



**HAL**  
open science

# Espace sacré, espace scénique et espace comique dans les Thesmophories d'Aristophane

Cédric Germain

► **To cite this version:**

Cédric Germain. Espace sacré, espace scénique et espace comique dans les Thesmophories d'Aristophane. *Revue des études anciennes*, 2021, 123 (1), p.201-220. hal-03355961

**HAL Id: hal-03355961**

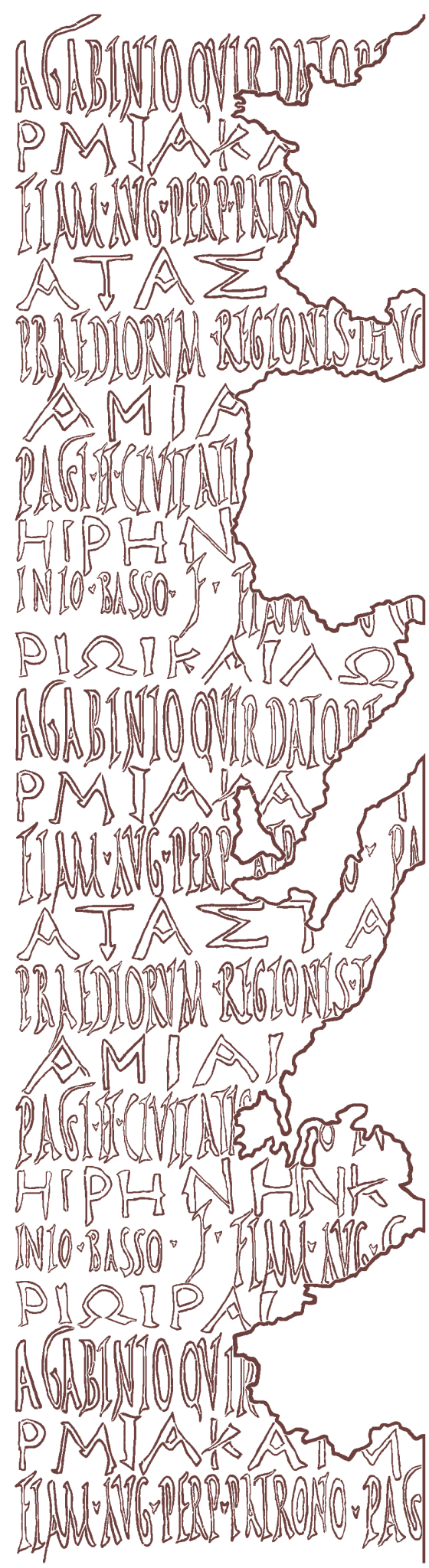
**<https://hal.science/hal-03355961>**

Submitted on 3 Oct 2022

**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.

Copyright



# REVUE DES ETUDES ANCIENNES

TOME 123

2021 – N°1

UNIVERSITÉ BORDEAUX MONTAIGNE

## ESPACE SACRÉ, ESPACE SCÉNIQUE ET ESPACE COMIQUE DANS LES *THESMOPHORIES* D'ARISTOPHANE\*

Cédric GERMAIN\*\*

*Résumé.* – La comédie d'Aristophane jouée en 411 av. J.-C., les *Thesmophories*, se déroule presque entièrement dans le sanctuaire sacré autour du Thesmophorion. On passe, sans transition, de la maison du poète tragique Agathon à cet espace sacré. Comment ce changement de lieu se manifestait-il sur la scène et quels sens peut-on lui donner ? Une logique rapproche-t-elle ce premier espace, habité par Agathon, et le sanctuaire où vont se jouer les parodies d'Euripide ? Le Comique exploite-t-il ce lieu de la fiction, pour reprocher encore une fois à ce dernier sa prétendue impiété ? On doit s'interroger sur la nature du comique au sein du Thesmophorion : ce n'est sans doute pas un hasard si les effets paratragiques ont dans cette comédie une place qu'ils n'ont dans aucune autre. Quels liens peut-on finalement discerner entre ce Thesmophorion, la fête qui y est célébrée et le triomphe du genre comique ?

*Abstract.* – The *Thesmophoriazousae*, Aristophanes' comedy that played in 411 BC, takes place almost entirely in the sacred sanctuary around Thesmophorion. It moves, practically without transition, from the home of the tragic poet Agathon to the sacred sanctuary. How and by whom should this change of place be shown on the stage and what meaning can we give to this? Is there a logical way to link the space inhabited by Agathon with the sanctuary where the parodies of Euripides take place ? Is the comic poet exploiting this fictional place as a way to once again reproach Euripides for his supposed impiety ? Finally, we can ask about the comic nature at the foundation of Thesmophorion. It is surely not an accident if the paratragic effects have a place in this comedy they don't have in any other ones. What connections can we discern between Thesmophorion, the festival that was celebrated there, and the final triumph of the comic genre ?

*Mots-clés.* – Aristophane, *Thesmophories*, *scholies*, représentation, paratragédie.

*Keywords.* – Aristophanes, *Thesmophoriazousae*, *scholia*, representation, theater, paratragedy.

---

\* Je remercie les experts anonymes pour leurs relectures et leurs commentaires qui m'ont permis d'enrichir cet article.

\*\* Docteur en littératures et langues anciennes de l'Université de Poitiers ; cedric.germain@ac-poitiers.fr

Sur les onze comédies conservées d'Aristophane, la pièce les *Thesmophories* est la seule à se dérouler presque entièrement dans un espace sacré<sup>1</sup> (le Thesmophorion) ; de façon significative, le chœur est d'ailleurs composé d'officiantes – rappelons, à la suite de P. Thiery<sup>2</sup>, qu'une traduction rigoureuse du titre grec (Θεσμοφοριάζουσαι) serait les *Thesmophorieuses*. Ces rites qui existaient dans toute la Grèce étaient vus comme très anciens : Hérodote<sup>3</sup> fait remonter ces cérémonies aux Danaïdes qui les auraient amenées d'Égypte en Grèce ; on pense également que la tétralogie d'Eschyle consacrée à ces mêmes Danaïdes<sup>4</sup> évoquait la fondation de ces Thesmophories. L'origine du terme est incertaine : il évoquerait les choses déposées ou des rites : ces *thesmoi*, selon une scholie à l'œuvre de Lucien (p. 275. 23-276. 28 Rabe), étaient les restes de porcelets ensevelis dans des chambres souterraines ; des femmes les ramenaient, les déposaient sur des autels, puis les mélangeaient à des germes de blé, pour obtenir de bonnes récoltes<sup>5</sup>. Les cérémonies étaient conduites par des femmes, des Athéniennes<sup>6</sup> ; elles étaient interdites aux hommes et il était sacrilège de divulguer les rites<sup>7</sup>.

Peut-on expliquer pourquoi Aristophane choisit, à partir du vers 279, le Thesmophorion comme espace fictionnel comique<sup>8</sup> ? Quels liens existent-ils d'ailleurs entre ce lieu et la maison d'Agathon où se joue le début de la comédie ? Si les actes sacrilèges se multiplient dans la comédie, le Comique, lui, ne divulgue rien des actes sacrés. La nature même du comique dans cette pièce où la paratragédie domine, plus que dans aucune autre comédie conservée, s'explique-t-elle par ce lieu fictionnel sacré, le sanctuaire des Thesmophores ?

Pour répondre à toutes ces questions, nous nous aiderons des commentaires des scholiastes qui donnent parfois des indications scéniques. Avant cette analyse, rappelons brièvement l'intrigue de notre comédie : Euripide se rend avec un parent chez Agathon, le poète tragique, pour lui demander de se déguiser en femme et d'aller plaider sa cause devant les Thesmophorieuses qui ont décidé de se venger de ses attaques contre le genre féminin dans

1. Le *Ploutos*, grâce au récit de Carion, évoque seulement l'*abaton* du sanctuaire d'Asclépios.

2. P. THIERY, *Aristophane, Théâtre complet*, La Pléiade, Paris 1997, n. 1, p. 1231.

3. Hdt., *Enquête*, II, 171.

4. *Les Suppliantes, Les Égyptiens, Les Danaïdes* et le drame satyrique *Amymoné*. Voir l'article de F. JOUAN « La tétralogie des Danaïdes d'Eschyle : violence et amour » dans J. LECLANT, J. JOUANA éd., *Le théâtre grec antique : la tragédie* Actes du 8<sup>e</sup> colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-mer, les 3 et 4 octobre 1997, Paris 1998, n°8, p. 11 à 25.

5. Voir l'étude de R. SAETTA COTTONE, *Aristophane Les Thesmophories ou La Fête des Femmes*, Paris 2016, p. 15-16.

6. Voir les vers 329-330.

7. Les fêtes des Thesmophories en Grèce sont décrites par W. BURKERT, *La religione greca*, Milan 2010, p. 444-449. Pour celles célébrées en Attique, voir H.W. PARKE, *Festivals of the Athenians*, Londres 1977, p. 82-88 ; M. DILLON, *Girls and Women in Classical Greek Religion*, Londres-New-york 2002, p. 110-120 ; A. TZANETOU, « Something to do with Demeter : Ritual and Performance in *Aristophanes' Women at the Thesmophoria* », *AJPh*, 23, 2002, p. 329-367.

8. Il existait d'autres fêtes réservées aux femmes à Athènes. Rappelons que Praxagora et ses compagnes ont ainsi préparé leur plan lors des fêtes des Scires. Le choix des Thesmophories, dont le sanctuaire et les rites sont plusieurs fois évoqués et visibles sur scène, mérite d'être interrogé.

ses propres tragédies<sup>9</sup>. En raison du refus de ce confrère, c'est finalement le Parent qui propose de se déguiser<sup>10</sup> ; il s'introduit dans le sanctuaire et défend si maladroitement le Tragique qu'il finit par se faire prendre et arrêter. Il va alors incarner différents personnages mis en scène par Euripide, pour tenter de se libérer en appelant le Tragique à l'aide : il imite d'abord Télèphe en prenant un otage, non pas le petit Oreste comme dans la tragédie, mais une outre de vin qu'une femme a cachée en simulant une grossesse ; comme Oeax qui, dans le *Palamède* d'Euripide, annonçait la mort de son frère à leur père en écrivant sur des rames, il décide ensuite d'inscrire un appel au secours sur des bois de tablettes votives. Pour faire venir Euripide, il va encore jouer le rôle d'Hélène, une tragédie jouée l'année avant les *Thesmophories* ; le Tragique comprend qu'il doit alors endosser le rôle de Ménélas mais les femmes qui le gardent refusent de se laisser abuser par ce jeu de rôles. Euripide revient alors en Persée (*Andromède* avait été représentée également l'année avant notre comédie) ce qui va laisser place à une autre longue parodie tragique qui n'aura pas une issue plus heureuse : le Parent reste prisonnier. Le Tragique doit négocier finalement avec les femmes, promettre qu'il ne dira plus de mal d'elles ; il se déguise en entremetteuse, vient sur scène avec une danseuse qui émoustille l'archer barbare qui garde son parent. Ce dernier peut ainsi, grâce à ce stratagème, digne des comédies, être libéré.

#### DE LA MAISON D'AGATHON AU THESMOPHORION : LIEUX SACRÉS ET PARODIES

« Dans les *Thesmophories*, les deux lieux sont bien précisés, d'abord la maison d'Agathon dans la première scène, puis le Thesmophorion. Agathon arrive par l'eccyclème et quand il rentre chez lui, le lieu se déplace très rapidement au Hieron. L'eccyclème est peut-être de nouveau utilisé, mais de toute façon le changement de lieu correspond à un déplacement du Parent (279-294) et à l'entrée du chœur » écrit P. Thiery<sup>11</sup> à propos de la cohérence du lieu de l'action dans cette comédie. Aucun autre commentateur n'interroge ces choix et ce qui peut relier ces deux espaces apparemment fort différents. Pourtant, avant même l'entrée d'Agathon, les paroles de son serviteur semblent annoncer une théophanie<sup>12</sup> (vers 39 à 45) :

---

9. Ce début joue donc avec l'intrigue des *Acharniens* : Dicéopolis se rend chez Euripide, afin de se déguiser en mendiant et de défendre ensuite la cause de la paix, tout en sauvant sa tête. Voir J. JOUANNA, « Structures scéniques et personnages : essai de comparaison entre les *Acharniens* et les *Thesmophories* » dans P. THIERY, M. MENU édés., *Aristophane : la langue, la scène, la cité*. Actes du colloque de Toulouse, 17-19 mars 1994, Bari 1997, p. 253-268 et la notion de paracomédie ; l'étude de R. Saetta Cottone (*op. cit.* n. 5), en particulier son introduction, qui étudie comment ces deux comédies jouent avec le *Télèphe* d'Euripide (p. 26 et 27).

10. Il y a peut-être, ici, dans ce lien de parenté et ce jeu de substitution un effet paratragique avec l'*Alceste* d'Euripide, comme le fait remarquer R. Saetta Cottone (*op. cit.* n. 5), p. 177.

11. *Aristophane : fiction et dramaturgie*, Paris 1986, p. 124.

12. Nous proposons notre propre traduction et reprenons le texte édité par V. COULON et traduit par H. VAN DAELE, *Aristophane, Comédies*, 5 volumes, Paris 1923-1930.

εὐφημος πᾶς ἔστω λαός,  
 στόμα συγκλήσας· ἐπιδημεῖ γὰρ  
 θίασος Μουσῶν ἔνδον μελάθρων  
 τῶν δεσποσύνων μελοποιῶν.  
 ἐχέτω δὲ πνοὰς νήνεμος αἰθήρ,  
 κῦμά τε πόντου μὴ κελαδεῖτω  
 γλαυκόν·

Que tout le peuple respecte un pieux silence,  
 bouche fermée ; en effet, un thiasse  
 de Muses réside à l'intérieur des demeures  
 du maître, pour composer des chants.  
 Qu'il retienne ses souffles le paisible éther,  
 et que le flot de la mer ne retentisse point  
 étincelant...

Agathon est semblable à un dieu<sup>13</sup>, nouvel Apollon<sup>14</sup>, puisque sa demeure est l'endroit où résident les Muses<sup>15</sup>, où nouveau Dionysos, si l'on en croit les mots du Parent (vers 134-137) :

καί σ', ὦ νεανίσχ', ἥτις εἶ, κατ' Αἰσχύλον  
 ἐκ τῆς Λυκουργείας ἐρέσθαι βούλομαι.  
 ποδαπὸς ὁ γύννις; τίς πάτρα; τίς ἡ στολή;  
 τίς ἡ τάραξις τοῦ βίου;

Et toi, jeune homme, quelle femme es-tu ? A la façon d'Eschyle,  
 dans sa *Lycurgie*, je veux te le demander.  
 D'où est-il cet efféminé ? Quelle est sa patrie ? Quelle est sa robe ?  
 Quel est ce tumulte de vie ?

Avant d'entrer dans le Thesmophorion et de voir les parodies des trouvailles euripidéennes, le spectateur est devant le simulacre d'un espace sacré voué à la poésie ; l'hymne chanté par Agathon est ridicule, tant sa syntaxe est ampoulée : Aristophane semble imiter une poésie pleine d'effets rhétoriques artificiels. Est-ce une parodie à la manière d'Agathon ? C. Austin et S. D. Olson rappellent que nous ne connaissons presque rien sur les parties lyriques composées par ce Tragique et qu'il est impossible de savoir si ce passage parodie une création précise ; en revanche, ils mettent en valeur les innovations musicales qu'on lui prêtait et qui devaient être parodiées par le Comique<sup>16</sup>. Aucune scholie ne signale une parodie précise (alors qu'elles signalent ensuite les reprises comiques des scènes d'Euripide), mais plusieurs reformulent la

13. « Once again Agathon is being spoken of as if he were a god », A. H. SOMMERSTEIN, *Aristophanes : Thesmophoriazousae*, Warminster 1994, p. 160.

14. C'est la seule divinité masculine qu'il célèbre dans son hymne qu'il entonne à son arrivée.

15. « Les Muses [...], selon une modalité tout à fait insolite dans la poésie antérieure à Aristophane, ont établi leur demeure [...] dans la maison du poète », R. SAETTA COTTONE, *op. cit.* n. 5, p. 172.

16. C. AUSTIN, S. D. OLSON, *Aristophanes : Thesmophoriazousae*, Oxford 2004, p. 87.

syntaxe compliquée de ces vers<sup>17</sup>. Pour R. Saetta Cottone : « Il est probable qu'Aristophane ne se référerait pas à une œuvre existante d'Agathon, mais qu'il voulait reproduire mimétiquement certaines caractéristiques typiques de son art, en proposant un morceau de bravoure « à la manière d'Agathon<sup>18</sup> ». Aristote, dans sa *Poétique*, explicite et critique les caractères novateurs de l'art d'Agathon et d'Euripide (1451b, 1456a) ; Aristophane, dans cette comédie, commence par se moquer d'Agathon, dans un simulacre de lieu sacré, avant de moquer Euripide, au sein même du Thesmophorion.

Les deux changements de lieu se font-ils semblablement par l'eccyclème, comme le suggérait précédemment P. Thiery, ce qui serait un autre moyen d'unir ces deux espaces ? Au vers 96, le recours à l'eccyclème semble justifié par le texte comique qui contient le participe ούκκυκλούμενος, ainsi expliqué par le scholiaste :

- (96) ούκκυκλούμενος : ἐπὶ ἐκκυκλήματος γὰρ φαίνεται.  
 ούκκυκλούμενος : (Agathon) apparaît, en effet, sur l'eccyclème<sup>19</sup>.

Comme au vers 408 des *Acharniens* où Euripide arrivait sans doute sur scène par ce moyen, Agathon est amené de la même façon, allongé. Dans les deux cas, les vers mêmes d'Aristophane semblent mentionner ce mécanisme. Mais comment se présentait-il ? La note, contrairement à celle des *Acharniens* (voir ci-dessous), ne nous donne aucune information :

Ἄλλ' ἐκκυκλήθητ' : εἰ μὴ σχολὴν ἔχεις κατελθεῖν, ἀλλ' ἐκκυκλήθητι, τουτέστι συστράφητι. Ἐκκύκλημα δὲ λέγεται μηχανήμα ξύλινον τροχῶν ἔχον, ὅπερ περιστρεφόμενον τὰ ἔνδον ὡς ἐν οἰκίᾳ δοκοῦντα διαπράττεσθαι καὶ τοῖς ἔξω ἐδείκνυε, λέγω δὴ τοῖς θεαταῖς. Βούλεται οὖν εἰπεῖν ὅτι κἂν φανερός γενοῦ.

Ἄλλ' ἐκκυκλήθητ' : si tu n'as pas le loisir de descendre, prends l'eccyclème, c'est-à-dire fais-toi tourner. On appelle eccyclème un mécanisme en bois ayant des roues, qui en tournant montre ainsi à ceux de l'extérieur, je veux dire les spectateurs, les événements de l'intérieur, comme si on était dans la demeure. Il veut donc dire : apparais !

La scholie, après avoir reformulé pédagogiquement les paroles de Dicéopolis, définit bien la fonction de l'eccyclème (τὰ ἔνδον ὡς ἐν οἰκίᾳ δοκοῦντα διαπράττεσθαι καὶ τοῖς ἔξω ἐδείκνυε, λέγω δὴ τοῖς θεαταῖς), mais le mécanisme décrit évoque une rotation (περιστρεφόμενον), un système mis en place après le cinquième siècle : si l'eccyclème a été utilisé, il s'agit, contrairement à ce qu'indique le scholiaste, non pas de la plate-forme pivotante développée au IV<sup>e</sup> siècle, mais du dispositif le plus simple : une plate-forme sur roulettes amenée par la porte centrale. Le scholiaste commettrait donc un anachronisme : il s'agit bien d'utiliser ici

17. Voir ainsi les scholies aux vers 105, 106, 109, 110, 120 : W. J. W. KOSTER, D. HOLWERDA, *Scholia in Aristophanem*, Groningen 1960-2007.

18. R. SAETTA COTTONE, *op. cit.* n. 5, p. 181.

19. Nous rappelons que nous suivons pour ces scholies l'édition Koster-Holwerda ; nous proposons notre propre traduction, comme pour les vers d'Aristophane.

la plate-forme à roulettes sortant de la porte centrale : « The door swings open and Eur. is pushed out on the ekkuklema<sup>20</sup> ». L'effet comique est riche : Aristophane s'amuse à confondre la vie réelle d'Euripide et ses pièces où ce mécanisme est souvent utilisé. Le Tragique est aussi assimilé à une de ces divinités qu'il met en scène : ainsi que l'écrit Starkie : « The eccyclema was mainly used (...) to exhibit gods upon the scene ; and doubtless Dicaeopolis is ironically addressing Euripides as a god<sup>21</sup> ».

L'entrée d'Agathon dans les *Thesmophories* par l'eccyclème présente les mêmes caractéristiques. Dans les deux passages on trouve un jeu sur le fait que la nature du créateur expliquerait le caractère de ses héros : Euripide crée, allongé, en l'air et il passe ainsi ses journées, d'où la présence de boiteux dans ses tragédies. H. Van Daele note ainsi : « Aristophane applique ici à Euripide la théorie qu'il développera plus tard (*Thesm.* 148-167) sur la conformité forcée des habitudes du poète avec ses personnages<sup>22</sup> ». Agathon, lui, est mollement allongé sur un lit et habillé comme une femme, il est d'ailleurs comparé à Cyrène (Κυρήνη). La comparaison employée par le Parent se moque à la fois du physique et des mœurs d'Agathon.

Au vers 265, Agathon est rentré grâce à l'eccyclème : nous ne sommes plus dans la maison du Tragique qui a consenti à prêter des accessoires et habits pour le travestissement du Parent. On trouve dans le *Ravennas*, le seul manuscrit à nous avoir transmis le texte de cette comédie, au vers 276, des indications scéniques qui sont mêlées au texte même, ce qui est rarissime. W. Rutherford<sup>23</sup> pensait qu'elles avaient été écrites au temps d'Aristophane, au moment où les textes des comédies circulaient.

Voici l'indication scénique insérée entre les vers 276 et 277 :

Ὀλολύζουσι τε ἱερόν ὠθεῖται.

Elles poussent des hurlements et le sanctuaire est poussé en avant.

Le scholiaste déclare alors :

(276)

Παρεπιγραφὴ. Ἐκκυκλεῖται ἐπὶ τὸ ἔξω τὸ Θεσμοφόριον.

Ceci est une indication scénique. Le Thesmophorion est amené par l'eccyclème vers l'extérieur.

La scholie ne commente que la deuxième partie de l'indication scénique, le verbe grec utilisé (Ἐκκυκλεῖται) est en lien avec l'eccyclème. P. Thiery indique aussi, dans son édition de la Pléiade, un changement de décor : « La skènè représente maintenant le Thesmophorion

20. S. D. OLSON, *Aristophanes, Acharnians*, Oxford 2002, p. 180.

21. W. J. M. STARKIE, *The Acharnians of Aristophanes*, London 1909, p. 90. Pour une discussion récente sur cette utilisation de l'eccyclème, voir R. SAETTA COTTONE, *op. cit.* n. 5, p. 180.

22. H. VAN DAELE, *Aristophane, Théâtre complet*, n. 1, p. 29.

23. W. RUTHERFORD, *Scholia Aristophanica III*, London 1905, p. 104.



et la porte, l'entrée du temple avec un petit autel ». Il décrit plus précisément le mécanisme de l'eccyclème, utilisé ici selon lui, dans *Aristophane : fiction et dramaturgie* : « On peut aussi penser que les décorateurs avaient profité du fait que le panneau central était à l'intérieur de la skènè, pendant la scène précédente où l'eccyclème était à l'extérieur, pour transformer la porte de la maison d'Agathon en une porte de temple, courante dans la tragédie. L'eccyclème rentrerait donc avec Agathon (vers 265), et dans le même mouvement le panneau central serait rabattu à l'extérieur (vers 277). Cela expliquerait ainsi la parépigraphè et ce véritable changement à vue <sup>24</sup> ». D'autres spécialistes pensent que l'eccyclème pourrait faire paraître des représentations du temple, peintures ou sculptures de Déméter et Korè<sup>25</sup>. Si l'eccyclème a bien été déjà utilisé, lors de l'arrivée d'Agathon, allongé, au vers 96, rien ne prouve, en revanche que cette machine (la roulante et non la pivotante qui serait à exclure) n'ait été utilisée à cet endroit de la pièce lors de la première représentation<sup>26</sup>. Il s'agirait ainsi, pour A. H. Sommerstein, de traces d'une édition alexandrine<sup>27</sup> ; ces indications, seraient tout à fait discutables<sup>28</sup>. Si H. Van Daele<sup>29</sup> et V. H. Debidour<sup>30</sup> indiquaient au vers 96 la présence de l'eccyclème dans leurs indications scéniques, ils écrivent ici respectivement : « La scène change : le décor représente l'intérieur du Thesmophorion, où sont réunies les femmes qui forment le Chœur (...) », « Il est censé se déplacer de la maison d'Agathon au sanctuaire des Deux Déesses ». Ce dernier semble donc miser sur la force d'imagination du spectateur, ce qui est tout à fait envisageable. P. Thiery, dans son édition de la Pléiade, ajoute : « Des accessoiristes ont également dressé quelques petites tentes dans *l'orchestra*<sup>31</sup> ». Il exploite ainsi les notations mêmes des vers (624, 658). Là encore, la force d'imagination du spectateur peut suffire ; ces décors ne sont pas nécessaires et rien ne prouve véritablement leur présence. De même que le recours à l'eccyclème n'est pas non plus indispensable, quoi qu'en disent les scholiastes<sup>32</sup> ; les deux seules utilisations très probables du mécanisme chez Aristophane étant, dans des jeux paratragiques, lors de l'entrée de d'Euripide dans les *Acharniens*, d'Agathon dans les *Thesmophories*<sup>33</sup>.

---

24. P. THIERY, *op. cit.* n. 11, p. 84.

25. Voir C. W. DEARDEN, *The Stage of Aristophanes*, London 1976, p. 60.

26. Voir les commentaires de C. AUSTIN, S. D. OLSON, *op. cit.* n. 16, p. 129.

27. Serait-ce la première, celle établie par Aristophane de Byzance ?

28. A. H. SOMMERSTEIN, *op. cit.* n. 13, p. 175.

29. H. VAN DAELE, *Aristophane, Comédies*, 5 volumes, Paris 1923-1930, tome IV, p. 30.

30. V.H. DEBIDOUR, *Aristophane, Théâtre complet en deux tomes*, Paris 1965, tome II, p. 227.

31. P. THIERY, *op. cit.* n. 2, p. 669.

32. Voir ainsi C.F. RUSSO, *Aristofane. Autore di teatro*, Florence 1962, p. 299-301.

33. On pourra consulter ainsi l'article de M. G. BONNANO, « L'ἐκκύκλημα di Aristofane : un dispositivo paratragico ? » dans E. MEDDA, M.P. PATTONI, M. S. MIRTO éd., *Paratragoidia. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a. C.*, Pise 2006, p. 69-82.

Quoi qu'il en soit, Le Parent est aussitôt après le vers 280 dans le sanctuaire avec les Thesmophorieuses. Où le Thesmophorion se situait-il exactement à Athènes ? Le vers 658 peut prêter à confusion, au moment où le chœur dit qu'il faut :

Τὴν πύκνα πᾶσαν καὶ τὰς σκιηὰς<sup>34</sup> καὶ τὰς διόδους διαθρήσαι.  
Parcourir toute l'assemblée, les tentes et les travées.

Comme plusieurs spécialistes l'ont fait remarquer, il semble peu probable qu'un culte si ancien soit situé sur la Pnyx (choix de traduction de P. Thiery). Le mot aurait donc ici un sens plus général attesté en grec, désignant l'endroit où se déroule une assemblée. Les notations de lieux auraient alors un double sens plaisant : elles peuvent à la fois évoquer l'assemblée des femmes, les tentes et le sanctuaire mais elles renvoient aussi dans le théâtre à l'orchestre et aux gradins ; la suite du vers énumérant la scène et les entrées<sup>35</sup>.

Ce Thesmophorion se situerait dans l'Éleusinion<sup>36</sup> de la cité, côté nord de l'Acropole. D'où le terme de « Montée » utilisé pour la première journée des rites ; l'ascension est ainsi évoquée aux vers 280-281 :

ἽΘ Θραῖττα, θέασαι, καομένων τῶν λαμπάδων  
ὅσον τὸ χρῆμ' ἀνέρχεθ' ὑπὸ τῆς λιγνύος.  
Ô Thratta, contemple : les flambeaux allumés  
et comme la foule grimpe sous la fumée des flammes !

Au terme de cette première partie, il apparaît donc que les deux espaces de la comédie sont reliés étroitement entre eux : la maison d'Agathon est un simulacre de lieu sacré où une parodie de son art tragique prépare celle des ruses euripidéennes faite dans le Thesmophorion. Le recours à l'ecceyclème, sans qu'il ne soit nécessaire pour la mise en place du second espace scénique, renforcerait ce rapprochement.

## DES SACRILÈGES COMIQUES À OPPOSER À LA PIÉTÉ DU COMIQUE

L'intrusion du Parent au sein du Thesmophorion est une idée qui vient d'Euripide dont une Thesmophorieuse raille au vers 451 l'impiété :

Τοὺς ἄνδρας ἀναπέπεικεν οὐκ εἶναι θεούς.  
Il a persuadé les hommes qu'il n'existait pas de dieux.

---

34. Ces tentes évoqueraient les rites : les femmes logeant dedans pendant la durée des fêtes, voir R. SAETTA COTTONE, *op. cit.* n. 5, p. 242.

35. Voir les notes de A. H. SOMMERSTEIN, *op. cit.* n. 13, p. 196-197.

36. Voir l'hypothèse de M. DILLON, *op. cit.* n. 7, p. 118-119.

La pièce multiplie les effets de sacrilèges, ce qui semble être aussi un des ressorts du comique. Le Parent n'hésite ainsi pas à se servir des tablettes votives (vers 765 à 784), afin d'y écrire des messages pour Euripide dont il parodie alors le *Palamède*, comme l'explique cette scholie<sup>37</sup> :

(770a)

Ὅ γὰρ Εὐριπίδης ἐν τῷ Παλαμίδει ἐποίησε τὸν Οἶακα τὸν ἀδελφὸν Παλαμίδου ἐπιγράψαι εἰς τὰς ναῦς τὸν θάνατον αὐτοῦ, ἵνα φερόμενοι αὐταὶ ἔλθωσιν εἰς τὸν Ναύπλιον τὸν πατέρα αὐτοῦ καὶ ἀπαγγείλωσι τὸν θάνατον αὐτοῦ.

Euripide dans son *Palamède* imagine qu'Oeax, le frère de Palamède, écrit sur des rames que ce dernier est mort, afin que, portées, elles aillent jusqu'à Nauplios, son père, et l'informent de sa mort.

Le comique est surtout aux dépens des femmes : jamais les Thesmophorieuses, contrairement à Lysistrata et à ses compagnes de l'autre comédie féminine créée la même année, ne sont sympathiques. On relève de nombreuses saillies misogynes faites pour provoquer le rire des spectateurs.

Le long discours de Mica (vers 383 à 432) est ainsi ridicule et choquant, on assiste à un détournement de la fête en l'honneur des déesses (le passage qui s'étend du vers 283, début de la parodos jusqu'au vers 530 est une parodie de séance de l'assemblée) ; les femmes assument leurs actes immoraux, mais reprochent à Euripide de divulguer leurs secrets aux hommes<sup>38</sup> (ce n'est sans doute pas un hasard si cette accusation est lancée dans le Thesmophorion, sanctuaire réservé à des rites secrets qui ne devaient pas être divulgués) : ce n'est qu'une énumération de méfaits (goût de l'adultère, vols dans la maison) révélés par des personnages tragiques comme Sthénébée.

Le renchérissement maladroit et ridicule du Parent (vers 466 à 519) est d'ailleurs savoureux : déguisé en femme, grâce aux accessoires d'Agathon, il trouve judicieux d'énumérer une suite de situations d'unions adultères montrant toute l'horreur dont sont capables les femmes. Il conclut ainsi son discours :

Κᾶτ' Εὐριπίδη θυμούμεθα,  
οὐδὲν παθοῦσαι μεῖζον ἢ δεδράκαμεν ;

Et nous sommes en colère contre Euripide,  
supportant moins de maux que nous n'en commettons !

37. Voir les remarques de R. Saetta Cottone (*op. cit.* n. 5) au vers 773, p. 259. Le fait de réutiliser une tablette votive, de la détourner de son rôle sacré à des fins personnelles, alors même que le Parent a transgressé les rites en s'introduisant parmi les femmes, devait sans doute à la fois choquer et faire rire le spectateur.

38. Voir ainsi les analyses de R. SAETTA COTTONE, *op. cit.* n. 5, p. 20 et 21.

Une formule qui retourne un vers du *Téléphe*, comme le note le scholiaste :

**(518-519)**

Παρά τὰ ἐκ Τηλέφου Εὐριπίδου  
 Εἴτα θυμούμεθα  
 Παθόντες οὐδὲν μᾶλλον ἢ δεδρακότες.

En lien avec les mots du *Téléphe* d'Euripide :

« Ensuite, nous sommes irrités,  
 Ne supportant pas plus de maux que nous n'en commettons ».

La fin du discours du Parent joue avec cette tragédie de 438 av. J.-C. (la plus parodiée par le Comique dans les onze pièces conservées) : sa situation est exactement semblable à celle du roi mysien : il vient de se déguiser pour défendre devant les femmes la cause de leur pire ennemi, Euripide, tout comme Téléphe, déguisé en mendiant, avait défendu sa cause et celle des Mysiens devant les rois grecs. Comme Téléphe, il va devenir suspect, être reconnu (l'intervention de Clithène rappelant celle d'Achille) ; il prendra donc en otage un enfant (voir la scène parodique avec l'outre de vin, analysée plus bas), ainsi que Téléphe l'avait fait avec le petit Oreste...

La formule est donc plaisamment retournée : dans le *Téléphe*, le roi déguisé devait ainsi défendre la cause des Mysiens (leur droit à s'être légitimement défendus). Le Parent ici ne peut cacher sa misogynie et avoue que les femmes sont finalement bien pires que ce que montre Euripide !

Les Thesmophorieuses commettent également des actes violents ; la comédie mentionne de nombreuses fois les chaînes qui maintiennent le Parent prisonnier au sein du sanctuaire : aux vers 930-1 d'abord, pour évoquer la torture de l'*apotumpanismos*<sup>39</sup> qui l'attend ; puis, les nombreuses occurrences suivantes (vers 940, 943, 1013, 1022, 1032, 1035, 1108) jouent également avec des effets paratragiques, puisque le Parent prend alors le rôle d'Andromède attachée à son rocher. On peut d'ailleurs être étonné par l'affirmation du Prytane au vers 943 (ἔδοξε τῇ βουλῇ) qui vient s'opposer aux déclarations des vers 78-80 : les tribunaux et le Conseil devant alors être fermés à cause de la célébration des Thesmophories<sup>40</sup>. Les deux dernières occurrences sont mises dans la bouche d'Euripide délivrant son Parent (vers 1125, 1204-8), après avoir eu recours aux ficelles comiques, ses intrigues tragiques ayant échoué. L'Archer, chargé de garder le Parent, veut, lui, copuler (vers 1193 à 1211) au sein même de l'enceinte sacrée.

39. Voir les remarques de R. SAETTA COTTONE, *op. cit.* n. 5, p. 277.

40. On consultera à ce sujet les explications proposées par A. H. SOMMERSTEIN, *op. cit.* n. 13, p. 217-218.

Comme nous l'avons dit précédemment, cette fête était réservée aux femmes et les rites devaient rester cachés et secrets, ce qu'Aristophane respecte scrupuleusement : plusieurs passages insistent sur cet aspect : Mica, une des Thesmophorieuses, déclare ainsi (vers 627-628) :

Σὺ δ' ἀπόστηθί μοι,  
 ἵνα μὴ ἴπακούσης ὧν ἀνήρ<sup>41</sup>.  
 Mais toi, éloigne-toi de moi,  
 afin de ne pas écouter, puisque tu es un homme.

Si Aristophane, un homme, avait eu des informations sur ces rites, il aurait été sacrilège de les révéler<sup>42</sup> ; nous n'avons donc aucune information précise sur les cérémonies qui s'y déroulaient.

On trouve néanmoins des hymnes sacrés entonnés par le chœur : le premier s'étend du vers 947 au vers 1000, les femmes affirment pratiquer leurs rites (ἐν ἱερῷ), elles évoquent leurs danses et leur jeûne (vers 984), ces premières étant comme une sorte de compensation aux difficultés de ce dernier.

Παίσωμεν, ὃ γυναῖκες, οἷάπερ νόμος, νηστεύομεν δὲ πάντως.  
 Batifolons, femmes, comme de coutume, nous sommes vraiment à jeun.

Mais le chant, comme c'est le cas dans d'autres comédies<sup>43</sup>, met en valeur la figure de la ronde et célèbre de façon habituelle les dieux olympiens : le chœur est bien celui d'une comédie et clôt d'ailleurs son chant en célébrant longuement Dionysos<sup>44</sup>. Seul le début du chant évoque les deux déesses Thesmophores (vers 947-948), avec des expressions (nous les mettons en gras) en lien avec le champ lexical du sacré :

Ἄγε νῦν ἡμεῖς παίσωμεν ἄπερ νόμος ἐνθάδε<sup>45</sup> ταῖσι γυναιξίν,  
 ὅταν **ὄργια σεμνὰ θεῶν ἱερῶς ὄραις** ἀνέχωμεν (...)

Allons, maintenant à nous de batifoler, comme c'est de coutume ici pour les femmes, lorsque nous célébrons les mystères saints des deux déesses en ces heures sacrées.

---

41. Le texte suivi (sauf indications contraires) est celui établi par V. Coulon pour Les Belles Lettres ; les traductions (comme celles des scholies) sont personnelles.

42. Voir les remarques de C. AUSTIN, S. D. OLSON, *op. cit.* n. 16, p. 230.

43. Voir les *Cavaliers*, vers 551-564 et vers 581-594, les *Nuées*, vers 563-574 et vers 595-606.

44. Voir les remarques et références données par A. H. SOMMERSTEIN, *op. cit.* n. 13, p. 218. C. Austin et S. D. Olson écrivent (*op. cit.* n. 16), p. 298 : « The absence of any mention of Demeter and Kore in the song that follows is striking ».

45. L'adverbe de lieu évoque le Thesmophorion où se déroule alors l'action.

Un deuxième chant (vers 1136 à 1159) s'adresse plus précisément à Déméter et Perséphone, à leurs statues sans doute ; il semble imiter les hymnes que pouvaient entonner alors les femmes.

Ἦκετ<έ τ> εὐφρονες ἴλαοι,  
 πότνιαι, ἄλσος ἐς ὑμέτερον<sup>46</sup>,  
 ἄνδρας ἴν' οὐ θέμις εἰσορᾶν (1150)  
 ὄργια σέμν', ἵνα λαμπάσι<ν>  
 φαίνετον ἄμβροτον ὄψιν. (1152-54)  
 μόλετον, ἔλθετον, ἀντόμεθ', ὦ (1155)  
 Θεσμοφόρω πολυποτνία<sup>47</sup>.  
 εἰ πρότερόν ποτ' ἐπηκόω ἦλθετε,  
 <καὶ> νῦν ἀφίκεσθ', ἱκετεύομεν, ἐνθάδ' ἡμῖν.

Venez, bienveillantes et propices,  
 maîtresses, dans votre enceinte sacrée,  
 où il n'est pas permis aux hommes de voir  
 les mystères saints, où, à la lueur des torches,  
 vous montrez votre immortel aspect.  
 Venez, approchez, nous vous en prions, ô  
 Thesmophores omnipotentes !  
 Si, auparavant vous êtes venues, écoutant nos prières,  
 maintenant aussi apparaissez, nous vous en supplions, ici pour nous !

On relève aussi la présence de quelques objets sacrés comme accessoires sur scène : les flambeaux surtout, en vue des cérémonies nocturnes, (καομένων τῶν λαμπάδων, vers 280, vers 655) : ces derniers, même s'ils sont présents dans beaucoup de comédies, avaient un rôle essentiel dans la célébration de ces déesses, comme le montrent encore les chants des initiés<sup>48</sup> dans les *Grenouilles* ; des tablettes votives<sup>49</sup> dont le parent veut se servir, alors qu'il est réfugié près de l'autel, pour envoyer des messages à Euripide (τάγάματα', vers 773). Le scholiaste explicite ce dernier mot :

**(773e)**

Τάγάματα' : πίνακες γὰρ ἦσαν ἐν τῷ ἱερῷ, καὶ ἀπὸ τούτων λαβὼν γράφει καὶ ρίπτει αὐτὰς λέγων· ἀπέλθετε, σημάνατε Εὐριπίδῃ.

Τάγάματα' : il y avait des tablettes dans le sanctuaire, après les avoir prises, il écrit sur celles-ci et les jette en clamant : « éloignez-vous, avertissez Euripide ! »

46. C. Austin et S. D. Olson (*op. cit.* n. 16) relèvent pour ces vers un « elevated poetic vocabulary », p. 335.

47. La même formule se retrouve dans un fragment de Pindare tiré d'un *hymne à Perséphone*, cf. *op. cit.* n. 16, p. 336.

48. Voir vers 340 à 353, vers 446, vers 1524-1525.

49. Voir les explications de A. H. SOMMERSTEIN, *op. cit.* n. 13, p. 204, et C. AUSTIN, S. D. OLSON, *op. cit.* n. 16, p. 260. Pour les effets paratragiques avec le *Palamède* : P. RAU, *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, Munich 1967, p. 51-53.

Cette seconde partie permet donc de mettre en valeur les actes sacrilèges commis par Euripide et son Parent, tout en montrant la portée comique des saillies misogynes mises dans la bouche même des Thesmophorieuses, ce qui contraste avec la beauté solennelle de leurs chants et, on l'imagine, de leurs danses. Le Comique, sans rien divulguer des rites secrets, évoque la solennité de ces fêtes.

### LES EFFETS PARATRAGIQUES DANS CET ESPACE SACRÉ

Au sein du Thesmophorion, c'est bien la paratragédie qui triomphe : nous allons développer deux exemples qui montrent un jeu scénique avec le lieu de la représentation. Une première longue scène (vers 689 à 758) parodie, pour la deuxième fois dans nos comédies conservées, un épisode célèbre du *Téléphe*, comme le rappelle ce scholiaste des *Acharniens* :

**(332 a)**

Εἶσομαι δ' ὑμῶν τάχα : ψίαθον ἀνθρώκων προενήνοχεν, ὃν φησι παῖδα εἶναι τῶν Ἀχαρνέων, πάνυ κωμικώτατα. Τὰ δὲ μεγάλα πάθη ὑποπαίζει τῆς τραγωδίας, ἐπεὶ καὶ ὁ Τήλεφος κατὰ τὸν τραγωδοποιὸν Αἰσχύλον, ἵνα τύχη παρὰ τοῖς Ἑλλησι σωτηρίας, τὸν Ὀρέστην εἶχε συλλαβόν. Παραπλήσιον δέ τι καὶ ἐν ταῖς Θεσμοφοριαζούσαις ἐποίησεν. Ὁ γὰρ Εὐριπίδου κηδεστής Μνησίλοχος, ἐπιβουλευόμενος παρὰ τῶν γυναικῶν, ἀσκὸν ἀρπάσας παρὰ τινος γυναικός, ὡς ἂν παιδίον ἀποκτεῖναι βούλεται.

Εἶσομαι δ' ὑμῶν τάχα : (Dicéopolis) présente le panier de charbon qu'il nomme l'enfant des Acharniens, ce qui est très comique. Il joue avec les grands malheurs de la tragédie, puisque Téléphe, chez le Tragique, Eschyle<sup>50</sup>, afin d'avoir un espoir de salut chez les Grecs, a pris Oreste en otage. Il a, d'ailleurs, fait aussi une scène semblable dans les *Thesmophories*. En effet, le parent d'Euripide, Mnéniloque, piégé par les femmes, après avoir dérobé à l'une une outre, veut la tuer, comme si c'était son enfant.

La scène des *Thesmophories* se moque du goût des femmes pour le vin : ces ivrognes – ou ces prêtresses de Dionysos – ont réussi à amener ce vin au sein du sanctuaire à l'aide d'une outre servant de faux ventre maternel<sup>51</sup>. La prise d'otage est donc une impasse<sup>52</sup>, et marque le début de l'échec de toutes les trouvailles euripidéennes. Aristophane utilise ici vraisemblablement l'autel de Dionysos<sup>53</sup>, pour évoquer l'autel des deux déesses où Mnéniloque s'est réfugié.

---

50. S'agit-il d'une erreur du scholiaste ? Pour S. D. Olson (*op. cit.* n. 20), p. LV, Eschyle pourrait bien être l'inventeur de ce stratagème, repris ensuite par Euripide.

51. Pour le traitement parodique de ce motif de l'otage chez Aristophane qui joue avec des objets différemment humanisés, ce qui soulève la question des conventions théâtrales, voir R. SAETTA COTTONE, *op. cit.* n. 5, p. 248 et 249.

52. Voir les analyses de P. RAU, *op. cit.* n. 49, p. 48-50.

53. Voir les notes de A. H. SOMMERSTEIN, *op. cit.* n. 13, p. 198.

Cette scène dut être particulièrement appréciée et goûtée par le public : on a ainsi retrouvé un cratère du début du IV<sup>e</sup> siècle qui la représente<sup>54</sup>. Le comique est renforcé par le fait que, selon le vers 80, nous sommes le jour même où le jeûne était imposé à toutes !

Ἐπεὶ τρίτη ἴσθι Θεσμοφορίων ἡ μέση.

Car c'est le troisième jour des Thesmophories, le milieu (de la fête).

Plusieurs éditeurs ont modifié ce vers, jugé absurde (aucune comparaison n'étant possible avec un autre manuscrit, le *Ravennas* étant le seul à nous avoir transmis cette pièce), puisque l'on sait que ces fêtes ne duraient que trois jours. Nauck choisit d'établir ainsi ce vers (version retenue par V. Coulon et N. G. Wilson) :

Ἐπιείπερ ἔσθι Θεσμοφορίων ἡ μέση.

Puisque c'est le milieu des Thesmophories.

Le commentaire du scholiaste, qui nous éclaire également sur le déroulement de ces différentes journées, permet pourtant de résoudre cette apparente contradiction :

**(80 a)**

Τοῦτο τῶν ζητουμένων ἐστὶ, πῶς καὶ τρίτην καὶ μέσην εἶπεν. Γὰρ ἄνοδος, εἶτα νηστεία, εἶτα τρισκαιδεκάτη καλλιγένεια, ὥστε μέση μὲν εἶναι δύναται, τρίτη μὲν οὐ, ἀλλὰ δευτέρα. (...) Ἡ γὰρ μέση οὐκ ἔστιν, ἀλλὰ δωδεκάτη. Ἡ λύσις οὖν ἦδε. Δεκάτη ἐν Ἀλμοῦντι Θεσμοφορία ἄγεται, ὥστε τρίτην μὲν ἀπὸ δεκάτης εἶναι (...)

On se demande comment il a pu dire le troisième (jour) et le milieu (des fêtes). Il y avait en effet la Montée, puis le Jeûne et le treizième jour (du mois) la Belle Naissance, si bien que le milieu ne peut tomber le troisième jour mais le deuxième. (...) En effet le treizième jour n'est pas le milieu, c'est le douzième. La solution est la suivante : Le dixième jour les Thesmophories étaient célébrées à Halimonte, si bien que c'est le troisième jour depuis le dixième (...)

La fête des Thesmophories se déroulait du 11 au 13 du mois Pyanepsion (octobre) : Le scholiaste résume son déroulement : le premier jour était celui de la Montée au temple ἄνοδος, le deuxième était marqué par le Jeûne νηστεία et le troisième était nommé Belle Naissance καλλιγένεια. Habilement il règle l'apparente contradiction qui a posé tant de questions aux commentateurs ou traducteurs modernes. La pièce se déroule bien le jour du Jeûne, au milieu des fêtes, entre la Montée et la Belle Naissance ; ce jour est également le troisième si on tient compte de la fête qui commençait un jour avant, le 10 de Pyanepsion à Halimonte<sup>55</sup>.

54. Pour une lecture très précise de ce cratère dit de Würzburg, voir C. AUSTIN, S. D. OLSON, *op. cit.* n. 16, p. LXXVI.

55. Les éditions récentes de P. Thierry (*op. cit.* n. 2), de C. Austin et S. D. Olson (*op. cit.* n. 16) suivent également ce texte ainsi expliqué par la scholie. R. Saetta Cottone (*op. cit.* n. 5) reprend l'éclaircissement du scholiaste (p. 178).



Un peu plus loin, désespéré, Mnésiloque décide d'endosser le rôle d'Hélène (la tragédie avait été jouée l'année précédente), pour faire venir Euripide. Il parodie alors les deux premiers vers du Prologue, et, théâtre dans le théâtre, veut nous transporter dans un autre monde, celui de l'Égypte. Le jeu paratragique se déroule alors<sup>56</sup> :

Νείλου μὲν αἶδε καλλιπάρθενοι ῥοαί, (855)  
ὄς ἀντὶ δῖας ψακάδος Αἰγύπτου πέδον  
λευκῆς νοτίζει μελανοσυρμαῖον λεών.

Voici les ondes du Nil aux belles vierges,  
lui qui, au lieu de la divine pluie, humecte la plaine  
de la blanche Égypte, le peuple à la purge noire.

Le passage reprend et modifie ridiculement les trois premiers vers de la tragédie qui nous a été conservée :

Νείλου μὲν αἶδε καλλιπάρθενοι ῥοαί, (1)  
ὄς ἀντὶ δῖας ψακάδος Αἰγύπτου πέδον  
λευκῆς τακείσης χιόνος ὑγραίνει γύας.

Voici les ondes du Nil aux belles vierges,  
lui qui, au lieu de la divine pluie, mouille la plaine  
de l'Égypte, son cours gonflé par blanche neige.

L'Égypte est ainsi ridiculement qualifiée de « blanche » (elle est depuis Hérodote « la noire Égypte<sup>57</sup> » ; et un néologisme vient se moquer de ce peuple et de ses utilisations de purgatifs attestées encore par l'historien<sup>58</sup>).

Un peu plus loin, alors qu'Euripide-Ménélas accepte l'illusion tragique jouée par son parent, une femme lui rappelle le lieu de la fiction comique :

Θεσμοφόριον τουτογί. (Vers 880)  
Ceci est le *Thesmophorion* !

Le jeu continue puisque le Parent jouant Hélène affirme être sur le tombeau de Protée (fiction tragique) et que la femme revient encore à la fiction comique :

Κη. τόδ' ἐστὶν αὐτοῦ σῆμ', ἐφ' ᾧ καθήμεθα.  
Κρ. κακῶς γ' ἄρ' ἐξόλοιο—κάξολεῖ γέ τοι—  
ὅστις γε τολμᾷς σῆμα τὸν βωμὸν καλεῖν.

-Voici son tombeau, sur lequel nous sommes assise.

-Puisse-tu périr misérablement ! tu périras ainsi !

Toi qui oses nommer tombeau l'autel !

56. Voir les analyses de P. RAU, *op. cit.* n. 49, p. 56-65. Il note qu'Aristophane ne fait pas allusion à la question de l'*eidolon* (on consultera à ce sujet les hypothèses ingénieuses proposées par R. SAETTA COTTONE, *op. cit.* n. 5), p. 37 à 40 et 270.)

57. Hdt., *Enquête*, II, 12.

58. Hdt., *Enquête*, II, 77.

La femme, en évoquant la fiction comique et l'autel des deux déesses, désignerait à ce moment précis l'autel d'Apollon Aguius, bien présent devant la skènè. C. Austin et S. D. Olson rappellent qu'il était fréquent chez les Tragiques de se servir de cet autel comme d'un tombeau (voir les *Perses* ou les *Choéphores* d'Eschyle, par exemple). Aristophane se moquerait donc encore ici des conventions tragiques.

Comme nous l'avons rappelé, lors du résumé de l'intrigue, toutes les trouvailles mises en place par Euripide et qui s'inspirent de ses tragédies échouent lamentablement. Plusieurs commentateurs modernes interprètent leurs successions : pour A. M. Bowie<sup>59</sup>, on aurait ainsi une parodie d'une trilogie troyenne (*Téléphe*, *Palamède*, *Hélène*), puis une sorte de drame satyrique avec l'*Andromède* (l'Archer répète des obscénités). C. Austin et S. D. Olson<sup>60</sup> préfèrent voir un jeu avec une trilogie parodiée : *Palamède*, *Hélène* et *Andromède* ; la scène finale avec la danseuse émoustillant l'Archer parodiant alors un drame satyrique. Ces hypothèses sont intéressantes mais les remarques de C. Mauduit et R. Saetta Cottone, nous semblent souligner plus précisément l'essentiel : toutes ces parodies produisent un « jeu métathéâtral [qui] met à nu la fragilité intrinsèque de la tragédie, qui repose sur l'acceptation d'une convention par les spectateurs, et affirme en même temps la supériorité de sa rivale, la comédie, à qui la mise à nu des conventions du théâtre fournit un suc vital pour ses jeux comiques toujours renouvelés<sup>61</sup> ». La fin des *Thesmophories* est bien une victoire pour les procédés comiques : toutes les ruses relevant des intrigues euripidéennes ont échoué, le Tragique, pour libérer Mnésiloque, a recours aux « grosses ficelles » comiques.

Pourquoi situer cette défaite des ruses tragiques euripidéennes et ce triomphe de la comédie dans ce lieu sacré précis, le Thesmophorion ? L'*Hymne à Déméter* dit « homérique » nous rappelle le long chagrin de la déesse, après le rapt de Perséphone, et comment elle fut amenée à rire, alors qu'elle s'était déguisée en vieille femme, grâce aux mots et gestes de Iambé (vers 200 à 204)<sup>62</sup> :

ἀλλ' ἀγέλαστος ἄπαστος ἐδητύος ἠδὲ ποτῆτος  
ἦστο πόθῳ μινύθουσα βαθυζώνοιο θυγατρὸς,  
πρὶν γ' ὅτε δὴ χλεῦης μιν Ἰάμβη κέδν' εἰδυῖα  
πολλὰ παρασκώπτουσ' ἐτρέψατο πότνιαν ἀγνὴν  
μειδῆσαι γελάσαι τε καὶ ἴλαον σχεῖν θυμόν·

Mais, sans rire, sans manger, sans boire  
elle restait assise, consumée par le regret de sa fille à la large ceinture,  
jusqu'à l'instant où Iambé, dévouée, lançant beaucoup de plaisanteries  
et de moqueries, amena la sainte souveraine  
à sourire, à rire et à avoir un cœur enjoué.

59. A. M. BOWIE, *Aristophanes: Myth, ritual and Comedy*, Cambridge 1993, p. 224-225.

60. *op. cit.* n. 16, p. LXIV.

61. C. MAUDUIT, R. SAETTA COTTONE « Voir ou entendre : faut-il choisir ? Une analyse de la réception théâtrale dans le prologue des *Thesmophories* », *Cahiers des études anciennes* 51, 2014, p. 45-73.

62. Nous proposons notre traduction en suivant l'édition des Belles Lettres.

Dans l'*Hymne à Déméter* de Philikos, dont un papyrus nous a conservé un long fragment<sup>63</sup>, cette vieille Iambé arrive d'Halimonte où débutaient les Thesmophories, et où se trouvait un temple des deux déesses Thesmophores évoqué par Pausanias<sup>64</sup>. Clément d'Alexandrie dans son *Protreptique* (II, 20, 1-21,2), tout comme Eusèbe et Arnobe<sup>65</sup>, mentionne les obscénités d'une certaine Baubô, qui aurait réussi à faire sourire la déesse<sup>66</sup> : « Baubô, qui avait accueilli Déo, lui tend le cycéon mais celle-ci dédaigne de le prendre et refuse de boire en raison de son deuil ; très affligée, Baubô se sent dès lors méprisée et, découvrant ses parties, les montre à la déesse. A cette vue, Déo toute réjouie accepte enfin, mais non sans peine, le breuvage, envoûtée qu'elle avait été du spectacle ».

Clément attribue ensuite à Orphée les vers suivants : « Ayant ainsi parlé, Baubô retroussa son péplos pour lui montrer de son corps tout ce qu'il y a d'inconvenant ; le jeune Iacchos qui était là, riant, agitait la main sous le sein de Baubô ; la déesse alors sourit, sourit dans son cœur, et accepta la coupe aux reflets bigarrés où se trouvait le cycéon ».

M. Olender dans son article « Aspects de Baubô. Textes et contextes antiques » rappelle que les historiens trouvent l'origine de cette dernière dans deux chemins différents : « Soit on voit surgir Baubô d'un ailleurs purgé de toute origine grecque ; on a alors droit à un tour du monde de l'anasyrma où Baubô est une servante étrangère en pays grec. Ou alors Baubô devient une sorte de plaque-tournante, centre d'où rayonnent diverses filières inspirant des théories générales de l'obscénité agro-mystique ou magique ; on revient alors souvent en Grèce, aux Thesmophories ou à d'autres célébrations, mais pour résumer l'actrice indécente soit à un *apotropaion*, soit à tout autre indice, mots, gestes ou objets, habituellement un moment d'un rituel scatologique, provoquant le rire cathartique et la fécondité<sup>67</sup> ». Le témoignage ancien d'Apollodore<sup>68</sup> nous rapporte que les Thesmophorieuses proféraient des obscénités pendant leurs célébrations (le jour précis du jeûne), afin de rendre hommage aux saillies de la vieille Iambé qui avait diverti Déméter. C'est donc à dessein qu'Aristophane a choisi de faire triompher le rire des comédies sur les pleurs des tragédies dans un endroit fictionnel sacré où étaient aussi fêtés les éclats de rire de Déméter. Si l'on reprend la version de Clément d'Alexandrie, le petit Iacchos, invoqué encore par le chœur des initiés dans les *Grenouilles*, est un des visages du dieu du théâtre Dionysos... Par ailleurs, le Thesmophorion était dans l'enceinte même de l'Éleusinion d'Athènes.

---

63. M. OLENDER, « Aspects de Baubô. Textes et contextes antiques », *Revue de l'histoire des religions* 202-1, 1985, p. 3 à 55.

64. Paus. I, 31, 1.

65. Eusèbe, *Préparation évangélique*, II, 3, 31-35 ; Arnobe, *Adversus Nationes*, V, 25-26.

66. Nous reprenons directement la traduction proposée par Maurice Olender, p. 16.

67. M. OLENDER, *op. cit.* n. 63, p. 30.

68. Apollodore I, V, 1.

Ces constats nous amènent à reconsidérer les parodies de l'*Hélène*, une tragédie novatrice qui se finit bien. Le second stasimon propose justement une relecture étonnante et une version épurée du rire de Déméter (vers 1338-1352) :

« Mais comme elle avait mis fin aux festins pour les dieux et pour la race des mortels, Zeus voulant adoucir le sombre courroux de la Mère, dit : Allez, vénérables Charites, allez, chassez par vos cris le chagrin de Déo, en colère pour la vierge ; et vous, ô Muses, par les hymnes qui accompagnent le chœur. Alors, Cypris, la plus belle parmi les bienheureux, pour la première fois prit l'instrument en bronze à la voix infernale et les tambourins faits de cuir tendu : et la déesse se mit à rire ; charmée par les clameurs elle prit dans ses mains la flûte au son profond<sup>69</sup> ».

Plusieurs interprétations ont été données à cette relecture euripidienne, ce n'est pas l'objet de cette étude<sup>70</sup> ; ce qui nous importe est de constater qu'Aristophane rappelle ainsi à Euripide la version première du mythe, puisque ce sont bien les railleries qui triomphent dans le Thesmophorion : l'ultime scène de la pièce met, de plus, le Tragique (déguisé comme par hasard en vieille femme) face aux obscénités proférées par l'Archer scythe émoustillé par la danseuse.

On voit donc qu'Aristophane joue avec cet espace sacré du théâtre (autels de Dionysos et d'Apollon), avec les danses, les chants habituels des chœurs comiques en l'honneur des dieux, pour évoquer cet autre espace sacré où se déroule l'intrigue, le Thesmophorion. Aucun décor n'est véritablement nécessaire pour le matérialiser davantage sur scène. La pièce nous livre quelques minces informations sur ces fêtes aux rites secrets ; elle multiplie, comme aucune autre de nos comédies conservées les jeux paratragiques avec les pièces d'Euripide, pour mettre en valeur une série d'échecs ridicules. Elle propose aussi comiquement, au sein d'un Thesmophorion fictionnel, un jugement critique sur ces tragédies dont toutes les trouvailles avortent. C'est finalement à la comédie que revient le dernier mot au sein de cet autre espace sacré qu'est le théâtre. Elle oppose également l'impiété d'Euripide (en tant que personnage comique), qui n'a pas hésité à commettre un sacrilège par rapport à des fêtes religieuses réservées aux femmes, à la piété d'Aristophane qui, tout en prenant pour lieu de l'action, durant la plus grande partie de sa pièce, le Thesmophorion, ne dévoile rien des rites féminins. Au sein de cet espace sacré qu'est le théâtre de Dionysos, au cœur d'un espace fictionnel représentant le Thesmophorion, il s'agit bien d'évaluer comiquement les réussites respectives de la tragédie et de la comédie. Cette dernière triomphe d'autant plus brillamment que c'est Euripide, face à l'échec de toutes ses ruses tragiques, qui se tourne vers des expédients comiques. Le choix du

---

69. Nous reprenons la traduction de R. SAETTA COTTONE, « Le rire de Déméter et la comédie dans la tragédie. A propos du deuxième stasimon de l'*Hélène* d'Euripide », *Dioniso, Rivista di studi sul teatro antico* n.s. 7, 2017, p. 175 à 195.

70. Voir la synthèse de R. SAETTA COTTONE, *ibid.*

Thesmophorion et de la fête des Thesmophories rappelle, par ailleurs, le triomphe du rire sur la peine dans la légende de Déméter et lors des rites la célébrant. Aucun autre lieu ne pouvait donc être plus approprié au triomphe du genre comique.

Parmi les comédies perdues d'Aristophane deux pièces se déroulaient également dans un sanctuaire : *Amphiaraios*, « Comédie très probablement liée au rituel du sanctuaire du héros à Oropos, notamment l'incubation. Un vieillard vient consulter avec sa femme. Il pourrait s'agir d'une question de santé (fr. 24 et 29) ou d'un rajeunissement (fr. 33) », selon J.-C. Carrière<sup>71</sup>. Aristophane crée les *Secondes Thesmophories* : « une comédie entièrement différente de la pièce de 411 av. J.-C. Une source donne pour titre à la pièce *Thesmophoriasasai* (*Les femmes qui ont célébré les Thesmophories*) au lieu de *Thesmophoriazousai* (*Les femmes célèbrant les Thesmophories*), ce qui explique peut-être que le prologue soit prononcé par Calligénie (fr. 331), entité divine à laquelle était consacré le troisième jour de la fête (Alciphron, II, 37, 1) ; c'était apparemment un jour de banquet [après deux jours de jeûne], selon Pollux (fr. 345). « L'intrigue en est inconnue », déclare encore J.-C. Carrière<sup>72</sup>.

---

71. J.-C. CARRIÈRE, « L'Aristophane perdu. Une introduction aux trente-trois comédies disparues avec un choix de fragments traduits et commentés » dans J. LECLANT, J. JOUANNA éds., *Le théâtre grec antique : la comédie*, Actes du 10<sup>e</sup> colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer les 1er & 2 octobre 1999, Paris 2000, n°10, p. 197-236.

72. *Ibid.* p. 217.

---

SOMMAIRE

Éditorial..... 3

ARTICLES :

Patrick BAKER, Guy CHAMBERLAND, Gaétan THÉRIAULT, *Le dipylon de xanthos et la commémoration des Quindecennalia de Valens (378 p.C.)*..... 5

Kevin BOUILLOT, *Comparer « l'oracle d'Oenoanda » : retour sur un scénario philologique complexe...* 35

Pilar GONZÁLEZ-CONDE, *Homenajes epigráficos con diversidad de intereses entre las élites locales de Hispania* ..... 55

Yacine Nardin BOUMLIK, *De Callisthène pseudo-secrétaire d'Alexandre au Roman d'Alexandre du Pseudo-Callisthène : quand l'épigraphie rencontre la philologie*..... 81

Gerard R. VENTÓS, *Mercenarios itálicos y la moneda en Cerdeña durante la «guerra inexpiable» (241-237 a.c.)*..... 97

Thierry LUCAS, *Thucydide poliorcète : siège, assaut et guerre urbaine au V<sup>e</sup> siècle* ..... 115

Sergio ESPAÑA CHAMORRO, *Los esquivos oppida de Brutobriga y Turobriga: una propuesta sobre su ubicación y su relación con las deportaciones célticas* ..... 139

Erwan JEUSSET, *Le forum de Trajan et sa représentation du XVII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle* ..... 173

Andrea BEGHINI, *No Country for Old Men (Hom. o 409-411)* ..... 193

Cédric GERMAIN, *Espace sacré, espace scénique et espace comique dans les Thesmophories d'Aristophane*..... 201

Maria Chiara SCAPPATICCIO, *Dalla calligrafia alla letteratura: schegge di esametri latini in un'esercitazione scrittoria d'Egitto* ..... 221

LECTURES CRITIQUES

Christophe VENDRIES, *Le carnyx celtique dans tous ses états* ..... 235

Blandine CUNY-LE CALLET, *À la recherche des monstres antiques dans la culture populaire* ..... 257

Comptes rendus..... 265

Notes de lectures ..... 395

Liste des ouvrages reçus ..... 399