naturellement l'odéon de Périclès sur le flanc S.-E. de l'Acropole. Mais on peut aussi songer, suivant le décret pour Eudémos, que certaines aient eu lieu au stade panathénaïque.

40. C. CURTIUS, *Philologus*, 24, 1866, p. 273, avait supposé une erreur du lapicide et il aurait fallu lire τοῦ σταδίου τοῦ Παναθη[ναϊ]κοῦ καὶ τοῦ θεάτρον ; cette hypothèse a aussi été reprise par W. DITTENBERGER, *Syll.*2, 151, n. 8.

41. W. DÖRPFELD et E. REISCH, *Das griechische Theater*, Athènes, 1896, p. 282, ont ainsi compris ce passage du décret pour Eudémos ; même interprétation dans J. TRAVLOS, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Athen*, Tübingen, 1971, p. 498 ; T. HOMOLLE, *BCH*, 23, 1899, p. 606, avait également compris ainsi la mention d'un θέατρον dans le stade de Delphes telle qu'elle apparaît dans le compte de Diôn.

42. C.J. SCHWENK, *Athens in the Age of Alexander*, Chicago, 1985, p. 238.

43. Une inscription de la première moitié du IVe s. av. J.-C. nous renseigne à leur sujet : *Syll.*3, 1055. l. 1-22 ; voir H.W. PARKE, *Festivals of the Athenians*, Londres, 1977, p. 35.

LE RÉCITAL DE SATYROS

Le problème le plus complexe posé par l'inscription porte en fait sur le contenu du récital donné par Satyros. À la première lecture, les choses semblent simples. Ce récital fut composé de deux parties : un *asma* avec chœur intitulé *Dionysos* et un morceau de cithare extrait des *Bacchantes* d'Euripide. Mais des commentaires récents ont montré que la situation était moins claire qu'il n'y paraissait et que plusieurs éléments font difficulté.

En 1981, Albrecht Dihle dans un ouvrage consacré aux *Bacchantes* d'Euripide⁴⁴ a prétendu que Satyros aurait en réalité exécuté deux passages des *Bacchantes*, le premier étant l'*asma Dionysos*. L'auteur remarque cependant lui-même où est la difficulté : le rôle de Dionysos dans la pièce est limité à une stichomythie. Pour en tirer un chant cohérent, Satyros aurait dû composer de la musique sur le rôle de Dionysos et surtout modifier le texte d'Euripide pour lui donner un sens suivi. L'hypothèse de Dihle ne fait donc qu'accumuler les contradictions.

Quelques années plus tard, une interprétation plus logique a été proposée par B. Holtzmann⁴⁵. Pour lui aussi, il s'agirait de

deux extraits des *Bacchantes* d'Euripide : *Dionysos*, chant avec chœur et le morceau pour cithare.

Il précise que le premier élément serait

un choral dansé avec accompagnement de double flûte (peut-être la première intervention du chœur, qui chante les louanges de Dionysos aux vers 64-169) et un récitatif accompagné non par la double-flûte, comme c'était l'usage, mais par la cithare.

44. A. DIHLE, *Der Prolog der „Bacchen“ und die antike Überlieferungsphase des Euripides-Textes*, (SHAW, vol. 2), p. 31.

45. B. HOLTZMANN, in *Grand dictionnaire Universalis de l'archéologie*, Paris, 1985, p. 82, en légende de la photographie de l'inscription pour Satyros.

Si ce texte elliptique veut dire qu'il joua lui-même, il s'agit alors d'une transcription pour double-flûte de cette partition exceptionnelle.

La compréhension du texte ne ressort pas éclaircie de ces interrogations. Elles ont pourtant le mérite de faire réfléchir sur la composition réelle du récital donné par Satyros.

Pour la première partie, l'*asma*, le texte ne précise pas l'instrument utilisé par Satyros. Mais il semble évident qu'il a été interprété à l'*aulos*. Jouant de son instrument favori, celui où il excellait, Satyros était naturellement dans l'impossibilité de chanter et c'est pour cela qu'il a été accompagné d'un chœur. La nature de l'œuvre pose un problème plus complexe. Le mot *asma* ne permet pas d'exclure qu'il s'agisse là également d'un extrait des *Bacchantes*. Ἰσμία / ἴσμία (avec *iota* adscrit ou souscrit) est un mot plutôt vague qui peut s'appliquer à toute forme de poème chanté, aussi bien à un hymne, une ode ou une chanson. Plutarque par exemple l'emploie à propos des chansons par lesquelles les Athéniens brocardaient Périclès en 431⁴⁶ et Platon pour les odes de Simonide⁴⁷. Plutarque l'utilise ailleurs pour désigner un chœur tiré d'Euripide⁴⁸. Il semble également que si ἐκ Βακχῶν Εὐριπίδου devait porter sur αἴσμία aussi bien que sur κιθάρισμα, on aurait employé une liaison du type τε... καί avec une formulation comme ἴσμία τε μετὰ χοροῦ Διόνυσον καὶ κιθάρισμα ἐκ Βακχῶν Εὐριπίδου. Il est donc plus logique de penser que cette œuvre était soit de la composition même de Satyros, soit un hymne traditionnel à Delphes en l'honneur d'Asclépios. Dans le premier cas, cette œuvre devait donc être assez proche par sa nature des hymnes

46. Plut., *Per*, 33, 7 : πολλοὶ δὲ τῶν ἐχθρῶν ἀπειλοῦντες καὶ κατηγοροῦντες, χοροὶ δ' ἦδον ἴσμια καὶ σκώμια πρὸς αἰσχύνῃν κτλ. (la scène se situe en 431, au début de la Guerre du Péloponnèse).

47. Plat., *Prot.*, 343 c.

48. Plut., *Nic.*, 29, 5 ; voir *infra*, n. 61.

composés un siècle auparavant par Callimaque ou des fameux hymnes à Apollon gravés, avec leur partition, sur les murs du trésor des Athéniens⁴⁹.

Pour la seconde partie du récital, il y a moins de difficultés sur la nature du morceau de cithare qui a été extrait des *Bacchantes* d'Euripide. Il s'agit probablement de l'un des chœurs de la pièce. Reste à savoir si Satyros a bien exécuté lui-même ce morceau. Satyros aurait-il pu payer un citharède pour cette partie du récital ? Il est probable que le texte aurait été formulé autrement si Satyros s'était contenté de faire donner ce morceau de cithare. D'une certaine façon, il y aurait eu là de la part de Satyros un acte de générosité que l'on n'aurait pas signalé de façon aussi obscure. Il ne nous paraît d'ailleurs pas impossible que Satyros, tout en maniant la cithare, ait chanté les vers de l'extrait d'Euripide.

La pratique de la cithare était en effet fort répandue dans les milieux instruits, et à plus forte raison parmi les musiciens. Satyros avait probablement appris à en jouer à l'école, comme beaucoup d'enfants, et, par la suite avait continué à s'y livrer. Jouer de plusieurs instruments, voilà qui n'est pas exceptionnel pour un musicien de haut niveau, alors comme aujourd'hui. Mais ce en quoi le geste de Satyros sort de l'ordinaire, c'est qu'il a voulu se produire non en tant que simple cithariste, c'est-à-dire comme pur instrumentiste, mais comme citharède, chantant en même temps qu'il jouait de l'instrument. Il y avait peut-être là un mouvement d'orgueil de sa part : il voulait donner au public une démonstration complète de ses talents. Citharède presque autant qu'aulète, il était

49. Th. REINACH, *FD*, III, 2, 137, p. 152, a d'ailleurs supposé que le mot ἄσμα était appliqué à l'hymne n° 1 dans l'intitulé : [ᾠδισμα μετὰ κιθάρας (?) εἰς τὸν θεὸν ὃ ἐποίησε ... Ἀθηναῖος ; mais le terme παιάν a été le plus souvent retenu dans cette restitution : voir A. BÉLIS, *CID*, III, (*Les hymnes à Apollon*), Athènes, 1992, 53-54.

aussi à l'aise comme soliste (le morceau de cithare) qu'en tant que concertiste (le jeu à l'*aulos* accompagnant le chœur).

Quoi qu'il en soit, ce qui frappe dans le récital de Satyros, c'est l'atmosphère dionysiaque dans laquelle il baigne. L'*asma* avait Dionysos pour thème central et les *Bacchantes* sont entièrement consacrées au mythe dionysiaque. Il y a là un choix délibéré de Satyros. Pourquoi cette attitude ? Satyros était sans doute membre d'une association de *technites* de Dionysos et c'est sous le patronage de ce dieu qu'il était placé par sa profession. Mais surtout, Dionysos n'était pas étranger à Delphes : en témoigne la légende qui veut que le règne d'Apollon sur le grand sanctuaire de Pythô s'interrompe en hiver et que pendant trois mois Dionysos en devienne le maître⁵⁰. Honorer Dionysos à Delphes n'avait rien d'incongru : c'était lui rendre hommage chez lui. Satyros, par le choix de ce thème dionysiaque, a peut-être voulu satisfaire à la fois ses auditeurs et sa piété personnelle à l'égard de la divinité.

Reste à évoquer le choix d'Euripide fait par Satyros. Il n'a rien de bien surprenant : dès la seconde moitié du IV^e s. av. J.-C., Euripide était devenu le plus populaire des tragiques grecs du siècle précédent, celui qu'Aristote considérait comme le *τραγικώτατος*⁵¹. En cela, il avait éclipsé Eschyle et Sophocle. Ses œuvres étaient en

50. Plut., *Sur l'E de Delphes* (*Œuvres morales*, 24), 9 (388 e-389 c) ; rappelons que l'*adyton* du temple d'Apollon comportait un tombeau de Dionysos : Plut., *Isis* (*Œuvres morales*, 28), 35 (365 a) ; sur l'importance du culte de Dionysos à Delphes, L. LERAT, *BCH*, 60, 1936, p. 357-359 (à propos d'une étude sur les restes d'un relief votif consacré à Dionysos, il conclut : « On connaît trop l'importance du culte de Dionysos à Delphes pour s'étonner de voir ce dieu représenté, en seigneur, dans un cadre si apollinien. », p. 359), et R. FLACELIÈRE, *REA*, 52, 1950, p. 313-315.

51. Arstt., *Poet.*, 1453 a : « Et Euripide, si par ailleurs il laisse à désirer pour l'économie de l'œuvre, apparaît néanmoins comme le plus tragique des poètes » (trad. J. HARDY, CUF).

effet celles qui répondaient le mieux au goût des Grecs de l'époque hellénistique.

Cette popularité des œuvres d'Euripide est maintes fois attestée. Des reprises de ses pièces à Athènes au IV^e s. sont mentionnées par les didascalies. En 342/341 par exemple, aux Dionysies, c'est son *Iphigénie* qui est choisie pour les pièces anciennes, et de même, l'année suivante, en 341/340, ce choix se porta sur l'*Oreste*⁵².

Cette popularité ne se dément pas à l'époque hellénistique. Les graveurs qui créent les moules utilisés pour la fabrication de céramique en relief de l'époque hellénistique s'inspirent souvent de ses pièces, ainsi des *Phéniciennes*⁵³. L'inscription de Tégée dont il a été plus haut question en apporte confirmation. Le texte prend en effet bien soin de mentionner les œuvres pour lesquelles cet acteur anonyme a remporté ses plus brillantes victoires. Euripide lui en a offert cinq : une avec l'*Oreste*, deux avec l'*Héraclès* et deux avec une pièce perdue, l'*Archélaos*. Les deux autres auteurs tragiques cités sont Arcestratos (avec *Antée*) et Chairémon (avec *Achille*)⁵⁴.

Pour les *Bacchantes*, la plus célèbre reprise est cependant celle que rapporte Plutarque dans la *Vie de Crassus* et qui eut lieu en 53 av. J.-C. Le général parthe Suréna venait de défaire à Carrhes Crassus qui, capturé, avait eu la tête tranchée par son vainqueur. Au même moment, on célébrait un mariage princier en présence d'Orode, le roi des Parthes, et d'Artaouasdès, le roi d'Arménie, en vue de sceller l'alliance des deux cours. Plutarque raconte :

52. P. GHIRON-BISTAGNE, *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Paris, 1976, p. 36-37, l. 2. (de laquelle des deux *Iphigénie* s'agissait-il ?), 19 ; la l. 33, trop fragmentaire pour fournir un titre de pièce prouve toutefois qu'en 340/339 le choix pour les tragédies anciennes se porta à nouveau sur Euripide.

53. J. JOUANNA, « Texte et espace théâtral dans les *Phéniciennes* d'Euripide », *Ktéma*, 1, 1976, p. 81-97.

54. *Syll.* 3, 1080.

Lorsqu'on apporta la tête de Crassus à l'entrée du palais, les tables venaient d'être enlevées ; un acteur tragique nommé Jason, originaire de Tralles, chantait le rôle d'Agavé dans *Les Bacchantes* d'Euripide et y remportait un grand succès, lorsque Silacès entra dans la salle, se prosterna et jeta au milieu des convives la tête de Crassus. Les Parthes applaudirent avec des cris de joie. Sur l'ordre du roi, les serviteurs donnèrent une place à Silacès. Alors Jason, remettant le masque de Penthée à l'un des choreutes, prit dans ses mains la tête de Crassus et, jouant à nouveau le délire dionysiaque, il chanta ces vers avec transport :

« Nous apportons de la montagne au palais
un lierre fraîchement coupé
heureux trophée de chasse ! »

Tout l'auditoire était sous le charme mais au moment où l'acteur échange ce dialogue avec le chœur :

« Qui l'a tué ?
- À moi revient cet honneur »,

Exathrès, qui se trouvait au banquet, s'élança et saisit la tête à son tour, en disant que c'était à lui, plutôt qu'à l'acteur, de prononcer ces vers⁵⁵.

Satyros, qui était musicien et non acteur, n'avait utilisé pour son récital qu'un extrait des parties lyriques des *Bacchantes*. Cela pose le problème de la musique dans les reprises des classiques à l'époque hellénistique. Autrement dit : était-il encore possible au II^e s. av. J.-C. d'entendre les pièces d'Euripide ou de Sophocle avec leur musique originale ?

55. Plut., *Crass.*, 33, 3-6 (traduction de R. FLACELIÈRE et É. CHAMBRY, CUF) ; les passages de *Bacchantes* cités ici sont les v. 1169-1171 et 1178-1179 ; Exathrès (la forme exacte du nom est douteuse) est celui qui coupa la tête de Crassus (Plut., *Crass.*, 31, 7) ; R. FLACELIÈRE et É. CHAMBRY, CUF, n. 1, p. 253, font le rapprochement entre ce passage de Plutarque et l'inscription de Satyros et en déduisent qu'il « ne s'agit sans doute pas d'une représentation intégrale de la tragédie, mais d'une audition du dialogue lyrique des v. 1167-1199 entre Agavé et le chœur » ; l'extrait choisi à cet effet devait être assez long cependant et la présence d'au moins un acteur, d'un chœur ainsi que l'emploi de masques indiquent une volonté de rapprocher ce divertissement de fin de banquet d'une véritable représentation théâtrale.

Il est difficile d'apporter une réponse définitive à cette question. Lorsque l'on évoque le problème de la survie des partitions originales, il est un texte que l'on cite souvent. C'est une inscription agonistique trouvée à l'Isthme et datée, d'après l'écriture, du II^e s. apr. J.-C. Le bénéficiaire est un certain Caius Aelius Thémisôn fils de Théodotos, honoré par la cité de Milet, sa patrie⁵⁶. Le texte le loue comme

μόνον καὶ | πρῶτον Εὐριπίδην | Σοφοκλέα καὶ
Τιμόθεον | ἑαυτῷ μελοποιήσαντα (l. 7-10)

le seul et le premier à avoir mis pour lui-même en musique Euripide, Sophocle et Timothée.

Mais cela ne certifie pas que les partitions originales de ces auteurs fussent perdues à l'époque de Thémisôn. Au début de notre ère, Denys d'Halicarnasse connaissait encore la musique qu'Euripide avait composée pour son *Oreste* puisque c'est sur elle qu'est bâti tout un raisonnement de son traité *De la composition stylistique* visant à montrer que chez Euripide, c'est le mètre qui, de façon alors tout-à-fait nouvelle, se soumet à la musique et non plus l'inverse⁵⁷.

On le voit, rien ne s'oppose à ce que Satyros ait disposé de la partition originale des *Bacchantes* pour le récital donné à Delphes mais si tel a été le cas, il a au moins dû l'adapter de l'*aulos* à la cithare.

56. O. BRONNEER, *Hesperia*, 22, 1953, p. 192-193 (S.E.G. [1954], 52 c, p. 215-216) ; mais voir le commentaire de K. LATTE, « Zur Geschichte der griechischen Tragödie in der Kaiserzeit », *Eranos*, 52 (1954), p. 125-127 (cf. J. et L. ROBERT, *Bull.*, 1955, p. 99).

57. D.H., *De la composition stylistique*, 11, 19-21 (le passage en question de l'*Oreste* est la *parodos* du chœur, v. 140 s.).

Un autre aspect du récital donné par Satyros est intéressant parce qu'il illustre le rapport que les Grecs entretenaient alors avec les textes classiques. Satyros en effet s'est contenté d'exécuter un extrait des *Bacchantes*. Cette pratique ne semble pas avoir été exceptionnelle comme l'a montré A. Dihle⁵⁸. L'inscription de Satyros en est un exemple. Mais cela pouvait aussi concerner des auteurs dont la contribution à l'histoire de la scène grecque peut laisser songeur. Selon Philostrate, Apollonios de Tyane aurait rencontré à son arrivée à Rome un citharède qui gagnait sa vie en exécutant des extraits de tragédies de Néron, menaçant de dénoncer comme subversif et coupable de lèse-majesté qui ne clamerait pas son admiration pour de telles œuvres⁵⁹. Cette pratique consistant à extraire des passages de pièces supposées connues de tous montre bien qu'elles étaient entrées dans le patrimoine culturel commun des Grecs des époques hellénistique et romaine. Les chœurs étaient naturellement les mieux adaptés à cette diffusion par extraits. Certains d'entre eux étaient entrés pour ainsi dire dans la culture de tous les jours : on les connaissait par cœur et on pouvait les chanter comme des refrains populaires. Une anecdote célèbre de Plutarque, dans la *Vie de Nicias*, le montre : quelques Athéniens prisonniers dans les Latomies en 413 av. J.-C., après le désastre de Sicile, sauvèrent leur vie parce qu'ils connaissaient quelques vers d'Euripide qu'ils pouvaient apprendre à leurs geôliers siciliens. Plutarque ajoute que les Syracusains, comme tous les Siciliens, en étaient entichés au point d'avoir accueilli un navire de Caunos dans leur port car quelques passagers « connaissaient des chants (ῥήματα) d'Euripide »⁶⁰.

58. A. DIHLE, *op. cit.* (n. 44), p. 34-37.

59. Philstr., *V. Ap.*, IV, 39.

60. Plut., *Nic.*, 29, 2-5 ; Plutarque offre de nombreuses autres illustrations de cette popularité des chœurs de théâtre ; voir aussi *Nic.*, 9, 7.

Revenons à ce qui a servi de prétexte à cette contribution au commentaire d'une inscription fort connue : l'apport de l'épigraphie à l'histoire littéraire. Un texte comme celui-ci permet de restituer un aspect des relations que les Grecs de l'époque hellénistique pouvaient entretenir avec les grandes œuvres littéraires du passé. Ces rapports sont, nous semble-t-il, un mélange de déférence et d'innovation. Déférence car les chefs-d'œuvre du théâtre du V^e s. sont devenus un *κτῆμα ἐς ἀεί* pour reprendre la célèbre expression de Thucydide. Mais cela ne signifie pas que l'héritage culturel archaïque (la poésie épique) ou classique (le théâtre) était seulement considéré comme une pièce de musée à laquelle il n'était pas possible de toucher. À l'occasion en effet, on le voit ici pour le théâtre classique, on osait prendre certaines libertés soit en composant une musique nouvelle sur ces vers vénérables soit en les utilisant sous forme de morceaux choisis. Le rapprochement opéré par Satyros avec un autre poème, sans doute plus récent, mais traitant lui aussi de thèmes dionysiaques, est l'une de ces formes d'appropriation de ce passé. À l'époque hellénistique, le théâtre classique faisait mieux que de survivre, il restait bien vivant⁶¹.

Christophe CHANDEZON
*Université Paul-Valéry
 Montpellier*

61. Sur la vitalité du théâtre grec à l'époque hellénistique, voir B. LE GUEN, « Théâtre et cités à l'époque hellénistique », *REG*, 108, 1995, p. 59-90.

« LA GRÈCE ENTIÈRE EST LE TOMBEAU D'EURIPIDE »

Vie, mort et immortalité des poètes tragiques : quelques réflexions sur l'imaginaire biographique et sur la caverne d'Euripide*

par Pierre SAUZEAU

On a retrouvé la grotte d'Euripide ! Une nouvelle de ce genre exige des vérifications, une évaluation, et au préalable une réflexion. Nous devrions nous assurer que nous comprenons correctement le statut du poète tragique en tant que personne, vivante ou disparue, dans l'imaginaire des Grecs de l'antiquité. Il faudrait étudier par quel processus *imaginaire* Eschyle, Sophocle et Euripide sont devenus non seulement les auteurs fameux de textes fixés, rejoués, commentés, non seulement des classiques, mais des *personnages* au destin exceptionnel et significatif, voire des *héros*. Voici les questions auxquelles nous voudrions tenter de répondre. L'enquête s'annonce vaste et touche à plusieurs domaines : l'histoire littéraire - celle de la

* Nous tenons à remercier M. B. Schouler et Mlle F. Frazier pour leurs informations sur l'histoire du genre biographique en Grèce ancienne, et I. Lolos qui a bien voulu, par l'intermédiaire de notre ami S. Pérentidis, nous communiquer les plus récentes informations sur ses découvertes à Salamine.

tragédie, celle de la biographie - ; l'histoire sociale et politique - statut du poète tragique dans la cité, et par rapport à l'ensemble du monde grec - ; histoire des mentalités et de la religion - évolution du concept de héros, importance du fait dionysiaque.

L'essentiel de nos connaissances biographiques sur les Tragiques provient de *Vies* dont il convient de rappeler le genre littéraire, s'il existe véritablement¹. Il sera temps ensuite d'évaluer ce que peut être leur valeur historique au sens factuel. La naissance du genre reste obscure et ses antécédents sont discutés. Certaines anecdotes sur Sophocle² remontent à Ion de Chios, contemporain du poète, qui avait raconté dans ses *Ἐπιδημίαι* (*Voyages*) les faits et les propos des sages rencontrés en chemin : cela relève à la rigueur de la préhistoire du genre. La recherche biographique proprement dite ne naît en Grèce qu'au IV^e siècle, au sein de l'école péripatéticienne. Les *Vies* concernent les grands hommes politiques, les savants, les écrivains. Aristoxène de Tarente³, fondateur de la biographie littéraire, Philochore, Dicéarque, Satyros et Hermippos de Smyrne rédigent des *Bioi* consacrées en particulier aux Tragiques. On ne saurait trop insister sur ce point : le processus par lequel naît la biographie, au sein de l'école péripatéticienne, est indissociable de la tradition sur les Tragiques. Un papyrus découvert en 1911 à Oxyrhynchos (*P. Oxy.* 1176 = 4 Kovacs) a permis de lire une partie de la *Vie d'Euripide* de Satyros, ouvrage dialogué d'un péripatéticien du III^e siècle av. J.-C.,

1. Deux repères essentiels pour l'histoire des débuts de la biographie en Grèce : F. LEO, *Die Griechische-Römische Biographie*, Leipzig, 1901 ; A. MOMIGLIANO, *The Development of Greek Biography*, Cambridge Mass., 1971 (trad. franç., Strasbourg, 1991). Pour les *Vies* de poètes, la référence (même si, comme nous allons le montrer, on n'est pas obligé de suivre l'auteur en tous points) est le livre de M.R. LEFKOWITZ, *The Lives of Greek Poets*, London, 1981.

2. Soph. T 75 Radt.

3. Voir en dernier lieu E. VILLARI, « Une hypothèse sur les sources d'Athénée (*Deipn.*, I 20 e-f) et de la *Vita Sophoclis* (§ 3-5) : Aristoxène musicien et biographe », *REG*, 109, 1996, p. 696-706.

et ainsi renouvelé notre connaissance sur un genre plus élégant et complexe⁴ qu'on ne l'imaginait.

Par la suite, les grammairiens alexandrins (qui, par l'intermédiaire de Démétrios de Phalère, dépendent également de l'influence péripatéticienne) accompagnent leurs éditions d'une notice biographique. Ces documents anonymes, composés suivant une série de rubriques (famille, signes concernant l'enfant, époque, événements, genre de vie et caractère, œuvres, mort...), sont généralement considérés comme de maladroites compilations : on peut aussi y voir des notices rédigées par des professeurs et faisant le bilan des polémiques érudites. Originaux et notices seront repris, pas toujours adroitement, par des érudits comme Aulu-Gelle ou Hésychius. La plupart de ces compilations, sans prétention littéraire, mal préservées, ne se prêtent guère à une analyse précise du point de vue philologique ou historique.

Quelle est la valeur proprement historique de ces *Bioi* ? Dans quelle mesure pouvons-nous les considérer comme des documents fiables ? On doit à l'école d'Aristote aussi bien des données de fait sur le théâtre du V^e siècle (*Didaskalies*, listes de vainqueurs aux Dionysies) que ce goût de l'anecdote qui tend à envahir le récit. La démarche « historique » des biographes anciens, même des plus scrupuleux, n'est ni celle de Thucydide ni la nôtre. Cependant, si les faits sont le plus souvent confus, mal assurés, si beaucoup sont carrément fantaisistes, du point de vue qui est le nôtre le témoignage de ces *Bioi* reste précieux : nous pouvons nous faire une idée de

4. Selon les termes d'A. MOMIGLIANO, *Problèmes d'historiographie ancienne et moderne*, Paris, 1983, p. 113. Sur Satyros, cf. G. ARRIGHETTI, *La Vita di Euripide*, Pisa, 1964 ; S. WEST, « Satyrus : Peripatetic or Alexandrian ? », *GRBS*, 15, 1974, p. 279-287.

l'imaginaire qui entoure et souvent façonne le souvenir des Tragiques⁵.

Leurs *Vies* s'inscrivent dans une tradition qui est celle des *Vies* de poètes comme Homère, Hésiode ou Archiloque. Autant dire que le récit est essentiellement tiré soit directement de leur œuvre, dont il représente en fait une interprétation⁶, soit de celle des Comiques, qui constituait déjà une interprétation : Aristophane cite Phrynichos, Eschyle, Agathon et Sophocle, et, sans parler des nombreuses parodies, met trois fois en scène Euripide, de son vivant (*Thesmophories*, *Acharniens*) ou après sa mort, face à Eschyle (*Grenouilles*). Son œuvre constitue un témoignage sur l'image volontiers caricaturale qu'on pouvait se faire des poètes à partir de leurs pièces⁷.

Pour M.R. Lefkowitz, tout ou presque s'explique ainsi par l'œuvre et par les Comiques⁸. Cette position manque de nuances. Pour qui s'intéresse à l'imaginaire, il convient de sortir clairement du piège que constitue dans un tel domaine l'opposition du vrai et du faux⁹, même s'il revient à l'historien de distinguer, quand c'est possible, l'information digne de foi de la création légendaire. Certaines

5. Nous concentrerons notre recherche sur l'aspect biographique du problème, laissant de côté les informations et les jugements proprement littéraires.

6. M.R. LEFKOWITZ, *op. cit.*, p. 67.

7. M.R. LEFKOWITZ, *op. cit.*, p. 68.

8. « The primary source material for the lives of the tragic poets are the dramas themselves... » (M.R. LEFKOWITZ, *op. cit.*, p. 67) ; « Euripides' biography is based on poetry about and by Euripides. » (*ibid.*, p. 88).

9. M.R. LEFKOWITZ, « The Poet as Hero : Fifth-century autobiography and subsequent biographical fiction », *CQ*, 28, 1978, p. 1-11 : « If we stop being angry at the lives for failing to be historical, and look at them rather as myths or fairy tales, some informative patterns begin to emerge.. » (p. 1). Mais l'auteur semble avoir du mal à accepter cette règle de méthode. « Nous ne pouvons nier que la biographie a revêtu une nouvelle signification au moment où les socratiques ont exploré cette zone entre vérité et fiction qui déconcerte tant l'historien. Nous ne comprenons pas ce qu'était la biographie au IV^e siècle si nous refusons d'admettre qu'elle en est venue à occuper une place ambiguë entre réalité et imaginaire. » A. MOMIGLIANO, *Les Origines...*, *op. cit.*, p. 71.

données personnelles sont forcément invérifiables ; d'autres, qu'on aurait pu aussi bien révoquer en doute, sont par hasard confirmées par l'épigraphie. Et surtout les *Vies* se conforment également à quelques schémas traditionnels de type légendaire qu'il ne faudrait pour autant ni mépriser comme relevant d'un genre puéril ni considérer comme des formes fixes ou mortes. G. Nagy a montré qu'une *Vie* comme celle d'Ésope comportait une fonction étiologique liée à un culte¹⁰. D'autre part, les *Vies* des Tragiques correspondent à une élaboration idéologique complexe et apparaissent, grâce à la comparaison, comme faisant partie d'un système souple et vivant.

Pour que ce système fonctionne, il a fallu d'abord éliminer les autres auteurs de tragédies, plus ou moins injustement¹¹ : la triade classique est déjà virtuellement constituée à l'époque des *Grenouilles*¹². Dès lors, chacun tient une place et joue un rôle. C'est ce système, où les faits sont comme fondus dans le creuset de l'imaginaire, que nous allons tenter de décrire¹³, selon l'ordre des « rubriques » que suivaient les biographes anciens.

10. G. NAGY, *The Best of the Achaeans*, 1979 ; nous citons d'après la trad. française par J. Carlier et N. Loraux, *Le Meilleur des Achéens*, Paris, 1994, p. 330 s.

11. Voir Ar., *Ran.*, 89, 92 s. Mais l'œuvre de poètes comme Phrynichos ou Agathon (cf. P. LEVEQUE, *Agathon*, Paris, 1955) méritait certainement de ne pas disparaître. La personnalité remarquable d'Agathon, beau, élégant, « dilettante » raffiné et hospitalier, a été évoquée par Aristophane et par Platon de façon si frappante qu'on peut s'étonner de ne pas la voir figurer à part entière dans le système des *Vies* de Tragiques. Aristote mentionne encore Agathon et bien d'autres auteurs aux côtés des trois classiques. Thespis mis à part, le marbre de Paros, rédigé en 269 av. J.-C., ne connaît plus que le trio canonique. Cf. P. VIDAL-NAQUET in J.-P. VERNANT & P. VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie II*, Paris, 1986, p. 91 s.

12. Le personnage de Sophocle n'apparaît pas dans les *Grenouilles*, sans doute parce que la pièce était déjà rédigée quand il est mort, à l'automne 406 : cf. V. MARTIN, « Euripide et Ménandre face à leur public », in *Euripide, Entretiens de la fondation Hardt*, Vandœuvres-Genève, 1958, p. 245-272, spécialement n. 1, p. 246.

13 Le corpus des *Bioi* qui nous intéressent est quelque peu encombré de textes secondaires : nous nous contenterons de présenter ici l'essentiel.

Les premières rubriques des *Vies* nous informent de la naissance, de l'origine et des « enfances » de nos poètes. La première donnée importante concerne la *citoyenneté* des poètes : tous trois sont « Athéniens de naissance », même si un auteur mal inspiré, Istros, a pu attribuer à Sophocle une origine étrangère (de Phlionte) : la *Vie* n'a guère de mal à anéantir ces bruits mal fondés¹⁴. Bien entendu, l'information est capitale, s'agissant de la tragédie, genre essentiellement lié à la vie politique de la cité, un genre qui caractérise en fait

- Eschyle : un certain nombre de manuscrits, dont le fameux *Mediceus*, donnent une *Vie d'Eschyle* anonyme, « compilation maladroite et incomplète » d'après P. Mazon (*Eschyle*, Paris, 1931, t. I, p. 1). Conformément à une règle d'ailleurs souvent violée et heureusement abandonnée par la suite, la collection Guillaume-Budé ne donnait pas la traduction des documents annexés aux œuvres publiées ; c'est pourquoi on devra chercher la traduction de la *Vie* d'Eschyle chez A. WARTELLE, « La "Vie" d'Eschyle », *BAGB*, 4, 1965, p. 477-482. Il en va de même pour Sophocle ; en revanche, la traduction de la *Vie* d'Euripide figure dans le premier volume de l'édition CUF.

- Sophocle : documents rassemblés par S. RADT, *TrGF*, IV, 1977, p. 29-95. La *Vie* ancienne (traduction française rédigée par A. Dain sur les brouillons de P. Mazon in A. DAIN, « La "Vie" de Sophocle », *BAGB*, 4e série, 4, 1958, p. 3-6) transmise par le *Marcianus* (Γένος Σοφοκλέους ; T 1 Radt) s'appuie sur Aristoxène (§ 23), sur Satyros (§ 6, 13, 14 ; T 148 Radt), sur Istros (§ 1, 3, 6, 14, 17). Douris de Samos (T 150 Radt) avait écrit également sur Sophocle.

- Euripide : les textes sont ici plus nombreux et plus variés. Tous sont maintenant réunis et traduits en anglais par D. KOVACS, *Euripidea*, Leiden, New York, Köln, 1994 ; voir aussi M. DELCOURT, « Biographies anciennes d'Euripide », *AC*, 2, 1933, p. 271-290. Le document le plus complet est la *Vie* (Γένος Εὐριπίδου καὶ βίος, que nous appellerons, selon l'usage γένος), éditée et traduite en français par L. MÉRIDIER (*Euripide*, Paris, 1925, t. I, p. 1-5), et qui comporte trois parties distinctes : γένος 1 est une biographie complète, γένος 2 est une étude littéraire et anecdotique, γένος 3 une courte notice biographique. La *Vie* dialoguée de Satyros constitue l'une des sources les plus importantes de la *Vie* γένος. Il convient d'ajouter les renseignements, fournis en plus grand nombre que pour les deux autres Tragiques, par le Marbre de Paros, les notices d'Hésychius, de la *Souda*, d'Aulu-Gelle etc.

14. Agathon était également citoyen d'Athènes (cf. P. LÉVÊQUE, *op. cit.*, p. 25 s.) de même qu'Aristophane. Les poètes comiques du IV^e siècle seront, en revanche, d'origine plus cosmopolite.

l'Athènes démocratique du V^e siècle¹⁵. Il faudra bien s'en souvenir quand nous en serons à la mort des poètes - qui n'est pas toujours « citoyenne ». Plus complexes sont les questions de leur milieu d'origine et de leur lieu de naissance.

Eschyle serait un Eupatride¹⁶ ; mais Sophocle est soupçonné d'une naissance « modeste », son père étant d'après Aristoxène (Fr. 115 Wehrli) un charpentier, d'après Istros (*FGrHist.* 334 F 33) un bronzier : là encore, la *Vie* défend la mémoire du poète contre ces accusations, que le mépris grec du travail manuel rend très graves. Les arguments ne lui manquent d'ailleurs pas pour souligner la qualité sociale du futur stratège, et pour aboutir à cette conclusion : le père *possédait* des esclaves bronziers et charpentiers. Il n'est pas question que la gloire de la tragédie attique ait pu naître dans un atelier.

L'Euripide de la tradition, s'il est, comme les autres, citoyen, commence dès sa naissance à se distinguer à sa façon : sa mère serait une marchande de légumes, son père un cabaretier. Le thème de la marchande de légumes remonte à la Comédie Ancienne et ne repose sans doute pas sur un fait réel¹⁷ ; mais ce qui est significatif, c'est que cette version s'est imposée, malgré les témoignages contraires et les protestations isolées de Philochore¹⁸. Tout se passe déjà comme si Euripide était le Tragique « différent ». Dans les *Grenouilles* (v. 780

15. C. MEIER, *Die politische Kunst der griechischen Tragödie*, München, 1988, trad. franç., *De la tragédie grecque comme art politique*, Paris, 1991. J.-P. VERNANT & P. VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie*, Paris, 1972. IDEM, *Mythe et tragédie II*, *op. cit.* Sur la survie de la Tragédie à l'époque hellénistique, cf. *infra*.

16. Euaion, le fils d'Eschyle, est appelé *kalos* sur un certain nombre de vases du milieu du ve siècle : indice d'un milieu élevé. Cf. J.R. GREEN, *Theatre in Ancient Greek Society*, London & New York, 1994, p. 13.

17. Scholie à Ar., *Ach.*, 457 ; voir C.P. RUCK, « Euripides' Mother : Vegetables and the Phallos in Aristophanes », *Arion*, n. s. 2, 1976, p. 13-57.

18. « Il n'est pas vrai que sa mère fût marchande de légumes ; elle appartenait en effet à une famille très noble, comme le démontre Philochore » (*Souda*, s.u. Εὐριπίδης ; *FGrH* 328 F 218).

s.), il est le favori de la populace ; du reste la *Vie* ne cherche pas à nier l'humble origine du poète, pourtant fort douteuse historiquement.

Eschyle naît, nous dit-on, à Éleusis ; Sophocle à Colone ; Euripide à Salamine. Ces faits sont considérés comme authentiques, en tout cas comme vraisemblables. L'origine éleusinienne de la famille d'Eschyle semble confirmée par l'épigraphie¹⁹. Sinon, l'hypercritique aurait volontiers soupçonné cette information de provenir d'une interprétation de l'œuvre²⁰. Les rapports entre l'œuvre et la vie de l'auteur sont en vérité plus complexes que ne le supposent certains érudits. La naissance de Sophocle à Colone est confirmée par une inscription²¹ : n'aurait-on pu prétendre qu'elle avait été déduite du sujet d'*Œdipe à Colone* ? L'explication de la *Vie* par l'œuvre montre ici ses limites, et le fameux chœur en l'honneur de Colone ne prouve que le génie du poète et son amour du pays natal. Quant à Euripide, on ignore si sa famille était originaire de Salamine ou si elle s'y était réfugiée, comme le prétend la notice de la *Souda*²².

La *Vie* ne dit rien de l'éducation ni de la vocation poétique d'Eschyle, sauf qu'elle fut précoce ; mais Pausanias, décrivant des

19. M.R. LEFKOWITZ, *op. cit.*, p. 68.

20. Eschyle avait écrit des *Éleusiens* où figuraient peut-être deux beaux vers cités par Aristophane (*Ran.*, 886 ; Fr. 467 Radt) :

Δήμητερ ἢ θρέψασα τὴν ἐμὴν φρένα
εἶναί με τῶν σῶν ἄξιον μυστηρίων

Déméter, qui a nourri mon esprit, fais que je sois digne de tes mystères

(trad. H. Van Daele)

M.R. LEFKOWITZ, *art. cit.*, p. 7 : « one wonders if the idea that Æschylus comes from the deme of Eleusis might not have its aition in Æschylus'prayer to Demeter... »

21. T 18 Radt.

22. 2 Kovacs.

portraits d'auteurs de théâtre (1, 21, 2) évoque, plutôt hors de propos, un texte du poète qu'il transmet à sa façon :

Eschyle dit que dans sa prime jeunesse il dormait dans un champ, où il était venu surveiller des raisins ; Dionysos lui apparut et l'invita à composer des tragédies ; quand le jour fut venu - disposé donc à suivre ce commandement - il n'avait dès lors aucun mal quand il se mit à composer...

(trad. J. Pouilloux)

Nous ne saurions trop insister sur l'importance, dans notre dossier, des éléments dionysiaques qui battent en brèche cette tendance ancienne et toujours vivace à nier tout rapport entre la tragédie et Dionysos. Il est d'ailleurs curieux que ce témoignage isolé sur la vocation du poète, variation dionysiaque sur la vocation d'Hésiode, n'ait pas été repris - ou ait été censuré ? - par nos biographes. Ils gardent en revanche le souvenir de la *paideia* parfaite de Sophocle (*Vie*, 1, 3). Quant à Euripide, à qui un oracle a promis des couronnes (γένοϋς, l. 5 s.), il se consacre d'abord au sport (pancrace et pugilat) non sans succès, puis à la peinture, avant de comprendre que sa vocation est ailleurs. Nous avons là un thème folklorique caractéristique : celui de l'oracle incompris. Nous gardons aussi l'impression d'un personnage plus « flottant » que les autres, instable, inquiet, mais aussi riche de possibilités variées.

Dans l'Athènes du V^e siècle, un citoyen, c'est potentiellement un soldat. Eschyle est avant tout présenté comme un combattant modèle des Guerres Médiques. Le poète avait sans doute 35 ans à Marathon. Il n'y a, nous semble-t-il, aucune raison de douter de sa participation à la fameuse bataille, même si les preuves formelles manquent²³. Son frère Cynégyre,

23. Il nous semble que les doutes de M.R. LEFKOWITZ (*op. cit.*, p. 69) sur ce point relèvent de l'hypercritique. Ion de Chios, contemporain du poète, confirme l'information (*FGrHist* 392 F 7).

qui s'accrochait à la poupe d'un navire, tomba, la main tranchée d'un coup de hache.

(Hérodote, *Enquête*, VI, 114)

Il appartient certainement à l'histoire²⁴ ; mais Ameinias de Pallène, signalé également par Hérodote (VIII, 84, 1 ; 93, 1)²⁵ comme l'un des plus héroïques combattants de la bataille de Salamine, n'a rien à voir avec Eschyle ; puisqu'il est désigné comme frère du poète par Diodore de Sicile (XI, 27, 2), qui dépend d'Éphore, il faut admettre que l'arrangement de la légende s'est fait dès le IV^e siècle.

Voilà qui paraîtra encore plus étonnant au lecteur moderne : l'épithaphe d'Eschyle donnée par la *Vie* (10) - sans doute apocryphe²⁶, mais selon nous ancienne, et de rédaction athénienne - ne dit rien de sa gloire littéraire ; l'auteur a cru bon de n'évoquer sur la stèle que son héroïsme à Marathon :

ἀλαήν δ' εὐδόκιμον Μαραθῶνιον ἄλσος ἂν εἴποι
καὶ βαθυχαιτήεις Μῆδος ἐπιστάμενος.

Sa vaillance fameuse, c'est le bois sacré de Marathon qui peut
la dire,
Ainsi que le Mède chevelu qui en subit l'épreuve.

Pausanias (1, 14, 5), qui attribue l'épithaphe à Eschyle lui-même, admire qu'il n'ait

24. Remarquons, en passant, qu'Hérodote ne définit le personnage que comme « fils d'Euphorion » mais ne dit rien de sa parenté avec Eschyle.

25. Voir aussi Plut., *Thém.* 19. Sur la confusion, cf. P. MAZON, *Eschyle, op. cit.*, p. II-III, n. 7.

26. J. FAIRWEATHER, « Fiction in the Biographies of Ancient Writers », *Ancient Society*, 5, 1974, p. 234-255, cf. p. 254.

rien rappelé d'autre dans son épitaphe, lui qui pourtant avait atteint une telle renommée de poète...²⁷

La tradition biographique entend, suivant une donnée athénienne précoce et durable, faire d'Eschyle un « citoyen modèle » de naissance aristocratique, hoplite à Marathon et à Platées, mais prenant part également à la victoire navale de Salamine²⁸, comme pour « couvrir » toutes les significations idéologiques qu'Athènes attribuait aux différentes batailles des Guerres Médiques.

Le personnage de Sophocle s'organise ici de façon subtile par rapport à celui d'Eschyle. La gloire des Guerres Médiques devait lui échapper en raison de son âge ; cependant il lui est associé à sa façon :

Après la bataille de Salamine, quand les Athéniens célébraient le trophée, c'est lui qui, la lyre en main, nu et frotté d'huile, donnait le ton au chœur qui chantait l'ode triomphale.

(*Vie*, 3)

De fait, la carrière civique et militaire de Sophocle nous est présentée de façon bien différente de celle d'Eschyle. D'après la *Vie* (9) :

Les Athéniens l'élirent stratège à l'âge de soixante-sept ans, sept ans avant la guerre du Péloponnèse, dans la guerre contre les Anéens...²⁹

Cette information est douteuse³⁰. Mais nous avons sur l'activité publique du poète des informations plus sûres qui permettent

27. Quand il visite la *Stoa poikilè*, on lui montre un personnage comme figurant Eschyle à Marathon (1, 21, 2). Curieusement, le Périégète ne le signale pas à propos de la *Stoa* (en 1, 15, 3), mais ensuite, en décrivant le théâtre de Dionysos. Pline l'Ancien (*N.H.*, 35, 57) signale, lui, une figure représentant Cynégire.

28. Quelle est ici la part de l'interprétation de l'œuvre, c'est-à-dire des *Perses* ? Cf. Plut., *Thém.*, 14, 1.

29. Vers 428 av. J.-C. Cf. Thc., III, 19, 2 ; 32, 2 ; IV, 75, 1.

30. V. EHRENBERG, *Sophocles and Pericles*, Oxford, 1954, p. 117.

d'entrevoir comment s'élabore la tradition. Sophocle était président des *hellénotamiai* en 443/442 (tâche qui ne semble pas correspondre à une véritable ambition politique, mais convenait à un citoyen de haut rang) et stratège en 441-440³¹. Il participa alors, au côté de Périclès, à une campagne navale contre les Samiens, où il ne brilla guère, d'après Ion de Chios³². Plutarque (*Vie de Nicias*, 15, 2) lui attribue enfin une nouvelle stratégie en même temps que Nicias (entre 421 et 415), ce qui paraît invraisemblable à V. Ehrenberg à cause de l'âge du poète (près de 80 ans). Enfin Sophocle aurait participé à la commission des dix *probouloi* chargés de réorganiser les institutions athéniennes en 413 : il aurait d'ailleurs regretté ensuite d'avoir accepté ce rôle, d'après Aristote (*Rhétorique*, III, 1419)³³. Au total, une vie publique assez active, sans doute favorisée par sa notoriété de poète, et qu'on essaye parfois de rapprocher de son œuvre, non sans imprudence. La tradition biographique proprement dite, très confuse, ne développe guère cet aspect du personnage, et tente même de minimiser la compétence militaire du poète, comme si lui seyait davantage le rôle plaisant d'homme du monde³⁴, se ju-

31. Un des arguments de l'*Antigone* affirme que son succès avec cette pièce (sans doute aux Dionysies de 442) contribua à son élection comme stratège. V. EHRENBERG, *op. cit.*, p. 80 ; 117 s.

32. Ath., 13, 603 C.

33. Les compromissions politiques de Sophocle sont gommées par la tradition biographique. J. ISAAC, *Les Oligarques*, Paris, 1944, rééd. 1989, p. 58, établit un rapprochement hardi, et implicite, avec le maréchal Pétain : « Au nombre de ces Anciens figurait le poète Sophocle, âgé de plus de quatre-vingts ans : le nom vénéré d'un illustre vieillard fait bien sur la façade de certaines entreprises de démolition ; il aide à camoufler les plus suspectes : cela aussi est de tous les temps... » Je remercie C. Chandezon qui m'a signalé ces lignes curieuses.

34. « En politique, il n'avait ni plus de lumières (σοφός) ni plus d'initiative que n'importe quel autre honnête homme d'Athènes » (Ion de Chios, in Ath., 13, 603 E). On se demandera si le thème de la « sagesse » de Sophocle ne dépend pas pour une part de son nom. Cf. Ar., *Ran.*, 1516-1519 ; curieusement, ni D. DEL CORNO, *Aristofane : Le Rane*, F. L. Valla, 1992, ni K. DOVER, *Aristophanes : Frogs*, Oxford, 1993, ne signalent la possibilité du jeu de mots.

geant lui-même « meilleur stratège en amour qu'à la guerre ». Les regrettables compromissions politiques de son vieil âge disparaissent de la tradition biographique.

Comme le hasard fait bien les choses ! Euripide serait né le jour où Eschyle, homme fait, contribuait, dans les rangs des Athéniens, au triomphe de Salamine³⁵, que Sophocle adolescent célébra comme nous venons de le voir. Mais le hasard, comme souvent, a été aidé par la tradition³⁶. On ne nous dit presque rien de la vie civile d'Euripide. Aristote (*Rhétorique*, II, 6, 20) semble faire allusion à une ambassade à Syracuse, mais personne ne mentionne une quelconque activité militaire d'Euripide ; pourtant, s'il avait trouvé moyen d'éviter la guerre, les Comiques ne se seraient certainement pas privés d'en faire des gorges chaudes... Ce silence fait donc sans doute partie de l'élaboration idéologique qui éloigne Euripide de la gloire civile dont sont entourés, d'une manière ou d'une autre, Eschyle et Sophocle. Ici encore, il se distingue, et négativement du point de vue de la Cité, en apparaissant comme un *apragmôn*.

35. γένοϋ, l. 21. Plut., *Quaest. Conv.*, 8, 1, 1, 717 C ; sur une autre prétendue coïncidence entre la mort d'Euripide et la naissance de Denys de Syracuse, cf. *infra*.

36. Le mythe plaît à G.E. LESSING :

Ce fut à Salamine qu'il plut à la muse tragique de réunir alors ses trois favoris dans une gradation symbolique : l'intrépide Eschyle contribua à la victoire, Sophocle, à la fleur de l'adolescence, dansa autour des trophées et Euripide naquit sur cette heureuse île, le jour même de la victoire.

(*Laokoon*, 1766, trad. franç., 1990, Paris, p. 191)

Eschyle, né vers 525, avait environ 45 ans en 480, Sophocle, né en 496 ou 495, environ 15 ans. En fait, d'après le Marbre de Paros (*FGH* 239 A 50 = 6 Kovacs), Euripide serait né vers 485. Cf. L. MÉRIDIÉ, *op. cit.*, p. IV. La date de la mort d'Euripide sera elle aussi « interprétée » comme une coïncidence providentielle (cf. *infra*).

Nous ne nous attarderons pas ici sur ce qui fait la gloire proprement littéraire des poètes, mais nous devons tenir compte de l'image de leur génie telle que la retient la tradition biographique. On sait l'importance qu'accordaient les Anciens aux « inventions » qu'on attribuait aux grands hommes, mythiques ou historiques. Nos trois poètes sont donc, d'après les *Vies*, des inventeurs³⁷. Inutile de dire que les érudits modernes contestent vigoureusement plusieurs de ces prétendues inventions et leurs attributions³⁸. Le thème des inventions ne manque d'ailleurs pas d'ambiguïté : car si « être le premier » caractérise un personnage quasi héroïque, la nouveauté n'est pas forcément une bonne chose, loin de là ! Certaines inventions d'Euripide sont ainsi suspectes - même, parfois, pour les modernes.

Plus sûres historiquement, les victoires aux concours tragiques sont interprétées par la tradition. Les trois « grands » tragiques se caractérisent en effet inégalement par leurs succès. Eschyle remporta treize victoires, sans parler des posthumes³⁹. La *Vie* γένοϋς insiste sur la maigreur du bilan d'Euripide (cinq victoires dont une posthume)⁴⁰. En réalité, Euripide a obtenu un chœur chaque fois, ou presque, qu'il en a demandé. La carrière de Sophocle est, de ce point de vue, beaucoup plus brillante : il a obtenu le premier prix vingt fois, soit deux fois sur trois. Les statistiques ne sont jamais neutres : elles confirment le schéma canonique, qui fait d'Eschyle le grand

37. *Vie* d'Eschyle, 13 : mises en scène frappantes ; gants, amples vêtements, cothurnes ; troisième acteur (à moins que ce soit une innovation de Sophocle). *Vie* de Sophocle (4-6) : l'auteur renonce au rôle d'acteur ; crée le troisième acteur, le bâton recourbé, les sandales blanches ; *Vie* γένοϋς d'Euripide (l. 8-9) : prologues, dissertations sur les choses de la nature, des discours faits suivant les règles de l'art, reconnaissances... Notons qu'Agathon avait été lui aussi un inventeur (P. LÉVÊQUE, *op. cit.*, p. 55).

38. Cf. O. TAPLIN, *The Stagecraft of Aeschylus*, 1977, Oxford.

39. Cf. A. WARTELLE, *Histoire du texte d'Eschyle*, Paris, 1971, p. 22-23.

40. Voir aussi Aulu-Gelle, 17, 4, 3 = 41 Kovacs.

ancêtre, de Sophocle le favori de tous, et d'Euripide, malgré sa gloire et sa postérité, le mal-aimé.

Passons de la vie publique à l'*ethos* privé. Sophocle et Euripide, nous allons le voir, s'opposent par leur caractère et leurs relations avec les femmes ou leurs concitoyens. De la vie privée d'Eschyle, en revanche, la *Vie* ne nous dit pratiquement rien, ce qui en soit est significatif⁴¹. Aristophane⁴² en fait un caractère abrupt et coléreux pour faire écho à ses personnages des *Sept contre Thèbes*, mais la plaisanterie n'est pas retenue par la tradition. Il en va de même du thème d'Eschyle « ivrogne », qui remonte à Chamailéon⁴³ : « De même Eschyle, rapporte-t-on, composait ses tragédies en buvant [...] ; c'est la totalité de ses drames qui est pleine de Dionysos. » (Plut., *Propos de Table*, VII, 10 ; 715 E). Lié à l'œuvre⁴⁴, ce motif se rattache au thème dionysiaque, lui-même indissociable du théâtre ; mais il disparaît de la tradition biographique. La personnalité propre du poète, ses éventuels défauts de caractère, les thèmes sentis comme indignes de lui s'effacent devant son héroïsme et son génie créateur.

Le personnage de Sophocle, en revanche, est mieux caractérisé (*Vie*, 7) :

Le charme de son caractère fut toujours tel qu'il était aimé partout et de tous.

41. On cite de lui des propos empreints d'une fière modestie ; par ex., Porph., *De abst.*, II, 18.

42. *Ran.*, 992.

43. Fr. 40 Wehrli ; cf. Ath., 1, 22 A ; 10, 428 F ; Plut., Fr. 130 Sandbach ; *Quaest. Conv.*, I, 5, 622 E, etc.

44. Dans le drame satyrique des *Cabires* on voyait ivres les compagnons de Jason. Sophocle aurait dit : « Même quand il fait bien, c'est sans le savoir. » A. Wartelle voit là « Eschyle sous un jour plus humain » (*op. cit.*, p. 43) et compare le café de Balzac ou l'absinthe de Verlaine ; mais il ajoute lui-même : « Mieux vaudrait sans doute établir un rapport entre l'ivresse tragique d'Eschyle et le culte de Dionysos... » On ne saurait mieux dire.

Ce caractère urbain et facile à vivre apparaît déjà chez Aristophane⁴⁵ qui est peut-être la source de la *Vie*. Celle-ci, d'après Istros, évoque un artiste attentif à ses acteurs, et qui organisa un *thiase* où se réunissaient des « amateurs cultivés » (*Vie*, 6). En vérité, une anecdote (*Vie*, 13) sur ses démêlés avec un de ses petits-fils, Iophon, laisse entrevoir une vie familiale assez compliquée, mais le récit est censé montrer son esprit et l'orgueil légitime du génie. D'autres histoires plaisantes⁴⁶ évoquent une vie amoureuse plus particulièrement tournée vers les amours pédérastiques de rencontre : ses partenaires sont de jeunes garçons de basse condition ; rien donc qui puisse choquer les Grecs de l'époque.

Le dernier mot reste au poète comique Phrynichos qui, dans sa comédie des *Muses*, jouée en 404, lui dédiait ces vers :

Heureux Sophocle ! Il est mort après une longue vie. Il a eu et chance et talent. Il a fait quantité de belles tragédies, et il a obtenu une belle fin, sans jamais avoir subi un revers⁴⁷.

Ainsi se dessine un personnage qui représente non seulement un homme heureux jusqu'au dernier jour, c'est-à-dire fondamentalement *anti-tragique*, en contradiction apparente avec ses personnages et le sens de son œuvre ; mais aussi l'Athénien *kalos kagathos* tel que les Athéniens eux-mêmes se le représentent. On souligne aussi sa piété (*Vie*, 11-12) comme un élément important de sa personnalité. Nous devons y revenir.

En opposition totale avec Sophocle apparaît le caractère d'Euripide. Le poète passe pour avoir eu un affreux caractère :

45. *Ran.*, 82 ; 788-790

46. *Ath.*, 13, 604 D = Hiéronymos de Rhodes, fr. 35 Wehrli = Soph. T 75 Radt = 54 Kovacs..

47. Trad. P. Mazon.

il était d'aspect chagrin, méditatif et sévère, ennemi du rire et des femmes...

(γένος, l. 65-67)

Il était, nous dit-on, détesté de ses concitoyens (γένος, l. 85)⁴⁸. Il s'agit là, n'en doutons pas, d'un *thème* qui a pu partir d'une certaine réalité, mais qui a été déformé : on lit entre les lignes d'Aristophane la popularité d'Euripide ; un thème exagéré et organisé pour souligner la structure d'ensemble de l'image des Tragiques, et surtout l'opposition Sophocle-Euripide. Le premier était pieux : d'après Satyros⁴⁹, Euripide aurait été accusé d'impiété par Cléon.

Du point de vue sexuel également les deux tragiques se conduisent à l'opposé. De notoriété publique Sophocle s'intéresse aux garçons. Euripide⁵⁰ est parfois également taxé de pédérastie ; mais (c'est tout autre chose, et beaucoup plus grave) on ira jusqu'à lui reprocher d'avoir été amoureux d'Agathon⁵¹ alors barbu et âgé de quarante ans⁵². En tout cas, il passe pour s'être intéressé passionnément aux femmes (φιλογύνης par rapport à Sophocle, φιλομειραξ d'après Athénée, 13, 603 E) jusqu'à tomber dans les pratiques adultères : encore une déviation anti-sociale. Sophocle lui-même, nous dit-on, lui en fait plaisamment le reproche⁵³, opposant de manière intéressante son attitude misogyne dans ses tragédies avec ses goûts au lit. Dans le même temps, c'est un mari trompé par ses deux épouses successives (γένος, l. 68 s. ; 90 s.) d'où sa prétendue haine des

48. P.T. STEVENS, « Euripides and the Athenians », *JHS*, 76, 1956, p. 87-94.

49. Fr. 39, X. Il faut rappeler qu'Eschyle avait également eu des ennuis sur ce plan : il aurait divulgué le secret des Mystères d'Éleusis (cf. *Él.*, *V.H.*, 5, 19 ; *Arstt.*, *Nic.*, III, 1111 a ; *Clém.*, *Str.*, 2, 14, 60, 2).

50. A. POWELL ed., *Euripides, Women and Sexuality*, London & New York, 1990 ; en part., W. POOLE, « Male Homosexuality in Euripides », p. 108-150.

51. *Él.*, *V.H.*, 13, 4 ; 2, 21 (56 Kovacs) ; idem, *Amat.*, 770 C.

52. *Plut.*, *Regum apoph.*, 177 A (55 Kovacs).

53. *Ath.*, XIII, 5, 557 E = Hiéronymos de Rhodes fr. 36 Wehrli = *Soph. T* 58 a Radt = 90 Kovacs.

femmes...Voilà un thème comique par excellence⁵⁴, développé à loisir. Le personnage de Sophocle est valorisé même dans ses faiblesses, celui d'Euripide semble appeler une dérision systématique, contre laquelle, il faut le dire, se dresse parfois une vigoureuse défense⁵⁵.

Un des principaux thèmes de nos *Vies* concerne le rapport du poète avec ses concitoyens, l'amour ou le « désamour » réciproque entre le Tragique et la Cité d'Athènes. L'importance de ce thème découle directement de la nature profondément politique du théâtre grec. Or il se trouve que deux des trois grands tragiques, Eschyle et Euripide, trouvent la mort loin de la terre patrie, dans une situation proche de l'exil⁵⁶.

D'après Aristophane, « Eschyle ne s'entendait pas avec les Athéniens...⁵⁷ ». De son exil en Sicile, la *Vie* (6-7) cite trois explications différentes : sa rivalité avec Sophocle ; « sa défaite devant Simonide dans un concours d'élégies en l'honneur des morts de Marathon », la terreur causée par la mise en scène des *Euménides*. D'après la biographie de la *Souda*, il partit en Sicile à la suite d'un accident au théâtre, « en raison de la chute des bancs (διὰ τὸ πεσεῖν τὰ ἰσθία) ».

Les motivations du départ d'Eschyle restent donc floues, mal établies. Ce qui en revanche apparaît clairement, c'est la crise de confiance entre le grand Tragique et le peuple d'Athènes, qui conduit le poète à la cour du tyran sicilien (*Vie*, 8-9 ; 16) où l'on reprend les *Perses* en 471⁵⁸ ; où l'on construit un théâtre⁵⁹ et où l'on crée les *Étnéennes* pour la fondation d'une cité.

54. Arist., *Ran.*, 1048.

55. Cf. par ex. *Vie* γένος, l. 78-80 ; 88 ; 120.

56. Thème traité par Plutarque, *De Exil.*, 13, 604 D-F.

57. *Ran.*, 807.

58. Schol. *Ran.*, 1028 (Ératosthène).

59. L. POLLACCO, « Théâtre, société, organisation de l'État », in *Théâtres et spectacles dans l'Antiquité*, Strasbourg, 1981, p. 5-15 ; cf. p. 8.

Le thème de l'exil dissimule donc un choix plus grave encore : celui de renoncer au rôle du poète démocratique - choisi et récompensé par la Cité dans un système agonistique - pour celui, certainement plus confortable, de favori du tyran, comme Simonide. Le choix aussi de *transformer la fonction même de la tragédie*, inventée à Athènes *par et pour* la démocratie, en spectacle encore politique certes, mais dépourvu de son contexte essentiel.

L'histoire se répète avec Euripide, parti d'abord en Magnésie (*Vie γένοϋς*, l. 22 s.) puis invité en Macédoine par Archélaos⁶⁰ (comme d'ailleurs Agathon⁶¹ et Zeuxis⁶²) mais cette fois les motivations du poète sont sans doute plus précises et plus profondes⁶³.

Aussi disait-on du poète qu'il était grand ami des étrangers,
parce qu'il était très aimé d'eux, tandis que les Athéniens le
haïssaient... (*γένοϋς*, l. 86-88)

Le mot « haine » est sans doute exagéré, nous l'avons dit. Ce qui cependant laisse penser que le drame de l'expatriation repose réellement sur une déchirure personnelle, c'est que, comme l'a démontré L. BORDAUX, l'exil d'Euripide est comme annoncé dans son œuvre⁶⁴. Le pathétique de cet exil n'avait pas échappé à Plutarque qui opposait les vers patriotiques d'Euripide à son expatriation volontaire⁶⁵. Allant contre l'image traditionnelle depuis Aristophane d'un poète immoral, Lycurgue (*Contre Léocrate*, 100) soulignait déjà la valeur d'exemple civique et patriotique de l'*Erechtheus*, et cite de beaux vers comme celui-ci :

60. M.R. LEFKOWITZ, *op. cit.*, p. 103, met cependant en doute, d'une façon exagérément systématique selon nous, la réalité de l'exil en Macédoine.

61. Sur le séjour d'Agathon à Pella, cf. P. LÉVÊQUE, *op. cit.*, p. 67 s.

62. *Él.*, V.H., 16, 17.

63. Cf. Satyros, fr. 39 XV.

64. L. BORDAUX, « Exil et exilés dans la tragédie d'Euripide », *Pallas*, 38, 1992, p. 201-207.

65. Plut., *ibid.*, 604 E.

Ô ma patrie, puissent tous ceux qui t'habitent t'aimer autant
que moi...

(trad. F. Durrbach)

Or - et ceci constitue un point capital pour son rayonnement futur - Euripide avait plus d'une fois développé une ouverture idéologique et morale panhellénique voire cosmopolite⁶⁶.

L'air tout entier peut être franchi par l'aigle ;
la terre tout entière est une patrie pour l'homme noble.
(Fr. 1047 Nauck)

Partout la terre nourricière est une patrie.
(Fr. 777 Nauck)

En Macédoine, en tout cas, le poète semble se mettre sans réserve au service du roi : son *Archelaos*, sans doute joué en terre macédonienne, vise à rattacher un roi semi-barbare aux plus pures traditions grecques, dans une perspective de propagande politique⁶⁷. C'est pour une fois Sophocle qui se distingue des autres Tragiques, mais de façon positive :

Il était si fortement attaché à Athènes (οὕτω
φιλαθηναϊότατος) qu'en dépit de l'invitation de plusieurs
rois, il ne voulut jamais quitter son pays...

(trad. Mazon-Dain modifiée)

Il meurt donc chez lui, et jamais les Athéniens n'ont songé à chasser cet homme, génial sans cesser d'être aimable et facile.

66. H. KUCH, « Continuity and change in Greek tragedy under postclassical conditions », in A.H. SOMMERSTEIN & ALII, *Tragedy, Comedy and the Polis*, Bari, 1993, p. 545-557.

67. Sur les pièces macédoniennes d'Euripide, cf. É. DELEBECQUE, *Euripide et la guerre du Péloponnèse*, Paris, 1951, p. 389 s. ; A. HARDER, *Euripides' Kresphontes & Archelaos*, Leiden, 1985, p. 126, 130.

M.R. Lefkowitz⁶⁸ a mis en doute la réalité de l'invitation faite à Sophocle par des rois étrangers, avec des arguments qui ne paraissent pas dirimants. On voit mal pourquoi les propositions faites à Eschyle, à Simonide, à Agathon et à Euripide, peut-être à Ménandre et à Philémon, auraient manqué à Sophocle...

Le thème de l'expatriation nous paraît tout à fait essentiel dans les *Vies* des Tragiques. Il révèle la tension que crée, au sein de la Cité démocratique d'Athènes, la gloire des grands dramaturges à l'extérieur, dans le reste de la Grèce. Les *autres* peuvent être les ennemis d'Athènes : ainsi les Syracusains admirateurs d'Euripide, dans un beau passage de Satyros (39 = 4, 21 Kovacs) repris par Plutarque⁶⁹, ou bien les Spartiates admirateurs de Sophocle⁷⁰, les rois étrangers ou les tyrans. C'est tout le problème du statut du poète dans l'Antiquité qui est posé ici, de manière d'autant plus aiguë que le théâtre est, au V^e siècle, profondément lié au régime démocratique d'Athènes. En quittant Athènes, les poètes retrouvent leur statut traditionnel « à la cour des rois », comme l'explique Pausanias (1, 2, 2) qui multiplie les exemples. Sophocle se distingue par sa fidélité non seulement à sa Cité, mais surtout à son statut de poète civique au sein

68. M.R. LEFKOWITZ, *op. cit.*, p. 81. L'auteur suppose une invention due au modèle des deux autres Tragiques et d'autres poètes ; ou bien à l'interprétation abusive d'une plaisanterie d'Aristophane (*Ach.*, 646 s.). Pourtant ce thème repose sur une réalité historique et sociale attestée aussi bien avant le V^e siècle qu'après.

69 Plut., *Nic.*, 29, 2-3. « Quelques-uns [des Athéniens prisonniers dans les Latomies] durent leur salut à Euripide. De tous les Hellènes habitant la Grèce propre, les plus férus de ses poèmes étaient, paraît-il, les Siciliens [...]. Ceux [des Athéniens] qui purent alors regagner leur patrie vinrent en grand nombre saluer et complimenter Euripide, en lui racontant, les uns qu'ils avaient été affranchis pour avoir appris à leurs maîtres ce qu'ils avaient retenu de ses poèmes, les autres qu'errant à l'aventure après la bataille ils avaient reçu à manger et à boire pour avoir chanté ses mélodies... » (trad. R. Flacelière-É. Chambry). Les Syracusains admettent dans leur port un vaisseau des Cauniens parce qu'ils connaissent des chants d'Euripide.

70 Cf. *infra*.

portant. Eschyle et Euripide, vus par les *Bioi*, finissent par accorder leur style de vie à leur gloire panhellénique.

On notera que si un grand nombre d'informations analysées jusqu'ici relèvent clairement de l'imaginaire, seuls les oracles à la naissance relèvent du merveilleux. Par une sorte de symétrie entre le début et la fin de la vie, les récits concernant la mort des Tragiques nous installent en pleine invraisemblance, et parfois côtoient le fantastique. Cela vient de cette loi de l'imaginaire qui exige qu'un homme extraordinaire disparaisse d'une manière extraordinaire : mortel d'exception, il assume ainsi sa condition ambiguë. La mort d'Eschyle montre cela très clairement.

Il mourut de la façon que voici. Un aigle avait saisi dans ses serres une tortue, et comme il ne parvenait pas à maîtriser sa proie, il la précipita sur des rochers pour briser sa carapace : en fait, c'est sur le crâne du poète qu'elle avait été projetée, et elle fut ainsi la cause de sa mort ! Or un oracle qu'il avait consulté lui avait répondu : « C'est un trait venu du ciel qui te tuera. »

(Vie, 9)

La *Vie* semble avoir écarté l'interprétation comique de cette mort saugrenue : l'aigle aurait confondu le crâne chauve du poète avec un rocher⁷¹. Elle cite en revanche un peu plus loin (*Vie*, 15) une épitaphe qui sonne différemment :

αἰετοῦ ἐξ ὀνύχων βρέγμα τυπεῖς ἔθανον.

Sortie des serres d'un aigle, la mort est venue me frapper à la tête.

71. Él., *N.A.*, 16, 7. Le grand poète est de quelque façon ridicule : c'est ce que pouvait suggérer son nom Αἰσχύλοσ, dérivé, avec un diminutif, de αἰσχ- ; cf. les analyses de G. NAGY (*op. cit.*, p. 325 s.) sur Thersite et Ésopé. Euripide est également laid, d'après la *Vie*, l. 26-28.

À ce propos, P. Mazon tranchait d'une façon que nous ne pouvons plus admettre aujourd'hui : « Il est inutile de chercher une explication à ces niaiseries...⁷² ». On peut rapprocher le fragment d'un drame satyrique d'Eschyle, les *Psychagôgoi* (« Les meneurs d'âmes » ; Fr. 275 Radt) où Ulysse, qui doit périr par le venin d'une queue de raie, recevra sur la tête la fiente d'un héron !

... dans cet excrément, le dard d'une bête de mer gangrènera
ton vieux cuir déplumé...

Et puis, quelle que soit son invraisemblance⁷³, cette étrange mort convient *poétiquement au poète*. La tortue est l'animal dont la carapace est utilisée pour la fabrication de la lyre⁷⁴. L'aigle, au vol souverain, est l'oiseau qui rend visible la volonté de Zeus. La mort par l'aigle⁷⁵ correspond ainsi à la mort par la foudre que faisaient attendre les termes de l'« oracle incompris » et qui - à la fois puissance

72. P. MAZON, *Eschyle, op. cit.*, p. v.

73. Él., *ibid.*, admet le fait :

Les aigles saisissent les tortues terrestres et, d'en haut, les laissent tomber sur les rochers ; après avoir brisé la carapace, ils extraient les chairs et les mangent. C'est de cette façon, dit-on, qu'Eschyle trouva la mort...

L'accident paraît bien improbable, mais il n'est pas tout à fait invraisemblable. L'aigle en question est en effet le Gypaète (*Gypaetus barbatus*), c'est-à-dire le « vautour-aigle », grand rapace charognard, au vol majestueux, qui a effectivement pour habitude de briser les os en les lâchant de haut pour manger la moëlle. Il semble qu'il en fasse parfois autant avec les tortues. Cf. P. GÉROUDET, *Les rapaces diurnes et nocturnes d'Europe*, Lausanne, 1984⁶, p. 70.

74. Cf. *H. à Hermès*, 24 s.

75. M.R. LEFKOWITZ rapproche ce thème de celui du « Corbeau » qui tue Archiloque ; cf. M.R. LEFKOWITZ, *op. cit.*, p. 73 (Eschyle) et 29 (Archiloque).

destructrice et signe d'une élection divine - transforme les mortels en bienheureux ou en héros⁷⁶.

La *Vie* nous donne, de la mort de Sophocle, deux récits exclusifs l'une de l'autre, l'un (a) attribué à Istros et à Néanthès, l'autre (b) à Satyros (avec une variante anonyme).

a - L'acteur Philoppidès, qui pour des raisons de métier était arrivé d'Oponthe au moment de la fête des Conges, lui avait envoyé une grappe de raisin. Sophocle mit dans sa bouche un grain encore vert et son grand âge fit qu'il en mourut étouffé...

b - Satyros prétend au contraire qu'il lisait son *Antigone* et qu'étant tombé finalement sur une phrase longue et qui ne comportait ni point ni virgule permettant la moindre pose, il força trop la voix et perdit ainsi la vie et la voix en même temps. D'autres affirment que ce fut après la lecture de sa pièce, au moment même où on le proclamait vainqueur, qu'il fut vaincu à son tour par la vie et qu'il expira...

a) sans être véritablement invraisemblable, surtout chez un grand vieillard, relève sans doute de l'imaginaire. On soulignera à ce propos le caractère dionysiaque des circonstances de l'accident⁷⁷, qui conviennent au poète tragique ; une tradition, sur laquelle nous revenons *infra*, associait Dionysos aux funérailles de Sophocle.

b) ne paraît pas aussi fantaisiste et évoque pour nous la mort de Molière. Sophocle passait pour avoir une voix faible (*Vie*, 4). Cependant la date de l'*Antigone* semble pouvoir être fixée avec assurance en 443 ou 441⁷⁸...

76. A.B. COOK, *Zeus, A Study in Ancient Religion*, Cambridge, 1914-1940, II, p. 13 s. ; 22 s. ; M.P. NILSSON, *Geschichte der griechischen Religion*, I, 19673, p. 71 ; W. BURKERT, *Greek Religion*, Cambridge, 1985, p. 295. G. NAGY, *op. cit.*, p. 230. Orphée avait été, selon la version de Pausanias (9, 30, 5) foudroyé par Zeus.

77. Caractère dionysiaque souligné par le poème attribué à Simonide (*A.P.*, 7, 20).

78. T.B.L. WEBSTER, *An Introduction to Sophocles*, 1936, Oxford, London, 1969².

À la différence des anecdotes précédentes, c'est un véritable canevas de roman que le récit de la mort d'Euripide. Voici la version de la *Vie γένοϋς* (l. 49-61) :

Il y a en Macédoine un bourg appelé le bourg des Thraces parce qu'autrefois des Thraces s'y sont établis. Un jour, une chienne molosse appartenant à Archélaos s'y égara ; les Thraces l'immolèrent selon leur habitude et la mangèrent. Archélaos les frappa alors d'une amende d'un talent. Ne pouvant payer, ils prièrent Euripide d'obtenir leur acquittement en le demandant au roi. Or, quelque temps après, Euripide se reposait dans un bois devant la ville ; Archélaos étant parti à la chasse, la meute, lâchée par les chasseurs, tomba sur Euripide : le poète fut mis en pièces et dévoré. Or ces chiens étaient les petits de la chienne tuée par les Thraces. D'où le dicton qui a cours en Macédoine : « une vengeance de chienne. »

Le caractère légendaire de ce récit, avec sa conclusion étiologique, ne peut évidemment faire de doute⁷⁹. La *Vie* de Thomas Magister évoque une mort identique : le poète est « dévoré » (κατεδρώθη) par les chiens du roi,

alors qu'il se trouvait en pleine méditation dans quelque bois sacré (ἐν τινι ἄλσει).

En fait l'ensemble de cette tradition dépend de Satyros (*fr.* 39, XX-XXI = 22-23 Kovacs)⁸⁰. La *Souda* connaît de ce récit plusieurs variantes importantes :

a) le poète fut bien attaqué par les chiens du roi, mais à la suite d'un complot tramé par des poètes jaloux ou un serviteur du roi. Cette version est résumée par Aulu-Gelle (15, 20, 9).

b) il fut déchiré non par des chiens, mais par des femmes, la nuit, alors qu'il allait retrouver l'éromène du roi.

79. C'était déjà l'avis du poète Adaios (*A.P.*, 7, 51), qui préfère attribuer la mort du Tragique à la vieillesse. Pausanias (1, 2, 2) exprime aussi ses doutes.

80. Cf. aussi *A.P.*, 7, 44.

c) ou bien, alors qu'il allait retrouver une femme mariée.

On distingue assez nettement les différentes composantes de ces récits. À la base, une mort par (*dia*)*sparagmos*, soit par le fait de chiens de chasse soit par le fait des femmes. On peut étudier la question de trois points de vue :

1) évaluer l'influence de l'œuvre du poète lui-même ou de celle des comiques.

Il est certain que la pièce des *Bacchantes*, et particulièrement la terrible mort de Penthée déchiré par sa propre mère Agavè et par ses compagnes, a frappé l'imagination des Anciens, comme le montre l'anecdote racontée par Plutarque à propos de la mort de Crassus⁸¹. On se gardera cependant d'affirmer aussi abruptement que M.R. Lefkowitz :

The *Bacchae* is the source [...] of the story about the poet's violent death in Macedonia⁸².

Une autre source au moins est à prendre en compte : les *Thesmophories* d'Aristophane. D'ailleurs, d'après la *Vie γένος* (l. 77-79),

les femmes résolurent de le tuer en pénétrant dans la grotte où il passait son temps à écrire⁸³.

Il s'agit évidemment d'un doublet du récit de la mort par les femmes. On évitera cependant de réduire la signification de ce récit à une simple transposition de la Comédie. Il pourrait bien s'agir aussi de la mise en scène d'une métaphore : « être mis en pièces » par ses ennemis⁸⁴ ; mais de toute façon il ne faut pas s'en tenir là.

81. Plut., *Crass.*, 33. Cf. dans ce volume, l'article de C. CHANDEZON, « La base de Satyros à Delphes : le théâtre classique et son public à l'époque hellénistique ».

82. M.R. LEFKOWITZ, *op. cit.*, p. 104.

83. Voir aussi *Vie γένος*, l. 100-104.

84. « Les poètes comiques l'attaquaient et le déchiraient (δισύροντες) par jalousie. » (*Vie γένος*, l. 121). Cf. M.R. LEFKOWITZ, *op. cit.*, p. 90.

2) considérer que le récit repose sur un *mythème*, plus spécialement *dionysiaque* et orphique.

En effet le (*dia*)*sparagmos*, qui appartient aussi au mythe, est d'abord un fait rituel, une forme particulière de sacrifice, chaque participant déchirant la victime ; celle-ci est animale, mais, au moins au niveau mythique, elle peut être humaine. La légende d'Actéon⁸⁵ fonctionne ici comme modèle, puisque le malheureux chasseur est dévoré par ses chiens⁸⁶. Ces animaux empruntent une part de leur signification symbolique au monde infernal, au passage dans l'au-delà. D'autre part, le texte des *Bacchantes* (v. 731, 977) compare les ménades déchaînées à des chiennes.

La mort par déchirement rappelle également la mort d'Hippolyte, qu'Euripide avait évoquée⁸⁷. Mais le culte où le (*dia*)*sparagmos* joue un rôle important est bien entendu le culte dionysiaque⁸⁸. C'est pourquoi la mort de Penthée dans les *Bacchantes* a été adaptée au destin d'Euripide : il convient une fois encore de souligner la dimension dionysiaque des *Vies* des poètes tragiques. D'autre part, notre récit se déroule non dans n'importe quel bois, mais dans un bois sacré, un *alsos* ; celui-ci est situé en Macédoine, et se colore explicitement de religion « thrace⁸⁹ ». On

85. Celle-ci constitue, dans les *Bacchantes*, un thème récurrent : v. 230, 337 s., 1227, 1291.

86. S. REINACH, « Actéon », *Cultes, Mythes et Religions*, III, Paris, 1908, p. 24-53, rééd. Paris, 1996, p. 855-875. W. BURKERT, *Homo Necans*, Berkeley, L.A., London, 1983, p. 109 s.

87. Eur., *Hipp.*, 1236 s.

88. Sur le *sparagmos* dionysiaque, thème désormais bien connu, cf. Eur., *Bacch.*, 135 s., 145 s., 735-745 ; voir par exemple W. OTTO, *Dionysos, le Mythe et le culte*, traduit de l'all. par P. Lévy, Paris, 1969, p. 143 ; H. JEANMAIRE, *Dionysos : histoire du culte de Bacchus*, Paris, 1951, p. 252 s. E.R. DODDS, *The Greeks & the Irrational*, Berkeley, 1959, trad. fr., *Les Grecs et l'irrationnel*, Champs-Flammarion, 1977, p. 273.

89. Sur la Thrace et son image à Athènes au ve siècle, cf. R. PARKER, *op. cit.*, p. 172 s.

ne peut éviter de rapprocher la fin d'Euripide de celle du Thrace Orphée⁹⁰, musicien comme lui, comme lui victime de la jalousie ou de la haine des femmes qui le mettent en pièces⁹¹.

3) étudier comment le (*dia*)*sparagmos* est intégré dans un « roman » et plus précisément motivé.

L'accident se transforme dans certains récits en meurtre, voire en assassinat, avec pour mobile une jalousie soit professionnelle, soit amoureuse, et dans ce cas, homosexuelle ou non⁹². Il s'agit d'une évolution générale du récit qui tend à privilégier un certain réalisme, les motivations psychologiques et morales, dont la tragédie euripidéenne constitue justement un modèle, et qu'on peut suivre dans la Comédie moyenne ou le roman. La mort d'Euripide appartient à son époque : Plutarque, qui cite Timée (*Quaest. Conv.*, 8, 1, 1, 717 C) met en parallèle les coïncidences de sa naissance avec la bataille de Salamine⁹³ et de sa mort avec le jour où naquit Denys l'Ancien, « la Fortune, selon le mot de Timée, faisant au même moment sortir de scène celui qui représentait les malheurs tragiques (τὸν μμητην [...] τῶν τραγικῶν παθῶν) pour faire entrer celui qui allait les jouer (τὸν ἀγωνιστήν)... » (trad. F. Frazier-J. Sirinelli).

La question du *tombeau* des poètes joue un rôle important dans la mesure où elle est liée à plusieurs des thèmes analysés ici, celui de l'exil, celui du statut héroïque. Aimé de ses concitoyens, aimant sa

90. Cf. Eur., *Al.*, 966 s.

91. W.H. ROSCHER, *Lex GRM*, s.u. Orpheus (M. Gruppe). S. REINACH, « La mort d'Orphée », *RA*, 1902, 2, p. 242-279 = *Cultes, Mythes et Religions*, II, Paris, 1906, p. 85-122, rééd. 1996, p. 527-554, article riche, mais encombré de totémisme et de comparaisons hâtives.

92. Cf. *supra*. On comparera les différentes traditions sur les motifs des Ménades qui déchirent Orphée : punition divine d'après Platon (*Conv.*, VII, 179 C) ; vengeance féministe (Paus., 9, 30, 5 ; Verg., *G.*, 4, 519) ; punition de l'homosexualité (*Ov.*, *M.*, 11, 8 s.), etc.

93. Bataille qui aurait eu lieu le même jour que celle d'Himère...

cité, Sophocle meurt dans son pays et son corps est placé dans la tombe de sa famille, à onze stades des murs d'Athènes (*Vie*, 15). On racontait à propos de ses funérailles (*Vie*, 15⁹⁴) une anecdote intéressante : le général spartiate Lysandre construisait alors un mur pour assiéger les Athéniens. Dionysos lui apparaît deux fois de suite en rêve pour lui ordonner de laisser se dérouler les funérailles. Ayant appris l'identité du mort, il envoie un héraut et autorise la cérémonie. Nous retrouvons ici, tressés dans la même anecdote, la présence insistante de Dionysos, une situation qui n'est pas sans évoquer l'*Œdipe à Colone*, qui retrace les étapes progressives de l'héroïsation d'Œdipe⁹⁵, enfin le thème de la gloire panhellénique du poète, y compris chez les pires ennemis de sa cité.

La mort en exil des deux autres grands Tragiques crée aux Athéniens un grave problème. La tombe d'Eschyle se trouvait en Sicile, à Géla, où le poète était mort (*Vie*, 10) : elle y était très honorée. Le tombeau d'Euripide était en Macédoine, et, d'après Aulu-Gelle (15, 20, 10), les Macédoniens, très fiers de posséder ses restes, refusèrent de les rendre aux Athéniens ; en conséquence un cénotaphe lui fut élevé à Athènes, avec cette inscription composée, nous dit-on, par l'historien Thucydide ou par Timothée, le poète lyrique⁹⁶ :

Μνημα μὲν Ἑλλάς ἅπασ' Εὐριπίδου· ὄστ' ἔα δ' ἴσχει
 γῆ Μακεδῶν, ἥπερ δέξατο τέρμα βίου·
 πατρὶς δ' Ἑλλάδος Ἑλλάς, Ἀθηναί. Πολλὰ δὲ μούσαις
 τέρψας ἐκ πολλῶν καὶ ἔπαινον ἔχει.

La Grèce entière est le tombeau d'Euripide ; mais ses os sont restés dans la terre de Macédoine, là où il atteignit la terme de

94. Voir aussi Plin., *H.N.*, 7, 109 ; Solin., 1, 118 ; Paus., 1, 21, 1.

95. C.M. BOWRA, *Sophoclean Tragedy*, Oxford, 1944, p. 309 ; J. JOUANNA, « Espaces sacrés, rites et oracles dans l'*Œdipe à Colone* de Sophocle », *REG*, 108, 1995, p. 38-58, en part. p. 51.

96. Il s'agit de Timothée de Milet (447-357) ; cf. Plut., *Apophth. Archel.*, 4, 177 B. Thucydide et Timothée avaient séjourné en Macédoine en même temps qu'Euripide.

sa vie. Sa patrie, c'est la Grèce de la Grèce, Athènes ; son art plein de charme lui valut de nombreux éloges⁹⁷.
(trad. Méridier modifiée)

L'auteur oppose la tombe proprement dite, « les os », située en Macédoine, et la gloire panhellénique du poète. Chaque passant, devant une tombe, fait revivre le défunt en lisant son nom. Dans le cas d'Euripide, chaque acteur, chaque lecteur, dans l'ensemble du monde grec, rappelle à la vie le poète disparu. Mais notre auteur va plus loin, faisant d'Athènes, la patrie d'Euripide, la « Grèce de la Grèce ». Il s'agit évidemment de récupérer pour la plus grande gloire d'Athènes le tombeau du génie mort en exil.

Le phénomène héroïque a reçu depuis quelques années des éclairages nouveaux, dont nous ne pouvons évoquer ici l'importante bibliographie. La question qui nous concerne, beaucoup moins étudiée, est celle de l'héroïsation des personnages historiques⁹⁸ qui se sont distingués - en bien ou en mal - comme les fondateurs de cités, les morts de Marathon, les athlètes⁹⁹, mais aussi le citoyen lapidé ou l'ennemi vaincu¹⁰⁰. Et dans cette série, bien sûr, et en bonne place, le poète : on peut citer Homère, Hésiode, Archiloque, Pindare. De par ses dons exceptionnels, le poète connaît un sort différent de celui du

97 Cette épitaphe se retrouve dans l'*Anthologie Palatine*, 7, 45. Elle est attribuée à Thucydide également par Athénée, V, 157 D. Il convient de rapprocher Thc., II, 43, 3, où Périclès déclare : « Les hommes illustres ont toute la terre pour tombeau (Ἄνδρῶν γὰρ ἐπιφανῶν πᾶσα γῆ τάφος). » Mais, malgré A.M. DESROUSSEAUX (in P. WALTZ, A.M. DESROUSSEAUX & ALII, *A.P.*, 7, 1-363), Paris, 1938, *ad loc.*), cela ne suffit pas pour confirmer l'attribution.

98. L.R. FARNELL, *Greek Hero Cults and Ideas of Immortality*, Oxford, 1921, p. 361-372. Synthèse sur la question in M. JOST, *Aspects de la vie religieuse en Grèce*, Paris, 1992, p. 68-70.

99. F. BOHRINGER, « Cultes d'athlètes en Grèce classique ; propos politiques, discours mythiques », *REA*, 81, 1979, p. 5-18.

100. M. VISSER, « Worship your enemy : Aspects of the cult of heroes in ancient Greece », *HThR*, 75, 1982, p. 403-428. L'héroïsation des morts récents va se développer et souvent se banaliser à l'époque hellénistique.

commun des mortels : il trouve une mort extraordinaire, voulue par les dieux ; il jouit d'une ou de plusieurs nouvelles vies, comme Hésiode¹⁰¹ ou Épiménide. De par la puissance de leur personnalité, les poètes peuvent gagner le statut héroïque. C'est ainsi qu'Archiloque reçut à Paros un culte héroïque sur le conseil de l'oracle de Delphes¹⁰². Mais le grand homme est honoré pour sa force guerrière, sa violence même, davantage que pour sa poésie¹⁰³. Le cas des Tragiques et de l'image qu'en donnent les *Vies* est quelque peu différent : un nouvel héroïsme est en gestation, dont le modèle est en partie dans les tragédies d'Euripide lui-même¹⁰⁴.

Le culte héroïque traditionnel est indissociable du tombeau¹⁰⁵, ce qui aggrave, pour les Athéniens, le problème de leurs grands poètes tragiques morts expatriés. Eschyle fut, d'après la *Vie* (10), héroïsé à Géla ; et cette héroïsation s'accompagne d'une reprise rituelle de ses drames : on retrouve ici, transformé, le lien ancien entre le héros et la tragédie.

À son tombeau venaient en pèlerinage tous ceux qui avaient consacré leur vie à l'art tragique, pour y offrir des sacrifices héroïques (ἐνῆγιζον) et y déclamer ses drames.

(trad. Wartelle légèrement modifiée)

Sophocle, qui avait eu, lui, le bon goût de mourir à Athènes, y fut héroïsé ; c'est ce que nous apprend la *Vie* :

(11) Il obtint aussi la prêtrise du culte d'Alcon (τὴν τοῦ Ἄλκωνος ἱερωσύνην), qui était un héros élevé chez Chiron

101. Épigramme attribuée à Pindare (EG, 428 s.); cf. MC KAY, « Hesiod's rejuvenation », *CQ*, 1959, p. 1-5 ; A. BRELICH, *Gli eroi greci*, Rome, 1958, p. 321.

102. G. A. PRIVITERA, « Archiloco e la divinità dell' Archilocheion », *RFIC*, 94, 1966, p. 5-25.

103. M.R. LEFKOWITZ, *op. cit.*, p. 31.

104. M.R. LEFKOWITZ, *art. cit.*

105. Voir par exemple W. BURKERT, *op. cit.*, p. 203.

avec Asklépios. Son propre culte fut consacré (ἱδρύνθη) par son propre fils Iophon après sa mort...¹⁰⁶ (17) Istros dit qu'en raison du mérite de l'homme, les Athéniens allèrent jusqu'à décréter qu'on célébrerait tous les ans un sacrifice (θύειν) en son honneur...

On nous dit d'autre part qu'en tant que héros, il reçut le nom de *Dexion*¹⁰⁷ « celui qui accueille » : selon Plutarque (*Numa*, 4, 10) il avait reçu dans sa maison Asklépios¹⁰⁸. Cette héroïsation présente en tout cas ce caractère particulier qu'elle ne découle pas seulement de sa gloire de poète, mais aussi de sa piété, sur laquelle insiste la *Vie* (12), de son engagement au service de héros guérisseurs¹⁰⁹ : lui-même devient un héros pour une part en tant que « fondateur » de culte. Que cette piété soit conservatrice, à l'ancienne mode, comme on s'est plu à le dire, ou plutôt novatrice, puisque le poète participe à l'évolution religieuse de son époque, le fait important est dans ce lien entre la dimension héroïque de la religion athénienne et la personne du poète tragique : car la tragédie elle-même est indissociable du

106. Le texte de cette phrase est corrompu et incomplet ; il faut comprendre, comme l'expliquait A. Dain, *art. cit.*, p. 6 :

Sophocle obtint la prêtrise du culte d'Alcon, qui était un héros élevé chez Chiron avec Asclépios (et lui-même à son tour fut considéré comme un héros) et son culte fut consacré...

107. *Etyim. Magn.*, s.u. Δεξιῶν. Le culte de Dexion est attesté épigraphiquement pour le IV^e siècle : *IG*, II2, 1252, 1253, 1259. E. KEARNS, « The Heroes of Attica », *BICS* suppl. 57, 1989, p. 154 : « the objections of M. Lefkowitz [...] do not seriously injure the credibility of this tradition. »

108. Voir l'explication détaillée de P. MAZON, *Sophocle, op. cit.*, t. I, p. XIV, et les analyses de R. PARKER, *Athenian Religion. A History*, Oxford, 1996, p. 176 s.

109. Ἄλκων « celui qui guérit », entre en série avec Chiron et Asklépios. Mais c'est une conjecture peut-être inutile de Meineke ; les manuscrits portent Ἄλων. Cf. E. KEARNS, *art. cit.*, p. 145-147. Il faut citer aussi le nom d' Ἄμυνος, qui convient bien à un héros de ce type, et était honoré non loin de Dexion. Cf. R. PARKER, *op. cit.*, p. 185, avec la bibliographie. On peut trouver, dans les *Trachiniennes*, le *Philoctète* et l'*Antigone* des échos de l'intérêt de Sophocle pour la médecine (cf. par ex. C. SEGAL, *Tragedy & Civilization*, Cambr. Mass. & London, 1981, p. 292, 295).

culte des héros (peut-être dès son « origine »), celle de Sophocle mais aussi celle d'Eschyle et d'Euripide¹¹⁰.

Malgré le deuil public mené par Sophocle (*Vie γένοϋς*, l. 45-49), les textes ne nous informent pas formellement de l'héroïsation d'Euripide, mais la *Vie* la suggère ainsi :

Il fut enterré en Macédoine. Un cénotaphe¹¹¹ lui fut élevé à Athènes [...]. Les deux monuments, dit-on, furent frappés par la foudre.
(l. 38-45)

Ainsi, la foudre ne frappe pas un vivant pour en faire un héros bienheureux, mais sa tombe pour qu'elle devienne sacrée. Zeus ne lésine pas : tombe et cénotaphe sont également honorés. À vrai dire, pour Plutarque¹¹², qui fait à Euripide l'honneur d'un rapprochement avec Lycurgue, le législateur de Sparte, seule la tombe macédonienne a reçu un tel signe de la faveur des dieux¹¹³. Il est aisé d'apercevoir, dans le texte de la *Vie*, la rivalité entre la Macédoine et Athènes à propos de l'héroïsation d'Euripide : les calomnies, la laideur du poète, ses infortunes privées ou publiques, réelles ou supposées, toute cette tradition de dérision, ne nuisent en rien au processus de l'imaginaire religieux qui transforme le souvenir.

On assiste ici à une évolution capitale des mentalités religieuses, celle du concept de héros. Le deuil public qui accompagne le décès de nos poètes doit être considéré comme un signe en vue de leur éventuelle héroïsation. Il signifie le passage de la notoriété ou de la gloire d'un vivant à un statut tout différent, qui concerne, protège ou symbolise la collectivité - mais laquelle ? D'une part, l'héroïsation

110. R. SEAFORD, *Reciprocity & Ritual*, Oxford, 1994, p. 123 s.

111. Monument visité par Pausanias, 1, 2, 2.

112. Plut., *Lyc.*, 31, 5. Cf. aussi *A.P.*, VII, 49 (Bianor de Bithynie).

113. Tombe merveilleuse, avec deux sources aux effets contraires (Plin., *H.N.*, 31, 28 ; Vitruve, *De arch.*, 8, 16), comme celle de Trophonios. Cf. M.R. LEFKOWITZ, *op. cit.*, p. 97.

évolue à partir du IV^e siècle vers cette conception de l'homme *divin* qui prendra tant d'importance dans l'Antiquité tardive, en relation avec le développement du genre biographique. D'autre part, la véritable immortalité des Tragiques, c'est la préservation et la fixation de leurs textes et la reprise de leurs œuvres. Parallèlement à l'héroïsation religieuse, fonctionne un processus de sacralisation littéraire qui est un fait athénien, mais aussi panhellénique, et qui de toute façon transforme en profondeur le statut de l'œuvre tragique. Nous avons évoqué *supra* la reprise des *Perses* en Sicile, dès 471. Les Athéniens

tenaient [Eschyle] en si grande estime qu'après sa mort, ils décidèrent par décret d'accorder un chœur à qui voudrait faire représenter ses tragédies. (Vie, 11)

La première représentation hors-concours d'une ancienne tragédie eut lieu en 386 ; la reprise d'anciennes tragédies devient annuelle vers 340. Ces reprises supposent la conservation par écrit des œuvres classiques. Denys de Syracuse se procure à prix d'or la lyre, les tablettes et le stylet d'Euripide, qu'il consacre aux Muses (*Vie* γένοϋς, l. 80-85). On ne saurait mieux symboliser le nouveau statut du poète comme *écrivain*, et cette sacralisation de l'œuvre par l'écrit, qui va contribuer à la préserver pour la postérité. Euripide, qui fut, nous dit-on, l'un des premiers « intellectuels » à posséder une bibliothèque¹¹⁴ représente le passage d'une culture surtout orale à une culture de l'écrit¹¹⁵ ; désormais, les textes du théâtre athénien vont entrer dans les bibliothèques. Au moment où l'on organise la reprise régulière des pièces classiques, Lycurgue ordonne

114. Cf. Ar., *Ran.*, 943 ; Ath., I, 3 A. Euripide sur l'écriture : cf. Fr. 578 Nauck.

115. E.A. HAVELOCK, *The Literate Revolution in Greece and its Cultural Consequences*, Princeton, 1982, p. 261-313. Sur la tendance d'Aristote à mettre à l'écart la représentation dramatique au profit de la lecture, voir dans ce volume F. FRAZIER, « Public et spectacle dans la *Poétique* d'Aristote ».

d'exécuter en bronze des effigies des poètes Eschyle, Sophocle et Euripide et de transcrire leurs tragédies pour en conserver aux archives la copie dont le secrétaire de la cité devait donner lecture aux acteurs avec défense d'en modifier le texte à la représentation.

(Pseudo-Plutarque, *Vie des Dix orateurs*, 15, 841 F¹¹⁶)

Au terme de cette enquête, revenons, pour y trouver rassemblés les thèmes essentiels de notre propos, à cette fameuse caverne d'Euripide dont nous sommes parti, et que la *Vie* a empruntée à Satyros (39 = 4, 12 Kovacs).

Il avait, dit-on, fait aménager une grotte ouvrant sur la mer (σπήλαιον [...] ἀναπνοὴν ἔχων εἰς τὴν θάλασσαν), et il y passait des journées entières, fuyant la foule. Voilà pourquoi il emprunte à la mer la plupart de ses comparaisons.

(γένοϋς l. 62-65 ; trad. Méridier)

Un archéologue grec, I. Lolos, a fait récemment sensation en annonçant pouvoir identifier, sur l'île de Salamine, la fameuse grotte d'Euripide avec celle de Péristéria¹¹⁷ ; un fragment de *skypchos* portant le nom du poète attesterait un culte héroïque. Cette retentissante découverte pose, à vrai dire, une série de questions troublantes. N'étant nous-même ni archéologue ni épigraphiste, nous ne pouvons pas, bien entendu, trancher au sujet de la validité d'une découverte aussi importante, et nous nous contenterons, dans l'attente d'une publication définitive, d'exprimer ici certaines réserves. Le tesson de

116. A. WARTELLE, *op. cit.*, p. 105 ; J.-P. VERNANT & P. VIDAL-NAQUET, *op. cit.*, p. 92. Nous renonçons, pour ne pas alourdir à l'excès notre propos, à développer ici la question des statues et des portraits de nos poètes, qui n'est pas étrangère à notre sujet. Cf. B. GENTILI-G. CERRI, *Storia e biografia nel pensiero antico*, Roma-Bari, 1983, p. 74-77.

117. Nous avons eu accès à quelques articles parus dans la presse, en particulier I. LOLOS, in *Archeologia*, n° 334, 1997, p. 4-6 ; N. PAPHITIS, « Drinking mug fragment leads to Euripides' cave of inspiration », in *Athens Greek News*, 5 Oct. 1997, IDEM, « Archeological finds point to cave as lost Euripides retreat », *ibid.*, 1 feb. 1998, et surtout à un prérapport du fouilleur, I. Lolos (déc. 1997).

skyphos date de 430-420 av. J.-C. environ ; le graffiti, apparemment, de la période romaine. L'hypothèse de I. Lolos en ferait la dédicace d'un objet personnel du poète (ou prétendu tel) une fois la grotte devenue un *hérôon* d'Euripide. Un problème plus grave encore : l'identification du nom inscrit, qui, au vu de la photographie, pourrait ne pas être celui d'Euripide. La présence d'un deuxième π , à l'endroit de la brisure, semble probable. On pourrait donc songer à des noms bien attestés comme Εὐρίππη, Εὐρίππίδης... Ou bien à une « faute d'orthographe » qui n'a évidemment rien d'impossible.

Peut-on, d'autre part, admettre sans discussion qu'Euripide ait installé son bureau de travail dans une caverne que Philochore - d'après Aulu-Gelle qui, l'ayant visitée lui-même¹¹⁸, confirme l'impression de son prédécesseur - jugeait « *taetram et horridam* » et qu'H. Smith, la journaliste du *Guardian*, ne semble pas (s'il s'agit bien de la même grotte) avoir jugée très confortable¹¹⁹ ? Pourtant I. Lolos met l'utilisation par Euripide en série avec les autres fonctions beaucoup plus habituelles : habitat néolithique, inhumations mycéniennes, culte durant la période romaine, refuge au Moyen-Âge¹²⁰. Il convient de replacer l'usage d'Euripide dans un contexte qui puisse expliquer ce que faisait le poète dans sa grotte, ou plutôt, ce qu'on a pu imaginer qu'il y faisait.

118. Un auteur pourtant « non-visuel » d'après L. HOLFORD-STREVEN, « Aulus Gellius : the Non-Visual Portraitist », in M.J. EDWARDS & S. SWAIN, *Portraits : Biographical Representation in the Greek & latin Literature of the Roman Empire*, Oxford, 1997, p. 93-116.

119. H. SMITH, « Greek poet's gloomy grotto found », *The Guardian*, Feb. 5, 1998.

120. I. LOLOS, *art. cit.*, p. 5.

La grotte constitue pour les préhellènes comme pour les Grecs, un élément important de leur univers réel, imaginaire et religieux¹²¹. Dans la réalité, la grotte est un abri momentané ou plus durable, utile au voyageur, à l'exclu, au berger. Ce peut être aussi le refuge des amours irrégulières, dans la réalité sans doute comme dans le mythe : pensons à la grotte où Apollon viole Créuse, dans l'*Ion* d'Euripide (v. 17).

Mais une caverne, qui a pu abriter les premiers hommes¹²² et servir de repaire à toutes sortes de monstres, n'est pas une vraie maison pour un homme civilisé. Le Philoctète de Sophocle (v. 534) qualifie son misérable abri d'« habitation inhabitable » (ὄικον εἰσοόκησιν).

Les poètes aiment à s'isoler : c'est un lieu commun¹²³, et Eschyle s'était retiré sur un rocher pour méditer quand la tortue lui tomba sur la tête. Euripide, le poète philosophe¹²⁴, le misanthrope, le mal-aimé, se réfugie dans la grotte de son domaine pour abriter sa solitude - avant de se retirer dans l'*alsos* macédonien où les chiens le dépèceront. C'est ainsi que, pour la tradition biographique, la caverne d'Euripide est explicitement le symbole de son statut de penseur et de son attitude anti-sociale. Mais il ne faut pas nous contenter

121. Malgré l'intérêt évident du sujet, il n'existe malheureusement pas à notre connaissance d'étude d'ensemble consacrée à la grotte dans la culture grecque. Rapide bilan chez H. LAVAGNE, *Operosa Antra, Recherches sur la grotte à Rome de Sylla à Hadrien*, Rome, 1988 ; pour la Grèce, voir par exemple G. SIEBERT, « Imaginaire et images de la grotte dans la Grèce archaïque et classique », *Ktéma*, 15, 1990, p. 151-172 ; R. BUXTON, *La Grèce de l'imaginaire : les contextes de la mythologie*, Paris, 1996, p. 122 s.

122. Esch., *Pr.*, 453.

123. Cf. Esch., *Ag.*, 757.

124. γένοϋς l. 19 s. ; 113 s. ; élève d'Anaxagore (l. 9-10) ; disciple de Socrate (l. 11), qu'Aristophane dans les *Nuées* représente suspendu dans son « pensoir »...On prétendait que Socrate aidait Euripide à composer (Diogène Laërce, 2, 18 = 17 Kovacs ; *Él.*, *V.H.*, 2, 13 = 18 Kovacs). Cf. aussi Satyros 38-39 (Kovacs 4, 6).

de cette première analyse, et négliger une donnée très générale qui joue certainement son rôle ici : la fonction essentielle de la caverne en Grèce, depuis la préhistoire jusqu'à la période moderne, c'est la fonction religieuse¹²⁵. Il est clair que la grotte est par définition un milieu intermédiaire entre le monde des humains et celui des dieux souterrains, qui est aussi le pays des morts - d'où l'usage de la grotte comme cimetièrre ; c'est en conséquence le lieu par excellence de l'initiation¹²⁶, y compris l'initiation du voyant et du poète. On disait qu'Homère avait composé dans une grotte près d'une source d'eau fraîche (Pausanias, 7, 5, 12). Épiménide dort quarante ans dans une grotte, avant de s'éveiller poète et purificateur (Pausanias, 1, 14, 4). Le thème de la misanthropie d'Euripide rejoint donc un thème plus ancien et plus profond.

Les hôtes divins des cavernes sont les nymphes, Pan (en Attique depuis la bataille de Marathon¹²⁷) et Dionysos (cf. par ex. Pausanias, II, 24, 4)¹²⁸. Et nous devons insister sur le caractère dionysiaque du thème de la caverne, qui convient si bien à notre poète tragique¹²⁹. Or la fouille de Péristéria a mis au jour un bol romain à décor dionysiaque, qu'I. Lolos rapproche des *Bacchantes* de notre poète. Il ne faut pas s'en tenir à ce rapprochement : tout au long de notre dossier, Dionysos apparaît comme le « patron » des Tragiques, qui ont *tout à voir* avec le Dieu au regard fascinant.

125. P. FAURE, *Fonctions des cavernes crétoises*, Paris, 1964 ; B.C. DIETRICH, « Some Light from the East on Cretan Cult Practice », *Historia*, 16, 1967, p. 385-413. IDEM, *The Origins of Greek Religion*, Berlin, 1973. IDEM, « A Religious Function of the Megaron », *RSA*, 3, 1973, p. 1-12. IDEM, « Evidence of Minoan Religious Traditions and their Survival in the Mycenaean and Greek World », *Historia*, 31, 1982, p. 1-12.

126. Par ex. la grotte de Chiron, A. Rh., *Arg.*, II, v. 509-510.

127. Hdt., 6, 105. Cf. R. PARKER, *op. cit.*, p. 163 s. P. BORGEAUD, *Recherches sur le dieu Pan*, Genève, 1979, p. 195 s.

128. P. BORGEAUD, *op. cit.*, p. 169.

129. I. LOLOS s'appuie sur le portrait du musée de Constantinople (cf. G. RICHTER, *The Portraits of the Greeks*, vol. I, London, 1965, p. 137, fig. 767).

Les divinités en question sont essentiellement marginales. On pourrait dire que la grotte est le *lieu marginal par excellence*, et la grotte d'Euripide est en outre ouverte sur la mer¹³⁰ : exactement le paysage qui forme le décor de son drame satyrique le *Cyclope*. L'île, le rivage marin, la caverne : tous les symboles sont réunis pour signifier l'exclusion, mais aussi le rêve de lointains¹³¹. Euripide, né à Salamine, porte curieusement dans son nom¹³² ses liens avec la périphérie maritime de l'Attique qu'il a chantée mieux qu'ailleurs dans l'*Iphigénie en Tauride*¹³³ :

θάλασσα κλύζει πάντα τάνθρώπων κακά

La mer lave toute souillure humaine
(*Iphigénie en Tauride*, 1193 ; trad. H. Grégoire modifiée)

Le caractère farouche d'Euripide, ses difficultés avec la Cité et la société en général, ses affinités avec le monde dionysiaque, son ouverture vers le monde reçoivent ainsi une illustration concrète dans l'image du poète installé dans sa grotte au-dessus de la mer. Cela dit, il est possible que le Tragique se soit plu à visiter ce site, à s'y retirer ; qu'il ait lui-même contribué à constituer cette image symbolique, ce mythe, un peu comme Chateaubriand ou Hugo le feront plus

130. S.A. BARLOW, *The Imagery of Euripides*, 1971, London, p. 25 s. ; nous ne pouvons admettre que le thème de la grotte au-dessus de la mer soit seulement issu des comparaisons marines, comme le voulait U. von WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, *Euripides Herakles*, Berlin, 1899, p. 6, suivi par M.R. LEFKOWITZ, *art. cit.*, p. 8.

131. On notera, pour désigner l'ouverture de la grotte, le mot ἀναπνοή « aération » ; cf. J. JOUANNA, « Le souffle, la vie et le froid : remarques sur la famille de ΨΥΧΩ d'Homère à Hippocrate », *REG*, 100, 1987, p. 203-224.

132. Le nom d'Euripide (Εὐριπίδης) est un dérivé de εὐριπος « au courant violent », de εὖ et ῥιπή ; ce mot désigne en particulier le détroit entre l'Eubée d'une part, la Béotie et l'Attique d'autre part.

133. R. BUXTON, « Iphigénie au bord de la mer », *Pallas*, 38, 1992, p. 209-214. I. Lolos pense qu'Euripide a conçu l'*Hippolyte* dans la grotte de Péristéria, parce que le paysage du golfe saronique qu'on peut en contempler forme le cadre du drame.

tard, en posant face à l'Océan¹³⁴. Mais, tout de même, la nature n'est pas la même chose pour un tragique grec que pour un écrivain romantique.

Il est certain que la grotte dite d'Euripide, poète si célèbre de son vivant et de plus en plus après sa mort, est devenue un lieu de pèlerinage cher aux habitants de Salamine et aux « touristes » d'époque romaine, attirés par le prestige de la culture grecque en général et par celui d'Euripide ; et il est possible, sinon probable, qu'un culte héroïque s'y soit développé : une caverne depuis toujours sacrée et en outre *habitée* par le souvenir du poète pouvait, aux yeux des habitants de Salamine, remplacer une tombe fâcheusement absente du territoire athénien. Le grand poète exilé est devenu, sur ses terres, à la fois un homme divin (à la nouvelle mode) et un héros local (à l'ancienne mode) à forte coloration dionysiaque. L'absence de ses restes a pu, au fond, favoriser paradoxalement cette évolution.

Rien n'empêche *a priori* que la caverne de Péristéria soit la grotte d'Euripide : elle semble même une candidate fort sérieuse, en raison de sa fréquentation à l'époque romaine et des trouvailles qui y ont été faites ; mais il manque sans doute une preuve décisive pour l'affirmer. Il faut en tout cas renoncer à imaginer le poète composant dans l'obscurité et la fraîcheur souterraines pour être tranquille¹³⁵. Il est clair que la grotte d'Euripide est *essentiellement un lieu symbolique*.

Il est grand temps sans doute de faire le bilan de toutes ces analyses. La tradition biographique ne vise en rien l'exactitude historique, mais elle ne mérite pas, tout bien considéré, le mépris des histo-

134. Mais ce rapprochement anachronique n'est valide que du point de vue méthodologique, pour rappeler la complexité du rapport qu'un poète crée entre sa réalité biographique et son imaginaire. Sur le danger d'une interprétation psychanalytique, cf. J. FAIRWEATHER, *art. cit.*, p. 239, n. 1.

135. Comme le voulait encore P.T. STEVENS, *art. cit.*, p. 88.

riens : c'est, selon l'expression de S. Dreden, « un divertissement sérieux¹³⁶ », qui relève plus de la *fiction critique* que de l'histoire. En son sein continue de s'élaborer un système à trois termes, aux oppositions complexes, où chacun des Tragiques assume le rôle d'un personnage d'exception, construit à partir d'interprétations de ses œuvres, des caricatures des comiques et des représentations contemporaines ou plus tardives, dans une perspective légendaire et idéologique, qui ne va pas sans censures, repentirs ni polémiques. On semble avoir entrepris, à un moment donné de l'élaboration des *Vies*, la chasse aux thèmes dionysiaques, progressivement éliminés ou vidés d'une partie de leur sens.

Le personnage d'Euripide se distingue dans la mesure où la tradition biographique se déchire à son sujet entre la dérision acharnée héritée des Comiques et une défense vivace qui se fait l'écho de l'immense popularité du poète à l'époque hellénistique. À cette structure qui organise les personnages des poètes se superpose une structure des trois œuvres, où P. Vidal-Naquet reconnaît une sorte d'esquisse du schéma dialectique hégélien¹³⁷.

Le poète-citoyen incarne d'une part les tensions inhérentes au fonctionnement et à l'histoire de la démocratie athénienne, d'autre part la tension entre la culture de la Cité et la culture panhellénique. Le développement, la créativité du genre tragique reflètent tour à tour l'apogée de l'Athènes démocratique, son rayonnement extraordinaire, ses crises, mais aussi l'évolution idéologique qui accompagne dès le IV^e siècle la naissance d'un nouvel univers politique et mental. Il reste que la tragédie n'est pas morte aussi vite qu'on le dit

136. Cité par A. MOMIGLIANO, *Problèmes d'historiographie...*, *op. cit.*, p. 119.

137. In J.-P. VERNANT & P. VIDAL-NAQUET, *op. cit.*, p. 93.

souvent¹³⁸ ; le siècle d'Alexandre est aussi un siècle de théâtre, placé sous le signe d'Euripide¹³⁹. Et B. Le Guen a pu affirmer que « l'on n'a jamais tant écrit pour le théâtre que durant toute la période hellénistique¹⁴⁰. » Loin de s'appauvrir, la tradition du théâtre attique se répand et s'enrichit.

C'est dans ce contexte que les trois grands Tragiques deviennent au plan panhellénique des *héros* dans un nouveau sens ; leurs pièces rejouées s'éloignent toujours davantage du contexte politique qui les a fait naître - même si la vie civique, voire la démocratie, n'a certes pas disparu avec la conquête d'Alexandre. Le théâtre attique a conquis le monde grec et rayonne intensément, comme on le voit en Grande Grèce¹⁴¹. La dimension religieuse du théâtre, qu'il faut sans doute défendre et révaluer, perdure également¹⁴². Cependant, malgré les décisions prises par la cité d'Athènes et la faveur dont elles jouissent (surtout celles d'Euripide), beaucoup de tragédies classiques disparaissent, mais enfin certaines sont heureusement préservées¹⁴³. Eschyle, si profondément lié à l'Athènes des Guerres Médiques, conserve son prestige de « père de la Tragédie¹⁴⁴ », mais n'est plus vraiment compris¹⁴⁵. Sophocle incarne l'homme grec dans sa perfection, comme son œuvre représente pour Aristote la perfection de

138. Au IV^e siècle, des poètes comme Carcinus, Astydamos et Théodecte sont cités par Aristote aux côtés de leurs grands aînés. La disparition de leur œuvre, comme celle des rivaux de nos trois « grands », ne doit pas fausser notre perspective. Cf. P.E. EASTERLING, « The end of an era ? Tragedy in the early fourth century. » in A.H. SOMMERSTEIN & ALII, *op. cit.*, p. 559-569.

139. Euripide était d'ailleurs le poète préféré d'Alexandre durant ses expéditions : Plut., *Alex.*, 8, 3.

140. B. LE GUEN, « Théâtre et cités à l'époque hellénistique : "Mort de la cité" - "Mort du théâtre" », *REG*, 108, 1995, p. 59-90.

141. J.R. GREEN, *op. cit.*, p. 51 s.

142. B. LE GUEN, *art. cit.*, p. 88.

143. Cf. J. IRIGOIN, *Tradition et critique des textes grecs*, Paris, 1977, p. 237 s.

144. Philstr., *V. Ap.*, 6, 11, 9-10.

145. Ainsi la *Vie d'Eschyle* (16) ne conteste pas la supériorité de Sophocle.

la tragédie¹⁴⁶. Et Euripide, prétendument si mal aimé, devient le favori de la postérité, son œuvre la plus souvent reprise, imitée et illustrée, la plus féconde, la mieux préservée : elle convient en profondeur au monde hellénistique qui se met en place. Sophocle et Euripide seront comparés au poète panhellénique par excellence, à Homère¹⁴⁷. Le panhellénisme n'est plus en concurrence avec la culture civique, du moins plus dans les mêmes conditions, puisque la culture grecque tend à se confondre avec celle d'Athènes.

L'œuvre des Tragiques, c'est leur véritable *mnèma* : un *tombeau* aux dimensions de la Grèce, un *souvenir* pour toujours vivant. Comme le disait un poète devant le sépulcre d'Euripide :

Ton tombeau, pour moi, n'est pas celui-ci ; ce sont les journées consacrées à Bacchos et les scènes que frappe le cothurne tragique...

(*Anthologie Palatine*, VII, 51 ; trad. Desrousseaux modifiée)

Pierre SAUZEAU

Université Paul Valéry-Montpellier III

146. Voir dans ce volume l'article de P. YZIQUEL, *art. cit.*

147. *Vie de Sophocle*, 20, comparaison attribuée à un certain Ionicos. Pour Euripide, cf. Diogène Laërce (4, 5, 26 = 84 Kovacs) ; comparaison due au philosophe Crantor.

L'INTERPRÉTATION DU THÉÂTRE D'ESCHYLE CHEZ PLATON ET ARISTOTE

par Philippe YZIQUEL

L'objet de cette étude est de déterminer la nature du regard que deux philosophes intéressés par le théâtre tragique, Platon et Aristote, portent sur l'œuvre du poète athénien Eschyle¹. Comme le rappelle André Wartelle,

1. Nous présentons ici sous une forme simplifiée les observations rédigées dans le cadre de notre doctorat consacré à l'étude de *L'irrationnel chez Eschyle*. L'examen des opinions de trois philosophes, Gorgias, Platon et Aristote, permettait de mettre en évidence quelques caractéristiques du tragique eschyléen irréductibles à l'analyse rationnelle dans les domaines de la rhétorique, de l'éthique et de la poétique. Mais, à travers l'analyse du théâtre d'Eschyle, le débat engagé par Platon avec les poètes et la réflexion théorique développée par Aristote revêtent une valeur exemplaire pour appréhender la nature des aléas qui entourent la transmission d'une œuvre antique. Dans la mesure où l'intérêt se porte ici sur le processus de compréhension d'un texte ancien et sur les choix riches de signification qui l'accompagnent, nous avons surtout insisté sur ce qui présentait un intérêt générique, en omettant les analyses et les références critiques développées dans les notes qui concernent spécifiquement la nature irrationnelle du théâtre d'Eschyle.

c'est l'œuvre de Platon qui, avec celle d'Aristote, est, au IV^e siècle, la plus riche de témoignages sur Eschyle et de citations de ses tragédies².

En outre Platon et Aristote incarnent deux attitudes intellectuelles différentes dans leur façon de concevoir la poésie tragique. Platon met sa culture littéraire au service de son activité d'écrivain et de penseur, quand il attribue à ses personnages des réflexions destinées à les définir sur le plan dialogique et à leur permettre de construire un débat argumenté. Une forme de tension apparaît donc dans les textes de Platon entre le plaisir de la pratique littéraire qui s'épanouit dans les dialogues et la méfiance à l'égard de la poésie qu'implique la constitution de la cité idéale. Cette ambivalence interdit de distinguer nettement ce qui relève du jugement intellectuel porté sur le théâtre tragique, en relation avec la mise en place d'un système éthique et politique très structuré, et ce qui émane de la personnalité littéraire et philosophique du fondateur de l'Académie. En revanche l'attitude d'Aristote témoigne d'une plus grande recherche de l'objectivité : les opinions avancées dans la *Poétique* trouvent leur cohérence en fonction d'une théorie globale de la création poétique à partir d'un certain nombre de présupposés présentés de façon impersonnelle. Il est significatif qu'Aristote ait, le premier, adopté une démarche érudite et encyclopédique qui aboutit à constituer la tragédie en champ d'étude et de recherche³. À la différence du regard que peuvent porter Sophocle ou Euripide sur le théâtre d'Eschyle, et qui se traduira par des choix, des refus et des adaptations toujours renouvelés au fil des pièces ultérieures, Platon et Aristote interprètent l'œuvre des poètes d'un point de vue théorique

2. A. WARTELLE, *Histoire du texte d'Eschyle dans l'Antiquité*, Paris, 1971, p. 95.

3. J. HARDY, *Aristote. Poétique*, Paris, 1952 (1^{re} éd. 1932), p. 13 ; et B. GERNEZ, *Aristote. La Poétique*, Paris, 1997, p. VIII-X.

en fonction de préoccupations nouvelles, dans un cadre conceptuel qui n'est plus celui des Tragiques.

PLATON ET L'ÉTHIQUE

Eschyle est cité à plusieurs reprises par Platon, ce qui révèle une familiarité certaine du philosophe avec l'œuvre du poète, mais ces citations peuvent avoir des intentions et des significations variées⁴. Il peut s'agir tout d'abord de citations visant à établir, par le recours à la compétence intertextuelle du lecteur ou de l'auditeur, une forme de connivence avec un public lettré⁵. La citation peut aussi fournir un argument pour la discussion, quitte à supporter une interprétation parfois tendancieuse, comme c'est le cas dans la *République* (II, 361 b et 362 a), où une formule qui fait écho aux paroles d'Amphiaraos (*Se.*, 592-596) sert à la fois à définir l'homme juste, puis l'homme injuste. De même une citation de *Niobé*⁶ permet de proposer une définition du héros susceptible de renforcer la thèse selon laquelle les personnages de la mythologie ne doivent se voir attribuer que des actions nobles. L'analyse peut prendre la forme d'une correction apportée par Platon à la version d'un mythe exposé par Eschyle, comme dans le *Banquet*⁷. Les relations amoureuses entre Achille et Patrocle, passées sous silence chez Homère, sont clairement évoquées

4. Voir A. WARTELLE, *op. cit.*, p. 95-96, pour la liste des références au théâtre d'Eschyle dans l'œuvre de Platon.

5. Cf. *Euthyd.*, 291 c, et *Se.*, 2-3 ; *Gorg.*, 523 d-e, et *Pr.*, 248 ; *Rsp.*, VIII, 550 c, et *Se.*, 351 et 570.

6. Fr. 162 Radt, p. 277 : « Les proches parents mêmes des dieux, encore tout près de Zeus, qui ont sur les hauteurs éthérées de l'Ida un autel consacré à leur père, et qui portent encore intact dans leurs veines le sang des dieux » ; cité par Platon, *Rsp.*, III, 391 e.

7. *Conv.*, 180 a. Voir P. VICAIRE, *Platon critique littéraire*, Paris, 1960, p. 159.

dans le fragment 135⁸. Mais la correction platonicienne porte sur le statut érotique d'Achille : est-il l'amant, l'éraсте, ou l'aimé, l'éromène, de Patrocle ? La rectification opérée par Phèdre du *Banquet* est justifiée par la nécessité de mettre les données de la tradition en accord avec la théorie platonicienne : pour qu'Achille soit digne du séjour dans l'Île des Bienheureux, il faut qu'il soit non pas l'éraсте, mais l'éromène de Patrocle, Les dieux estiment davantage « la tendresse de l'aimé pour l'amant que celle de l'amant pour ses amours ; c'est qu'un amant est chose plus divine que le bien-aimé, car il est possédé du dieu » (180b 1-3).

C'est principalement dans les livres II et III de la *République* que Platon développe ses propres convictions éthiques et politiques à partir d'exemples empruntés au théâtre d'Eschyle. Le premier exemple se situe en *Rsp.*, II, 381 d : critiquant la tradition mythologique qui attribue aux divinités la faculté de se métamorphoser, Platon choisit de citer Homère et Eschyle, même si ses allusions peuvent aussi viser Pindare et Sophocle :

Il est donc impossible même pour un dieu qu'il consente à changer, et chacun des dieux, étant le plus beau et le meilleur possible, garde toujours et invariablement, il semble, la forme qui lui est propre. Alors qu'aucun poète ne s'avise de nous dire que « les dieux, sous les traits de voyageurs étrangers, parcourent les villes avec des déguisements de toute espèce », qu'aucun ne débite ses mensonges sur Protée et Thétis, ni ne représente dans une tragédie ou tout autre poème Héra métamorphosée en prêtresse qui mendie « pour les enfants bienfaisants du fleuve argien Inachos »⁹.

8. Fr. 135 Radt, p. 250. Voir B. SERGENT, *L'homosexualité dans la mythologie grecque*, Paris, 1984, p. 285-296.

9. Voir P. VICAIRE, *op. cit.*, p. 161 ; la première citation est d'Homère, *Od.*, 7, 485-486 ; la deuxième constitue le fragment 168 des *Xantriai* d'Eschyle, Radt, p. 283.

L'exigence de perfection, confondue avec la notion d'immobilité, la méfiance à l'égard de tout ce qui est changement - donc exposé à la corruption - dans la pensée platonicienne impose une nouvelle image de la divinité qui fige les rapports entre les hommes et les dieux : sans métamorphose divine, sans modification de leur être, il ne peut y avoir de drame, ni d'action : la critique de ces données de la tradition dépasse la question de la décence, et ce n'est pas seulement parce qu'Héra est montrée sous les traits d'une mendicante que Platon condamne ce passage : ce refus rejoint celui d'attribuer aux dieux des désirs ou des passions peu conformes à leur perfection sise dans l'immobilité.

Le passage suivant dans la *République* introduit une nouvelle critique, lorsque Platon propose la définition suivante de la divinité :

Le dieu est donc absolument simple et vrai en actions et en paroles, il ne change pas de lui-même et il ne trompe les autres, ni par des fantômes, ni par des discours, ni par des signes envoyés de lui dans la veille ou dans les rêves¹⁰.

Le poète qui présente ainsi la divinité sous un jour trompeur ne mérite pas de se voir attribuer un chœur. L'exemple choisi est le fragment 350, dans lequel Thétis souligne une contradiction entre les paroles et les actes d'Apollon¹¹. Dans la mesure où le dialogue

10. *Rsp.*, II, 383 a-b.

11. Fr. 350 Radt, p. 416-418 : « [Thétis dit qu'Apollon chantant à ses noces] lui prédisait une heureuse fécondité, et des enfants destinés à une longue vie exempte de maladies. Après avoir annoncé que les dieux veilleraient avec amour sur toute ma destinée, il entonna le péan et releva mon courage. Et moi je m'imaginai que le mensonge n'avait point de place dans la divine bouche de Phoibos, d'où jaillissent les oracles. Or ce dieu, qui chantait lui-même, qui était assis lui-même au banquet, qui m'avait lui-même prédit cet avenir, c'est lui-même qui a tué mon enfant. »

platonicien repose sur la logique de non-contradiction, une telle discordance est doublement choquante, à la fois parce qu'elle porte atteinte à la majesté divine, et parce qu'elle confond les catégories de la vérité et du mensonge. La différence qui existe entre la méditation du poète archaïque et le raisonnement du philosophe au siècle suivant permet de comprendre les réticences de Platon.

Le respect éprouvé par Eschyle à l'égard d'Apollon est avéré. La contradiction à laquelle nous nous heurtons alors n'est pas sans évoquer le malaise qu'a pu susciter chez certains commentateurs la façon dont Zeus est présenté dans *Prométhée enchaîné*. Le fait que, selon H.J. Mette¹², ce passage puisse appartenir à un prologue permet d'émettre l'hypothèse suivante : comme dans la *Prométhie* un aspect obscur de la divinité est souligné, pour mieux mettre en évidence la tension constitutive du divin entre un pôle diurne et un pôle nocturne : Apollon est à la fois le dieu du péan salvateur, et le dieu de la destruction¹³. De plus l'on peut rapprocher ce fragment des passages de l'*Œdipodie* où le rôle d'Apollon est présenté dans son ambivalence : dieu vengeur, il châtie une lignée qui, à chaque génération, s'est rendue coupable d'*hybris*, comme le rappelle le chœur des Thébaines¹⁴. Surdétermination divine et culpabilité humaine sont ici étroitement impliquées, comme dans le cas d'Agamemnon à Aulis¹⁵.

Les paroles d'Apollon lors des noces de Thétis et de Pélée ne sont donc pas en contradiction avec la suite des événements, si l'on

12. H.J. METTE, *Der verlorene Aischylos*, Berlin, 1963, p. 123.

13. *Ag.*, 55, rappelle que ce sont Apollon, Zeus et Pan qui entendent le cri de détresse des vautours ; voir S. SAÏD, *Sophiste et tyran*, Paris, 1985, p. 19.

14. *Se.*, 742-749 : « Je pense à la faute ancienne, vite châtiée, et qui pourtant dure encore à la troisième génération, la faute de Laïos, rebelle à Apollon, qui, par trois fois, à Pythô, son sanctuaire prophétique, centre du monde, lui avait déclaré qu'il devait mourir sans enfants, s'il voulait le salut de Thèbes. »

15. *Ag.*, 218-229.

admet que la conception eschyléenne des dieux relève d'une autre logique que celle de la pensée rationnelle, ce que la pensée discursive et, au sens strict, dialogique, de Platon ne peut admettre. C'est pourquoi le fragment 154 a de *Niobé* soulève l'indignation du philosophe :

le dieu implante le crime chez les mortels quand il veut
ruiner complètement leur maison¹⁶.

Cet énoncé n'est intelligible, et acceptable, que dans une perspective qui considère comme inséparables la responsabilité humaine et l'intervention divine.

La lecture des tragédies d'Eschyle pratiquée par Platon nous permet donc d'assister à la rencontre de deux penseurs, et Paul Vicaire note justement que la sévérité du philosophe révèle son attirance pour la poésie¹⁷, mais l'image du monde est profondément différente chez les deux auteurs. Platon rejette l'idée d'un monde soumis à des règles irréductibles à la seule raison : alors qu'Eschyle est sensible à la diversité et à l'ambiguïté d'un univers qui tend convulsivement à un état d'équilibre, Platon définit le monde, œuvre d'un Demiurge rationnel selon le *Timée* (29 e -33 a), en termes d'unité et de stabilité. Dès lors la manière d'exprimer cette conception du monde les oppose tout naturellement : Platon se méfie de la poésie susceptible d'énoncer des mensonges sous une apparence séduisante¹⁸, et s'il faut recourir à un discours imagé pour exprimer des vérités inaccessibles au seul entendement, il inventera

16. Fr. 154 a Radt, p. 271 ; voir P. VICAIRE, *op. cit.*, p. 160 ; et H.J. METTE, *op. cit.*, p. 45.

17. P. VICAIRE, *op. cit.*, p. 162 (et de même p. 375).

18. En *Rsp.*, X, 606 e-607 a, Platon s'élève contre ceux qui accordent à Homère le statut d'« instituteur de la Grèce ».

ses propres mythes et prendra ses distances fermement par rapport à la tradition, au contraire d'Eschyle dont la pensée archaïque se meut dans l'espace de la mythologie traditionnelle qu'il n'hésite pas à transformer.

ARISTOTE ET LA POÉTIQUE

Dans sa *Poétique*, Aristote s'intéresse aux conditions de la création littéraire, pour créer « l'effet propre à la tragédie¹⁹ ». À ce titre il est amené à citer plusieurs fois Eschyle, et la façon dont il aborde son œuvre révèle, cette fois non plus sur le plan éthique, mais sur le plan poétique, des caractéristiques du théâtre eschyléen qui paraissent incompatibles avec l'analyse du Stagirite²⁰.

Eschyle est pour Aristote le créateur de la tragédie²¹, un auteur accompli capable de sélectionner avec discernement un épisode pour le porter au théâtre sans chercher à imiter l'épopée²², même si ses choix stylistiques sont jugés parfois plus communs que ceux d'Euripide²³. Par ailleurs un reproche majeur apparaît à plusieurs reprises, même s'il ne concerne pas uniquement Eschyle : Aristote

19. *Poet.*, 1452 b 29.

20. Voir A. WARTELE, *op. cit.*, p. 96-99, pour la liste des références au théâtre d'Eschyle chez Aristote.

21. *Poet.*, 1449 a 16. La différence de point de vue entre Aristote et la critique moderne est manifeste sur ce point : pour Aristote, Eschyle est celui qui a diminué l'importance du chœur, rendant possible l'instauration du dialogue tragique ; pour nous, il est, au contraire, celui qui sait tirer le meilleur parti des passages lyriques. En outre la réflexion sur la place respective du chœur et des acteurs suggère qu'Aristote n'est pas sensible à la grandeur des *stasima* d'Eschyle : en 1456 a 25-32, il déplore la dégénérescence de la tragédie qui voit les chœurs relégués au rôle d'intermède ; or il ne cite pas Eschyle, mais Sophocle, pour donner un exemple de pièces où le chœur est intimement lié à l'action.

22. *Poet.*, 1456 a 17.

23. *Poet.*, 1458 b 20.

condamne le caractère spectaculaire de la tragédie, en ce sens qu'il se méfie des pièces dont le succès est davantage le fruit d'une bonne chorégie que d'une bonne conception²⁴.

Aristote précise sa pensée en 1455 b 33-1456 a 2, lorsqu'il distingue « les quatre espèces de tragédie », en les classant par ordre décroissant d'intérêt : la tragédie complexe fondée sur la péripétie et la reconnaissance, dont *Œdipe-Roi* est le modèle canonique²⁵ ; la tragédie comportant un événement pathétique (ainsi le suicide d'Ajax) ; la tragédie de caractère ; enfin le spectacle, « comme les *Phorkides*, *Prométhée* et tout ce qui se passe chez Hadès ». Cette progression dans l'ordre des valeurs met en évidence l'intérêt d'Aristote pour le domaine psychologique²⁶ : la tragédie vise un certain plaisir, fondé sur les sentiments de crainte et de pitié qu'elle excite chez le spectateur ; pour y parvenir elle met l'accent sur la complexité d'une histoire, le pathétique d'une scène, l'importance d'un caractère, et rejette ce qui n'appartient pas à ce domaine dans le registre déprécié du spectaculaire ou du monstrueux²⁷. Ces

24. Voir *Poet.*, 1450 b 17-22 et 1453 b 7-11. Il n'est pas question dans notre propos de prendre le contre-pied d'Aristote, et de réhabiliter le spectacle, mais bien au contraire de mettre en évidence que les tragédies d'Eschyle respectent la fin assignée par Aristote au genre tragique (1452 b 29), mais d'une manière qui est devenue, en certains points, étrangère au modèle proposé par la *Poétique*. La difficulté réside dans la définition même du spectaculaire : pour Aristote, ce terme renvoie à la mise en scène et au travail de l'accessoiriste (1450 b 21), alors que la dimension spectaculaire du théâtre d'Eschyle est inscrite dans les mots. Voir N. LORAUX, « Les mots qui voient », in *L'interprétation des textes*, Paris, 1989, p. 157-182, pour tenter de dépasser l'opposition entre la parole et le spectacle.

25. *Poet.*, 1452 a 22-33.

26. *Poet.*, 1448 a 1-5.

27. *Poet.*, 1453 b 8-14, et la note de J. HARDY, p. 81. L'adjectif *teratôdès* se retrouve chez l'auteur de la *Vie* d'Eschyle, sans impliquer de signification péjorative : « [Eschyle] a recours aux apparitions et aux récits bien plus pour provoquer une terreur extraordinaire que pour tromper l'imagination » (*Vie*, 5, trad. A. WARTELE, « La *Vie* d'Eschyle », *BAGB*, 4, 1965, p. 477-482). Ce point de vue, plus nuancé que celui qui se trouve énoncé de façon plus superficielle au

caractéristiques sont précisément étrangères à Eschyle, chez qui l'action tend à demeurer simple et linéaire, ainsi que le montre l'exemple de l'*anagnorismos* dans les *Choéphores* : bien loin d'être au cœur de la pièce dont elle aurait constitué l'*acmé*, et de valoir pour elle-même, afin d'éveiller la compassion du spectateur, elle vise d'abord à créer une atmosphère religieuse qui justifie le dénouement : le dénuement des enfants d'Agamemnon, « les petits de l'aigle », n'est pas représenté pour faire naître le pathétique, mais parce qu'il souligne le bouleversement de l'ordre du monde provoqué par les crimes de Clytemnestre et d'Égisthe. De plus Oreste et Électre se retrouvent sur le tombeau d'Agamemnon : les sémioticiens contemporains diraient que le roi défunt est la force agissante la plus importante de cette scène ; en d'autres termes, même si Agamemnon est absent en tant que personnage, sa puissance surnaturelle s'impose, et métamorphose son fils, comme le constate le chœur :

et voici l'enfant des meurtres anciens qui à son tour
entre dans la maison, sous la conduite de celle qui doit
enfin payer la souillure, l'Érinys fameuse par ses noirs
desseins²⁸.

C'est donc moins l'importance psychologique de la scène de reconnaissance qui intéresse Eschyle, que sa puissance d'évocation, sa faculté à manifester l'invisible, ce qui explique que le souci de la vraisemblance soit secondaire²⁹. Aristote, qui fait allusion à cette

paragraphe 13 (d'origine vraisemblablement différente selon A. Wartelle, p. 481), inscrit la dimension spectaculaire du théâtre d'Eschyle dans la perspective générale de la création dramatique, au lieu d'y voir un ajout extérieur à la tragédie.

28. *Cho.*, 649-652.

29. C'est ce qui explique la critique indirecte d'Euripide dans *Électre*, 518-544, dont l'esthétique repose sur d'autres bases. (A.D. FITTON-BROWN, « The Recognition-Scene in *Choephoroi* », *REG*, 74, 1961, p. 363-370, conclut : « whereas Aeschylus maintained realism as his servant, Euripides chose to make his master », p. 370.)

scène (1455 a 4), l'analyse d'un point de vue logique, en mettant l'accent sur la déduction à laquelle procède Électre, ce qui convient davantage au texte d'Euripide qu'à celui d'Eschyle. Ce premier exemple montre comment la dimension religieuse de la tragédie, cette atmosphère surnaturelle qui berce l'action des hommes, est congédiée au profit d'une analyse qui met en valeur le fonctionnement narratif d'une pièce et son efficacité psychologique.

Cette observation est confirmée par l'examen des deux catégories suivantes de tragédies : celles qui privilégient le pathétique, et celles qui sont centrées sur les caractères. Si les passages pathétiques ne manquent pas chez Eschyle, ils ne sont jamais traités pour eux-mêmes, comme chez Euripide (qui cherche davantage à explorer les passions humaines), mais mis au service d'une action simple, qu'il s'agisse d'un événement rapporté par le chœur (ainsi du sacrifice d'Iphigénie, *Ag.*, 220-248), ou d'une situation mise en scène (ainsi de l'entrée de Xerxès dans les *Perses*, 909 s. ; ou de Prométhée que l'on fixe à son rocher sous les yeux du spectateur).

Considérons le cas d'Iphigénie et celui de Xerxès, puisqu'ils correspondent aux motifs chers à Euripide de « la jeune fille sacrifiée » et du « roi en haillons ». Ainsi que le remarque Jacqueline de Romilly³⁰,

Eschyle, soucieux de l'action, ressent surtout
l'impuissance d'Iphigénie que l'on empêche de crier ;
Euripide, soucieux de spectacles pitoyables, se recule
en artiste.

La raison en est que, chez Eschyle, le sacrifice d'Iphigénie a valeur de signe, et s'inscrit dans une série de crimes qui motivent l'action vengeresse des dieux. En outre le pathétique de la scène contribue à accroître l'anxiété du chœur qui se souvient, comme du

30. J. de ROMILLY, *L'Évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide*, Paris, 1961, p. 48.

public qui l'écoute. Au contraire la scène chez Euripide a d'abord pour fonction d'émouvoir le spectateur et de fournir un support à l'analyse de passions strictement humaines. Xerxès dans les *Perses* peut être considéré comme le double inversé d'Agamemnon lors de son retour triomphal, et comme le précurseur des rois en haillons raillés par Aristophane³¹, Télèphe, Oinée, Phœnix, Philoctète, Bellérophon... Pourtant là encore la spécificité du projet eschyléen apparaît nettement : il ne s'agit pas d'explicitier un sentiment de pitié à la vue du Grand Roi déchu, mais de compléter l'évocation de l'armée innombrable poussée par son berger monstrueux (*parodos*, 73-92) et de donner une représentation directe qui vienne confirmer les sages avis de Darios, *l'isodaimôn basileus* (v. 739-752)³². Ces deux exemples montrent qu'un événement pathétique a, chez Eschyle, valeur de signe, et s'inscrit dans un processus d'élucidation de la volonté divine : l'acte renvoie à une réalité qui dépasse et enveloppe le plan strictement humain, alors qu'Euripide exalte et porte à son paroxysme des passions qu'il considère d'abord dans une perspective humaine.

Il est difficile, en l'absence d'exemples conservés, de se faire une idée claire de ce qu'Aristote entend par « tragédie de caractère », puisque les titres qu'il donne, les *Femmes de Phthie*, *Pélée*, renvoient à des pièces perdues. Bornons-nous à une observation : si l'on suppose qu'une tragédie de ce type s'intéresserait au sort d'un héros particulier, on peut constater que les titres des tragédies se réfèrent le plus souvent au chœur quand il s'agit d'Eschyle, et à des personnages identifiés, chez ses successeurs. Cette constatation, qui reflète bien l'évolution du rôle du chœur dans la tragédie, nous incite à voir en Eschyle un poète qui médite sur des réalités collectives,

31. *Ran.*, 1063 ; voir J. de ROMILLY, *L'Évolution...*, p. 131-134.

32. Voir J. PÉRON, « Réalité et au-delà dans les *Perses* d'Eschyle », *BAGB*, 1, 1982, p. 29.

interprétées dans leur déroulement chronologique, là où Sophocle³³ et Euripide concentrent leur attention sur la solitude du héros tragique ou la souffrance de l'être humain dominé par ses passions, dans un monde que la divinité semble délaissier, à l'exception d'apparitions conventionnelles sous la forme d'un *deus ex machina* pour faciliter le dénouement³⁴.

La réalité mentale dans laquelle évolue Eschyle est donc devenue étrangère à Aristote, comme le confirme une réflexion du philosophe à propos de la quatrième catégorie de tragédies, la moins bien considérée : il est significatif de voir que les deux titres cités renvoient à des sujets eschyléens, le drame satyrique des *Phorkides*, et la trilogie prométhéenne³⁵. Il nous semble difficile d'expliquer l'apparition des Érinyes dans les *Euménides*, ou la présence d'êtres étranges, comme les personnages de *Prométhée enchaîné* (depuis Io, transformée en génisse, jusqu'à Okéanos monté sur un griffon, en passant par le chœur ailé qui fend l'éther³⁶) par la volonté d'étonner et de surprendre les spectateurs. Le fait que même – et surtout – en l'absence de mise en scène ces textes soient au contraire si suggestifs montre que l'enjeu est autre, et qu'Eschyle n'est pas un auteur de pièces à machines³⁷. Il nous semble que le point commun entre

33. Voir les réflexions de K. REINHARDT, *Sophocle*, Paris, 1971, p. 38, et celles de W. JAEGER, *Paideia*, trad. fçse, Paris, 1988, p. 327.

34. Apparition d'un *deus ex machina* dans les pièces conservées des trois tragiques : chez Eschyle, aucun ; chez Sophocle, Héraclès dans *Philoctète* ; chez Euripide, les Dioscures dans *Électre* et *Hélène*, Apollon dans *Oreste*, Athéna dans *Iphigénie en Tauride*, Ion et les *Suppliantes*, Thétis dans *Andromaque*.

35. Voir A. MOREAU, *Eschyle. La violence et le chaos*, Paris, 1985, p. 136, n. 15.

36. *Pro.*, 125, 286, 588 ; *Cho.*, 1048 ; *Eu.*, 46 s. Dans les deux passages extraits de l'*Orestie*, la comparaison des Érinyes avec des Gorgones accentue le caractère terrifiant de leur présence, en même temps qu'elle élargit les limites du monde visible des mythes anciens.

37. L'ampleur de la réduction opérée par Aristote est analysée en ces termes par K. REINHARDT, *op. cit.*, p. 85 : « La *Poétique* d'Aristote se borne ici à montrer ce qu'il subsiste de la tragédie eschyléenne une fois que les dieux s'en sont absentés :

l'apparition de Darios, la présence, sur scène ou dans le récit, d'êtres fabuleux, la formation de chœurs composés d'êtres surnaturels et divins, l'intervention enfin de divinités étroitement mêlées à une action qui les concerne dans leurs prérogatives et leurs aspirations, est le suivant : ces phénomènes traduisent tous la présence de puissances qui environnent ou pénètrent l'espace purement humain, et manifestent ce qui resterait invisible ou abstrait, sans leur apparition scénique, directe ou médiatisée par un récit. Ainsi l'entrée en scène des Érinyes s'accomplit en trois temps : d'abord à travers la vision d'Oreste, inintelligible pour les autres mortels présents à la fin des *Choéphores*, v. 1048 s., puis dans le prologue des *Euménides*, v. 34 s., à travers les paroles de la Pythie dont l'affolement traduit une présence dont la réalité ne fait aucun doute, mais que le spectateur ne perçoit pas encore par lui-même ; enfin le spectacle d'Oreste encerclé par la meute du chœur est mis en valeur par le ton assertorique d'Apollon au vers 67 :

Déjà tu vois ici domptées ces furieuses.

Cette exploitation des ressources de la dramaturgie permet, en créant une tension entre ce qui n'est pas encore visible et ce qui est dévoilé, de rendre sensible aux yeux du public le caractère oppressant de la justice archaïque, en même temps que la nécessité de dépasser une croyance trop rigide pour trouver une issue. De même la scène d'exposition de *Prométhée enchaîné* donne du nouveau pouvoir des jeunes dieux une image de violence saisissante, qui

le *pathos* en soi, pris dans un sens pédagogico-psychologique, tout comme la "purification", ne désigne plus qu'un phénomène psychique ou éthico-esthétique. La tragédie théologique qui avait pour contenu une action divine est devenue *genre*. Aristote range *Prométhée* sous le *genos tératôdes*, "le genre des pièces à monstres ou à miracles" : c'est déjà presque le Corneille de la *Préface* à *Andromède*, sa pièce à machines. »

constituera l'un des fils conducteurs de la pièce et souligne l'ambiguïté paradoxale d'un dieu omniscient, en proie à l'*amèchania*. La complexité du processus qui doit mener l'univers à un stade d'organisation plus harmonieux est ainsi perceptible aux spectateurs.

Aristote envisage aussi allusivement *hosa en Haidou*, « ce qui se passe chez Hadès ». Bien qu'aucun exemple ne soit donné, il n'est pas impossible de voir dans cette remarque, comme le supposait G. Günther, une référence à la pièce d'Eschyle dont le titre, *Psychagôgoi*³⁸, évoque un sujet emprunté à la *nékyia* homérique. Le titre suggère le recours à une forme de magie évocatoire, tandis que le poète met en présence Ulysse et Tirésias sur les rives du lac infernal³⁹. Le peu que nous pouvons déduire des fragments nous permet d'établir quelques rapprochements avec les pièces conservées : scènes d'évocation comme celles que présentent les *Perses* et les *Choéphores*, et importance de personnages investis d'un savoir surhumain chargés d'éclairer la signification profonde des événements relatés dans la tragédie, comme Darios, Amphiaraios et Cassandre. Dès lors le choix d'un épisode dont l'action se situe aux Enfers ne relève pas de la recherche de l'effet scénique, mais participe du mouvement créateur qui incite le poète à dépasser les limites du monde humain pour scruter les desseins divins.

Parce qu'il embrasse des questions trop vastes pour être condensées dans la figure d'un héros tragique isolé dans un monde obscur, comme chez Sophocle⁴⁰, ou pour être traitées sur un mode à

38. Voir H.J. METTE, *op. cit.*, p. 127-129 ; et S. RADT, *TrGF*, vol. 3, p. 371, qui cite G. GÜNTHER, *Grundzüge der tragischen Kunst...*, Leipzig-Berlin, 1885, p. 291.

39. Fr. 273 à 278 Radt, p. 370-374.

40. Ajax isolé sur scène en l'absence du chœur en constitue l'exemple le plus frappant (Soph., *Aj.*, 815 s.). Les oracles obscurs ou ambigus apparaissent en *Tr.*, 76-81, 169-172 et 1159-1173 ; et *O.R.*, 946-947 et 1175-1176.

la fois pathétique et dialectique, comme chez Euripide⁴¹, Eschyle se voit soupçonné de ne pas respecter les règles qui président à la bonne conception d'une tragédie⁴². Il est significatif que la plupart des références à Eschyle dans la *Poétique* portent ou bien sur des remarques factuelles (relatives à l'histoire du genre tragique, à la présence de tel type de scène dans une pièce), ou bien sur des critiques⁴³. Confondant le merveilleux mythique et le monstrueux, Aristote ne peut que manifester sa réticence devant les moyens d'expression par lesquels Eschyle tâche de traduire dramatiquement une conception du monde élargie aux limites de l'univers⁴⁴, qui englobe les hommes et les dieux dans une même unité et qui plonge ses racines dans les temps anciens des théomachies pour s'épanouir dans la démocratie de Thémistocle et de Périclès. Pour Aristote,

41. En *Poet.*, 1453 a 29, Aristote précise que c'est le pathétique des tragédies d'Euripide qui fait de lui « le plus tragique des poètes ».

42. En particulier en ce qui concerne l'unité de temps (*Poet.*, 1449 b 12-14), et le rôle de la reconnaissance associée à la péripétie pour susciter la crainte et la pitié (1452 a 38-b 1). En revanche il est loué en 1456 a 17 pour son aptitude à sélectionner un épisode précis dans un mythe.

43. Nous avons vu que les *Phorkides* et *Prométhée* servent d'exemples pour la catégorie la moins prestigieuse des tragédies. En 1460 a 32, la présence d'un personnage silencieux, Télèphe, dans les *Mysiens*, est considérée comme contraire à la vraisemblance. Eschyle et Sophocle ont tous deux composé une pièce intitulée les *Mysiens*, mais les personnages silencieux sont caractéristiques d'Eschyle (voir O. TAPLIN, « Aeschylean silences and silences in Aeschyleus », *HSPH*, 76, 1972, p. 57-97, et R. AÉLION, « Silences et personnages silencieux chez les Tragiques », *Euphrosyne*, 12, 1983-1984, p. 31-52).

44. Le catalogue des titres des pièces d'Eschyle mentionne les *Héliades* dont l'action semble se situer à l'extrême-occident, tandis que *Prométhée* évoque les confins orientaux du monde. Le fragment 69 des *Héliades*, Radt, p. 186-187, évoque le voyage nocturne du Soleil. Voir A. BALLABRIGA, *Le Soleil et le Tartare. L'image mythique du monde en Grèce archaïque*, Paris, 1986, p. 81 s. et 246 s., et S. SAÏD, *op. cit.*, p. 207 : « Grâce à Io, l'action ne se déroule plus seulement dans un lieu fixe, aux confins de la Scythie où Prométhée se trouve enchaîné, elle se déploie dans l'univers entier. »

Eschyle a cessé d'incarner la tragédie, relégué dans la préhistoire d'un genre en devenir, dont les mérites n'existent que dans la mesure où ses pièces annoncent les possibilités qu'exploiteront les auteurs suivants⁴⁵.

LES ACQUIS DE LA RELECTURE

Ce n'est pas d'aujourd'hui que date la brouille entre la
poésie et la philosophie

reconnaît Platon⁴⁶. De leur côté certains commentateurs modernes insistent sur l'écart qui sépare l'univers mental d'Eschyle de celui d'Aristote⁴⁷. Il est en effet permis de déplorer que l'œuvre entière de Platon accorde au total si peu de place au théâtre d'Eschyle, et que la réflexion aristotélicienne privilégie abusivement un modèle de tragédie, celui d'*Œdipe Roi*, aux dépens des formes parfois plus archaïques mais tout aussi accomplies de la première moitié du ve siècle⁴⁸. Faut-il alors s'en tenir à une constatation désabusée ? Ce survol des opinions de Platon et d'Aristote nous inviterait plutôt à dégager des conclusions positives qui concernent d'abord la tragédie eschyléenne et la pensée de Platon et d'Aristote, mais qui intéressent également de façon générale le fonctionnement de l'histoire littéraire.

L'exemple offert par la relecture du théâtre d'Eschyle chez Platon et Aristote présente une valeur significative sur plusieurs points : il révèle d'abord l'ambiguïté qui préside à la transmission des

45. De la même façon, Aristote ne fait aucune allusion aux pièces de Phrynichos, dont le caractère tragique n'est pas assez affirmé.

46. *Rsp.*, X, 607 b.

47. H.D.F. KITTO, *Greek Tragedy. A Literary Study*, London, 1939, p. 113, prend acte de l'écart intellectuel qui sépare Eschyle et Aristote : « in many important points Aeschylus' drama and Aristotle's theory do not come into contact at all. »

48. Voir A. WARTELLE, *op. cit.*, p. 96.

œuvres qui continuent à être interprétées au risque d'être méconnues. Platon juge les pièces d'Eschyle dignes d'intérêt, puisqu'il estime nécessaire d'engager un dialogue parfois polémique avec le poète⁴⁹, placé ainsi sur un rang proche de celui d'Homère, même si c'est au prix d'une lecture qui, volontairement ou non, refuse parfois d'entrer dans un système esthétique que le philosophe entreprend de dénoncer au nom de ses propres critères idéologiques. Cette approche témoigne du moins d'une forme de familiarité avec l'œuvre qui en assure le rayonnement⁵⁰.

Le point de vue d'Aristote est différent : les textes des poètes ne sont plus des interlocuteurs dont la compagnie est aussi stimulante que celle des convives dans l'atmosphère sympotique propice aux débats d'idées, mais des objets d'étude dont le fonctionnement obéit à des lois qui demandent à être codifiées. Le passage de la familiarité polémique à l'activité érudite constitue un tournant dans l'histoire de la compréhension d'une œuvre. L'écart qui se creuse progressivement entre deux époques sur le plan des valeurs et des modes de représentations se laisse alors plus facilement appréhender : par rapport à Sophocle et surtout à Euripide, le théâtre d'Eschyle appartient à un monde devenu partiellement inaccessible aux instruments intellectuels d'Aristote. La définition du vraisemblable, les exigences en matière de logique et de caractérisation psychologique, la conception de l'individu et de la destinée humaine éloignent Aristote, même à son insu, des

49. Eschyle est le poète tragique pour lequel Platon semble éprouver la plus grande admiration et dont il se sent le plus proche, alors que les références à Sophocle sont plus discrètes et que la poésie d'Euripide est considérée avec méfiance : voir P. VICAIRE, *op. cit.*, p. 164, 168 et 176. É. DES PLACES, *Pindare et Platon*, Paris, 1949, p. 178, reconnaît qu'« il y a entre Platon et Eschyle, comme entre Pindare et Eschyle, le lien d'une pareille noblesse d'âme ».

50. « Le seul fait de survivre est l'indice d'un accueil » remarque J. STAROBINSKI dans la préface à l'édition française de H.R. JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, 1978.

préoccupations d'Eschyle et des solutions proposées par le poète, ce qui peut expliquer le refus de prendre en compte dans la *Poétique* des éléments constitutifs de la dramaturgie eschyléenne, comme l'importance des chants du chœur et la structure trilogique. C'est finalement Platon, si sévère pour les poètes, qui semble entrer plus facilement dans l'univers esthétique d'Eschyle, tandis qu'Aristote, qui réhabilite la création poétique contre l'enseignement de son ancien maître, exprime des réserves beaucoup plus importantes. Le fait que Platon critique la tragédie pour des raisons d'ordre moral, alors qu'Aristote tente de définir une norme esthétique, peut expliquer cette divergence.

L'un des intérêts de cette double lecture, platonicienne et aristotélicienne, de la tragédie serait ainsi de mettre en évidence, avec le recul du temps, l'importance des changements qui interviennent sur le plan des valeurs dans l'histoire des mentalités autant que dans celle des formes poétiques⁵¹. Eschyle est séparé de Platon et d'Aristote par le fossé de la sophistique et par le processus qui voit la pensée spéculative prendre un recul critique par rapport aux traditions mythologiques qu'elle ne peut plus interpréter qu'en termes d'ornements et de discours séduisants. Il est concevable d'interpréter ces réticences comme l'expression d'une nécessaire liberté créatrice : Platon a engagé avec la poésie un débat intérieur pour se défendre d'un pouvoir de séduction dont il éprouve si vivement les effets qu'il souhaite le discipliner et le mettre au service de sa conception de la cité idéale. La relecture des poètes à laquelle il procède, principalement dans la *République*, joue donc un rôle moteur dans la formation de sa propre philosophie, mais contribue également à doter le texte platonicien d'une dimension

51. Le même phénomène se retrouve à la Renaissance, qui accorde plus d'importance au théâtre d'Euripide et de Sophocle qu'à celui d'Eschyle. Voir M. MUND-DOPCHIE, *La survie d'Eschyle à la Renaissance. Editions, traductions, commentaires et imitations*, Louvain, 1984.

spécifiquement littéraire. Ces relectures sont légitimes, à la condition de les comprendre non comme l'affirmation dogmatique d'une vérité indiscutable, mais comme l'expression d'une conviction personnelle, fruit d'une démarche relative et singulière, soumise au jugement critique et susceptible d'être interprétée en fonction du contexte intellectuel qui a présidé à sa création. Le lecteur contemporain peut alors effectuer une double découverte : d'une part les éléments de la tragédie qui suscitent chez les philosophes des critiques ou des réserves viennent révéler indirectement la présence de caractéristiques étrangères à leurs modes de raisonnement, ce qui suggère le recours à une autre méthode d'investigation pour en exalter la richesse ; d'autre part les orientations du discours critique constituent en elles-mêmes de précieux indices pour apprécier la nature d'une pensée systématique. Les choix parfois contestables tout autant que les remarques pertinentes des commentateurs anciens nous rappellent ainsi à la fois l'enracinement historique du discours critique et la singularité irréductible de la poésie tragique.

Philippe YZIQUEL

PUBLIC ET SPECTACLE DANS LA *POÉTIQUE* D'ARISTOTE

par Françoise FRAZIER

S'interroger sur la place réservée par Aristote au public et au spectacle dans sa *Poétique* est à la fois révélateur de sa démarche et paradoxal. Révélateur d'abord, parce que le simple fait d'engager cette étude montre qu'il est possible pour lui de séparer dans la tragédie texte et représentation, ce que n'eût jamais fait Platon. Depuis le *Gorgias*, où il compare les œuvres des tragiques à des *dèmègoriai*¹, jusqu'au livre X de la *République*, le philosophe athénien ne cesse de situer les pièces dans le cadre de la cité et de dénoncer le caractère pernicieux de ces représentations : flattant l'émotivité du public réuni au théâtre, elles s'adressent ainsi à la partie la plus basse de l'âme comme de la population, mais peuvent même pervertir les plus sages, gagnés par la contagion d'une émotion à laquelle ils résisteraient sans difficulté dans la vie courante². Aussi,

¹ *Gorg.*, 502 c-d ; voir aussi *Lois*, VII. 817 c.

² *Resp.*, 604 b-606 c.

lorsqu'il s'agit, dans les *Lois*, de décider de la forme poétique qu'on peut admettre dans la cité, confie-t-il le soin de décider à un jury de sages vieillards et il leur fait alors retenir l'épopée³. Mais Aristote, si jeune qu'il soit venu à Athènes, n'est pas athénien et ce n'est pas le regard du citoyen habitué aux grandes fêtes qui rythment la vie civique qu'il jette sur le théâtre ; c'est, semble-t-il, d'abord celui d'un lecteur, plus que d'un spectateur. On sait que Platon l'avait surnommé « le liseur » et que, par opposition avec l'usage circonspect de l'écrit préconisé dans le *Phèdre*, le Stagirite, lorsqu'il eut fondé son école, s'attacha à constituer la première des grandes bibliothèques de travail, dont allait s'inspirer son disciple, Démétrios de Phalère, pour la bibliothèque d'Alexandrie. C'est aussi le regard d'un philosophe, qui, se dégageant de la perspective politique et pédagogique de son maître, s'efforce de penser les œuvres poétiques comme une des productions intellectuelles de l'homme, au même titre que le syllogisme ou l'enthymème ; de là l'importance accordée au concept de *mythos* (défini comme « agencement des faits⁴ ») si spécifique que les érudits postérieurs l'abandonneront, comme on le voit dans les scholies, au profit du simple « argument » (*hypothesis*) résumant la pièce, alors qu'il domine l'analyse de la tragédie⁵. Les chapitres 6 à 18 de la *Poétique* insistent sur la nécessaire cohérence de l'intrigue, ce qui entraîne une focalisation sur l'œuvre « en soi », ou, pour le dire comme P. Ricœur, sur le niveau de *Mimèsis* 2 (celui du texte) au détriment de *Mimèsis* 1, le niveau du poète, en amont, et de *Mimèsis* 3, le niveau du public, en aval⁶. Et l'on touche alors du doigt le

3. *Lois*, II. 658 a-e ; sur la manière dont Platon considère le spectacle, voir V. GOLDSCHMIDT, « Le problème de la tragédie d'après Platon », *REG*, 56, 1948, p. 30-31.

4. 6. 1450 a 5 : τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων.

5. Voir R. MEIJERING, *Literary and Rhetorical Theories in Greek Scholia*, Groningen, 1987, p. 99 s.

6. P. RICŒUR, *Temps et récit*, I, Paris, Seuil, 1983, p. 77 s.

paradoxe de l'analyse aristotélicienne : l'espèce la plus achevée de l'art poétique qu'elle prend pour objet, la tragédie, est un genre dont la caractéristique modale est d'être représenté « en acte⁷ » et l'*opsis* une partie constitutive⁸ - ce qui la distingue de l'épopée⁹ -, mais qui n'a cependant pas besoin du spectacle ni du théâtre. Contradiction ? Avant de conclure trop hâtivement, il faut regarder de plus près les modalités et les conséquences de cette « marginalisation » du spectacle : non seulement elle a pour effet d'inscrire dans la structure même de la pièce la valeur dramatique, mais elle n'exclut pas la présence du « public ». Une pièce est nécessairement « faite pour », comme le marque sans ambiguïté la fin qui lui est assignée : procurer « le plaisir qui vient de la frayeur et de la pitié éveillées par l'imitation¹⁰ ». Il faut à l'évidence une « conscience réceptrice » pour ressentir ce plaisir, mais on voit immédiatement tout ce qui peut séparer cette « conscience » du public bigarré aux goûts incertains et fluents de Platon. Le mouvement d'intellectualisation qui caractérise l'analyse d'Aristote, ou pour dire mieux, de conceptualisation, qui détache la tragédie de son cadre civique traditionnel, lui donne une résonance étonnamment moderne et fait émerger l'idée d'« œuvre littéraire dramatique », c'est-à-dire la possibilité d'un texte qui porte en lui-même sa valeur théâtrale, et, corrélativement, il semble que s'esquisse un « spectateur / lecteur » idéal, qui, *mutatis mutandis*, préfigure nos théories de la réception.

7. 3. 1448 a 20 : (μμεῖσθαι ἔστιν) [...] πάντας ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας τοὺς μιμουμένους.

8. 6. 1450 b 15, cité *infra*, p. 126

9. 26. 1462 a 14 : « Ensuite, elle a tout ce qu'a l'épopée (dont elle peut utiliser le mètre), avec, en plus, et ce n'est pas un élément négligeable, τὴν μουσικὴν καὶ τὰς ὄψεις, δι' ἧς αἱ ἡδοναὶ συνίστανται ἐναργέστατα. »

10. 14. 1453 b 12 : τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως [...] ἡδονήν.

VERS LE CONCEPT « D'ŒUVRE LITTÉRAIRE DRAMATIQUE »

LA MARGINALISATION DU SPECTACLE

Dès le chapitre 6 où Aristote définit la tragédie et en détermine les six parties, l'*opsis* (le spectacle) tient une place à part et secondaire. La chose éclate dans le classement qui conclut l'analyse et qui, après avoir attribué la première place au *mythos*, âme de la tragédie (50 a 38), la deuxième aux caractères (50 a 39), la troisième à la pensée (50 b 4) et la quatrième à la *lexis* (« expression », 50 b 13) poursuit :

Pour le reste, le chant est le plus important des assaisonnements de la tragédie. Quant au spectacle, qui exerce une grande séduction (*ψυχαγωγικὸν μὲν*), il est totalement étranger à l'art et n'a rien à voir avec la poétique (*ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκτεῖον τῆς ποιητικῆς*), car la tragédie réalise sa finalité même sans concours et sans acteurs. De plus, pour l'exécution technique (*ἀπεργασίαν*) du spectacle, l'art du fabricant d'accessoires est plus décisif que celui des poètes. (50 b 15-20)

Cette mise à l'écart¹¹ était déjà préparée dans la présentation même des parties de la tragédie, dégagées en deux temps : « attendu que ce sont des personnages en action (*πράττοντες*) qui réalisent l'imitation », il y a nécessairement d'abord « l'organisation du spectacle » (*ὁ τῶν ὄψεων κόσμος*), puis le chant et l'expression, qui sont les moyens de l'imitation, premier groupe déterminé ; puis, nouvelle série : « attendu que la tragédie est imitation d'action et que les agents en sont des personnages en action », on a comme partie - qui sont les objets de la tragédie - le *mythos*, qui est l'imitation de l'action, les caractères et la pensée » (6. 1149 b 31-39).

11. Elle inspire à R. DUPONT-ROC et J. LALLOT (Aristote, *La Poétique*, Seuil, 1980, p. 210) le commentaire que le spectacle « n'est vraiment mentionné ici que pour être exclu ».

Il est clair que les attendus ne sont pas du même ordre : dans le premier cas, Aristote part du plus extérieur, des actants / acteurs qui réalisent la représentation sur scène, où ils offrent aux regards un spectacle, aux oreilles du chant et des paroles ; au contraire, dans le second mouvement, il s'appuie sur la définition même de la tragédie, « imitation d'action », pour définir le *mythos*, qui en est la concrétisation¹², et ses causes naturelles que sont la pensée et les caractères. Il va de soi que les objets sont plus importants que le mode et les moyens de l'imitation : le spectacle ne serait ainsi que l'enveloppe extérieure, ou, comme le dit V. Goldschmidt, « ce qui, dans la représentation frappe dès l'abord et impressionne », ce qui « fournit de la tragédie l'image sensible où le philosophe peut déchiffrer la structure même de ce qu'elle représente¹³ ».

Ainsi pourrait se comprendre le texte difficile de 50 a 13-14, où Aristote, après avoir récapitulé la liste des parties, et souligné son exhaustivité, appuie cette affirmation d'un

et de fait le spectacle implique tout : caractères, *mythos*,
expression, chant et pensée également¹⁴,

texte qui a tellement surpris les éditeurs modernes qu'ils ont le plus souvent corrigé *opsis* en *opseis* pour comprendre que « toute pièce comporte spectacle, caractères etc. ». Ils ont vu en effet dans le texte transmis par les manuscrits une mise en vedette du spectacle incompatible avec sa condamnation à la fin du chapitre ; mais dire qu'il implique tout n'est pas nécessairement le privilégier puisque c'est son extériorité même qui lui permet de tout englober, extériorité bien soulignée par le qualificatif final « *atechnotaton* » et qui, si elle entraîne son exclusion d'une analyse qui, tout naturellement, se

12 Sa définition ne se distingue de celle de la tragédie que par la présence des articles.

13 V. GOLDSCHMIDT, *Temps physique et temps tragique*, Vrin, 1983, p. 229.

14 Καὶ γὰρ ὄψις ἔχει πᾶν καὶ ἦθος καὶ μῦθον καὶ λέξιν καὶ μέλος καὶ διάνοιαν ὡσαύτως.

concentre sur l'essentiel, ne signifie pas son exclusion de la réalité. Pour s'en convaincre, il n'est que de penser à la distinction dans l'argumentation rhétorique entre les enthymèmes, raisonnements en forme étudiés par le philosophe, et les « *atechnoi pisteis* », les preuves naturelles, tirées de l'expérience¹⁵ : rien n'interdit de recourir, le cas échéant, à ces dernières, même si un traité de rhétorique n'a rien à en dire.

Se concentrer ainsi sur l'essentiel, c'est ne pas s'attarder sur l'accessoire, un accessoire qui, dans notre texte, relève justement de l'accessoiriste ! Plus précisément, ce dont il a à s'occuper, c'est l'*ἀπεργασία τῶν ὄψεων* (50 b 19-20) : le même mot se lit au chapitre 4, dans l'analyse fondamentale des racines anthropologiques de l'art poétique¹⁶. Cet art s'ancre dans le double plaisir que l'homme prend d'une part à imiter et d'autre part à contempler les fruits de cette imitation¹⁷. Ce dernier plaisir est un plaisir instructif qui lui permet de découvrir dans un objet connu ce qu'il n'y avait jamais vu et, prenant l'exemple de la peinture, Aristote prend soin de bien le distinguer d'un simple plaisir esthétique :

Si on n'a pas vu auparavant (*scil.* l'objet peint), ce n'est pas en tant qu'imitation (*mimēma*) qu'il donnera du plaisir, mais à cause du fini dans l'exécution (*apergasia*), de la couleur ou de quelque autre cause de ce genre¹⁸. (4. 48 b 17-19)

15. *Rhet.*, I. 2. 1355 b 35-39, avec une conclusion qui montre bien qu'il n'est pas question d'exclure les *atechnoi pisteis* : ὥστε δεῖ τούτων τοῖς μὲν χρῆσθαι, τὰ δὲ εὐρεῖν.

16. Sur les discussions suscitées par ce passage, voir F. FRAZIER, « Remarques autour de la classification des arts au chapitre 1 de la *Poétique* (1447 a 18-b 13) », *REG*, 110, 1997, p. 420-433.

17. 4. 1448 b 5-9 : τό τε μιμεῖσθαι [...] καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας.

18. O.B. HARDISON (*Aristotle's Poetics. A Translation and Commentary for Students of Literature*, transl. by L. Golden, Prentice-Hall, 1968, p. 94-95) propose une interprétation inverse du passage en faisant de l'*apergasia* la source du plaisir et de la connaissance ; récusant ce qu'il appelle « l'impasse classique de la

Aux agréments purement sensibles de la peinture répondent au théâtre, pour « parachever » l'œuvre, la représentation et les acteurs, *agôn* et *hypokritai*, sans lesquels - toujours selon le texte du chapitre 6 dont nous sommes partis - la tragédie n'en a pas moins toute sa *dynamis*, son effet propre, selon le texte grec.

Cette distinction, posée d'entrée, entre ce qui relève de l'art poétique et ce qui appartient à la mise en scène ou au jeu de l'acteur revient avec insistance dans le texte. Particulièrement révélatrice est la manière dont Aristote, ayant fini d'analyser l'objet de la tragédie et ce qu'on pourrait appeler sa « mise en intrigue », si grande est l'importance accordée au *mythos*, aborde sa « mise en mots » au chapitre 19. Il revient rapidement sur la pensée, objet certes de l'imitation, mais définie comme

tout ce qui dans leurs paroles (*scil.* des personnages) revient à faire une démonstration ou encore à énoncer une maxime. (6. 50 a 5-6)

Une telle utilisation du langage, démonstrative ou assertive, relève de la rhétorique¹⁹. Puis il poursuit :

En ce qui concerne l'expression, un aspect de l'étude est constitué par les figures de l'expression : **leur connaissance relève de l'art de l'acteur** et de l'art qui domine les autres en ces matières - il s'agit, par exemple, de l'ordre, de la prière, de la narration, de la menace, de la question, de la réponse et de toutes choses de ce genre. (56 b 8-13)

référence », E. MARTINEAU, « *Mimèsis* dans la *Poétique* », *Revue de Métaphysique et de Morale*, 81, 1976, p. 438-66, en part. 449 et 452-53, a proposé une interprétation phénoménologique du participe *προεωρακώς*, qui lui semble le « noyau du texte » et qui n'impliquerait pas une vision préalable réelle, mais plutôt une pré-représentation.

19. Sur ces questions, voir G. MOLPURGO-TAGLIABUE, *Linguistica e Stilistica di Aristotele*, Roma, 1967, en part. p. 29-139.

On reconnaît les études en particulier de Protagoras sur les modes verbaux²⁰ : Aristote les rejette du champ de son étude, parce qu'ils impliquent la détermination du jeu. La poétique se distingue ainsi de la rhétorique, où *actio* et style sont étroitement liés, et, comme le disent joliment R. Dupont-Roc et J. Lallot, « le langage lui-même est épuré de sa réalisation vocale²¹ ». La diction, qui relève de l'acteur et du metteur en scène, est accessoire.

Secondaire, l'acteur peut même devenir un danger. C'est lui qui, par son jeu outré, expose la tragédie au reproche de vulgarité que lui a fait Platon, et, après avoir évoqué la manière dont

s'imaginant que le public ne comprend pas si on n'en rajoute pas de son cru, ils font force mouvements, comme les mauvais flûtistes qui font des roulades quand il faut représenter un disque²²,

Aristote répond à ces accusations :

En premier lieu, l'accusation atteint non l'art du poète, mais celui de l'acteur puisque la surcharge des signes extérieurs peut se rencontrer aussi bien chez un rhapsode - comme Sosistratos - ou chez un chanteur - c'est ce que faisait Mnasithéos d'Oponthe.

Les exemples le montrent : les torts sont du côté de l'interprète et l'épopée elle-même, victorieuse chez Platon de la confrontation avec la tragédie, ne sort pas indemne ; elle est aussi à la merci d'un mauvais rhapsode. Et Aristote continue :

20. Voir Diogène Laërce, IX. 54.

21. *Op. cit.*, p. 21.

22. 26. 1461 b 29 : ὡς γὰρ οὐκ αἰσθανομένων ἂν μὴ αὐτὸς προσθῆ - troisième personne du singulier mal déterminée -, πολλὴν κίνησιν κινούνται... - passage à une troisième personne du pluriel, dont le référent n'est pas plus clair.

Ensuite, il ne faut pas non plus condamner tout mouvement (à moins de condamner aussi la danse), mais ce qu'en font les **mauvais acteurs**. (26. 62 a 4-9)

Bien plus, parce qu'ils veulent briller, les acteurs peuvent avoir une influence pernicieuse sur les auteurs. Lorsqu'il stigmatise comme forme la plus mauvaise de *mythos* les *mythoi* « à épisodes », qui se contentent de coudre des morceaux de bravoure sans se soucier de cohérence logique, Aristote rapporte la production de telles œuvres, pour les mauvais poètes, à leur nullité, mais pour les bons, à l'influence des acteurs, car, explique-t-il,

comme ils composent des pièces de concours (*agônismata*), ils étirent souvent le *mythos* au mépris de ses capacités, et ainsi ils sont forcés de distordre la suite des faits. (9. 51 b 37-52 a 1)

On comprend, à la lecture de ce texte, que la tragédie aille aussi bien sans *agôn* ni acteurs !

Autre danger de la représentation, autre reproche fait par Platon, le recours à un pathétique excessif est lui aussi exclu du domaine propre de l'art, dans un passage du chapitre 14 qui fait écho à la fois au chapitre 4 - par la distinction de deux formes de pathétique - et au chapitre 6 - par l'emploi de l'adjectif « *atechnos* » :

La frayeur et la pitié peuvent assurément naître du spectacle (ἐκ τῆς ὀψεως), mais elles peuvent naître aussi du système des faits lui-même : c'est là le procédé qui tient le premier rang et révèle le meilleur poète. Il faut en effet que **même indépendamment du spectacle** (καὶ ἄνευ τοῦ ὄραον), le *mythos* soit ainsi constitué qu'en apprenant les faits qui se produisent, on frissonne et on soit pris de pitié devant ce qui se passe : c'est ce qu'on ressentirait en écoutant le *mythos* d'*Œdipe*²³. Produire cet effet par les moyens du spectacle ne

23. Deux interprétations sont possibles, mais la cohérence du raisonnement exige de

relève pas de l'art (*atechnotoneron*) : c'est l'affaire de la mise en scène. Ceux qui, par les moyens du spectacle, produisent non l'effrayant, mais seulement le monstrueux, n'ont rien à voir avec la tragédie ; car c'est non pas n'importe quel plaisir qu'il faut demander à la tragédie, mais le plaisir qui lui est propre. Or puisque le plaisir que le poète doit produire vient de la pitié et de la frayeur éveillées par l'imitation, il est évident que **c'est dans les faits qu'il doit inscrire cela en composant.** (53 b 1-13)

« Même sans le fait de voir », dit ce texte ; « même sans concours ni acteurs », disait le chapitre 6 ; « même sans mouvement », dit encore le chapitre 26, la tragédie « produit son effet propre²⁴ » : si elle peut se passer de ces éléments extérieurs, c'est, ainsi que le souligne la dernière phrase du texte du chapitre 14 cité, que cet effet est inscrit dans le texte (ἐμποιητέον).

LA QUALITÉ DRAMATIQUE INTRINSÈQUE DU TEXTE TRAGIQUE

Façonné par le poète, le texte porte en lui l'effet qu'il doit produire, ou, pour le dire en termes aristotéliens, cet effet existe « en puissance » et ne demande qu'à être actualisé. Or, rappelle V. Goldschmidt²⁵, il existe deux modes d'actualisation, une actualisation matérielle, qu'apporte la mise en scène, mais aussi une actualisation « en esprit », celle que l'on peut réaliser « rien qu'en entendant le *mythos* d'*Œdipe* ». C'est évidemment ce second mode, « intellectuel », que privilégie Aristote, le premier ne faisant guère que le doubler,

comprendre, avec R. DUPONT-ROC et J. LALLOT, le *mythos* - concept spécifique d'Aristote - construit pour la pièce *Œdipe*, plutôt que, simplement, l'histoire d'*Œdipe* en soi, indépendamment de toute mise en œuvre littéraire ; la force émotionnelle est inséparable du travail du texte et ne se limite pas au fond du sujet.

24. 26. 1462 a 11 : καὶ ἄνευ τῆς κινήσεως ποιεῖ τὸ αὐτῆς.

25. *Op. cit.*, p. 257 ; voir aussi p. 302.

c'est à lui qu'il donne une place essentielle dans le travail créateur du poète, requis de « voir » en imagination ce qu'il compose :

Il faut composer les *mythoi* et les parachever par l'expression en se mettant (les faits) au maximum sous les yeux : c'est en voyant (visualisant ?) de la manière la plus claire, comme s'il assistait aux événements eux-mêmes, qu'il découvrira ce qui convient et laissera le moins échapper les contradictions sous-jacentes²⁶. À preuve, la critique adressée à Carcinos : son Amphiaraios remontait du sanctuaire, ce qui aurait passé sans un spectateur qui voie, mais à la scène la pièce tomba, les spectateurs ayant mal pris la chose. (55 a 22-29)

Deux points sont à relever dans ce texte. D'abord il peut sembler étrange à première vue que, pour illustrer sa pensée, Aristote recoure à un exemple de représentation - au demeurant fort obscur pour nous puisque la pièce est perdue et que l'inconvenance de l'irruption du devin nous échappe. Mais, si l'on y réfléchit, il n'infirme en rien la priorité de la visualisation « spirituelle » : c'est seulement la preuve la plus éclatante que Carcinos n'a pas procédé comme il faut et a mal visualisé ; ainsi ce que son « regard intérieur » a laissé échapper, c'est le regard extérieur du spectateur qui l'a découvert. Un lecteur peut-être, à l'imagination plus vive que lui, l'aurait vu aussi, mais rien qu'en formulant cette possibilité, on se rend compte à quel point l'argument serait plus faible que le recours à la représentation, sorte de « minute de vérité ».

Le second point important - et qui pose un problème de texte - concerne la « clarté » de la vision. Un des deux manuscrits donne bien « *enargestata* », mais l'autre porte « *energastata* » (« avec le plus

26 Le texte est ici celui de J. HARDY (CUF), qui édite οὕτω γὰρ ἂν ἐναργέστατα [ὁ] ὄρων [...] εὐρίσκοι ; R. DUPONT-ROC et J. LALLOT maintiennent l'article et choisissent la leçon ἐνεργέστατα ; d'où la traduction : « celui qui voit [...] découvrira avec plus d'efficacité. »

d'efficacité »), que R. Dupont-Roc et J. Lallot font porter sur le verbe principal « découvrir », alors qu'il est placé à côté du verbe « voir ». La chose n'est certes pas impossible²⁷, mais il est plus intéressant de voir se former dans le travail de l'imagination créatrice cette « vive clarté » (τὸ ἐναργές), qui est, dans le chapitre 26, où Aristote compare tragédie et épopée, une des caractéristiques de la première, perceptible « à la fois à la lecture et à la scène » (62 a 17).

Poursuivant l'analyse, on peut même voir dans cette qualité visuelle du texte tragique une des sources de sa supériorité sur l'épopée, déjà suggérée dans la présentation du rôle d'Homère dans l'histoire de la poésie : son mérite est d'avoir composé, dans le genre noble, des « imitations dramatiques » (μιμήσεις δραματικάς, 4. 48 b 35) et esquissé les traits principaux de la comédie en donnant forme dramatique au comique (δραματοποιήσας, 1. 37), ce qui tendrait à prouver que la meilleure épopée emprunte à la tragédie. Et de fait c'est bien la tragédie qui sert de référence, lorsque, plus loin, ayant achevé de l'examiner, Aristote se tourne vers l'épopée²⁸. Celle-ci se définit d'abord par une longueur supérieure, qu'on peut mettre en relation avec la différence dans le mode d'imitation : « puisqu'elle est un récit, on peut raconter plusieurs parties de l'histoire qui se réalisent simultanément », alors que, dans la tragédie, « on ne peut imiter que celle que les acteurs jouent sur scène » (24. 59 b 25-27). Facteur d'une *poikilia* qui peut avoir son charme, quand la tragédie est menacée de monotonie²⁹, cette prolixité, qui peut conduire à une

27. L'interprétation peut s'appuyer sur l'importance de l'*energeia*, présentée comme caractéristique du mode tragique (3. 1448 a 20, cité n. 7) ; mais l'*enargeia* est aussi mise en vedette, au chapitre 26 (voir le passage cité n. 9).

28. Cette analyse n'occupe que les chapitres 23-24 ; le premier reprend les mêmes exigences d'unité que la tragédie ; le second traite des problèmes spécifiques de l'étendue et du *thaumaston*.

29. Encore que la recherche de la *poikilia* puisse être considérée comme une faiblesse de notre nature instable, comme le rappelle V. GOLDSCHMIDT, *op. cit.*, p. 357.

certaine dilution, est définitivement rejetée au second rang dans la comparaison du chapitre 26 :

plus concentrée une œuvre procure plus de plaisir que diluée
dans une longue durée³⁰.

La deuxième différence majeure, et à nouveau liée à la qualité visuelle de l'œuvre tragique, tient à un usage différent du *thaumaston*, mot difficile à traduire dans ce contexte, où l'on pense inévitablement au « merveilleux » épique, mais comme le mot a été introduit au chapitre 9, à propos des meilleurs *mythoi* tragiques, définis comme ceux dont les événements « se produisent contre toute attente, mais selon un enchaînement logique³¹ », il désigne plus proprement l'« effet de surprise », selon la traduction de R. Dupont-Roc et J. Lallot, dont on peut tirer souvent quelque connaissance nouvelle et qui, en tout état de cause, ne doit pas être obtenu aux dépens de la cohérence logique de l'œuvre³². Or, explique Aristote,

si la tragédie doit produire l'effet de surprise, l'épopée admet
plus aisément l'irrationnel³³, qui est le moyen principal de

30. 26. 1462 b 1-2 : τὸ γὰρ ἀθροώτερον ἤδιον ἢ πολλῶν κεκραμένον τῷ χρόνῳ.

31. 9. 1452 a 4 : ὅταν γένηται παρὰ τὴν δόξαν δι' ἄλληλα.

32. Sur les rapports délicats du *thaumaston* et de la cohérence logique, voir la suite du passage du chapitre 9, cité à la note précédente : « le *thaumaston* sera alors plus fort que s'ils (*scil.* les événements) s'étaient produits d'eux-mêmes ou par hasard, puisque nous trouvons les coups du hasard *thausasiôtata* lorsqu'ils semblent arrivés à dessein » ; voir aussi la discussion, passablement alambiquée, du problème critique, en rapport avec la *technè*, posé par l'introduction d'*adynata* (25. 1460 b) : « l'objet représenté est-il chose impossible ? il y a faute - mais la règle de l'art est sauve si le but de la poésie est atteint. On a dit en effet ce qu'est ce but : rendre plus frappant (*ekplètikôteron*) le passage en question ou un autre ; un exemple : la poursuite d'Hector. Si toutefois il avait été également possible d'atteindre plus ou moins le but poétique tout en restant fidèle à l'art particulier, la faute n'est pas justifiée. »

33. Ou l'illogique ? On peut interpréter des deux façons τὸ ἄλογον.

provoquer l'effet de surprise, **parce qu'on ne voit pas le personnage qui agit.** (60 a 14)

et de donner comme exemple la poursuite d'Hector qui « serait comique au théâtre ». Ce qui pourrait apparaître comme une possibilité supplémentaire de l'épopée, qui ouvre un champ plus large au libre jeu de l'imagination et conduit l'analyse aux portes de notre notion de « fiction »³⁴, est probablement plutôt perçu par Aristote comme une moindre exigence de rigueur. N'écrit-il pas, quelques lignes plus bas, que

les sujets ne doivent pas se composer de parties irrationnelles, et, même, dans la mesure du possible, ne comporter rien d'irrationnel ? (60 a 27-29)

À n'en pas douter, il préfère une unité de sens plus concentrée, et le mode dramatique semble renforcer les exigences d'unité et de cohérence logique auxquelles est soumise l'œuvre littéraire. C'est ainsi que P. Ricœur a pu parler « des contraintes croissantes auxquelles Aristote soumet son modèle tragique » et qui en font un « modèle à la fois plus fort et plus limité³⁵ ». Ce modèle n'est cependant pas la « monade sans fenêtre » qu'une certaine critique moderne a voulu voir dans les œuvres littéraires : Aristote prend en compte le public, mais là encore en « intellectualisant » l'analyse.

VERS LE CONCEPT DE « LECTEUR IDEAL » ?

UNE ATTITUDE AMBIGUË VIS-À-VIS DU PUBLIC DU THÉÂTRE

De même que le spectacle reste en marge de l'analyse de la tragédie, de même le public n'est guère évoqué dans le texte et les

34. 1460 a 11 s. : Δεῖ μὲν οὖν ἐν ταῖς τραγωδίαις ποιεῖν τὸ θαυμαστόν, μᾶλλον δ' ἐνδέχεται ἐν τῇ ἐποποιίᾳ τὸ ἄλογον, δι' ὃ συμβαίνει μάλιστα τὸ θαυμαστόν.

35. *Op. cit.*, p. 75.

deux passages les plus nets vont dans deux sens différents : le chapitre 17 le montre, comme on l'a déjà vu, décelant une inconvenance qui avait échappé à l'auteur³⁶ ; mais il est loin de montrer la même perspicacité au chapitre 13, où Aristote critique la préférence accordée à

la tragédie qui a une structure double comme l'*Odyssee*, et qui finit de façon opposée pour les bons et pour les méchants ; sa supériorité n'est qu'une apparence due à l'inconsistance du public (διὰ τὴν τῶν θεάτρων ἀσθένειαν) : **car les poètes se laissent mener et se conforment, en composant, aux souhaits des spectateurs.** Mais ce n'est pas là le plaisir que doit donner la tragédie, c'est plutôt le plaisir propre de la comédie. (53 a 33-35)

C'est le même reproche qui est fait aux acteurs au chapitre 9 et le résultat en est une dénaturation du plaisir qui est la fin de la tragédie.

Or cette double exigence à laquelle est confrontée la tragédie non seulement de donner du plaisir, mais de donner une certaine qualité de plaisir, amène toute une série de fluctuations dans le texte, dont on voit bien l'origine dans le passage du chapitre 6 qui a servi de point de départ à cette analyse : si en effet l'*opsis* y est qualifiée d'ἀτεχνότατον, « totalement étrangère à l'art », elle est aussi dite ψυχαγωγικόν, « exerçant sur l'âme une grande séduction ». Cette séduction réapparaît au chapitre 6 pour contribuer à établir la prééminence du *mythos* sur les autres parties de la tragédie³⁷ ; enfin, pour achever de plonger l'exégète dans la perplexité, le plaisir provoqué par l'*opsis* est cité au chapitre 26 comme un des facteurs de la supériorité de la tragédie sur l'épopée³⁸ ! À ce dossier, il faut

36. Voir *supra*, p. 133.

37. 6. 1450 a 33 : « ajoutons que, ce qui exerce la plus grande séduction dans la tragédie, ce sont des parties du *mythos* : les coups de théâtre et les reconnaissances. »

38. Texte cité *supra*, n. 9.

encore ajouter, dans l'esprit du passage sur Carcinus, les références au plaisir qu'a donné la pièce d'Agathon, *Anthée*, dont le sujet a été forgé de toutes pièces par l'auteur et qui prouve que la tragédie peut admettre des sujets inventés³⁹, ce que montre aussi le plaisir général que donnent les sujets habituellement développés, car

ce qui est connu ne l'est que d'une minorité et il n'empêche que cela plaît à tout le monde⁴⁰.

Enfin, pour défendre les dénouements d'Euripide attaqués par certains, Aristote met en avant leur effet sur le théâtre⁴¹. Faut-il, dans ces conditions, dénoncer, avec R. Dupont-Roc et J. Lallot, une attitude à géométrie variable et y voir

une marque du conflit entre le discours rigoureux du théoricien et le discours plus réaliste du témoin⁴² ?

Ainsi, après avoir souligné l'exclusion de l'*opsis* au chapitre 6, ils commentent :

Mais en tant qu'il définit à lui seul le mode (ὤς) dramatique, et qu'à ce titre, il « implique tout » (50 a 13), Aristote le rencontre à chaque tournant et il n'en finit pas de lui régler son compte (cf. chap. 14, 53 b 7 ; chap. 26, 62 b 11). On verra même qu'au chapitre 17 le spectacle comme horizon du texte lui imposera en quelque façon ses lois.

On a déjà vu que le chapitre 17 peut s'interpréter autrement, comme la mise en valeur, non du caractère indispensable du spectacle, mais de la qualité « visuelle » inhérente à l'œuvre dramatique, produit de l'imagination du poète et inscrite dans son

39. 9. 1451 b 23 : ἐν τούτῳ τὰ τε πράγματα καὶ τὰ ὀνόματα πεποιήται καὶ οὐδὲν ἥττον εὐφραίνει.

40. 9. 1451 b 25-26, avec le même verbe : ἀλλ' ὅμως εὐφραίνει πάντας.

41. 13. 1453 a 26-29, cité *infra*, p 139.

42. *Op. cit.*, Introduction, p. 13.

texte indépendamment de sa mise en scène matérielle : le spectacle ne fait que rendre cette qualité, et donc la démonstration d'Aristote, plus évidente. On retrouverait la même chose dans le passage sur les dénouements d'Euripide, qu'Aristote justifie en ces termes :

nous l'avons dit, cette façon de faire est la bonne (ὀρθόν). Un indice très important (σημείον δὲ μέγιστον) est qu'à la scène et dans les concours ce sont les œuvres de ce genre qui, lorsqu'elles réussissent, se révèlent les plus tragiques. (13. 53 a 26-29)

L'argument décisif est constitué par la conformité de la composition aux règles de l'art, ce qui est indiqué par l'adjectif ὀρθόν ; le succès au théâtre après cela n'est qu'une confirmation, un « indice important », mais seulement un « indice » et non pas une preuve irréfutable⁴³. On comprend mieux, dans ces conditions, les fluctuations du recours aux réactions du public dans un discours théorique qui doit « penser le réel », c'est-à-dire en tenir compte, mais aussi s'en détacher suffisamment pour élever la multitude des cas particuliers à un certain niveau de généralité. La poésie a atteint avec la tragédie un degré de plénitude qui fait que, après les premiers tâtonnements⁴⁴, il est maintenant possible de définir les règles de l'art, ce qui est la tâche propre du philosophe. Dans ce travail, les réactions du public « réel » ne constituent pas une preuve irréfutable : le mauvais goût existe, mais cela ne signifie pas non plus qu'il ait systématiquement tort et que soit à rejeter tout ce qui lui plaît. Simplement - et c'est sans doute le reproche qu'on peut faire à tout théoricien, mais comment procéder autrement ? - ses jugements ne seront retenus qu'autant qu'ils illustrent la théorie élaborée.

43. Sur la distinction entre *sèmeion*, simple « indice », et *tekmèrion*, « preuve », voir *Rhet.*, I. 2. 1357 a 34 s.

44. Voir 4. 1449 a 9 s. (« elle - *scil.* la poésie - est née, au début, de l'improvisation... ») et 13. 1453 a 17 s. (« au début, les poètes enregistraient n'importe quelles histoires... »).

Or le plaisir est inscrit dans les exigences théoriques fondamentales de l'art poétique, parce qu'il en constitue la fin naturelle, mais ce plaisir, même s'il ne disqualifie pas nécessairement le pur plaisir de la représentation, est d'une autre nature, plus élevée, sans qu'on soit pour autant fondé à taxer « d'élitisme⁴⁵ » le philosophe qui proclame que « tous les hommes ont plaisir à apprendre ». Irait-on reprocher à Descartes lorsqu'il affirme que « le bon sens est la chose du monde la mieux partagée » de négliger les fous et les imbéciles ? C'est au niveau des capacités de l'esprit humain que se situe l'analyse du philosophe.

UNE ŒUVRE QUI RÉPOND AUX BESOINS DE L' ESPRIT HUMAIN

Faite pour un spectateur - ou un lecteur, il est difficile de préciser - idéal, l'œuvre a d'abord, pour sa durée, à tenir compte des conditions de réception que déterminent les capacités de l'esprit humain. À nouveau, Aristote opère une distinction en rejetant une durée qui se réglerait « sur les concours et la perception », πρὸς τοὺς ἀγῶνας καὶ τὴν αἴσθησιν, et ne relèverait que de l'écoulement extérieur des clepsydres⁴⁶. Si l'on comprend bien les contraintes qu'impose au poète la durée des représentations, αἴσθησιν est plus délicat à interpréter : Aristote semble désigner ici la pure capacité de percevoir, la sensation brute du spectateur passif devant le spectacle. Or la mesure de l'œuvre doit être donnée par l'art, non par les clepsydres, et correspondre à une perfection interne de l'œuvre, à un bel ordonnancement que le spectateur puisse saisir ; de là l'exigence qu'une œuvre soit εὐσύνοπτον (51 a 4), c'est-à-dire telle que le

45. Comme sont tentés de le faire R. DUPONT-ROC et J. LALLOT (voir *infra*, p. 144 et n. 5).

46. Sur les difficultés de ce chapitre 7, voir, outre le commentaire de V. GOLDSCHMIDT, l'article de D. GALLOP, « Animals in the *Poetics* », *Oxford Studies in Ancient Philosophy*, VIII, 1990, p. 153 s.

regard puisse l'embrasser dans sa totalité, ou, avec une spiritualisation plus grande encore du regard - qui incline vers la lecture ? - εὐμνημόνευτον (51 a 5), c'est-à-dire telle que la mémoire la retienne aisément.

L'opposition entre mesure extérieure par la clepsydre et « régulation » intérieure par l'art va ainsi de pair avec une opposition entre une perception passive et une activité, du regard ou de la mémoire, devant l'œuvre, qui permet de l'appréhender comme un tout. Cette activité nécessaire se retrouve dans l'emploi du verbe θεωρεῖν⁴⁷ : il ne s'agit pas seulement de voir, mais de poser sur la pièce un regard qui étudie, qui cherche à comprendre l'objet intellectuel élaboré par le poète, à dégager le sens qui lui donne son unité. C'est bien ce que dit l'analyse fondamentale du chapitre 4 sur le plaisir cognitif que donnent les *mimēmata* : συμβαίνει θεωροῦντας μαθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι τί ἕκαστον (48 b 16), « il arrive qu'en contemplant, on apprenne et l'on déduise ce qu'est chaque chose ». À nouveau le verbe συλλογίζεσθαι implique une activité de l'esprit et, si les critiques se partagent sur l'interprétation exacte du terme et sur l'usage qu'il y a lieu de faire ici du sens technique de « syllogisme⁴⁸ », on peut du moins donner toute sa valeur au préverbe *syn-* et souscrire au commentaire de V. Goldschmidt, qui voit dans ce « syllogisme » une œuvre commune du poète et des spectateurs et évoque « une nécessaire connivence

47. Les occurrences de θεωρεῖν et θεωρία sont particulièrement nombreuses aux chapitres 4 (1448 b 11 et 16) et 7 (1450 b 38 et 51 a 1-2) ; voir aussi 9. 1452 a 9 ; 17. 1455 b 2 (vision d'ensemble du sujet) ; 22. 1459 a 8 (privilège de la métaphore).

48. Comparer, par exemple, les interprétations de S. HALLIWELL, *Aristotle's Poetics*, London, 1986, qui nie toute valeur technique, de V. GOLDSCHMIDT, plus circonspect (*op. cit.*, p. 215), ou de E. MARTINEAU, *art. cit.*, p. 452, qui parle du « mouvement même de l'idéation comme récollection (*syllogè*) de la *morphè* ».

entre l'artiste et son public⁴⁹ ». Celle-ci a de fait été posée d'entrée implicitement dans l'énoncé des deux tendances naturelles causes de l'art poétique : la tendance à l'imitation (qui s'épanouit chez les poètes) et le plaisir pris aux fruits de l'imitation (qui nous ramène du côté du public).

Cette même corrélation se retrouve lorsqu'on aborde les structures logiques qui doivent être celles de l'œuvre : l'*eikos*, le probable « objectif », est inséparable du *pithanon*, du crédible subjectif. On le voit dès le célèbre chapitre 9, d'où l'on ne retient d'ordinaire que la qualité philosophique supérieure attribuée à la poésie aux dépens de l'histoire. Or cette comparaison n'est là que pour mieux faire comprendre la fonction de la poésie : il ne s'agit pas pour elle de rapporter le réel brut, en le laissant dans sa contingence et sa singularité, mais de penser « le possible », de lui donner forme intelligible en se conformant au probable et au nécessaire. Ce possible peut être totalement inventé, comme dans la comédie, qui élabore son intrigue δι' εἰκότων, puis rajoute des noms inventés ; elle peut s'en tenir « aux noms de gens qui ont existé », comme la tragédie, mais du moment qu'il y a élaboration du matériau mythique ou historique, on devient poète même du déjà advenu et l'adhésion du spectateur se trouve acquise :

car le possible est persuasif (*pithanon*) ; or, ce qui n'a pas eu lieu, nous ne croyons pas encore que ce soit possible, tandis que ce qui a eu lieu, il est évident que c'est possible. (51 a 16-18)

49. *Op. cit.*, p. 217 ; et il ajoute : « on comprend aussi la fréquente intervention du public et de son jugement dans la suite du traité (il y a là, si l'on veut, comme un renouvellement de l'idée platonicienne selon laquelle c'est l'usager qui est compétent pour juger l'artisan). »

Ainsi se trouve expliquée et justifiée la prééminence sur le théâtre des grands sujets mythiques traditionnels, sur lesquels les poètes se sont peu à peu concentrés⁵⁰ et le recours - ou le glissement⁵¹ - du possible à son corrélat subjectif, le crédible, confirme bien l'impossibilité de concevoir l'œuvre comme une monade sans fenêtre, coupée de son destinataire : de même que sa longueur doit permettre qu'on la saisisse comme un tout, de même ses structures logiques doivent avoir un correspondant dans les structures mentales du spectateur et sa construction la rendre « acceptable » pour celui-ci. Cette adhésion est à ce point essentielle qu'Aristote en arrive à ce paradoxe que mieux vaut un « impossible persuasif », plutôt qu'un « possible non persuasif⁵² ». Car, si la source du plaisir que donne la *mimêsis* réside dans la découverte d'une connaissance, il faut que l'esprit accepte cette connaissance : en d'autres termes, à partir du moment où l'œuvre est faite pour la *theôria*, l'*eikos* objectif et le *pithanon* subjectif ne se séparent pas. Le probable est toujours probable pour quelqu'un et l'auteur doit tenir compte de l'attente du spectateur. Pour le dire comme P. Ricœur, « la connexion logique du vraisemblable (= *eikos*) ne saurait être détachée des contraintes culturelles de l'acceptable⁵³ » ; ce qui ne signifie pas que l'acceptable se confonde avec le spontanément attendu. Au contraire, l'apport de l'œuvre est de révéler des rapports, des vérités insoupçonnées et de tromper l'attente jusqu'à faire éclater, à la limite extrême, qu'il est « vraisemblable qu'il se produise des choses contre la vraisemblance⁵⁴ ».

50. 13. 1453 a 17 s.

51. Je reprends le terme à R. DUPONT-ROC et J. LALLOT (*op. cit.*, p. 225).

52. 25. 1461 b 11-12 : πρὸς τε γὰρ τὴν ποιήσιν αἰρετώτερον πιθανὸν ἀδύνατον ἢ ἀπίθανον καὶ δύνατον.

53. *Op. cit.*, p. 79.

54. 25. 61 b 15 : εἰκὸς γὰρ καὶ παρὰ τὸ εἰκὸς γίνεσθαι.

Si donc l'on devait soumettre à la critique cette notion d'*eikos* utilisée par Aristote, on aurait tort, je crois, d'en faire, comme R. Dupont-Roc et J. Lallot, « le principe intellectuel et aristocratique du vraisemblable » qu'Aristote aurait du mal à concilier avec le « verdict populaire du plaisir⁵⁵ » ; on peut en revanche souligner, avec P. Ricœur, son caractère relatif et culturel : elle évoque, *mutatis mutandis*, ce qu'a pu être le Beau kantien, avant que l'époque moderne le fasse éclater en autant de « beaux » qu'il y a de cultures. Mais cette réserve posée, et même si l'accent sur la « vraisemblance » comme facteur de cohésion et de cohérence de l'œuvre se voulait probablement d'abord une réponse à l'exigence de vérité de Platon⁵⁶, on est frappé, quand on étudie la *Poétique*, de voir comment Aristote, en mettant en relation la qualité intellectuelle de l'œuvre et les exigences de l'esprit qui la reçoit, et à la faveur peut-être aussi de son expérience de lecteur, s'approche de l'idée moderne d'une spécificité de l'écriture dramatique, quelle place il fait dans son analyse à la réception de l'œuvre et à la quête du sens.

Françoise FRAZIER

Université Paul-Valéry - Montpellier III

⁵⁵ *Op. cit.*, p. 226.

⁵⁶ On peut comprendre que, du point de vue d'Aristote, la tragédie, s'occupant de l'action humaine, et donc des choses sublunaires, ne puisse prétendre à la vérité, mais seulement au vraisemblable ; elle s'efforce de donner un sens à nos souffrances et à nos échecs, si bien que V. Goldschmidt a été jusqu'à suggérer - mais sans pouvoir apporter de preuves à sa séduisante hypothèse - de voir en elle une sorte de substitut à la philosophie, s'essayant à expliquer le hasard, qui, par essence, échappe à la raison (*op. cit.*, p. 265).

ῬΑΛΟΘΕΤΟΥΣΑ ΤΥΧΗ

LES VICISSITUDES DES CHOSES HUMAINES DANS LE ROMAN GREC : L'EXEMPLE DES ÉTHIOPIQUES

par Jean ALAUX et Françoise LÉTOUBLON

L'étude des « influences » exercées sur la littérature de l'Antiquité par les œuvres antérieures constitue indiscutablement un courant extrêmement vivant et fécond depuis longtemps à l'étranger, particulièrement sous les noms de « réception » à la suite des savants allemands¹, d'« arte dell'allusione », en anglais « art of allusion », à la suite des italiens Giorgio Pasquali et Gian Biagio Conte². En

¹. Voir, dans sa traduction française, l'ouvrage « standard » de H.R. JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, 1978.

². G.B. CONTE, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Torino, 1974, 1985², *Il genere e i suoi confini : Cinque studi sulla poesia di Virgilio*, Torino, 1980, 1984², et l'édition américaine faite à partir de différents essais de ces deux ouvrages, avec une intéressante préface par l'éditeur, *The Rhetoric of Imitation*, C. SEGAL ed., Ithaca, 1986. Voir un panorama des recherches menées en Italie sur la poésie grecque et l'art de l'allusion dans la revue *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* et dans le volume collectif *Poesia greca*, a cura di G. ARRIGHETTI, Pisa, 1995, ainsi que, parmi les ouvrages individuels en italien dans cette tradition, M.G. BONANNO, *L'allusione necessaria. Ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina*, Roma, 1990 ; parmi les travaux anglo-saxons, on signalera P.A. ROSENMEYER, *The Poetics of Imitation. Anacreon and the anacreontic tradition*, Cambridge, 1992.

France en revanche, les antiquisants semblent sur la réserve, peut-être par défiance envers les excès chez nous de l'usage des notions d'« intertextualité », invention que l'on attribue généralement à Julia Kristeva. C'est dans un ouvrage de l'helléniste italien Massimo Fusillo que l'on trouve justement un exposé de la question qui nous occupe ici dans les termes qui nous semblent les plus adaptés³. Même si des spécialistes de littérature générale comme Gérard Genette, des comparatistes comme Pierre Brunel, Jean Rousset ou George Steiner se sont aventurés en particulier sur le terrain fertile du théâtre, comparant les versions antiques d'*Électre* ou d'*Antigone* entre elles et avec leurs avatars modernes, les hellénistes et latinistes français sont en général demeurés à l'écart, avec quelques remarquables exceptions bien sûr⁴ ; en particulier Jean Bouffartigue au titre duquel nous emprunterons, de préférence aux termes barbares ou peu adaptés à notre objet d'*intertextualité*, de *réécriture*, ou même d'*art allusif*, de préférence même aux termes usités par les Anciens eux-mêmes⁵, le terme qui nous paraît le plus large et le plus pertinent de

Les phénomènes d'écho entre l'épopée homérique et la tragédie classique ont été étudiés récemment par R. GARNER, *From Homer to Tragedy. The Art of Allusion in Greek Poetry*, London, 1990.

³. Il s'agit du chapitre d'ouverture du livre de M. FUSILLO, *Il Romanzo greco. Polifonia ed Eros*, Venezia, 1989 (*Naissance du roman*, Paris, Seuil, 1991) intitulé dans la traduction française « Matrices, modèles, réécritures », p. 17-120, voir par ex. p. 19 : « L'approche intertextuelle se révèle décisive dans une recherche sur le roman antique. Mais jusqu'à présent la critique, qui sous-estimait ces ouvrages, a concentré tous ses efforts sur le problème de leurs sources, et en a négligé l'analyse immanente... » Fusillo se range sous la bannière de Genette pour la terminologie (*op. cit.*, p. 18) et adopte, pour désigner « la présence simultanée de voix diverses » dans le roman, le terme bakhtinien de *polyphonie*.

⁴. Parmi les pionniers, citons Germaine Aujac, Félix Buffière, Jules Labarbe. Parmi les publications récentes, J. BOUFFARTIGUE, *L'empereur Julien et la culture de son temps*, Paris, 1992, et C. CUSSET, « Théocrite lecteur d'Euripide : l'exemple des *Bacchantes* », *REG*, 110, 1997, p. 454-468.

⁵. En grec μίμησης, en latin *imitatio* et *retractatio*, qui nous semblent avoir le défaut d'impliquer une certaine servilité de l'imitateur, ou, quand l'imitation ne comporte pas de connotation péjorative, au moins une conscience de la réutilisation et de la citation qui ne nous paraît pas toujours évidente.

*culture*⁶, à quoi nous pensons pour notre part en utilisant le terme de « lieux communs⁷ ».

Une relecture des *Éthiopiennes* confirme notre impression première, souvent notée avant nous d'ailleurs⁸, d'une forte présence de la tragédie dans le roman : dans le ton, qui semble souvent emprunté à Euripide, et à travers certains mots, citations, situations ou motifs. Nos analyses pourraient se regrouper sous différents foyers, entrées ou rubriques : un foyer lexical à partir de la haute fréquence dans le roman attribué à Héliodore des thèmes τραγωδ-, τραγικ- et de leurs dérivés et composés. Parmi les foyers que l'on peut appeler thématiques, en suivant l'ordre de la narration romanesque, on remarque d'abord la présence du drame du fils pur et de la marâtre dans le « roman de Cnémon » : le jeune Athénien Cnémon, qui raconte son histoire aux autres personnages des *Éthiopiennes*, semble par plusieurs traits de ses aventures reproduire l'histoire d'Hippolyte et de Phèdre⁹. Mais dans l'histoire de Cnémon intervient une citation

⁶. Pour le thème spécifique qui nous occupe ici, les allusions du roman grec — et en particulier des *Éthiopiennes* — au ton de la tragédie, on signalera l'étude, faite dans la perspective de la « fortune » du roman grec dans le roman « baroque », de G. MOLINIÉ, « Fortune et liberté : images du destin dans la tradition grecque du roman à l'âge baroque », in *Visages du destin dans les mythologies. Mélanges Jacqueline Duchemin, Actes du colloque de Chantilly*, Paris, 1983, p. 205-213, et la sous-partie intitulée « Le tragique inversé », p. 31-41 de l'ouvrage de M. FUSILLO déjà cité.

⁷. F. LETOUBLON, *Les lieux communs du roman. Stéréotypes grecs d'aventure et d'amour*, Leiden, 1993.

⁸. Au moment de relire les épreuves de notre article, nous prenons connaissance d'une publication récente en anglais sur le même sujet, J.A. FLETCHER, « Euripides in Heliodoros' *Aithiopica* 7-8 », in *Groningen Colloquia on the Novel*, vol. 9, 1998, p. 17-27, qui a repéré en particulier une influence de l'*Ion* que nous n'avions pas aperçue. Nous remercions le Pr. Ewen Bowie qui nous a adressé cet article. Fletcher renvoie à un ouvrage rédigé en allemand que nous n'avons pas encore pu nous procurer, T. PAULSEN, *Inszenierung des Schicksals. Tragödie und Komödie im Roman des Heliodoros*, Trier, 1992.

⁹. Voir M. FUSILLO, *op. cit.*, p. 39, qui remarque à juste titre que le modèle tragique a « donné naissance à une intrigue romanesque qui ne conserve rien du conflit qui déchirait l'héroïne d'Euripide [...]; tout l'accent est mis sur l'enchaînement compliqué des événements dont Cnémon est la victime passive. »

des *Choéphores* d'Eschyle, reprise dans l'*Oreste* d'Euripide, et un procès pour « parricide » qui ressemble étrangement à celui que les spectateurs du théâtre classique connaissaient dans la même pièce d'Euripide. Au livre VII des *Éthiopiennes*, c'est l'histoire de Calasiris et de ses deux fils, Thyamis et Pétosiris, qui constitue un autre foyer d'« allusion », au cycle thébain des fils d'Œdipe cette fois (les *Sept contre Thèbes* et les *Phéniciennes*)¹⁰. Enfin, le roman entraîne les héros jusqu'en Éthiopie, où Théagène et Chariclée sont promis en sacrifice à la lune et au soleil par le roi Hydaspes, qui ne sait pas encore que Chariclée est sa fille : un roi sacrifiant sa fille à une divinité assimilée à Artémis¹¹, on reconnaît là l'intrigue d'*Iphigénie à Aulis*, et, comme le jeune premier, Théagène, souvent réputé au cours de leurs aventures le frère de Chariclée, est exposé au même danger du sacrifice humain, on s'aperçoit que le « drame » romanesque renvoie aussi à *Iphigénie en Tauride*. Nous avons déjà suggéré ailleurs que l'épisode de la course à cheval et à taureau dans laquelle Théagène semble risquer sa vie dans les *Éthiopiennes* pourrait comporter des réminiscences à la fois du chant XXIII de l'*Illiade* et du récit mensonger sur la mort d'Oreste dans une course de chars dans l'*Électre* de Sophocle¹².

La fréquence des allusions à Euripide dans les romans grecs est justifiée par Massimo Fusillo par la coïncidence des thèmes majeurs de ses tragédies avec ceux du roman :

10 . Cf. M. FUSILLO, *op. cit.*, p. 39-40, où l'écart du *finale* est souligné.

11 . Chariclée est d'ailleurs consacrée à Artémis dont elle porte constamment avec elle les attributs - ou même sur elle dans quelques moments-clefs du roman où elle est travestie en Artémis.

12. F. LÉTOUBLON, « Surimpressions : Sophocle entre Homère et Héliodore », *L'information littéraire*, 42, 1990, p. 3-6. C'est le seul exemple que nous ayons repéré pour le moment où Héliodore pourrait manifester une influence spécifique de Sophocle indépendamment d'Eschyle et Euripide : c'est ce dernier surtout qui semble constamment présent derrière son œuvre ; voir, pour la justification de cette présence massive, la citation de Fusillo dans le texte.

L'œuvre d'Euripide, point névralgique de la culture occidentale, a influencé de façon décisive le roman grec : cette forme de tragédie, qui réduit la distance entre le mythe et la réalité en introduisant dans l'univers héroïque des éléments de la vie quotidienne, qui donne un relief nouveau à l'émotion et au pathétique en analysant l'éros comme une expérience soustraite aux pouvoirs de la raison, qui sape les croyances religieuses et annonce la vision d'un monde qui obéirait non plus aux desseins divins, mais aux mécanismes du hasard, est, à la fois, une illustration exemplaire de la crise de la culture attique et, avec son art de soulever les problèmes, une anticipation de la culture hellénistique, dont les romans grecs sont un produit tardif. Ce n'est donc pas un hasard s'ils ont également pour traits distinctifs la dimension du quotidien, la thématique amoureuse et le règne du hasard.¹³

Au fur et à mesure de la progression dans la lecture du roman qui évoque divers textes de tragédies, et peut-être le genre et le ton tragiques plutôt que des tragédies particulières¹⁴, on découvre que le jeu des allusions semble comme régi par deux « lois » récurrentes qui pourraient comporter un élément commun, celui de la parodie :

- une loi de *condensation* : plusieurs mythes tragiques sont évoqués à la fois, et Homère est souvent sous-jacent lui aussi (par exemple à propos des marques de reconnaissance de Chariclée, ou dans l'épisode du duel entre Thyamis et Pétoisiris, rappelant le combat entre Achille et Hector en même temps que celui qui fait s'affronter Étéocle et Polynice).

- une loi d'*évitement*, qui fait que le récit romanesque ne peut avancer, continuer de se dérouler, qu'en échappant à l'issue tragique sans cesse menaçante.

Il faudra prendre garde aux procédés narratologiques utilisés par Héliodore, qui prête parfois à ses personnages une attitude et un mode d'expression « tragiques » mais sait bien que leur destin est, au

13. M. FUSILLO, *op. cit.*, p. 31-32.

14. *Id.*, p. 39.

terme du voyage vers la terre brûlée par le soleil d'Éthiopie, heureux : il joue fréquemment sur ce décalage et son ironie est alors bien loin de ce que l'on appelle l'ironie tragique. Ce jeu sur les apparences de tragédie et sur la « réalité » est pour ainsi dire mis en scène par le romancier à travers le rappel insistant de l'oracle de Delphes :

κῦμα τεμόντας
ἴξεσθ' ἡελίου πρὸς χθόνα κυανέην...

fendant les flots, ils atteindront la terre sombre, brûlée par le soleil (4, 4, 5)¹⁵

La mention du renversement de la tragédie en comédie qui intervient à plusieurs reprises dans le roman, en particulier au moment du duel entre Thyamis et Pétosiris à Memphis¹⁶ et au moment où Chariclée se fait reconnaître de ses parents et sauve Théagène du sacrifice¹⁷, et le fait que certains personnages remarquent parfois que l'irruption à point nommé d'un autre ressemble à une machine de théâtre, ainsi pour l'arrivée de Thisbé en Égypte¹⁸ et celle de Chariclée en Éthiopie¹⁹, vont dans le même sens.

15. Dans le récit, 4, 13, 2, dans d'autres prédictions, dans les rêves des personnages et dans leurs souvenirs ensuite : 4, 14, 2 ; 4, 16, 3-5 ; 4, 16, 7-8 ; 4, 19, 3 ; 5, 13 ; 5, 22 ; 6, 9, 5 ; 6, 15 ; 8, 11 ; 9, 25 ; 10, 3 ; 10, 4 ; 10, 41, 2. Sur le rôle insistant de Delphes et de son oracle dans *les Éthiopiennes*, voir G. ROUGEMONT, « Delphes chez Héliodore », in *Le monde du roman grec*, Paris, 1992, p. 93-99, avec les références aux travaux antérieurs, en particulier ceux d'É. Feuillâtre et de J. Pouilloux. Voir aussi dans le même volume, sur la composition du roman, M. WORONOFF, « L'art de la composition dans les *Éthiopiennes* d'Héliodore », p. 33-42, et, sur la rhétorique du *lamento* chez Chariclée et - chose plus surprenante - chez Théagène, L. PERNOT, « Chariclée la Sirène », p. 43-51.

16. 7, 6, 4-5, et 7, 8, 1, voir ci-dessous et M. FUSILLO, *op. cit.*, p. 40-41.

17. 10, 38, 3-4 ; voir M. FUSILLO, *op. cit.*, p. 53-54.

18. Chariclée réagit : « Comment est-il croyable que, du milieu de la Grèce, elle ait été expédiée, comme par une machine de théâtre, dans le coin le plus reculé de l'Égypte ? » (2, 8, 3) ; voir M. FUSILLO, p. 33.

19. Hydaspes s'écrie : « Elle prétend qu'elle est ma fille, comme au théâtre on surgit d'une trappe au moment critique ! » (10, 12, 2) ; voir M. FUSILLO, *op. cit.*, p. 33-34.

LE PHÉNOMÈNE LEXICAL

La récurrence dans le roman du thème τραγωδ- peut fournir un point de départ formel, déjà noté, sans moyens informatisés, par J.W. Walden²⁰ ; le *TLG* en fournit six occurrences, fréquence exceptionnelle par rapport aux autres textes grecs :

1, 3, 2. De ces plaintes tragiques (ἐπετραγώδει) les brigands ne comprennent mot.

1, 8, 7. « À quoi bon remuer et arracher ces souvenirs, comme disent les héros de tragédie (τῶν τραγωδῶν) ? »

2, 11, 2. « J'en ai bien peur aussi, la mort de Démaineté n'est qu'un conte et ils m'ont trompé ceux qui me l'ont annoncée. Et toi, tu as traversé les mers, tu es venue jusqu'en Égypte pour me jouer une nouvelle pièce, comme tu l'as fait à Athènes (ἦκεις ἑτέραν καθ' ἡμῶν σκηνὴν Ἀττικὴν καὶ ἐν Αἰγύπτῳ τραγωδήσουσα) »

2, 29, 4. « Pour achever la tragédie et rendre ce drame plus pathétique encore, le sort (Ἐπετραγώδει τούτῳ τῷ δράματι καὶ ἕτερον πάθος ὁ δαίμων) m'enlève la mère de mon enfant... »

7, 6, 4. La cité, rangée sur le mur comme sur les gradins d'un théâtre (ἡ πόλις δὲ ὥσπερ ἐκ θεάτρου περιεστῶσα τοῦ τείχους) arbitrait ce spectacle (ἠθλοθέτει τὴν θεάν). C'est alors qu'un dieu, ou le hasard qui préside aux actions humaines, par un coup de théâtre inattendu qui venait compliquer d'un nouveau drame celui qui se jouait déjà (καινὸν ἐπεισόδιον ἐπετραγώδει τοῖς δρωμένοις, ὥσπερ εἰς ἀνταγώνισμα δράματος ἀρχὴν ἄλλου προσφέρουσα), fait surgir, comme sur une machine (ὥσπερ ἐκ μηχανῆς ἀφίστησι), Calasiris, pour qu'il prenne part à cette course tragique...

20. J.W.H. WALDEN, « Stage-terms in Heliodorus's *Aethiopia* », *HSCP*, 5, 1894, p. 1-43. La traduction des passages cités est celle de J. Maillon, modifiée à l'occasion.

7, 14, 7. Cependant elle continuait se plaintes tragiques (ή δὲ ἐπετραγώδει) : « À quoi bon vivre encore ? Quel espoir s'offre à nos yeux ?... »

Les références du Liddell-Scott-Jones confirment d'ailleurs cette fréquence et son caractère d'exception à la fois, permettant de rattacher sous le sens 2 « se lamenter comme un(e) héroïne / héros tragique » 1, 3, 2, et 7, 14, 7 (dans les deux cas il s'agit de Chariclée), sous le sens 3 « rajouter une tragédie à une autre » 7, 6, 4 (le combat de Thyamis et Pétoisiris) ainsi que 2, 29, 4 (Chariclès à propos de ses malheurs accumulés).

Les quatre emplois du thème τραγικ²¹ et la rencontre en 2, 11, 2 de ἑτέραν καθ' ἡμῶν σκηνην Ἀττικὴν comme complément de τραγωδήσουσα dans le reproche mélodramatique adressé par Cnémon à Thisbé morte, viennent confirmer ces remarques.

Dans le premier sens, les héros de roman s'expriment dans le langage de ceux de la tragédie, d'Euripide principalement, ce qui expliquerait que les brigands égyptiens, même si certains d'entre eux connaissent la déesse grecque Artémis (1, 2, 6), ne comprennent pas ce langage (1, 3, 1-2). Pour le deuxième sens, la loi d'évitement du récit tragique est concernée : une nouvelle tragédie surgit quand une première vient d'être évitée, et le niveau réflexif est atteint quand Chariclée elle-même se dit lassée de cette constante surenchère qu'elle reproche à la τύχη et aux δαίμονες (6, 8, 5).

LA TRAGÉDIE PARODIÉE

Le repérage des citations permet d'apercevoir rapidement la présence des Tragiques dans le roman : l'histoire de Cnémon, en

21. J.W.H. WALDEN, *op. cit.*, p. 40-41, relevait déjà les occurrences de τραγικός, que nous avons retrouvées par le TLG.

particulier, se caractérise par le syncrétisme et l'accumulation des références (*Médée*, *Hippolyte*, histoire d'Oreste mettant comme en surimpression Eschyle, Sophocle et Euripide, mais aussi les Comiques). Plusieurs indices forts signalent le rapport du roman de Cnémon dans les *Éthiopiennes* avec la tragédie : tout d'abord, avant même le début de l'histoire, une citation de *Médée*, v. 1317, « τί [...] κινεῖς κάναμοχλεύεις ; » en 1, 8, 7, commentée par τοῦτο δὴ τὸ τῶν τραγωδῶν. Puis l'insistance du héros lui-même, Cnémon, sur le contexte *athénien* de son histoire : allusions à l'éphébie²², ainsi qu'à d'autres institutions, sans grande exactitude historique d'ailleurs²³.

L'histoire de Cnémon, outre la ressemblance déjà notée plus haut, fait explicitement allusion à celle d'Hippolyte et de Phèdre dans un passage au moins, 1, 10, 2 (ὁ νέος Ἰππόλυτος) et dans un autre, 1, 10, 4, s'il faut adopter la conjecture εὐσεδῆς, fondée selon les éditeurs sur la fréquence des termes εὐσεδῆς, σεμνός, σέδειν dans *Hippolyte*²⁴.

Une mise en scène euripidéenne plus complexe se rencontre dans l'épisode de la méprise qui fait risquer le parricide à Cnémon, et dans le procès qui s'ensuit : on glisse subitement de l'histoire d'Hippolyte à celle d'Oreste, et le père pitieux (Aristippe) remplace la mère redoutable (Clytemnestre). Ainsi dans les supplications d'Aristippe à son fils qui veut l'égorger (1, 12, 3) :

C'est mon père, ô dieux, qui se précipite du lit, tombe à mes genoux : « Mon enfant, s'écrie-t-il, arrête un instant (ὦ τέκνον, ἐπίσχες μικρόν), aie pitié de l'auteur de tes jours, épargne ces cheveux blancs qui t'ont nourri (αἶ σε ἀνέθρεψαν) ... »

22. 1, 10, 1 ; 1, 14, 3.

23. Voir n. 1, p. 19, et n. 1, p. 20 de la CUF.

24. D'autres allusions euripidéennes sont possibles : 1, 11, 5 (cf. *Cyclope*, 595) ; 1, 12, 1, ξιφήρης (cf. *Phén.*, 363), mais il s'agit d'un mot isolé, ce qui est moins probant.

se reconnaissent à l'évidence les vers 896-898 des *Choéphores*, dits par Clytemnestre à Oreste²⁵ :

Ἐπίσχες, ὦ παῖ, τόνδε δ'αἶδεσαι, τέκνον,
μαστόν πρὸς ᾧ σὺ πολλὰ δὴ βρίζων ἄμα
οὔλοισιν ἐξήμελξας εὐτραφέες γάλα.

On peut aller plus loin dans l'analyse de la parodie : l'impératif des *Choéphores* était déjà parodiquement repris dans l'*Oreste* d'Euripide, au vers 1069, par lequel Pylade cherche à détourner Oreste d'un suicide commun avec Électre²⁶. L'*Oreste* semble par ailleurs souvent présent dans la lettre et dans l'esprit des *Éthiopiennes*²⁷. Or cette tragédie est elle-même parodique en un sens, et semble pousser le genre tragique à son crépuscule vers d'autres formes en gestation²⁸.

L'allusion au sein maternel nourricier rencontrée ici se retrouve dans un autre épisode des *Éthiopiennes*, celui de la nourrice Cybèle qui, craignant la colère de sa maîtresse Arsacé, se confie à son fils Achéménès et le supplie de sauver « celle qui [l'] a nourri de son sein » (7, 23, 1 : τουτοισὶ ἐκθρεψαμένη σε τοῖς μαζοῖς) : mais l'évocation, comme celle des *Choéphores*, peut remonter directement aux termes d'Hécube dans l'*Illiade* (XXII, 83-84).

La parodie de la tragédie nous semble manifeste surtout, parmi les aventures de Cnémon, dans l'épisode du procès dans sa cité natale

25. Voir aussi un autre écho possible au vers 896 des *Choéphores* dans les paroles de Calasiris à ses fils, ci-dessous, p. 163.

26. Voir J. ALAUX, *Le liège et le filet. Filiation et lien familial dans la tragédie athénienne*, Paris, 1995, p. 153-160. Toujours chez Euripide et dans un contexte analogue, signalons l'emploi du même impératif aoriste au v. 550 d'*Andromaque* (Pélée retient Ménélas, qui s'apprête à tuer Molossos, le fils d'Andromaque).

27. Voir les notes de la CUF à *Éth.* 2, 16, 1 ; 2, 18, 4 ; 4, 7, 11 ; 4, 9, 1 ; 5, 21, 2 ; 6, 7, 4 ; 6, 8, 6 ; peut-être aussi 10, 10, 3.

28. Voir sur ce point F.I. ZEITLIN, « The Closets of Masks : Role-Playing and Myth-Making in the *Orestes* of Euripides », *Ramus*, 9, 1980, p. 51-77.

d'Athènes : le fonctionnement dévié du tribunal chargé de juger Cnémon rappelle celui de l'assemblée qui, dans *Oreste*, statue sur le sort du fils d'Agamemnon (*Oreste*, 885-949) : pour résumer, dans *Oreste*, Talthybios parle pour le père, mais contre Oreste (il est de connivence avec les *philoï* d'Égisthe). Diomède s'oppose à la peine de mort, et propose l'exil. Deux partis se forment alors. Surgit un démagogue qui prône la lapidation d'Oreste et d'Électre, puis un *autourgos*, qui réclame une couronne pour le fils d'Agamemnon, et tout s'achève par le plaidoyer d'Oreste, qui parle bien, mais ne convainc pas. Le résultat des votes est la sentence de la mort d'Oreste, mais de sa propre main (αὐτόχειρι σφαγῆ) et non par lapidation. L'assemblée est houleuse, mue par les passions, et divisée, cas fréquent chez Euripide²⁹. L'épisode met en évidence l'obsession du type de mort, récurrente dans toute la pièce d'Euripide : lapidation ou suicide, et, parmi les formes de suicide, la pendaison, la gorge tranchée, la blessure au foie³⁰. Or la tentation du suicide chez Héliodore s'accompagne souvent d'allusions au type de mort à infliger, à plusieurs reprises dans les monologues et dans les menaces de Chariclée³¹.

Dans l'épisode du récit du procès de Cnémon, on remarque un tumulte général (1, 13-14) avec division entre ceux-là même qui

29. Cf. *Héc.*, 116 s. (avec le parallélisme du démagogue).

30. Voir N. LORAU, *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris, 1985, n. 149, p. 122, et *Le liège et le filet*, p. 157-158. Cf. la fin de la tirade du messager (v. 953) : « Apprête donc le glaive, ou le lacet pour ton cou (εὐτρέπιζε φάσγαν' ἢ βρόχον δέρη) » dit-il à Électre. Sur les interférences tragiques entre la corde et le glaive, voir N. LORAU, *Façons tragiques, op. cit.*, p. 41-43 et n. 35, p. 108.

31. *Éth.*, 1, 4, 1, avec la contiguïté de στέρνοις et de ἀποσφάζειν, montre une contamination entre un type de mort virginal (par σφαγή) et un type de mort virile, que la tragédie elle-même - surtout celle d'Euripide - ne distingue que pour mieux les brouiller (cf. N. LORAU, *Façons tragiques, op. cit.*, p. 88-89) : τὸ ξίφος ἐπιφέρουσα τοῖς στέρνοις ἑαυτὴν ἀποσφάζειν ἠπείλει εἰ μὴ ἀμφοτέρους ἄγοιεν. En *Éth.*, 1, 8, 3, l'héroïne songe à la pendaison : ἐγὼ μὲν ἀγχόνη προλήψομαι τὴν ὕβριν.

souhaitent la mort de Cnémon : les uns votant la lapidation³², les autres le barathre ; un autre parti penche, comme à propos d'Oreste, pour l'exil. Ce dernier parti, fort de 1000 votants environ, l'emporte sur le premier (à peu près 1700) parce qu'il est unanime. Donc, on compte en fait trois partis³³. La victoire du dernier parti est d'ailleurs, selon une loi profondément ancrée dans l'histoire de la démocratie athénienne, présentée comme un κράτος (14, 1, ἐκράτει) sur celui qui a voté de manière divisée (*ibid.* διάφορα ψηφισαμένων)³⁴.

Plus tard dans le roman, l'histoire de Cnémon ayant croisé celle de Théagène et de Chariclée, la servante de Démainété, Thisbé, amoureuse de Cnémon et envoyée par sa maîtresse comme entremetteuse, est tuée par mégarde à l'entrée de la caverne par le brigand Thyamis, amoureux de Chariclée et follement jaloux : dans la nuit, il prend l'ombre de Thisbé pour Chariclée et la transperce de son épée. On trouvera près du cadavre de Thisbé une tablette expliquant une partie de l'histoire, et rappelant celle que Phèdre a laissée pour accuser Hippolyte auprès de Thésée dans la pièce d'Euripide.

Il faudrait évidemment étudier très littéralement les échos entre les deux scènes des *Éthiopiennes* et d'*Oreste*. L'hypothèse d'allusions répétées à *Oreste* serait d'autant plus séduisante que cette œuvre relativement tardive parmi les tragédies classiques, ce « western »

32. La lapidation est présentée dans le roman comme institutionnalisée à Athènes, alors qu'elle évoque plutôt l'univers tragique (*Sept contre Thèbes*, 199 ; *Antigone*, 36 ; *Œdipe à Colone*, 435).

33. De cet épisode de vote avec trois partis, on a envie de rapprocher le passage de *Chairéas et Callirhoé*, 2, 11, où l'héroïne, enceinte de son premier mari Chairéas et hésitant entre le suicide et la survie, suscite un débat imaginaire dans lequel il y a trois votants, le fœtus et l'effigie de Chairéas, tous deux votant la survie, et elle-même, qui vote le suicide : sa survie est acquise par les deux voix qu'elle a elle-même imaginées.

34. Voir N. LORAUX, *La cité divisée. L'oubli dans la mémoire d'Athènes*, Paris, 1997, p. 255-277.

tragique, servirait de relais entre les grands modèles et leur parodie romanesque³⁵.

À l'accumulation des références tragiques dans l'histoire de Cnémon, Aristippe et Démainété (*Médée* est citée, *Hippolyte* évoqué, *Oreste* mimé au prix d'un échange des places et des rôles), pourrait s'ajouter une allusion à l'univers comique d'Aristophane³⁶ ; en *Éth.* 1, 13, 2, Aristippe s'indigne que son fils l'ait frappé (πληγαίς) et le traite de « parricide » (πατραλοίας). Or ce mot πατραλοίας, signifiant littéralement « qui bat son père », désigne le parricide par euphémisme, et n'appartient pas au vocabulaire tragique, mais à la comédie d'Aristophane (*Nuées*, 911, 1327 ; *Grenouilles*, 274) ; on le retrouve en 10, 38, 1, exceptionnellement au féminin, quand Chariclée s'accuse devant son père adoptif Chariclès d'être « une impie, une parricide » ; on le retrouve aussi, à propos de Cnémon, en 6, 2, 3. Cnémon, dans un passage d'allure réflexive, semble revendiquer ce syncrétisme des genres attesté par les choix lexicaux (2, 23, 5) :

[Calasiris] buvait de l'eau, et Cnémon du vin. Celui-ci, au bout d'un moment, déclara : « Dionysos, tu le sais, ô mon père, se plaît aux contes et aime les comédies (ὡς χαίρει μύθοις καὶ κωμωδίας φιλεῖ). Il vient de descendre en moi, et m'inspire le désir d'entendre une histoire ; il me presse de réclamer la récompense que tu m'as promise. Allons, le moment est venu pour toi d'entrer en scène et de débiter un récit habilement préparé (ώρα σοι τὸ δρᾶμα καθάπερ ἐπὶ σκηῆς τῷ λόγῳ διασκευάζειν). »

35. L'action d'*Oreste* procède par rebondissements spectaculaires : Pylade, au troisième épisode, songe à tuer Hélène (mais Apollon la sauve car Zeus la veut immortelle !) ; Électre pousse son frère à s'emparer d'Hermione, qu'il menace d'égorger sur le toit du palais.

36. M. FUSILLO analyse le rapport du roman avec Ménandre et la Comédie nouvelle (*op. cit.*, p. 41-54), sans mentionner la présence d'Aristophane.

tandis qu'un peu plus loin, le même personnage refuse une digression qui « n'a rien à voir avec Dionysos », en citant un proverbe célèbre (2, 24, 4) :

« J'en ai assez de tes bouviers, des satrapes et même des rois.
Tu allais sans que je m'en doute me promener jusqu'au bout de discours en discours. C'est un épisode, comme on dit, qui n'a rien à voir avec Dionysos (οὐδέν φασι πρὸς τὸν Διόνυσον).
Reviens donc à ton propos. »

Dans le registre de la tragédie parodiée, on peut justement citer Calasiris, qui, à plusieurs reprises, fait l'acteur sur une scène improvisée, par exemple en 4, 5, 2-3 : ὡσπερ ἐπὶ σκηνῆς τῆς ὑποκρίσεως, et les allusions du narrateur à certaines scènes de tragédie particulièrement appréciées du public, telles les « scènes d'amour » et les « scènes de reconnaissance » (*anagnôrisis*) qui caractérisent effectivement le théâtre classique, dont la *Poétique* d'Aristote fait la théorie, et dont la Comédie nouvelle a avant le roman fait la parodie : au livre VII, les aventures de Théagène et de Chariclée exposent successivement les protagonistes aux deux types : la reconnaissance d'abord³⁷, avec l'évocation du *symbolon* convenu entre eux, la torche semblable à celle que portait Chariclée au moment de leur rencontre à Delphes³⁸, puis la scène d'amour, la « partie amoureuse du *drame*³⁹ », scènes-types auxquelles on ajoutera le thrène tragique de Chariclée après la mort de son père spirituel Calasiris (7, 14, 7, cité ci-dessus à cause de l'occurrence de ἐπετραγώδει).

37. 7, 7, 4 : « Les habitants étonnés, immobiles et sans voix regardaient stupéfaits sans comprendre et pareils à des statues, quand se montra sur la scène un nouveau personnage (ἕτερον ἐγένετο παρεγκύκλημα τοῦ δράματος) : Chariclée. »

38. 7, 7, 7.

39. 7, 8, 2 : « Mais pour tous le bouquet du spectacle c'était la scène amoureuse que jouaient, dans ce drame, Chariclée et Théagène (Ἐφ' ἅπασιν τὸ ἐρωτικὸν μέρος τοῦ δράματος ἢ Χαρίκλεια καὶ ὁ Θεαγένης ἐπήκμαζεν). »

Dans les derniers livres des *Éthiopiennes* se concentrent de nombreuses allusions parodiques à la mise en scène tragique⁴⁰ (on note dans le quatrième passage cité κατὰ τὴν σκηνὴν) et au dénouement, y compris, dans le même quatrième passage, au dénouement comique (τέρψιν τε καὶ γέλωτα) :

7, 7, 7. Toute la foule était accourue à l'endroit du rempart où était assise Arsacé, qui, le cœur déjà enflé de jalousie, regardait Chariclée, tandis que se déroulaient ces scènes merveilleuses (σκηνογραφικῆς ἐπληροῦτο θαυματουργίας).

9, 24, 3-4. « Ἔὼν γὰρ πολυπλόκους τὰς ἀρχὰς ὁ δαίμων καταδέδληται, τούτων ἀνάγκη καὶ τὰ τέλη διὰ μακροτέρων συμπεραίνεσθαι· ἄλλως τε καὶ ἃ πολὺς χρόνος συνέχεε, ταῦτα εἰς ὄξυν καιρὸν ἀνακαλύπτειν οὐ λυσιτελέε, τοῦ κεφαλαίου καὶ ταῦτα τῆς ὅλης καθ' ἡμᾶς ὑποθέσεως καὶ ἐξ ἧς ἡ σύμπασα πλοκή τε καὶ ἀνεύρεσις ἤρτηται, Περσίννης λέγω μητρὸς τῆς ἐμῆς, ἀπολειπομένης. »

« Une intrigue dont le ciel, au début, a embrouillé tous les fils ne peut aboutir à son dénouement sans de nombreuses péripéties. D'ailleurs une situation qui depuis si longtemps se complique chaque jour, il ne serait pas prudent de l'éclaircir tout d'un coup, surtout quand celle qui est la cheville ouvrière de toute la pièce et de qui dépendent toute l'intrigue et ma reconnaissance, je veux dire Persinna, ma mère, n'est pas là. »

10, 9, 3. « Je vais entrer en scène (Πλησίον ὁ ἀγών), dit-elle. Notre sort va se jouer. »

10, 28, 3. Cet incident provoquait des cris divers : clameurs d'effroi de ceux sur qui s'élançaient les animaux, exclamations joyeuses de ceux qui se réjouissaient et riaient aux éclats (τέρψιν τε καὶ γέλωτα) de les voir se précipiter sur les autres, les jeter à terre et les piétiner. Inquiétées par ce bruit,

40. Mais déjà avant dans le cours du récit : par exemple 5, 6, 4 (passage cité ci-dessous plus amplement), τὸ τέλος τοῦ δράματος.

Persinna et Chariclée elle-même ne purent rester tranquilles dans leur tente (Ἐφ' οἷς οὐδὲ ἡ Περσίννα καὶ ἡ Χαρίκλεια μένειν ἐφ' ἡσυχίας κατὰ τὴν σκηνὴν ἐκαρτέρησαν) : elles écartèrent un peu la toile pour voir ce qui se passait.

Chariclée semble même retarder avec quelque délectation le dénouement quand elle dit à Théagène qu'il faut attendre que Persinna, la reine, « véritable metteur en scène » de toute cette histoire, soit présente⁴¹.

LA TRAGÉDIE ÉVITÉE ET LA LOI DU RÉCIT

Dans le livre V des *Éthiopiennes*, Théagène et Chariclée sont confrontés à un nouveau danger, la rencontre d'une troupe armée, et Théagène s'indigne contre le *daimôn* qui les poursuit, et fait de leur vie « une pièce de théâtre, un véritable drame » (5, 6, 3. τοιοῦτον παίζει καθ' ἡμῶν πόλεμον ὡσπερ σκηνὴν τὰ ἡμέτερα καὶ δρᾶμα πεποιημένος).

Théagène propose alors (5, 6, 4) de « couper la trame⁴² de la tragédie » (ὑποτέμνομεν αὐτοῦ τὴν τραγικὴν ταύτην ποίησιν) en se livrant aux ennemis qui veulent les tuer pour éviter un « dénouement » (τὸ τέλος τοῦ δράματος) qui les obligerait à « se tuer de leurs propres mains » (αὐτόχειρας).

Ces remarques du héros de roman semblent avoir deux implications :

1) que la loi tragique conduit au suicide, souvent envisagé par Chariclée ou par Théagène⁴³ sous la forme d'une mort commune

41. À cause de l'abandon de Chariclée au moment de sa naissance, avec, parmi les *symbola* permettant la reconnaissance, une lettre brodée sur une bande de tissu expliquant ses raisons. Sur ce rôle de metteur en scène de Persinna, voir F. LÉTOUBLON, *Lieux communs*, *op. cit.*, p. 167, et les termes utilisés par Chariclée en 10, 9, 3, cité ci-dessus.

42. En 5, 6, 3, le verbe ἐπισυνάπτειν est employé à propos de l'activité du δαίμων.

43. Cf. 5, 7, 2.

(συνθανεῖν)⁴⁴. Cette solution est évidemment constamment écartée par les événements⁴⁵.

2) que l'autre solution n'est radicale qu'en apparence, le récit, à défaut de Théagène lui-même, sachant bien que les deux héros ne vont pas mourir sous les coups des brigands.

Les personnages de roman seraient donc continuellement partagés entre la *mimêsis* tragique qui les conduit à leur perte et la loi du récit, qui veut que leurs aventures se poursuivent.

Le récit romanesque énonce là de manière paradoxale sa propre loi narrative, paratragique.

La réponse de Chariclée contredit Théagène en confirmant ce jeu sur la loi tragique et la loi du récit ; elle refuse l'idée de Théagène car le *daimôn* d'une part ne veut pas les délivrer tout de suite en les faisant mourir, mais préfère leur garder la vie sauve, fût-ce au prix de la servitude :

5, 7, 1. Chariclée n'approuva pas entièrement ces paroles. Que le sort méritât les accusations de Théagène, elle ne songeait pas à le nier. Mais se livrer volontairement aux ennemis, non, elle n'était pas de cet avis. Car il n'était pas évident qu'une fois pris ils seraient mis à mort. La divinité contre laquelle ils luttaient n'était pas assez bienveillante pour leur accorder une prompte délivrance de leurs malheurs. Et vraisemblablement elle préférerait leur garder la vie sauve pour les faire tomber dans la servitude. Et quelle mort ne serait pas moins amère que d'être livrés aux mains de cruels barbares et de subir leurs outrages indignes et infâmes ? « Évitoons-les, dit-elle, par tous les moyens possibles ; l'expérience du passé nous donne quelque espoir de réussir, car plus d'une fois déjà nous sommes sortis de situations plus désespérées. »

44. Chariclée : 5, 24, 3 ; 5, 33, 1 ; 6, 8, 6 ; 10, 19, 2 ; Théagène : 2, 4, 4 ; 8, 11, 11 ; 8, 13, 5 ; le narrateur lui-même : 2, 6, 3 (où Théagène et Chariclée sont enlacés comme dans la mort).

45. Dans *Leucippé et Clitophon* aussi, le héros, narrateur autobiographique, raconte non sans ironie ses désirs de suicide chaque fois qu'il a cru sa bien-aimée perdue pour toujours, voir F. LÉTOUBLON, *Les lieux communs, op. cit.*, p. 75-76.

Face à Théagène qui semble accepter, et même vouloir accélérer l'issue tragique, Chariclée rappelle la logique romanesque : elle suggère la fuite, espère un dénouement heureux - qui s'esquisse d'ailleurs en 5, 7, 3 - et invoque l'expérience du passé (τὴν πείραν τῶν παρελθόντων) qui les a déjà exposés à de pires malheurs. D'autres passages similaires montrent Chariclée invoquant une divinité (la toute-puissance du récit ?) qui se plairait à les jeter dans les pires dangers pour les sauver ensuite (8, 10, 2 ; cf. 9, 24, 4).

Un deuxième exemple de tragédie évitée pourrait être fourni par le combat fratricide entre Thyamis et Pétoisiris au livre VII, interrompu par l'arrivée de leur père Calasiris (7, 6, 4-5) : il apparaît, alors que la cité se présente comme un théâtre (ἡ πόλις δὲ ὥσπερ ἐκ θεάτρου περιεστῶσα τοῦ τείχους), dans lequel le peuple contemple un nouveau drame (τότε δὴ πῶς εἶτε τι δαμόνιον εἶτε τύχη τις τὰ ἀνθρώπεια βραδεύουσα καινὸν ἐπεισόδιον ἐπετραγῶδει τοῖς δρωμένοις κ.τ.λ. [cf. *supra*]). Calasiris parvient à se faire reconnaître, après s'être métamorphosé comme Ulysse de pauvre mendiant en père noble, et à faire cesser le combat⁴⁶ (cf. 7, 7, 2-3). Et le texte conclut (7, 8, 1) :

Λέλυτο μὲν ἄθεσμος ἀδελφῶν πόλεμος καὶ ἀγὼν ὁ δι' αἵματος κριθήσεσθαι προσδοκώμενος εἰς κωμικὸν ἐκ τραγικοῦ τὸ τέλος κατέστρεφε.

Ainsi prit fin cette guerre impie et fratricide, cette lutte qui semblait ne devoir s'achever que dans le sang. La tragédie avait un dénouement de comédie.

Tout le passage mêle, d'ailleurs, dans une parodie multiple, la poursuite d'Hector par Achille dans l'*Iliade* avec les trois tours de la

46. On songe à Jocaste qui, dans les *Phéniciennes*, arrive trop tard et se tue sur les cadavres de ses fils (*Phén.*, 1359-1479). Au long récit déclamé sur la scène tragique répond, dans le roman, la théâtralisation du récit.

poursuite autour de la ville⁴⁷, le combat fratricide des fils d'Œdipe⁴⁸, le retour d'Ulysse travesti en mendiant et révélé à son fils et à ses serviteurs, et même semble-t-il, une allusion à *Choéphores*, 896 (mais aussi à *Phéniciennes*, 1428-1435) dans l'appel de Calasiris à ses fils (7, 7, 2) :

« ἜΩ τέκνα » σὺν δάκρυσιν ἀνωλόλυξεν « οὗτος ἐγὼ Καλάσιρις, οὗτος ἐγὼ πατὴρ ὁ ὑμέτερος. Αὐτοῦ στῆτε καὶ τὴν ἐκ μοιρῶν μανίαν στήσατε, τὸν φύντα καὶ ἔχοντες καὶ αἰδεσθέντες »

« Ô mes enfants, dit-il en pleurant et d'une voix gémissante, c'est moi Calasiris, votre père. Arrêtez-vous et mettez fin à cette lutte insensée et fatale ; votre père est devant vous, respectez celui qui vous a donné le jour. »

D'autres motifs dans le roman peuvent avoir été empruntés à la tragédie, comme la fraternité fictive entre Théagène et Chariclée, affirmée à plusieurs reprises dans *les Éthiopiennes* pour éviter la jalousie de Thyamis, puis d'Arsacé, ou encore en Éthiopie, qui renvoie aux couples fraternels d'Antigone et de ses frères d'une part, d'Électre et d'Oreste de l'autre : dans le roman, les sentiments amoureux empruntent souvent les accents de la *philia* fraternelle. Comme la mort tenant lieu d'hymen⁴⁹, l'union dans la mort⁵⁰, le

47. *Éth.*, 7, 6, 4 : « Jusqu'à deux fois ils firent ainsi le tour des remparts. Ils allaient achever le troisième tour, lorsque Thyamis brandissant sa lance dans le dos de son frère le menaça de le frapper, s'il ne s'arrêtait pas. »

48. 7, 5, 4 : αἵματος ἀγαδέλφου καὶ φόνου μάσματος ὁμογαστρίου. Pour ἀγαδέλφου, on reconnaît *Sept*, 718, *Eum.*, 89, *Ant.*, 1, 503, 696, et la référence majeure à l'univers thébain des Tragiques, avec une redondance caractéristique du « même ». Dans ὁμογαστρίου, on reconnaît plutôt une référence homérique (*Il.*, 21, 95 ; 24, 47).

49. Par exemple, 2, 1, 3 ; 2, 4, 2. En 2, 4, 3, Chariclée - que Théagène croit morte - est dite νύμφη [...] ἀνύμφευτος : cf. *Hécube*, 612, et le commentaire de ce type de syntagme dans N. LORAUX, *Façons tragiques, op. cit.*, p. 71-74.

50. Voir les occurrences de συνείναι (2, 4, 4 ; 6, 8, 6) ; en 2, 3, 4, Théagène embrasse la gisante qu'il prend pour Chariclée comme Hémon le corps d'Antigone

sacrifice perverti⁵¹ auquel Chariclée va échapper et qui devrait être accompli sous les auspices de la mère, par un renversement parallèle au sacrifice d'Iphigénie par Agamemnon : l'histoire de Chariclée commence comme celle d'Œdipe et évite de s'achever par un sacrifice comme celle d'Iphigénie. Chariclée, enfant abandonnée comme Œdipe, vouée à Artémis comme Hippolyte, modèle aussi de Théagène, élevée à Delphes dans le sanctuaire comme l'Ion d'Euripide.

À la fin du roman, par la reconnaissance⁵² la boucle est achevée : si Chariclée, fille du roi d'Éthiopie, est blanche, c'est qu'elle fut conçue à l'image d'une représentation d'Andromède, emblème d'un *pathos* paratragique : au cœur de la *mimêsis* des mots se loge, non décrite dans le roman, la *mimêsis* d'une image⁵³.

Mais ne nous sommes-nous pas laissé prendre au piège du récit romanesque et enfermer dans un cercle, en constatant que le roman énonce la loi de la tragédie, le poids inéluctable du destin, et qu'en vertu de la loi romanesque, le héros s'en sort toujours ? Comment sortir de cette aporie ? Il nous semble un peu trop facile de dire que le héros constate et commente la loi tragique qui semble le déterminer et y échappe par la loi romanesque. Deux solutions nous

(*Ant.*, 1235-1237), mais Théagène ne se tue pas : Cnémon lui enlève l'épée. Voir F. LÉTOUBLON, *Les lieux communs du roman*, *op. cit.*, p. 151-153.

51. Voir F.I. ZEITLIN, « The Motif of the Corrupted Sacrifice in Aeschylus' *Oresteia* », *TAPhA*, 96, 1965, p. 463-508.

52. Sur l'*anagnôrisis* dans la tragédie, voir T. CAVE, *Recognitions. A Study in Poetics*, Oxford, 1988, et le chapitre 1 de J. VUILLEMIN, *Éléments de poétique*, Paris, 1991, p. 29-48 : « La reconnaissance dans l'épopée et dans la tragédie (Aristote, *Poétique*, chap. XVI) ».

53. Voir F. LÉTOUBLON, *Les lieux communs*, *op. cit.*, p. 35-36, P. GALAND-HALLYN, « Génériques maniéristes dans les romans d'Achille Tatius et Claude Simon », in *L'image génératrice des textes de fiction*, Poitiers, 1995, p. 247-259, en partic. p. 248.

apparaissent : la première passe par une étude comparative du héros dans l'épopée, dans la tragédie et dans le roman, et consisterait à analyser le héros de tragédie comme un « ancien héros d'épopée⁵⁴ », qui ayant vieilli — mais ce n'est pas une question d'âge physique —, arrive au terme de son destin : parmi les héros d'épopée devenus des héros de tragédie, citons par exemple Ajax, Philoctète, Priam et sa famille, Ulysse, Agamemnon, Oreste, Jason et Médée, et, si l'on admet qu'un fils et une épouse peuvent être les substituts d'un père et d'un époux comme la relation entre Oreste et Agamemnon qui viennent d'être cités pourraient nous y inviter, Pyrrhus-Néoptolème substitut d'Achille, Andromaque et Astyanax substituts d'Hector⁵⁵. Le héros de roman, qui d'après ses discours se vit comme héros tragique - au point que le narrateur commente en disant de lui *tragôidei*, et que les personnages ordinaires ne peuvent comprendre son langage -, est pourtant dans la réalité romanesque un modèle nouveau d'être humain parce qu'il a un avenir que le héros tragique avait en quelque sorte perdu. Le fait que les cinq romans grecs conservés montrent tous l'adolescence d'un couple qui à travers les pires épreuves parvient finalement à un amour heureux est le signe manifeste de cet « optimisme » fondamental du genre⁵⁶. Même s'il se voit au fil de l'action comme un héros tragique en butte à la perversité de la destinée, et s'il parle le langage d'Eschyle revu par Euripide, le héros de roman n'est qu'une caricature d'Oreste et d'Électre, et le narrateur s'amuse souvent de ce décalage entre sa

54. Voir une première esquisse de cette hypothèse dans F. LÉTOUBLON, « *Phobos* et *Phoibos* », in *Terreur et représentation*, P. GLAUDES éd., Grenoble, 1996, p. 289-306, en particulier sur ce point p. 303-306.

55. Ils actualisent en quelque sorte dans le cycle troyen d'Euripide le sort qu'avait anticipé Hector en envisageant sa propre mort dans l'*Illiade*, voir F. LÉTOUBLON, « *Said Over the Dead* », *Arethusa*, 28, 1995, p. 1-19.

56. M. Fusillo voit bien l'importance du thème de l'amour dans l'inversion de la tragédie et dans le sens des monologues tragiques des personnages romanesques (*op. cit.*, en particulier p. 34-38).

perception de ses malheurs et la réalité, et lui-même en rit parfois, ou rit des illusions tragiques de son partenaire (ainsi Théagène et Chariclée, qui se prennent rarement tous les deux au jeu de la tragédie ; dans le roman d'Achille Tatius, Clitophon, narrateur autobiographique de sa propre histoire, rit souvent de l'illusion tragique à laquelle il s'est si souvent laissé prendre dans le feu de l'action, et en particulier de ses fréquentes tentatives de suicide, régulièrement interrompues par l'intervention d'un ami providentiel, chaque fois qu'il a cru Leucippé morte⁵⁷).

Dans cette interprétation, le héros de roman serait comme un héros d'épopée, qui a en réalité le monde et l'avenir devant lui⁵⁸ et comme perspective la conquête de la bien-aimée au lieu de la « gloire impérissable » qui constituait le mobile du héros homérique, mais qui parmi les couches successives que la « culture » lui a apportées, est tellement imprégné de la tragédie classique que toutes les aventures que la vie et le voyage lui opposent sont interprétées par lui comme l'inévitable issue de l'ultime *périπέtie*, ce retournement de la fatalité qui lui a fait entrevoir le bonheur parfait pour mieux lui faire sentir l'horreur de son malheur.

Les filiations ou généalogies soigneusement indiquées dans les *Éthiopiques* pourraient soutenir notre hypothèse : Théagène est un lointain descendant d'Achille, c'est à ce titre qu'il conduit la procession des Éniannes dans la fête pythique à Delphes au cours de laquelle il rencontre l'éblouissante Chariclée. Quant à Chariclée, toute l'intrigue repose sur le fait qu'elle descend de Persée et d'Andromède, fondateurs de la lignée royale d'Éthiopie, et quoique nous ayons conservé — fragmentairement certes — une tragédie d'Euripide appelée *Andromède*, l'histoire de Persée, héros tueur de

57. *Les lieux communs*, p. 95-97

58. Voir É. WOLFF, *Le roman grec et latin*, Paris, 1997, p. 28-29, qui parle de « dépassement » du théâtre par le roman.

monstres et protégé des dieux par des talismans, paraît typiquement épique. Ces parentés des deux héros du roman ont une forte valeur symbolique⁵⁹.

Une autre solution de l'aporie, qui constitue probablement une variante de la première solution, au lieu de reposer sur la théorie du héros, reposerait sur celle des genres, et serait de type aristotélicien : la tragédie est suivant les définitions de Platon⁶⁰ et d'Aristote⁶¹ un genre mimétique « pur », alors que le roman, comme l'épopée, comportant des éléments de récit qui lient entre eux les passages dialogués, est un genre « mixte ». Ne pourrait-on dire dès lors que le héros se perçoit presque constamment comme un héros de tragédie en butte à une fatalité obstinée⁶², et que le narrateur, regardant les héros en butte à des aventures dont il sait qu'il se sortira toujours, joue ironiquement sur cette distance et les illusions de ses héros ? Il s'amuse parfois à prêter à l'un des protagonistes une réaction ironique devant les excès de l'autre, ainsi Théagène devant Chariclée

59. Dans les autres romans grecs, on comparera la parenté de Callirhoé chez Chariton : elle est fille d'Hermocrate, le général syracusain vainqueur des Athéniens, ce qui constitue une historicisation du héros épique, ou si l'on préfère une héroïsation épique de l'Histoire : la situation est comparable à celle du Cyrus de la *Cyropédie* par rapport à Cyrus le Grand.

60. *Rép.*, 394 b-d.

61. Chapitres I à VI de la *Poétique* (47 a- 49 b). Ne pouvant entrer dans le détail des analogies et différences entre Platon et Aristote sur ce point, nous renvoyons aux notes de la traduction de la *Poétique* par R. Dupont-Roc et J. Lallot (Paris, 1980) et à leur justification de la traduction de *mimêsis* par « représentation ».

62. Les plaintes de Chariclée sont récurrentes dans le roman, on en a déjà rencontré quelques exemples. Citons encore 6, 8, 4-5 : « Cnémon se marie ; Théagène erre par le monde, prisonnier et peut-être enchaîné. Encore m'estimerais-je heureuse, si seulement il était vivant. Nausiclée est mariée et me voici séparée d'elle, moi qui hier encore partageais sa couche. Chariclée est seule et abandonnée. Et ce que je te reproche, ô ciel, ce n'est pas de les rendre heureux, qu'ils le soient autant qu'ils le désirent, mais de ne pas en user avec moi comme avec eux, et de multiplier à l'infini les péripéties de ma tragique existence qui dépasse en horreur tout ce que pourra inventer l'art du théâtre (Οὕτω τὸ δράμα τὸ περὶ ἡμᾶς εἰς ἄπειρον ἐμμηρύνατε καὶ πᾶσαν λοιπὸν σκηνὴν ὑπερφθέγγεται). Mais pourquoi importuner de mes plaintes la divinité ? Que sa volonté s'accomplisse. »

qui « continuait ses plaintes tragiques » dans un passage déjà cité (7, 14, 7). Plus souvent, c'est le narrateur lui-même qui intervient en anticipant sur la suite de l'histoire, comme au livre VII, au moment où les héros sont accueillis dans le palais d'Arsacé et pourraient croire que la Fortune leur sourit :

7, 12, 1. Ils obéirent à l'ordre du gardien, avec la passivité de gens dont un malheur imprévu a engourdi l'esprit. Ils étaient d'ailleurs bien aises d'avoir un endroit où ils pourraient tout de suite se retirer et se réfugier. Certes, ils se fussent pourtant gardés d'y aller, s'ils avaient pu prévoir la tragédie (τὸ τραγικόν) qui se jouerait dans cette demeure trop magnifique et les malheurs qui les y attendaient.

ou un peu plus loin,

8, 17, 5. Καὶ ἦν ὡσπερ ἐν δράματι προαναφώνησις καὶ προεισόδιον τὸ γινόμενον.

Et c'était là comme le prologue et le prélude du drame qui allait se jouer.

Dans cette hypothèse, la loi de la tragédie serait celle qui régit les représentations des héros dans le cours de l'action, la loi d'évitement celle du genre romanesque qui instaure, comme l'épopée le faisait d'ailleurs à sa manière à l'ère archaïque, une distance entre héros et narrateur.

En montrant dans le détail comment Héliodore connaît ses classiques, cette étude cherche aussi à montrer combien sa réflexion sur la littérature, sur les genres littéraires et leur rapport aux images, est élaborée, peut-être jusqu'à penser la forme de *katharsis* spécifique au roman comme une distance entre le récit et la conscience tragique des personnages.

Le roman d'Héliodore joue souvent sur la métaphore des jeux athlétiques : c'est au cours des jeux Delphiques que Théagène et

Chariclée se sont rencontrés⁶³, ce qui autorise la métaphore de la joute amoureuse⁶⁴. Or, dans un passage capital du livre VII déjà cité en partie, peu après le rappel de la joute amoureuse qui se joue entre les jeunes premiers en marge du duel des fils de Calasiris, le narrateur fait intervenir la métaphore de la Fortune prenant part aux jeux du stade :

7, 12, 2. Νυνὶ δὲ ἡ τὰ κατ' αὐτοὺς ἀθλοθετοῦσα τύχη πρὸς ὀλίγων ὥρων μέρος ἀναπαύσασα καὶ εἰς χαρὰν ἐφήμερον ἀνείσα, παραχορῆμα τὰ λυποῦντα ἐπισυνῆπτε...

Le sort qui s'acharnait contre eux, après leur avoir accordé quelques heures de répit et laissé goûter une joie éphémère, leur infligea bientôt de nouvelles épreuves...

63. Calasiris fait à Cnémon le récit dramatisé de la rencontre à la fin du livre III et au début du livre IV ; voir sur ce *topos* J. ROUSSET, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Paris, 1981, F. LÉTOUBLON, *Lieux communs*, *op. cit.*, p. 138 et 142-145. Théagène doit encore se mesurer aux champions éthiopiens au livre X, comme Ulysse chez les Phéaciens et, dans son propre palais, aux Prétendants.

64 Au début du livre IV, Calasiris reprend son récit de la rencontre amoureuse par cette métaphore :

4, 1, 1. Τῇ δὲ ὑστεραίᾳ ὁ μὲν Πυθίων ἀγὼν ἔληγεν ὁ δὲ τῶν νέων ἐπήμαζεν ἀγωνοθετοῦντος, οἶμαι, καὶ βραβεύοντος Ἔρωτος καὶ δι' ἀθλητῶν δύο τούτων καὶ μόνων οὓς ἐζεύξατο μέγιστον ἀγώνων τὸν ἴδιον ἀποφῆναι φιλονεικήσαντος.

Le lendemain était le dernier jour des jeux Pythiques, mais le jeu d'amour des deux jeunes gens était dans toute l'ardeur de ses débuts. Le grand maître, je pense, et l'arbitre en était Érôs, jaloux de montrer, en accouplant ces deux athlètes, que les luttes amoureuses sont les plus sérieuses de toutes.

On a pu noter aussi le passage du livre VI dans lequel le duel entre Thyamis et Pétoisiris sert de contrepoint au « jeu d'amour » entre Théagène et Chariclée (7, 6 ; 7,7, cité ci-dessus).

Les *Éthiopiennes*, ou le Roman si l'on accepte d'étendre la valeur de la métaphore et de notre hypothèse au genre dans son ensemble, ce serait le récit des Jeux de la fortune avec le destin et la conscience des personnages, récit impliquant réflexivité du genre, alors que le théâtre met ces jeux en scène de manière mimétique.

Jean ALAUX

Université Stendhal-Grenoble III

Françoise LÉTOUBLON

Université Stendhal-Grenoble III

Institut Universitaire de France

EURIPIDE, LES *BACCHANTES*, BIBLIOGRAPHIE

par Alain MOREAU

Ouvrages généraux sur le théâtre grec :

(pour une bibliographie plus développée, voir *Cahiers du GITA*, 10, 1997, p. 235-236)

- BALDRY H.C., *Le théâtre tragique des Grecs*, Paris, Maspero, coll. Textes à l'appui, 1975 ; 1^{re} éd. en français, Paris, Maspero/la découverte, 2^e éd. avec bibliographie renouvelée, 1985 ; 1^{re} éd. en anglais, *The Greek Tragic Theatre*, London, Chatto/Windus LTD, 1971.
- **DEMONT Paul/LEBEAU Anne, *Introduction au théâtre grec antique*, Paris, Le Livre de Poche, 1996¹.**
- ROMILLY Jacqueline de, *La Tragédie Grecque*, Paris, PUF, 1970.
- TAPLIN Oliver, *Greek Tragedy in Action*, Berkeley, 1978.
- WILES David, *Tragedy in Athens*, Cambridge, 1997.

1. Les références en caractères gras concernent les études les plus utiles aux agrégatifs.

Les éditions. Le texte :

- MASQUERAY P., PARMENTIER L., GRÉGOIRE H., CHAPOUTHIER F. et JOUAN F., Paris, Les Belles Lettres, Collection des Universités de France, 1959-1983 (édition et traduction). L'édition des *Bacchantes* a été revue par J. IRIGOIN en 1995.
- KOPFF E. Chr., *Bacchae*, Leipzig, Teubner, 1982, XXI & 79 p.
- DIGGLE J., *Euripides Fabulae* en trois tomes, Oxford Classical Texts, 1981-1994. (édition sans traduction ; les *Bacchantes* sont dans le tome 3). Cette édition est souvent utilisée à l'oral de l'agrégation.
- MANFREDI M., « I papiri e gli studi su Euripide negli ultime decenni », *Proceedings of the XIIth International Congress of Papyrology* (Milano 2-8 settembre 1965), Milano, 1966.
- TUILIER André, *Recherches critiques sur la tradition du texte d'Euripide*, Paris, Klincksieck, coll. Études et commentaires, 68, Paris, 1968.

Traductions :

- BERGUIN Henri/DUCLOS Georges, *Euripide. Théâtre complet*, Paris, Garnier/Flammarion, 1965 (les *Bacchantes*, tome 3).
- DELCOURT-CULVERS Marie, *Euripide*, Paris, Gallimard, coll. de la Pléiade, 1962, repris dans la collection Folio.

Commentaires :

- DALMEYDA G., les *Bacchantes*, Paris, 1908.
- DODDS E.R., *Euripides Bacchae* edited with introduction and commentary by, Oxford at the Clarendon Press, 1944, 2^e éd. 1960, 253 p.

- GARCIA GUAL C./CUENCA Y PRADO L.A. de, *Euripides, Tragedias III (Hél., Phén., Or., Iph. Aul., Bacch., Rhésos)*, avec intr., trad. en espagnol et notes, Madrid, 1979.
- KIRK G.S., *The Bacchae by Euripides. A Translation with Commentary*, Greek Drama Series, Englewood Cliffs, N.J. Prentice Hall, 1970.
- LACROIX Maurice, les *Bacchantes*, d'Euripide. Introduction, texte, traduction et commentaire, analyse métrique des parties lyriques, Paris, Belin/Les Belles Lettres, 1976.
- MEAGHER R.E., *Euripides : Bakkhai, Translation and Commentary*, Wauconda, IL, Bolchazy/Carducci Publishers, Inc., 1995, VI & 97 p.
- ROUX Jeanne, les *Bacchantes*, 2 tomes, Paris, Bibl. de la Fac. des Lettres de Lyon, Les Belles Lettres, tome 1, Introduction, texte et traduction, 1970 ; tome 2, commentaire, 1972.
- SEAFORD Richard, *Euripides : Bacchae*, Edition with Introduction, Translation and Commentary, Classical Texts, Warminster, Aris and Phillips, 1996, XI & 270 p.

Index :

- ALLEN J.T./ITALIE G.A., *A Concordance to Euripides*, Berkeley, 1954, 2^e éd. 1970, avec un supplément d'A. COLLARD, Groningen, 1971.

Métrique :

(pour une bibliographie plus développée voir *Cahiers du GITA*, 10, 1997, p. 233 et A. MOREAU, *Bibliographie de l'Ajax de Sophocle*, Suppl. aux *Cahiers du GITA*, 10, 1997, p. 6-7).

- BROWN S.G., « Metrical Innovations in Euripides' Later Plays », *AJPh*, 95, 1974, p. 207-234.
- DAIN Alphonse, *Traité de métrique grecque*, Paris, Klincksieck, 1965.
- DALE A.M., *The Lyric Metres of Greek Drama*, 2^e éd., Cambridge, 1968.
- GUZMAN GUERRA A., *Estudio de la series metricas de transicion en los versos liricos de Eur.*, Madrid, 1981.
- ITSUMI K., « The Choriambic Dimeter of Euripides », *CQ*, 32, 1982, p. 59-74.

Ouvrages généraux sur Euripide :

- AÉLION Rachel, *Euripide héritier d'Eschyle*, Paris, Les Belles Lettres, 1983 (2 vol.).
- ID., « La technique dramatique d'Euripide et sa conception de la destinée humaine », in *Visages du destin dans les mythologies. Mélanges Jacqueline Duchemin*, Centre de Recherches mythologiques de l'Univ. de Paris X-Nanterre, Travaux & Mémoires, Actes du Colloque de Chantilly 1-2 mai 1980 (éd. François Jouan), Paris, Les Belles Lettres, 1983, p. 69-85.
- ARNOTT W.G., « Euripides and the Unexpected », *G & R*, 20, 1973, p. 49-64.
- ID., « The Oral Herrings and Other Baits. A Study in Euripidean Techniques », *MphL*, 3, 1978, p. 1-24.
- ASSAËL Jacqueline, « Misogynie et féminisme chez Aristophane et chez Euripide », *Pallas*, 32, 1985, p. 91-103.
- ID., « Euripide et le pouvoir de la musique », *CGITA*, 4, 1988, p. 83-101.
- ID., *Intellectualité et théâtralité dans l'œuvre d'Euripide*, Publ. de la Fac. des Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice, 1993, diffusion

Les Belles Lettres (CR A. Moreau in *Cahiers du GITA*, 8, 1994-1995, p. 246-254).

- ID., *Euripide, philosophe et poète tragique*, à paraître à Paris aux éditions Klincksieck.

- ID., « La Muse d'Euripide : définition d'une inspiration tragique », in *Le théâtre grec antique : la tragédie. Actes du VIII^e Colloque de la Villa Kérylos*, 3-4 octobre 1997, à paraître dans les *Cahiers de la Villa Kérylos*, tome VIII.

- BACONICOLA-GHEORGOPOULOU Charicleia, « L'absurde dans le théâtre d'Euripide », résumé de la thèse de doctorat d'État soutenue à Paris IV-Sorbonne en Janvier 1985, *IL*, 37, 5, 1985, p. 211-214 ; Lille III, Service de reproduction des thèses, 1986.

- BARLOW S.A., *The Imagery of Euripides. A Study in the Dramatic Use of Pictorial Language*, London, 1971 ; 2^e éd. Bristol, Class. Press, 1986.

- BATTEZZATO L., *Il monologo nel teatro di Euripide*, Public. della classe di lettere e filosofia, Scuola Normale Superiore, Pisa, 14, 1995.

- BENEDETTO Vincenzo di, *Euripide : teatro e societa*, Torino, Einaudi, 1971.

- BLAIKLOCK E.M., *The Male Characters of Euripides*, Wellington, 1952.

- BURNETT Ann Pippin, *Catastrophe Survived. Euripides' Plays of Mixed Reversal*, Oxford Univ. Press, 1971.

- CHALKIA I., *Lieux et espace dans la tragédie d'Euripide. Essai d'analyse socio-culturelle*, EEThees Suppl. 64, Thessalonique, 1986.

- *Entretiens sur l'Antiquité Classique de la fondation Hardt*, Vandœuvres/Genève, vol. I, 1954 notamment pour CHAPOUTHIER F. (cf. notice suivante) et VI, 1960.

- CHAPOUTHIER Fernand, « Euripide et l'accueil du divin », *Entretiens sur l'Antiquité Classique de la fondation Hardt*, Vandœuvres/Genève, vol. I, 1954, p. 205-217.

- COLLARD C., « Formal Debates in Euripidean Drama », *G & R*, 22, 1975, p. 58-71.
- ID., Euripides, *Greece and Rome New Surveys in Classics* 14, Oxford, 1981.
- CONACHER D.J., *Euripidean Drama : Myth, Theme and Structure*, Toronto Univ. Press, 1967.
- ID., « Some Questions of Probability and Relevance in Euripidean Drama », *Maia*, 24, 1972, p. 199-207.
- ID., « Rhetoric and Relevance in Euripidean Drama », *AJPh*, 102, 1981, p. 3-25.
- DECHARME Paul, *Euripide et l'esprit de son théâtre*, Paris, Garnier, 1893.
- DELCOURT Marie, *La vie d'Euripide*, Paris, Gallimard, 1930.
- DELEBECQUE Edouard, *Euripide et la guerre du Péloponnèse*, Paris, Klincksieck, 1951.
- DIGGLE J., *Studies on the Text of Euripides*, Oxford, 1981.
- ID., *Euripidea : Collected Essays*, Oxford Clarendon Press, 1994, X & 559 p. (sur les *Bacchantes*, p. 442-482 ; voir notamment les remarques sur les vers 13-26 et sur les problèmes métriques des vers 865-868, 885-887).
- DONLAN W. (éd.), *Classical World Bibliographies : Greek Drama and Poetry*, New York/London, 1978.
- DUNN F.M., *Tragedy's End. Closure and Innovation in Euripidean Drama*, Univ. of California, 1996, 320 p.
- EASTERLING P.E., « Women in Tragic Space », *BICS*, 34, 1987, p. 15-26.
- EFFE B., « Die Grenze der Aufklärung : zur Funktion des Mythos bei Euripides », in *Mythos : erzählende Weltdeutung im Spannungsfeld von Ritual, Geschichte und Rationalität*, hrsg von G. Binder/B. Effe, Bocumer Wissenschaftliches Colloquium n° 2, Trier, Wiss. Verlag, 1990, p. 56-74.

- FERRINI F., « Tragedia e patologia. Lessico ippocratico in Euripide », *QUCC*, 29, 1978, p. 49-62.
- FOLEY H.P., *Ritual Irony : Poetry and Sacrifice in Euripides*, Ithaca / London, Cornell Univ. Pr., 1985.
- GARZYA A., *Pensiero e tecnica drammatica in Euripide*, Napoli, 1962.
- GOFF B. (éd.), *History, Tragedy, Theory : Dialogues on Athenian Drama*, Austin, Univ. of Texas Press, 1995, X & 228 p.
- GOOSSENS R., *Euripide et Athènes*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1962.
- GREENWOOD L.H.G., *Aspects of Euripidean Drama*, Cambridge Univ. Pr., 1953.
- GREGORY Justina, *Euripides and the Instruction of the Athenians*, Ann Arbor, Univ. of Michigan Press, 1991.
- GRIFFITH A. (éd.), *Stage Directions. Essays in Ancient Drama in Honour of E.W. Handley*, *BICS Suppl.*, 66, London, 1995, VII & 160 p.
- GRUBE G.M.A., *The Drama of Euripides*, London, Methuen, 1941.
- GUÉPIN J.P., *The Tragic Paradox. Myth and Ritual in Greek Tragedy*, Amsterdam, Kakkert, 1968.
- GUILLERMOU Jean, *L'ironie dans le théâtre d'Euripide*, Thèse Lettres, Paris IV, 1993, Lille III, Service de reproduction des thèses, 1975.
- HALLERAN M.R., *Stagecraft in Euripides*, Sydney/London, Croom Helm, 1985.
- HAMILTON R., « Euripidean Priests », *HSCP*, 89, 1985, p. 53-73.
- HAVELOCK E.A., « The Oral Composition of Greek Drama », *QUCC*, 35, 1980, p. 61-113.
- HELMREICH P., *Der Chor des Sophokles und Euripides nach seinem ἦθος betrachtet*, Erlangen, 1905.

- HOSE Martin, *Studien zum Chor bei Euripides*, I. Beitr. zur Altertumskunde n° 10, Stuttgart, Teubner, 1990.
- HOURMOUZIADES N.C., *Production and Imagination in Euripides. Form and Function of the Scenic Space*, Athens, Greek Soc. for Hum. Stud. Publ. Ser. 2, V, 1965. (voir *REG*, 78, 1965, Tuilier, p. 402-404).
- HOWALD E., *Untersuchungen zur Technik der euripideischen Tragödien*, Leipzig, 1914.
- JAEKEL J., « Wahrheit und Trug in den Dramen des Euripides », *Arctos*, 11, 1977, p. 15-40.
- ID., « Φόβος, σέβας und αἰδώς in der Dramen des Euripides », *Arctos*, 14, 1980, p. 15-30.
- JONG Irène F.J. de, *Narrative in Drama. The Art of Euripidean Messenger-Speech*, Leiden, 1991.
- JOUAN F., *Euripide et les légendes des Chants Cypriens*, Paris, Les Belles Lettres, 1966.
- ID., « Euripide et la rhétorique », *LEC*, 52, 198, p. 3-13.
- KLOTSCHKE E.H., *The Supernatural in the Tragedies of Euripides*, Lincoln, Nebraska, 1918.
- KOVACS David, *Euripidea*, Leiden/New York/Köln, Brill, *Mnemosyne* Suppl., 1994.
- ID., *Euripidea Altera*, Oxford Univ. Press, 1996, X & 169 p.
- LEFKOWITZ M.R., « Was Euripides an Atheist ? », *SIFC*, 3^e ser., 5, 1987, p. 149-166.
- LESKY Albin, « Der Forschungsbericht. Griechische Tragödie. 4. Euripides », *AAHG*, 2, 1949, p. 34--45.
- ID., « Der Forschungsbericht. Griechische Tragödie. 4. Euripides », *AAHG*, 3, 1950, p. 212-216.
- ID., « Der Forschungsbericht. Griechische Tragödie. 4. Euripides », *AAHG*, 5, 1952, p. 148-152.

- ID., « Der Forschungsbericht. Griechische Tragödie. 4. Euripides », *AAHG*, 7, 1954, p. 147-152.
- ID., « Der Forschungsbericht. Griechische Tragödie. 4. Euripides », *AAHG*, 12 1959, p. 17-22.
- ID., « Der Forschungsbericht. Griechische Tragödie. 4. Euripides », *AAHG*, 14, 1961, p. 21-26.
- ID., « Der Forschungsbericht. Griechische Tragödie. 4. Euripides », *AAHG*, 16, 1963, p. 150-156.
- ID., « Der Forschungsbericht. Griechische Tragödie. 4. Euripides », *AAHG*, 21, 1968, p. 1-30.
- LLOYD M., *The Nature of Euripidean Tragedy*, Oxford Univ.Press, 1983.
- ID., *The Agon in Euripides*, Oxford Clarendon Press, 1992, II & 145 p.
- LUSCHNIG C.E., *The logos-ergon Conflict. A Study of Euripidean Tragedy*, Diss. Univ. of Cincinnati, 1972.
- Mac CLURE L.K., *Rhetoric and Gender in Euripides : A Study of Sacrifice Actions*, Diss. Univ. of Chicago, 1991 (summary in *DA*, 52, 1991/1992, 2541 A).
- Mac DERMOTT E.A., « Double Meaning and Mythic Novelty in Euripides' Play », *TAPhA*, 121, 1991, p. 123-132.
- MACURDY G.H., *The Chronology of the Extant Plays of Euripides*, Lancaster, 1905.
- MASQUERAY Paul, *Euripide et ses idées*, Paris, 1908.
- MASTRONARDE D.J., « Actors on High : The Skene Roof, the Crane and the Gods in Attic Drama », *CA*, 9, 1990, p. 247-294.
- MEREMANS G., *Les femmes, le destin, le siècle dans le théâtre d'Euripide*, Bruxelles, éd. Beugnies, 1972.
- MÉRIDIER Louis, *Le prologue dans la tragédie d'Euripide*, Bordeaux/Paris, Féret, 1911.

- METTE H.J., « Literatur zu Euripides », *Gymnasium*, 66, 1959, p. 151-158.
- MIEROW H.E., « Euripides' Artistic Development », *AJPh*, 52, 1931, p. 339-350.
- MILLER H.W., « A Survey of Recent Euripidean Scholarship, 1950-54 », *CW*, 49, 1955-1956, p. 81-92.
- ID., « Euripidean Drama 1955-65 », *CW*, 60, 1966-1967, p. 218-220.
- MOREL W., « Berichte über die Literatur zu Euripides aus den Jahren 1930-1933 », *Burian Jahresber.*, 259, 1938, p. 35-66.
- MURRAY G.G.A., *Euripide and his Age*, Oxford Univ. Press, 1913 ; 2^e éd. 1965.
- NANCY Claire, « Φάρμακον σωτηρίας : le mécanisme du sacrifice humain chez Euripide », in *Théâtre et spectacles dans l'Antiquité*, Actes du Colloque de Strasbourg, 5-7 nov. 1981, Leiden, 1983, p. 17-30.
- ID., « Euripide et le parti des femmes », *QUCC*, 46, 1984, p. 111-136.
- NESTLE W., *Euripides : Der Dichter der griechischen Aufklärung*, Stuttgart, Kohlhammer, 1901 ; rééd. Darmstadt, Scientia Verlag Aalen, 1969.
- NICOLAI W., *Euripides' Dramen mit rettendem Deus ex machina*, *Bibl. der klass. Altertumswiss.*, R. 2, N.F., n° 83, Heidelberg, 1990.
- NORDHEIDER H.W., *Chorleider des Euripides in ihrer dramatischen Funktion*, Frankfurt, Lang, 1980.
- NORWOOD G., *Essays on Euripidean Drama*, Berkeley/London, 1954.
- O'CONNOR-VISSER E.A.M.E., *Aspects of Human Sacrifice in the Tragedies of Euripides*, Amsterdam, Grüner, 1987.
- PADUANO G., *La formazione del mondo ideologico e poetico di Euripide*, Pisa, Nistri-Lischi, 1968.

- PHOUTRIDES A.E., « The Chorus of Euripides », *HSCP*, 27, 1916, p. 77-170.
- PILITSIS George, *The Dramas of Euripides: A Study in the Institution of Marriage and a Reconstruction of Marriage Customs in Fifth Century b.c. Athens*, Reityers University, the State U. of New Jersey (New Brunswick), 1981 (University Microfilms International).
- POWELL A., *Euripides, Women and Sexuality*, London, Routledge, 1990.
- RIJKSBARON A., « How Does a Messenger Begin His Speech? Some Observations on the Opening Lines of Euripidean Messenger Speeches », in *Misc. trag. in honorem Kamerbeek*, ed. by J.M. Bremer, S.L. Radt, C. Rujigh, Amsterdam, 1976, p. 293-309.
- RIVIER André, *Essai sur la tragédie d'Euripide*, Lausanne, Rouge, 1^{re} éd. 1944, 2^e éd. 1975 (pour les *Bacchantes*, voir p. 75-85).
- ROMILLY Jacqueline de, *L'évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide*, Paris, Les Belles Lettres, 1961.
- ID., « Il pensiero di Euripide sulla tirannia », *Dioniso*, 43, 1969, p. 175-187.
- ID., « Les réflexions générales d'Euripide. Analyse littéraire et intellectuelle », *CRAI*, avril-juin 1983, p. 405-418.
- ID., *La modernité d'Euripide*, Paris, PUF, 1986.
- SAÏD Suzanne, « Travaux récents sur la tragédie grecque (1960-1980) : un essai de mise au point », *IL*, 33, 2, 1981, p. 69-77.
- ID., « Bibliographie tragique, 1900-1988. Quelques orientations », *Metis*, 3, 1988, p. 409-512.
- SCHLESIER R., « Daimon und Daimones bei Euripides », *Saeculum*, 34, 1983, p. 267-279.
- ID., « Der Stachel der Götter. Zur Problem des Wahnsinns in der euripideischen Tragödie », *Poetica*, 17, 1985, p. 1-45.
- SEGAL E., *Euripides*, Englewoods Cliffs, 1968.

- STEIGER H., *Euripides Seine Dichtung und seine Persönlichkeit*, Leipzig, 1912.
- STEINWEG C., *Euripides als Tragiker und Lustspieldichter*, Halle, 1924.
- STOESSL F., *Euripides. Die Tragödien*, Zurich/Stuttgart, 1958.
- STROHM H., *Euripides, Interpretationen zur dramatischen Form*, Munich, 1957.
- ID., « Der Forschungsbericht. Griechische Tragödie. 4. Euripides », *AAHG*, 24, 1971, p. 129-162.
- ID., « Der Forschungsbericht. Griechische Tragödie. 4. Euripides », *AAHG*, 26, 1973, p. 5-32.
- ID., « Der Forschungsbericht. Griechische Tragödie. 4. Euripides », *AAHG*, 27, 1974, p. 33-54.
- ID., « Der Forschungsbericht. Griechische Tragödie. 4. Euripides », *AAHG*, 30, 1977, p. 144-166.
- ID., « Zur Problem der Einheit des euripideischen Bühnenwerkes », *WS*, 1, 1981, p. 135-155.
- SYNODINOU K., *On the Concept of Slavery in Euripides*, Univ. of Jannina, 1977.
- SZLEZAK Th.A., « Mania und Aidos : Bemerkungen zur Ethik und Anthropologie des Euripides », *L'Homme*, 25, 1985, p. 46-59.
- THOMSON D., *Euripides and the Attic Orators*, London, 1898.
- TURYN A., *The Byzantine Manuscript Tradition of the Tragedies of Euripides*, Urbana, 1957.
- VAN LENNEP D.W.F., *Euripides : Ποιητής σοφός*, Diss. Amsterdam, Swets & Zeitliger, 1935.
- VAN LOOY Hermann, « *Tragica, II* : Ouvrages récents sur Euripide (1967-1970) », *AC*, 39, 1970, p. 528-562. (sur Euripide, p. 259-280)
- ID., « *Tragica, IV.* », *AC*, 53, 1984, p. 306-332.
- VELLACOTT P., *Ironic Drama. A Study of Euripides' Method and Meaning*, London, Cambridge Univ. Press, 1975, X & 266 p.

- VERRALL A.W., *Euripides the Rationalist*, Cambridge, 1895 ; rééd. 1913.
- WEBSTER T.B.L., *The Tragedies of Euripides*, London, Methuen, 1967.
- WHITMAN C.H., *Euripides and the Full Circle of the Myth*, Cambridge, Massachusetts, Harvard Univ. Press, Loeb Classical Monographs, 1974.
- ZIELINSKI Th., « L'évolution religieuse d'Euripide », *REG*, 36, 1923, p. 459-479.
- ZUNTZ G., *The Political Plays of Euripides*, Manchester, 1955.
- ZÜRCHER W., *Die Darstellung des Menschen im Drama des Euripides*, Basel, Reinhardt, Schweizer. Beitr. zur Altertumwiss., 1947.

Recueils collectifs :

- BURIAN P. (éd.), *Directions in Euripidean Criticism. A Collection of Essays*, Durham, N.C., Duke Univ. Pr., 1985.
- *Entretiens sur l'Antiquité Classique de la fondation Hardt*, Vandœuvres/Genève, VI, 1960.
- LONGO O. (éd.), *Euripide*, Milano, 1976.
- SCHWINGLE E.R. (éd.), *Euripides*, Darmstadt, 1969.
- SEGAL E. (éd.), *Euripides. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, N.J. Prentice-Hall, 1968.
- *Wege der Forschung*, LXXXIX, Darmstadt, 1968.

Les mythes et les rites thébains, Dionysos :

- AÉLION R., *Quelques grands mythes héroïques dans l'œuvre d'Euripide*, Paris, Les Belles Lettres, 1986, 14 ss., 104 ss.
- *L'Association dionysiaque dans les sociétés athéniennes. Actes de la table ronde organisée par l'École française de Rome (24-25 mai 1984)*, Paris, de Boccard, Coll. de l'École française de Rome, 89, 1986, 318 p.
- BAUZA Hugo Francisco, « Dioniso y el dionisismo - Mystica vannus Iacchi », *Euphrosyne*, 25, 1997, p. 227-236.
- BAZANT Jan / BERGER-DOER Gratia, « Pentheus », *Lexicon Iconographiae Mythologiae Classicae (LIMC)*, Zurich / Munich, 1994, vol. 7, 1, 306-317 et vol. 7, 2, 250-265 (fig.).
- BELIS Annie, « Musique et transe dans le cortège dionysiaque », *Cahiers du GITA*, 4, 1988, p. 9-29.
- BÉRARD Claude/BRON Christine, « Bacchos au cœur de la cité. Le thiase dionysiaque dans l'espace politique », in *L'Association dionysiaque dans les sociétés anciennes*, Rome, 1986, p. 13-30.
- ID., « Dionysos, le masque impossible », in BERTI Fede (éd.), *Dionysos. Mito e mistero. Atti del Convegno Internazionale*, Comacchio 3-5 Novembre 1989, Comune di Comacchio, 1991, p. 309-320.
- BERTI Fede/GASPARRI C. (éd.), *Dionysos. Mito e Mistero*, Bologna, 1989.
- BERTI Fede (éd.), *Dionysos. Mito e mistero. Atti del Convegno Internazionale*, Comacchio 3-5 Novembre 1989, Comune di Comacchio, 1991.
- BOTTERO Jean, « Une fenêtre vers la Mésopotamie. Un fragment de mythe de catabase autour du dieu de la vigne et du vin », à paraître dans *Kentron* en 1998.

- BOURLET M. (éd.), *Dionysos, le même et l'autre*, Nouvelle revue d'ethno-psychiatrie, Grenoble, La Pensée Sauvage, I, 1983.
- BOYANCÉ P., « L'autre dans les mystères de Dionysos », *Atti della Pontifica Accademia Romana di Archeologia, RPAA (Rendiconti della Pont. Accad. Rom. di Arch.)*, 33, 1961, p. 107-127.
- ID., « Dionysiaca. À propos d'une étude récente sur l'initiation dionysiaque », *REA*, 68, 1966, p. 33-60.
- ID., « Dionysiaca II, La ceinture de Dionysos », *REA*, 68, 1966, p. 45-60.
- BREMMER Jan, « An Enigmatic Indo-European Rite : Pederasty », *Arethusa*, 13, 2, 1980, p. 279-298.
- ID., « Greek Menadism Reconsidered », *ZPE*, 55, 1984, p. 267-286.
- BROWN Ch., « Dionysus and the Women of Elis, PMG 871 », *GRBS*, 23, 1982, p. 305-314.
- BURKERT Walter, « Greek Tragedy and Sacrificial Ritual », *GRBS*, 7, 1966, p. 87-121.
- ID., *Les cultes à mystères dans l'antiquité*, 1^{re} éd. en anglais, Cambridge, Massachusetts/London, Harvard Univ. Press, 1987, traduit par L. Bardollet/B. Deforge/G. Karsai, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Vérité des Mythes », 1992.
- CASADIO Giovanni, « Adversaria Dionysiaca : in margine a É. Coche de la Ferté, *Penthée et Dionysos* », *SMSR*, 50, 1984, p. 131-137.
- ID., « Dioniso e il sangue di Penteo nel culto di Corinto », in F. Vattioni (éd.), *Sangue e antropologia biblica nella liturgia*, Roma, 1984, p. 87-117.
- ID., « Antropologia Orfica-Dionisiaca nel culto di Tebe, Corinto e Sicione », in *Sangue e Antropologia, Riti e culto, Atti della V Settimana di Studi, Roma, 26 nov.-1 dic. 1984*, Roma, 1987, p. 191-260.

- ID., « Préhistoire de l'initiation dionysiaque », in A. Moreau (éd.) *L'Initiation, Actes du Colloque International de Montpellier, avril 1991*, Tome I. *Les rites d'adolescence et les mystères*, Montpellier, Publ. de la Recherche, Univ. Paul Valéry, 1992, p. 209-213.
- ID., *Storia del culto di Dioniso in Argolide*, Roma, Gruppo editoriale internazionale, 1994 (avec CR Marcel Piérart, in *Kernos*, 9, 1996, p. 423-429).
- CERGA : *L'élément orgiastique dans la religion grecque ancienne, Actes du III^e Colloque international du C.E.R.G.A. (Centre d'Étude de la Religion Grecque Antique)*, Tripoli, 17-19 mai 1991, *Kernos*, 5, 1992, 377 p.
- CHIRASSI COLOMBO Ileana, « Le Dionysos oraculaire », *Kernos*, 4, 1991, p. 205-217.
- ID., « Dionysos Bakhos e la città estatica : immagini, messaggi e modelli di buon disordine », in BERTI Fede (éd.), *Dionysos. Mito e mistero. Atti del Convegno Internazionale*, Comacchio 3-5 Novembre 1989, Comune di Comacchio, 1991, p. 337-360.
- DABDAB TRABULSI José Antonio, *Dionysisme, pouvoir et société en Grèce jusqu'à la fin de l'époque classique*, Centre de Recherches d'Histoire Ancienne de Besançon, Paris, Les Belles Lettres, 1990.
- DARAKI Maria, *Dionysos*, Paris, Arthaud, 1985.
- DELAUAUD Marie-Hélène, « Danse et transe. La danse au service du culte de Dionysos dans l'Antiquité grecque », *Cahiers du GITA*, 4, 1988, p. 31-53.
- DES BOUVRIE Synnove, « Creative Euphoria. Dionysos and the Theatre », *Kernos*, 6, 1993, p. 79-112.
- DÉTIENNE Marcel, *Dionysos mis à mort*, Paris, 1977 (Ch. IV, Dionysos orphique et le rôti bouilli, p. 161-217).
- ID., « Dionysos », in Yves BONNEFOY (éd.), *Dictionnaire des Mythologies*, Paris, Flammarion, 1981, Tome I, p. 300-307.

- ID., *Dionysos à ciel ouvert*, Paris, 1986.
- ID., « Dionysos en ses parousies : un dieu épidémique », in *L'Association dionysiaque dans les sociétés athéniennes. Actes de la table ronde organisée par l'École française de Rome (24-25 mai 1984)*, Paris, de Boccard, Coll. de l'École française de Rome, 89, 1986, p. 53-83.
- DODDS E.R., *Les Grecs et l'irrationnel*, Paris, Aubier, 1959, rééd. 1965 (1^{re} éd. en anglais, Berkeley, 1951).
- FARNELL R., *The Cults of Greek States*, Oxford, 1909 (tome V).
- FESTUGIÈRE A.J., « Les mystères de Dionysos », *Rev. Biblique*, 44, 1935, p. 192-211 et 336-396.
- FRIEDRICH R. « Everything to Do with Dionysus ? Ritualism, the Dionysiac, and the Tragic », in M.S. Silk (éd.), *Tragedy and the Tragic : Greek Theatre and Beyond*, Oxford Univ. Press, 1996, p. 257-283.
- FRONTISI-DUCROUX Françoise, *Le dieu-masque. Une figure de Dionysos d'Athènes*, Paris, La Découverte, coll. Textes à l'appui, 1991.
- ID., « Le masque du dieu ou le dieu-masque ? », in BERTI Fede (éd.), *Dionysos. Mito e mistero. Atti del Convegno Internazionale*, Comacchio 3-5 Novembre 1989, Comune di Comacchio, 1991, p. 321-336.
- GASPARI Carlo et al., « Dionysos », « Dionysos / Fufluns », « Dionysos / Bacchus », etc., *Lexicon Iconographiae Mythologiae Classicae (LIMC)*, Zurich / Munich, vol. 3, 1, 414-566 et vol. 3, 2, 296-456 (fig.).
- GIRARD René, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972 (rééd. coll. Pluriel, 1991).
- GRÉGOIRE Henri, « Dionysos le taureau et les origines de son culte », *RA*, 1948, 1, p. 401-405.

- GRIMAL Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1951 (nombreuses rééd.), articles *Actéon, Agavé, Cadmos, Dionysos, Lycurgue, Ménades, Orphée, Penthée, Sémélé, Tirésias*. Pour aller plus loin : mêmes articles dans le *Lexicon Roscher* et l'*Encyclopédie Pauly-Wissowa (RE, en allemand)*.
- HENRICHS Albert, « Greek Maenadism from Olympias to Messalina », *HSCPh*, 82, 1978, p. 121-160.
- ID., « Changing Dionysiac Dionysiac Identities », in B.F. MEYERS/E.P. SANDERS (éd.), *Jewish and Christian Self-Definition III*, London, 1982, p. 137-160, 213-236.
- ID., « Loss of Self, Suffering, Violence : the Modern View of Dionysos from Nietzsche to Girard », *HSCPh*, 88, 1984, p. 205-240.
- ID., « Der rasende Got : Zur Psychologie des Dionysos und des Dionysischen Mythos und Literatur », *AA*, 40, 1994, p. 31-58.
- IJSSELING Samuel, *Apollo, Dionysos, Aphrodite en de anderen Griekse goden in de hedendaagse (= contemporaine) filosofie*, Amsterdam, Boom, 1994.
- JEANMAIRE Henri, *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, Paris, Payot 1951, 3^e éd. 1985.
- KEULS E., « Male-Female Interaction in Fifth-Century Dionysiac Ritual as Shown in Attic Vase-Painting », *ZPE*, 55, p. 287-297.
- LAURENS Annie-France, « Dionysos ou la musique incorporée », in Sauzeau P. (éd.), *Dionysos 98*, à paraître dans les *Cahiers du GITA*, 12, 1999.
- LONGO O., « Dionysos à Thèbes », in *Les grandes figures religieuses. Fonctionnement pratique et symbolique dans l'antiquité*, Centre de Recherches d'Histoire Ancienne de Besançon, Paris, Les Belles Lettres, 1986, p. 93-106 et 591.
- MASSENZIO M., *Cultura e crisi permanente : la « xenia » dionysiaca*, Roma, Ed.dell'Ateneo, Quad. SMSR VI, 1970. (p. 48-51)

- ID., *SMSR*, 40, 1969, p. 27-113. (étude de deux séries de mythes relatifs à Dionysos, les mythes relatifs à ses dons et ceux qui ont trait au refus du dieu).
- MOREAU Alain, « Dionysos antique : l'insaisissable » in *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, Paris, éditions du Rocher, 1988, p. 438-452.
- ID. (éd.), *L'Initiation, Actes du Colloque International de Montpellier, avril 1991*, Tome I. *Les rites d'adolescence et les mystères*, Montpellier, Publ. de la Recherche, Univ. Paul Valéry, 1992. (pour le chapitre IV. Des rites d'adolescence aux mystères : Dionysos, p. 187-233).
- MURRAY O., « Dionysos et le plaisir », in Sauzeau P. (éd.), *Dionysos 98*, à paraître dans les *Cahiers du GITA*, 12, 1999.
- OBBINK Dirk, « Dionysus Poured out : Ancient and Modern Theories of Sacrifice and Cultural Formation », in CARPENTER Thomas H. / FARAONE Christopher A., *Masks of Dionysos*, Ithaca, N.Y., 1993, p. 65-86.
- W. OTTO, *Dionysos, le mythe et le culte*, 1^{re} éd. en allemand, *Dionysos. Mythos und Kultus*, Frankfurt, 1933, rééd. 1960) ; Paris, Mercure de France, 1969 ; rééd. dans la collection Tel, Paris, Gallimard, 1992.
- PAILLER Jean-Marie, « Dionysos avec ou sans masque », *Pallas*, 42, 1995, p. 105-112.
- PASCAL C., *Dioniso*, Catania, 1911.
- PICARD-CAMBRIDGE Sir A., *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford Clarendon Press, 1927 ; 2^e éd. revised by T.B.L. WEBSTER, 1962.
- POLACCO L., « In Macedonia, sulle trace di Euripide », *Dioniso*, 56, 1986/1988, p. 17-30.
- PRALON Didier, « L'Hymne homérique à Dionysos », in Sauzeau P. (éd.), *Dionysos 98*, à paraître dans les *Cahiers du GITA*, 12, 1999.

- RIZZO G.E., « Dionysos Mystes », *MAN*, 1915, p. 39-102.
- ID., *Thiasos, bassorilievi greci di soggetto dionisiaco*, Roma, 1934.
- ROBERT Louis, « Les fêtes de Dionysos à Thèbes et l'amphictionie », *Archaiologikè Ephéméris*, 1977, p. 195-210.
- SAUZEAU Pierre (éd.), *Dionysos 98 : Le Corps, le Vin, le Théâtre, les Rencontres de Dionysos*, Actes du 5^e Symposium International organisé par Michel Bideaux et Pierre Sauzeau, Montpellier, 19-21 février 1998, à paraître dans les *Cahiers du GITA*, 12, 1999.
- ID., « Le sexe de Dionysos », in Sauzeau P. (éd.), *Dionysos 98*, à paraître dans les *Cahiers du GITA*, 12, 1999.
- SCARPI Paolo, « La geografia mitica di Dioniso e lo spazio scenico », in BERTI Fede (éd.), *Dionysos. Mito e mistero. Atti del Convegno Internazionale*, Comacchio 3-5 Novembre 1989, Comune di Comacchio, 1991, p. 401-416.
- SEAFORD Richard, *Reciprocity and Ritual*, Ocford, 1994.
- ID., « Something to Do with Dionysus ? Tragedy and the Dionysiac : Response to Friedrich », in M.S. Silk (éd.), *Tragedy and the Tragic : Greek Theatre and Beyond*, Oxford Univ. Press, 1996, p. 284-294.
- SÉCHAN Louis/LÉVÊQUE Pierre, *Les grandes divinités de la Grèce*, Paris, 1966, plusieurs fois réédité (Ch. XV, Dionysos, p. 175-184).
- SERGENT Bernard, *L'homosexualité dans la Grèce antique*, Paris, Payot, 1984 (V^e Partie : Amours et mythes de Dionysos, p. 213-225); regroupé avec *L'homosexualité initiatique dans l'Europe ancienne* dans *Homosexualité et initiation chez les peuples indo-européens*, Paris, Payot, 1996, p. 215-227).
- STEPHANOPOULOS Th.K., *Umgestaltung der Mythos durch Euripides*, Athènes, 1980.

- TRABULSI J.A.D., *Dionysisme, pouvoir et société en Grèce jusqu'à la fin de l'époque classique*, Paris, Les Belles Lettres, 1990, avec le CR de G. Casadio, *A.C.*, 61, 1992, p. 480-482.
- TURCAN Robert, *Les sarcophages romains à représentations dionysiaques*, Paris, de Boccard, 1966.
- ID., « L'élaboration des mystères dionysiaques à l'époque hellénistique et romaine : de l'orgiasme à l'initiation », in A. Moreau (éd.) *L'Initiation, Actes du Colloque International de Montpellier, avril 1991*, Tome I. *Les rites d'adolescence et les mystères*, Montpellier, Publ. de la Recherche, Univ. Paul Valéry, 1992, p. 215-233.
- VERNANT Jean-Pierre, « Le dieu de la fiction tragique », in Jean-Pierre VERNANT et Pierre VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie deux*, Paris, éditions la découverte, coll. Textes à l'appui, 1986, p. 17-24.
- VIAN Francis, *Les origines de Thèbes. Cadmos et les Spartes*, Paris, Klincksieck, Études et commentaires 48, 1963.
- WILES David, « Théâtre dionysiaque dans le *Banquet* de Xénophon », in Sauzeau P. (éd.), *Dionysos 98*, à paraître dans les *Cahiers du GITA*, 12, 1999.
- ZINGUER Ilana, « Le culte de Dionysos : d'autres textes », in Sauzeau P. (éd.), *Dionysos 98*, à paraître dans les *Cahiers du GITA*, 12, 1999.

Les *Bacchantes*. Études :

- ANPETKOVA-SAROVA G.G., « La figure de Penthée dans les *Bacchantes* d'Euripide », *VLUist*, 4, 1969, p. 110-117.
- ARTHUR M.B., « The Choral Odes of the *Bacchae* of Euripides », *YCS*, 22, 1972, p. 145-179.

- AUGER Danièle, « Le jeu de Dionysos : déguisement et métamorphoses dans les *Bacchantes* d'Euripide », in M. BOURLET (éd.), *Dionysos, le même et l'autre, Nouvelle revue d'ethno-psychiatrie*, Grenoble, La Pensée Sauvage, I, 1983, p. 57-80.
- BARIGAZZI A., « De Euripidis *Bacchae* 769 sqq », *Prometheus*, 13, 1987, p. 264.
- BATAILLE J.-M., « La pulsion de mort dans les *Bacchantes* », à paraître dans *Kentron* en 1998.
- BATHER A.G., « The Problem of Euripides' *Bacchae* », *JHS*, 14, 1894, p. 244-263.
- BELLINGER R., « The *Bacchae* and Hippolytus », *YCS*, 6, 1939, p. 25-38.
- BIERL Anton F.H., *Dionysos und die griechische Tragödie*, Tübingen, 1991.
- BONNARD A., « Euripide dans la tragédie des *Bacchantes* », *Alma Mater* (Rev. Univers. de la Suisse Romande), 3, 1946, p. 51-70.
- BONELLI G., « Nietzsche e le *Baccanti* di Euripide », *AC*, 60, 1991, p. 62-88.
- BRASHEAR W., « Euripides' *Bacchae* 17-26 », *ZPE*, 19, 1975, p. 300-301.
- BRAUND D., « Dionysiac Tragedy in Plutarch' Crassus », *CQ*, 43, 1993, p. 468-474.
- BREMER J.M., « De Interpretatie van Euripides' *Bacchen* », *Lampas*, 9, 1976, p. 2-7.
- BREMMER Jan, « Dionysos travesti », in A. Moreau (éd.) *L'Initiation, Actes du Colloque International de Montpellier, avril 1991*, Tome I. *Les rites d'adolescence et les mystères*, Montpellier, Publ. de la Recherche, Univ. Paul Valéry, 1992, p. 189-198.
- BURNETT Ann Pippin, « Pentheus and Dionysos : Host and Guest », *CPh*, 65, 1970, p. 15-29.

- BUXTON Richard, « The Messenger and the Maenads : a Speech from Euripides' *Bacchae* », *AAntHung*, 32, 1989, p. 225-234.
- ID., « News from Cithaeron : Narrators and Narratives in the *Bacchae* », *Pallas*, 37, 1991, p. 39-48.
- CANTARELLA R., « Il Dioniso delle *Baccanti* e la teoria aristotelica sulle origini del dramma », *Studi del Falco*, Napoli, Libr. Scient. Ed., 1971, p. 121-133.
- ID., « Dioniso fra *Baccanti* e *Rane* », in *Serta Turyniana*, Chicago, 1974, p. 291-310.
- CARPENTER Thomas H., « On the Beardless Dionysos », in Carpenter / Faraone, 1993, p. 185-206.
- ID., *Masks of Dionysos*, Ithaca, N.Y., 1993.
- CARRIÈRE Jean, « Sur le message des *Bacchantes* », *AC*, 3, 1966, p. 118-139.
- ID., « Quelques mots encore sur les *Bacchantes* d'Euripide », *Mélanges Delebecque*, Aix-en-Provence, Publ. de L'Univ. de Provence, Marseille, Jeanne Lafitte, 1983, p. 89-99.
- CASALI C., « Le *Baccanti* e l'esempio di Elena », *Lexis*, 1989, p. 37-41.
- CASTELLANI Victor, « That Troubled House of Pentheus in Euripides' *Bacchae* », *TAPhA*, 106, 1976, p. 61-83.
- ID., « Everything to do with Dionysos : Urdrama, Euripidean Melodrama, and Tragedy », in *Melodrama*, (éd. James Redmond), Themes in drama, n° 14, Cambridge Univ. Press, 1992, p. 1-16.
- CAVALLINI E., « Euripides *Bacchae* 416 ss. », *GFF*, 10, 1987, p. 3-4.
- CHEMOUNI Jacquy, « Les Bacchantes aux prises avec l'inconscient », à paraître dans *Kentron* en 1998.
- COCHE DE LA FERTÉ E., *Penthée et Dionysos. Nouvel essai d'interprétation des Bacchantes d'Euripide*, in *Recherches sur les religions de l'Antiquité classique*, publ. par Raymond Bloch, Centre

de recherches d'histoire et de philologie de la IV^e section de l'École Pratique des Hautes Études, 3^e série, Hautes Études du monde gréco-romain, X, Genève, Droz/Paris, Champion, 1980, p. 105-257.

- COLACLIDIS P., « Acts 17, 28A and *Bacchae* 506 », *VChris*, 27, 1973, p. 161-164.

- CROPP M., « Τί τὸ σοφὸν », *BICS*, 28, 1981, p. 39-42.

- CUSSET Christophe, « Théocrite, lecteur d'Euripide : l'exemple des *Bacchantes* », *REG*, 110, 1997, p. 454-468.

- DAWE R.D., « A Note on Euripides' *Bacchae* 896 », *RhM*, 123, 1980, p. 223-224.

- DEFORGE Bernard, « Festival tragique, festival des cadavres : des *Perses* d'Eschyle aux *Bacchantes* d'Euripide », à paraître dans *Kentron* en 1998.

- ID., « L'énigme des *Bacchantes*. Deux années de réflexion du Groupe de Recherche *Mythe, Histoire et Psychanalyse* », à paraître dans *Kentron* en 1998.

- DEFRADAS JEAN, « Les *Bacchantes*, drame de la folie », *IL*, 1963, 1, p. 12.

- DEICHGRÄBER K., « Die Kadmos-Teiresiaszene in Euripides' *Bakchen* », *Hermes*, 70, 1935, p. 322-349.

- DEVEREUX George, « The Psychotherapy Scene in Euripides' *Bacchae* », *JHS*, 90, 1970, p. 35-48.

- DIHLE A., *Der Prolog der Bakchen und die antike Überlieferungsphase des Euripides-Textes*, SHAW, 1981, 2, Heidelberg, 115 p.

- DILLER H., *Die Bakchen und ihre Stellung im Spätwerk des Euripides*, Wiesbaden, Steiner, Abh. der Geistes & Socialwiss. Kl. der Akad. der Wiss. & Lit. in Mainz, 1955.

- DUCLOS G.S., « Aeschylus' *Eumenides* and Euripides' *Bacchae* in the Context of 5th Century Athens », *CO*, 59, p. 100-102.

- DUFRESNE N., « *Bacchanalia* and fête panique. Myth, Play and Sacrifice in Euripides and Arrabal », *BR*, 26, 2, 1982, p. 84-96.
- DYER R.R., « Image and Symbol. The Link Between the Two Worlds of the *Bacchae* », *AUMLA* (Journal of the Australasia, Universities Languages and Literature Association), 21, 1964, p. 15-26.
- EASTERLING P.E., « Euripides Outside Athens : a Speculative Note », *ICS* (Illinois Classical Studies), 19, 1994, p. 73-80.
- FERRARI Franco, « La parodo delle *Baccanti*. Moduli e composizione », *QUCC*, 32, 1979, p. 69-79.
- ID., « In margine alle *Baccanti* », *SCO*, 35, 1985, p. 37-56.
- FERRINI M.F., « Il prologo delle *Baccanti*. La critica e le interpolazioni », *AFLM*, 18, 1985, p. 117-143.
- FESTUGIÈRE A.J., « La signification religieuse de la parodos des *Bacchantes* », *Eranos*, 54, 1956, p. 72-86.
- ID., « Euripide dans les *Bacchantes* », *Eranos*, 55, 1957, p. 127-144.
- FISCHER R.K., « The " Palace Miracles " in Euripides' *Bacchae* : a Reconsideration », *ACD*, 27, 1991, p. 23-30 et *AJPh*, 113, 1992, p. 179-188. (même titre, mais deux résumés différents dans *l'Année Philologique* 1992)
- FOLEY H.P., « The Mask of Dionysus », *TAPhA*, 110, 1980, p. 107-133.
- FÖRS H., *Dionysos und die Stärke der Schwachen im Werk des Euripides*, Diss. Tübingen, 1964.
- FOWLER B.H., « Lyric Structures in Three Euripidean Plays (*Hipp.*, *Tr.*, *Bacch.*) », *Dioniso*, 49, 1978, p. 15-51.
- FRENKEL B., « Φάνηθι ταῦρος. Un elemento arcaico nel Dioniso delle *Baccanti* », *Acme*, 31, 1978, p. 93-105.
- FRIEDRICH Rainer, « City and Mountain. Dramatic Spaces in Euripides' *Bacchae* », in Proceedings of the XIIth Congress of the

- International Comparative Literature Association, II : *Space and Boundaries in Literature* (éd. R. Bauer), München, 1990, p. 538-545.
- GALLINI Clara, « Il travestimento rituale di Penteo », *SMSR*, 34, 1963, p. 211-228.
 - GALLISTL B., *Teiresias in den Bakchen des Euripides*, Diss. Zürich, Rosenheim Schury, 1979.
 - GARCIA O.S., « Bacantes de Euripides : una interpretacion del mito de Dionysos », *Dioniso*, 60, 2, 1990, p. 31-43.
 - GILULA D., « Sur Euripide et sur les Bacchantes », *Bamah. Educational Theatre Review*, Summer 1971, p. 58-67.
 - GIUDICE RIZZO I., « Sul *Christus Patiens* e le *Baccanti* di Euripide », *SicGymn*, 30, 1977, p. 1-63.
 - ID., « Euripide, *Baccanti* 406 e 568-575 », *SyGymn*, 34, 1981, p. 5-28.
 - ID., « Euripides' *Bacchae* 877-891 = 897-901 », *SCO*, 37, 1987, p. 155-164.
 - GLENN J., « Pentheus and the Psychologists. Some Recent Views of the *Bacchae* », *RCS*, 27, 1979, p. 5-10.
 - GLOVER M.R., « The *Bacchae* », *JHS*, 49, 1929, p. 82-88.
 - GOFF B., « The Women of Thebes », *CJ*, 90, 1995, p. 353-365.
 - GOLD B.K., « Εὐκοσμία in Euripides' *Bacchae* », *AJPh*, 98, 1977, p. 3-15.
 - GOLDHILL Samuel, « Doubling and Recognition in the *Bacchae* », *Métis*, 3, 1988, p. 137-156.
 - GREGORY J.W., *Madness in Heracles, Orestes and Bacchae. A Study in Euripidean Drama*, Diss. Harvard 1977, summary in *HSCPh*, 81, 1977, p. 300-302.
 - ID., « Some Aspects of Seeing in Euripides' *Bacchae* », *G & R*, 32, 1985, p. 23-31.
 - GRUBE G.M.A., « Dionysus in the *Bacchae* », *TAPhA*, 66, 1935, p. 37-54.

- HALLERAN M.R., « Κρονίδαας Ζεύς : Euripides *Bacchae* 95 », *RhM*, 133, 1990, p. 411-412.
- HALM-TISSERANT Monique/DEFORGE Bernard, « Les *Bacchantes* et les sacrifices humains en Grèce : mythe, iconographie et réalités », à paraître dans *Kentron* en 1998.
- HAMILTON R., « *Bacchae* 47-52. Dionysus' Plan », *TAPhA*, 104, 1974, p. 139-149.
- ID., « Prologue Prophecy and Plot in Four Plays of Euripides », *AJPh*, 99, 1978, p. 277-302.
- HANDLEY E.D., « The Lord of the Dance : Euripides' *Bacchae* 204-209 », in *Philanthropia kai eusebeia : Festschrift für A. Dihle zum 70. Geburtstag*, hrsg von W. Most Glenn/H. Petersmann/A. Ritter, Göttingen, 1993, p. 169-173.
- HENRICHS Albert, « Male Intruders among the Maenads : The so-called Male celebrant », in *Mnemei : Classical Studies in Memory of Karl K. Hulley*, ed. Harold J. Evjen, Chic, Calif., 1984, p. 69-91.
- IERANO Giorgio, « Forme della necessità nelle *Baccanti di Euripide* », *Dioniso*, 61, 1991, p. 45-60.
- ID., « Zeus e Dioniso : in margine a Eur. *Bacch.*, 1349 », *RFIC*, 120, 1992, p. 286-291.
- IPPOLITO G. d', « Le *Baccanti* di Euripide o sulla necessità di una rivoluzione culturale. A proposito della edizione de Jeanne Roux », *Dioniso*, 49, 1978, p. 243-251.
- JÄKEL S., « Der Dionysos-Kult in der *Bakchen* des Euripides », in *Religio Graeco-Romana. Festschrift für Walter Pötscher*, hrsg von J. Dalfen/G. Etermann/F.F. Schwarz, Grazer Beiträge, Suppl. Bd n° 5, 1993, p. 93-107.
- ID., « The *Bacchae* of Euripides and the *Penthesilea* of Heinrich von Kleist », in *Power and Spirit* (éd. S. Jäkel), Anm. Univ. Turkuensis, ser. B, n° 199, Turku, 1993, p. 65-66.

- JOHNSTON Sarah Iles/Mac NIVEN Timothy J., « Dionysos and the Underworld in Toledo », *MH*, 53, 1996, p. 25-36.
- JONG Irène F.J. de, *Narrative in Drama : the Art of the Euripidean Messenger-Speech*, Mnemosyne Supplement, n° 116, Leiden, Brill, 1991.
- ID., « Récit et drame : le deuxième récit de messager dans les *Bacchantes* », *REG*, 105, 1992, p. 572-583.
- JOUAN François, « Dionysos chez Eschyle », *Kernos*, 5, 1992, p. 71-86. (important pour la préhistoire des *Bacchantes*)
- KALKE C.M., « The Making of a Thyrsus. The Transformation of Pentheus in Euripides' *Bacchae* », *AJPh*, 106, 1985, p. 409-426
- KARSAI Gyorgy, « Tirésias dans les *Bacchantes* », in A. Moreau (éd.) *L'Initiation, Actes du Colloque International de Montpellier, avril 1991*, Tome I. *Les rites d'adolescence et les mystères*, Montpellier, Publ. de la Recherche, Univ. Paul Valéry, 1992, p. 199-208.
- ID., « Les mères dans les *Bacchantes* », *Kentron*, 9, 1993, p. 119-136.
- ID., « Euripide, les *Bacchantes* (bibliographie 1970-1996) », à paraître dans *Kentron* 1998.
- KASSEL R., « Euripides *Bakchen* 23 », *ZPE*, 21, 1976, p. 34-35.
- KIRBY E.T., *Dionysus. A Study of the Bacchae and the Origins of Drama*, Diss. Carnegie-Mellon Univ. Pittsburgh, 1970, 262 p. (summary in *DA*, 33, 1972, 2549 A).
- KOENEN L., « Euripides' *Bacchae* 756f », *ZPE*, 6, 1970, p. 38 ; « Euripides' *Bacchae* 606 », *ZPE*, 6, 1970, p. 84 ; « Euripides' *Bacchae* 650-656 », *ZPE*, 6, 1970, p. 150-151.
- KOLKEY D.M., « Dionysus and Women's Emancipation », *CB*, 50, 1973-1974, p. 1-5.
- KORNEILL N.J., *Ordering Principles and Principles of Order : Chiasmus and Related Patterns in Euripides' Bacchae*, Diss.

Univ. of Iowa, Iowa City, 1992 (summary in *DA* 53, 1992/1993, 388 GA).

- KOVACS D., « Notes on the *Bacchae* », *CQ*, 41, 1991, p. 340-345.
- KUBOTA T., « On the Relation Between the Scenes on Cithaeron and the Stage Actions in Euripides' *Bacchae* » (en japonais, avec résumé en anglais), *ClassStud*, 89, 1980, p. 23-40.
- KULLMANN W., « Die "Rolle" des euripideischen Pentheus : haben die *Bakchen* eine "metatheatralische" Bedeutung ? », in *Philanthropia kai eusebeia, Festschrift für Albrecht Dihle zum 70. Geburtstag*, hrsg von W. Most Glenne/H. Petersmann/A.M. Ritter, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1993 (IX & 570 p.), p. 248-263.
- LABARBE Jules, « Le personnage de Penthée dans les *Bacchantes* d'Euripide », *Mélanges J.Gessler*, Louvain, 1948, p. 686-692.
- LACORE Michelle, « Les récits dans les *Bacchantes* », à paraître dans *Kentron* en 1998.
- LEFKOWITZ M.R., « *Impiety and Atheism* in Euripides'Dramas », *CQ*, 39, 1989, p. 70-82.
- LEINIEKS Valdis, « Interpolations in the *Bacchae* », *AJPh*, 88, 1967, p. 332-339.
- ID., « Euripides'*Bacchae* 877-99 = 879-91 », *JHS*, 104, 1984, p. 178-179.
- ID., *The City of Dionysos : a Study of Euripides' Bakchai*, Teubner, Stuttgart-Leipzig, 1996.
- LEGANGNEUX Patricia, « Retour sur les *Bacchantes* de Bergman. Le rôle dramaturgique du Chœur dans cette mise en scène filmée », à paraître dans *Kentron* en 1998.
- LEVINE D., « Lysistrata and *Bacchae*. Structure, Genre and « Women on the Top », *Helios*, 51, 1, 1987, p. 29-38.
- LEVY H.L., « Euripides *Bacchae* 326f. Another Interpretation », *Hermes*, 100, 1972, p. 487-489.

- ID., « Euripides, *Bacchae* 1167 », *Mnemosyne*, 26, 1973, p. 282-284.
- ID., « Euripides'*Bacchae* 204-209 », *Hermes*, 103, 1975, p. 378-379.
- LONGO V.L., « L'enigma delle *Baccanti* di Euripide e il pensiero sofisticato », *AALig*, 46, 1989, p. 264-271.
- Mac DONALD Marianne, « Vengeance is Mine, ll. 877-891. *Philia* Gone Away in the Chorus of Euripides'*Bacchae* », in *International Meeting Delphi 1987-1988*, p. 41-50 (III and IV International Meeting of Ancient Greek Drama, Delphi 24-28 June 1987 and 7-12 July 1988, éd. et introd. par N. Pericles), Athens European Cultural Center of Delphi, 1989.
- ID., « L'extase de Penthée : ivresse et représentation dans les *Bacchantes* d'Euripide », *Pallas*, 38, 1992, p. 227-237.
- Mac GINTY P., « Dionysus'Revenge and the Validation of the Hellenic Worldview », *HThR*, 71, 1978, p. 77-94.
- MARCH J.R., « Euripides' *Bakchai* : a Reconsideration in the Light of Vase-Paintings », *BICS*, 36, 1989, p. 33-65.
- MASSON Olivier, « Euripide, *Bacchantes* 402-408, et le fleuve de Paphos », *REG*, 103, 1990, p. 22-23, 359-369.
- MATHIEU Jean-Marie, « Violence et sacrifice dans les *Bacchantes* et dans le *Christos Paschôn* », à paraître dans *Kentron* en 1998.
- MATTES J., *Der Wahnsinn im griechischen Mythos und in der Dichtung bis zum Drama des fünften Jahrhunderts*, Heidelberg, 1970.
- MERKLIN H., *Gott und Mensch im Hippolytos und den Bakchen des Euripides*, Diss. Freiburg, 1964.
- MIRALLES Carles, « Dioniso tal como es presentado por Tiresias. Euripides, *Bacantes* 266-329 », in Juan Antonio LOPEZ FEREZ (éd.), *De Homero a Libanio*, Madrid, Estudios actuales sobre textos griegos, II, Madrid, 1995 (VIII & 402 p.), p. 163-182.

- MOREAU Alain, « Actéon, Orphée, Penthée : mise en abyme et initiation manquée dans les *Bacchantes* d'Euripide », à paraître dans *Kentron* en 1998.
- MUSITELLI S., « Riflessi di teorie mediche nelle *Baccanti* di Euripide », *Dioniso*, 42, 1968, p. 93-114.
- NEUBERG M., « Two Remarks on the Text of Euripides' *Bacchae* », *AJPh*, 107, 1986, p. 248-252.
- NADOLAY J., « Die *Bakchantinnen* des Euripides auf armenischen Bühne im 1. Jahrhundert v. u. Z. », *Altertum*, 21, 1975, p. 99-102.
- ID., « Hunter and Hunter at Euripides' *Bacchae* 1020 », *LCM*, 12, 1987, p. 159-160.
- ID., « Whose Laughter does Pentheus Fear ? (Euripides' *Bacchae* 842) », *CQ*, 37, 1987, p. 227-230.
- NEUMAN C., « Le *Christus Patiens* de St Grégoire de Nazianze à la lumière des *Bacchantes* d'Euripide », *Conn.Hell.*, 31, avril 1987, p. 63-65.
- NIHARD R., « Le problème des *Bacchantes* d'Euripide », *MB*, 16, 1912, p. 91 s.
- NISHIMURA Y.T., « Euripides' Dramatic Technique in the First Episode of the *Bacchae* » (en japonais avec en résumé en anglais), *JCS*, 33, 1985, p. 9-18.
- NORWOOD G., *The Riddle of the Bacchae*, Manchester/Berkeley, 1908.
- ID., *Essays on Euripidean Drama*, Cambridge, 1954 (p. 52-73).
- NOTTET P., « Girard, Euripide et Dionysos », *AC*, 50, 1981, p. 607-620.
- OLIVEIRA PULQUÉRIO M. de, « Un testamento ideológico : as *Bacantes* de Euripides », *Humanitas*, 39-40, 1987-1988, p. 25-41.
- OLSON D.S., « Traditional Forms and the Euripidean Adaptation : the Hero Pattern in *Bacchae* », *CW*, 83, 1989-1990, p. 25-28.

- ORANJE H., *De Bacchae van Euripides. Het stuk en de toeschouwers*, Amsterdam, Acad. Pres., 1979, 285 p. ; traduit en anglais : *Euripides' Bacchae. The Play and its Audience*, Leiden, 1984.
- ORBAN M., « Les Bacchantes. Euripide fidèle à lui-même », *LEC*, 52, 1984, p. 217-232.
- OZEATA M.A., « Las nuevas Bacantes », *Eclas*, 16, 1972, p. 293-297.
- PADEL R., *Whom Gods Destroy. Elements of Greek and Tragic Madness*, Princeton Univ. Press, 1995, XVIII & 276 p.
- PARSONS Michael, « Self-knowledge Refused and Accepted : a Psychoanalytic Perspective on the *Bacchae* and the *Oedipus at Colonus* », *BICS*, 35, 1988, p. 1-14.
- PATERLINI M., « Nota ad Euripides *Bacchae* 3 », *QUCC*, 45, 1993, p. 83-85.
- PAVANETTO C., « De Euripideae fabulae quae *Bacchae* inscribitur indole ac natura », *Salesianum*, 46, 1984, p. 289-292.
- ID., « Quaestio religiosa in Euripidis *Bacchis* », *Latinitas*, 37, 1989, p. 9-31.
- ID., « Cadmus et Tirésias religiosi viri, aequitatis atque humanitatis cultores in Euripidis *Bacchis* », *Latinitas*, 39, 1991, 3, p. 163-171.
- PETRIDIS S.P., « Les Bacchantes d'Euripide », in *IInd International Meeting of Ancient Greek Drama*, Delphi 15-20 June 1986, introd. by N. Pericles, Delphi, 1989, p. 108-117.
- PHILIPPART H., « Iconographie des Bacchantes d'Euripide », *RBPh*, 9, 1930, p. 5-72.
- PIETERS J.TH.M.F., « Motieven en patronen in de koorliederen de *Bacchae* », *Lampas*, 9, 1976, p. 78-94.
- PODLECKI A.J., « Individual and Group in Euripides' *Bacchae* », *AC*, 43, 1974, p. 143-165.

- RIJKSBARON A., *Grammatical Observations on Euripides' Bacchae*, Amsterdam Studies in Greek Philology n°1, Amsterdam, 1991, X & 217 p.
- ROMILLY Jacqueline de , « Le thème du bonheur dans les *Bacchantes* », *REG*, 76, 1963, p. 361-380.
- ROTH P., « Teiresias as Mantis and Intellectual in Euripides' *Bacchae* », *TAPhA*, 114, 1984, p. 59-69.
- SALE W., « The Psychoanalysis of Pentheus in the *Bacchae* of Euripides », *YCS*, 22, 1972, p. 63-82.
- ID., *Existentialism and Euripides. Sickness, Tragedy and Divinity in the Medea, the Hippolytus and the Bacchae*, Melbourne, Victoria, Ramus Monographs Aureal Publications Berwick, 1977.
- SANSONE S., « The *Bacchae* as Satyr-Play ? », *ICS*, 3, 1978, p. 40-46.
- SAVARIA de GROSSI M.I., *Estudio del exodo en las Bacantes de Euripides*, La Plata Univ. Nacional de la Plata Fac. de Humanidades, 1982.
- SCHMIDT J., « Der Triumph des Dionysos. Aufklärung und neureligiöser Irrationalismus in der *Bakchen* des Euripides », in *Aufklärung & Gegenaufklärung in der europäischen Literatur, Philosophie und Politik von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg von J. Schmidt, Darmstadt, Wiss. Buchgess., 1989, p. 56-71.
- SCHMOLL E.A., « The Wig of Pentheus. Euripides, *Bacchae* 831 », *LCN*, 12, 1987, p. 70-72.
- SCOTT W.S., « Two Suns Over Thebes. Imagery and Stage Effects in the *Bacchae* », *TAPhA*, 105, 1975, p. 333-346.
- SCULLION S., *Three Studies in Athenian Dramaturgy*, Beiträge zur Altertumskunde, 25, Stuttgart/Leipzig, Teubner, 1994, IX & 147 p.
- SEAFORD Richard, « Dionysiac Drama and the Dionysiac Mysteries », *CQ*, 31, 1981, p. 252-275.
- ID., « Pentheus'Vision. *Bacchae* 918-22 », *CQ*, 37, 1987, p. 76-78.

- ID., « Dionysos as Destroyer of the Household : Homer, Tragedy and the Polis », in Carpenter Thomas M. / Faraone Christopher A., *Masks of Dionysus*, Thaca, N.Y., 1993, p. 115-146.
- SECALL CALERO I., « Las *Bacantes* de Euripides en Plutarco », in *Estud. sobre Plutarco, obra y tradicion, Actas del I Symposion espanol sobre Plutarco*, Fuengirola, 1988 (éd. Aurelio Perez/Gonzalo del Carro Claderon), Malaga, 1990, p. 159-165.
- SÉCHAN Louis, *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*. Thèse pour le Doctorat présentée à Paris-Sorbonne, Paris, Champion, 1926 ; 2^e éd., Paris, Champion, 1967 (pour le chapitre IV de la 1^{re} Partie, p. 102-106, le *Penthée* d'Eschyle et le chapitre IX de la 3^e Partie, p. 308-310, les *Bacchantes* d'Euripide).
- SEGAL Charles, « Euripides' *Bacchae*. Conflict and Mediation », *Ramus*, 6, 1977, p. 103-120.
- ID., « The Menace of Dionysus : Sex Roles and Reversals in Euripides' *Bacchae* », *Arethusa*, 11, 1978, p. 185-202.
- ID., « Etymologies and Double Meanings in Euripides' *Bacchae* », *Glotta*, 60, 1982, p. 81-93.
- ID., *Dionysos Poetics and Euripides' Bacchae*, Princeton Univ. Press, New Jersey, 1982, XIV & 364 p., avec le compte rendu critique de Claude MEILLIER, « Une étude sur la poésie dionysiaque », *REG*, 96, 1983, p. 282-285, 2^e éd ; brochée 1997, revue et augmentée, XVIII, 420p.
- ID., « The *Bacchae* as Metatragedy », in *Directions in Euripidean Criticism* (éd. P.Burian), Durham, 1985, p. 156-173.
- ID., *La musique du sphinx. Poésie et structure dans la tragédie grecque*, Paris, la découverte, 1987 (Chapitre VI, « Penthée et Hippolyte sur le divan et sur la grille : lecture psychanalytique et lecture structuraliste de la tragédie grecque », p. 152-182; cf. pour la 1^{re} partie « Pentheus on the Couch and on the Grid. Psychological

- and Structuralist Readings of Greek Tragedy », *CW*, 72, 1978, p. 129-148 ; chapitre IX, « La menace de Dionysos. Renversement des rôles sexuels dans les *Bacchantes* d'Euripide », p. 242-262).
- ID., « Euripides'*Bakchen*. Die Sprache des Selbst und die Sprache der Mysterien », in *Die wilde Seele. Zur Ethnopschoanalyse von Georges Devereux*, hrsg von Hans Peter Duerr, Frankfurt, 1987, p. 140-162.
 - ID., « Female, Mourning and Dionysiac Lament in Euripides' *Bacchae* », *Orchestra* (éd. A. Bierl/P. von Mollendorff), Stuttgart/Leipzig, 1994, p. 12-18.
 - ID., « Chorus and Community in Euripides'*Bacchae* », in *Poet, Public and Performance in Ancient Greece* (éd. Edmunds/Wallace), Baltimore/London, The John Hopkins Univ. Press, 1997, p. 65-86.
 - SEIDENSTICKER B., « Pentheus », *Poetica*, 5, 1972, p. 35-63.
 - ID., « Comics Elements in Euripides' *Bacchae* », *AJPh*, 99, 1978, p. 303-320.
 - ID., « Sacrificial Ritual in the *Bacchae* », *Arktouros, Hellenic Studies Presented to Bernard M.W. Knox on the Occasion of His 65th Birthday*, ed. by G.W. Bowersock/Walter Burkert / M.C.J. Putman, Berlin/New York, de Gruyter, 1979, p. 181-190.
 - SIMON B., *Mind and Madness in Ancient Greece*, Ithaca, N.Y/London, 1978.
 - SOYINKA Wole, *The Bacchae of Euripides. A Communion Rite*, New York, Norton, 1974, XXIII & 97 p. ; trad.fr. : *Les Bacchantes d'Euripide. Rite de communion*, Paris, Silex, 1989 (traducteur : Etienne Galle).
 - STANFORD W.B., *Ambiguity in Greek Literature*, Oxford, 1939 (p. 174-179).
 - TAMMARO V., « Note alle *Baccanti* di Euripide (vv. 39-40, 210-211) », *Mcr*, 18, 1983, p. 37-41.

- TANGE K., « Τὸ ἑλληνικὸν and τὸ βαρβαρικόν. On *Cyclops*, *Orestes* and *Bacchae* » (en japonais avec résumé en anglais), *JCS*, 29, 1981, p. 29-40.
- THENISSEN M., « Un thème magique dans les *Bacchantes* d'Euripide », *RBPh*, 1956, p. 1056-66.
- THOMADIKI M., « Ο λογος και το παραλογο στο θεατρο του Ευριπιδου », *Parnassos*, 31, 1989, p. 281-290.
- THOMSON G., « The Problem of the *Bacchae* », *EEThess*, 18, 1979, p. 424-446.
- TRISOGLIO Fr., « Ricchezza di humanitas nel *Christus Patiens* », *Orpheus*, 18, 1997, p. 80-111.
- TSCHIEDEL H.J., « Natur und Mensch in den *Bakchen* des Euripides », *AA (Antike und Abendland)*, 23, 1977, p. 64-77.
- TZITZIS S., « La punition de l'homme impie, sans loi et injuste dans les *Bacchantes* d'Euripide » (en grec avec résumé en anglais), in Μαθημ Γεωργίου Α. Ποτροπούλου 1897-1964 (éd. A. Biscardi/J. Méléze-Modnejewski/P.D. Dimakis, I-II, Athènes, 1984, tome II, p. 395-407.
- VEGA J.G. de la, « Notas críticas a Euripides, *Bacantes* », *CFL*, 22, 1989, p. 239-241.
- VERDENIUS N.J., « Notes on Euripides'*Bacchae* », *Mnemosyne*, sér. 4, vol. 15, 1962, p. 337-363.
- ID., « Notes on the Prologue of Euripides'*Bacchae* », *Mnemosyne*, 33, 1980, p. 1-16.
- ID., « Notes on the Parodos of Euripides'*Bacchae* », *Mnemosyne*, 34, 1981, p. 300-315.
- ID., « Cadmus, Tiresias, Pentheus. Notes on Euripides'*Bacchae* 170-369 », *Mnemosyne*, 41, 1988, p. 241-268.
- VERNANT Jean-Pierre, *Étude comparée des religions antiques (Dionysos dans les Bacchantes)*, résumés des cours des années 1978-1984, *ACF*, 79, p. 373-394 (année 1978-1979), 80, p. 453-466

(année 1979-1980), 81, p. 391-406 (année 1980-1981), 82, p. 407-422 (année 1981-1982), 83, p. 443-458 (année 1982-1983), 84, p. 475-500 (année 1983-1984),

- ID., « Le Dionysos masqué des *Bacchantes* d'Euripide », in Jean-Pierre VERNANT et Pierre VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie deux*, Paris, éditions la découverte, coll. Textes à l'appui, 1986, p. 237-269 (1^{re} publication dans *L'Homme*, 25, 1985, p. 31-58).

- VERRALL A.W., *The Bacchants of Euripides and Other Essays*, Cambridge, 1910.

- VERSNEL H.S., « Pentheus en Dionysos. Religieuze achtergronden en perspectieven », *Lampas*, 9, 1976, p. 8-41.

- VILATTE Sylvie, « Un parallèle entre les *Bacchantes* d'Euripide et le *Phèdre* de Platon », à paraître dans *Kentron* en 1998.

- VILCHEZ Mercedes, *El dionisismo y las Bacantes*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1993, 112 p.

- ID., « Edipo y Penteo : integracion de verdad y realidad », *EClas*, 109, 1996, p. 7-16.

- WASSERMANN Felix, « Die Bakchantinnen des Euripides », *NJBB*, 5,, 1929, p. 272-286.

- WATHELET Paul, « Dionysos chez Homère ou la folie divine », *Kernos*, 4, 1991, p. 61-82 (p. 75-77).

- WHITEHORNE J.E.G., « The Dead as Spectacle in Euripides' *Bacchae* and *Supplikes* », *Hermes*, 114, 1986, p. 59-72.

- WINNINGTON-INGRAM R.P., *Euripides and Dionysos. An Interpretation of the Bacchae*, Cambridge, 1948.

- ZEITLIN Froma I., « Thebes : Theater of Self and Society in Athenian Drama », in WINKLER John J. / ZEITLIN Froma I. (ed.), *Nothing to do with Dionysos*, Princeton, 1990, p. 130-167.

- ID., « Staging Dionysosus between Thebes and Athens » in CARPENTER Thomas M. / FARAONE Christopher A., *Masks of Dionysos*, Ithaca, N.Y., 1993, p. 147-182.

- ZUNTZ G., « Zum Prolog von Euripides *Bakchen* », *Hermes*, 113, 1985, p. 119-121.

RÉSUMÉS / ABSTRACTS

- **J. IRIGOIN** : LA COMPOSITION ARCHITECTURALE DES *EUMÉNIDES* D'ESCHYLE.

Dans le prolongement de son exposé sur Sophocle aux *Entretiens de la Fondation Hardt* (1982), l'auteur applique aux *Euménides* d'Eschyle les mêmes principes d'analyse, c'est-à-dire le dénombrement des trimètres iambiques des parties parlées de la tragédie, mené scène par scène, épisode par épisode et enfin dans les deux premières parties qui constituent le « nouement » (du prologue à la fin du 3^o épisode) et le dénouement (4^o épisode et *exodos*) de cette tragédie. Sans apporter la moindre retouche au *numerus versuum*, il dégage les grandes lignes d'une construction architecturale établie par le poète et soutenue, dans chaque scène, par des rapports entiers entre les totaux des vers dits par les personnages ou entre les nombres de vers affectés aux trois formes du dialogue dramatique (dialogue simple, stichomythie, tirade). Une comparaison avec le *Philoctète* de Sophocle, postérieur d'un demi-siècle à la trilogie d'Eschyle, montre que les deux poètes pratiquent le même type de composition.

- THE ARCHITECTURE OF EURIPIDES' *EUMÉNIDES*.

Extending the study about Sophocles in the *Entretiens de la fondation Hardt* (1982), this paper surveys, on the same principles, Aeschylus' *Eumenides*, i.e. numbering the iambic trimeters in the spoken parts of the tragedy, scene after scene, episode after episode, then in the first two parts, where the plot of the play ties its knots (from the *prologos* to the end of the 3rd episode) and unties them (4th episode and *exodos*). Then, without any change in the *numerus uersuum*, it makes clear the architectural structure established by the poet and supported, in each scene, by relations in whole numbers

between the sum of the lines spoken by the characters or between the numbers given to the three forms of the dramatic interchange (plain dialogue, amoebian lines, verses). A comparison with Sophocles' *Philoctetes*, written more than a century later than Aeschylus' trilogy, shows that both poets use the same method of composition.

• **C. CHANDEZON : LA BASE DE SATYROS A DELPHES : LE THÉÂTRE CLASSIQUE ET SON PUBLIC A L'ÉPOQUE HELLENISTIQUE.**

Une base de statue trouvée dans le sanctuaire de Delphes comporte une inscription commémorant un récital donné par un aulète, Satyros, à la suite de sa victoire aux Pythia. Le personnage est connu par ailleurs (à Délos) et l'on peut penser que sa carrière s'est déroulée au début du II^e siècle av. J.C. C'était un interprète talentueux et son récital à Delphes était centré sur le mythe de Dionysos et comportait une interprétation à la cithare d'un passage des Bacchantes d'Euripide. L'épigraphie donne là une illustration supplémentaire de la popularité d'Euripide à l'époque hellénistique. Les œuvres du théâtre classique étaient alors toujours bien vivantes et leur diffusion passait aussi par l'emploi de morceaux choisis. Ce texte pose cependant le problème de la survie de la musique originale de ces pièces pendant l'Antiquité.

• **SATYROS' INSCRIPTION IN DELPHI : THE CLASSICAL THEATER AND ITS PUBLIC IN HELLENISTIC TIMES.**

In the base of a statue found in the Delphian sanctuary one can read an inscription commemorating a performance by Satyros, an aulete, after his victory in the Pythian games. He is known through other sources in Delos, and we can reckon that his career took place during the 2nd century b. C. He was a talented performer, and his recital in Delphi focused on the myth of Dionysos, with an interpretation of a passage of Euripides' *Bacchae* on the cithar. Once more, epigraphy shows here how popular Euripides was in hellenistic times. Classical plays were then fully alive, and their diffusion was also achieved

through the performance of selected passages. However, an open issue in this text is the survival of the original music during Antiquity.

• **P. SAUZEAU : LA GRECE ENTIERE EST LE TOMBEAU D'EURIPIDE. VIE, MORT ET IMMORTALITE DES POETES TRAGIQUES : QUELQUES REFLEXIONS SUR L'IMAGINAIRE BIOGRAPHIQUE ET SUR LA CAVERNE D'EURIPIDE.**

Le processus par lequel s'élabore le genre biographique concerne tout particulièrement la vie des poètes tragiques. Les *Bioi* d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide, qui tendent à former un système, se nourrissent non seulement des œuvres elles-mêmes, mais aussi d'éléments réels ou imaginaires qui s'organisent selon des structures mythiques où l'élément dionysiaque joue un rôle clé. Le poète tragique athénien, dont la gloire est panhellénique, devient un héros, dans le sens traditionnel comme dans un sens nouveau. Dans ce contexte, la caverne d'Euripide doit être considérée comme un lieu essentiellement symbolique.

• **THE WHOLE OF GREECE IS EURIPIDES' GRAVE. LIFE, DEATH, AND IMMORTALITY OF THE TRAGIC POETS : SOME REFLEXIONS ON BIOGRAPHICAL FANTASY AND EURIPIDES' CAVE.**

The *Bioi* of Aeschylus, Sophocles and Euripides offer a particularly relevant instance of the way in which the biographical genre is set up. They tend to form a system, and feed not only on the plays themselves, but also on real or fantastic elements set according to mythical structures in which the dionysiac element plays a major part. The Athenian tragic poet, whose fame is panhellenic, becomes a hero, in the traditional meaning as well as in a new acceptance. In this context, Euripides' cave must be seen as an essentially symbolic place.

• **F. FRAZIER** : PUBLIC ET SPECTACLE DANS LA *POÉTIQUE* D'ARISTOTE.

Alors que Platon ne conçoit pas les œuvres théâtrales en dehors de la représentation, Aristote tend à les considérer plus en lecteur qu'en spectateur et à les traiter surtout comme des productions intellectuelles, au même titre que le syllogisme ou l'enthymème ; de là la position ambiguë du spectacle et du public dans son analyse. L'*opsis* est une partie constitutive de la tragédie, qui la distingue de l'épopée, mais dont elle peut pourtant aisément se passer. Quant au public, tantôt son mauvais goût est critiqué, tantôt le plaisir qu'il éprouve devient l'indice de la réussite de l'œuvre. Surmontant ces apparentes contradictions, cette étude se propose de montrer, en premier lieu que, si la représentation est superflue, c'est que la qualité visuelle, inhérente à l'œuvre théâtrale, s'inscrit dans la chair même du texte - on est près de l'idée moderne d' « œuvre littéraire dramatique » ; en second lieu que, si le destinataire n'est plus le public bigarré de la *République*, le philosophe ne laisse pas d'utiliser tout au long de son analyse une sorte de « spectateur-lecteur » idéal - et cette fois on n'est pas très loin de nos théories modernes de la réception.

• **AUDIENCE AND PERFORMANCE IN THE *POETICS* OF ARISTOTLE.**

Contrary to Plato, who never distinguishes the written play from the performed one, Aristotle analyses tragedies more from the point of view of a reader, as intellectual products, like syllogisms or enthymemes ; thus the status of the performance and of the audience is problematic in his theory. The *opsis* belongs to the six basic parts of the tragedy, but is put aside as a superfluous element ; the audience is sometimes condemned for its bad taste, but yet its pleasure sometimes argues for the quality of the play. Not only can such discrepancies be resolved, but they also enlighten Aristotle's originality, and maybe modernity. For him, the play assumes a

visualizing power, intrinsic to the text, which is not so far from our own notion of dramatic literature, and a kind of ideal « reader-spectator » is substituted for Plato's audience, which can remind us of our own theory of reception.

• **PH. YZIQUEL : L'INTERPRÉTATION DU THÉÂTRE D'ESCHYLE CHEZ PLATON ET ARISTOTE.**

La lecture des tragédies d'Eschyle à laquelle procèdent, à plus d'un siècle de distance, Platon dans la *République* et Aristote dans la *Poétique* révèle certaines caractéristiques de la tragédie eschyléenne et permet de saisir les conséquences des choix idéologiques chez le législateur de la cité idéale aussi bien que chez le théoricien de la création poétique. L'histoire de la lecture des tragédies d'Eschyle souligne ainsi la nécessité de prendre en compte le contexte épistémologique d'une époque pour apprécier les conditions mouvantes dans lesquelles une œuvre est transmise et interprétée.

• **INTERPRETATION OF ÆSCHYLUS' PLAYS BY PLATO AND ARISTOTLE.**

The way Plato (in the *Republic*) and Aristotle (in the *Poetics*) read Æschylus' tragedies more than a century later shows some characteristics of the Æschylean tragedy, so that it is possible to see the consequences of the ideological choices made by the legislator of the ideal city as well as by the theoretician of poetic creativeness. Thus, a history of the way the tragedies of Æschylus have been read underlines the necessity of taking into account the epistemological context of the time to appreciate the changing conditions of transmission and interpretation of a literary work.

• **J. ALAUX & F. LETOUBLON : LES VICISSITUDES DES CHOSES HUMAINES DANS LE ROMAN GREC : L'EXEMPLE DES *ÉTHIOPQUES*.**

On s'est attaché à repérer quelques exemples significatifs de la manière dont le roman d'Héliodore se nourrit de références à la culture grecque classique et en particulier, à l'héritage tragique. Plus que les échos textuels eux-mêmes, ce sont les grands motifs récurrents sur la scène tragique qui ont retenu l'attention. Deux principes semblent régir leurs apparitions au cœur du roman : une « loi » de condensation, qui amalgame les allusions à plusieurs drames et à plusieurs mythes ; une « loi » symétrique d'évitement, qui permet au récit d'échapper à l'issue tragique pour suivre son cours singulier. Car, quelle que soit la fascination d'Héliodore pour ses prestigieux modèles, il importait aussi de souligner comment son œuvre témoigne d'une réflexivité créatrice propre au genre romanesque.

• **THE VICISSITUDES OF HUMAN THINGS IN THE GREEK NOVEL : THE EXAMPLE OF THE *ETHIOPICS***

In this study we tried to locate significant examples of the manner in which Heliodoros often referred to classical Greek culture and, in particular, to the heritage of Tragedy in his novels. Particular attention was paid more to the general patterns that are recurrent on the Tragic scene than to the references that are found within the text. These patterns seem to reappear in the heart of the novel in accordance with two main principles : a principle of condensation, which combines diverse allusions to several dramas and several myths ; a principle of avoidance, which enables the narrative to avoid the tragic outcome and to pursue its own particular course. For it seemed also important to underline that, whatever fascination Heliodoros held for his prestigious models, his work showed a creative reflexivity which is specific to the novel as a genre.

TABLE DES MATIERES

Pierre Sauzeau	
Avant-Propos	5
Jean Irigoïn	
La composition architecturale des <i>Euménides</i> d'Eschyle	7
Christophe Chandezon	
La base de Satyros à Delphes : le théâtre classique et son public à l'époque hellénistique	33
Pierre Sauzeau	
« La Grèce entière est le tombeau d'Euripide »	59
Philippe Yziquel	
L'interprétation du théâtre d'Eschyle chez Platon et Aristote	103
Françoise Frazier	
Public et spectacle dans la <i>Poétique</i> d'Aristote	123
Jean Alaux et Françoise Létoublon	
Les vicissitudes des choses humaines dans le roman grec : l'exemple des <i>Éthiopiennes</i>	145
Alain Moreau	
Euripide, les <i>Bacchantes</i> , bibliographie	171
Résumés / Abstracts	209
Table des matières	215

Achevé d'imprimer sur les presses de
l' Université Paul -Valéry Montpellier III.

Dépôt légal : 1er trimestre 1999

Cet ouvrage a été réalisé par le Service des Publications de l'Université Paul Valéry à
Montpellier

