



HAL
open science

Anthropologie et théâtre antique

Paulette Ghiron-Bistagne, Bernard Schouler

► **To cite this version:**

Paulette Ghiron-Bistagne, Bernard Schouler (Dir.). Anthropologie et théâtre antique. Presses universitaires de la Méditerranée, 3, 328 p., 1987, Cahiers du GITA, 2-905848-04-9. hal-03382323

HAL Id: hal-03382323

<https://hal.science/hal-03382323>

Submitted on 18 Oct 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° 3 - Octobre 1987

Anthropologie et Théâtre antique

Actes du colloque international de Montpellier

6-8 mars 1986

Textes réunis par Paulette Ghiron-Bistagne
avec la collaboration de Bernard Schouler

*Ouvrage publié avec le concours du
Centre National des Lettres*

PREFACE

par Paulette GHIRON-BISTAGNE
Responsable du Groupe Interdisciplinaire du Théâtre Antique
Université Paul Valéry, Montpellier III

Le succès remporté par le colloque organisé à l'Université Paul Valéry sur le thème *Anthropologie et Théâtre Antique* a démontré, une fois de plus, combien les « classicistes » sont désireux de briser l'isolement dans lequel trop longtemps ils ont été enfermés. L'enthousiasme des auteurs des communications a été confirmé par le soin avec lequel ils ont rédigé les textes que l'on pourra lire dans le présent volume. L'attention passionnée de l'auditoire qui suivit alors nos travaux avait déjà comblé et les organisateurs et les auteurs.

Certes la contribution vivifiante que l'anthropologie sociale apporte à nos disciplines n'est plus à démontrer. Cependant le théâtre antique semblait rester en marge des recherches nouvelles. Ou bien on l'abandonnait aux tenants du théâtre vivant, partisans d'adaptations parfois délirantes. Ou bien il semblait domaine réservé aux spécialistes des textes anciens et de la philologie traditionnelle.

Les méthodes maintenant bien expérimentées des écoles anthropologiques modernes ont enfin prouvé leur efficacité dans un domaine qui s'y prêtait particulièrement, puisque, personne ne songe à le contester, le théâtre antique est indissociable du tissu religieux, politique et social du monde antique. Cet ouvrage, cependant, n'est pas celui d'une seule école. Il tient à présenter les diverses tendances, les diverses méthodes et les diverses spécialités représentées dans les études classiques, chaque article n'engageant que son auteur. Cette diversité témoigne de la vitalité de nos recherches et de l'intérêt si particulier que suscite aujourd'hui le théâtre antique grec ou romain dont on croyait avoir épuisé la substance.

Les anciens, dans leurs prières aux dieux, craignaient d'oublier un nom. La même crainte nous saisit au moment d'exprimer notre gratitude à toutes les

personnes qui nous ont aidés. Rappelons seulement que le colloque n'aurait pu avoir lieu sans le soutien du conseil scientifique de l'Université Paul Valéry, sans l'aide apportée par la Ville de Montpellier, par l'Office Départemental d'Action culturelle, par le Conseil Régional et la Direction Régionale des Affaires culturelles de la Région Languedoc-Roussillon. La DCRI et le CNRS nous ont également apporté un soutien appréciable. Nous exprimons tout particulièrement notre gratitude aux services qui se sont occupés des expositions. Le Conseil Général et l'Office Départemental d'Action Culturelle ont permis nos manifestations au Château d'O et l'exposition sur l'archéologie du vin en pays du Languedoc, exposition à laquelle ont également contribué le Centre Camille Jullien d'Aix-en-Provence et le Centre Charles Dugas de l'Université Paul Valéry¹. Nous tenons également à rendre hommage à la Ville d'Arles qui a accueilli notre colloque au cours de la journée du 8 mars 1986. Tous les participants se souviendront longtemps des passionnantes séances de « travaux pratiques » offertes par Jean-Maurice Rouquette, conservateur des Musées d'Arles qui nous fit visiter les ruines prestigieuses du théâtre et de l'amphithéâtre et qui surtout organisa une magnifique exposition sur les masques dans l'Antiquité Classique². Enfin, que nos collègues de l'Institut National du Drame Antique de Syracuse, Giusto Monaco et Filippo Amoroso, ainsi que M. Vacquié du Centre Culturel du Languedoc soient remerciés pour leur contribution à la projection de l'enregistrement des *Bacchantes* d'Euripide, du festival de Syracuse.

Que tous les autres nous pardonnent de ne pas les citer, et notamment tous ceux qui, avec Bernard Schouler, nous ont aidés à préparer la publication de ces Actes.

NOTES

1. Catalogue de l'exposition publié par l'ODAC, Château d'O, 34 Montpellier sous le titre *Bacchanales autour du Pic Saint-Loup*.
2. Catalogue de l'exposition publié par les Musée d'Arles, sous le titre *Les Masques dans l'Antiquité Classique*, Musée Réattu, 13200 Arles. Une plaquette illustrée, textes de P. Ghiron-Bistagne et C. Sintès. Encore disponible, prix 40 F.

Paulette Ghiron-Bistagne

PROGRAMME DU COLLOQUE INTERNATIONAL

ANTHROPOLOGIE ET THEATRE ANTIQUE

Université Paul Valéry, Montpellier, 6-8 mars 1986

Jeudi 6 mars 1986, Université Paul Valéry, Salle Jourda.

- 9h30 Allocution de Pierre Vitoux, Président de l'Université Paul Valéry.
- 10h Ouverture des travaux. Président de séance : Giusto Monaco, Professeur à l'Université de Palerme, Directeur de l'INDA.
- 10h-11h Pierre Vidal-Naquet, Directeur du Centre de Recherches comparées sur les sociétés anciennes, EHESS, Paris : « Œdipe entre deux cités, réflexion sur *Œdipe-Roi* de Sophocle » (publié dans *Mythe et Tragédie* II, Paris, La Découverte, 1986 et Revue *Metis*, Paris, 1986).
- 11h Jean-Louis Durand (CNRS) : « De quelques cultures à théâtre ».
- 11h30 François Lissarague (CNRS) : « Pourquoi les satyres sont-ils bons à montrer ? »
- 14h Président de séance : François Jouan, Professeur à l'Université de Paris X - Nanterre.
- 14h-14h30 Annie-France Laurens, Eleni Louka (Université Paul Valéry) : « Les masques de Chypre ».
- 14h30-15h Françoise Frontisi-Ducroux (Maître de conférences au Collège de France) : « *Prosopon*, le masque et le visage ».
- 15h-16h Florence Dupont (Université de Paris IV - Sorbonne) : « *Pompa et carmina ludiques* ».
- 17h-17h30 Fr. R. Adrados (Université de Madrid) : « Rito, mito e teatro antiguo ».
- 17h30-18h Simon Goldhill (Université de Cambridge) : « The day of the tragic festival ».
- 18h-19h Bibliothèque Universitaire. Visite de l'exposition réalisée par l'Office Départemental d'Action Culturelle, avec la collaboration du Centre Dugas de l'Université Paul Valéry, et du Centre Camille Jullian d'Aix-en-Provence : *Archéologie du vin en pays du Languedoc*.
- 19h Vin d'honneur offert par l'Université Paul Valéry aux congressistes.

Vendredi 7 mars 1986, Université Paul Valéry, Salle Jourda.

- 9h Président de séance : Michel Casevitz, Professeur à l'Université de Lyon II.
- 9h-9h30 Jacques Jouanna (Université de Paris IV - Sorbonne) : « Médecine et tragédie ».
- 9h30-10h Pierre Villard (Université d'Aix-Marseille II) : « Ivresse et tragédie ».
- 10h30-11h Antonio Garzya (Université de Naples) : « *L'apatè* tragique ».
- 11h-11h30 Richard Buxton (Université de Bristol) : « Le voile et le silence dans l'*Alceste* d'Euripide ».
- 11h30-12h Daniel Saintillan (Université de Poitiers) : « Le discours tragique sur la vengeance ».
- 14h Président de séance : Juan A. Lopez-Ferez, Université à distance, Madrid.
- 14h-14h30 Giovanni Cerri : « Il messaggio dionisiaco nell'*Elena* di Euripide ».
- 14h30-15h Suzanne Saïd (Université de Strasbourg) : « Travestis et travestissements dans le théâtre d'Aristophane ».
- 15h-15h30 Luigi Polacco (Université de Padoue) : « Drame et représentations sacrées en Grèce ancienne ».
- 15h30-16h Présentation de la communication de Heinrich Kuch (Académie des Sciences de Berlin, DDR) : « Formes de la communication dans le drame grec ».

Discussion sur l'ensemble des travaux présentés.

- 18h-23h Château d'O, Montpellier.
Projection des *Bacchantes* d'Euripide, enregistrement exclusif du festival de Syracuse, présentée par Filippo Amoroso et Giusto Monaco.

Dîner de gala dans les salles du château. Soirée réalisée avec la collaboration de M. Vacquié, Directeur du Centre Culturel du Languedoc, M. Alibert, Président du Conseil général de l'Hérault, sous la haute présidence de M. Frêche, Député-Maire et de M. Lévy, Maire-adjoint délégué à la Culture.

Samedi 8 mars 1986.

- 8h30 Transfert de Montpellier à Arles par la Camargue.
- 10h Séance de travail au Musée Réattu.
Président de séance : Jean Fuzier, Directeur du Centre Elisabethain à l'Université Paul Valéry, Membre de l'Académie d'Arles.

Bernard Schouler (Université Paul Valéry) : « Les sophistes et le théâtre au temps des Empereurs ».

Ahmed Etman (Université du Caire) : « The audience of the greco-roman drama between illusion and reality ».

- 11h Salles romanes du cloître Saint-Trophime : visite de l'exposition organisée par les Musées d'Arles : *Les masques dans l'antiquité classique*, présentée et commentée par Jean-Maurice Rouquette, Conservateur des Musées d'Arles.
- 12h30 Réception des congressistes par la municipalité d'Arles représentée par M. Bouvier-Cavoret, Maire-adjoint, délégué aux Affaires Culturelles.
- 14h30 Visite du Théâtre et des Arènes présentée et commentée par Jean-Maurice Rouquette.
- 17h Clôture des travaux du congrès. Retour à Montpellier par Nîmes.

I

Sur les origines

rites des saisons et drames sacrés chez les Grecs

par Luigi Polacco
Université de Padoue

Le rite qui devient mythe se fait drame. Et le drame peut être liturgique ou sacré. Notre sainte messe est un drame liturgique ; la Passion d'Oberammergau est un drame sacré. E. Drioton, pour l'ancienne Égypte, et Th. H. Gaster, pour le Proche Orient, ont démontré la réalité de ces premières transformations et leurs rapports avec les réalisations littéraires¹. Le même phénomène a dû se produire dans le monde égéen, pour lequel, si nous ne disposons malheureusement d'aucune production littéraire, nous avons le témoignage d'édifices théâtraux (ce qui ne se produit ni pour l'Égypte ni pour le Proche Orient), et celui de représentations picturales². Je suis convaincu (même si la démonstration scientifique ne se fera pas de si tôt) que l'hymnologie grecque (les hymnes homériques avant tout, et ce que la tradition littéraire relate sur Olène, Mélanôpos, Olympos, Musée, Orphée etc...) n'est rien d'autre que la traduction en termes épiques et narratifs de formes liturgiques ou théâtrales bien plus anciennes, c'est-à-dire égéo-anatoliennes, analogues à celles du Proche Orient. Tout un monde encore à découvrir pour l'histoire du théâtre.

Seasonal pattern, culte de Déméter, culte de Cybèle.

Le culte de Déméter

Le *seasonal pattern* qui donne leur origine à beaucoup de mythes et de religions grecs a eu certainement des précédents dans des mythes et des religions minoennes et mycéniennes³. On peut lire l'hymne homérique à Déméter et transposer passage après passage en une série de tableaux dramatiques obéissant à un évident processus de visualisation⁴.

I. La prairie de Nysa, la cueillette des fleurs par Perséphone accompagnée par les Océanides, l'enlèvement (vv. 1-37).

II. L'habillement de deuil de Déméter et la recherche à la lumière des torches ; entretien avec Hécate et avec le Soleil ; la solitude de Déméter (vv. 38-87).

III. L'arrivée à Eleusis ; le travestissement de la déesse ; le puits et la rencontre des quatre Vierges ; entretien ; beauté et élégance des Vierges, danse (vv. 88-177).

IV. Entrée de la déesse dans le palais, son habillement sombre ; rencontre sur le seuil avec la reine Métanire, majesté de la déesse ; la πέτρα ἀγέλαστος (πηκτὸν ἔδος) ; mimique de Iambê ; le κυκεών. Entretien avec la reine (vv. 178-209).

V. Education de Démophon, sortilèges, le feu sacré ; fondation du sanctuaire et des mystères (vv. 210-274).

VI. La maison délaissée ; construction du sanctuaire et demeure de Déméter, la famine ; intervention de Zeus, mission d'Iris, intervention de tous les dieux (vv. 278-333).

VII. Hermès aux Enfers ; Hadès renvoie Perséphone ; sortilège (vv. 334-383).

VIII. Rencontre et entretien entre Déméter et Perséphone ; les saisons ; visite d'Hécate ; visite de Rhéa (vv. 384-469).

IX. Retour de la végétation ; Déméter enseigne aux rois d'Eleusis les τελεταί (instant où se manifeste le côté « mystère » et « révélation ») ; hymne en l'honneur des rites sacrés et des déesses, la richesse du foyer : Ploutos (vv. 470-495).

Le silence que la tradition littéraire ancienne a gardé sur la religion d'Eleusis ne nous permet pas de donner un statut historique aux drames sacrés qui se déroulaient sûrement dans les fêtes et les cérémonies démétriques. Mais leur existence est certaine : la tradition les désigne sous le nom de δρώμενα et l'archéologie en apporte la confirmation⁵. Parmi les δρώμενα, les uns étaient secrets et se déroulaient dans la grande salle du téléstérion, réservée aux époptai ; les autres étaient publics, ou moins secrets, et se déroulaient dans des lieux aménagés à l'extérieur. Comme dans nos drames médiévaux, il s'agissait de lieux consacrés (Fig. 1), où les divers tableaux, illustrant les scènes des mythes démétriques, se succédaient dans un ordre plus ou moins établi : la grande cour, d'époque romaine dans son ensemble, devant les grands propylées, avec le puits καλλίχορον, aménagé au temps de Pisistrate⁶ ; le Ploutonion avec une aire sacrée, où se trouvait l'ἀγέλαστος πέτρα et un aménagement théâtroïde⁷ ; un autre aménagement théâtroïde, au delà du téléstérion⁸.

On ne peut malheureusement déterminer, faute d'informations, la forme et la qualité de ces drames. Comportaient-ils des mimes ou de vrais dialogues ? Sans aucun doute des danses. On ignore s'il y avait des masques, des robes spéciales, si les personnages étaient habillés selon un principe imitatif ou seulement liturgique. Par comparaison et généralisation, on doit songer à une vraie représentation théâtrale, où toutefois la part mimétique, les δρώμενα, prenaient nettement l'avantage sur les λεγόμενα. Ceux-ci, s'ils existaient, devaient être, comme dans le théâtre égyptien ou mésopotamien, des formules, de brefs énoncés, des récitatifs.

La fameuse tablette de Ninnion, si on accepte l'interprétation de G.E. Mylonas⁹, nous donne peut-être, dans le registre supérieur, une faible image se

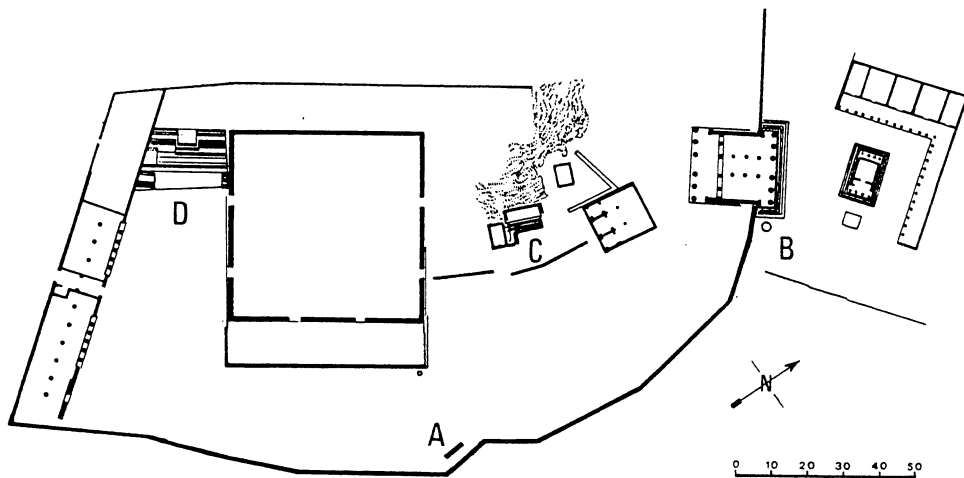


Fig. 1 : Eleusis, aires théâtrales (A-D) (Polacco)

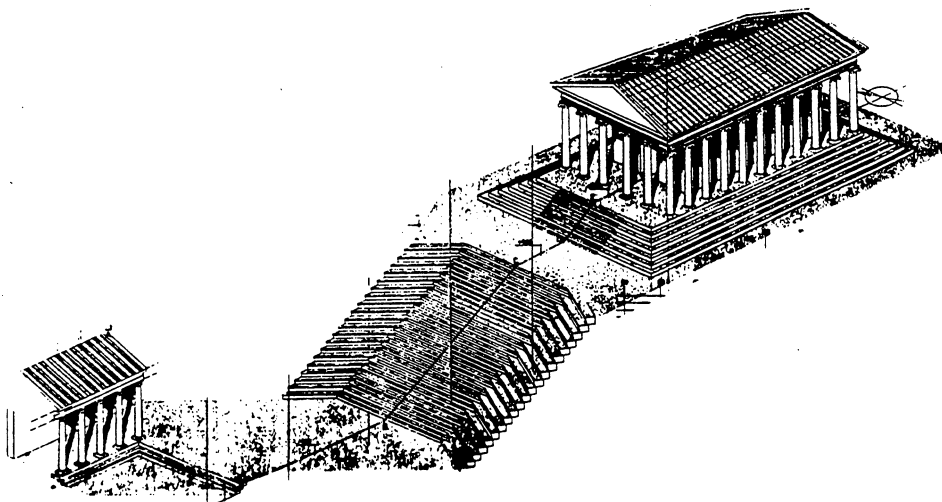
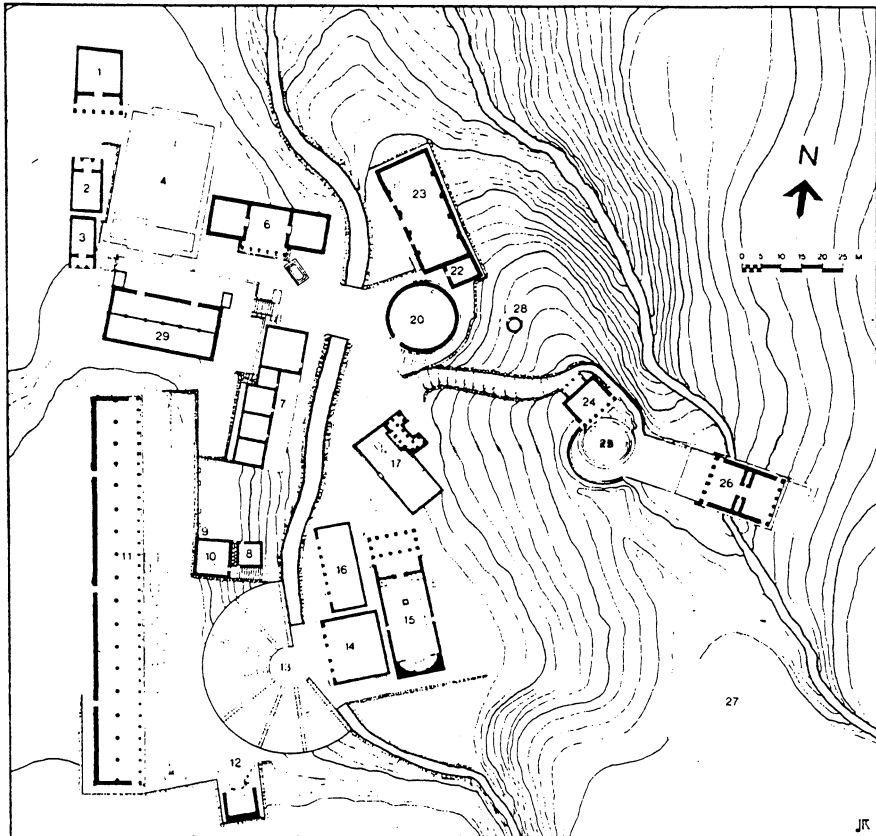


Fig. 2 : Pessinonte, temple et theatron de Cybèle (Lambrechts)



1. Restored sketch plan of the Sanctuary of the Great Gods. (First Century A.D.). Buildings 1, 2, 3. Unidentified late Hellenistic buildings. 4. Unfinished early Hellenistic building. (5. Byzantine fortifications lying above building 1 omitted on the drawing.) 6. Milesian Dedication. 7. Dining rooms. 8. Unidentified room. 9. Archaistic niche. 10. Unidentified room. 11. Stoa. 12. Nike Fountain. 13. Theater. 14. Altar Court. 15. Hieron. 16. Hall of Votive Gifts. 17. Temenos. (18, 19. Altar and Sacred Rock omitted on drawing.) 20. Rotunda of Arsinoë II. (21. Double Precinct omitted on drawing.) 22. Sacristy. 23. Anaktoron. 24. Dedication of Philip III and Alexander IV. 25. Theatral area. 26. Propylon of Ptolemy II. 27. Nekropolis. 28. Hieron (?) 29. Unidentified Hellenistic building.

Fig. 3 : Samothrace, le sanctuaire des Grands Dieux (Lehmann)

rapportant à des cérémonies de κερνοφορία lors des petits mystères d'Agrai, l'analogie des grands mystères d'Eleusis dans le registre inférieur.

Dans la religion de Déméter, des drames sacrés devaient avoir une place considérable : on peut le déduire aussi du fait que, dans les sanctuaires les plus grands et les plus fameux que nous connaissons parmi ceux qui étaient dédiés à la Grande Déesse et à sa fille Perséphone, il y avait des aménagements théâtraux, évidents et monumentaux. Ainsi à Corinthe, plus précisément sur l'Acrocorinthe¹⁰, à Pergame¹¹, et peut-être aussi à Enna, en Sicile, qui était un des lieux les plus liés à la religion des deux déesses de la nature¹². C'est dans la religion démétrique que le fondamental et universel *seasonal pattern* trouve son expression la plus pénétrante et la plus significative.

Le culte de Cybèle

L'autre religion féminine dans laquelle les Grecs ont réalisé les mythes et les rites du cycle naturel des saisons est la religion de Cybèle. Tandis que Déméter a eu ses plus grandes chances en Grèce et en Sicile, le culte de Cybèle a fleuri dans l'Anatolie, où ses racines reculent au moins jusqu'aux IV^e et III^e millénaires avant J.C. La « passion » de Cybèle et le drame correspondant se réalisent dans la manifestation de l'amour de la déesse envers le jeune berger Attis. C'est un amour contrarié, qui, au contraire des mythes démétriques, très lumineux et très humains, se colore de teintes sombres et se charge d'aspects contradictoires. Il comporte des significations peut-être plus profondes, axées sur la phénoménologie multiforme de l'âme humaine. Cela explique l'accueil plus réservé que lui fit la culture hellénique, et l'écho qu'il éveilla dans la société romaine, surtout dans les classes supérieures. La vengeance de Cybèle, la folie d'Attis, son autoémasculation, les diverses versions de la mort d'Attis, la tristesse de Cybèle : cette séquence semble appeler une résurrection qui ne se produit pas. On voit tous les personnages du mythe aller chercher le berger, mais on ne trouve que son image, qui pourtant donne lieu à un retour d'exaltation et de jouissance, jusqu'à des formes de masochisme et d'autocastration¹³.

Lieux liturgiques et dramatiques.

Il est sûr que tout cela devait donner lieu à des liturgies dramatiques, à de véritables représentations scéniques, soit en liaison avec les mythes de Cybèle, soit sous forme de spectacles théâtraux de toute sorte. A Pessinonte, en Phrygie (Fig. 2), où se trouve le principal sanctuaire de ce culte, s'ouvre devant le temple un grand théâtre qui garde la forme archaïque à ailes rectilignes¹⁴ ; de même, à Rome, où, après l'introduction du culte en 204 av. J.C., on célébrait, en avril, de grandes fêtes, les *Megalensia*¹⁵. Devant le temple, sur le Palatin, on peut encore voir les restes d'un grand aménagement théâtral, qui possède aussi des éléments rectilignes.

Comme les drames démétriques, ceux du culte de Cybèle n'ont laissé aucun témoignage littéraire à proprement parler. Cependant, le caractère très oriental de ce culte, la nature des mythes qui se développent dans cet espace rituel marqué par la « passion », l'existence d'une documentation abondante, quoique générale, sur la présence de fêtes, les données archéologiques enfin, tout nous incite à considérer comme nécessaire l'existence de tels drames.

Le culte des Kabires à Samothrace

Parmi les cultes liés aux religions orientales et notamment à celles de l'Anatolie figure celui des **Grands dieux** (οἱ Μεγάλοι Θεοί), τὰ Καβείρων ὄργια (Fig. 3). Il s'agit de divinités originaires de Thrace, insérées et interprétées dans un contexte anatolien d'abord, et, très rapidement, hellénique. Nous ne nous donnons pas ici la tâche de débrouiller l'amas plutôt confus des mythes qui ont trouvé place à Samothrace¹⁶. Le culte fondamental s'adressait probablement à une divinité féminine, Grande Souveraine et Mère, qu'on appelait *Axiéros*. Les Grecs lui avaient donné l'appellation d'*Elektra* (la Resplendissante) ou de *Stratégis* (la Commandante) ; *Elektra* est devenu par la suite un nom propre se référant à une héroïne.

Cette Μεγάλη Μήτηρ avait un époux, un dieu ithyphallique, qui s'appelait *Kadmillos* (on le trouvera aussi au service de Cybèle).

Il y avait encore un couple divin, régnant sur les Enfers, *Axiokersos* et *Axiokersê*, semblable au couple grec d'Hadès et de Perséphone.

Les rites d'initiation devaient concerner, comme à Eleusis, des choses mystiques en relation avec le cycle végétatif et la raison des mythes étaient un rapt et une recherche. On sait qu'à Samothrace les mystes à un certain moment participaient directement à cette recherche¹⁷. Toutes ces divinités étaient désignées au moyen d'un terme non grec, Κάβειροι, d'origine sémitique¹⁸ peut-être, anatolienne du moins¹⁹. Les mystères étaient célébrés dans des édifices significatifs et originaux, construits à des époques différentes (l'*anaktoron*, le *téménos*, le *hiéron*, l'*Arsinoeion* et d'autres encore)²⁰. Mais ce qui nous intéresse particulièrement est un mythe, qui à l'origine devait être secondaire : les noces d'Harmonie, fille d'Elektra (c'est-à-dire la Grande Déesse), et de Kadmos, héros préhellénique que la recherche de sa soeur Europe²¹ avait conduit à Samothrace. Il s'agit aussi dans ce mythe d'un rapt, d'une recherche, de noces sacrées pour finir. Mais le fait que Kadmos vient à Samothrace pour s'initier aux mystères montre que le récit devait rester en dehors des mystères eux-mêmes. Le drame sacré que la tradition littéraire nous dit avoir été représenté dans le sanctuaire était un véritable drame scénique, et non seulement liturgique²². En toute probabilité, je pense, il était représenté dans le théâtre qui a été découvert dans le sanctuaire, et qui, à mon avis, devait subsister avant qu'on ne construisît le grand édifice pour spectacles que nous voyons aujourd'hui. Ce théâtre primitif, en pente naturelle, devait avoir pour écran le portique des dons votifs (un des plus anciens monuments du sanctuaire) et le grand autel archaïque taillé dans le rocher, qui a été trouvé au-dessous de l'autel monumental (*the Altar-Court*), et construit près du portique à la fin du IV^e siècle avant J.C.²³ Un passage de Nonnos²⁴ mentionne une danse

imitative de l'action mythique, c'est-à-dire une mimique orchestrale, semblable évidemment à notre « balletto ». Il y avait des chœurs de Corybantes, des lions, des ours. Cette danse mimique est probablement représentée sur la longue frise qui couronne l'entrée du *téménos*²⁵. En tout cas il s'agit d'un rite public, drame sacré représenté dans un théâtre, et non d'une liturgie pour initiés.

Le culte des Cabires est attesté dans beaucoup d'autres lieux, mais, pour le problème qui nous intéresse, nous arrêtons notre attention à Thèbes. L'importance de la Béotie pour les cultes et la culture archaïque est bien connue. Le lien entre Thèbes et Samothrace est évident, Kadmos étant à la fois le fondateur de Thèbes et l'époux d'Harmonie. Mais le sanctuaire thébain semble être différent (Fig. 4). Les divinités qui y prédominent sont masculines, un père, Zeus, et un fils, Dionysos. Il faut y voir l'influence de la religion, éminemment thébaine, de Dionysos, et, plus précisément peut-être, celle de son interprétation orphique²⁶. On peut distinguer deux moments dans l'histoire du sanctuaire et des cultes afférents : un moment qui va du

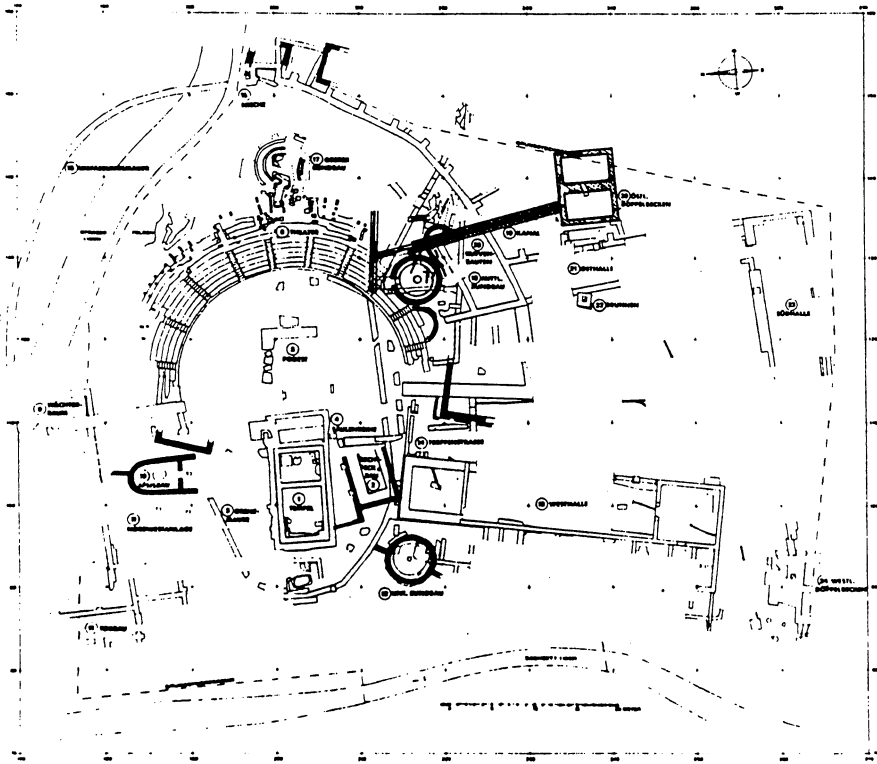


Fig. 4 : Thèbes, le Kabirion, 11^{ème} période (Mallwitz)

VI^{ème} au IV^{ème} siècle, où prédomine l'aspect symposiaque des rites ; ensuite le sanctuaire acquiert un aspect monumental plus traditionnel, avec un temple et un théâtre.²⁷ C'est dans ce théâtre qu'avait lieu la représentation de petits drames sacrés au caractère burlesque, qui trouvent leur contrôle et leur explication dans une grande série de vases trouvés lors des fouilles, vases de fabrication locale et décorés de scènes figurées tout à fait originales²⁸. Nous n'avons pas ici à nous demander comment cet aspect comique et caricatural trouvait sa justification dans la religion cabirique. Nous nous contenterons d'en constater l'existence, et surtout de constater le caractère de drame de ces représentations, qui ne peuvent évidemment pas être séparées de la comédie attique contemporaine. Mais je pense surtout aux productions mimiques et burlesques du théâtre grec en général, italiote et siciliote en particulier. On reviendra sur ce sujet en 1987 au congrès de Syracuse.

Ces drames satiriques du sanctuaire thébain n'ont laissé aucun texte ni donné lieu à aucun commentaire littéraire ; on trouve en revanche beaucoup de documents archéologiques (vases, masques, terres cuites)²⁹. Evidemment ils n'ont jamais acquis un caractère littéraire bien défini et leur action devait être – comme il arrive généralement dans les drames sacrés – surtout spectaculaire : gestes, danses, imitations mimiques et musicales, bref, plutôt des expédients visuels émotifs et extemporanés que le produit d'une rationalisation formelle. Ce qui ne nous autorise pas à en dénier la place et l'importance dans l'histoire du théâtre et de la culture grecque.

Nous savons que dans le sanctuaire de Delphes, avant de s'engager sur la dernière rampe qui conduit à la terrasse du temple, on trouvait un endroit appelé ἄλως (Fig. 5), c'est-à-dire « l'Aire », une place presque circulaire, de seize mètres de diamètre, entourée de bancs et de sièges, limitée au nord, sous la terrasse du

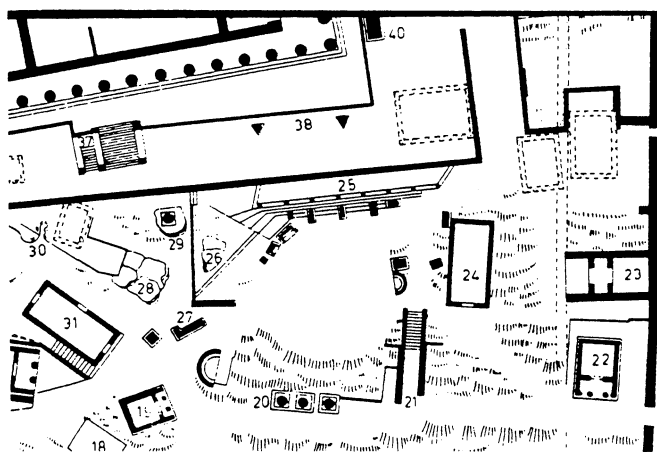


Fig. 5 : Delphes, l'"Aire" (EAA)

temple, par le portique des Athéniens, pourvu de nombreux gradins et aménagée, à l'extrémité ouest, en angle, de manière à accueillir de nombreux fidèles³⁰. En effet, dans cette « Aire » se déroulait un spectacle sacré, représentant la lutte d'Apollon contre le serpent Python³¹. Il vaut la peine de résumer les données transmises par les sources, parce que, à travers celles-ci, nous possédons peut-être la description la plus complète et la plus détaillée d'un drame sacré, avec une vraie scène et un plancher³².

Amené par des Aeolades³³, à la lueur des torches, un jeune garçon, qui prenait l'apparence du dieu Apollon, après une marche tortueuse à travers un endroit qu'on appelle Dolonie³⁴, arrive à une cabane³⁵, la demeure de Python, où il entre de force. Il tue le monstre et, en sortant, s'enfuit en courant, tandis que les Aeolades mettent le feu à la cabane et renversent le plancher³⁶. Après cette course errante, le garçon parvient à la vallée de Tempé, où il subit la liturgie et la purification rituelles³⁷, tandis que Python était enseveli par son fils Aix (la Chèvre). Ces δρώμενα s'appelaient *Septêrion* et avaient lieu tous les neuf ans, avec danses, chants et musique³⁸.

A Tégée, ville arcadienne, les cultes conservaient les traces d'une culture fort ancienne³⁹, Pausanias nous apprend que, pendant les fêtes d'Apollon Agyieus, une prêtresse poursuivait une personne et la « tuait » (naturellement elle faisait semblant de la tuer). Cela se passait sur la tombe du héros Skephros, dont la mort, due à un certain Leimon, avait été vengée par Artémis⁴⁰. Il s'agissait évidemment d'une scène mimique qui voulait signifier à l'origine un rite agricole de poursuite et de sacrifice, mais qui par la suite était devenu mythe, et même sujet d'un véritable drame sacré, avec des personnages masqués, se mouvant rituellement⁴¹.

A Athènes, les témoignages anciens nous ont transmis avec beaucoup de détails les événements qui ont conduit Pisistrate, en 561/60 (ou 560/59) avant J.C., à occuper l'Acropole et à instaurer la tyrannie. A ce propos on dit que Pisistrate, en montant sur l'Acropole, était précédé par une femme, qui s'appelait Phyé, du dème de Paianie, renommée pour sa haute taille et sa beauté. Cette femme avait été habillée comme Athéna et c'est la raison pour laquelle les Athéniens qui gardaient la citadelle furent trompés⁴². La notice a une certaine importance, parce qu'on croit que cette femme ne pouvait être une femme quelconque, mais bien au contraire une prêtresse dévouée aux théophanies de la déesse dans quelque drame sacré. La participation d'une femme ne doit pas nous étonner : nous savons que, si les femmes ne récitaient pas dans les théâtres, elles pouvaient, en tant que prêtresses, prendre part aux δρώμενα ou aux δεικνύμενα⁴³.

A Athènes encore, pendant les fêtes dites Anthestéria, les plus anciennes fêtes en l'honneur de Dionysos (certainement antérieures à la réforme de Pisistrate), le deuxième jour, le jour des χόες, le jour du grand boire, prenaient place aussi des cérémonies qui, tout en faisant appel à des rites magiques de la fertilité, devenaient de véritables drames sacrés. Donc, on ouvrait le sanctuaire de Διόνυσος ἐν Λίμναις, et, à l'intérieur de τοῖκος, quatorze γεραραί, c'est-à-dire quatorze vénérables prêtresses

procédaient à l'habillement de la βασίλινα, incarnation de l'une des épouses de Dionysos, tandis que le βασιλεύς, habillé en Dionysos, juché sur un char en forme de navire, accompagné par le peuple en liesse, escorté d'autres chars, parvenait au βουκόλιον, la résidence de l'archonte-roi, où l'attendait la βασίλινα pour la célébration des noces rituelles⁴⁴. Plusieurs éléments de ces cérémonies se retrouvent dans les fêtes dites καταγωγή (le retour de Dionysos ?) qui se déroulaient dans plusieurs cités ioniennes d'Anatolie⁴⁵.

A Phlya, il y avait des δρώμενα dans les mystères orphiques. Mais la religion orphique n'était pas une religion populaire et ses rites se développaient à l'intérieur de cercles restreints⁴⁶. Toutefois à l'origine elle devait se manifester d'une façon différente. On doit rappeler qu'à Phlya, dème attique proche d'Athènes, une ancienne famille, qui descendait du roi Pandion, les Lykomides, chantait, selon Pausanias⁴⁷, les hymnes d'Orphée et de Musée dans les δρώμενα de la Grande Déesse. Un Lykomide, nommé Méthapos, avait fondé le Kabeirion de Thèbes⁴⁸. Nous avons souligné l'évidente composante orphique que présentent les rites du Kabeirion. On est ainsi autorisé à voir dans les δρώμενα de Phlya quelque chose qui peut passer pour un drame sacré.

On va conclure cette exposition des drames sacrés chez les Grecs, exposition qui n'a pas la prétention d'être complète, avec un phénomène étrange et tardif, mais instructif. A Abonouteichos, petite ville de Paphlagonie, sur la côte anatolienne de la mer Noire, un certain Alexandros, au second siècle après J.C., avait fondé un culte tout à fait nouveau, relatif à un monstre, moitié serpent, moitié homme, auquel il avait donné le nom de Glykon. Ce Glykon était présenté par Alexandros comme étant le nouvel Asklépios, fils d'Apollon, issu probablement d'un ancien culte guérisseur de la même ville⁴⁹.

C'est un contemporain, Lucien, qui, avec une surabondance d'information très amusante, nous renseigne sur ces faits. Notre Alexandros avait fait construire un sanctuaire et avait organisé de grandes fêtes, pendant lesquelles on représentait un drame sacré fort complexe, qui durait trois jours. Le premier jour, on jouait l'accouchement de Latone et la naissance d'Apollon, les noces d'Apollon avec Coronide, la fille du Lapithe Phlegyas, et la naissance consécutive d'Asclépios ; le second jour on assistait à la théophanie de Glykon ; pendant le troisième, on célébrait les noces de Podalirios, fils d'Asklépios et de Téda (la mère de notre Alexandros !), et enfin les amours du même Alexandros avec la Lune, qui descendait du ciel sous la forme d'une femme très charmante, qui s'appelait Rutolia et qui était la femme d'un des procurateurs du César⁵⁰. Ces fêtes avaient un grand succès et l'oracle de Glykon devint fameux dans tout le monde ancien, si bien que la ville changea son nom pour celui d'Ionopolis.

Voilà donc quels faits et quelles informations on peut rassembler sur les drames sacrés des Grecs. Il ne s'agit pas maintenant d'utiliser tous ces matériaux en fonction du vieux et, à mon avis, faux problème de l'origine du théâtre attique. C'est seulement un chapitre caractéristique de l'histoire du spectacle et du théâtre chez les Grecs.

NOTES

1. E. Drioton, *Le théâtre égyptien*, Le Caire 1942 (réimpr. 1962). Th. H. GASTER, *Thespis. Ritual myth and drama in the ancient Near East*, New York 1977 (1ère éd. 1950).
2. Les aménagements théâtraux de Cnossos, Phaistos, Mallia sont bien connus ; en outre les cours et même la campagne se prêtaient à réunir princes, princesses et peuple pour les spectacles, comme nous le montrent les fresques crétoises.
3. On peut consulter Ch. Picard, *Les religions préhelléniques*, Paris 1948 ; M.P. Nilsson, *The Mycenaean origin of Greek mythology*, Berkeley 1932 ; *The Minoan-Mycenaean religion and its survival in Greek religion*, Lund 1952 (1927).
4. Le caractère fortement visuel de l'hymne a été souligné par les commentateurs, par ex. J. Humbert, ed. Homère *Hymnes*, Paris 1941, p. 34 s. On pense surtout à la sculpture ; mais il s'agit d'un anachronisme inacceptable.
5. Le recensement le plus récent des sources et l'exposé des problèmes figurent dans G.E. Mylonas, *Eleusis and the Eleusinian Mysteries*, Princeton, N. J. 1961. Les interprétations sont parfois discutables.
6. Mylonas p. 97-99 et *passim*.
7. Mylonas p. 143-146, qui estime cet aménagement hellénistique. Je pense au contraire que tout cet endroit doit remonter dans ses lignes essentielles à une époque plus ancienne. G. Caputo, « Genesi e valore della cavea graeca », *Dioniso* 3, 1933, p. 295-308, particulièrement 305, le croit mycénien, tandis que F. Noack, *Eleusis, die Entwicklung des Heiligtums*, Berlin 1927, p. 82, le juge romain. Mais personne ne met en doute sa fonction théâtrale. Cf. R. Ginouvès, *Le théâtre à gradins droits et l'Odéon d'Argos*, Paris 1972, p. 69 s.
8. Mylonas p. 137-141.
9. Mylonas p. 213-221.
10. « The sanctuary of Demeter and Kore on Acrocorinth. Preliminary report ». *Hesp.* 34, 1965, 1-24 ; 37, 1968, 299-330 (R.S. Stroud) ; 38, 1969, 207-310 (N. Bookidis) ; 41, 1972, 283-331 ; 43, 74, 267-307 (N. Bookidis, J.E. Fischer). Voir aussi Ginouvès, p. 60.
11. W. Doerpfeld, « Die Arbeiten zu Pergamon 1908-1909 », *AM* 37, 1912, p. 235-256 ; « 1910-1911 », *AM* 37, 1912, p. 235-256 ; H. Berve G. Gruben, *Griechische Tempel und Heiligtümer*, München 1961, p. 274-277 ; Ginouvès, p. 67 ; E. Akurgal, *Ancient civilisations and ruins of Turkey*, Istanbul 1978, p. 91-95.
12. Sur le sanctuaire de Déméter à Enna, P. Orsi, « Enna. Studi preliminari sulla topografia dell'antica Enna ». *NSc* 1931, p. 373-378 ; A. Ferrabino, *Kalypso*, Torino 1914 (important pour l'histoire du mythe, moins pour l'archéologie du

- site). Les ouvrages récents sur la Sicile ne disent rien de plus. Le théâtre d'Enna, signalé par Diodore 34, 2, 14 et par Tite Live 34, 39, 1, n'a jamais été identifié. Je crois en avoir trouvé les traces justement par rapport au sanctuaire. Un rapport sur ce sujet paraîtra bientôt.
13. La bibliographie sur le mythe et la religion de Cybèle et d'Attis est naturellement immense. On peut consulter, outre les grands répertoires classiques, G. Showermann, *The Great Mother of the God*, Chicago 1969²; M.J. Vermaseren, *Cybele and Attis. The myth and the cult*, London 1977.
 14. La mort du fouilleur de Pessinonte, P. Lambrechts, nous a privés de la publication de la dernière communication qu'il avait faite, je m'en souviens, sur ce sujet, au congrès d'Ankara en 1973. Sur ce théâtre, du même auteur: « Les fouilles de Pessinonte: le temple », *Ant. Cl.* 41, 1972, p. 156-173; « Rapport sur la cinquième campagne de fouilles à Pessinonte », *TAD* 20/1, 1973, p. 107-115; « La 6e campagne de fouilles à Pessinonte (1972) », *TAD* 21/2, 1974, p. 79-84; Akurgal, p. 277-278.
 15. J.A. Hanson, *Roman Theater-Temples*, Princeton, N. J. 1959, p. 15 s., 83; Vermaseren, p. 41-43. En 1952 des fouilles ont été effectuées par P. Romanelli, « Lo scavo al tempio della Magna Mater sul Palatino », *MAL* 46, 1963, col. 202-330, et, plus récemment, par P. Pensabene dont les relations sont parues dispersées entre 1977 et 1983, les dernières dans *Archaeologia laziale*, « 5° incontro di studio CNR 1983 », p. 65-75; « 6° incontro 1984 », p. 149-158. On sait que, pendant les Megalensia, on exécutait des ludi scaenici; Plaute y a probablement donné son *Pseudolus* et Térence certaines de ses comédies (Vermaseren p. 125). Les pères de l'Eglise condamnaient comme scandaleux les mimes et les danses qui exprimaient dans ces fêtes l'amour de Cybèle et d'Attis (par ex. Arnobe 4.35).
 16. Après l'article « Kabeiros und Kabeiroi » de D. Kerndans *RE* 10, 2 (1919), col. 399-1450, et, plus moderne, la même voix, anonyme, dans *Klp* 3, 1979, col. 34-38, on peut consulter H. Hemberg, *Die Kabiren*, Uppsala 1950; S. Guettel Cole, *Theoi Megaloi: the cult of the Great Gods at Samothrace*, Leiden 1984; la publication des fouilles exécutées par les savants américains, Samothrace, Excavations I-V, New York 1958-1982; ainsi que G. Roux, « Samothrace, le sanctuaire des Grands Dieux et ses mystères », *BAGB* 1981, p. 2-23.
 17. Ephoros, dans les *Schol. Eur. Phoen.* 7 (Fr. Gr. Hist. 70 F 120). Voir N. Lewis, *Samothrace, I, The ancient literary sources*, 1958, n° 75.
 18. Hemberg, p. 135.
 19. *KIP*, s. v. -, cit.
 20. Ils sont bien décrits et interprétés, un à un, dans la grande édition des fouilles américaines; voir aussi le très bon résumé de K. Lehmann, *Samothrace. A guide to the Excavations and the Museum*. N. York 1955.
 21. Le rapport entre Kadmos et Kadmilos est évident. Il y a eu sûrement, dans la composition et l'évolution des mythes, des juxtapositions et des distinctions (sur lesquelles les savants ne sont pas d'accord!). Ce n'est pas notre tâche de les débrouiller ici.
 22. On peut voir toutes les sources dans l'oeuvre de N. Lewis, en particulier les rubriques n° 75 (Ephoros, déjà cité), 142 (*DIOD.* 5, 48, 4-50,1), 207 (Galien, *De usu partium* 7, 14).

23. Voir K. Lehmann, D. Spittle, *Samothrace* IV, 1, *The Hall of Votive Gifts*, 1962. Les fouilles du théâtre n'ont pas donné d'indications sur l'existence d'un édifice antérieur. Mais il y a de bonnes raisons d'en retenir l'hypothèse.
24. *Dionysiaka* 3, 61-76 = Lewis n° 219.
25. Je ne crois pas qu'il s'agisse là d'une bonne raison pour affirmer que le drame se passait ici, dans le téménos (Lehmann, Spittle, *Samothrace* V, 1982, p. 220-233). La décoration sculpturale a, selon moi, une valeur symbolique ; le téménos devait être réservé aux initiés. L'édifice a été construit au IV^e siècle avant J.C., mais il devait constituer le plus ancien endroit pour les rites primitifs (cf. aussi Lehmann, *Samothrace. A Guide*, p. 25 s., 41, 57-61).
26. Sur l'influence de l'orphisme dans le religion de Dionysos, voir W.K.C. Guthrie, *Orpheus and Greek Religion*, Londres 1952² (1935), p. 39, 41 s., 107 s., 120 s. (surtout en rapport avec le Kabeirion de Thèbes), 194 s., 201 s.; Jeanmaire, *Dioniso, religione e cultura in Grecia*, Torino 1972 (éd. fr. Paris 1951), p. 369 s., 389 s. particulièrement 400 s.
27. On trouve une histoire détaillée du sanctuaire dans *Das Kabirienheiligtum bei Theben*, I-IV, Berlin 1940-1982, particulièrement A. Mallwitz, *Versuch einer Geschichte des Heiligtums*, dans W. Heider, A. Mallwitz, *Das Kabirienheiligtum bei Theben*, II, Die Bauten, 1978, p. 59-72.
28. K. Braun, Th. Haevernick, *Das Kabirienheiligtum bei Theben*, IV, *Bemalte Keramik und Glass*, 1981.
29. B. Schmaltz, *Das Kabirienheiligtum bei Theben*, V, *Die Terrakotten, Menschenähnliche Figuren*, Menschliche Figuren und Geräte, 1974.
30. Lieu et fonction du site sont, à mon avis, encore bien loin d'être expliqués (M. Homolle, dans *BCH* 17, 1893, p. 619-620; E. Bourguet, *Les ruines de Delphes*, Paris 1914, p. 120-127; H. Pomtow, dans *RE*, suppl. IV, 1924, s. v. « Delphoi », col. 1296 s.).
31. J. FONTENROSE, *Python. A study of Delphic Myth and its origins*, Berkeley 1959, en particulier, sur l'aire et de drame qui s'y joue, p. 453-461.
32. Les sources sont Plut. *De mul. Virt.* 11, 13 (244 A, 249 E-F) ; *Aet. Gr.* 12 (293 A-C) ; *De def. orac.* 15 (417 F - 418 B), 21 (421 C) ; *De mus.* 14-15 (1136 A-C) ; *Ael. Var. Hist.* 3. 1.
33. Ces Aeolades sont autrement inconnus et on pense à une corruption du texte. On propose de lire Thyiades (R. Flacelière, ed. Plutarque, *Oeuvres morales* VI, Paris, Belles Lettres 1974, p. 188) ; mais on mentionne aussi un culte d'Eole à Delphes (Herodote 7. 178 ; Hésychios s. v. Αἰόλα).
34. Cette Dolonie est probablement un passage à escalier qui se trouve au S. E. de l'« Aire » (L. Bourguet, « Monuments et inscriptions de Delphes », *BCH* 36, 1912, p. 654-656 ; L. Genet, « Dolon, le loup » dans *Mélanges Cumont*, Bruxelles 1936, p. 189-208, surtout 197-208 ; H. Jeanmaire, *Kouroi et Kourètes*, Lille 1939, p. 395-401.
35. Plut. *De def. or.* 15 (417 F) dit καλιός. Cette cabane devait avoir la forme d'une maison et être pourtant semblable à une véritable scène théâtrale. Plutarque (qui cite Philippe l'historien) *De def. or.* 15 (418 A) nous apprend que la cabane était la maison d'un tyran ou du roi, roi qui, selon Pausanias 10. 6. 6 et Strabon 9. 12-13 (C 422-423), s'appelait Python et était surnommé Drakon. Devait-il alors s'agir d'une scène aux parascènes, du type anakton ?

36. Τράπεζα, dit Plutarque, *De def. or.* 15 (418 B), en utilisant, je crois, le même mot archaïque qu'on trouve chez Pollux 4. 123 pour signifier le plancher utilisé au temps de Thespis pour l'acteur.
37. Λατρεία, Plut. *De def. or.* 15 (417 E) et καθαρμοί, *ibid.* (417 E, 418 B).
38. Après le *Septêrion*, les sources nous informent qu'il y avait d'autres δρώμενα, l'Héroïde et la Charila. La première montrait les Thyiades et l'ἀναγωγή, de Sémélé; l'autre était l'histoire très significative d'un suicide par pendaison, qui avait provoqué une grave famine, et qui trouvait sa conclusion dans des rites d'expiation, c'est-à-dire dans un ensevelissement rituel d'un simulacre. Tous ces dr=mena avaient lieu tous les neuf ans à Delphes, comme le Septêrion, mais on ne sait pas exactement à quel endroit du sanctuaire. Sur ces rites, voir surtout Jeanmaire, *Kouroi et kourètes*, p. 387-411.
39. P. Dugas, *Le sanctuaire d'Aléa Athéna à Tégée au IVème siècle*, Paris 1924, p. 1-5 ; F. Hiller v. Gaertringen dans *REVA* (1934), s. v. « Tegea », col. 107-118 ; Chr. Callmer, *Studien zur Geschichte Arkadiens*, Lund 1943, p. 169 s. ; L. Vlad Borelli dans *EAA VII* (1966) s.v. « Tegea », p. 659-661.
40. Paus. 8. 55.
41. Nous regrettons de ne pas suivre A. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford 1962, p. 105 s., selon qui il n'y avait ni drame ni personnages, mais seulement un « ritual pursuit and bloodshed... a common form of agrarian magic ». Mais un rite (poursuite et sacrifice) qui devient mythe (Artémis-Skephros-Leimon) devient nécessairement un drame; nous avons déjà dit que tous les drames sacrés ne sont que des rites devenus mythes.
42. Herod. 1. 59-60, 30 ; Arist. *Ath. Pol.* 14.4 ; Polyæn. 1. 21. 1 ; Val. Max. I exc. II 2 (Kempf 16) ; Plut. *Her. Mal.* 16 (858 C) ; Hermogenes, *De inventione* 1. 3. 76 (RabeE 104) ; Max. Plan. *Schol. ad Hermog.* (Walz 5378). Autres sources et commentaire dans P.J. Rhodes, *On Commentary on the Aristotelian Athenaiion Politeia*, Oxford 1981, p. 204-206.
43. Les Hiérophantides portaient les ιερά conservés dans l'Anaktonon, elles tenaient le rôle des déesses Déméter et Koré dans les spectacles sacrés, elles disputaient au Hiérophante le privilège et le droit de célébrer certains sacrifices (sources dans Mylonas, p. 230 s., et *passim*).
44. Excellent commentaire de ces cérémonies (avec sources et bibliographie) dans Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals at Athens*, Oxford 1953, p. 11 s.
45. Pickard-Cambridge, *Dramatic Festivals*, p. 12. Une procession semblable s'effectuait aussi dans les fêtes Ἀθήναια (*Ibid.* p. 34 s.). Mais je crois que celles-ci ont été introduites par la suite. Les références à la passion, à la mort, à la renaissance du dieu sont, à mon sens, des éléments orphiques, qui se sont insérés postérieurement à la restauration dionysiaque de Pisistrate (voir note 26).
46. Guthrie, p. 206.
47. Pausanias 1.27.7 ; 4.1.5-9 ; 9.30.12. Sur Phlya et ses mystères, E. Meyer s. v. « Phlya », *RE*, Suppl. X (1965), col. 535-538.
48. Pausanias 4. 1. 5-9. Sur l'appartenance de Méthapos aux Lykomides, voir O. Kern, « Die Boiotischen Kabiren », *Hermes* 25, 1890, p. 11-12.
49. L. Polacco, « Aponus in Paflagonia », *NAC* 14, 1985, p. 15-30.
50. Luc. *Alex.* 38-39 (Reitz, II, 244-246).

LES MASQUES CHYPRIOTES*

par Annie-France LAURENS
Université Paul Valéry, Montpellier III
et Eleni LOUKA

L'île de Chypre est une source de documents archéologiques encore inexploités couvrant la très longue période qui commence au Bronze ancien pour s'éteindre à l'époque hellénistique, avec un apogée très net durant la période archaïque. Notre champ d'étude est celui de l'apparition, puis de l'évolution du masque dans la civilisation chypriote, mais, dans le cadre de notre exposé, nous nous limiterons à ne présenter qu'un seul aspect de notre travail : le masque en tant qu'objet purement culturel, en laissant ici de côté le masque funéraire.

Notre point de départ prendra paradoxalement à rebours l'évolution chronologique, dans la mesure où nous avons posé comme prémisses les documents de la période archaïque, c'est-à-dire ceux qui sont le plus clairement lisibles et qui sont seuls susceptibles de nous permettre des hypothèses pour les périodes précédentes.

Ces documents se présentent comme des statuettes de terre cuite ou de calcaire qui excèdent rarement quarante centimètres de hauteur et figurent des personnages masqués. La typologie nous impose de classer sommairement ces statuettes en trois catégories distinctes : tout d'abord, les personnages à masques de taureaux, ensuite les masques zoomorphes divers et enfin les masques anthropomorphes¹.

Au-delà d'une frappante similitude d'apparence : position frontale, pieds joints, longue robe partiellement couverte d'une cape ou tunique, les statuettes témoignent d'une diversité toute aussi manifeste dans la gestuelle liée au port du masque. Après un examen attentif de l'ensemble des documents, une classification en séquences temporelles s'est imposée comme d'elle-même : les statuettes décomposent la continuité de la gestuelle en un petit nombre de poses. Loin d'être l'équivalent d'instantanés photographiques, ces dernières apparaissent comme des condensés de séquences qui privilégient le passage fugitif où le masque est dissocié de la personne et où chacun des deux affirme l'autonomie de sa propre réalité.

- 1ère pose :

Le personnage assujettit d'abord le masque sur son visage en appuyant d'une main sur le mufle et en tirant de l'autre sur la partie inférieure dans un mouvement d'ensemble de haut en bas, qui vise à peser sur l'objet et à le plaquer sur la face.

C'est la statuette provenant de la tombe 200 d'Amathonte et conservée au Musée régional de Limassol : ce document en terre cuite d'une quinzaine de centimètres représente un personnage stylisé aux membres inférieurs dissimulés par une robe évasée vers la base et décorée de lignes peintes. Le masque bovin laisse voir en relief le mufle, les cornes et les yeux soulignés de cercles peints. La bouche n'est pas apparente. Entre les cornes, on aperçoit une rosette ornementale, indice probable selon certains chercheurs du caractère sacrificiel de l'animal dont il reste ici la tête² (Fig. 6).

Cette statuette n'est pas isolée ; elle trouve son pendant avec la statuette de la collection Cesnola, provenant de Golgoï, conservée au Metropolitan Museum ; taillée dans le calcaire, mesurant vingt-six centimètres, elle est de facture nettement plus réaliste que la précédente : ici, le vêtement ne dissimule pas les pieds rendus dans le détail ; la « tunique », qui ne couvre pas les bras, forme une sorte de petite poche sur le ventre. Nous avons affaire à un masque de cerf aux naseaux et aux yeux clairement indiqués en creux³.

Un dernier document peut être rattaché à la catégorie des précédents : c'est une petite figurine de terre cuite provenant de la nécropole de Salamine et conservée au Musée de Nicosie. Elle est très grossièrement modelée ; le détail le plus caractéristique est sans doute la double cavité des yeux qui prend la majeure partie du masque, l'autre demeurant cachée par les mains⁴ (Fig. 7).

- 2ème pose :

Le personnage maintient le masque en place à l'aide de ses deux mains jointes sur la partie inférieure de l'objet.

Nous pouvons présenter ici la statuette provenant d'Amathonte exposée au Musée régional de Limassol : taillée dans un calcaire tendre, elle mesure trente-huit centimètres. Le personnage est debout, vêtu d'une longue robe moulante sur laquelle est jetée une « cape », qui lui couvre les épaules et une partie des bras ; seuls sortent de ce vêtement les avant-bras repliés sur la poitrine. Ce corps humain est surmonté d'une tête bovine au mufle allongé et carré à son extrémité. La gueule entr'ouverte est dessinée par incision ; à l'arrière du crâne se dresse une petite oreille pointue, recrusée à l'intérieur, et au-dessus une corne discrète qui pointe vers l'extérieur⁵ (Fig. 8).

Deux détails sont importants à remarquer : a) une fine incision qui fait le tour de l'extrémité du mufle, b) une bande mince, en très faible relief, qui va de cette incision à l'arrière du crâne en passant sous l'oreille. Ces deux détails doivent figurer des petites lanières destinées respectivement à maintenir la mâchoire fermée et à attacher le masque à l'arrière du crâne. Aucune incision ni solution de continuité ne

souligne le passage du masque à la « cape », si bien qu'il peut sembler légitime de se demander s'il ne s'agit pas là de l'évocation d'une dépouille animale complète, peau comprise.

Ce document n'est pas isolé, il forme série avec au moins trois autres documents : tout d'abord, la statuette de la collection Cesnola, conservée au Metropolitan Museum qui proviendrait, d'après Cesnola, de Golgoi. Taillée dans le calcaire, elle mesure seulement vingt et un centimètres. Elle a la même posture et le même costume que la statuette à masque de cerf de la même collection ; deux détails l'en distinguent : les bras sont prisonniers de la tunique et, par ailleurs, son masque est bovin⁶.

Nous connaissons enfin deux figurines fragmentaires provenant d'Ayia Irini conservées, l'une à Stockholm, l'autre à Nicosie : le corps est grossièrement modelé, réduit au torse pour la première. Sur l'exemplaire de Stockholm, la protomé de taureau a très bien conservé l'une de ses cornes longue et recourbée à l'extrémité. Les oreilles semblent rendues par la technique du pastillage ; aucune trace d'yeux, ni bouche⁷ (Fig. 9-10).

- 3ème pose :

Le personnage ôte son masque en le soulevant de part et d'autre à l'aide des deux mains, les pouces vraisemblablement introduits entre le masque et le visage, dans une poussée verticale de bas en haut, laissant voir seulement la naissance du cou et de l'oreille ; dégager la face de la lourde gangue du masque paraît être un travail laborieux qui nécessite les deux mains pour éviter peut-être d'écorcher la peau au contact brutal de l'objet.

C'est le cas des figurines provenant du téménos archaïque d'Apollon Hylatès à Kourion, conservées au Musée de ce site : le corps grossièrement modelé semble couvert d'une longue robe qui arrive jusqu'aux pieds, dissimulant les membres inférieurs. Les têtes bovines grossièrement modelées sont traitées selon la technique du pastillage ; narines, bouche et yeux n'apparaissent quasiment pas. Sur l'une des figurines à masque anthropomorphe, l'oreille et le maxillaire du personnage sont nettement visibles dans un parallèle frappant avec les lignes du masque⁸ (Fig. 11).

- 4ème pose :

Dans un second temps, enfin à l'air libre, le personnage, dans une ultime poussée en arrière, assujettit le masque sur le dessus de la tête comme un couvre-chef.

C'est le cas de la tête de calcaire grandeur nature de provenance chypriote conservée au Musée du Louvre, de facture très soignée ; les cornes sont cassées, les naseaux et la gueule sont nettement indiqués ; les pouces sont profondément enfoncés sous la visière que forme le masque et prouvent que le mouvement est d'ôter, de décoller le masque, non de le faire glisser devant le visage⁹ (Fig. 12).

- 5ème pose :

Le personnage, complètement débarrassé de son masque, le tient de côté, à hauteur de tête, le soutenant toujours des deux mains.

Avec la statuette en terre cuite de la collection Cesnola conservée au Metropolitan Museum, il s'agit d'un personnage sommairement représenté dont le corps stylisé montre les membres inférieurs dissimulés par un vêtement évasé, décoré de lignes circulaires, horizontales, tracées à la peinture. Le masque anthropomorphe présente dans une face très ronde des yeux et un nez bien visibles, mais quasiment pas trace de bouche¹⁰.

Sur un document de l'époque hellénistique, vraisemblablement en provenance de Golgoï, la protomé animale tenue par le personnage à hauteur de poitrine avait probablement fonction de masque¹¹ (Fig. 13).



Fig. 13 : Statue en calcaire anciennement dans la collection Cesnola (Dessin d'après BCH 103, 1979, p. 736, fig. 10)

Le port du masque sur lequel les documents explicites abondent à l'époque archaïque est néanmoins attesté dès la plus haute antiquité (Bronze Ancien), même si l'interprétation des éléments en notre possession laisse toujours une part trop grande à des restitutions hypothétiques.

Par exemple, sur la célèbre maquette de Vounous, on voit trois figures de forme vaguement humaine qui paraissent porter des masques bovins. Malgré leur structure anthropomorphe, il est préférable de les considérer comme des symboles sacrés plutôt que comme des officiants (voire des divinités masquées). Cette interprétation s'impose d'elle-même, si au lieu d'isoler la maquette de Vounous, on la met en série avec des documents comparables, par exemple les deux maquettes de Kotchatis. Sur ces deux derniers documents, il est presque impossible de considérer comme des silhouettes humaines les structures porteuses de masques qui évoquent plutôt des piliers de bois surmontés de têtes de taureaux identifiables à leurs cornes recourbées, au mufle et aux oreilles clairement indiqués¹² (Fig. 14-15).

Le Chypriote récent est une période déjà plus fertile en trouvailles explicites ; à cette époque, sur les principaux lieux de culte de l'île (Enkomi, Kition, Toumba tou Skourou) ont été découverts des amas de bucranes et de têtes de cervidés qui présentent dans leur majorité les caractéristiques suivantes : ils sont évidés à l'arrière et pratiquement réduits au frontal. La tête de l'animal sacrificiel a été conservée, puis sommairement travaillée par la suppression de tout os en saillie pour constituer un masque¹³.

Comment expliquer alors cette pratique profondément originale, qui consiste à retravailler une tête de bœuf sacrificiel, après décharnement, pour en faire un masque ? Peut-être peut-on considérer que la tête de l'animal fonctionne comme la *pars pro toto* de la victime ? C'est là le sens de tout bucrane. Reste l'irréductible, sa transformation en masque. Celui qui s'en revêt passe généralement pour un adorant ou un prêtre qui cherche à se pénétrer de la force, de la vertu spécifique du taureau. Mais c'est oublier le cadre général des trouvailles de ces objets : ils s'amoncelaient dans le sanctuaire de divinités coiffées de casque ou de bonnet à cornes. Le port du masque, dans ce cas, nous semble tirer sa signification beaucoup plus de son rapport à la divinité que d'une éventuelle fusion avec le taureau. La référence formelle au taureau, comme la médiation fonctionnelle du masque, paraissent toutes deux déterminées par l'adresse à la divinité elle-même porteuse d'un postiche cornu¹⁴ (Fig. 16-17).

À la même époque, parallèlement à la présence de véritables bucranes et au passage à l'anthropomorphisme des images de la divinité, on observe l'apparition de masques ou plutôt la reproduction en matériaux non périssables de masques anthropomorphes d'une grande diversité : ils sont en terre cuite à peu près de la taille d'un visage humain, et comportent des trous destinés à faire passer des courroies d'attache ou de suspension. Les traits du visage sont représentés dans le détail, sourcils, nez, bouche, voire barbes et cheveux, finement modelés ou travaillés par incision ou impression ; les lèvres sont toujours minces et closes¹⁵ (Fig. 18-19).

Rappelons que sur les statuettes masquées ou se démasquant de l'époque archaïque, la bouche (ou gueule pour les masques animaliers) était à peine indiquée et même le plus souvent absente. Cette constante nous incite à repenser la fonction du

masque dans une optique radicalement différente de celle que nous avons coutume de lui voir assumer, par exemple dans le théâtre grec de l'époque classique. Le masque qui, ici, ne transmet pas la parole, n'est pas l'intermédiaire du verbe (*logos*) auprès des spectateurs : il n'est pas un moyen, mais une fin. Il se suffit à lui-même. Le prosôpon parle de façon autonome, sans aucun recours à quelque texte sacré que ce soit. Nous avons affaire à une réalité profondément différente du théâtre, dans laquelle le rapport au sacré ou au mythe ne s'explique pas par des mots. Tout au plus pouvons-nous penser que les mimiques étaient porteuses de sens. La gestuelle très codifiée des statuettes laisse entrevoir un monde où l'alternance et la superposition masque-visage formait l'essentiel du rituel. La prestation était peut-être collective, au moins duelle comme l'indiquent les deux figurines de Kourion, réunies face à face sur un même socle, jouant l'une pour l'autre le grand jeu du visage qui se révèle sous le masque (Fig. 11).

L'appel à la divinité, sa convocation se fait, à Chypre, tout autant par la gestuelle silencieuse du masque que par les formes traditionnelles de la prière. Les deux rituels semblent dissociés dans cette île.

Le public, dès l'apparition du personnage masqué, pouvait-il identifier, sans aide extérieure, la divinité que l'on invoquait devant lui ? On peut imaginer que le langage corporel était suffisamment codé en fonction de la divinité que l'on voulait révéler. A moins qu'une seule divinité ait été desservie par le rituel, ce que ne contrediraient pas les accumulations de bucranes retaillés et, plus tard, celles de statuettes trouvées dans un petit nombre de sanctuaires bien particuliers.

Or, le côté dionysiaque, traditionnellement associé au théâtre et aux masques en Grèce même, est totalement absent du culte chypriote. Il semblerait que le dieu masqué des rituels insulaires ait été plutôt Apollon, du moins si l'on interprète dans ce sens la majorité des statuettes masquées, et surtout de celles portant un masque anthropomorphe, les seules mises au jour jusqu'à présent sur le sol chypriote, dans le téménos archaïque d'Apollon Hylatès à Kourion¹⁶ (Fig. 11).

La présence d'un théâtre, près de ce même sanctuaire, bien plus tard, à l'époque hellénistique, ne constituerait-elle pas un indice supplémentaire de la liaison possible représentation masquée/culte d'Apollon et de l'évolution d'une pareille association au moment où l'île s'hellénise profondément¹⁷ ? D'ailleurs, à l'époque romaine, la situation des théâtres semble être systématiquement voisine d'un temple d'Apollon.

Il faut peut-être s'attarder ici un instant sur le site de Delphes qui voyait quelquefois se côtoyer et vivre en symbiose deux divinités apparemment aussi diverses et même opposées qu'Apollon et Dionysos¹⁸.

Dans ce sanctuaire, un rituel qui paraît ancien et tout à fait étranger au théâtre n'est pas sans suggérer des rapprochements avec le jeu masqué et privé de paroles par lequel les Chypriotes adoraient leur Apollon de Kourion. Nous voulons parler du *Septérion*, une des trois fêtes principales de Delphes qui avait lieu tous les huit ans pour commémorer la victoire d'Apollon sur Python. A cette occasion, on dressait sur une esplanade circulaire appelée « aire » (*halos*) une construction de bois (*skène kalias*) figurant un palais royal devant lequel était placée une table (la « trapéza » du sacrifice grec). Dans ce cadre, apparaissait ensuite le dieu victorieux sous la forme

d'un adolescent (« *kouros amphithalès* », « ayant encore son père et sa mère en vie »), suivi d'un cortège de jeunes gens porteurs de torches qui renversaient la table, mettaient le feu au palais et, aussitôt après avoir tué Python, prenaient la fuite vers les diverses issues du sanctuaire¹⁹.

Cette représentation, nous le savons pour la première moitié du troisième siècle avant Jésus-Christ, était une composition musicale sans parole qui décrivait le combat d'Apollon contre les monstres et se terminait par des sifflements de Python expirant. L'introduction et la conclusion à ce drame devaient être respectivement évoquées par les invocations du peuple au dieu et par les chants et les danses qui saluaient sa victoire.

Aucune source écrite ne vient suggérer pour Chypre l'existence d'un rituel apollinien comparable, ni même d'une quelconque forme de symbiose entre Apollon et Dionysos absent. La représentation masquée à Chypre s'est développée totalement en marge des influences dionysiaques et c'est là une profonde originalité par rapport à la Grèce continentale, qu'il convient de souligner fortement.

Le masque s'enracine à Chypre dans un contexte culturel différent, décelable dès l'âge du Bronze Ancien. Les faciès humains et animaux y alternent sans se confondre, sans se contaminer. L'œil et l'oreille ont une importance qui permet de comprendre le rôle de l'expression corporelle, éventuellement accompagnée de musique. Mais la bouche est close : ni cri, ni récit.

Nous souhaitons seulement en guise de conclusion à cette esquisse d'une anthropologie du masque à Chypre, mettre en rapport les faces muettes de l'île et l'absence de toute mention d'une écriture dramatique propre à l'île de Chypre. Quand la mode s'imposera, les Chypriotes importeront de Grèce un théâtre tout prêt, structure scénique et textes, et le juxtaposeront au sanctuaire d'Apollon Hylatès qu'ils honoraient anciennement par un rituel masqué, dont ils n'avaient pas perdu tout souvenir à l'époque hellénistique.

NOTES

* Nous remercions pour leur aide le CID-Charles Dugas (Equipe de recherche et de documentation, Université Paul Valéry, Montpellier), Annie Caubet, Conservateur des Antiquités orientales du Musée du Louvre, le Dr. V. Karageorghis, Directeur du département des Antiquités à Chypre, le Dr. C.G. Styrenius, Directeur du Medelhavsmuseet à Stockholm, le personnel du Musée de Chypre et enfin Marie-Claude Cayla.

1. Ce type iconographique a été principalement étudié par E. Sjoquist et par V. Karageorghis : E. Sjoquist, « Die Kultgeschichte eines kyprischen Temenos », in *Archiv. für Religionswissenschaft* 30 (1933), p. 344-347 ; V. Karageorghis, « Notes on some priests wearing bull-masks », in *Harvard Theological Review* 64 (1971), p. 261-270.

2. V. Karageorghis, *Ancient Cyprus, 7000 Years of Art and Archaeology*, Londres 1981, n° 116, p. 151.
3. J. Doell, « Die Sammlung Cesnola », in *Mémoires de l'Acad. Imp. des Sciences de St Pétersbourg*, 1873, VII, 5, 220; J.L. Myres, « Handbook of the Cesnola collection of antiquities from Cyprus », New York 1974, n° 1030, p. 151.
4. V. Karageorghis, *Excavations in the necropolis of Salamis*, Vol. II, Londres 1970, p. 131, pl. CLXVII/12.
5. A. Hermary, « Statuette d'un "prêtre" masqué », in *Bulletin de Correspondance hellénique*, (1979), p. 734-741, fig. 6-7.
6. L.P. Di Cesnola, « A Descriptive Atlas of the Cesnola collection of Cypriot antiquities », in *The Metropolitan Museum of Art*, New York, Boston 1885, Vol. I, n° 57; J.L. Myres, *op. cit.*, n° 1029; G. Perrot-C. Chipiez, *Histoire de l'Art dans l'Antiquité, Phénicie-Chypre*, T. III, p. 606, fig. 414.
7. Exemplaire de Stockholm: E. Sjoquist, *op. cit.*, p. 344, fig. II; *Swedish Cyprus Expedition*, Stockholm, 1935, pl. 233, 8; V. Karageorghis, *op. cit.*, fig. 3; exemplaire du musée de Chypre: V. Karageorghis, *op. cit.*, fig. 2 a-b.
8. J.H. Young et S.H. Young, *Terracotta figurines from Kourion in Cyprus*, Philadelphia 1955, p. 41, n° 814, 825-828, pl. II; V. Karageorghis, in *BCH* (1960), p. 275, fig. 54; et *Kition, Mycenaean and Phoenician discoveries in Cyprus*, Londres 1976, fig. 82.
9. G. Perrot, C. Chipiez, *op. cit.*, fig. 370 (le masque est décrit à tort comme un masque de lion); A. Caubet, *Antiquités de Chypre du musée du Louvre (Catalogue de l'exposition de 1975)*, fig. 16, et *La Religion à Chypre dans l'Antiquité (Catalogue de l'exposition de 1979)*, fig. 39.
10. Cesnola, *Atlas II*, pl. VIII, n° 60.
11. Doell, *op. cit.*, n° 124, pl. 6; Cesnola, *Atlas I*, n° 914.
12. Voir V. Karageorghis, « Two religious documents of the Early Cypriot Bronze Age », in *RDAC* (1970), p. 12. Ces mêmes figurines - « Xoana » -, qui ont été décrites dans des publications différentes comme des danseurs en action se tenant mutuellement par la main ont suscité une profusion d'exégèses. Pour P. Dikaios (« Les Cultes préhistoriques dans l'île de Chypre », in *Syria* 13, 1932, p. 347) et A.G. Hill, (*A history of Cyprus*, Cambridge, 1949, Vol. I, p. 57), il s'agirait de danseurs s'acquittant d'une danse rituelle. Selon V. Karageorghis (« Le taureau et le serpent, 1500 ans de symbolisme religieux à Chypre », in *Archaeologia*, n° 43, 1971, p. 62), ces personnages dansent en l'honneur du dieu-serpent. Cependant R. Dussaud (« Culte funéraire et culte chtonien à Chypre à l'âge du Bronze », in *Syria*, Vol. 13, 1932, p. 224) refuse une telle interprétation suggérée par P. Dikaios (cf. *supra*); il y voit plutôt des divinités chtoniennes (R. Dussaud, *op. cit.* et « Kinyras, étude sur les anciens cultes chypriotes », in *Syria* 27, 1950, p. 67). Ainsi donc ces mêmes figurines seraient à la fois divinités-taureaux et divinités serpents (P. Dikaios, « The Excavations at Vounous - Bellapais in Cyprus 1931-1932 », in *Archaeologia* 88, 1940, p. 121 sq.; J. Karageorghis, *La grande déesse de Chypre et son culte*, Lyon, 1977, p. 42); ou symboles et images de culte (C.H. Catling, *Cyprus in the Early Bronze Age, Cambridge Ancient History*, 3rd edition, Cambridge 1971, p. 817; B. Rutkowski, « Minoan sacred emblems », in *Antichità Cretesi*, Vol. I, p. 156, qui écrit: « ... It can be asserted that some tripartite pillars or columns were symbols or images of divinity »; *idem*, « Temples and cult statues in the Aegean world », in Πραγματικά του Γ'

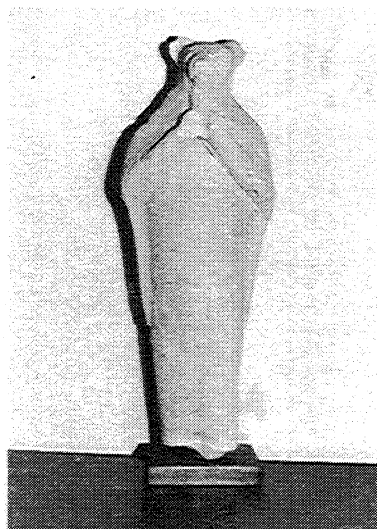
- Διευθνοῦς Κρητολογικῆς Συνεδρίου, Vol. I, 1973, p. 292); ou des êtres humains ou divins tenant des serpents (V. Karageorghis, H.G. Buchholz, *Prehistoric Greece and Cyprus*, London, 1973, p. 161); ou des êtres humains se coiffant de masques bovins, se tenant par la main et brandissant des serpents (V. Karageorghis, *Cyprus*, Geneva, 1968, p. 110) ou trois figures se donnant la main et tenant des serpents (O. Masson, « Croyances et sanctuaires à l'époque préhistorique », in *Archéologie vivante, Chypre*, Vol. I, n° 3, Mars-Mai 1969, p. 54). Cependant une hypothèse récente propose de voir une scène d'inhumation dans le groupe de l'enclos de Vounous avec des idoles en relief sur le mur du dromos de la tombe dont l'entrée serait figurée par le bassin au pied des idoles. (Voir D. Frankel, A. Tamvaki, « Cypriot Shrine models and decorated tombs », in *The Australian Journal of Biblical Archaeology*, Vol. 11, 1973, n° 2, p. 42).
13. A Enkomi, dans le sanctuaire du dieu au lingot: voir J.C. Courtois, « Le sanctuaire du dieu au lingot, d'Enkomi-Alasia », in *Alasia I*, Paris 1971, p. 183, 186, fig. 2; dans celui du dieu cornu: voir P. Dikaios, *Enkomi, Excavations, 1948-1958*, Mayence 1969 et 1971, Vol. I, p. 216. Douze bucranes ont été trouvés dans la cour du temple phénicien, dédié à Astarté, non loin de la table d'offrandes: voir V. Karageorghis, « Excavations at Kition Cyprus 1975 », in *Journal of Field Archaeology* 2, 1975, p. 402, fig. 4; V. Karageorghis, in *BCH* (1976), p. 879, fig. 74; V. Karageorghis, *Kition*, p. 102, pl. 79-81. Finalement dans le temple de Toumba tou Skourou, E.T. Vermeule, « Toumba tou skourou, The mound of darkness, A bronze age town on Morphou bay », in *Cyprus, The Harvard University Cyprus Archaeological Expedition and the museum of Arts*, Boston 1971-1974, fig. 4, fig. 29.
14. P. Dikaios, « The bronze statuette of a horned god from Enkomi », in *Archaeologischer Anzeiger*, 1962, p. 1-32; cf. A. Schaeffer, « Les peuples de la Mer et leurs sanctuaires à Enkomi-Alasia au XIIème et XIème siècles avant notre ère », in *Alasia I*, 1971, p. 514-516, 533-544; K. Hadjioannou, « On the identification of the horned god at Enkomi-Alasia », in *Alasia I*, p. 34-42; M. Marinatos, 'Ο Κεραιάτης τῆς Ἐγκωμης, in *Ἀρχαιολογικόν Δελτίον*, T. 18, Ἀθήναι 1964; cf. A. Schaeffer, *op. cit.*, p. 506-510, p. 525-533, pl. I-III.
15. P. Dikaios, *op. cit.*, p. 779, n° 58 87/2 et pl. 149/17; J.C. Courtois, « Un masque humain en terre cuite d'Enkomi », in *Report of the Department of Antiquities*, 1982, p. 69-71, fig. I; J.C. Courtois, « Les objets stratifiés d'Enkomi, Fouilles C.F.A. Schaeffer (1947-1970) », in *Alasia III*, Paris 1984, p. 77, n° 759, 760; E.J. Lagarce, « A propos du masque A. 71, 1 d'Enkomi », in *Syria* 50, 1973, p. 349 sq., fig. 1 et 2; V. Karageorghis, *op. cit.*, p. 102, pl. XVI (en couleur); E.T. Vermeule et F.Z. Wolsky, « Small Terracotta sculptures from Toumba Tou Skourou », in *Studies presented in Memory of Porphyrios Dikaios*, Nicosie 1979, p. 54 et 55, pl. IV/3-4; A. Caubet et J.C. Courtois, « Masques chypriotes en terre cuite du XIIème siècle avant J.C. », in *RDAC* (1975), p. 43 à 49, fig. 1-2, pl. VI 1-4.
16. J.H. Young et S.H. Young, *op. cit.*, p. 4 plan I, p. 39-41, p. 218 sq.
17. L'architecture de ce théâtre, qui fut construit au 2ème siècle avant J.C. et puis

- reconstruit et agrandi à l'époque romaine, a été publiée par R. Stillwell, *Kourion-The Theatre, Proceedings of the American Philosophical Society 105*, 1961. D'autres rapports sur les fouilles de Kourion ont paru dans le *University Museum of Pennsylvania Bulletin*, 1935-1952, et l'*American Journal of Archaeology* 50, 1946, 449 sq.
18. Pausanias, X, 19, 4 ; H. Jeanmaire, *Dionysos, histoire du culte de Bacchus*, Paris 1951, spécialement p.187 sq. ; M. Delcourt, *L'Oracle de Delphes*, Payot, Paris 1955, spécialement p.194 sq. ; F. Croissant, J. Marcade, « Delphes, sculptures des frontons du temple du IVème siècle », in *BCH*, 1972, p. 887-895 ; G. Roux, *Delphes, son oracle et ses dieux*, Les Belles Lettres, Paris 1976, spécialement p. 175 sq.
 19. E. Bourguet, *Les Ruines de Delphes*, Paris 1914, p.124 sq ; G. Roux, *op. cit.*, p. 166 sq., pl. XXV, 44.

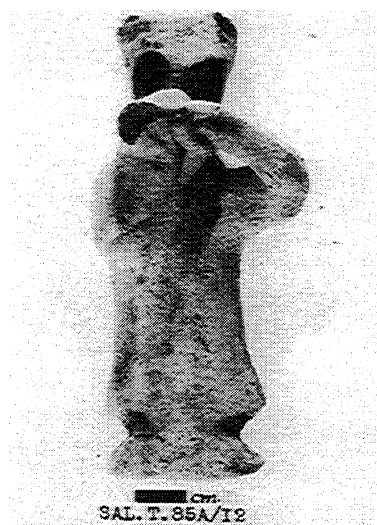
Annie-France Laurens et Eleni Louka



6



8



7



9

Fig. 6 : Prêtre masqué, époque chyro-archaïque, Musée régional de Limassol (Cliché E. Louca)

Fig. 7 : Prêtre masqué, époque chyro-archaïque, Musée de Nicosie, inv. n° Sal. t. 85 A/12 (Cliché Musée de Nicosie)

Fig. 8 : Prêtre masqué, Amathonte 1975, époque chyro-archaïque, Musée régional de Limassol, inv. n° A 11 (Cliché E. Louca)

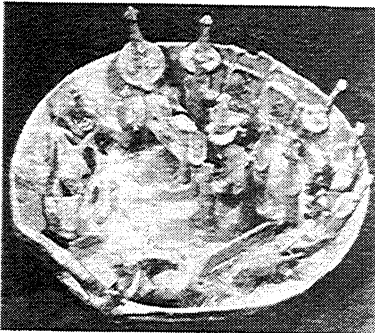
Fig. 9 : Prêtre masqué, sanctuaire d'Ayia Irini, époque chyro-archaïque, Musée de Nicosie (Cliché E. Louca)



10



11



14



12

Fig. 10 : Prêtre masqué, sanctuaire d'Ayia Irini, époque chyro-archaïque, Musée de Stockholm, inv. n° 809 (Cliché Musée de Stockholm A.I 809)

Fig. 11 : Prêtres masqués, sanctuaire d'Apollon Hylatès-Kourion, époque chyro-archaïque, Musée de Kourion, inv. n° T.1774 (Cliché E. Louca)

Fig. 12 : Tête en calcaire, Musée du Louvre, inv. n° AM 2758 (Cliché Musée du Louvre)

Fig. 14 : Modèle réduit d'une enceinte sacrée, nécropole de Vounous, Chypriote Ancien III, Musée de Nicosie (d'après V. Karageorghis, Chypre, Genève 1968, fig. 49)

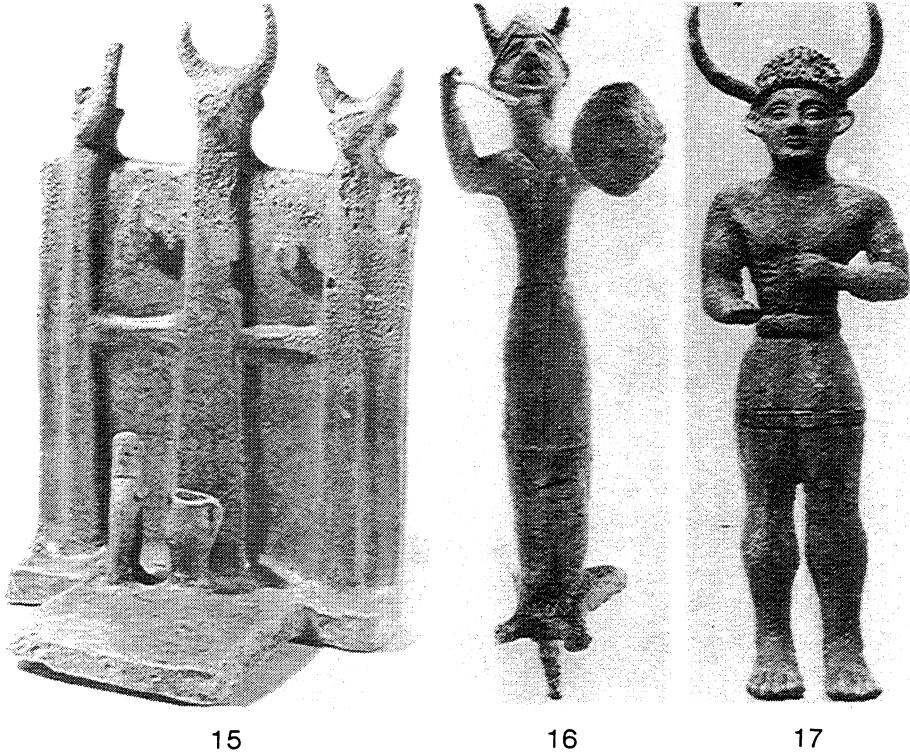


Fig. 15 : Modèle réduit d'un sanctuaire, nécropole de Kotchatis, Chypriote Ancien III, Musée de Nicosie (d'après V. Karageorghis, La Civilisation pré-historique de Chypre, Athènes 1976, fig. 69)

Fig. 16 : Dieu cornu, Enkomi, Chypriote Récent III ou Fer I, Musée de Nicosie (d'après V. Karageorghis, Prehistoric Greece and Cyprus, Londres 1973, p. 478, n° 1741)

Fig. 17 : Dieu au lingot, Chypriote Récent III ou Fer I, Musée de Nicosie (d'après V. Karageorghis, Prehistoric Greece and Cyprus, Londres 1973, p. 478, n° 1741)



18



19

Fig. 18 : Masque anthropomorphe en terre cuite (restauré à partir de fragments), Kition 1975, inv. n° 3809, Chypriote Récent III, Musée de Nicosie (Cliché E. Louca)

Fig. 19 : Masque anthropomorphe en terre cuite (restauré à partir de fragments), Enkomi 1961, inv. n° 49, Chypriote Récent III, Musée de Nicosie (Cliché E. Louca)

RITE, MYTHE ET THEATRE EN GRECE ANCIENNE

par Francisco R. ADRADOS
Université de Madrid

Il est banal de dire que le théâtre grec ancien est essentiellement mythique. Le mythe traditionnel, naturellement, a été parfois manipulé par les auteurs dramatiques. Dans la comédie le mythe est souvent « de second degré », pour ainsi dire, créé par les auteurs sur des schémas traditionnels. Même les sujets de la comédie nouvelle, qui traitent des problèmes de la vie et du mariage dans l'Athènes contemporaine, calquent également des schémas mythiques anciens. Toutes les recherches sur le théâtre grec, notamment celles qui portent sur les origines, ont décelé l'existence d'éléments rituels.

Mais ces études sur les origines du théâtre grec, qui ont fait couler tant d'encre, donnent une idée très restreinte de ces éléments rituels. D'autres interprétations les écartent presque, comme le font souvent les interprétations des différentes pièces, notamment celles qui s'attachent à la forme (recherches actuellement à la mode).

Il ne semble donc pas déplacé de reprendre ici ce sujet rebattu. En effet si, pour les anthropologues et pour les spécialistes des cultures non européennes, il est clair que le théâtre ou le préthéâtre de ces cultures est fait fondamentalement de danses rituelles au service de l'expression d'un mythe, la chose n'est pas aussi évidente pour les spécialistes du théâtre grec. Ceux-ci croient pouvoir se passer d'un tel point de vue, sauf quand ils s'adonnent à une recherche sur les origines. Même dans ce cas-là ces recherches réduisent souvent l'élément rituel à quelques aspects concrets et limités.

Théories sur l'origine du théâtre.

Il est possible que quelques exagérations des disciples de Frazer appartenant à l'école de Cambridge ou suivant son influence, par exemple G. Murray ou F.M. Cornford (qui ont vu dans la tragédie et la comédie des séquences rituelles

déterminées), aient donné lieu à une réaction négative chez les classicistes. Mais l'isolement de la philologie classique par rapport à l'histoire des religions et de l'anthropologie a été et reste encore le plus grand danger. La philologie classique est restée trop longtemps soumise à la théorie aristotélicienne sur les origines du théâtre, soit pour la modifier, comme Wilamowitz, soit pour la combattre.

Je ne vais pas faire ici une révision des différentes théories sur les origines du théâtre grec. D'ailleurs, c'est déjà fait dans mon livre *Fiesta, Comedia y Tragedia*¹ auquel je me reporte une fois pour toutes. Mais il faut néanmoins donner un aperçu du problème en ce qui concerne le sujet qui nous occupe. Cela nous servira de point de départ.

La théorie d'Aristote, dans sa *Poétique* (1449), fait dériver le théâtre grec de certains genres dionysiaques rituels : la Tragédie serait issue du dithyrambe, hymne en l'honneur de Dionysos, et la Comédie, des hymnes phalliques. Elle y ajoute la dérivation de la Tragédie du *satirikón* ou danse de satyres, un autre genre dionysiaque, contredisant ainsi ses propres assertions.

Cette théorie, qui est au milieu du débat, nous place dans une position paradoxale. Car, d'un côté elle propose une origine purement rituelle du théâtre, c'est-à-dire, des chants choraux propres au culte de Dionysos ; mais, d'autre part, elle cache tout ce qu'il y a de non-dionysiaque dans ce théâtre, qui constitue pourtant la partie la plus considérable. En réalité, l'écart entre ce théâtre même et les éléments dionysiaques, était déjà bien évident pour les anciens et il se reflète dans le proverbe : *oudèn pròs tòn Diónyson*, « aucun rapport avec Dionysos ». Mais les sources anciennes du proverbe croyaient y voir qu'après une phase dionysiaque du théâtre, celle décrite par Aristote, il y en aurait eu une autre non dionysiaque, celle de la plupart des pièces.

Dans mon livre cité plus haut, j'ai développé la thèse suivante : les origines dionysiaques proposées par Aristote sont en réalité une extrapolation du fait que la Tragédie et la Comédie se représentaient pendant les fêtes dionysiaques et aussi du caractère dionysiaque – en seconde instance seulement comme c'est le cas pour les hymnes phalliques – des danses des satyres et même des *tragoi* ou boucs qui se trouvent dans le mot « tragédie ». A l'origine du théâtre ancien il y a eu des rites et des mythes très divers dont la Tragédie, le Drame Satyrique et la Comédie gardent bien des traces. Le rapport de tous ces genres et du théâtre dans son ensemble avec Dionysos, se trouve plutôt dans le fait qu'il a été créé pour les fêtes dionysiaques que Pisistrate voulut instituer pour servir de lien à tout le peuple athénien et pour rendre gloire à la ville. En ce qui concerne le nom de la Tragédie, je pense que les *tragodoí*, qui interprétaient celle-ci aussi bien que le Drame Satyrique, ont reçu leur nom justement de l'exécution de ce drame où ils portaient un déguisement spécifique. En principe, les *tragodoí*, ou « boucs chanteurs », formaient un chœur parmi d'autres, mais leur spécialisation au service du Drame Satyrique ainsi que de la Tragédie différencièrent ses membres, les opposant aux autres *komodoí* ou « chanteurs de *kómos* ». Ce nom vint désigner plus tard les exécutants de la Comédie.

Schémas rituels et théâtre.

Je tiens à rappeler comment, avant moi, de nombreux auteurs ont travaillé dans le même sens que moi. Il me suffirait de rappeler les théories qui, partant de A. Dieterich² et de W. Ridgeway³ ont cherché l'origine de la Tragédie dans le culte des héros, celles qui, avec Murray et Cornford, comme on a vu ci-dessus, ont essayé de reconstruire une Tragédie et une Comédie originelles, celles de Herter et Körte à propos des *kômoi* et d'autres éléments rituels originaux de la Comédie, etc.

Cependant, à cause de l'autorité de la théorie d'Aristote, on a tenu à considérer comme secondaires les éléments non dionysiaques du théâtre ancien. Par exemple, H. Patzer⁴ propose Arion comme créateur d'un dithyrambe héroïque mimétique sur le modèle des danses de satyres : c'est donc de là que viendrait la tragédie. Ridgeway, dans son œuvre citée ci-dessus, pense que les rites héroïques ont été assimilés dans le culte dionysiaque, et l'interprétation de del Grande⁵ n'est pas loin de celle-là. Et lorsqu'on s'est éloigné d'Aristote et de Wilamowitz, on a signalé parfois que les précédents de la tragédie étaient purement littéraires : ainsi, pour Else⁶, elle serait simplement sortie de la synthèse entre les chœurs doriens et l'iambe ionien.

Or, ce n'est pas si facile de minimiser les éléments rituels et mythiques du théâtre grec en les déclarant inexistantes ou purement dionysiaques ou, si l'on en trouve de différents, en les présentant comme de simples ajouts ou des résidus absorbés par les premiers. Pour la Comédie, à vrai dire, le plus souvent, on n'essaie même pas de le faire : les nouvelles interprétations font à peine allusion à des hymnes phalliques ou à d'autres éléments dionysiaques (chants de phallophores et autres nommés par Sémos de Délos), tandis qu'elles présentent bon nombre d'autres : éléments attiques, péloponnésiens, de Mégare, de Sicile, qui sont indépendants de ceux-là.

Sans doute le théâtre grec, au moment où nous le trouvons, est déjà un spectacle plutôt qu'un acte rituel pur. Mais il en garde beaucoup de souvenirs. Il est joué dans un lieu sacré, le théâtre de Dionysos, à l'occasion des deux fêtes principales du dieu, les Lénéennes et les grandes Dionysies. C'est donc l'équivalent de diverses danses chorales tantôt traditionnelles, tantôt littéraires plus tard, qui avaient lieu sur une piste circulaire ou *chorós* (dont le théâtre n'est que le développement) à l'intérieur d'un sanctuaire sacré, le jour de la fête ; l'équivalent aussi des célébrations sportives à Olympie et à Delphes par exemple, dans des installations qui se trouvaient aussi à l'intérieur du sanctuaire et dans le contexte de la fête. Hors de Grèce, il existe de nombreux parallèles : en Inde, par exemple, il y a des installations pour la danse sacrée dans les temples, avec des danseuses qui y étaient affectées ; au Mexique, des jeux de balle ont lieu dans de pareilles circonstances.

La présentation sur scène des pièces offre d'ailleurs des éléments qui rendent très évidente leur origine rituelle et religieuse. Ainsi, le costume des héros de la Tragédie (cothurne, masque) et pour la Comédie l'accessoire phallique. La scène se peuple de dieux, d'êtres thériomorphes comme les satyres ou les chœurs d'animaux de la Comédie. La musique est l'héritage des vieilles danses religieuses, ainsi que les chœurs d'un même sexe et d'un même âge.

Tout cela vient d'une longue tradition religieuse bien que maintenant il s'agisse d'un spectacle, que les représentations soient différentes chaque année et qu'il y ait déjà un auteur, un public et des acteurs professionnels. Mais le lien avec la tradition religieuse de la cité est encore très fort. En témoignent, d'abord, le lieu et le moment, dont nous venons de parler. Puis, le fait qu'il s'agit là de représentations officielles, organisées par l'Etat, tout comme les représentations lyriques et sportives ainsi que les sacrifices et les fêtes auxquelles elles sont toutes liées. D'où un autre fait encore : le public y a l'accès assuré par la caisse officielle de spectacles qui paie l'entrée aux moins favorisés. Enfin il faut noter le fait le plus important : le théâtre est une leçon destinée à tout ce public, une leçon tirée d'un exemple. Agamemnon ou Œdipe lui font voir l'imprudence d'une politique prétentieuse, d'une méconnaissance de ses propres limites, ainsi que le Jason de la *Médée* ou le Cléon des *Cavaliers*. Mais ce risque comporte aussi un espoir, celui de la délivrance du peuple même si c'est, comme dans la Tragédie, par la douleur. Ce ne sont pas des cas particuliers qui sont présentés devant le public d'Athènes, mais des drames collectifs où interviennent les conflits de l'autorité et de la liberté, de la justice et de l'oppression, des sexes, des générations. Et tout cela présenté par le poète, qui est aussi le sage, l'homme qui se trouve près des dieux. Même la Comédie, nous dit Aristophane (*Acharn.* 500) en sait long sur la justice. Pour autant que les arguments des pièces aient changé on se trouve, en somme, devant les thèmes fondamentaux des rituels agricoles qui nous présentent les thèmes de la mort ou l'expulsion du principe devenu nuisible, de la libération, du changement du pouvoir.

Dans les Anthestéries, une autre fête de Dionysos, comme dans beaucoup de fêtes des morts de différents pays, les âmes, les *kéres*, revenaient sur terre, auprès des vivants. Sur les vases fabriqués pour cette fête on les voit munies de leur petites ailes, buvant des jarres du vin nouveau ; et à la fin de la fête on prononçait la phrase rituelle qui les rendait à leur monde (*thouraze, Kéres, oukét'Anthestéria*, « dehors les âmes, les Anthestéries sont finies »). Dans d'autres fêtes dionysiaques, les Lénéennes et les grandes Dionysies, c'est dans le théâtre du dieu que faisaient leur apparition les anciens dieux, les anciens héros, les êtres mi-dieux, mi-animaux des origines du monde, les anciens hommes d'Etat ou les vieux poètes d'Athènes. Ces représentations mimétiques constituaient déjà, j'insiste, un spectacle, mais elles avaient des rapports avec d'autres représentations mimétiques purement rituelles de différentes fêtes de Grèce, dont nous reparlerons plus tard. Et elles font partie d'un fait constant et universel : c'est pendant la fête qu'on raconte et qu'on mime les vieux mythes du pays, qu'on revient, pour ainsi dire, aux origines du monde. Ce qui instruit les générations présentes.

Il est vrai que l'influence littéraire de la poésie lyrique et épique est très forte : il en existe un héritage évident dans les mythes et dans la réflexion sur la destinée humaine, soit individuelle, soit collective. Sans Homère, sans le Cycle épique, sans Stésichore, il n'y aurait pas de mythes comme ceux que la Tragédie met en scène. Sans Archiloque, Solon et bien d'autres, la réflexion tragique serait impensable. Pourtant, ce n'est pas là que se trouvent les racines du théâtre.

Elaboration des chœurs dramatiques.

Il convient d'observer, encore une fois, ce qu'était une représentation théâtrale en Grèce. Il y avait, certes, les trois genres cités plus haut : la Tragédie, le Drame Satyrique et la Comédie. Nous traiterons plus tard de leurs différences et particularités. Mais il existe beaucoup d'éléments communs : ceux dont on a déjà parlé et d'autres encore plus précis et plus concrets : éléments qui ne s'expliquent pas sans se rapporter à ce qui était d'usage dans toutes les fêtes grecques.

Le premier, nous en avons déjà parlé, c'est l'existence d'un chœur que nous avons appelé uniforme, comme dans chacune des fêtes grecques où il y avait des chœurs d'hommes ou de femmes, de jeunes filles ou de jeunes gens, d'enfants, de vieilles femmes ou de vieillards, adeptes de tel ou tel dieu, membres de telle ou telle tribu. Mais, jamais de chœurs mixtes.

Ces chœurs dansent et chantent, comme tous les chœurs grecs. Dans les rares vestiges conservés de la poésie populaire et dans quelques dérivations existant dans la lyrique littéraire, on trouve toutes sortes de variations : chant du chorège avec le chœur, chant de deux chœurs, chant des chorèges appartenant à deux chœurs, d'un chœur seulement. Ce sont là des faits connus : je me reporte à un autre de mes livres, *Origines de la ltrica griega*⁷. Il en est de même dans le théâtre. Ici, la structure la plus fréquente a été celle qu'on appelle antistrophique : le chœur est divisé en deux moitiés qui alternent leur chant, ce qui est sans doute l'héritage de l'affrontement des chœurs. Et il y a des structures monostrophiques où tout le chœur chante et d'autres où le chant du chœur est précédé ou suivi (ou bien précédé *et* suivi) de l'intervention du coryphée, héritier du « soliste » dont Aristote parle à propos du dithyrambe. Restent encore le chant alterné du chœur et des acteurs et l'épirrhème où le chant du chœur alterne avec le récit d'un coryphée ou d'un acteur.

Ainsi, bien que le théâtre introduise des nouveautés, telles que l'antistrophisme et le récit du personnage (coryphée ou acteur) qui dialogue aussi avec le chœur, la structure des chœurs reste la même. La métrique témoigne également du fait qu'il n'y a pas de solution de continuité entre les chœurs rituels et ceux du théâtre.

Tout cela n'existe pas ou existe à peine dans la lyrique littéraire qui présente très rarement la forme du dialogue. De la même manière, elle est très rarement mimétique, alors qu'on a de nombreux témoignages de célébrations rituelles de caractère mimétique. Soit celles qu'on pourrait appeler « comiques » avec des satyres et des nymphes, des dialogues entre chœurs d'hommes et de femmes ou des célébrations à caractère érotique, parodiques et burlesques, soit celles qu'on appellerait « tragiques », telles les thrènes, dédiés surtout, mais pas uniquement, à la mort des héros.

Dans ces circonstances, c'est sans doute un contresens de nier ces parallèles entre les célébrations religieuses des villes grecques d'un côté et le théâtre athénien de l'autre. Ce n'est pas seulement le dionysisme qui l'a influencé, de même que ce n'est pas la lyrique littéraire qui peut expliquer bon nombre de ses éléments.

On a donc dans le théâtre grec un chœur qui se déplace en dansant et en chantant et qui entre dans l'orchestre pour accomplir, dans les exemples les plus traditionnels, un acte rituel. Quelques innovations se sont introduites : les rôles de l'ancien

chorège qui dirigeait la danse et qui était à la fois le poète, s'est scindé et l'on a maintenant un poète et un coryphée qui récite mais qui ne chante plus et un personnage qui agit en chef de chœur et qui chante ou récite : c'est-à-dire, un acteur ou même deux ou trois. Mais le poète est « maître du chœur » (*chorodidáskalos*) et on nous dit que, parfois, il jouait un rôle dans la pièce, comme c'était le cas pour Sophocle, et l'acteur pouvait encore chanter, ainsi que les membres individuels des anciens chœurs, comme le font encore parfois les choreutes. Tout cela montre bien les rapports avec les formes anciennes.

Mais, portons surtout notre attention sur les contenus. Nous avons déjà dit que le chœur intervenait pour accomplir un acte rituel : il entonne une prière aux dieux, comme dans l'*Agamemnon* d'Eschyle ou il adresse une supplication comme dans l'*Edipe Roi* de Sophocle ou dans les *Suppliantes* d'Eschyle et d'Euripide. Ou bien il verse des libations sur le tombeau d'Agamemnon, comme c'est le cas dans les *Choéphores* d'Eschyle. Même chose chez Aristophane : ici, l'acte rituel le plus fréquent des chœurs primitifs c'est l'*agon*, l'affrontement par l'action et par la parole avec un personnage déterminé. C'est d'ailleurs quelque chose qui n'est pas spécifique de la Comédie. Il y a des exemples parallèles dans la *párodos* des *Euménides* d'Eschyle et de l'*Edipe à Colone* de Sophocle. La *párodos* de la Comédie peut appartenir à un autre type rituel : citons, par exemple celle des *Nuées*, avec le chant des déesses approchant de leurs adorateurs.

Evidemment, il y a aussi des entrées du chœur nullement rituelles, comme celle des *Perses* d'Eschyle, où l'on fait un catalogue des Perses venus combattre la Grèce. Mais ce sont celles de type rituel qui dominent. Et ce même caractère rituel des chœurs apparaît avec la plus haute fréquence après la *párodos* : dans les *stásima* ou « chants arrêtés », dans les épirrèmes chœur/acteur, dans les dialogues lyriques ou *kommoi* tenus entre les demi-chœurs ou les choreutes avec, parfois, l'intervention des acteurs, dans les *éxodoi* ou « sorties » du chœur : citons par exemple l'exodos de type funéraire des *Sept contre Thèbes* d'Eschyle ou des *Suppliantes* d'Euripide, et l'exodos de cortège nuptial ou érotique de plusieurs pièces d'Aristophane.

Je reviendrai plus tard sur le caractère rituel de nombreux chœurs et j'aurai alors l'occasion de comparer ces chœurs à d'autres rituels grecs connus. Evidemment, ces chœurs ont été modifiés dans le théâtre et c'est souvent à partir d'eux qu'on en a créé d'autres qu'on pourrait appeler « biographiques » et qui mènent l'action de la *parodos* jusqu'à l'*exodos*. Ils sont liés entre eux par des scènes d'acteurs, qui sont, comme l'on sait, d'anciens membres des chœurs détachés de ceux-ci. D'ordinaire ils récitent mais ne chantent plus. Bref, nous sommes devant ce que l'on appelle *théâtre*.

Mais les fondements, j'insiste, sont rituels. En somme, l'art de l'auteur théâtral grec consiste à prendre une histoire mythique traditionnelle ou inventée (c'est le cas de la Comédie) et à la raconter par l'intermédiaire d'un chœur et de quelques acteurs. Mais un chœur et des acteurs qui jouent suivant des schémas de forme et de contenu absolument traditionnels et typiques, en principe. Sans doute il a fallu parfois procéder au doublement de rituels : des *agons* successifs dans les *Cavaliers* d'Aristophane et dans les *Euménides* d'Eschyle, par exemple ; des thrènes successifs aussi dans les *Choéphores* d'Eschyle et dans l'*Alceste* d'Euripide. Et surtout, à la combinaison des uns aux autres, pour pouvoir mettre en scène le schéma

biographique du mythe. Ainsi, l'*Agamemnon* d'Eschyle commence par des prières aux dieux, continue avec des chants d'angoisse et de pressentiments suivis d'un chant de victoire où les craintes ne manquent toujours pas, pour arriver finalement au *thrène* mêlé à l'*agon*, lorsque le chœur fait face à Clytemnestre après la mort d'Agamemnon.

Il faut cependant supposer que certaines de ces combinaisons de chant choral pouvaient déjà avoir été employées depuis longtemps. On a parfois proposé un schéma comique du chœur qui réalise d'abord une action agonale se prolongeant parfois par des variations formelles et qui, après le triomphe, arrive à une célébration de la victoire. On trouve souvent aussi une autre variation à caractère érotique (hyménée et autres dérivations). Ce schéma est traditionnel. Il s'ajustait, évidemment, au schéma mythique du héros qui accomplit son exploit et qui finit par obtenir l'amour de l'héroïne qui l'a aidé. Le schéma qui insère un *agon* et un *thrène* en l'honneur du mort, fréquent dans la tragédie, pouvait sans doute apparaître dans n'importe quelle célébration thrénétique de différents cultes dont on a des souvenirs : il suffisait de les dramatiser. Un autre schéma fréquent : le chœur qui fait appel au roi, la persuasion de celui-ci, l'affrontement du chœur et de son ennemi (un individu ou un chœur), la déconfiture finale de ce dernier comme résultat de sa confrontation avec le roi (d'habitude récitée par un messager).

Il est clair qu'une action rituelle peut être interprétée comme représentant des mythes différents. En voici deux exemples : on a des renseignements sur des *thrènes* dans plusieurs villes, en l'honneur de Jacinthe à Sparte, d'Hippolyte à Trézène, d'Adraste à Sycione, d'Achille en divers lieux, des enfants de Médée à Corinthe, de Ino et Leucothée à Thèbes, d'Erigone à Icarie, d'Egée à Athènes, etc. On a des renseignements sur des *agons* d'hommes et de femmes à Egine, Argos et Sounion ; dans chacun de ces lieux on disait qu'ils rappelaient un événement différent. Bref, les éléments rituels peuvent s'adapter à de nouveaux mythes et se combiner entre eux pour exprimer les différents moments d'un mythe. Cela arrivait pendant certaines fêtes, ainsi celles de Dionysos à Naxos ou celle de Jacinthe à Amycles où l'on rappelait différents moments du même mythe. C'est ce que le théâtre a fait plus largement.

Le héros et le chœur.

Il est bien évident que le héros de l'Epopée a fortement influencé celui de la Tragédie et que celui de la Comédie en est, dans une certaine mesure, une parodie. L'explication pourtant n'est pas encore complète.

D'abord, on ne peut pas concevoir le héros sans le chœur. Moi, je l'ai appelé « chef de chœur » : c'est là le rôle d'Agamemnon face aux vieillards d'Argos ou d'Electre face aux servantes du palais, c'est ce que le charcutier d'Aristophane devient face aux cavaliers du chœur, pour en citer quelques exemples qu'on pourrait multiplier. On accepte traditionnellement comme une vérité que le premier acteur n'est que le premier choreute qui a réussi à s'en détacher. Et encore, le personnage que

j'ai appelé l'opposant intervenait face à un chœur dans les rituels d'*agon* que l'on célébrait en Grèce : dans ceux d'Orchomène où le prêtre de Dionysos poursuivait les bacchantes armé de son épée ou dans le rituel du *pharmacós* chassé de la ville, par exemple.

Les rituels exigeaient donc aussi la présence d'un héros. Un chœur pouvait invoquer la présence d'un dieu (hymnes *kletikoi*), accompagner un héros (chœur des Athéniens sauvés par Thésée, dans les *Oschochories* d'Athènes), capturer un fugitif (chœur des Staphylodromes de Sparte en face d'un personnage qu'on identifiait à Carnos, le dieu-bouc) ou glorifier un héros mort (dans le *thrène*). Les chœurs des hyménées, imités par Sappho, ont à leur tête le ou la fiancée, selon qu'ils sont masculins ou féminins. Dans le théâtre, des situations pareilles se répètent assez fréquemment.

On trouve ainsi, dans les *Euménides* d'Eschyle, Clytemnestre poussant les Erynies à se dresser contre Oreste ; dans les *Perses*, d'Eschyle, le chœur évoquant le roi Darius avec lequel il dialogue plus tard, dans les *Oiseaux* et la *Paix* d'Aristophane, les chœurs accompagnant Pisthétère et Trigée dans leurs mariages après les avoir pris comme chefs ; d'autres chœurs célèbrent leur chef mort ou bien ils s'opposent à leur rival.

Ainsi on se trouve devant des schémas anciens, plus tard approfondis par l'imitation de modèles littéraires, du mythe littéraire de l'Epopée et de la Lyrique. Mais ces héros dont nous parlons, qui triomphent ou qui meurent, qui sont parfois regrettés, qui se marient..., vivent les moments décisifs de la vie humaine tels qu'ils sont célébrés dans les rituels mêmes. Certes, il arrivera un moment où on leur prêtera des traits individuels, où ils exprimeront l'intimité de l'homme. Mais, comme point de départ, ils sont simplement utiles à exposer ces thèmes de la puissance et de la chute, du changement du pouvoir, du triomphe du sexe, de la délivrance, qui sont l'essence même des rituels. Ainsi, lorsque Théophraste disait que la Tragédie avait comme sujet le changement de fortune d'un héros, il définissait le thème tragique fondamental qui dérive à son tour de l'un des thèmes fondamentaux des festivals.

Car ce thème de l'angoisse qui précède la libération et le changement, ce thème qui est le propre de tant de rituels où l'on chasse, après l'hiver, le *pharmacós* ou un personnage équivalent ; où le dieu, ou bien le héros si attendu arrive, où la noce a enfin lieu, ce thème donc, c'est aussi le thème central du théâtre. Celui de la Comédie aussi, bien entendu. Mais la Tragédie qui est la grande invention grecque, la pièce qui fait tout tourner autour du thème de la douleur et de la mort, appartient, à l'origine, au même schéma. Sophocle construit son *Œdipe Roi* sur le thème de la chute du héros ; mais à la fin de la pièce, c'est la cité entière de Thèbes qui parviendra à se libérer de la peste. Cette délivrance est présente à la fin des trilogies d'Eschyle, au-dessus des incertitudes et de la souffrance humaine qui les remplissent. Cela est d'usage commun. Pour ne pas parler du Drame Satyrique qui met en scène habituellement le thème du monstre vaincu, des persécutés libérés.

Bien que les différences entre les divers genres du théâtre grec soient nombreuses, ils ont tous quelque chose en commun. L'enseignement qu'ils donnent tous au peuple d'Athènes, n'est pas très éloigné des leçons données par les anciens rituels. Le lien avec ceux-ci se trouve dans ce point de vue général autant que dans

d'autres aspects qu'on a déjà signalés et que nous étudierons plus longuement. Même si, autant par le détail que par ses lignes générales, le théâtre grec est déjà autre chose : un spectacle et un chef-d'œuvre individuel. Et même s'il s'éloigne peu à peu du rite, comme on verra plus loin.

Structure des chœurs et agon.

J'appelle chœurs non seulement les chants où le chœur intervient seul, mais aussi ceux qui dialoguent avec le coryphée, avec un ou plusieurs acteurs. C'est là justement, dans les solistes de la lyrique chorale que se trouve l'origine du théâtre, dit Aristote en parlant du dithyrambe et des chants phalliques et l'on croit qu'il avait raison.

Nous avons déjà signalé que les chœurs de la *párodos*, encore rituels dans bien des cas, se combinaient d'une manière ou d'une autre avec d'autres chœurs également rituels, et dans la Tragédie et dans la Comédie. Le plus important c'est l'*agon*, déjà cité, sans lequel il n'y a pas de théâtre, sauf pour des cas exceptionnels. Il fait partie de la Tragédie et de la Comédie et parfois, dans une même pièce, il est répété sous des variations différentes, de forme et de contenu. C'est le pivot de la pièce dramatique, là où la situation initiale décrite par la *párodos* provoque un changement.

Des recherches sur l'*agon* sont parties d'une vieille étude de Zielinski⁸ qui appelait *agones* certaines structures extrêmement régulières de la Comédie où le héros comique et son antagoniste se répondaient par deux longs discours ou *rhesis* ; chacun d'eux précédé d'un chant du chœur bref et d'une exhortation du coryphée : c'est le personnage qui parle en second lieu qui l'emporte. C'est à peu près le même avis qui est défendu par Gelzer dans un livre relativement récent⁹. Il s'agit d'une structure épirrématique bien différente de celle qu'on a appelée habituellement *agon* dans la Tragédie : chacune des *rhesis* des personnages opposés, non interrompues cette fois-ci, y sont commentées par deux vers du coryphée, que suit un dialogue vif et même violent entre tous les deux. De toute façon, les points communs sont évidents.

Dans mon livre, cité plus haut, sur les origines du théâtre, j'ai signalé pourtant que ces *agones* sont d'un type très évolué, et que l'on conserve aussi d'autres exemples plus anciens, essentiellement de forme chorale, aussi bien dans la Comédie que dans la Tragédie. Ce sont des affrontements et, par l'action et par les émotions, plutôt des argumentations théoriques. Les chœurs comiques effectuent d'habitude leur première entrée dans l'orchestre en poursuivant leur rival aux cris de « frappe, frappe ; jette, jette » et ce n'est qu'au cours de la pièce qu'ils s'apaisent peu à peu pour arriver au débat. Dans *Lysistraté* par exemple, ce sont deux chœurs qui s'opposent. De la même manière, le chœur des *Euménides*, comme on a dit, poursuit Oreste, celui d'*Œdipe à Colone* de Sophocle essaie de chasser Œdipe du sanctuaire, tandis que celui des *Suppliantes* d'Eschyle, au contraire, est poursuivi par le messager égyptien. Dans la tragédie aussi se produit parfois un affrontement entre deux chœurs.

Ce n'est que petit à petit que le chœur a pris ce rôle plus ou moins neutre du « spectateur idéal », comme on dit des chœurs de la Tragédie ; dans la Comédie, il y arrive avec difficulté, à peine dans les doubles exhortations adressées aux deux opposants dans les *agones* épirrhématiques. Mais dans une pièce telle que les *Bacchantes* d'Euripide on voit parfaitement que, si les *agones* essentiels se produisent entre le dieu Dionysos et ses adversaires humains (surtout Penthée), le coryphée, lui, se place logiquement du côté du premier.

Le chœur en somme était au centre des *agones* du type le plus archaïque, aussi bien dans la Tragédie que dans la Comédie. On y reproduisait des situations appartenant aux rituels de différentes fêtes religieuses. On y voit les déesses de l'enfer poursuivant le coupable (*Euménides*), les défenseurs d'un sanctuaire chassant le sacrilège (*Œdipe à Colone*), les suppliantes tenant tête à celui qui viole le droit d'asile (*Suppliantes* d'Eschyle et d'Euripide, parmi d'autres tragédies), les citoyens qui font venir la Paix en tirant une corde et ceux qui s'y opposent (*Paix* d'Aristophane), les femmes dressées contre les hommes (*Lysistrate*), les jeunes contre les vieux (*Guêpes*), etc. D'une manière plus étendue on a dans la comédie le peuple entier qui se dresse contre le méchant gouverneur pour le chasser du pouvoir. Des *agones* parallèles de la Tragédie existent par exemple dans l'*Agamemnon* d'Eschyle.

Ces *agones* ne sont que des formes largement verbalisées et devenues littéraires des *agones* rituels. Parmi ces derniers citons ceux qui, dans différents endroits de la Grèce opposaient hommes et femmes. Ainsi à Argos, on commémorait la lutte entre les femmes d'Argos conduites par la poétesse Télésilla et les Spartiates. Parfois c'étaient des disputes rituelles entre satyres et nymphes ou entre le cortège du fiancé et celui de la fiancée. Eventuellement ces disputes avaient un dénouement érotique, comme c'est le cas dans *Lysistrate*. Cela fait partie des fêtes du printemps avec la reprise de l'amour. Mais pas toujours. L'historisation, le mythe que l'on prétend trouver dans le rite, est changeant. Il en est de même dans les affrontements entre les chœurs de jeunes et de vieux, sur lesquels on a une documentation abondante surtout dans le Péloponnèse.

Il y a en Grèce de nombreux types d'*agones*, que les anthropologues mettront en parallèle avec ceux des cultures les plus diverses. J'ai parlé tout à l'heure du *pharmacós*, personnage qui dans beaucoup de villes était chassé par des railleries et à coups de pierre, comme le responsable des malheurs de l'année passée. En même temps il était pleuré, de même que l'était le héros de la Tragédie – un Œdipe, par exemple – chassé à la fin de la pièce. Il y a aussi les *agones* dédiés à la chasse et à la capture comme celui des Staphylodromes de Sparte nommés ci-dessus, ou les *taurocatapsies* ou captures de taureaux en Magnésie et autres villes asiatiques. Et ceux de quête et poursuite, comme celui du prêtre poursuivant les bacchantes l'épée à la main dans les Agrionies d'Orchomène. Il y a aussi des luttes entre deux groupes qui se lancent des pierres comme les *lithoboloi* d'Eleusis et d'innombrables exemples encore.

Dans les éléments mythiques modelés à leur tour par la littérature et infiltrés dans les *agones* du théâtre grac, il faut nécessairement reconnaître ces modèles rituels sous-jacents.

J'insiste donc : tout cela est essentiellement commun à tout le théâtre grec, même si dans la forme et le contenu il y a eu une différenciation entre les *agones* tragiques et les *agones* comiques. Et sont également communs d'autres éléments contenus dans les chœurs de tous les genres : surtout les prières aux dieux, la supplication, les chants de victoire. Ces éléments sont tous des transplantations évidentes des rituels.

En revanche, sur d'autres points, les deux genres ont logiquement tendance à choisir leurs chœurs d'une manière particulière. Le *thrène* domine la Tragédie dans ses nombreuses variations. Il peut s'agir de la plainte du chœur et éventuellement des acteurs devant le mort : c'est là le modèle originel, celui qu'on reconnaît dans les vases du Dipylon avec leurs pleureuses s'arrachant les cheveux, ainsi que dans tout le culte funéraire, connu par des références diverses comme on l'a déjà signalé. Ce *thrène* devint littéraire avec Homère qui nous montre dans *Iliade*, chant 24, Hécube, Andromaque et Hélène le chantant avec le chœur en l'honneur d'Hector ; et plus tard, dans la lyrique chorale, surtout chez Simonide. Mais la Tragédie ne se contente pas de cela. Elle y ajoute des rituels archaïques, tels l'évocation du mort, dans les *Perses* d'Eschyle, ou l'intervention qu'on sollicite de sa part en frappant le sol, dans les *Choéphores* ; le thème de l'enterrement à la fin de tragédies telles que les *Sept contre Thèbes* d'Eschyle ou les *Suppliants* d'Euripide. Il y a plus tard une évolution du *thrène*, où l'on pleure déjà un héros vivant tombé en disgrâce comme le Xerxès des *Perses* ou l'*Œdipe Roi*.

Naturellement, la Comédie ne nous offre pas le *thrène*, sauf dans les versions parodiques : lorsque Lamachos dans les *Acharniens* se foule la cheville en tombant dans un fossé ou dans les *Guêpes* lorsque le chien est acquitté au grand regret de Philocléon. Par contre la Comédie, est dominée par les chœurs érotiques qui constituent fréquemment la sortie (*l'exodos*) du chœur : j'en ai apporté des exemples qui peuvent certainement être comparés à ce que nous connaissons des cérémonies nuptiales. La Tragédie peut aussi comporter des hymnes de louange à Eros lorsque le rôle de celui-ci est évident, c'est le cas de l'*Antigone*. Mais si la tragédie présente un chant de noces, c'est toujours dans un contexte tragique : par exemple, les noces de Polyxène mariée à Achille, c'est-à-dire, sacrifiée, dans l'*Hécube* d'Euripide.

Tout cela sera peut être suffisant. Mais il faut revenir sur les éléments formels qui ont aussi, dans la mesure où ils sont communs à tout le théâtre, une racine ancienne. Nos études sur la lyrique populaire grecque ont tenté d'éclairer ce point. Le rôle du coryphée ou de l'acteur, le cas échéant, ouvrant le chant du chœur, le fermant aussi et s'adressant au personnage qui arrive, trouve des parallèles très remarquables dans cette lyrique populaire. L'Hymne des Lénéennes parmi d'autres morceaux de lyrique populaire, nous présente le soliste puis le chœur, invoquant le dieu, tout à fait comme dans les *Bacchantes* d'Euripide, et à tant d'autres moments. Dans le chant rhodien de l'hirondelle, à l'inverse, le chant du chœur qui célèbre l'arrivée du dieu hirondelle est conclu par le soliste qui s'adresse à la femme de la maison devant laquelle est exécuté le chant. D'ailleurs, dans des strophes chantées par le soliste, on insère les cris rituels du chœur : dans l'Hymne des Courètes trouvé à Paléocastre, en Crète, dans les *péans* et tant d'exemples encore.

Les précédents du dialogue chœur/individu (coryphée ou acteur), de l'antistrophisme, des dialogues lyriques et épirrhématiques du théâtre se trouvent tous dans la lyrique populaire et rituelle. Ils se combinent différemment suivant les contenus auxquels on a fait référence ; il en est de même avec les différents mètres. Nous ne pouvons pas maintenant entrer dans les détails. Mais c'est un panorama si omniprésent, si évident qu'il est impossible de minimiser les éléments rituels, à fortiori de les nier.

Différenciation des genres dramatiques.

Une partie de ce panorama relève de l'existence des trois genres constamment rapportés ici. C'est un fait connu que la création de la Tragédie est la plus vieille : elle a été attribuée à Thespis en 535 ou 534 pendant que la Comédie devint une célébration officielle en 485. Le Drame Satyrique est né probablement en même temps que la Tragédie si l'on tient compte du nom des choreutes de celle-ci (les τραγῳδοί), du fait que c'étaient les mêmes chœurs, les mêmes acteurs qui mettaient en scène les deux genres et du fait aussi de l'antiquité même des notices sur les drames satyriques de Pratinas, Chœrilos et Eschyle.

La Tragédie est, en réalité, le genre théâtral le plus typiquement grec, le Drame Satyrique étant une création trop restreinte, sans intérêt spécial. De son côté, la Comédie est une sorte de « supplément » de la Tragédie, qui s'est approprié des éléments que celle-ci avait laissés de côté. La Tragédie est certes pleine de rite et de mythe traditionnels : ce n'est que trop évident. Mais elle a fait une sélection dans tous les deux, on l'a déjà vu : peut-être sur le modèle de l'Epopée et de la Lyrique littéraires. Elle a gardé ces moments du rite et du mythe qui représentent la douleur par la défaite ou par la mort ou même la souffrance en tant que prix d'un changement nécessaire : il y a de la douleur dans la victoire d'une Electre (chez les trois poètes tragiques) ou d'un Dionysos (dans Euripide). Les éléments du triomphe, de la joie, les éléments érotiques n'ont pas disparu mais ils restent subordonnés aux premiers. Dans les fêtes grecques comme dans tant d'autres tous ces éléments se combinent suivant des modèles très différents, soumis à peine partiellement à une interprétation biographique.

C'est donc un acte de création littéraire qui a poussé des chœurs qui présentaient maintenant un spectacle, qui étaient déjà professionnels, à choisir un répertoire spécialisé. Mieux encore, deux répertoires. L'un d'eux comporte des pièces ayant un chœur de satyres mêlé à l'action des héros, comme dans les danses de satyres qui fournissent un contrepoint burlesque et érotique. Le Drame Satyrique est, somme toute, une Comédie (il y a des comédies avec des satyres comme le *Dionysalexandre* de Cratine). Le second répertoire est naturellement celui de la Tragédie. Maintenant les chœurs sont les citoyens et les servantes du palais avec un roi ou une reine à leur tête. Il y a aussi un *agon* sur les thèmes du pouvoir et du sexe par rapport à toute la collectivité. Il y a la douleur et la mort et une réflexion sur les risques de l'*hybris*, un prêche contre l'idéal héroïque de l'Epopée : le héros représente un idéal élevé, il est

admiré et pleuré, mais il convient d'avoir une vie plus soumise à la volonté divine, à l'abri des risques.

Voilà l'évolution que subirent les anciens mythes et les anciens rituels, devenus maintenant un spectacle, à la naissance de la Tragédie. Thespis, une sorte de Ministre de la Culture de Pisistrate qui veut divertir son peuple tout en lui donnant, par une nouvelle fête, un nouveau sens national, place ce nouveau spectacle, sans doute existant hors d'Athènes, au centre du panorama culturel de la ville. Et du monde, sans doute. Car ce n'est qu'en Grèce ou sous l'influence de la Grèce que la Tragédie a fleuri. La Comédie est plus universelle, bien que l'une et l'autre se complètent en scindant l'univers des rituels et des mythes qui dans d'autres milieux culturels entra d'une manière plus totale dans le théâtre.

A partir du moment de la création des genres du théâtre grec, on assiste à l'histoire de leur déritualisation. Cette évolution est parallèle à celle de la Lyrique littéraire qui a le même fond rituel, mais qui a eu à sélectionner les éléments pris d'une manière assez différente, en écartant en général tout ce qui était mimétique et relevait du dialogue. Après tout, le théâtre grec, c'est de la Lyrique chorale. Le chorège a cédé sa place au coryphée, au premier acteur et au poète ; et celui-ci a un précédent dans le poète lyrique. Il s'agit de personnalités individuelles, créatrices, bien qu'elles conservent la trace de leur ancien caractère sacerdotal et religieux. Dans mon travail « Poète et poésie en Grèce »¹⁰ on peut trouver une bibliographie sur ce sujet. Mais d'un autre côté, c'est bien connu, la Lyrique littéraire et l'Epopée ont influencé considérablement le théâtre.

Une première phase de ce procès est en rapport avec le rite et la forme. On a signalé tout à l'heure par exemple que le *thrène* funéraire a été à l'origine de divers chants à sujet douloureux. Le *thrène* se combine d'ailleurs à d'autres éléments. Lorsque Clytemnestre répond au chœur, après la mort d'Agamemnon, dans la tragédie de ce nom, le chœur pleure le héros mort et elle se défend et attaque, c'est ce qu'on appellerait un *thrène-agon*. Dans les *Sept*, lorsque les deux frères Étéocle et Polynice meurent et que Thèbes triomphe sur ses assaillants, le chœur hésite entre le chant d'un *péan* de victoire ou un *thrène* : à vrai dire, son chant est le mélange de l'un et de l'autre.

Pour l'*agon*, c'est encore plus évident. En principe, c'est un affrontement central dans la pièce, sur des sujets traditionnels comme ceux qu'on a énumérés. Mais leurs limites s'effacent. Chez Euripide il s'agit parfois d'affrontements secondaires par rapport à l'action de la pièce sur des sujets tels que la polygamie et la monogamie (*Andromaque*), la culpabilité ou l'innocence d'Hélène (*Les Troyennes*). D'autres fois, on passe insensiblement de l'*agon* proprement dit à n'importe quelle sorte de dialogue. Les structures agonales sont empruntées dans la plupart des cas dans les différents moments de la pièce : elles sont très souvent utilisées par Aristophane d'une manière tout à fait libre.

Depuis le début, évidemment, les poètes pouvaient organiser leurs thèmes à l'aide des unités traditionnelles de forme et de contenu, mais de différentes manières. Et l'ordre de celles-ci pouvait être changé, doublé et modifié. D'un autre côté leur fonction pouvait varier. Sophocle utilise les *agones* dans son *Œdipe Roi* non pas pour donner des solutions mais pour poser des problèmes nouveaux ; c'est le cas de

Jocaste, lorsqu'elle croit pouvoir mettre fin à la dispute entre Œdipe et Créon. Inversement, les messagers qui apportent des nouvelles finissent par s'engager dans des *agones* ou affrontements comme le font Créon, Tirésias et le messager de Corinthe, dans la même pièce. Reste encore que même les différences traditionnelles de contenu, même l'existence d'unités comme celles qui nous occupent, ont tendance à s'éclipser.

Chez Euripide surtout les chants des chœurs ou *stasima* ont tendance, comme on sait, à devenir de simples *embólina*, des intermèdes entre les actes pour divertir le public. Le contexte rituel est déjà loin. En somme, on tend à l'œuvre purement dialoguée par les acteurs : les dernières pièces d'Aristophane et surtout la Comédie Nouvelle suivent la même ligne. Cette pièce dialoguée fait jouer les acteurs avec la plus grande liberté.

Au premier abord la Tragédie et la Comédie ont cherché à créer des formes nouvelles qui développaient celles des vieilles unités rituelles, les amplifiaient, les rendant plus complexes, les organisant. Après, elles ont cherché à annuler ces unités.

On observe quelques exceptions, bien sûr, tels les *kommoi* ou dialogues lyriques de deuil si fréquents chez Euripide. Mais dans le dialogue, on introduit toute sorte d'innovations. Il y a un style purement épisodique où c'est l'agrégation d'éléments qui crée la tragédie, d'une façon impressionniste. Il y a les épisodes inattendus, des personnages qui arrivent on ne sait pourquoi et qui donnent de nouveaux tournants à l'action. Et tout cela avec une liberté de forme qui devient de plus en plus vaste.

La Comédie nouvelle est un exemple de cette technique qui mène directement au théâtre moderne. Et pourtant, on sait bien que ses schémas centraux, autour de l'amour qui triomphe des obstacles, de l'enfant de père inconnu, plus tard légitimé, de l'opposition entre jeunes et vieux, de la présentation de « types » différents, sont traditionnels : par une voie ou par une autre, ils viennent finalement des anciens rituels.

Une autre évolution dans le même sens c'est celle du mythe. C'est bien connu que les sujets fondamentaux de celui-ci sont utilisés pour instruire sur des thèmes contemporains – des thèmes éternels, sans doute –. Les Achéens conquérants de Troie, les prisonnières troyennes, Prométhée révolté contre Zeus, les Danaïdes défendant leur corps contre les fils d'Égypte et Pélasge leur prêtant secours, tout cela suggérait au public athénien des choses très concrètes, sans avoir à les leur expliquer en détail. Il est également connu que le mythe exigeait une série de conventions assez fortes. La démocratie athénienne se reconnaît dans Thésée, l'ancien roi d'Athènes, dont certaines légendes pouvaient pourtant heurter la sensibilité contemporaine. Zeus, le défenseur des Danaïdes, est en même temps celui qui a violé Io. Que faire pour concilier tout cela ?

C'était étrange de voir se promener sur la scène athénienne un guerrier primitif tel qu'Ajax, ou un géant brutal tel qu'Héraclès, pour faire réfléchir le public d'Athènes sur des thèmes tels que la victime d'une injustice qui en réponse en accomplit une autre plus grande ou que celui du jeu de l'amour et de la mort. Et lorsqu'Euripide voulut montrer les problèmes de la femme athénienne, que son père marie librement à celui qu'il veut, qui manque de liberté, qui est sujette aux critiques de tous, qui est

haïe quand elle est sage, la seule façon qu'il trouve de le faire, c'est à travers la figure de Médée. Une héroïne barbare qu'aucun père n'avait jetée dans les bras de Jason, puisque c'était elle-même qui l'avait fait, qui n'avait pas hésité devant le crime pour défendre son amour et qui assassina ses enfants en se sentant trahie. Sa sagesse n'était que de la magie et de la sorcellerie, en réalité.

C'est à cause de cela, on le sait bien, que les dieux et les héros devenaient progressivement peu maniables pour les poètes tragiques. Quelle espèce de Dieu que cet Apollon qui engendrait des enfants pour les abandonner après ? Un Jason (dans *Médée*), un Agamemnon (dans *Iphigénie en Aulide*) font penser à n'importe quel homme d'Etat, lâche, qui à Athènes comme ailleurs accepte n'importe quel compromis pour garder son poste, mais pas absolument aux héros du mythe traditionnel, plus ancien.

C'est ainsi que la Tragédie mourait vers la fin du Vème siècle. Elle fut ressuscitée d'une manière artificielle après, à l'époque hellénistique, et plus tard par Sénèque, à l'époque romaine. De même se modifiait et finalement disparaissait la Comédie Ancienne qui présentait dans le théâtre d'une Athènes très cultivée des danses primitives d'animaux et des bouffons grossiers avec leurs phallus obscènes et qui offrait des arguments fantaisistes, bons pour des contes d'enfants.

Le théâtre grec, ainsi donc, a été l'échelon entre le rite et le mythe d'un côté et la littérature dramatique de l'autre ; entre les thèmes religieux et collectifs et les thèmes individuels ; entre des structures formelles et traditionnelles et des structures libres ou, tout au moins, proprement littéraires. Une personne non suffisamment préparée – et il est évident que beaucoup de philologues classiques ne l'ont pas été – perçoit difficilement ce fonds ancien, justement parce que l'évolution qui s'est produite l'a obscurci. Mais quand on sait regarder, on le découvre dans chaque pièce.

Et l'on retrouve le même phénomène dans tout le théâtre qui dérive du théâtre grec, à travers le latin surtout, qui trouve sa suite naturelle après la Renaissance. Si bien que le théâtre grec a été le protagoniste d'une évolution qui a été, à partir de lui, un fait acquis.

Le théâtre et le pré-théâtre dans d'autres cultures, y compris même les célébrations carnavalesques, la « mauresque », la Commedia dell'Arte européennes, ont des origines semblables à celles du théâtre grec. Etant des genres moins évolués, on y découvre parfois plus nettement ces éléments rituels dont nous parlons. Et le fait que parfois ils apparaissent recouverts par des mythes traditionnels ou littéraires comme c'est le cas en Inde ou en Chine, ne fait que souligner le parallèle. Cependant ce fut le théâtre grec qui fit le grand saut dont nous parlons et celui qui, à partir d'un certain moment, a imposé partout, d'une manière directe ou indirecte, son influence. Et non seulement dans le théâtre mais aussi dans toute la poésie, dans le roman, dans la sensibilité en général.

C'est pourquoi justement, il est important de signaler ces origines qui actuellement apparaissent lointaines. Dans la Grèce antique elles étaient vraiment bien évidentes. Primitivisme et réflexion rationnelle, rituels préhistoriques et influences littéraires, religion et sentiment individuel et moderne, tradition formaliste

et création nouvelle s'y donnaient la main. Ainsi seulement peut-on comprendre ce phénomène qu'est le théâtre grec : son élaboration rappelle à l'anthropologue tant de choses d'autres cultures qu'il connaît bien, mais en même temps quelque chose de nouveau qui depuis lors pénètre toutes les époques. Dans aucun autre genre on ne peut voir aussi nettement la fécondité de ces vieux mythes et de ces vieux rites qui sont à l'origine de toute notre manière de sentir et de penser.

NOTES

1. Barcelona 1972, 2ème ed. Madrid 1983, trad. angl. *Festival, Comedy and Tragedy*, Leiden 1975.
2. « Die Entstehung der Tragödie », Arch. für Religionswiss. 11, 1908, p. 163 ss.
3. *The Origin of Tragedy*, Cambridge 1910.
4. *Die Anfänge der griechischen Tragödie*, Wiesbaden 1962.
5. *Tragoidia*, 2ème ed., Milano 1952.
6. *The Origin and early form of greek Tragedy*, Cambridge, Mass., 1965.
7. Madrid, 1976.
8. *Die Gliederung der altattischen Komödie*, Leipzig 1885.
9. *Der epirrematische Agon bei Aristophanes*, München 1960.
10. Dans *Tres temas de cultura clásica*, Madrid, Fundación Universitaria, 1975.

Francisco R. Adrados

II

Le théâtre et la cité

ANTHROPOLOGIE, IDEOLOGIE ET LES GRANDES DIONYSIES

par Simon GOLDHILL
King's College, Cambridge

Dans l'histoire complexe des corrélations entre les études classiques et l'anthropologie, aucun personnage n'a joué de rôle plus important que le dieu Dionysos. Les classiques et les anthropologues ont analysé ce dieu sous une grande variété d'angles depuis Nietzsche, et il serait en effet difficile d'écrire un exposé sur l'effet qu'a l'anthropologie sur les études classiques sans se référer constamment aux interprétations qui ont été faites à la fois de Dionysos et de la religion dionysiaque¹. Les pièces de théâtre produites pour les fêtes de Dionysos font de plus en plus l'objet d'une critique basée sur les études anthropologiques². Le *corpus* complet de la tragédie grecque a été analysé de manière productive à la lumière d'une interprétation anthropologique de la culture et de ses rites. Toutefois, si on considère les études existantes sur les Grandes Dionysies elles-mêmes, les approches critiques qui en émergent sont surprenantes. Les descriptions de ces fêtes abondent, bien entendu, de collectes exhaustives de témoignages à l'approche impressionniste consistant en remarques du genre « rien de comparable avec la comédie française »³. Mais, à ma connaissance, il n'a pas été fait de tentative adéquate à propos de cette fête en tant que fête dans son contexte culturel et social, du moins depuis Harrison et Murray. Il est typique que l'étude la plus récente qui ait été effectuée sur Dionysos et sa religion – par Maria Daraki – soit une analyse approfondie des Anthestéries, des Lénéennes, des *thiases*⁴. Ces événements se prêtent bien à l'analyse anthropologique traditionnelle, mais M. Daraki survole les Grandes Dionysies, qui constituent la fête dionysiaque la plus importante, en n'y apportant que quelques commentaires. Son approche trouve son parallèle dans celle de Burkert, de Detienne et de bien d'autres⁵.

C'est partiellement en réaction à Harrison et Murray que les travaux standard disponibles offrent une image aussi uniforme et anodine de cette fête. Voici, par exemple O. Taplin – que j'ai choisi car il s'exprime clairement, il est franc, provocateur, et surtout il énonce l'opinion standard : « Pour les Athéniens, les

Grandes Dionysies étaient une occasion de s'arrêter de travailler, de boire beaucoup de vin, de manger de la viande, et d'assister ou de participer à des cérémonies variées, des processions et des offices religieux qui accompagnent de telles célébrations dans le monde entier. C'était également une occasion de jouer des tragédies et des comédies, mais je ne vois pas comment l'événement dionysiaque aurait pu envahir ou affecter les divertissements... En d'autres termes, la tragédie grecque n'a rien d'intrinsèquement dionysiaque »⁶. Je veux soutenir aujourd'hui que de tels écrits, et autres descriptions similaires des Dionysies, offrent une vue fondamentalement trompeuse de cette fête et de son contexte culturel. J'ai l'intention de démontrer, en tout premier lieu, que certains cérémoniaux et certaines processions spécifiques constituent un contexte unique et essentiel à la production des drames du cinquième siècle qui peuvent nous aider à mieux comprendre la nature spécifique de l'activité culturelle de ce siècle. Je vais ensuite montrer que même les critiques ayant le plus de connaissances dans le domaine anthropologique ont toujours sous-estimé la nature surprenante des Grandes Dionysies. En dernier lieu, je souhaite mettre en évidence que le modèle dont nous avons besoin pour comprendre la fête du cinquième siècle va au-delà des modèles anthropologiques habituels utilisés par les classiques de nos jours.

Cérémonial dionysiaque.

Je vais omettre ce qui se passait durant les journées précédant la représentation des pièces⁷. Je ne souhaite considérer aujourd'hui que ce qui se passait dans le théâtre immédiatement avant la représentation des tragédies, et je vais traiter de quatre moments du cérémonial, moments qui sont rarement mentionnés, et encore moins analysés, dans les descriptions habituelles de cette fête⁸.

Le témoignage pour le premier rite est de Plutarque :

Πρώτην γὰρ διδασκαλίαν τοῦ Σοφοκλέους ἔτι νέου καθέντος, Ἀψεφίων ὁ ἄρχων, φιλονεικίας οὔσης καὶ παρατάξεως τῶν θεατῶν, κριτὰς μὲν οὐκ ἐκλήρωσε τοῦ ἀγῶνος, ὡς δὲ Κίμων μετὰ τῶν συστρατῆγων προελθὼν εἰς τὸ θέατρον ἐποιήσατο τῷ θεῷ τὰς νενομισμένας σπονδὰς, οὐκ ἀφῆκεν αὐτοὺς ἀπελθεῖν, ἀλλ' ὀρκώσας ἠνάγκασε καθίσει καὶ κρίναι δέκα ὄντας, ἀπὸ φυλῆς μιᾶς ἕκαστον. Ὁ μὲν οὖν ἀγὼν καὶ διὰ τὸ τῶν κριτῶν ἀξίωμα τὴν φιλοτιμίαν ὑπερέβαλε.

« Sophocle, encore jeune, concourait alors pour la première fois ; l'archonte Apséphion, voyant les spectateurs en violent désaccord, ne tira pas au sort les juges du concours, mais, comme Cimon et les autres stratèges s'étaient avancés dans le théâtre et *venaient de faire en honneur du dieu les libations d'usage*, il ne les laissa pas partir, leur fit prêter serment et les contraignit à siéger et à juger, à eux dix, chacun au nom de sa tribu. La dignité des juges eut pour effet d'augmenter l'émulation suscitée par le concours »

(*Vie de Cimon*, VIII, 8-9,
traduction R. Flacelière, éd. Belles Lettres).

Plutarque décrit comment l'archonte Apséphion a contrevenu aux règles habituelles du théâtre en attribuant aux généraux les fonctions de juges. Dans le passage souligné, il est indiqué que les libations effectuées avant la représentation des tragédies étaient offertes par les dix généraux. La nature de l'offrande n'est pas précisée — nous n'avons que le terme *nenomismenas* « habituel » — mais ce qui est intéressant, c'est que ce soit les dix chefs militaires et politiques les plus puissants qui jouent un rôle religieux important face à la cité au début de la fête tragique. Une inscription datant du quatrième siècle confirme le rôle religieux joué par les *stratégoi* lors des fêtes tragiques, mais souligne également que le nombre d'occasions lors desquelles les généraux agissaient ensemble de cette façon étaient peu nombreuses⁹. Ils n'y participaient pas plus de quatre fois par année, et, le plus souvent, lors d'occasions liées de toute évidence à leur fonction civique — libations faites à *demokratia*, *agathe tuche*, et *eirene* étant les occasions les plus fréquentes. Lors de l'importante fête nationale que sont les Grandes Dionysies, ce sont donc les représentants les plus influents et les plus importants de l'Etat qui sont impliqués dans l'ouverture de la fête.

La deuxième cérémonie est mentionnée, dans une scholie des *Acharniens* d'Aristophane (v. 504) :

Εἰς τὰ Διονύσια ἐτέτακτο Ἀθήναζε κομίζειν τὰς πόλεις τοὺς φόρους, ὡς Εὐπόλις φησιν ἐν Πόλεσιν.

« Il fut décidé que les cités apporteraient leur tribut à Athènes aux Grandes Dionysies, comme le dit Eupolis dans les *Cités* ».

Un passage d'Isocrate décrit l'épisode avec plus de détails :

Οὕτω γὰρ ἀκριβῶς εὐρισκοῦν ἐξ ὧν ἄνθρωποι μάλιστα ἂν μισθθεῖεν, ὡστ' ἐψηφίσαντο τὸ περιγιγνόμενον τῶν φόρων ἀργύριον διελόντες κατὰ τάλαντον εἰς τὴν ὀρχήστραν τοῖς Διονυσίοις εἰσφέρειν ἐπειδὴν πλήρες ἦ τὸ θέατρον· καὶ ταῦτ' ἐποίουν καὶ παρεισῆγον τοὺς παῖδας τῶν ἐν τῷ πολέμῳ τετελευτηκότων, ἀμφοτέροις ἐπιδεικνύοντες, τοῖς μὲν συμμάχοις τὰς τιμὰς τῆς οὐσίας αὐτῶν ὑπὸ μισθωτῶν εἰσφερομένας, τοῖς δ' ἄλλοις Ἕλλησι τὸ πλῆθος τῶν ὀρφανῶν καὶ τὰς συμφορὰς τὰς διὰ τὴν πλεονεξίαν ταύτην γιγνομένας.

« Ils inventaient si exactement ce qui pouvait le plus provoquer la haine, qu'ils avaient voté de répartir talent par talent l'argent venant du tribut des alliés et de le faire apporter dans l'orchestre aux Dionysies quand le théâtre serait comble ; et, quand ils le faisaient, ils produisaient aussi les enfants des soldats morts à la guerre, montrant à la fois à leurs alliés la rançon de leur fortune qu'apportaient des salariés, et aux autres Grecs le grand nombre des orphelins et les malheurs provoqués par cette ambition »

(*Sur la Paix*, 82, introduction G. Mathieu et E. Bremond, éd. Belles Lettres, corrigé par moi.)

Le tribut des alliés était amené à l'orchestre, talent par talent, et exposé devant le peuple et les alliés. Une telle cérémonie était une façon très sûre de se faire haïr par les autres, affirme Isocrate — ce qui n'était vraisemblablement pas le but véritable de l'institutionnalisation de cet événement¹⁰. Par cette cérémonie, il s'agissait à tout le moins de présenter à la cité et à ses nombreux visiteurs venus d'autres cités la puissance de la *polis* d'Athènes, et son rôle en tant que tel dans le monde grec. C'était une démonstration publique des exploits de la cité sur les plans militaire et politique. La cité avait recours à une fête nationale pour glorifier l'Etat. A l'appui d'une telle interprétation — et ce n'est pas une déduction trop osée — je présente un des nombreux passages tirés d'Aristophane dans lesquels il suggère qu'il existe un rapport spécifique entre les Grandes Dionysies et l'auto-projection de la Cité.

Μή μοι φθονήσητ', ἄνδρες οἱ θεώμενοι,
 εἰ πτωχὸς ὢν ἔπειτ' ἐν Ἀθηναίοις λέγειν
 μέλλω περὶ τῆς πόλεως, τρυφδίαν ποιῶν.
 Τὸ γὰρ δίκαιον οἶδε καὶ τρυφδίαια.
 Ἐγὼ δὲ λέξω δεινὰ μὲν, δίκαια δέ.
 Οὐ γάρ με νῦν γε διαβαλεῖ κλέων ὅτι
 ξένων παρόντων τὴν πόλιν κακῶς λέγω.
 Αὐτοὶ γὰρ ἔσμεν οὐπὶ Ληναίῳ τ' ἀγών,
 κοῦπω ξένοι πάρεισιν· οὔτε γὰρ φόροι
 ἤκουσιν οὔτ' ἐκ τῶν πόλεων οἱ ξύμμαχοι·
 ἀλλ' ἔσμεν αὐτοὶ νῦν γε περιεπτισμένοι·
 τοὺς γὰρ μετοίκους ἄχυρα τῶν ἀστῶν λέγω.

« Ne vous irritez pas, messieurs les spectateurs,

Si, pauvre mendiant, devant les ... Athéniens

je vais parler de la Cité, dans une comédie ; car ce qui est juste est du ressort aussi de la Comédie. Or je ne dirai, au risque d'être désagréable, que des choses justes. Je n'ai pas à craindre cette fois les calomnies de Cléon ; il ne dira pas qu'en présence d'étrangers je médis de la Cité. Nous sommes entre nous, c'est le concours du Lénéaion, les étrangers ne sont pas encore là : ni les tributs n'ont été apportés, ni les alliés ne sont arrivés des villes ; mais nous sommes seuls aujourd'hui, rien que le pur froment de la Cité, les métèques en étant le son, si je puis dire. »

(*Acharniens*, 497-508, traduction H. Van Daele, éd. Belles Lettres)

Il est toujours difficile de prendre Aristophane à témoin, mais dans ce cas précis, Dikaiopolis semble défendre le droit à la liberté d'expression dans le contexte des grandes Dionysies. Les Lénéennes, affirme-t-il, sont « plus privées ». Contrairement aux Dionysies, il n'y a pas de tributs, pas d'alliés, et il est possible d'y exposer sans problème les vérités de la Cité. Aristophane suggère que le peuple se rendait très bien compte du rapport qui existait entre d'une part la fête, le rite qui consistait à apporter le tribut en présence de *xenoi*, et d'autre part la Cité qui s'affiche, la Cité consciente de son rôle et de son image en tant que puissance internationale.

Le troisième moment du cérémonial est lui-aussi lié de très près à la Cité en tant que puissance et autorité. Avant de jouer les tragédies, on proclamait devant la Cité, dans le théâtre même les noms des individus qui avaient contribué de quelque façon à illustrer la cité, et qui avaient reçu une guirlande ou une couronne en guise de récompense. Il s'agissait bien entendu d'un grand honneur pour lequel — cela va de soi — la compétition était féroce. Démosthène, toutefois, met en évidence les dimensions idéologiques d'une telle occasion :

Ἄλλὰ πρὸς θεῶν οὕτω σκαιὸς εἶ καὶ ἀναίσιθτος, Αἰσχίνη, ὥστ' οὐ δύνασαι λογίσσασθαι ὅτι τῷ μὲν στεφανουμένῳ τὸν αὐτὸν ἔχει ζῆλον ὁ στέφανος, ὅπου ἂν ἀναρρηθῆ, τοῦ δὲ τῶν στεφανούντων εἴνεκα συμφέροντος ἐν τῷ θεάτρῳ γίγνεται τὸ κήρυγμα ; Οἱ γὰρ ἀκούσαντες ἅπαντες εἰς τὸ ποιεῖν εὖ τὴν πόλιν προτρέπονται, καὶ τοὺς ἀποδιδόντας τὴν χάριν μᾶλλον ἐπαινοῦσι τοῦ στεφανουμένου. Διόπερ τὸν νόμον τοῦτον ἡ πόλις γέγραπεν.

« Mais, par les dieux, es-tu si sot et si inintelligent, Eschine, que tu ne puisses calculer que, si la couronne provoque la même admiration pour le bénéficiaire en quelque lieu qu'elle soit proclamée, c'est dans l'intérêt de ceux qui la décernent que la proclamation a lieu au théâtre ? Car tous les auditeurs sont incités à rendre service à l'Etat et accordent aux gens reconnaissants un éloge plus grand qu'à celui qui est couronné. C'est pourquoi l'Etat a rédigé cette loi. »

(*Sur la Couronne*, 120, traduction G. Mathieu, éd. Belles Lettres)

C'est, affirme-t-il, une façon d'applaudir le témoignage de gratitude donné par la cité plutôt que l'honneur fait à qui le reçoit. C'est, en fin de compte, pour encourager les autres. L'argument de Démosthène se réfère à un dogme fondamental de la croyance démocratique du cinquième siècle — selon lequel un homme agit dans l'intérêt de la *polis*. Ainsi, l'idée qu'exprime cette cérémonie n'est pas tant que l'individu et son succès sont importants, mais plutôt que la Cité admet qu'une contribution lui a été faite et qu'elle présente ses remerciements par le biais de cette cérémonie. Pour Démosthène, celle-ci a moins à voir avec le succès individuel qu'avec la projection et la promotion de devoirs civiques et d'une image civique de soi¹¹.

Si nous étions tentés d'oublier le contenu rhétorique de ce passage — le débat portant après tout sur la couronne de Démosthène lui-même — le discours d'Eschine *Contre Ctésiphon* dans lequel il poursuit l'homme qui avait proposé la couronne à Démosthène nous le rappelle aussitôt. Eschine conteste une telle présentation pour des raisons à la fois d'ordre technique et d'ordre personnel en ce qui concerne Démosthène. Il a perdu la cause, mais si Démosthène et Eschine sont d'accord sur un point, c'est qu'une telle présentation a lieu, comme le dit Eschine, « devant tous les Grecs »¹² et qu'une telle présentation implique nécessairement l'autorité du *demos*. La proclamation des noms des bienfaiteurs civiques est une autre façon de confirmer les liens et les devoirs existant entre les individus et la *polis*. Une telle attitude met en évidence la nécessité morale et sociale de contribuer au bien de la Cité, une telle contribution constituant l'essence de l'être humain au sein de la *polis* démocratique.

La quatrième cérémonie est également liée d'une façon intéressante à l'idéologie civique de la *polis* démocratique athénienne. La cérémonie est mentionnée dans le passage d'Isocrate que j'ai déjà cité. On amenait sur la scène les enfants des hommes tués sur le champ de bataille. Typiquement, pour son discours appelé *Sur la Paix*, Isocrate suggère que cette cérémonie avait pour objet de bien montrer aux autres Grecs le grand nombre d'orphelins ainsi que les autres désastres qui résultaient d'une politique d'agression. Mais une fois de plus, un passage additionnel tiré des orateurs nous permet d'indiquer comment Isocrate manipulait de façon idéologique un événement passé¹³. Je dis « événement passé » car il est clair, d'après un texte d'Eschine que cette cérémonie n'avait plus lieu en 330 :

Τίς γὰρ οὐκ ἂν ἀλγήσειεν ἄνθρωπος Ἑλλήν καὶ παιδευθεὶς ἐλευθερίως ἀναμνησθεὶς ἐν τῷ θεάτρῳ ἐκεῖνό γε, εἰ μηδὲν ἕτερον, ὅτι ταύτη ποτὲ τῇ ἡμέρᾳ μελλόντων ὡσπερ νυνὶ τῶν τραγωδῶν γίγνεσθαι, ὅτ' εὐνομεῖτο μᾶλλον ἢ πόλις καὶ βελτίοσι προστάταις ἐχρήτο, προελθὼν ὁ κῆρυξ καὶ παρασησάμενος τοὺς ὀρφανούς, ὧν οἱ πατέρες ἦσαν ἐν τῷ πολέμῳ τετελευτηκότες, νεανίσκους πανοπλία κεκοσμένους, ἐκήρυττε τὸ κάλλιστον κήρυγμα καὶ προτρεπτικώτατον πρὸς ἀρετὴν, ὅτι τούσδε τοὺς νεανίσκους, ὧν οἱ πατέρες ἐτελεύτησαν ἐν τῷ πολέμῳ ἄνδρες ἀγαθοὶ γενόμενοι, μέχρι μὲν ἤβης ὁ δῆμος ἔτρεφε, νυνὶ δὲ καθοπλίας τῆδε τῇ πανοπλίᾳ, ἀφίησιν ἀγαθὴ τύχη τρέπεσθαι ἐπὶ τὰ ἑαυτῶν, καὶ καλεῖ εἰς προεδρίαν. Τότε μὲν ταύτ' ἐκήρυττεν, ἀλλ' οὐ νῦν.

« Quel est le Grec, quel est l'homme élevé dans des sentiments généreux qui ne souffrirait pas en se rappelant, au théâtre, à défaut d'autre, le seul souvenir que voici ? Jadis, en un temps où la cité était mieux gouvernée et possédait de meilleurs chefs, ce même jour, au moment où, comme maintenant, l'on allait représenter les tragédies, le héraut s'avancait, présentait les orphelins dont les pères étaient mort à la guerre, adolescents revêtus de l'armure complète, et prononçait la plus belle des proclamations, la mieux faite pour inciter à la vertu : "Le peuple a élevé jusqu'à l'adolescence ces jeunes gens dont les pères sont morts à la guerre en vaillants guerriers ; et maintenant il les arme de cette armure complète, il les laisse chacun poursuivre sa carrière en les recommandant à la bonne fortune, et les invite à occuper le premier rang au théâtre." Ainsi parlait alors le héraut, mais non point aujourd'hui ».

(*Contre Ctésiphon*, 154, traduction V. Martin et G. de Budé, éd. Belles Lettres)

Il ne fait aucun doute qu'Eschine associe de très près cet événement à ce qui est attendu du discours civique. La Cité élevait et éduquait à ses frais les jeunes hommes dont les pères étaient considérés comme les héros de la Cité¹⁴ car ils étaient morts sur le champ de bataille. Au terme de cette période, ils paradaient en uniformes militaires eux aussi fournis par le *demós*. On les envoi tenter leur chance dans la vie et on les honore de places spéciales dans le théâtre. Un héraut proclame ce que la Cité a fait pour ces garçons et ce que, en tant qu'hommes, ils feront à leur tour pour la Cité.

Chacune de ces cérémonies mériterait une explication complète à partir de ce que j'ai appelé l'idéologie civique. A titre d'exemples, les travaux de Vernant et de Vidal-Naquet sur les liens étroits qui unissent les valeurs militaires et la citoyenneté dans la culture du cinquième siècle, ainsi que l'étude effectuée par N. Loraux et portant sur les idéaux collectifs qu'incarnent les institutions de l'enterrement public et de l'oraison funèbre, fournissent un arrière-plan particulièrement éloquent qui permet de comprendre que la parade des orphelins est un moment durant lequel le poids total de l'idéologie civique se fait ressentir¹⁵. En outre, une telle cérémonie tire une force considérable du fait qu'elle se déroule dans le cadre des Grandes Dionysies, qui constituent une fête civique importante. Nous voyons représentées, ritualisées, les exigences de la Cité envers l'individu en tant que citoyen et soldat.

Tout ceci rend les types de pièces qui suivent – stade suivant de la fête – absolument extraordinaires. Car la tragédie comme la comédie, par le biais de leur force transgressive, de leurs descriptions spécifiques et de leur usage des mythes et de la langue, mettent en jeu l'idéologie dominante exposée dans les cérémonies précédant les représentations d'une façon qui n'est pas du tout simple. En effet, les textes tragiques mettent en question, examinent et souvent bouleversent le langage de l'ordre de la Cité.

Interprétation : idéologie civique et tension dramatique.

Avant de justifier ces généralisations par des exemples plus détaillés, j'aimerais préciser qu'il y a certaines choses que je ne prétends pas et certaines façons selon lesquelles je ne pense pas que la tragédie mette la Cité en cause. En premier lieu, je ne pense pas que la notion de la *polis* en tant que constituant la base nécessaire de la civilisation soit sérieusement contestée. Le fait d'être ἄπολις est considéré comme étant un état au-delà la civilisation, et les notions exprimées par Aristote selon lesquelles la Cité viendrait logiquement avant les individus et la famille, ou que l'homme est un πολιτικὸν ζῷον sont des notions qui sont profondément enracinées dans la tragédie ainsi que dans les autres écrits des cinquième et quatrième siècles¹⁶.

En second lieu, je ne pense pas qu'il soit sérieusement mis en doute qu'Athènes fût le siège de cette civilisation de la *polis*. Athènes n'est pas seulement le sujet de plusieurs passages bien connus d'éloge – les savants ont rarement contesté le patriotisme de pièces telles que *Les Perses* – mais les travaux de recherche plus récents, particulièrement ceux effectués par P. Vidal-Naquet et F. Zeitlin, ont commencé à mettre en évidence une conscience des différences de conceptualisation des cités d'Argos, de Thèbes et d'Athènes dans les textes tragiques – une conscience d'un système de différences dans lequel Athènes semble positivement s'établir en opposition, en particulier aux aspects négatifs de la cité tragique de Thèbes¹⁷. Il est important de remarquer que les tragédies se situent le plus souvent dans des cités autres qu'Athènes et dans des temps autres que le présent.

En troisième lieu, je ne cherche pas à apporter une contribution quelconque à la question toujours controversée qui consiste à trouver des allusions spécifiques à des débats politiques contemporains dans le drame tragique. Lorsque je fais allusion à la mise en question d'une idéologie politique dominante, mon souci n'est pas d'invoquer la question de savoir si l'*Orestie* a été décrite en tant que commentaire sur l'admission des zeugites dans l'archontat.

En quatrième lieu, je ne veux pas qu'on pense que j'ai la prétention de pouvoir expliquer la façon dont tous les citoyens avaient coutume de réagir aux tragédies et aux comédies des Grandes Dionysies. Nous ne pouvons pas prétendre savoir comment un public athénien réagissait à une tragédie, et ce qui est plus important, l'idée de supposer que le public d'un drame ne ferait preuve que d'une identité ou d'une réaction collective homogène et uniforme, ou qu'une telle réaction collective présumée (qu'elle qu'en fût sa description) serait le seul objet véritable des critiques est d'une naïveté intolérable. Je ne cherche pas à suggérer que chaque citoyen ait quitté le théâtre profondément perplexe et réfléchissant sur la nature de l'idéologie civique – néanmoins l'idée d'un public uniformément et uniquement intéressé au « plaisir », aux « divertissements » est tout aussi banale. Ce que je cherche à décrire ici, c'est la tension qui existait entre la fête du drame en tant qu'institution civique et la lecture des textes se rapportant à cette institution. Comment des athéniens différents réconciliaient ou ce qu'ils pensaient de cette tension ne nous est tout simplement pas connu.

Ces restrictions étant faites, je souhaite maintenant étudier la signification même de cette tension qui prévalait entre les textes tragiques et l'idéologie de la Cité – étude que j'aborderai en tout premier lieu par le biais d'un exemple général, et ensuite, en ayant recours à deux cas plus spécifiques.

Durant les vingt cinq dernières années, de nombreuses et excellentes études ont été effectuées sur la nature du héros sophocléen. La description bien connue qu'a faite Knox de ce type sophocléen a été reprise par Winnington-Ingram qui a essayé, dans le cadre d'une étude très poussée, de voir comment un personnage tel qu'Ajax pouvait développer et pervertir un modèle homérique¹⁸.

Il n'est, bien entendu, pas difficile de se rendre compte que le héros sophocléen, étant donné les exigences féroces en individualisme qui l'animent et son engagement envers ses propres besoins et exigences face à la société ou aux pressions sociales, n'est pas vraiment un personnage qui pourrait être facilement intégré à l'idéologie démocratique ; il est donc parfaitement pertinent que des personnages tels qu'Ajax et Antigone soient opposés à des personnages qui utilisent des arguments standard à penchant idéologique contemporain. Antigone est affrontée par un homme qui essaie – du moins dans un certain sens – de renforcer la notion de la Cité en tant qu'ayant une revendication suprême sur un individu et sa fidélité. Ajax, ou plutôt le corps mort d'Ajax, est confronté par les arguments banals de Ménélas et d'Agamemnon qui ont besoin de la *σωφροσύνη* comme vertu politique sous forme d'obéissance aux gouverneurs de l'Etat. Il est également significatif qu'à la fois Créon et les Atrides en viennent, sous l'effet de la désobéissance résultant de leur opposition, à se rabattre sur des arguments et des recours de formes très basses. Dans

un sens, il pourrait s'avérer aisé et commode de penser que la description sophocléenne de héros tels qu'Antigone ou Ajax soient des fables morales qui démontrent les dangers de l'individualisme. Après tout, à la fois Ajax et Antigone meurent d'une façon qui est loin d'être glorieuse. Les actions des deux héros provoquent un bouleversement social et la violence désastreuse de la tragédie. Ceci impliquerait que les tragédies offraient une sorte de renversement, ce qui est fréquent durant les « temps sacrés »¹⁹ des fêtes : ainsi, les hommes sur le point de devenir guerriers peuvent être habillés en femmes ; et les éphèbes sont souvent décrits comme renversant les valeurs du rang des hoplites dans lequel ils sont supposés entrer²⁰.

Il est cependant évident que la situation n'est pas aussi claire que cela. Les difficultés afférentes à l'évaluation de personnages tels qu'Ajax, particulièrement en comparaison avec les hommes qui le suivent et à l'évaluation d'Antigone et de ses actions, ont provoqué quelques-uns des jugements les plus agressivement débattus et contradictoires de la critique tragique. Sophocle lui-même a été impliqué dans les cultes des héros – un phénomène religieux d'une certaine importance au cinquième siècle. La question de l'évaluation d'Ajax, à la fois de par ses qualités en tant que guerrier et de par son attitude en tant qu'homme, est problématique dans la pièce de Sophocle car l'exemple négatif d'Ajax est investi d'une certaine gloire. Le fait qu'Ajax soit décrit comme étant à la fois un héros remarquable et inacceptable par la société est une dynamique qui est essentielle à la tragédie de Sophocle. Le héros ne *renverse* pas simplement les normes de ce que s'adapter à la société signifie, mais il *problématise* une telle intégration.

Toutefois, cette problématisation de l'évaluation d'Ajax est surtout intéressante en termes de la fête tragique elle-même. En effet, outre les cérémonies de parade civique précédant la représentation, cérémonies qui expriment, en termes civiques, le rôle de l'homme en tant que guerrier et les revendications d'obligation de la Cité sur l'individu, une tragédie comme celle d'Ajax décrit un homme qui transgresse ces qualités et ces obligations et réalise sa grandeur et son statut surhumain, précisément par une telle transgression. La conduite d'Ajax va à l'encontre de tous les dogmes de l'idéologie civique démocratique, mais le fait d'aller trop loin le conduit à une sorte de majesté impressionnante. Peu nombreux sont ceux, de nos jours, qui pensent à Sophocle comme à quelqu'un qui se « détourne avec dégoût du monde dégénéré pour apprécier la compagnie agréable de héros »²¹ ; ses pièces sont marquées par leur genèse dans la *polis* athénienne du cinquième siècle en raison des tensions et paradoxes qui l'animent. C'est surtout la façon dont les pièces de Sophocle s'élèvent contre l'idéologie dominante si vigoureusement représentée dans les cérémonies précédant la pièce qui rendent ses drames considérablement plus radicaux et plus contestataires que ne le permet quelquefois l'image du « pieux Sophocle ». En effet, c'est surtout en raison de l'interaction du héros sophocléen avec l'idéologie dominante de la Cité que ce dernier est le personnage paradoxal si bien décrit par Knox et Winnington-Ingram. C'est la façon dont le héros ne peut trouver qu'une place inconfortable dans l'ordre de la Cité qui rend problématiques, non seulement le statut du héros mais aussi la sécurité du discours civique.

Ce statut si difficile du héros sophocléen pourra être plus facilement discerné dans une scène bien connue d'*Ajax* où il s'adresse à son fils pour la dernière fois (545-82).

Dans ce passage qui fait écho à la célèbre scène homérique décrivant Hector, Andromaque et leur fils à la porte Scées de Troie, Ajax exprime les valeurs qu'il espère que son fils adoptera ; il lui dit comment il devra suivre l'exemple de son père en tout, excepté ce qui concerne sa chance (550-1). Il annonce qu'il priera Teucer d'être le tuteur de l'enfant et demande également au chœur de rechercher celui-ci et de s'assurer que Teucer aura connaissance de sa volonté : envoyer son petit garçon chez Télamon et Eriboia, ses grands-parents (562-70). Pour ce qui est de ses armes, Ajax laisse son bouclier à son fils, mais annonce qu'il sera enterré avec le reste de son armure (572-7). Il est certain que cette scène soulève la question du rôle assumé par Ajax, celle de savoir comment déterminer la valeur du héros. Quel exemple représente-t-il pour son fils ? La question est présentée dans cette scène en termes de la transmission du père au fils de l'héritage matériel et spirituel, et surtout des valeurs militaires. Il est certain que les échos de la scène homérique d'Hector et d'Andromaque ne marquent pas simplement la différence entre Hector et Ajax, mais mettent également en évidence les valeurs et attitudes du monde épique, dans lequel la tragédie trouve ses racines, mais dont elle s'est sans cesse séparée²². Toutefois, ces éléments, si importants soient-ils dans le plan de cette scène, doivent également être considérés en termes du discours de l'Athènes du cinquième siècle dans lequel la pièce trouve sa genèse. En outre, la différence entre le comportement d'Ajax et la démocratie du cinquième siècle ne pourrait guère être mieux exprimée que par la juxtaposition des conseils d'Ajax à son enfant, du comportement social et militaire d'Ajax, de l'extrémisme héroïque d'Ajax, et du cérémonial précédant le concours où l'on voit ces orphelins éduqués et armés par l'état, professant leur fidélité à la *polis* et prenant la place qui leur revient au rang des hoplites. L'héritage qu'Ajax espère laisser, et qu'il laisse en fait, exprime la tension considérable qui existe entre lui-même et la représentation de ses actions et de son comportement dans la Cité du cinquième siècle.

Une telle juxtaposition n'est bien entendu pas une juxtaposition dramatique dans le sens normal d'une syntaxe de pratique théâtrale²³ : il s'agit d'une juxtaposition de valeurs qui existerait même si le cérémonial ne précède pas le drame. Les événements spécifiques dans le théâtre qui marquent si fortement la fête comme étant une manifestation de la *polis* mettent toutefois en évidence, et ceci de façon marquée et vivante, le monde contemporain et ses valeurs contre lesquelles résonnent la description d'Ajax et en fait la tragédie dans son ensemble. La scène d'Ajax avec son enfant, juxtaposée à la récente cérémonie des orphelins en uniforme militaire, modifie de façon significative la façon dont nous considérons non seulement la tragédie de Sophocle mais aussi la notion de l'enfant, celle de l'offre de conseils et de la présentation d'un exemple à suivre à ce dernier. Le contexte de la compréhension de cette scène va au delà de sa représentation dans un théâtre, au delà de ses interrelations avec Homère. Cette scène ne peut pas être complètement appréciée ni comprise si on ne reconnaît pas la « interplay » de son écriture avec l'idéologie de la *polis* d'Athènes du cinquième siècle.

Une analyse similaire pourrait être appliquée à plusieurs héros sophocléens²⁴, j'aimerais toutefois considérer brièvement dans cet écrit un autre exemple qui met encore plus en évidence l'étendue et la complexité des relations entre les textes tragiques et l'idéologie civique des cérémonies précédant le concours dramatique. Dans *Philoctète*, la question de l'intégration du héros dans la société est certainement soulevée, elle est en réalité essentielle à la pièce dans laquelle Sophocle a fait de Lemnos une île déserte, a privé Philoctète de tout contact humain et a reçu le plan d'Ulysse comme une tentative incitant Philoctète à revenir précisément dans le monde civilisé. Les critiques se sont concentrés de façon étendue sur Philoctète en tant que héros, sur la tension qui existe entre la culture et la sauvagerie, et sur l'intrigue complexe de la pièce²⁵. Pour ce qui est de mes objectifs actuels, c'est sur le personnage de Néoptolème que je désire me concentrer. Néoptolème est en fait le fils orphelin d'un célèbre héros militaire qui a été tué d'une manière noble durant la guerre²⁶. Il est également sur le point de se jeter lui-même dans l'expédition troyenne – il s'agit donc d'un jeune homme sur le point de prendre la place qui lui revient dans le groupe de guerriers. En outre, ce sont les gestes et le comportement de Néoptolème qui, depuis le début de la pièce, sont mis à l'épreuve (50-1) :

Ἀχιλλέως παῖ, δεῖ σ' ἐφ' οἷς ἐλήλυθας
γενναῖον εἶναι, μὴ μόνον τῷ σώματι...

« Ta mission, fils d'Achille, exige du courage
et non pas du courage physique seulement »

(traduction P. Mazon, éd. Belles Lettres)

Dans le dialogue qui fait suite aux instructions d'Ulysse, Néoptolème se demande s'il peut adopter une politique de duperie et être « noble »²⁷. Il aurait préféré, affirme-t-il, ne pas réussir en faisant le bien plutôt que de réussir en faisant le mal. Assurément, n'est-il pas ignoble (αἰσχρόν) de mentir, demande-t-il (108) ? Même lorsque le jeune homme accepte les instructions d'Ulysse, c'est en sachant qu'il est sur le point de compromettre ses propres valeurs (120) :

ἴτω· ποιήσω, πάσαν αἰσχύνην ἀφείς.

« C'est bien ; j'agirai donc en laissant tout scrupule ».

Lorsque Philoctète réalise que Néoptolème l'a trompé – et que Néoptolème confesse en hésitant le rôle qu'il a joué dans la duperie (895ff) – Philoctète et Néoptolème lui-même se réfèrent à sa « véritable nature » (902, 950, 971) comme militant contre la duperie. Néanmoins, Néoptolème rejette tout d'abord la possibilité de rendre l'arc en faisant appel à son devoir (925-6).

ἀλλ' οὐχ οἶόν τε τῶν γὰρ ἐν τέλει κλύειν
τό τ' ἔνδικόν με καὶ τὸ συμφέρον ποιεῖ.

Pour des raisons de justice (τὸ ἔνδικον) et d'opportunité (τὸ συμφέρον), Néoptolème se voit forcé d'écouter ceux qui ont le commandement. L'obéissance envers οἱ ἐν τέλει est bien entendu une exigence très souvent exprimée pour le maintien des liens d'une société démocratique aussi bien que hiérarchique. Cette valeur, toutefois, de même que les valeurs plus pragmatiques épousées par Ulysse, sont ébranlées tout d'abord par la profession de pitié de Néoptolème (965-6) et par la question angoissante « Hélas, que dois-je faire ? » (969), puis par l'acte de restitution de l'arc. Comme il avait affirmé qu'il était prêt à échouer noblement plutôt que de réussir d'une manière basse, il rejette maintenant sa supercherie comme étant précisément un échec, ἐξήμαρτον (1224); τὴν ἁμαρτίαν... ἁμαρτῶν (1248-9); comme il avait autrefois eu peur d'être bas (αἰσχροῦς) et qu'il avait soutenu accomplir « Ce qui est juste » (τὸ ἔνδικον), il affirme maintenant que ses actions sont basses et sans justice (1234) :

αἰσχροῦς γὰρ αὐτὰ κοῦδίκη λαβῶν ἔχω.

Toutefois, au moment de rendre l'arc, Ulysse rappelle de façon énergique à Néoptolème ce qu'il appelait autrefois son devoir (1293-4) :

« et moi je m'y oppose, les dieux m'en sont témoins au nom des fils d'Atrée et de toute l'armée »

Ce sont précisément ses obligations envers les Atrides, l'armée qui se trouve à Troie, et même les oracles divins pour leurs prédictions sur son rôle dans la chute de Troie que Néoptolème est en train de rejeter en faveur d'un ensemble de valeurs différentes. Le jeune homme est en effet prêt à désertir l'armée et à retourner en Grèce avec Philoctète (en dépit de quelques doutes 1403-4). La relation qu'il vient d'établir avec le héros semble l'emporter sur ce qui avait autrefois semblé être son devoir. Lorsqu'il se prépare à quitter la scène au vers 1407, Néoptolème tourne le dos à son rôle dans la guerre troyenne. « Néoptolème ne peut pas... défendre sa notion de l'honneur et bénéficier en même temps de la gloire d'un guerrier »²⁸.

L'apparition du *deus ex machina* (ou en l'occurrence plutôt du *héros ex machina*), qui renvoie Philoctète et Néoptolème à Troie, a donné lieu à l'un des débats les plus controversés de la critique Sophocléenne. Il ne fait aucun doute qu'Héraclès résout la tension entre la décision de Néoptolème et la version standard de la chute de Troie. Il s'agit certainement d'un coup de théâtre, d'une « seconde fin », comme on l'appelle encore, qui doit être lue à la lumière de la « première fin ». Mais qu'est-ce que signifie le rétablissement du déroulement prévu du mythe ? Est-ce que cela veut dire que l'adhésion de Néoptolème à un sens de l'honneur et de la pitié et son respect des devoirs dans sa relation de *philia* avec Philoctète doivent être rejetés ou outrepassés ? Si ce coup de théâtre doit être attribué aux dieux remettant en ordre le déroulement des événements, quel rapport cela a-t-il avec les valeurs

humaines exprimées dans le drame ? Est-ce que Sophocle désire cyniquement prouver, comme l'a fait Euripide, que ses personnages doivent sacrifier leur véritable nature et leurs meilleurs sentiments pour revivre les mythes ou les commandements divins dont ils ont hérité ? Est-ce Sophocle qui se demande si Philoctète et Néoptolème ont raison d'avoir rejeté l'expédition troyenne ? Peut-être que la seule conclusion vraisemblable du drame est qu'il est possible de déterminer les facteurs constitutifs du problème critique en raison de la tension entre la « première » et la « seconde » fin sans jamais être nécessairement sûr de sa résolution²⁹. Selon la conclusion de Winnington-Ingram : « Il est peu probable que les interprètes soient jamais d'accord sur le ton précis de la conclusion de la pièce »³⁰.

Mais que fait Néoptolème dans tout cela ? La pièce a soulevé des questions concernant son éducation (dans un sens général³¹, sur la façon dont il devrait agir dans une situation difficile spécifique. Mais par-dessus tout, elle a mis en évidence une tension entre, d'une part la possibilité qu'il prenne tout simplement part à l'expédition troyenne, se contentant d'obéir à ses chefs et d'adopter la voie qui le mènera à un succès militaire, et d'autre part, sa conception du bien, de ce qui est noble, de ce qu'il considère comme étant la façon correcte de se comporter. C'est la tension entre ces deux aspects qui conduit à la question tragique archétypale « Hélas, que dois-je faire ? » P. Vidal-Naquet a décrit la décision de Néoptolème comme étant un rejet des valeurs civiques collectives en faveur des valeurs familiales : il choisit « des valeurs familiales contre les valeurs civiques »³².

Cette décision, suivie par son renversement final en faveur de l'expédition de Troie doit être considérée, selon P. Vidal-Naquet, comme faisant partie de la transition de Néoptolème du statut d'éphèbe à celui d'hoplite. Bien qu'il soit évident que les matériaux que P. Vidal-Naquet a rassemblés sur la conceptualisation de l'éphèbe soient extrêmement importants et offrent une gamme d'idées permettant d'élaborer l'interprétation de cette pièce en particulier, il semble difficile de considérer Néoptolème sous l'angle d'un personnage qui se conforme absolument et complètement au schéma d'initiation que P. Vidal-Naquet a si bien défini. Les valeurs par lesquelles Néoptolème est concerné ne sont pas seulement celles de la famille — les aspects contradictoires du devoir *héroïque* par rapport aux attitudes changeantes du cinquième siècle doivent également être pris en compte — et, comme d'autres critiques l'ont remarqué, l'imagerie de la sauvagerie et de la culture de la pièce ne se conforme pas simplement au schéma bien défini que P. Vidal-Naquet semble requérir³³. D'ailleurs, l'utilisation du modèle anthropologique pourrait conduire à une sous-estimation de l'*incertitude* exprimée dans la double conclusion de la pièce, particulièrement en ce qui concerne Néoptolème. Cette incertitude peut être clairement observée à la lumière des cérémonies précédant le concours. Le héraut de la parade des orphelins proclame l'éducation que la Cité a donnée et le soutien qu'elle a apporté aux jeunes garçons, et le soutien futur que les jeunes garçons apporteront à la Cité en tant qu'hoplites et citoyens. La nécessité de se donner complètement à l'*éthos* collectif d'une idéologie militaire démocratique est fermement établie. L'implication de l'individu dans un tel *éthos* est affirmée de façon indiscutable dans le rite. Toutefois, l'implication sentimentale de Néoptolème dans *Philoctète* dramatise un conflit entre des valeurs morales et sociales et un engagement envers le besoin

collectif de l'expédition troyenne. Néoptolème est mis en position telle qu'il refuse son rôle militaire en vue de défendre ses notions du bien. L'incertitude de Néoptolème et le fait qu'il se rend compte de l'existence d'un conflit dans son système de croyances contrastent de façon frappante avec la certitude exprimée dans le rite de l'ouverture. Dans le serment éphébique, le jeune athénien a promis d'aider son collègue où qu'il soit dans la ligne³⁴ ; Néoptolème montre que l'implication de ces paroles n'est pas très claire.

En conséquence, Néoptolème ne peut être considéré comme représentant un exemple absolument positif en raison de sa noblesse, ni un exemple absolument négatif en raison de son désir de désertir l'armée et de son rôle dans la chute de Troie. On pourrait penser que les ordres qu'Héraclès donne à Philoctète à la fin du drame ont pour effet de réconcilier le développement de l'intrigue de Sophocle avec les attentes du mythe, mais ils ne résolvent pas pour autant la tension qui a conduit à la question angoissante de Néoptolème relative à ce qu'il devrait faire. Le fondement de sa décision et ce qu'il faut en penser restent problématiques (même si après les ordres du *deus ex machina*, Néoptolème ne doit pas poursuivre jusqu'à leur conclusion les implications de son choix). Le texte de *Philoctète* semble donc contester et mettre en jeu la revendication idéologique directe que les cérémonies précédant le concours semblent proclamer. Comme dans *Ajax*, la relation entre le rite de la fête et le drame est complexe. Le drame n'est pas l'exemple négatif en tant que renversement de la norme, mais plutôt le processus bien plus déroutant de l'investigation d'un *conflit* possible dans le système de croyances qui est présenté dans les cérémonies précédant les pièces. Néoptolème ne représente ni ne reflète simplement une notion athénienne de l'éphèbe du cinquième siècle, il soulève en outre des questions en ce qui le concerne.

Dans cet exposé, j'ai concentré mon attention sur deux pièces qui peuvent être directement mises en relation avec la quatrième des cérémonies que j'ai discutée. Un grand nombre d'autres exemples de complexité variée pourraient, bien entendu, être étudiés. Car, autant la parade des orphelins devant la Cité fait partie d'un système de croyances, autant un grand nombre d'autres scènes, ou de thèmes, ou de conflits décrits dans les textes tragiques ne peuvent être correctement appréciés qu'en termes de la puissance pénétrante de ce discours civique (si bien mise en évidence dans les cérémonies précédant le concours). Comme l'ont affirmé des critiques depuis Hegel, la tragédie dramatise les obligations contradictoires de la famille et de l'Etat. L'ordre hiérarchique de la famille et de l'Etat est décrit dans la tragédie comme étant la scène de tensions et de conflits – tensions et conflits entre membres de la même famille et entre les devoirs qui incombent aux rôles civiques et familiaux. La tragédie examine et sape sans cesse les significations certaines des mots séminaux du discours sur l'ordre social – δίκη, σωφρονεῖν, κράτος ; justice, sagesse, pouvoir, etc. – et décrit les tensions et ambiguïtés dans leur signification et leur usage³⁵. La tragédie décrit des thèmes tels que la dissolution et l'effondrement de l'ordre social, l'homme essayant d'aller au delà des limites et des normes du comportement social, un univers en conflit, l'agression, les impasses. C'est dans la relation existant entre la proclamation des liens, des devoirs et des obligations civiques durant la fête civique des Grandes Dionysies et les pièces contestatrices, troublantes et provocatrices

représentées durant cette fête que doit se trouver la signification du moment tragique³⁶.

Interaction entre cérémonial et drame.

Plutôt que de ne refléter que les valeurs culturelles d'un public du cinquième siècle, plutôt donc que de n'offrir que de simples messages didactiques des poètes de la Cité aux citoyens, la tragédie semble délibérément problématiser, rendre difficile la compréhension des valeurs exemplifiées dans le discours civique. Si les rites qui précèdent la représentation semblent proches des grandes cérémonies civiques telles que les funérailles publiques des hommes tués à la guerre, les pièces qui suivent sont radicalement différentes. Il est en outre important que les Grandes Dionysies se composent des pièces et des rites à la fois. *Et cette combinaison elle-même contribue à ce qu'on comprend par « discours civique » pour la polis démocratique d'Athènes.*

Les anthropologues considèrent d'habitude le temps sacré d'une fête comme une période d'inversion – des hommes habillés en femmes, des maîtres devenant des esclaves, le carnaval. L'ordre renversé. Même les approches subtiles de Victor Turner et de Dan Sperber³⁷ en ce qui a trait au processus du rite conduisent à des études de cas et à une théorie générale dans lesquelles les inversions et ambiguïtés de la scène liminale sont considérées comme « donnant un cachet général de légitimité aux positions structurales de la société »³⁸. Or, les descriptions tragiques d'une société qui s'effondre dans la transgression et la violence sont souvent considérées comme un tel renversement des normes. Mais juxtaposer des cérémonies aux représentations des textes tragiques du cinquième siècle incarne le processus bien plus difficile et bien plus troublant de la mise en question de la base même de ces normes, de cet ordre. La tragédie ne renverse pas seulement les normes de la société en nous offrant une série d'exemples négatifs, comme « Ne suivez pas tout simplement l'exemple d'Ulysse / Néoptolème / Philoctète ». Au lieu de cela, son objectif est de mettre en doute la sécurité même de l'opposition qui constitue la base véritable de l'ordre.

La religion est souvent considérée comme un domaine de conservatisme constant dans la société du cinquième siècle. La façon dont les critiques les plus spécialisés dans les domaines culturels ou anthropologiques ont abordé le rite, moment sacré dans et en dehors du temps, a été de le considérer comme un processus conduisant à la *communitas* de l'intégration sociale, à la suppression finale de la violence dans le cadre de laquelle toute reconnaissance de différences sociales est apotropaïque³⁹. Toutefois, c'est précisément parce que les modèles apotropaïques n'ont pas pu rendre compte de façon adéquate des Grandes Dionysies et de ses mises en question explicites, qu'elles constituent un objet d'étude intéressant pour les anthropologues comme pour les classiques.

A partir du cas des Grandes Dionysies, nous pouvons voir comment le développement de la démocratie, l'empire, le discours public, peuvent faire changer les rites d'une fête, et son contenu idéologique. En outre, la mise en question radicale des textes eux-mêmes mettent clairement en évidence les tensions et contraintes d'une

société qui se transforme rapidement. Nous pouvons considérer les Grandes Dionysies comme le témoignage d'un processus extraordinaire de développement de la Cité qui met *en jeu* la langue et les structures de pensée qui s'y développent. La fête religieuse n'est pas le reflet de la structure de la société, ni une contribution à son maintien, elle est plutôt le lieu de la reconnaissance de l'instabilité potentielle de cet ordre.

En conclusion, j'ai en tout premier lieu exposé certains moments des cérémonies qui avaient lieu aux Grandes Dionysies du cinquième siècle. Je les ai présentés comme étant révélateurs de la production de la fête tragique dans la *polis* démocratique. Ces cérémonies sont surtout concernées par les relations d'un individu avec la Cité, de ses liens et obligations, et comment ces relations sont exprimées en termes de son engagement militaire et de la conscience de ses devoirs d'homme en tant que soldat dans la Cité, conscience qui affecte sa notion du jeune homme en tant que jeune homme et sa place dans la société. Toutefois, les tragédies et comédies qui suivent — elles sont toutes deux un certain type de transgression — constituent, d'une manière importante, une mise en question des termes de ce discours civique. La tragédie est concernée par des obligations *contradictoires* de la famille et de l'Etat. La tragédie se concentre sur des jeunes gens dont l'attitude dans la société met cette dernière en jeu. La tragédie ne cesse de prendre des termes clés tirés du vocabulaire normatif et évaluatif du discours civique pour décrire des conflits et ambiguïtés de leurs significations et usages.

Qu'est-ce que cela a à voir avec Dionysos, le dieu au nom duquel la fête est tenue ? Les Athéniens avaient coutume de dire « Cela n'a rien à voir avec Dionysos ». Avaient-ils raison d'attribuer ce dire aux Dionysies urbaines ? Dionysos est le personnage divin du monde ancien le plus étudié des temps modernes. Henrichs, dans son étude récente du dieu et de ses interprètes, a commencé par souligner quatre domaines principaux d'influence de ce dieu, à savoir, le vin et la vitalité, la folie rituelle, le masque et le théâtre, une survie heureuse⁴⁰. Mais il s'est très vite mis à qualifier et à redéfinir ces domaines (« dieu du vin et de la convivialité » (205) devient « dieu du vin et évasion de la réalité de tous les jours » (209), et il écrit finalement « Pratiquement toute personne qui a une opinion informée sur le sujet semble concéder qu'il est non seulement difficile d'obtenir une idée équilibrée et uniforme de Dionysos et de sa place dans l'histoire mais qu'elle est essentiellement incompatible avec la complexité du dieu et de ses manifestations disparates... Dionysos échappe à toute tentative de définition » (209). Henrichs suggère ensuite, toutefois, que la méthode d'analyse la plus profitable a été lancée par Otto, qui « a résumé Dionysos comme étant le dieu du paradoxe » (234). Cette opinion est réitérée dans l'étude récente de M. Daraki qui écrit : « Toutes ces jonctions d'opposés répètent, sur divers registres, ce qui déjà s'annonçait dans l'identité contradictoire du dieu mortel » et « Dionysos est *une autre façon de penser* »⁴¹. Ségal écrit également que « Dionysos fait fonction de principe qui détruit les différences »⁴², et il a essayé de décrire en détail « les inversions et contradictions multiples de Dionysos »⁴³ dans les *Bacchantes* en particulier. Tant par

les illusions et transgressions de l'expérience théâtrale, que par la libération de l'extase ménadique ou du vin, la sphère de Dionysos semblerait précisément englober le sens du paradoxe et de l'inversion que j'ai décrit dans les relations entre les cérémonies précédant la représentation et les pièces dans les Dionysis urbaines. C'est *l'interaction entre les normes et la transgression* représentées dans la fête tragique qui en fait une occasion dionysiaque.

Les circonstances spéciales de la fête dionysiaque de la Cité engendrent la licence spéciale de la comédie avec ses obscénités et ses satires, et la licence spéciale de la tragédie, avec ses images de l'effondrement de la société. Ces deux visages de Dionysos constituent la fête. Les tensions et ambiguïtés que la tragédie et la comédie déclenchent d'une façon qui leur est propre, les tensions et ambiguïtés qui sont engendrées par la transition de la tragédie à la comédie tombent toutes sous l'égide de ce seul dieu qui est associé à l'illusion et aux changements, au paradoxe et à l'ambiguïté, à la libération et à la transgression. Contrairement aux parades de rhétorique civique qu'on a pu observer lors d'occasions telles que l'oraison funèbre de Périclès ou les discours politiques de Démosthène, les Grandes Dionysies en tant que fête de la Cité dédiées à Dionysos, offrent une gamme complète de *transgressions dionysiaques* — les émotions et les idées puissantes et dangereuses, la contestation subtile et ironique, la comédie obscène, scatologique et tapageuse. La fête tragique n'offre pas seulement la puissance et la profondeur d'une bonne littérature dramatique, elle reflète aussi le processus extraordinaire de la Cité en cours de développement qui met en jeu son langage et ses structures de pensée sous l'influence de Dionysos souriant et dangereux.

La tragédie doit en conséquence être comprise en termes de la fête dont elle fait partie intégrante, et le silence des critiques relativement aux cérémonies précédant le concours est indicatif de leur mauvaise grâce générale à prendre en compte, tant le contexte étendu des textes tragiques, que les difficultés spécifiques inhérentes à la lecture de cette littérature de transgression et d'impasse.

Cette étude montre comment se développent, durant la fête, des rites spéciaux et sont produites des pièces spécifiques, qui ne sont pas seulement marquées par leur genèse spécifique durant le cinquième siècle, mais qui, de plus, nous permettent de percevoir le caractère radical du festival dramatique — l'expression rituelle de plus en plus marquée de l'idéologie juxtaposée à une critique troublante de plus en plus explicite. Apporter un tel correctif aux comptes rendus habituels des anthropologues met clairement en évidence une société qui se transforme rapidement, et qui plus est, la façon dont la conscience d'une société en désaccord avec elle-même pénètre au cœur même d'un événement civique important⁴⁴.

NOTES

1. Pour une version d'un tel exposé et une bibliographie, voir Henrichs A., « Loss of self, suffering, violence: the modern view of Dionysus from Nietzsche to Girard », *HSCP* 88, 1984, p. 205-40.
2. Voir (e.g.) Vernant J.P. et Vidal-Naquet P., *Mythe et tragédies en Grèce ancienne*, Paris, 1972 ; Zeitlin F., *Under the sign of the shield: semiotics and Aeschylus « Seven against Thebes »*, Rome, 1982 ; Segal C.P., *Tragedy and civilization. An interpretation of Sophocles*, Cambridge, Mass., 1981, et *Dionysiac poetics and Euripides' « Bacchæ »*, Princeton, 1982 ; Foley H.P., *Ritual irony: poetry and sacrifice in Euripides*, Ithaca, 1985 ; Loraux N., *Les enfants d'Athéna*, Paris, 1981 ; Goldhill S.D., *Language, sexuality, narrative: the Oresteia*, Cambridge, 1984 et *Reading Greek tragedy*, Cambridge, 1986.
3. Pour les témoignages, voir Pickard-Cambridge A., *The dramatic festivals of Athens*, Oxford, 1968².
4. Daraki M., *Dionysos*, Paris, 1985.
5. Burkert W., *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Stuttgart, 1977 ; Detienne M., *Dionysos mis à mort*, Paris, 1977.
6. Taplin O., *Greek tragedy in action*, London, 1978 (ma traduction).
7. Je l'ai discuté dans « The Great Dionysia and civic ideology », *JHS* cvii (1987) en préparation.
8. Cartledge P.A., « The Greek religious festivals », dans *Greek religion and society*, ed. Easterling P.E. et Muir J.V., Cambridge, 1985, fait référence à trois de ces cérémonials, mais son interprétation est trop superficielle.
9. *IG* II² 1496.
10. Ce passage souligne que même si on parle de « normes du discours civique », le signification de ces cérémonials dépend aussi du spectateur.
11. Voir la précision donnée sur un décret honorifique par des chorèges du dème Aixone : « ... afin que les autres chorèges soient remplis de zèle... et pour que chaque année les habitants d'Aixone célèbrent les Dionysos le plus brillamment possible », P. Ghiron-Bistagne, *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Paris, 1976, p. 87-88.
12. *Contre Ctesiphon* 43.8 ; voir aussi 49.3.
13. Voir note 10.
14. Voir Loraux N., *L'Invention d'Athènes*, Paris, 1981, sur *agathoi*, particulièrement p. 99-101.
15. Voir particulièrement Vernant J.P., ed. *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*, Paris, 1968 ; Vernant J.P., *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris, 1974 ; Vidal-Naquet P., *Le Chasseur noir: formes de pensée et formes de société dans le monde grec*, Paris, 1981 ; Loraux N., (notes 2 et 14).
16. Voir e.g. Finley M., *Politics in the ancient world*, Cambridge, 1983, 122ff : « Not all Athenians held the same views and not all Greeks were Athenians, but the evidence is decisive that nearly all of them would have accepted as premises, one might say as axioms, that the good life was possible only in a polis » (p. 125).
17. Vidal-Naquet P., « Œdipe entre deux cités », dans Vernant J.P. et Vidal-Naquet P., *Mythe et tragédie II*, Paris, 1986 ; Zeitlin F., « Thebes: theater of self and society in Athenian drama », dans *Greek tragedy and political theory*, ed. Euben J.P., Berkeley, 1986.

18. Knox B.M.W., *The heroic temper*, Berkeley, 1964, passim ; Winnington-Ingram R., *Sophocles : an interpretation*, Cambridge, 1980, 11ff et 304ff ; et sur Ajax en particulier, voir Easterling P.E., « The tragic Homer », *BICS* 31, 1984, 1-8 ; Segal C.P., *Tragedy and civilization. An interpretation of Sophocles*, Cambridge, Mass., 1981, discute bien l'intégration du héros dans la société.
19. Une notion traditionnelle d'anthropologie depuis Van Gennep A., *Les rites de passage*, Paris, 1908 ; voir e.g. Leach E.R., « On time and false noses », dans *Rethinking anthropology*, London, 1966.
20. Voir Vidal-Naquet P. (note 15) ; Calame C., *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, 2 vols., Rome, 1977 ; Brelich A., *Paides e parthenoi*, Rome, 1969 ; Jeanmaire H., *Couroi et couretes*, Lille, 1939 ; et en général voir Turner V.W., *The forest of symbols*, Ithaca, 1967 et *The ritual process*, Rochester, 1969.
21. Winnington-Ingram (note 18), ma traduction.
22. Voir Goldhill S.D., *Reading Greek tragedy*, Cambridge, 1986, p.138-167 pour discussion et une bibliographie.
23. Voir Elam K., *The semiotics of theatre and drama*, London, 1980.
24. J'ai discuté *Célope Roi* et *Antigone* en tels termes ; voir Goldhill S.D. (note 22), ch. 4.6. et 8.
25. Pour une vue générale des critiques, voir Easterling P.E., « *Philoctetes* and modern criticism », *ICS* 3, 1978, p.27-39. Depuis cet exposé, deux livres importants ont été publiés, Winnington-Ingram (note 18) et Segal (note 18).
26. Souvent souligné dans le texte, e.g. 336 ἀλλ' εὐγενῆς μὲν ὁ κτανῶν τε χῶθανῶν. Voir Rose P.W., « Sophocles' *Philoctetes* and the teachings of the sophists », *HSCP* 80, 1976, p. 50-105, particulièrement 97 n. 97.
27. Sur le sens variable de γενναῖος, voir Avery H.C., « Herakles, Philoctetes, Neoptolemus », *Hermes* 93, 1965, p. 289.
28. Winnington-Ingram (note 18) p. 298, ma traduction.
29. Gill C., « Bow, oracle and epiphany in Sophocles' *Philoctetes* », *G & R* 27, 1980, p.137-45 et Mathiessen K., « Philoktet oder der Resozialisierung », *Wurz. Jahr.* 7, 1981, p.11-26 : tous les deux commentent d'une manière intéressante sur la réintégration de Philoctète dans la société, mais tous les deux sous-estiment les problèmes que pose le choix de Néoptolème en ce qui concerne la clôture du drame.
30. Winnington-Ingram (note 18) p. 301, ma traduction.
31. Voir Rose (note 26) passim.
32. Vernant et Vidal-Naquet (note 2) p. 177 ; et voir aussi Vidal-Naquet (note 15) p. 125-207.
33. Voir Segal (note 18) p.292-361 ; Winnington-Ingram (note 18) 301 et « Sophoclea », *BICS* 26, 1979, p.10-11 ; Easterling (note 25) p.36-9 ; et aussi la polémique de di Benedetto V., « Il "Filottete" e l'efebia secondo Pierre Vidal-Naquet », *Belfagor* 33, 1978, p. 191-297.
34. Οὐδὲ λείψω τὸν παραστάτην ὅπου ἂν στοχῆσω. Sur la date du serment éphébique, voir Siewart P., « The ephebic oath in fifth-century Athens », *JHS* lxxxvii, 1977, 102-11 ; McCulloch H.Y. et Cameron H.D., « Septem 12-3 and the Athenian *ephebeia* », *ICS* 5, 1980, p. 1-14.

35. On peut offrir une bibliographie immense. En général, voir Vernant et Vidal-Naquet (note 2) ch. 1-3 : et Goldhill (notes 2 et 22) ; Zeitlin (note 2).
36. « Moment tragique » est une phrase de Vernant et Vidal-Naquet (note 2).
37. Turner V.W., (note 20) ; Sperber D., *Rethinking symbolism*, Cambridge, 1974.
38. Turner V.W., *The ritual process*, Rochester, 1969, 97, ma traduction.
39. Pour un résumé utile des vues modernes, voir Lane C., *The rites of rulers : rituals in industrial society — the Soviet case*, Cambridge, 1981, 1ff ; aussi Lukes S., « Political ritual and social integration », *Sociology* 9, 1975, p. 289-308. Burkert W., *Homo necans*, Berlin, 1972 et Girard R., *La violence et le sacré*, Paris, 1972, ont appuyé sur le modèle apotropaïque pour les études classiques.
40. Voir note 1.
41. Daraki M., (note 4) p. 28 ; p. 232.
42. Segal (note 18) p. 234, ma traduction.
43. Segal (note 18) p. 266, ma traduction.
44. Je dois remercier Madame Ghiron-Bistagne pour l'invitation à Montpellier et Michel Audet pour toute son assistance.

Simon Goldhill

POMPA ET CARMINA LUDIQUES

par Florence DUPONT
Université de Paris IV-Sorbonne

Cet exposé est le résultat d'une collaboration avec G. Devallet, ou plus exactement une mise au point systématique d'une série de recherches parallèles et convergentes sur les jeux romains d'un point de vue anthropologique. Ce travail commun s'est concrétisé d'abord par deux conférences présentées lors de la Session d'Aussois de l'été 1985 et destinée à paraître dans la revue *Lallies* de 1985. G. Devallet avait montré la mise en place rituelle de l'espace ludique par la pratique de la *pompa*. J'avais personnellement regardé à sa suite comment la nature de cet espace impliquait un certain fonctionnement de la parole au sein de cet espace. L'exploitation théorique de ces études, qui est donc l'objet de cet exposé, se fera volontairement sous une forme programmatique. Le titre pourrait en être : Prolegomènes à toute lecture anthropologique du théâtre latin ? Titre interrogatif qui voudrait « provoquer », aux deux sens du terme, c'est-à-dire engager un dialogue avec tous ceux qui pratiquent le théâtre latin et pousser ceux qui le méconnaîtraient à regarder du côté de ce théâtre.

Je poserai une première affirmation qui est une évidence paradoxale. A Rome, le théâtre n'existe pas, il n'y a que des jeux scéniques. Cela pour éviter les pièges de la traduction qui feraient supposer qu'un théâtre anhistorique et transculturel, bien commun de l'Humanité, s'incarnerait çà et là, en Grèce, à Rome ou dans la France de Louis XIV.

Ces jeux scéniques, *ludi scaenici*, se replacent d'eux-mêmes parmi les autres jeux romains par la simple exploitation de leur dénomination.

- *Ludi* : le terme latin désigne une pratique collective spécifique de la civilisation romaine. Les plus anciens *ludi* qui serviront de lieu d'accueil à une scène, sont une cérémonie publique qui ont lieu à la fin de la saison guerrière, à la fin de l'été. Ces jeux sont de type différent, selon les spectacles, *spectacula*, qui y sont donnés.

- *Ludi circenses* : ce sont des jeux qui aboutissent à un spectacle ayant lieu dans le Grand Cirque, au pied du Palatin et consistant dans des courses de chevaux.

- *Ludi scœnici* : ce sont des jeux aboutissant à un spectacle ayant lieu devant une *scœna*, un décor constitué par la façade d'une baraque provisoire (*scœna*), et consistant en ballets ou pièces de théâtre musicales. Les jeux scéniques sont eux-mêmes de divers types selon que le spectacle est fait de ballets sans textes ou de pièces de théâtre à textes. En ce dernier cas, le texte étant une traduction d'une pièce étrangère, on parle de *ludi grœci* ou de *ludi osci*, selon que le poète a traduit une tragédie ou une comédie grecques, ou encore une farce atellane, d'origine campanienne, écrite en osque.

Ainsi à la classification entre jeux du cirque et jeux scéniques se superpose celle entre jeux romains et jeux grecs ou osques. Mais ces deux classifications ne posent qu'une structure analytique et ne rendent pas compte de la pratique rituelle qui se fait selon un système d'emboîtement. Par exemple si les jeux scéniques s'opposent aux jeux du cirque par le lieu du spectacle, ils appartiennent à la même fête, car il ne peut y avoir de jeux scéniques qui ne soient enclavés dans des jeux du cirque.

Voici donc ce système d'emboîtement :

- *Ludi*.

Les jeux forment le rituel qui englobe les différents spectacles s'y donnant. Ce rituel associe une *pompa*, une procession qui ouvre la cérémonie et l'installe dans l'espace et le temps, et au moins un jour de courses dans le Grand Cirque. Jupiter est la divinité de cette fête dont le noyau rituel est, historiquement, les Grands Jeux ou Jeux Romains.

- *Ludi scœnici*.

Emboîtés dans ce premier rituel, les *ludi scœnici*. Ils se situent, lors du déroulement de la fête entre la *pompa* et les courses du cirque. Enclavement chronologique qui est parfois aussi topographique, car il arrive souvent que la *scœna* soit construite dans le Cirque. Enfin le récit de Tite Live rapporte que les *ludi scœnici* ont été accueillis comme une pratique nouvelle, au sein des anciens Jeux Romains¹. Historique ou non, ce récit montre en tout cas que les Romains ont conscience de l'emboîtement des *ludi scœnici* dans le rituel des Jeux.

- *Ludi grœci* :

Les pièces traduites du grec ne sont pas une forme particulière de jeux scéniques, mais sont aussi emboîtées dans les jeux scéniques comme ceux-ci l'étaient dans les Jeux. En effet une tragédie latine, traduite du grec, est toujours suivie d'un spectacle de danses bouffonnes, *exodium*, qui perpétuent les anciens *ludi scœnici*, ballets sans textes. L'*exodium*, aux dires des Anciens, servait à rétablir le rire et l'atmosphère joyeuse propre aux Jeux. Le récit de Tite Live, là aussi, donne une explication historique de l'emboîtement du théâtre à texte dans les *ludi scœnici*.

Les *ludi* sont donc la niche culturelle qui accueille un spectacle étranger. Ainsi une altérité fonctionnelle qui est celle du théâtre dans la culture romaine, trouve sa juste place combinant exotisme et intégration. Enchassés dans les *ludi*, les jeux scéniques sont culturellement homogènes à l'espace ludique selon une modalité

proprement romaine : leur présence ne doit pas *interrompre* le rituel². Mais en même temps le spectacle maintient des traits d'altérité : noms grecs, lieux grecs, institutions grecques, fable dramatique, texte en vers quantitatifs.

L'espace ludique.

Tous les *ludi* commencent par une procession, *pompa*, dont la description a été faite par Denys d'Halicarnasse³. Cette *pompa* n'est qu'une des nombreuses processions rituelles romaines dont les plus connues sont la *pompa* funèbre et la *pompa* triomphale. La *pompa* à Rome sert à mettre en place un espace différent, soit le temps de son passage, procession linéaire, soit pour une certaine durée, procession circulaire installant le cirque par exemple ou un bûcher funèbre. *Pompa* funèbre et *pompa* triomphale suspendent, le temps que passe le mort ou l'armée de l'*imperator*, les interdits qui frappent l'espace jupitérien, interdit aux armes et à la mort. L'*urbs* est envahie par son extérieur. La *pompa* ludique agit de façon semblable mais inverse. La Ville devient totalement jupitérienne, le *pomærium* s'ouvre et absorbe ceux qui étaient des soldats pour en refaire des civils. Tout ce qui dans Rome lui vient de Mars, la vie politique, la hiérarchie sociale, tout cela est annulé. C'est le passage du cercle de Mars au cercle du *pomærium*, de *bellum* à *otium*, du monde de l'effort à celui du plaisir. Pour parler latin, c'est la rupture de la *militia*, l'univers du service militaire, par l'*otium urbanum*, les plaisirs de la Ville⁴.

Cette rupture rituelle se réalise grâce à la musique des flûtes, le rire et la danse, les trois étant ici, indissociables. Car la danse est à Rome imitation, parodique ou non. Les danseurs de la procession ludique, les ludions, imitent les soldats qu'ils cessent ainsi d'être, donnant à rire d'eux-mêmes. Faux soldats qui dansent l'exercice, ils ôtent le sérieux, « déréalisent », expulsent l'art militaire après l'avoir actualisé.

Le noyau rituel de la cérémonie est clairement indiqué par le radical *LUD-* que l'on retrouve dans *ludius*, le danseur, *ludere*, jouer et danser, *ludus*, le lieu où l'on imite pour apprendre⁵. Le *ludius* est, en effet, le danseur de la procession des jeux, et deviendra l'acteur des jeux scéniques. *Ludere* signifie à la fois « danser et se moquer de, tourner en dérision », ce qui ne se comprend que par l'intermédiaire du mime. Enfin *ludus* est l'école où les enfants apprennent à lire et écrire, la caserne où les gladiateurs sont formés au combat et, au pluriel, les jeux de l'*otium*, le spectacle des loisirs. Là aussi l'imitation est la médiation entre les divers sens du nom. L'apprentissage des gestes et non la recherche d'un résultat est enseigné dans un *ludus*. L'élève intègre un enchaînement gestuel par un rythme musical. Son corps n'est pas régi par sa volonté mais par le son de la flûte.

Ainsi l'imitation dans les jeux n'est-elle pas automatiquement drôle, et toute imitation à Rome n'est pas nécessairement parodique. On dirait plutôt que le rire est là pour signifier la déréalisation, pour rappeler que rien n'est sérieux.

Donc la *pompa* ludique actualise en même temps qu'elle expulse tout ce qui est étranger, hétérogène à l'espace ludique : ce qui relève de *bellum* et du *negotium*. Cet espace est sans cesse à constituer par la danse des ludions qui ne doit jamais s'arrêter.

Il y a continûment actualisation et expulsion, l'espace ludique est essentiellement éphémère, comme tout espace de *pompa*.

La seule façon de fixer la *pompa*, d'installer pour un temps le ludisme en un lieu, est de tracer une courbe fermée, *circus*. C'est ce que fait la *pompa* ludique dans le *Circus Maximus* dont elle réactive la fonction. La *pompa* trace le lieu du spectacle et le public s'installe à la périphérie : anneau des Quirites, du peuple de la paix installé par curies, selon une division qui ignore la fortune et l'origine territoriale. Le spectacle est constitué par des courses de chevaux qui tournent en rond, ce qui est bien le comble du dérisoire. Ce spectacle est rituellement l'équivalent de la danse des ludions, car s'il s'interrompt, la cérémonie n'est pas interrompue pourvu qu'un danseur au moins continue à sautiller au son de la flûte⁶.

Puisque le théâtre est enclavé dans les jeux, logiquement, les spectacles scéniques doivent relever de la même nature ludique que la *pompa* et que les courses du cirque. Ce qui, si cela se trouve vérifié, implique que rien de ce qui y est dit, n'y est sérieux, qu'il n'y est pas question de vérité ni, non plus, de paroles efficaces. Ou pour reprendre des termes latins on ne prononce sur scène ni *oratio* ni *carmen*, ni discours persuasifs ni chants performatifs. Or cette déduction logique est confirmée par le témoignage des Anciens⁷. Varron, par exemple, refuse à la parole ludique en général et théâtrale en particulier, toute valeur performative. Il définit ainsi le verbe *spondeo*, promettre, comme « *dicere spondeo* », « dire je promets ». Puis il précise qu'il n'y a pas promesse si l'on n'agit pas « *sua sponte* », « de sa propre volonté », ou si l'on promet « *jocandi causa* », « pour plaisanter ». Le type de promesse qui n'a pas lieu *sua sponte*, dit-il encore, est celle qui est faite sur scène par un acteur. De la même façon le Digeste cite deux cas où après l'avoir prononcée on n'est pas tenu par une promesse : soit si l'on a dit « *spondeo per jocum* », « pour plaisanter », soit si on a cité le mot pour en expliquer le sens, « *demonstrandi intellectus causa* ». Varron et le Digeste présentent donc trois cas de déréalisation ludique de la parole : par la parole dictée, comme celle d'un rôle, la plaisanterie, l'apprentissage.

Une fois établi que la parole théâtrale n'était pas sérieuse, encore faut-il voir comment se fait la perception de cette parole. Si le théâtre était toujours comique, chanté et dansé, nous serions dans la pure continuité de la *pompa* à la scène, c'est ce qui se passe dans les anciens jeux scéniques, ou dans l'*exodium*. Mais ce n'est pas le cas dans les comédies et les tragédies où le rire n'est pas présent à tous les instants et où certains passages ne sont ni chantés ni dansés mais simplement récités. Pour comprendre par quelle technique ces passages ont été intégrés à l'espace ludique revenons à la *pompa* des jeux. Les *ludi* permettent un certain type de paroles : *joca*, les plaisanteries. Telles qu'on les connaît en particulier dans la *pompa* triomphale. Elles constituent les chansons de soldats qui accompagnent l'*imperator* sur le parcours. On les appelle *carmina incondita* ou *versus quadrati*. Ce sont des insultes grossières qui tourment le général en ridicule, impensables en dehors du contexte des jeux où rien n'a d'importance, où la *disciplina* des armées est « oubliée ».

Mais revenons sur les deux noms donnés à ces chansons. *Carmen inconditum*, chant improvisé ou plus exactement chant de circonstance qui ne sera pas conservé. L'expression s'oppose au *carmen conditum* qui désigne les textes rituels conservés par écrit souvent depuis le début des temps. Mais *Carmen*, ces chants s'opposent

aussi au discours et à la conversation, ils ont un rythme, ils font chanter la langue, ce qui ne veut pas dire qu'ils soient en vers quantitatifs. Cette notion de rythme se retrouve dans l'expression *versus quadrati*. Est *quadratus*⁸ tout texte qui a du rythme, du *numerus*, c'est-à-dire un rythme qui ne vient pas d'un découpage en quantités fixes, mais qui repose sur un système de figures : opposition, antithèse, parallélisme, symétrie, allitération, homophonie. Enfin le mot *versus* indique que le texte est découpé par la musique des flûtes sur le modèles des pas de danse. Car *versus* signifie anciennement en latin « pas de danse » avant de désigner le vers au sens prosodique du terme. Si l'on fait maintenant un parallèle entre le corps des *ludions* et les chants des soldats on voit que la musique des flûtes et les jeux de mots jouent le même rôle que la danse parodique, ils déréalisent ce qui est énoncé et l'énonciation elle-même. Car qu'est-ce qu'un jeu de mots si ce n'est son travestissement, une façon de faire porter un masque au sens, de le détourner ? Pour plus de clarté citons un de ces chants de soldat dont la victime fut César⁹ :

*Gallias Cæsar subegit, Nicomedes Cæsarem
Ecce Cæsar nunc triumphat qui subegit Gallias
Nicomedes non triumphat qui subegit Cæsarem*

C'est-à-dire :

César a soumis les Gaules, Nicomède a soumis César,
Voici César qui aujourd'hui célèbre son triomphe sur les Gaules qu'il a soumises,
Nicomède ne célèbre pas de triomphe sur César qu'il a soumis.

Signalons rapidement les reprises, les parallélismes, les oppositions qui constituent le rythme, *numerus*, de ce chant, pour en venir à la plaisanterie. Celle-ci repose sur le double sens de *subegit* : soumettre au sens militaire et au sens érotique du terme. Il s'agit d'une allusion aux rapports de César jeune avec le roi Nicomède de Bithynie auprès duquel il avait été ambassadeur. Le sens érotique du verbe devient une dérision ludique de son sens militaire qui permet le renversement de situation, le vainqueur devenant le vaincu, le roi Nicomède prenant la place de César et César celle de Vercingétorix, traîné enchaîné à son char. Mais en même temps cette image dès qu'elle est constituée est expulsée par le rire. Le *carmen* est la parole efficace par excellence, la parole dangereuse dont l'efficacité est détruite par la musique des flûtes et le mime, imitation et danse.

Maintenant regardons les textes de théâtre. Il y a trois types de paroles dramatiques :

1. Les chants de l'*exodium*, improvisés et drôles à la façon des chants ludiques ; ce sont des *carmina incondita*.
2. Les *cantica* de la comédie et de la tragédie. Découpés en *versus* ils sont chantés et dansés et par là-même déréalisés. En plus les *cantica* de comédie sont parsemés de *joca*.
3. Les *diverbia* sont dits sans danse et sans musique. Mais ils sont écrits en vers quantitatifs, sur le modèle des vers grecs. Or ce rythme donné par la scansion est

assimilé par les Romains à un rythme extérieur donné par le flûte. C'est le même terme *modus* qui désigne l'un et l'autre. En outre le découpage du texte en unités composées d'un certain nombre de pieds se formule par le vocabulaire de l'art de la danse, puisque ces unités prennent le nom de *versus*. Ainsi *modus* et *versus* métriques donnent au texte de *diverbium* cette irréalité indispensable à leur énonciation dans le cadre des jeux.

De cette façon la cohérence de l'espace ludique est réalisée par des moyens divers mais qui tous aboutissent au même résultat, retirer au spectacle toute forme de réalisme. On terminera par un exemple qui devrait faire sentir combien cette déréalisation de la parole théâtrale était essentielle. Voici deux prières, deux *carmina*, l'une est un vrai *carmen*, puisqu'elle appartient au rituel des *Ambarvalia* ; l'autre est la prière de Cassandre dans *Le Cheval de Troie* de Livius Andronicus :

*Mars pater
te præcor quæsoque
uti sies volens propitius*

et

*Da mihi hosce opes
quos peto quos precor
porrige, opitula.*

On voit bien qu'il s'agit de deux énoncés semblables, avec le même rythme, la répétition des synonymes, « *præcor* », « *quæso* », « *peto* », « je demande », « *porrige, opitula* », « donne », « *volens, propitius* », « bienveillant ». La prière tragique fait encore plus vraie que la vraie avec la reprise de *opes* dans *opitula* qui est lui-même un archaïsme religieux. Il était donc indispensable qu'il y eût un signe indubitable de l'irréalité de la prière tragique. En ce cas c'est un *canticum* donc chanté et dansé.

Si l'on suit notre démonstration, les conséquences qu'elle entraîne, devraient orienter la lecture des textes dramatiques latins. Puisque ce qui est dit sur scène n'est pas sérieux, puisque le public n'est pas le *populus*, le peuple politique, l'écoute des spectateurs ne relève pas du jugement mais du plaisir. Ce que note un homme comme Cicéron¹⁰. Pour lui les Romains au théâtre n'ont qu'une écoute musicale, ils jugent du *numerus* et du *modus*, du rythme des mots et du jeu des flûtes. C'est pourquoi le dernier des loqueteux apprécie et critique à juste titre un spectacle de théâtre aussi bien qu'un sénateur. Le peuple des Quirites au théâtre, ne vote pas mais applaudit très démocratiquement ce qui lui fait plaisir et ne se trompe jamais. Ce qui est vrai pour l'oreille l'est aussi pour le regard : le public romain use au théâtre d'un regard musical, si l'on peut dire, qui se distingue d'autres formes de participation par les yeux qui elles, sont politiques, comme par exemple, dans les sacrifices publics¹¹. Il reste donc à faire à Rome une anthropologie du regard et de l'écoute. Si cette étude n'avait d'autres résultats que d'encourager des recherches dans ces directions, ce serait déjà pour nous un succès considérable.

NOTES

1. Tite Live, VII, 24.
2. Cette interruption du rituel consiste à cesser la musique des flûtes et la danse des ludions. Cf. Servius, *Ad En.*, VIII, 110 et Macrobe, *Saturnales*, I, 17, 25.
3. Denys d'Halicarnasse, VIII, 70-71. Pour la *pompa* triomphale. Cf. Appien, *Histoire romaine*, VIII, 9, 66.
4. J. Vendrand-Voyer, *Normes civiques et métiers militaires à Rome sous le principat*, Adosa, Clermont, 1983, p. 29 et suiv.
5. Ernout-Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, sv. ludus. A Yon, « A propos du latin *ludus* », *Mélanges Ernout*, Paris 1940, p. 393 et suiv.
6. Cf. note 2.
7. F. Desbordes, « Actes de langage chez Varron », in *Matériaux pour une histoire des théories linguistiques*, Lille, 1983, pp. 147-153 ; Varron, *De ling. lat.*, VI, 69 et 72 ; Digeste, 44, 7, 83, 2.
8. Cicéron, *Orator*, 197, 208 et 233 ; *De Oratore*, II, 175.
9. Suetone, *César*, 49.
10. Cicéron, *Orator*, 173 ; *Tusculones*, I, 16 ; *De Firibus*, V, 22.
11. J. Scheid, « Les Romains au partage », *Studi storici*, 4, 1984, p. 345 et suiv.

Florence Dupont

PROSON, LE MASQUE ET LE VISAGE

par Françoise FRONTISI-DUCROUX

Collège de France, Paris

La langue grecque ne possède, jusqu'au IV^{ème} siècle¹, qu'un seul terme, le mot *proson*, pour désigner le masque et le visage. Mieux vaudrait dire le visage et le masque ou, plus exactement la face. Car c'est cette seule notion qu'appréhende le terme πρόσωπον, dont la valeur étymologique – « ce qui s'offre à la vue » – demeure très vivante dans les textes grecs². Le *proson* se définit comme l'objet de la vision, ce que l'on voit d'un individu, sans souci de distinction entre face vivante et face artificielle. Il paraissait dès lors intéressant d'examiner l'usage du mot dans les textes dramatiques. Les références y sont nombreuses au visage des personnages présents sur scène. Les acteurs, on le sait, étaient masqués, et c'est leurs masques que les spectateurs voyaient en lieu de visages. Les textes; tragiques ou comiques, portent-ils des traces de cette réalité objective ? Telle est la question qui fonde cette enquête. Pour y répondre j'ai analysé les occurrences du mot *proson* dans les textes dramatiques³. Et ce corpus initial a été élargi à un certain nombre de passages où il est fait allusion à la physionomie des personnages – sourire, larmes, front soucieux etc..., en l'absence du terme *proson*. Cela compose un dossier important qu'il n'est pas question d'exposer ici *in extenso*. Je me bornerai donc à évoquer quelques points fondamentaux qui me paraissent constituer l'essentiel des conclusions de cette étude.

Le premier point est que dans les textes tragiques le mot *proson* se réfère fréquemment au visage des héros, présentés comme des visages de chair, mobiles, émus, vivants et changeants. Ainsi du visage d'Electre, chez Sophocle : après la reconnaissance entre le frère et la sœur, Oreste conseille à Electre de dissimuler sa joie : « Prends garde que notre mère ne comprenne en voyant ton visage radieux, quand nous entrerons dans le palais »⁴. Ce « visage radieux » – φαίδρον πρόσωπον – contraste totalement avec l'attitude d'Electre dans la première partie de la pièce. Elle est évoquée jusque là pleurant, gémissant, se lamentant, affichant tous les signes du deuil et du désespoir⁵. Bien entendu, cette métamorphose soudaine qui se lit sur son visage ne s'accompagne pas d'un changement de masque⁶. Elle se

produit sur scène, au vers 1242. Et si Electre répond à Oreste qu'elle va se dominer et dissimuler sa joie, sa réponse n'est pas destinée à justifier le fait que l'acteur ne change pas de masque. Car le masque n'existe pas pour les personnages qui se voient les uns les autres avec des visages humains. Il en va de même dans les *Phéniennes* d'Euripide, au vers 1488, lorsqu'Antigone décrit le visage empourpré – ἐρούθημα πρόσωπον – qu'elle exhibe sans pudeur en s'élançant vers les cadavres de ses frères. De la même façon sont évoqués les pleurs qui ruissellent sur les joues d'Ismène, et le nuage qui assombrit ses traits, dans l'*Antigone* de Sophocle⁷. Chez Eschyle déjà, au vers 270 de l'*Agamemnon*, le choryphée déclare que la joie lui arrache des larmes – et Clytemnestre lui répond : « en effet, tes yeux disent bien tes bons sentiments ». Une remarque analogue concerne aussi le cœur, dans l'*Oreste* d'Euripide. Après le meurtre d'Hélène, Electre, voyant venir Hermione, recommande aux femmes : « Remettez-vous, prenez un air tranquille. Que votre teint ne laisse rien paraître du drame. Et moi, je vais prendre un œil abattu... »⁸.

L'on justifie traditionnellement ces références à la physionomie des personnages par la distance où se trouvaient placés les spectateurs des derniers gradins, et la nécessité de commenter à leur intention les détails des jeux de scène⁹. Ce pourrait être valable, à la rigueur, pour les gestes ; mais aucunement pour les mimiques du visage que mentionne le texte. Car ces mimiques, le prêtre de Dionysos lui-même, dont le fauteuil se trouve au premier rang, ne saurait les voir. Ce que voient les spectateurs ce sont des masques impassibles. Ce que dit le texte, c'est ce que voient les personnages : des visages vrais, qui expriment des émotions. Et en disant ces visages, le texte tragique invite le public à les visualiser aussi.

Un texte d'Aristote permet d'explicitier cette dualité du *prosopon* tragique, à la fois masque et visage. Il s'agit d'un passage de la *Poétique* où sont énumérées les composantes de la tragédie¹⁰. Celles-ci sont au nombre de six : trois concernent les objets : le *muthos*, les *éthè*, la *dianoia* : l'histoire, les caractères, la pensée ; deux en sont les moyens : la *lexis* et la *melopoia* – l'expression et le chant. La dernière en est le mode : c'est l'*opsis*, le spectacle. Celui-ci, dit Aristote, est étranger à l'art du poète, bien qu'il exerce la plus grande séduction. Il n'a donc rien à voir avec la poétique¹¹. Car la tragédie réalise sa finalité même sans le concours – *agôn* – et sans les acteurs – *hypocritai*. Or le masque est un des accessoires de l'*opsis*, du spectacle¹². On pourrait donc le définir comme *prosopon* « optique ». Alors que le *prosopon* mentionné par le texte, relève de l'histoire, du *muthos*, mais peut difficilement être qualifié de *prosopon* « mythique », étant donné l'ambiguïté du terme. Nous appellerons donc conventionnellement *prosopon* du *muthos* ou encore « diégétique »¹³ celui que voient les personnages : le visage d'Electre ou d'Ismène. Les spectateurs ont donc sous les yeux le *prosopon* optique, l'accessoire du spectacle, qui est prolongement du *muthos*. Mais prolongement implique continuité et les spectateurs voient également ce qu'ils entendent. Ils visualisent, comme les y engage le texte, le chant et la musique, qui sont mimétiques et, comme tels, producteurs d'images. Le public visualise ainsi le visage en pleurs d'Ismène, le visage rayonnant d'Electre. Il se produit donc, lorsqu'intervient dans le texte la mention d'un jeu de physionomie, une superposition de la visualisation mentale à la vue et au spectacle.

Ce dédoublement entre *prosopon* optique et *prosopon* diégétique trouve, semble-t-il, son illustration, au niveau des représentations, sur le fameux vase de Pronomos, qui fournit l'un des rares témoignages classiques sur la figuration du masque théâtral. La décoration de ce vase semble explorer les diverses relations possibles entre représentation figurée et représentation théâtrale¹⁴. Nous ne nous intéresserons ici qu'à la partie centrale de la bande supérieure, sur la face principale du vase. Elle met en scène Dionysos et – peut-être – Ariane, montrés en tant que personnages « mythiques », c'est-à-dire héros d'un *muthos* qui pourrait fournir la matière d'un poème, d'une tragédie, ou de toute autre œuvre littéraire. A leur niveau rien n'évoque une représentation théâtrale. Mais à côté d'eux figurent quatre personnages costumés qui tiennent un masque à la main. Nous mettrons à part Silène, car il est probablement le coryphée du chœur des satyres, qui sont représentés sur la partie inférieure de l'image, en tant que citoyens jouant le rôle de choreutes¹⁵. Parmi les trois autres personnages qui entourent le couple central figure une femme. Elle tient un masque féminin, et son visage aussi est celui d'une femme. Ce n'est donc pas un acteur qui est représenté là, mais bel et bien l'une des héroïnes de la pièce dont cette image célèbre la représentation. Le personnage suivant est nommé : il s'agit d'Héraclès. Il est donc lui aussi présent en tant que personnage mythique. Son visage est viril, et le masque qu'il tient à la main reproduit les mêmes traits, et porte en outre la *léonté* caractéristique du héros. Tout se passe comme si, à côté du couple divin Dionysos-Ariane, étaient figurés les personnages d'une œuvre dramatique, représentés à la fois avec leurs visages et leurs traits caractéristiques : ceux d'une femme, ceux d'un héros masculin nommé Héraclès, et avec le masque qui permet au public de les identifier. Seraient donc montrés simultanément le *prosopon* du *muthos* et le *prosopon* optique, le premier de profil, car à l'intérieur de l'action tragique les personnages s'entre-regardent, le second de face, tourné vers les spectateurs à qui il est destiné.

Mais pas plus que sur cette portion du vase de Pronomos, le visage de l'acteur n'apparaît dans les textes. Il n'a aucune existence, et ne prendra de l'importance que bien plus tard¹⁶. Dans le cadre du théâtre classique le *prosopon* n'oscille qu'entre deux référents : le visage vivant des personnages fictifs, et le masque inanimé, mais réel et concret, que le public a sous les yeux.

Le second point qui mérite d'être mentionné à propos de l'emploi du terme *prosopon* dans la tragédie concerne sa valeur explicite de signe. C'est particulièrement net dans le cas des messagers dont le visage indique, avant même qu'il n'aient ouvert la bouche, la teneur de la nouvelle qu'ils apportent. Il s'agit le plus souvent d'un visage affligé – *στρυγνόν* – qui annonce la défaite¹⁷, une maladie comme celle de Phèdre¹⁸ ou la catastrophe finale de l'*Hippolyte*¹⁹. Dans les *Trachiniennes*, Sophocle fait dire au coryphée que l'air étrange et préoccupé de la nourrice « signifie quelque chose » – *σημαίνουσά τι* –²⁰. Plus explicite encore, Créon, dans les *Phéniciennes* d'Euripide, s'écrie que l'œil sombre et le visage du messager constituent un signe :

Οἷμοι, τὸ μὲν σημεῖον εἰσορῶ τόδε,
σκυθρωπὸν ὄμμα καὶ πρόσωπον ἀγγέλου²¹.

Ces déclarations posent, comme un principe, l'antériorité de la vue sur la parole. Mais cela n'en reste pas moins de l'ordre du dit. C'est le texte tragique qui proclame ainsi la priorité du visuel. Mais un texte oral, une voix, que prolonge et parachève un spectacle. Euripide est plus que tout autre conscient de ce paradoxe et il en joue dans le texte, redoublant avec raffinement les renvois réciproques de la vue et de la parole. Car, dans la scène des *Phéniciennes* que nous venons de citer, le messager « à l'œil sombre » commence par dire qu'il ne sait que dire... Et Créon lui répond : « οὐκ εὐπροσώποις φροιμίσις ἄρχη λόγου », « tu débutes par un préambule qui n'a pas bon visage ». Le contexte et la déclaration précédente de Créon réactivent la valeur première de l'adjectif εὐπρόσωπος, autrement assez banal : « de belle apparence »²².

Ce genre d'allusion à l'antécédence du visuel sur l'oral n'est pas spécifique à la tragédie. La relation entre les deux langages, celui de la vue, celui de la parole, est un thème cher aux philosophes comme aux orateurs et aux historiens²³. Mais prononcées sur scène, au cours d'un spectacle, ces remarques prennent une signification bien plus complexe que dans tout autre genre littéraire. Elles concentrent et symbolisent l'ambivalence fondamentale du genre dramatique, et la nécessaire corrélation de l'écoute et du regard, du langage tragique et de sa représentation.

Le *prosopon* prend donc ainsi la valeur d'un signe renvoyant aux conditions de production du théâtre tragique et à son déroulement. Mais son rôle est encore plus apparent au niveau « diégétique ». A l'intérieur de la fiction tragique, le *prosopon* des personnages fonctionne comme *medium* de communication, et l'usage qu'en fait Euripide est particulièrement frappant. Cela apparaît très nettement dans l'*Hippolyte*, œuvre qui se présente comme une tragédie du secret, de la communication faussée et manquée. Les quatre occurrences du terme *prosopon* y sont significatives et la configuration qu'elles dessinent permet, peu s'en faut, de lire l'intrigue entière de la pièce.

La première, au vers 280, concerne le visage de Phèdre, qui affiche tous les symptômes de son mal et devrait être pour Thésée, un indice assuré de son état²⁴. Mais ces signes ne servent de rien puisque Thésée n'est pas là pour les déchiffrer.

La seconde occurrence, au vers 416, s'insère dans le long monologue de Phèdre et se réfère au visage des femmes adultères qui osent regarder en face leur compagnon. Ce *prosopon* trompeur, porteur de signes mensongers, renvoie au face à face que Phèdre refuse, et qui n'aura pas lieu, entre elle et Thésée²⁵.

La troisième, au vers 947, prend place dans une apostrophe de Thésée à Hippolyte : « Montre ton visage, ici, face à ton père ». Cet affrontement, on le sait, se déroule dans le malentendu et l'incompréhension : accusations injustes de Thésée, silence « héroïque » d'Hippolyte. Ici encore le *prosopon* marque la communication impossible.

La quatrième occurrence intervient dans la dernière rencontre entre le père et le fils. Le dialogue vient, grâce à Artémis, d'être rétabli, mais c'est au moment de la mort d'Hippolyte, qui demande à Thésée : « Cache mon visage avec mon manteau »²⁶. Ce sont ses dernières paroles, et elles désignent le geste rituel qui crée la rupture définitive, la séparation du mort et des vivants. L'abolition du visage et la

fin du dialogue sont simultanées et marquent l'une et l'autre la clôture de toute communication.

Dans ces deux derniers emplois, on l'aura remarqué, la mention du *prosopon* détermine un mouvement, induit un jeu de scène : le face à face entre Thésée et Hippolyte, le recouvrement du visage de ce dernier. Cette prise directe sur l'action caractérise fréquemment l'emploi du terme, surtout chez Euripide²⁷. Le mot *prosopon* est, chez lui, rarement qualifié, et la plupart du temps par des épithètes conventionnelles et vagues²⁸ ou par hypallage²⁹. Il est donc plutôt abstrait et sa valeur descriptive est moins importante que sa fonction indicatrice. Le *prosopon* sert à désigner la reprise de contact, souhaitée par Jocaste, entre Étéocle et Polynice, l'accueil ou la séparation. Et sa mention s'accompagne d'un mouvement de refus, de dérobade ou de dissimulation, bien plus souvent, en fait, que de présentation ou d'exhibition³⁰. Le texte semble ainsi gérer la mise en scène. Les personnages s'invitent – mutuellement ou en s'adressant à eux-mêmes – à joindre le geste à la parole, et le terme *prosopon* fonctionne ainsi comme un embrayeur du jeu des acteurs³¹.

Ces remarques valent d'un point de vue ponctuel. Mais le *prosopon* peut également être présenté comme un moteur important pour le déroulement de l'action. C'est chez Eschyle que cette fonction est la plus apparente. Les deux exemples les plus frappants concernent le *prosopon* du chœur, qui est en fait le protagoniste, et dans les *Suppliantes* et dans les *Euménides*. L'aspect extérieur des Danaïdes est décrit de façon assez précise : elles forment une troupe de femmes au teint bronzé, accoutrées de façon barbare et luxueuse, et sont comparées à des Amazones carnassières³². A ces sauvages, Danaos, leur père, conseille de prendre l'apparence de vraies jeunes filles grecques : « Que rien d'effronté ne transparaisse sur vos fronts modestes, sur vos visages au regard posé »³³. Ce comportement de vierges pudiques qui doit assurer leur salut en leur obtenant un asile, est en contradiction totale avec leur *opsis*, costume et masque, qui les désignent, d'un bout à l'autre de la pièce, comme des barbares³⁴, et manifestent aussi leur nature authentique de rebelles à l'ordre masculin. L'intrigue pourrait, très schématiquement, être ramenée à un conflit entre les deux catégories de *prosopon*, l'*optique*, le masque porté par les choreutes, qui révèle la vérité des Danaïdes, et le *prosopon diégétique*, le visage qu'elles veulent se donner, et qui, exemplaire de tout leur comportement, et redoublant leur langage, va peu à peu dissimuler et effacer le premier, et infléchir l'action.

Dans les *Euménides*, le *prosopon* des Erinyes est présenté comme le point de départ de leur mutation : « De ces faces effrayantes, je vois, pour ce peuple, sortir un grand avantage », dit Athéna³⁵. Ici encore l'*opsis*, l'apparence extérieure du chœur ne se modifie nullement. Lorsqu'Athéna fait allusion à leurs φοβερῶν προσώπων, la métamorphose en « Bienveillantes » a déjà eu lieu³⁶, sans entraîner de changement de masque. Mais le cas de Erinyes est plus complexe que celui des Danaïdes. Ce sont des entités monstrueuses dont la vue suscite l'effroi. Les réactions des personnages sont significatives. La Pythie recule, horrifiée et défaillante³⁷. Athéna ne tremble pas, certes, mais s'étonne³⁸. Apollon, seul à savoir qui elles sont, explique que nul ne les a jamais approchées, ni dieu, ni mortel³⁹. C'est donc le masque horrible inventé par Eschyle pour le chœur⁴⁰ qui leur donne,

pour la première fois, un visage. Et l'on raconte que leur apparition sur scène a provoqué une panique parmi les spectateurs⁴¹. Il n'y a pas pour autant coïncidence entre le *prosopon* optique et celui du *muthos*. Si les personnages et le public semblent voir la même réalité, et si le texte paraît se référer directement au masque tragique, c'est que les Erinyes n'ont pas d'autre visage que cette face. Mais ce *prosopon* fonctionne davantage comme un masque cultuel, forme de figuration à travers laquelle s'effectue l'épiphanie d'une puissance divine, que comme un accessoire dramatique. De fait la pièce se clôt sur l'instauration d'un culte nouveau, celui des Euménides.

On peut justifier de façon analogue l'ambiguïté qui s'attache à un autre *prosopon* tragique, celui du Dionysos des *Bacchantes* d'Euripide. Lorsque le chœur évoque le visage souriant – γελῶν τι προσώπῳ – du protagoniste, le terme *prosopon* semble se référer à la fois au visage énigmatique de l'Étranger que voient Penthée et les autres personnages, et au masque théâtral qui désigne au public le dieu caché sous les traits de son missionnaire. C'est que ce *prosopon* rappelait très probablement aux spectateurs le masque cultuel, forme de figuration habituelle du dieu. Sur la scène tragique c'est à travers un masque d'acteur que le dieu se manifeste, mais son visage est lui-même un masque, et l'ambivalence du *prosopon* tragique, dédoublé entre visage du personnage et masque du spectacle, s'enrichit d'une troisième signification qui subsume les deux autres : le *prosopon* est Dionysos lui-même, dieu masque avant d'être dieu du théâtre et personnage paraissant sur sa propre scène. Il y a donc dans les *Bacchantes* d'Euripide une infraction au code de la tragédie, tel que le présente Aristote, qui sépare soigneusement du spectacle et de la mise en scène toutes les autres composantes de la tragédie. C'est que cette œuvre implique précisément une transgression de cet ordre en se voulant réflexion sur la représentation tragique et sur les conditions de son *opsis*⁴².

Mis à part ces cas particuliers où les personnages tragiques se trouvent être des puissances divines dont la présentification ne va pas de soi, ou peut avoir des relations avec le masque⁴³, mise à part aussi l'exceptionnelle spécificité des *Bacchantes*, il demeure que dans la quasi-totalité des cas, le *prosopon* que mentionnent les textes tragiques est un visage vivant et expressif que les spectateurs sont engagés à voir comme tel, dans le temps même où ils ont sous les yeux des masques immobiles.

La situation est différente dans la comédie, dont le code est tout autre, et qui joue à dénoncer verbalement les modalités de sa représentation. Ainsi chez Aristophane, à côté de mentions du *prosopon*, parallèles à celles de la tragédie, c'est-à-dire évoquant la mobilité de la physionomie des personnages, en tant que manifestation extérieure d'un changement intérieur⁴⁴, à côté de ce type de *prosopon* interne au *muthos* comique, l'on rencontre deux catégories d'allusions très significatives.

Il arrive que le mot *prosopon* se réfère à la fois au visage du personnage et au masque porté par l'acteur. Il s'agit d'un véritable jeu de mot reposant sur l'exploitation délibérée de l'ambivalence sémantique du terme. Ainsi dans le *Ploutos*,

aux vers 1051 et 1064-5 ; le jeune homme s'écrie en apercevant la vieille : « Sur son visage, que de rides elle porte ! ἐν τῷ προσώπῳ τῶν ῥυτίδων ὅσας ἔχει ». Le texte renvoie en même temps à un visage ridé et au masque traditionnel de vieille qui caractérise le personnage⁴⁵. Mais le jeu verbal se poursuit : « Si on enlève cette cêruse, tu verras apparaître les loques de ce visage – εἰ δ'ἐκπλυνεῖται τοῦτο τὸ ψιμίθιον, ὄψει καταδῆλα τοῦ προσώπου τὰ ῥάκη ». Le mot ῥάκος évoque métaphoriquement les lambeaux d'un visage ruiné⁴⁶. Mais il dénote aussi, au sens propre, les chiffons qui constituent la texture du masque⁴⁷. Sont donc évoqués en même temps un visage plus que « fripé », ruiniforme, outrageusement maquillé, et le masque d'étoffe, barbouillé de peinture, que porte l'acteur jouant la vieille. L'effet comique repose sur le parallélisme entre le plan de la fiction – du *muthos* – et celui des réalités matérielles de l'*opsis*, qui est soudain rappelé avec l'accessoire du spectacle, sans que pour autant le premier soit aboli.

Le second point remarquable est que chez Aristophane le terme *prosopon* peut désigner le visage des spectateurs, qui font ainsi leur entrée dans le texte de la pièce. Cette émergence du public se produit à deux niveaux différents.

Dans la parabase des *Cavaliers*, les spectateurs sont interpellés par le serviteur, qui scrute le public afin de connaître ses réactions : « Qu'ils nous fassent savoir, par leurs visages, s'ils sont contents de nos paroles et de notre jeu »⁴⁸. Ici ce sont à la fois l'auteur et les acteurs, en leur nom propre, qui s'adressent aux spectateurs, en tant que tels. C'est, on le sait, la fonction de la parabase que de faire allusion au déroulement du spectacle.

Mais dans la *Paix*, les visages des spectateurs sont mentionnés dans le texte pour être intégrés à la fiction – au *muthos* comique. Hermès détaille leurs mines, accablés ou réjouies par la signature de la trêve, pour identifier la profession de chacun d'eux⁴⁹.

Dans le premier cas, la position des spectateurs dont les visages surgissent dans le texte de la pièce, demeure extra-diégétique. Ils sont et restent le public. Dans le second cas ils sont censés participer à l'action, dans laquelle ils se retrouvent impliqués. Et l'on croit voir ces visages – le *prosopon* du fabricant de casques, qui s'arrache les cheveux, celui du marchand de faux et de pioches qui exulte⁵⁰ – se métamorphoser en masques de comédie dans la mesure où ils définissent et caractérisent des types de personnages comiques.

Avec le Démos des *Cavaliers*, il semble que le terme *prosopon* joue tout à la fois sur plusieurs de ces effets. « Je ne vous crains point », déclare le Paphlagonien, « tant qu'existera le Bouleuterion, et que la face de Démos aura cet air hébété quand il siège ». Καὶ τὸ τοῦ δήμου πρόσωπον μακροῦ καθήμενον⁵¹. Le verbe μακροῦ⁵² commente la mimique stupide qui doit caractériser le masque du personnage. Il fait donc ainsi allusion à l'accessoire scénique. Mais l'ensemble de la phrase suggère aussi l'apparence amorphe d'une collectivité composée de faces inexpressives. Le terme *prosopon* hésite alors entre une valeur plus abstraite, l'aspect de cette entité que constitue le peuple, et un sens des plus concrets : les multiples visages de citoyens qui composent le peuple et, bien sûr, le public, que le Paphlagonien a en cet instant même sous les yeux, assis sur les gradins, en train de le regarder bêtement.

Il y a dans ces diverses évocations du *prosopon* à plusieurs faces un étonnant jeu de miroir. Au *prosopon*, figure paradigmatique du spectacle entier, puisqu'« offert à la vue » – tantôt directement, dans le cas du masque scénique, tantôt indirectement, pour les visages des personnages présentés au public par le relais des regards et des paroles de ces personnages – à ce *prosopon* soit « optique » soit « diégétique », fait face le *prosopon* du spectateur, initialement actif, lieu d'émission du regard, devenu à son tour spectacle, offert à la vue des personnages, qui le voient de la scène.

En élargissant le spectacle à l'étendue entière du théâtre⁵³, en ajoutant aux face à face de ses héros une autre dimension, sur un axe perpendiculaire au plan de l'action, qui relie le public à la scène, la comédie ne fait qu'explicitier, au niveau du genre dramatique, le motif de la réciprocité de la vision, fondamental dans l'imaginaire grec⁵⁴ : on ne peut regarder sans être regardé, on ne peut voir sans être vu.

NOTES

1. Le dérivé *προσωπεῖον*, qui désigne seulement le masque, est attesté pour la première fois chez Théophraste, *Caract.* VI, mais il ne concurrence pas réellement le mot *πρόσωπον* qui continue à désigner le masque, lorsque le contexte est sans équivoque ; ainsi dans l'*Onomasticon* de Pollux, par ex. IV, 133 ss.
2. Contrairement à l'équivalent français *visage*, dont le sens premier est oublié.
3. Aux pièces tragiques et comiques il faut ajouter le drame satyrique d'Euripide, *Le Cyclope*.
4. *Soph. El.* 1296.
5. Par ex. v. 104, 142, 254 ss., 379 etc...
6. Sur ce problème, cf. P. Girard, « De l'expression des masques dans le drame d'Eschyle » III, *REG* VIII, 1895, pp. 88-131 ; et O. Hense, *Die Modifizierung der Maske in der griechischen Tragödie*, Fribourg, 1902, pp. 209-236.
7. v. 526-530.
8. v. 1317.
9. Cf. H.C. Baldry, *Le théâtre tragique des Grecs*, Paris, 1985 (Londres 1971), p. 87.
10. *Poétique*, chap. 6, 50a 9-10.
11. *Ibid.* chap. 6, 50b 16 ss. Sur les problèmes posés par cette affirmation, révélatrice de tensions et de contradictions à l'intérieur de la *Poétique*, cf. les commentaires de R. Dupont-Roc et J. Lallot, « Aristote », *La Poétique*, Paris, 1980, pp. 12-13 et 212.
12. C'est pourquoi Aristote n'en parle pas, alors qu'il mentionne le masque comique (5, 49a36, b4).
13. C'est-à-dire intérieur à la diégèse, selon le sens que donne à ce terme G. Genette, *Figures* III, Paris, 1972, pp. 71 ss, en désignant ainsi le contenu narratif d'un récit.

14. Cratère à volutes, Naples MN 3240, ARV² 1336, 1, fin V^eme siècle. Sur ce vase cf. dans le même volume, F. Lissarrague, « Pourquoi les satyres sont-ils bons à montrer ? »
15. Ils sont présentés presque tous visage nu et le masque à la main (l'un est masqué, un autre n'a pas de masque), et désignés par des noms appartenant à l'onomastique classique, donc en tant que citoyens avec leur tenue de choreute, ici de satyre, c'est-à-dire caleçon avec phallus et queue postiches et masque silénique. Le personnage qui représente Silène porte une combinaison complète d'homme velu, avec nébride, et son visage d'homme adulte barbu s'oppose à son masque de Papposilène.
16. Aussi le masque dramatique n'a-t-il pas pour fonction de *cache* le visage de l'acteur. S'il le dissimule, ce n'est qu'une conséquence de sa finalité première, qui est de permettre à l'acteur d'assumer successivement plusieurs rôles, masculins et féminins. Si quelqu'un devait se cacher sous le masque, ce serait plutôt l'auteur, qui initialement était aussi l'acteur (le second acteur aurait été introduit par Eschyle, le troisième par Sophocle). Mais l'auteur s'exprime à travers ses personnages, bien plus qu'il ne se dissimule derrière eux. L'acteur ne deviendra lui-même personnage et « personnalité », qu'à la suite d'une gigantesque perversion du théâtre, que les moralistes ne cesseront de déplorer. Ce processus est analysé, pour Rome, par F. Dupont, *L'Acteur Roi*, Paris, 1985.
17. Esch. Ag. 639.
18. Eur. Hipp. 172.
19. Le messager est σκυθρωπός, à l'œil sombre (1153).
20. v. 870.
21. Phén. 1333-4.
22. Cf. par ex. Hér. VII, 168.
23. Aristote définit le *prosopon* comme le lieu d'émission du regard et de la parole (*Part. des An.* 662a). Chez les rhéteurs puis chez les grammairiens le terme désignera le sujet parlant et la « personne » grammaticale (cf. Denys le Thrace, *Techné grammatiké*, éd. G.B. Pecorella, Bologne 1962, p. 45).
24. τεκμαίρεται; auparavant Phèdre, dans son délire, s'est voilé la tête (v. 245).
25. Il aura lieu après la mort de Phèdre, et sera faussé par un autre *medium* mensonger, celui de l'écriture, sur la tablette accusant Hippolyte.
26. v. 1458 : κρύψων δέ μου πρόσωπον.
27. Mais c'est aussi que chez lui les occurrences sont bien plus nombreuses : 4 chez Eschyle, 9 chez Sophocle et 40 pour Euripide.
28. εὐπρεπές, *El.* 1075 ; εὐγενές, *Méd.* 1072 ; εὐφυές, *Méd.* 1197.
29. δυστυχή « visages infortunés », *Phén.* 1699.
30. *Héc.* 343 ; *Oreste* 223-4 ; 667 ; 958 ; *Phén.* 1488, 1699.
31. Mais le texte n'est pas subordonné au spectacle, comme il semble que cela ait été le cas à Rome ; cf. F. Dupont, *op. cit.* p. 79. Ici c'est le texte qui induit la mise en scène.
32. *Suppl.* 155, 235, 287.
33. v. 198-9.
34. En tout cas pas comme des femmes, puisque le masque n'est pas blanc mais hâlé.
35. *Eum.* 990 : ἐκ τῶν φοβερῶν προσώπων.
36. Au vers 900;

37. v. 34 ss.
38. v. 407.
39. v. 70.
40. cf. Souda s.v. Αἰσχύλος.
41. Cf. *Vie d'Eschyle*, 7 ; un grand nombre de spectateurs se seraient trouvés mal et quelques femmes auraient avorté.
42. Une polysémie analogue marque, à la fin de la pièce, le *prosopon* de Penthée, simultanément tête du héros que viennent de dépecer les bacchantes, masque tragique de l'acteur qui jouait le rôle, et, dans le délire triomphant d'Agavé, trophée de chasse, tête illusoire de lionceau ou de jeune taureau.
43. C'est le cas du *prosopon* de Silène dans le *Cyclope* d'Euripide : le masque de l'acteur, analogue à un masque cultuel et à un masque rituel, porté dans des cérémonies, constitue le seul visage de Silène. Mais dans l'imaginaire des spectateurs, ce masque est aussi un visage animé.
44. Par ex. *Cav.* 646 ; *Nuées* 1176. Le visage est aussi concrètement le lieu d'accidents à effets comiques : *Nuées*, 410-411 ; 946.
45. Dont on peut se faire une idée avec, d'une part, certains masques — rituels — trouvés au sanctuaire d'Artémis Orthia à Sparte, d'autre part, des masques de la comédie nouvelle, découverts à Lipari ; cf. L. Bernabo Brea, *Menandro e il teatro greco nelle terracotte liparesi*, Gênes 1981.
46. Cf. les lambeaux de chair déchiquetés par l'aigle dans *Esch. Pr.* 1023.
47. Cf. scholie à *Ar. Gren.* 406.
48. *Cav.* 38-39.
49. v. 543-4.
50. *Paix* 545 ss.
51. *Cav.* 696.
52. Qui renvoie lui-même à un personnage traditionnel de conte ; la folle Makko, associée à Lamo pour faire peur aux enfants ; cf. schol. *Cav.* 62, 396.
53. Contrairement à la tragédie, dont le point de focalisation demeure unique, centré sur la *skéné*, comme on l'a souvent remarqué ; cf. H.C. Baldry, *op. cit.*, p. 74-80.
54. Les développements en sont nombreux, tant sur le plan mythique (Persée et la Gorgone) que sur le plan rituel (initiation dionysiaque ; cf. le vers 470 des *Bacchantes*).

Françoise Frontisi-Ducroux

POURQUOI LES SATYRES SONT-ILS BONS A MONTRER ?

par François LISSARAGUE

Centre de Recherches Comparées sur les Sociétés anciennes, Paris

Mon propos n'est pas d'analyser ici l'iconographie des satyres, mais de reprendre, de façon succincte, la question du rapport entre l'imagerie des satyres sur les vases attiques et le drame satyrique. La brièveté de mon exposé le rendra peut-être un peu trop radical ; j'en accepte le risque, me réservant de revenir ailleurs sur l'examen détaillé du dossier complet. Je voudrais avant tout attirer l'attention sur certains aspects de cette question qui, pour les spécialistes du théâtre, paraissent peut-être acquis alors qu'ils restent discutables du point de vue iconographique¹.

Pour étudier le drame satyrique, on dispose de fort peu d'éléments. Le texte du *Cyclope* et d'une partie des *Limiers*², ainsi qu'une série importante de fragments³. Ces textes ont fait l'objet de deux synthèses récentes par Hourmouziades et Sutton⁴. On complète généralement cette information en se servant des documents que nous fait connaître la céramique attique, tels qu'ils ont été analysés et catalogués par F. Brommer⁵, soit environ trois cents vases que l'on met en rapport avec le drame satyrique. Qu'en est-il au juste ? Quels sont les critères qui permettent de dire qu'une image reflète un drame satyrique ? De quel reflet s'agit-il ?

Je partirai du document le plus explicite de ce point de vue, le célèbre vase de Pronomos⁶ (Fig. 20). Il s'agit d'un grand cratère à volutes du Musée de Naples, où figurent d'un côté Dionysos entouré de satyres, de l'autre une troupe d'acteurs. Cette dernière image, complexe, est tout à fait importante et a donné lieu à de nombreux commentaires que je ne reprendrai pas ici⁷. Regardons plutôt. L'image se compose de deux registres. En haut, au centre, Dionysos est allongé sur un lit ; à ses côtés se tient une femme ; au bout du lit une autre femme est assise, tenant un masque de la main gauche ; le petit Himéros est tourné vers elle. A droite de ce groupe deux acteurs barbus tenant leur masque à la main : il s'agit d'Héraclès et d'un Papposilène. A gauche du lit, un dernier acteur barbu, en costume royal, masque à la main. Ce groupe de personnages est lui-même encadré par des jeunes gens imberbes, nus, vêtus

d'une sorte de caleçon en fourrure, muni d'un sexe en érection et d'une courte queue chevaline. Ces personnages tiennent à la main des masques aux oreilles chevalines, au front dégarni, au profil camus : ce sont des satyres. On retrouve ces mêmes jeunes gens, au repos, assis ou conversant, et démasqués, au registre inférieur. Seul l'un d'eux porte son masque et danse – son pied déborde sur la bande décorative –, devant un personnage nu, assis sur une table, tenant un rouleau à la main, et nommé par une inscription : Démétrios. A la gauche du danseur, assis sur une chaise, un aulète en train de jouer, Pronomos, devant lequel se tient un autre jeune homme, lyre en main, Charinos. Les jeunes gens/satyres ne sont pas tous absolument identiques : ils sont presque tous couronnés ; l'un d'eux (le deuxième en bas à partir de la gauche) n'a pas de masque ; un autre (le premier en haut à gauche) a une culotte ornée d'une sorte d'étoiles ; un dernier (le deuxième en bas à droite) porte un chiton brodé et un manteau. Au total ces jeunes gens sont onze et forment, si on leur adjoint le Papposilène, un chœur de satyres tel qu'on le connaît pour le drame satyrique. Les personnages rassemblés sur cette face du vase appartiennent à des catégories diverses : choreutes, que des inscriptions désignent par leurs noms de civils athéniens (Kallias, Euagon, Dorotheos, Eunikos, Dion, Philinos, Nikoléon, Charias et Nikomachos) ; poète et musiciens, également désignés par leur nom (Pronomos, Charinos, Démétrios) ; acteurs qui, lorsqu'ils sont nommés, portent le nom du personnage qu'ils représentent sur scène (Héraklès). Dionysos enfin, seigneur du théâtre, et Himéros sont également nommés.

Comme le note Beazley⁸ nous avons là la distribution complète d'un drame satyrique. Du point de vue qui nous intéresse – la représentation figurée du drame satyrique – nous pouvons faire plusieurs remarques : le trait spécifique qui indique le déguisement en satyre est la culotte porte-postiches. Le masque, quand il couvre la face d'un choreute, n'est pas graphiquement distinct d'un simple visage de satyre. Enfin le vase ne représente pas la représentation d'un moment donné de la pièce ; la présence du poète et de trépieds ornés de bandelettes, sans parler de celle de Dionysos en personne, montre qu'il s'agit plutôt de fêter une victoire au concours dramatique. En somme cette image est à la représentation théâtrale ce que la didascalie est au texte lui-même ; elle ne nous renseigne guère sur le contenu de la pièce.

Peut-on tirer quelque critère décisif de ce vase pour identifier, en image, le drame satyrique ? Le déguisement en satyre paraît un indice positif. Ainsi sur une coupe de Munich (Fig. 22), dont le médaillon montre un personnage en caleçon de satyre dansant près d'un cratère, on a vu une référence à un drame satyrique⁹. Mais une telle explication n'est pas la seule possible : sur un cratère de New York¹⁰ (Fig. 23) figurent trois satyres musiciens ainsi vêtus de culottes et d'une combinaison velue, comme celle du Papposilène sur le cratère de Pronomos. Si l'on ne retient pas ce vase parmi ceux que l'on rattache au drame satyrique, c'est qu'ils sont accompagnés d'une inscription ΟΙΔΟΙ ΠΑΝΑΘΕΝΑΙΑ, qui par sa référence explicite aux Panathénées exclut le drame satyrique. On est obligé de faire cette double constatation :

1. Ce vase renvoie à un aspect des Panathénées dont nous ne soupçonnerions rien par ailleurs si cette image n'existait pas,
- 2. le déguisement en satyre n'est pas exclusivement réservé au drame satyrique.



Fig. 20 : Vase de Ptoonimos, Musée de Naples, vers 410 avant J.C. N° H 3240



Fig. 21 : Cratère attique, vers 450-425 avant J.C. De gauche à droite : Tragôdia, Dionysos, Kômos, Ariane (inscriptions), Musée de Compiègne n° 1025 (Cliché Hutin)

Cette deuxième remarque pourrait être confirmée par un stamnos du Louvre¹¹ qui représente d'un côté un bœuf conduit au sacrifice, sous une anse un bouc, sous l'autre une amphore et au revers trois satyres en costume, maniant de gros maillets. Beazley¹² pense que cette image est peut-être à relier à un dithyrambe où les prix donnés aux trois vainqueurs sont précisément un bœuf, un bouc et une amphore. C. Bérard, en étudiant les scènes de satyres marteleurs¹³, y voit plutôt un déguisement de type rituel. Je ne trancherai pas ; je me borne à observer que, d'une manière générale, le masque quand il est porté n'est pas décelable et que la marque visible du déguisement – la culotte satyrique – n'est pas l'indice exclusif, à lui seul, du drame satyrique.

Dernier exemple : une coupe de Corinthe¹⁴ (Fig. 24) montre une femme dansant devant Dionysos : elle est torse nu, vêtue d'une culotte de satyre. Ce document unique n'est pas facile à interpréter ; on se gardera d'inventer un nouveau rituel dionysiaque, en se contentant, ici encore, de noter que le déguisement en satyre ne renvoie probablement pas au drame satyrique.

Ceci ne doit pas mener à un hypercriticisme qui nous ferait conclure qu'aucune image n'a de rapport avec le drame satyrique. Certains exemples paraissent tout à fait probants et évoquent sans aucun doute cette forme théâtrale, mais ils ne permettent pas à mon sens de généraliser. Ainsi sur une hydrie de Boston¹⁵ (Fig. 25) voit-on cinq satyres vêtus d'une culotte aux postiches avancer vers un aulète, à droite, qui rythme leur mouvement. Les satyres portent les éléments d'un meuble : quatre pieds dont le premier est déjà mis en place, devant le musicien, sur une base mince et étroite, tandis que les trois autres sont encore entre les mains des satyres ; à l'extrême gauche un dernier satyre porte une sorte d'entretoise. On a pu hésiter sur la nature de ce meuble : un lit – et ce serait une allusion aux *Thalamopoioi* d'Eschyle¹⁶ ; mais la base paraît trop étroite à E. Simon qui préfère y voir un trône, et pense à un drame qui pourrait évoquer l'histoire d'Héra prisonnière du siège fabriqué par Héphaïstos¹⁷. On observera, derrière le flûtiste, à droite, un personnage « en civil », immobile, qui ne paraît pas être un acteur du drame, et qui, mis en rapport avec le chœur, pourrait être le chorège. Si l'on accepte cette hypothèse, on constate que l'image, guère explicite sur le contenu de la pièce, sert également à commémorer le rôle du chorège. Il y a donc bien des images en rapport avec le drame satyrique, comme on en voit qui évoquent des chœurs d'animaux comiques¹⁸, mais elles sont fort rares.

Le nombre d'images où les satyres portent une culotte aux postiches est très réduit : une vingtaine tout au plus sur les trois cents vases rassemblés par Brommer. Il a donc fallu, pour grossir ce *corpus*, généraliser et extrapoler, en annexant au dossier nombre d'images dont rien n'indique qu'elles sont directement liées au drame satyrique.

La règle que l'on se donne pour procéder ainsi est la suivante : les satyres sont compagnons de Dionysos ; chaque fois que l'on rencontre des satyres dans un contexte étranger à l'univers proprement dionysiaque, c'est que l'on a affaire à l'illustration d'un drame satyrique¹⁹. On peut alors tenter de reconstituer la pièce à partir de l'image, en se servant du thème mythologique évoqué et des titres de pièces perdues²⁰. La tentation est grande, autant que l'arbitraire.

On réduit en effet l'image à un rôle de pure dépendance par rapport au théâtre ; mais certains documents montrent clairement que ce n'est pas ainsi qu'elle fonctionne. Si l'on cesse de penser les représentations figurées en termes de représentation théâtrale et que l'on considère les images dans l'ensemble iconographique auquel elles appartiennent, la perspective devient différente. On constate alors que l'image procède, avec les satyres, par décalages et parodies. Ainsi voit-on, sur un lécythe du Louvre²¹ (Fig. 26) un satyre avancer, une *harpè* dans la main droite, le bras gauche tendu, brandissant une *kibisis* où se tient, sagement rangée, la tête de Gorgo : le satyre s'est substitué sur l'image à Persée ; au théâtre il n'aurait pu être qu'un choreute.

De même, sur une oénochoé de Londres²² (Fig. 27), un satyre armé comme Héraclès (massue et peau animale) s'attaque à un arbre que défend un serpent : on reconnaît là le thème des Hespérides. Le satyre prend la place du héros thébain, et du même coup les pommes d'or sont remplacées par des cruches : on entre dans le domaine du vin. L'image joue sur la manipulation des signes pour obtenir un effet de décalage qui provoque le comique. Le principe est le même que dans le drame satyrique, mais, de la scène au vase, les procédures sont distinctes.

Les peintres ont parfois produit des doublets d'images qui mettent encore mieux en évidence ce travail de décalage, caractéristique de l'univers des satyres. Le hasard des découvertes nous a conservé deux cratères à colonnettes que Beazley attribue au même peintre. Sur l'un, des hommes procèdent au foulage du raisin²³ ; l'autre²⁴, quasi identique, montre des satyres dans la même situation. Le rapprochement de ces deux scènes rend évident la proximité des hommes et des satyres dans leur rapport avec la vendange et la fabrication du vin²⁵ ; il fait également apparaître la plasticité figurative du modèle satyrique, dans un contexte que personne n'a songé à rapprocher du théâtre.

On rencontre une manipulation analogue sur un autre couple de vases, attribués au même artiste : sur un cratère de New York²⁶ (Fig. 28) figure Jason s'approchant de la toison d'or, sous le regard d'Athéna ; à droite le navire Argo. Le même peintre, sur un cratère de Bologne²⁷ (Fig. 29), reprend la même composition, mais substitue à Jason un satyre, et Dionysos à Athéna. L'image bascule dans l'univers parodique des satyres, sans que rien ne nous oblige, comme on l'a fait, à postuler un drame satyrique consacré aux Argonautes.

Les métamorphoses de satyres, les glissements d'images, révèlent la capacité des peintres à faire fonctionner visuellement cet univers imaginaire qui gravite autour de Dionysos et qui s'alimente aux mêmes sources que l'univers théâtral. Le savoir mythologique des peintres et des poètes est le même, dans la mesure où ils participent de la même culture ; seules varient les formes d'expression, suivant le degré d'inventivité des uns et des autres.

Pour en finir avec cet examen rapide des thèmes iconographiques associés au drame satyrique, on fera observer que, s'il existe bel et bien un drame consacré au retour d'Héphaïstos²⁸ on sait que les peintres n'ont pas attendu l'apparition de cette forme théâtrale pour traiter ce sujet²⁹ ; on n'en conclura pas pour autant que les poètes mettent en scène des peintures de vases.

Ce qui est en question, au fond, c'est le rapport entre l'image peinte et la représentation théâtrale. Les peintres n'ignorent évidemment pas le théâtre ni les spectacles. Ils peuvent même à l'occasion représenter une scène ou un public assis sur des gradins³⁰. Mais ce n'est pas ce qui les intéresse. Quand une image parle explicitement de théâtre, comme le vase de Pronomos, c'est davantage pour commémorer une victoire que pour rendre compte du spectacle lui-même. Notre curiosité est certainement frustrée, pas celle des Athéniens qui, eux, avaient assisté aux représentations théâtrales : les vases servent plus à commémorer qu'à reproduire le spectacle.

C'est ce que semblent indiquer, sur un autre mode, les images où figure une femme nommée Tragodia ou Komodia³¹ : il s'agit toujours d'une figure féminine associée à Dionysos, ou, comme sur l'oénochoé d'Oxford³², endormie sous le regard étonné d'un satyre. Ainsi pour suggérer les liens entre Dionysos et le théâtre les peintres utilisent-ils une forme allégorique, qui n'a rien à voir avec une photographie de plateau.

Entre vases et théâtre on a affaire à deux domaines contigus mais distincts et l'on ne peut projeter l'un sur l'autre. Le problème n'est pas celui du rapport texte/image, mais du rapport entre deux modes de visualisation, deux types de spectacle et de regard, deux formes d'espace : le vase, la scène ; deux temporalités : ponctuelle au théâtre, répétée devant l'objet que l'on manipule. Dans les deux cas nous sommes dans le domaine de Dionysos :

- dans la consommation du vin et des images,
- dans la fête religieuse et le spectacle.

De l'un à l'autre, il n'y a pas de cloison étanche ; les peintres sont aussi des spectateurs, et il s'agit d'une culture cohérente dans un moment historique donné. Mais il n'y a pas non plus de modèle imposé par le théâtre aux peintres, ni par les vases aux poètes.

L'univers des satyres autour de Dionysos est un univers d'inversion, de déplacement, un monde à l'envers.

En images on voit une humanité à mi-chemin entre bestial et divin, qui reconstruit les comportements « normaux », en les transformant selon une série de règles qui ne sont jamais aléatoires, mais révélatrices, en creux, de la norme humaine. La nature même de l'image, qui opère par condensation et déplacements, métaphore et métonymie, favorise le développement de cet univers imaginaire des satyres.

Au théâtre, le drame satyrique fait corps avec la tragédie : c'est une manipulation du mythe, dans lequel l'intervention des satyres introduit une série de décalages, d'effets secondaires et permet une sorte d'anthropologie inversée : les satyres réinventent le monde humain, découvrent le vin, la musique, etc...³³.

Dans les deux cas les satyres révèlent, par la médiation de la parodie, de l'inversion, un monde des hommes placé sous le signe de Dionysos. Ils apparaissent ainsi, au théâtre et en images, comme des modèles manipulatoires ouverts, des facteurs d'aberration ; voilà, me semble-t-il, pourquoi les satyres sont bons à montrer.

NOTES

1. On trouvera la plus récente mise au point critique chez J.M. Moret, *Œdipe, le Sphinx et les Thébains*, Genève 1984, p. 139-142, dont je partage entièrement l'analyse.
2. Voir l'excellente édition commentée de R. Seaford, *Euripides Cyclops*, Oxford 1984, et celle de E.V. Maltese, *Ichneutae*, Florence 1982.
3. Pour les fragments, W. Steffen, *Satyrographorum Græcorum Fragmenta*, Poznan 1952.
4. N.C. Hourmouziades, *Satyrika*, Athènes 1974 ; D.F. Sutton, *The Greek Satyr Play*, Meisenheim 1980.
5. F. Brommer, *Satyrspiele²*, Berlin 1959, (ci-après S.), avec des compléments successifs in *J. Paul Getty Museum Journal*, vol-6-7, 1978-79, p. 145-146 ; *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum*, vol. 1, 1983, p. 119-120.
6. Naples H 3240 ; ARV² 1336 (1), peintre de Pronomos, vers 410 ; Brommer S. fig. 1, N° 4, p. 72.
7. La bibliographie de ce vase est considérable. On en trouvera l'essentiel chez Beazley ; ajouter les analyses de C. Calame, « Quand regarder c'est énoncer : le vase de Pronomos et le masque » in *Images et société en Grèce ancienne*, Colloque de Lausanne, fév. 1984 (à paraître) et de J. Winckler, « The epebes' song : Tragôdia and Polis », *Representations* 11, 1985, p. 26-62.
8. *Hesperia* 24, 1955, p. 313. L'identification de la pièce pose problème ; on a proposé *Hésione* (cf. Beazley ARV 1336) ; E. Simon a suggéré une Omphale, « Die "Omphale" des Demetrios », *AA* 1971, p. 199-206.
9. Munich 2657 ; ARV² 475 (267), Makron, vers 480 ; Brommer S. fig. 5, N° 5, p. 72.
10. New York 25.78.66 ; ARV² 1172 (8), Polion, vers 420. Cf. P. Ghiron-Bistagne, *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Paris, 1976, p. 265.
11. Louvre Cp. 10 754 ; ARV² 228 (32), peintre d'Eucharidès, vers 480 ; Brommer S., N° 23, p. 73.
12. J.D. Beazley, « A stamnos in the Louvre », *Scritti in onore di G. Libertini*, Florence 1958, p. 91-96.
13. C. Bérard, *Anodoi. Essai sur l'imagerie des passages chthoniens*, Neuchâtel 1974, p. 41-42 ; p. 83-84 et pl. 11, fig. 36.
14. Corinthe, sans N° ; ARV² 1519 (13), peintre Q, premier quart du IV^{ème} siècle.
15. Boston 03.788 ; ARV² 571 (75), peintre de Léningrad, vers 470 ; Brommer S. fig. 6, N° 1, p. 71.
16. Hypothèse de T.B.L. Webster dans son compte-rendu de Brommer, *JHS* 70, 1950, p. 86, écartée par J.D. Beazley, *Attic Vase-painting in the MFA Boston*, III, Oxford 1963, p. 52.
17. E. Simon, « Satyr-plays on vases in the time of Aeschylus », in *The Eye of Greece* (Mélanges M. Robertson), D.C. Kurtz et B. Sparkes éd., Cambridge 1984, p. 135-136.
18. Voir les documents réunis par G.M. Sifakis, *Parabasis and animal choruses*, Londres 1971 ; J.R. Green « A representation of the Birds of Aristophanes », *Greek vases in the J. Paul Getty Museum*, vol. 2, 1985, p. 95-118.
19. Cf. Brommer S., p. 8 et 19.
20. Bon exemple de ce genre d'exercice par S. Karouzou, « Herakles Satyrikos », *BCH* 60, 1936, p. 152-157.

21. Paris, Louvre CA 1728 ; ARV² 677 (10), classe CL, vers 470 ; Brommer S. fig. 25, N° 36, p. 74.
22. Londres E 539 ; ARV² 776 (2), groupe de Berlin 2415, vers 470-460 ; Brommer S. fig. 29, N° 92, p. 77.
23. Ferrare T 254C VP ; ARV² 524 (26), peintre du Verger, vers 470.
24. Bologne 241 ; ARV² 524 (25).
25. Cf. l'analyse de C. Bérard, *La Cité des Images*, Lausanne-Paris 1984, p. 131 et fig. 185-186.
26. New York 34.11.7 ; ARV² 524 (28).
27. Bologne 190 ; ARV² 524 (27) ; Brommer S. N° 104, p. 78.
28. Cf. D.F. Sutton, *The Greek Satyr Play*, p. 70-71.
29. On le trouve déjà sur le « Vase François » (Florence 4209, ABV 76 (1), vers 570). Sur ce thème cf. T. Carpenter, *Dionysian imagery in archaic greek art*, Oxford 1986, chap. 2, p. 13-29. P. Ghiron-Bistagne, *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Paris, Belles Lettres, 1976, p. 217-221 et fig. 71, 72.
30. Représentation d'un public sur des gradins :
 - Athènes, Acr. 587 ; ABV 39 (15), Sophilos, vers 570 ;
 - Florence 3773 + Berlin 1711 ; ABV 95 (8), groupe tyrrhénien, vers 560 ;
 - Paris BN 243 ; non attribué, vers 550 ; CVA 2 pl. 88-89.
 Représentation d'une scène :
 - Athènes coll. Vlasto ; ARV² 1215 (1), groupe de la danse de Persée, vers 430 ; Brommer S. fig. 21-23, N° 43, p. 74.
 On observera que la céramique attique ne connaît pas d'équivalent de la série des vases phlyaqes, où la scène est très souvent montrée. Cf. A.D. Trendall, *Phlyax Vases²*, BICS Suppl. 19, 1967.
31. Fig. 21. Cf. P. Ghiron-Bistagne, *op. cit.*, fig. 86 ; Tragodia : Compiègne 1025 ; ARV² 1055 (76), groupe de Polygnote, vers 440. Komodia : Louvre G 421 ; ARV² 1037 (1), proche des peintres de Pélée et d'Hector, vers 440. Cf. P. Ghiron-Bistagne, *op. cit.*, fig. 87. Barcelone, sans n° ; non attribué ; G. Trias de Arribas, *Ceramicas Griegas de la Peninsula Iberica*, 1967, p. 182, n° 589, pl. 100.
32. Oxford 534 ; ARV² 1258 (1), associé au peintre d'Erétie, vers 430 ; reproduction dans Seaford, *Euripides Cyclops*, Oxford 1984, pl. IV, p. 55.
33. Cf. Seaford, *op. cit.*, p. 36-37, et F. Lissarrague, « Le drame satyrique ou comment jouer du mythe », *Théâtre/Public* 70-71, 1986, p. 62-64.

François Lissarrague



Fig. 22 : Coupe du Musée de Munich, Vers 480 avant J.C., inv. 2657 (Dessin Lissarague)

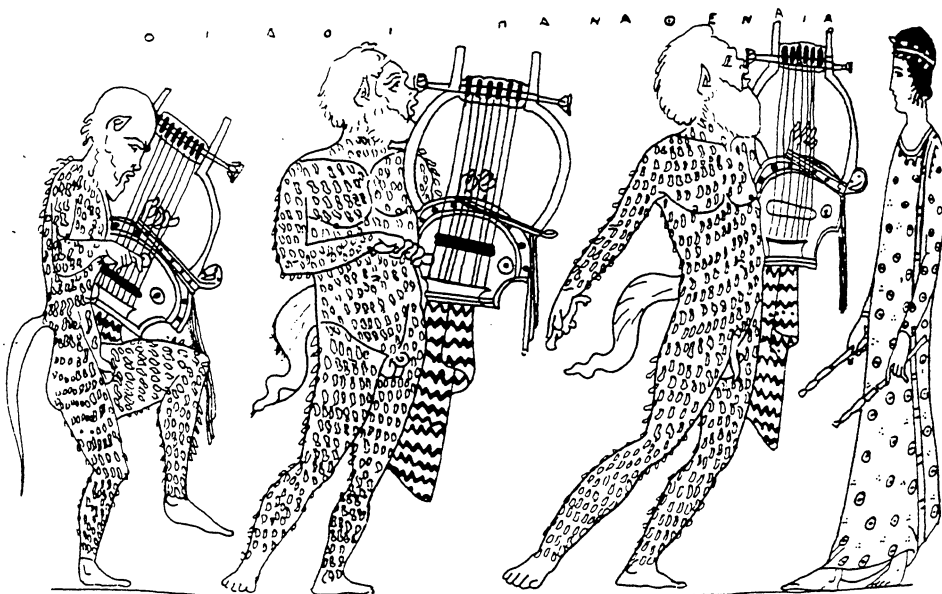


Fig. 23 : Cratère du Metropolitan Museum of Art de New York, inv. 25.78.66 (Dessin Lissarague)



Fig. 24 : Coupe du Musée de Corinthe, 1er quart du IVème siècle avant J.C.
(Dessin Lissarague)

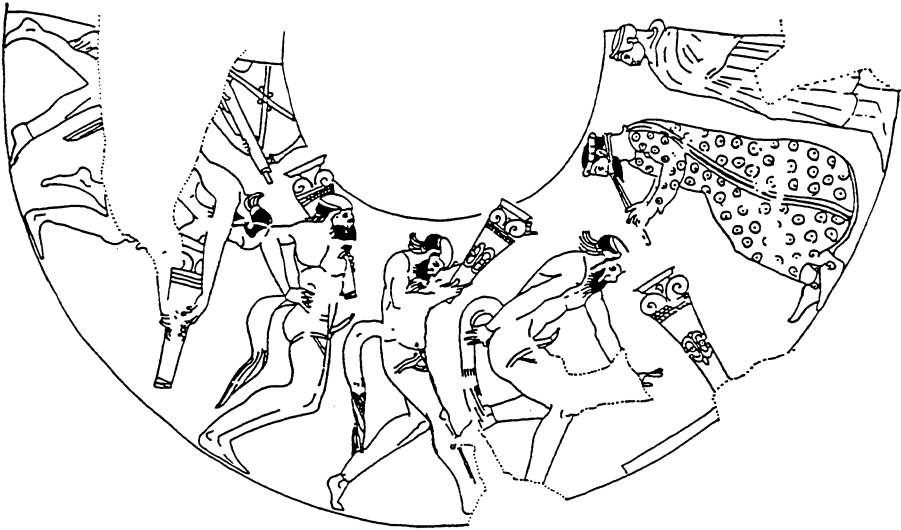


Fig. 25 : Hydrie du Musée de Boston, vers 470 avant J.C., inv. n° 03 788
- (Dessin Lissarague)

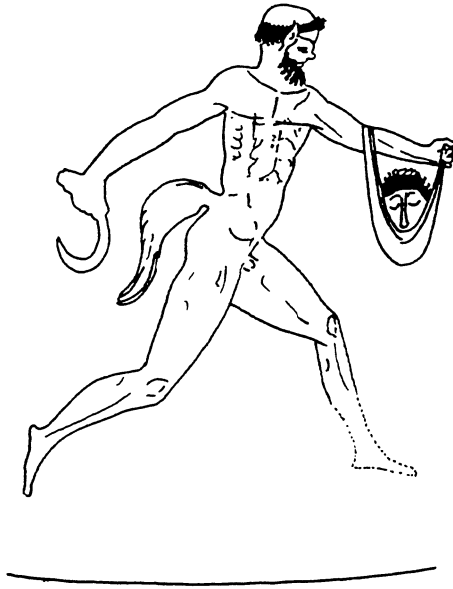


Fig. 26 : Lécycyte du Musée du Louvre, vers 470 avant J.C., inv. CA 1728 (Dessin Lissarague)



Fig. 27 : Oenochoé du British Museum de Londres, vers 470-460 avant J.C., inv. n° E 539 (Dessin Lissarague)



Fig. 28 : Cratère du Metropolitan Museum of Art de New York, inv. n° 34 II 7
(Dessin Lissarague)

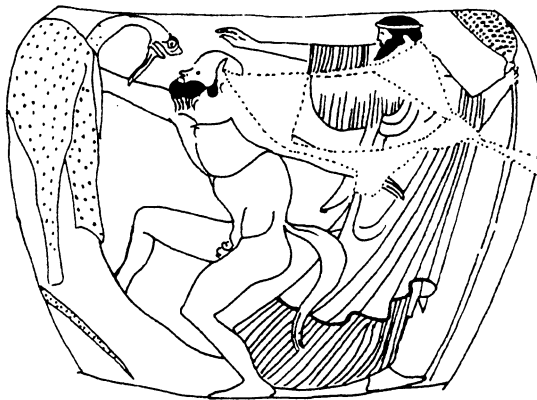


Fig. 29 : Cratère du Musée de Bologne, inv. n° 190 (Dessin Lissarague)

III

De la tragédie et de la comédie grecque

MEDECINE HIPPOCRATIQUE ET TRAGEDIE GRECQUE

par Jacques JOUANNA
Université Paris-Sorbonne (Paris)

Il est bien connu que le « siècle de Périclès » est celui de l'épanouissement de la tragédie grecque dont nous pouvons suivre l'évolution depuis 471 avant J.-C., date des *Perses* d'Eschyle, jusqu'à l'*Oedipe à Colone* de Sophocle, représenté en 401. Il est moins connu qu'il est aussi celui de l'épanouissement de la médecine grecque. Sous le nom d'Hippocrate, né en 460 avant J.-C. et mort vers 370, ce médecin originaire de l'île de Cos, issu de la famille des Asclépiades qui, à en croire Platon son jeune contemporain, était déjà à la fin du Vème siècle aussi célèbre comme médecin que Polyclète d'Argos ou Phidias d'Athènes comme sculpteurs¹, nous possédons une collection d'écrits médicaux d'une grande ampleur et d'une grande valeur ; d'une grande ampleur, car elle renferme une soixantaine de traités qui occupent neuf tomes dans l'édition monumentale d'Emile Littré² ; d'une grande valeur, car ces écrits, même s'ils ne sont pas tous de la main d'Hippocrate ou de son école, ont abordé les problèmes de la maladie avec une pensée rationnelle. Or le noyau le plus ancien de cette Collection est contemporain de la tragédie grecque. En dépit des différences inévitables entre un genre technique et un genre poétique, une comparaison entre médecine et tragédie est tout à fait justifiée, car il y a une affinité naturelle entre le regard de l'auteur tragique et celui du médecin. Suivant une célèbre formule d'un auteur hippocratique (*Vents* c.1, Littré VI, 90, 4-6), « le médecin voit des spectacles effrayants ». L'auteur tragique, lui, représente des spectacles effrayants, si tant est que la crainte est, comme l'affirme Aristote dans sa *Poétique* (1149b), l'un des deux grands ressorts de la tragédie. Le spectacle de la souffrance humaine, voilà donc ce qui rapproche le médecin et l'auteur tragique.

En s'attachant à comparer la manière dont les auteurs tragiques et les médecins décrivaient ou expliquaient un cas particulier de cette souffrance humaine, la maladie, on fera d'abord ressortir la distance qui sépare la conception rationnelle de la maladie chez les médecins hippocratiques de la conception archaïque de la maladie chez les auteurs tragiques ; puis on montrera en quoi la description et la représentation des

maladies au théâtre se rapprochent des descriptions médicales, ce qui amènera à préciser les conditions dans lesquelles une influence de la médecine hippocratique sur la tragédie est possible.

L'Antiquité distinguait deux grandes catégories de maladies, celles qui atteignent une collectivité et celles qui sont particulières à un individu. Cette distinction est clairement faite dans plusieurs traités de la *Collection hippocratique*, particulièrement dans la première partie du traité des *Airs, eaux, lieux* où il est conseillé au médecin itinérant qui arrive dans une cité à lui inconnue d'examiner toute une série de facteurs (saisons, vents et orientation des lieux, nature des eaux, nature du sol, genre de vie des habitants) pour exercer correctement son métier. « A l'approche de telle période ou de telle année, déclare l'auteur d'*Airs, eaux, lieux*, au c.2, le médecin prédira les maladies générales qui affligeront la cité, l'été ou l'hiver, ainsi que les maladies particulières à chacun ».

La catégorie des maladies générales est désignée par un terme grec qui est présent aussi bien dans la tragédie que dans la *Collection hippocratique*, c'est le terme *loimos* qui existait dès l'épopée, chez Homère (*Iliade*, I, 61) et chez Hésiode (*Trav.* 243). On traduit traditionnellement en français par « peste ». Les historiens de la médecine moderne préfèrent le terme de « pestilence », car la peste proprement dite, celle qui est causée par le bacille de Yersin, était inconnue dans la Grèce de l'époque archaïque et classique³. La pestilence est mentionnée plusieurs fois dans la tragédie grecque. Eschyle la mentionne dans deux tragédies, mais en passant. Dans les *Perses* (v. 415), Darius remontant des enfers, apprend de la bouche de sa femme que la puissance des Perses est anéantie. Il s'interroge alors sur les causes de cet anéantissement, et la première hypothèse qui lui vient à l'esprit est celle d'une pestilence qui s'est abattue sur la cité (v. 715 « Et comment ? Est-ce la pestilence, est-ce la guerre civile qui s'est abattue sur l'Etat ? ». Ces fléaux qui dépeuplaient les cités hantaient les esprits, car ils étaient aussi destructeurs que les guerres. Dans les *Suppliantes*, les cinquante filles de Danaos, venues d'Egypte et poursuivies par les cinquante fils d'Egyptos, qui ont trouvé refuge dans la cité d'Argos, formulent en guise de remerciements des vœux pour la cité, et le premier de ces vœux est que jamais la « pestilence » (v. 659) ne vienne vider la cité de ses hommes. Le terme est absent du théâtre d'Euripide. En revanche chez Sophocle la pestilence occupe une place importante dans son *Œdipe-Roi*. A l'aide de cet exemple, on comparera la pestilence dans la tragédie et chez Hippocrate, du point de vue des symptômes d'abord, puis de la cause, enfin de la thérapeutique.

Dans *Œdipe-Roi*, la pestilence s'est abattue sur Thèbes qui est le lieu du drame. Tout le début de la tragédie est, en effet, occupé par l'évocation du fléau auquel la cité est en proie ; le prêtre de Zeus expose la situation au chef de la cité dans le prologue, v. 22-30 (trad. Mazon) : « Tu le vois comme nous, Thèbes, prise dans la houle, n'est plus en état de tenir la tête au-dessus du flot meurtrier. La mort la frappe dans les germes où se forment les fruits de son sol, la mort la frappe dans ses troupeaux de bœufs, dans ses femmes qui n'enfantent plus la vie. Une déesse porteuse de fièvre,

déesse affreuse entre toutes, la Pestilence (*loimos*)⁴, s'est abattue sur nous, fouaillant notre cité et vidant peu à peu la maison de Cadmos, cependant que le noir Enfer va s'enrichissant de nos plaintes, de nos sanglots ». Ce tableau de désolation est repris par le Chœur des vieillards, dans la *parodos*, v. 168 sqq. (trad. Mazon) : « Ah ! Je souffre des maux sans nombre. Tout mon peuple est en proie au fléau (ou plutôt « à la maladie » : *νοσεί*, v. 169), et ma pensée ne possède pas d'arme qui nous permette une défense. Les fruits de ce noble terroir ne croissent plus à la lumière, et d'heureuses naissances ne couronnent plus le travail qui arrache des cris aux femmes. L'un après l'autre, on peut voir les Thébains, pareils à des oiseaux ailés, plus prompts que la flamme indomptable, se précipiter sur la rive où règne le dieu du Couchant. Et la cité se meurt en ces morts sans nombre. Nulle pitié ne va à ses fils gisant sur le sol ; ils portent la mort à leur tour, personne ne gémit sur eux ». Ces deux tableaux se correspondent et se complètent. Le fléau s'est abattu sur l'ensemble de la cité, non seulement sur les hommes qui meurent ou sur les femmes qui n'enfantent plus, mais aussi sur les plantes qui ne poussent plus et sur les troupeaux qui dépérissent. Sans doute, le terme *loimos*, employé au v. 28, ne désigne-t-il que la peste qui tue les humains, mais elle accompagne une stérilité qui touche tous les domaines à la fois, plantes, troupeaux et femmes (v. 25-27), et le chœur englobe la stérilité dans la maladie qui atteint la cité (v. 169-174).

Déjà par cette description on peut mesurer le caractère traditionnel de ce fléau qui ne trouve pas d'équivalent chez Hippocrate. Dans les traités de la *Collection hippocratique*, il n'y a pas d'exemple d'une maladie qui s'abattraît sur tous les domaines à la fois (végétal, animal, humain). Bien au contraire, l'auteur hippocratique des *Vents*, lorsqu'il traite de la peste (c. 6, Littré 96, 20-98, 13), part du principe que ces maladies communes n'attaquent pas indifféremment les hommes et les animaux, mais qu'elles affectent tantôt les hommes en général, tantôt telle ou telle espèce d'animaux. Selon ce médecin, les épizooties ne se produisent pas en même temps que les pestilences qui frappent les hommes.

Au contraire, dès Homère, la peste qui s'abat sur les Achéens au début de l'*Illiade* (I, v. 50-52) frappe d'abord les bêtes, mulets et chiens, puis les hommes. Chez Hésiode, dans *Les Travaux et les Jours*, v. 238 sqq., la cité du roi injuste est victime de la famine (*λιμός*) et de la peste (*λοιμός*). Or dans la cité en proie à ce fléau, les hommes dépérissent, les femmes cessent d'enfanter et les propriétés s'amoindrissent. Il est clair que cet amoindrissement vient de la perte des récoltes et des troupeaux, comme l'indique l'opposition avec la cité du roi juste (v. 225 sqq.), qui est prospère par ses récoltes, ses troupeaux et ses enfants. Ainsi, cette conception du fléau généralisé qui atteint la cité dans les trois grands domaines de la vie (végétal, animal et humain) est chez Sophocle l'héritage d'une conception archaïque déjà présente dans l'épopée, conception archaïque que les médecins de la *Collection hippocratique* ont abandonnée⁵.

L'opposition entre Sophocle et Hippocrate est plus nette encore pour la cause de la peste que pour ses manifestations. Ce n'est pas qu'un rapprochement ne soit pas possible concernant la cause de la peste. Un même mot revient sous la plume du médecin hippocratique et de l'auteur tragique : c'est le substantif grec *miasma* (*Vents*, c.6, 2 fois ; *Œdipe.-Roi*, v. 97, 241, 313, 1012), qui a donné en

français le mot « miasme ». Mais les contextes d'emploi sont fort différents et mettent en lumière l'écart qui sépare les deux conceptions de la causalité. Dans *Œdipe-Roi*, *miasma* signifie, comme dans l'ensemble de la tragédie grecque, la « souillure » religieuse, et tout particulièrement celle qui résulte du sang versé. L'oracle de Delphes, consulté par Créon sur l'ordre d'Œdipe, a en effet répondu que, pour mettre fin à la peste, il fallait chasser du territoire le miasma qui en était cause (v. 97) ; or c'est la souillure du sang versé lors du meurtre de Laios (v. 100-107). Et l'on sait que toute la tragédie consiste à faire découvrir à Œdipe, le roi de la cité chargé de trouver le coupable du meurtre, qu'il est lui-même l'auteur de cette souillure. La peste a donc pour cause une faute contre la religion et contre la morale, même si cette faute est involontaire.

Dans la *Collection hippocratique*, au contraire, le terme *miasma*, employé pour désigner la cause de la peste, est débarrassé de toute connotation morale et religieuse. Voici le passage du traité des *Vents* où la peste est expliquée par le miasma. L'auteur hippocratique, partant de la distinction entre les maladies particulières, qui sont dues à un mauvais régime de chacun, et les maladies générales ou « pestilences », qui ont, elles, une cause commune, expose la cause de ces maladies communes en ces termes (c.6 Littré VI, 98, 2 sq.) : « La fièvre commune est commune parce que tous respirent le même air ; un air semblable se mêlant semblablement au corps, les fièvres deviennent identiques aussi ». L'auteur précise ensuite pourquoi l'air est la cause de la peste, et c'est ici qu'il emploie le mot *miasma*. Il poursuit en effet : « Quand l'air est infecté de miasmes (μιάσματα) qui sont ennemis de la nature humaine, alors les hommes sont malades ». Que faut-il entendre par ces « miasmes » ? Ce sont des sortes d'émanations dont les commentateurs nous disent qu'elles proviennent soit de la terre, soit des marais, soit même des cadavres. Le *miasma*, chez l'auteur hippocratique, est donc une cause physique et naturelle ; il s'oppose au *miasma* chez l'auteur tragique qui est une souillure résultant d'une infraction à un interdit moral et religieux. Toute notion de culpabilité individuelle et de responsabilité collective a disparu dans l'emploi du mot *miasma* chez le médecin hippocratique. Ce n'est plus le comportement individuel dans ses relations avec les valeurs morales et religieuses qui est en cause, mais c'est la nature humaine dans ses relations avec le milieu ambiant. La peste chez le médecin, due à un élément morbifique véhiculé par l'air, atteint sélectivement l'espèce humaine ou les différentes espèces animales suivant des lois de compatibilité ou d'incompatibilité entre l'élément morbifique et la nature de chacune des espèces, alors que la peste chez l'auteur tragique est le châtement qui s'abat indifféremment sur toutes les manifestations de la vie dans la communauté à laquelle appartient le coupable⁶. Et ici encore, si la conception de la cause de la peste chez l'auteur tragique diffère de celle du médecin hippocratique, c'est parce qu'elle prolonge une tradition épique. Déjà chez Hésiode, dans la peste qui s'abat sur la cité du roi injuste, la cause est le châtement de Zeus qui frappe l'ensemble de la cité pour châtier la faute morale et religieuse d'un seul homme (v. 240). Et déjà dans *l'Illiade*, la peste est causée par un dieu, Apollon, dont les flèches s'abattent indifféremment sur la communauté pour punir la faute du seul chef Agamemnon, qui a outragé le prêtre d'Apollon, Chrysès, en refusant de lui rendre sa fille.

On mesure donc combien la conception de la causalité de la peste chez l'auteur tragique, qui est dans le droit fil de la tradition épique, reste éloignée des vues de la médecine rationnelle. Il en est de même pour les moyens mis en œuvre pour combattre la peste. Dans la *Collection hippocratique*, les allusions à la thérapeutique de la peste sont rares, mais elles ne laissent aucun doute sur la nature de cette thérapeutique. Le seul traité qui en parle est le traité de la *Nature de l'homme* dans un assez bref passage (c.9 Jouanna 190, 15-192, 7) : « (Dans le cas d'une maladie « épidémique »), voici les conseils qu'il faut alors donner à la population : ne pas changer le régime, dès lors qu'il n'est pas cause de la maladie, mais veiller à amaigrir et à affaiblir le corps à l'extrême, en retranchant des aliments et des boissons du régime habituel, mais progressivement... En revanche pour l'air, voici les précautions à prendre : inspirer le moins d'air possible et l'air le moins contaminé possible ; pour cela, désertier autant que faire se peut, dans la région, les endroits infestés par la maladie, puis faire une cure d'amaigrissement, car c'est la meilleure façon d'éviter le besoin d'une respiration forte et fréquente ». La logique de cette thérapeutique est claire dans ses moindres détails : elle vise à diminuer au maximum l'inspiration par le sujet des miasmes contenus dans l'air en diminuant la capacité d'air inspiré et en éloignant le sujet des endroits remplis de miasmes. On pourra sourire de cette thérapeutique plus préventive que curative. Mais il est clair que le médecin cherche à éviter l'extension de la peste par des procédés strictement naturels et rationnels.

Au contraire, dans l'*Œdipe-Roi* de Sophocle, pour mettre fin à la peste, nul ne songe à faire appel à un médecin ; c'est aux dieux, aux oracles et aux devins que l'on s'adresse. Le chœur angoissé des vieillards qui représente le peuple n'invoque pas moins de sept divinités dans la *parodos* pour qu'elles mettent fin au fléau. Mais cette conception religieuse ne reflète pas seulement la mentalité populaire. Même le chef de la cité, Œdipe, bien qu'il ait su résoudre l'énigme de la Sphinx par les seules ressources de son intelligence, n'a d'autres ressources devant cette calamité que d'envoyer Créon consulter l'oracle de Delphes et de convoquer le devin de Thèbes, Tirésias. Cette thérapeutique religieuse n'est pas différente de celle qui était déjà proposée par Achille, lors de la peste dans l'*Illiade* (I, 61-62) : « Allons, interrogeons un devin ou un prêtre, voire un interprète de rêves : le rêve aussi est un messager de Zeus ». Le souvenir d'Homère est si présent dans ce début de l'*Œdipe-Roi* occupé par la peste que la scène où les révélations du devin des Thébains, Tirésias, mettent en colère le chef des Thébains, Œdipe, est inspirée par la scène homérique où les révélations du devin des Achéens, Calchas, mettent en colère le chef des Achéens, Agamemnon. Cette influence si marquée du modèle homérique sur Sophocle est d'autant plus étonnante que Sophocle, au moment où il composait son *Œdipe-Roi*, avait probablement été témoin de la fameuse « peste » d'Athènes qui avait décimé la population athénienne dans les premières années de la guerre du Péloponnèse. La « peste » d'Athènes a sévi lors de l'année 429 et l'*Œdipe-Roi* date probablement des années 425⁷.

Certains érudits ont voulu voir une relation entre la peste historique et la peste dramatique, au point même que l'on a cru y déceler, à partir d'un passage de la *parodos* (v. 164-166), une allusion non pas à la grande attaque de la peste en 429,

mais à la récidive en 427-426. Mais il suffit de comparer l'évocation de la peste chez Sophocle et la fameuse description de la « peste » d'Athènes par Thucydide dans son livre II pour saisir toute la différence entre une évocation générale et traditionnelle chez l'auteur tragique et une description précise et moderne chez l'historien où les termes techniques médicaux abondent et où l'analyse du fait pathologique est purement rationnelle, comme dans les écrits hippocratiques⁸. Alors que le modèle homérique rend compte de l'évocation de la peste dans la tragédie, c'est le modèle hippocratique qui oriente la description de la « peste » chez l'historien. Le problème de la causalité de la peste permet de situer clairement les uns par rapport aux autres l'auteur tragique, le médecin hippocratique et l'historien. A la causalité religieuse et morale de l'homme de théâtre s'oppose la causalité naturelle et rationnelle de la médecine hippocratique, tandis que l'historien, tout en récusant implicitement la causalité religieuse, fait montre de scepticisme à l'égard des explications rationnelles des médecins, car ils n'ont pas été plus capables d'enrayer l'épidémie que ne l'était le recours à la religion. Sophocle représente le patrimoine culturel traditionnel ; Hippocrate incarne le rationalisme triomphant ; Thucydide inaugure le positivisme sceptique qui décrit les faits et refuse de se prononcer sur les causes.

L'étude des cas individuels de malades permet également de mesurer la distance qui sépare la tragédie de la médecine hippocratique. L'exemple de base qui servira à illustrer la comparaison sera choisi cette fois dans une tragédie d'Euripide qui est légèrement antérieure à l'*Œdipe-Roi* de Sophocle, l'*Hippolyte*, représentée en 428, juste après la peste d'Athènes qui avait emporté Périclès, peste à laquelle les derniers vers de l'*Hippolyte* paraissent faire allusion. Entre l'*Hippolyte* d'Euripide et l'*Œdipe-Roi* de Sophocle, malgré la différence des mythes, il y a une analogie : les deux tragédies s'ouvrent par l'évocation d'une maladie. Mais alors que l'*Œdipe-Roi* commence par une maladie générale qui s'est abattue sur la cité tout entière, l'*Hippolyte* d'Euripide débute par une maladie particulière, celle de Phèdre, « atteinte d'un mal qu'elle s'obstine à taire », pour reprendre un vers de Racine. La peste qui s'abat sur la cité dans *Œdipe-Roi* était seulement évoquée indirectement par le discours ; la maladie de Phèdre, elle, est représentée sur la scène. Mais avant que la malade n'apparaisse, le chœur, formé de quinze femmes de Trézène, qui vient d'apprendre la maladie de sa maîtresse Phèdre, s'interroge, dans la parodos, sur la cause de sa maladie. Or la première hypothèse qui vient à l'esprit de ces femmes du peuple est que la malade est « possédée par une divinité » (v. 141). Pour développer cette hypothèse d'une causalité divine de la maladie, elles évoquent, dans une série de questions, les divinités susceptibles d'avoir pris possession de Phèdre et de causer sa maladie et son délire. Voici ce passage (v. 141-147) : « N'es-tu donc pas possédée par un dieu, soit par Pan, soit par Hécate, n'es-tu pas égarée par les augustes Corybantes ou par la Mère des montagnes ? Est-ce à cause de fautes à l'égard de Dictynne (= Artémis), pour avoir négligé le rite des offrandes de gâteaux, que tu te consumes ainsi ? »

Cette liste de divinités susceptibles d'être à l'origine d'une maladie individuelle trouve un parallèle assez étonnant dans un témoignage conservé par un auteur de la *Collection hippocratique*. On sait que dans l'Antiquité l'épilepsie était désignée du

nom de « maladie sacrée » ; une monographie célèbre est consacrée à cette maladie dans le corpus hippocratique : c'est le traité de la *Maladie sacrée*. On y apprend que certains prétendus médecins, partisans de l'origine religieuse de cette maladie, l'attribuaient à une série de divinités particulières, suivant les différents symptômes que présentaient les malades. Voici ce que l'auteur de la *Maladie sacrée* dit de ces prétendus médecins (c.1 Littré VI, 360, 13-362, 6) : « Ces gens rappellent ces idées non pas une fois, mais cent : si le malade imite le bêlement de la chèvre, s'il grince des dents, s'il a des convulsions, ils disent que la Mère des dieux est la cause du mal. Pousse-t-il des cris plus aigus et plus forts ? Ils le comparent à un cheval et accusent Poséidon. Si quelque peu d'excrément est rendu (ce qui arrive souvent par les efforts que fait faire la maladie), le surnom est la déesse Enodie. Si ces excréments sont plus tenus et plus fréquents comme chez les oiseaux, le surnom est Apollon Nomius. Avec l'écume à la bouche et des battements de pied, c'est Arès qui est inculpé. Quand, la nuit, surviennent des peurs, des terreurs, des délires, des sauts du lit, des visions effrayantes, des fuites hors de la maison, ce sont, disent-ils, des assauts d'Hécate, des irruptions de héros ».

Entre ce témoignage et la *parodos* de l'*Hippolyte* d'Euripide, il y a de grandes ressemblances sur le fond et même dans le détail⁹. La maladie, dans les deux cas, est causée par une divinité particulière, et le diagnostic consiste à déterminer la divinité qui est la cause de la maladie. Les deux listes de divinités, tout en étant différentes, se recoupent pour deux d'entre elles, d'une part Hécate, et d'autre part Cybèle, dénommée chez Euripide « Mère qui habite les montagnes » et dans le témoignage rapporté par l'auteur hippocratique « Mère des dieux ». Enfin, la façon dont la divinité s'empare du malade est comparable. Nous avons vu que dans l'*Hippolyte* d'Euripide, la divinité prend possession du malade. Or dans le témoignage rapporté par l'auteur hippocratique, les substantifs grecs ἐπιβολάς, « assauts », ou ἐφόδους, « attaques », employés à propos des divinités qui se précipitent sur le malade, attestent une conception démonique de la maladie fondamentalement analogue.

Mais toutes ces ressemblances qui attestent la persistance de la croyance dans l'origine divine de la maladie à l'époque de Périclès, non seulement chez le peuple mais aussi chez une certaine catégories de médecins, soulignent en même temps la distance qui sépare cette croyance commune, répercutée par la tragédie d'Euripide, de la conception rationnelle de la médecine hippocratique ; car si l'auteur de la *Maladie sacrée* rapporte cette croyance sur l'origine de la maladie, c'est pour la critiquer longuement. Voici le début de cette critique (c.1 Littré VI, 354, 12-18) : « Ceux qui les premiers ont sanctifié cette maladie furent à mon avis ce que sont aujourd'hui les mages, les expiateurs, les charlatans, les imposteurs, tous gens qui prennent des semblants de piété et de science supérieure. Jetant donc la divinité comme un manteau et un prétexte qui abritaient leur impuissance à procurer chose qui fût utile, ces gens, afin que leur ignorance ne devint pas manifeste, prétendirent que cette maladie était sacrée ». La polémique, comme on peut le constater d'après cet extrait, est virulente. Cette croyance en l'origine sacrée de la maladie ne s'explique, selon l'auteur hippocratique, que par l'ignorance et l'incompétence de prétendus médecins qui ne sont que des charlatans.

A cette conception divine de la maladie, l'auteur hippocratique oppose une conception rationnelle. Loin d'être causée par une divinité particulière, l'épilepsie s'explique par la nature du malade (hérédité, tempérament), elle a son origine dans une partie du corps, le cerveau, et la crise se produit surtout aux changements de vents. Pour prouver l'origine naturelle de la maladie, l'auteur hippocratique s'est même livré à une « expérience » sur les animaux (c.11 Littré VI, 382, 8-11) : « Ouvrez la tête (des animaux affectés de cette maladie et particulièrement des chèvres), et vous trouverez le cerveau humide, rempli d'eau, d'hydropisie et sentant mauvais ; et là vous reconnaîtrez évidemment que c'est non pas la divinité mais la maladie qui altère ainsi le corps ». Cette « expérience » du médecin hippocratique rappelle la fameuse « expérience » du philosophe présocratique Anaxagore rapportée par Plutarque dans la *Vie de Périclès* (c.6, 154f-155a). Voici l'anecdote : « On dit qu'un jour on amena à Périclès de son domaine rural la tête d'un bélier qui n'avait qu'une corne. Lampon le devin, voyant cette corne qui avait poussé solide et forte au milieu du front, déclara que la puissance des deux partis qui divisaient l'Etat, celui de Thucydide et celui de Périclès, deviendrait celle d'un seul homme, de l'homme chez qui ce présage s'était produit. Mais Anaxagore, dit-on, ayant coupé le crâne en deux, fit voir que la cervelle n'avait pas rempli sa place, et que, pointue comme un œuf, elle avait glissé de toute la boîte crânienne vers l'endroit d'où partait la racine de la corne ». Anaxagore, comme le médecin hippocratique, oppose à une interprétation religieuse d'un fait pathologique une explication naturelle et rationnelle.

L'opposition est donc nette entre la conception de la maladie individuelle chez Hippocrate et chez les femmes du chœur de l'*Hippolyte* d'Euripide. Sans doute convient-il de ne pas forcer ici l'opposition entre la tragédie et le traité médical. L'auteur de la *Maladie sacrée* ne nie pas le divin, auquel il donne toutefois un contenu très particulier en l'associant à la causalité naturelle (c.2 Littré VI, 364, 11 sq.), et inversement, le chœur de l'*Hippolyte* envisage, pour expliquer la maladie de Phèdre, deux autres ordres de causes qui ne sont pas en désaccord avec l'esprit rationnel de la médecine hippocratique. En effet, après l'hypothèse de la causalité divine, le chœur envisage une cause d'ordre psychologique et une cause d'ordre physique. La maladie peut s'expliquer par le chagrin de Phèdre (λύπη v.159) ou encore par « la constitution incommode des femmes » (v. 161 sq.). Ce sont là deux ordres de causes qui appartiennent au domaine rationnel et qui ont leur correspondant dans la médecine hippocratique. Ces médecins ne négligeaient pas, en effet, les causes psychologiques. Par exemple, l'auteur du troisième livre des *Epidémies* décrit, dans la liste de cas particuliers qui clôt son ouvrage, les maladies de deux femmes de Thasos qui ont eu pour cause le « chagrin » ; le terme grec employé (λύπη) est exactement le même que dans la *parodos* de l'*Hippolyte* d'Euripide. Voici le début de la description de ces deux cas :

- Premier cas (= Littré III, 134, 1 sq. : onzième malade) : « Dans l'île de Thasos, une femme d'un caractère triste eut quelque sujet de chagrin qui lui fit perdre le sommeil et l'appétit, sans qu'elle s'alitât ; elle avait de la soif et des nausées ». Suit alors la description de la maladie qui dura trois jours avec des moments de délire et se termina par une crise favorable.

- Deuxième cas (= Littré III, 142, 5 sq. : quinzième malade) : « Dans l'île de Thasos, la femme de Déalcès, qui demeurait dans la Plaine, fut prise, après avoir éprouvé un chagrin, d'une fièvre tremblante et vive. Dès le commencement, elle attirait sur elle ses couvertures, ce qu'elle fit constamment durant tout le cours de la maladie ; gardant le silence, elle palpait, elle effilait, elle grattait, elle ramassait des flocons ; pleurs remplacés par des alternatives de rire ». La maladie est ensuite décrite jusqu'au vingt et unième jour où la femme mourut.

Voilà donc deux maladies décrites par un médecin hippocratique qui correspondent exactement au second ordre de causes envisagées par le chœur d'Hippolyte, les causes psychologiques.

Quant au troisième ordre de causes, la nature de la femme, elle a retenu l'attention des médecins hippocratiques. On sait qu'une partie importante de la *Collection hippocratique* est consacrée aux maladies des femmes, d'un côté le traité de la *Nature de la femme*, de l'autre les deux livres des *Maladies des femmes* prolongés par les *Femmes stériles*, formant un ensemble qui occupe tout le tome VIII de l'édition de Littré.

Si ces rapprochements doivent nuancer l'opposition entre la mentalité du chœur de l'*Hippolyte* d'Euripide et celle d'un médecin hippocratique, ils ne sauraient masquer les différences qui restent fondamentales entre la tragédie et la médecine hippocratique. Car des trois causes possibles de la maladie de Phèdre évoquées par le chœur (divine, psychologique, physique), celle qui se révèle être en définitive la cause véritable dans la tragédie, c'est bien la cause divine. Le spectateur sait, lui, dès le début du spectacle, que c'est la déesse de l'amour, Aphrodite, apparue en scène dans le prologue, qui est la cause de la maladie de Phèdre, car cette maladie fait partie d'un plan mis en place par Aphrodite pour se venger d'Hippolyte qui la dédaigne¹⁰.

Cette maladie de Phèdre est représentative de ce que sont les maladies particulières dans la tragédie. En règle générale, les héros ou héroïnes tragiques qui sont atteints de maladie ou de folie le sont par la volonté des dieux, que ce soit chez Eschyle Io pourchassée par la jalousie d'Héra (*Prométhée enchaîné*) ou Oreste poursuivi par les Erinyes de sa mère (*Choéphores*), chez Sophocle Ajax rendu fou par Athéna (*Ajax*) et chez Euripide Héraclès enragé par la déesse Lyssa sur les ordres d'Héra et d'Iris (*Héraclès furieux*). Provoqué par les divinités, l'accès de folie du héros tragique peut également être guéri par une divinité. Ainsi chez Euripide, la folie meurtrière d'Héraclès qui tue ses propres enfants est arrêtée par Athéna qui jette une pierre contre la poitrine du héros et le plonge dans le sommeil (*Héraclès furieux*).

Plus généralement, les grandes figures de médecins dans la tragédie sont les dieux. La divinité guérisseuse qui domine dans la tragédie, en dehors de Zeus, est l'Apollon de Delphes. Ayant absorbé les attributs de Péan, l'ancien médecin des dieux de l'*Iliade*, Apollon, surtout grâce à la fortune de son oracle à Delphes, était devenu le grand dieu guérisseur de l'époque classique. Le qualificatif que lui donne Eschyle dans l'*Orestie* (*Euménides*, v. 62), *ιατρόμαντις*, c'est-à-dire le « médecin-devin », prouve le lien indissoluble qu'il y a entre médecine et art divinatoire. Or cette conception de la médecine divinatoire s'oppose à la conception du médecin hippocratique qui distingue nettement son champ d'action de celui du devin. Ainsi dans le traité du *Régime*, le médecin hippocratique fait une distinction entre les rêves

divins (c.87) qui annoncent soit aux cités soit aux individus des événements heureux ou malheureux, et les rêves qui révèlent des affections du corps. Si la première catégorie de rêves est de l'ordre de l'art de l'interprète des songes, seule la seconde catégorie relève de l'art de la médecine. Et l'auteur du *Régime dans les maladies aiguës* au c.3 dénonce les contradictions de l'art divinatoire : « Les devins regardent le même oiseau comme de bon augure s'il vole à gauche, comme de mauvais augure s'il vole à droite ; et semblablement de l'inspection des entrailles ils tirent des inductions différentes suivant les différents cas ; mais certains devins ont sur les mêmes choses des avis diamétralement opposés ». Ainsi, l'art de la médecine et l'art de la divination, étroitement unis dans la tragédie, sont nettement distincts dans la *Collection hippocratique*. Sans doute, ici encore, des nuances doivent être apportées à l'opposition. Il n'y a pas d'hostilité de la part du médecin hippocratique à l'égard de l'oracle d'Apollon à Delphes. Une inscription de Delphes prouve que la famille aristocratique des Asclépiades, à laquelle appartenait Hippocrate, jouissait des privilèges de la promantie à Delphes, c'est-à-dire de « la consultation de l'oracle avant d'autres »¹¹ ; et les témoignages littéraires sur la biographie d'Hippocrate signalent que ces privilèges sont anciens (ils datent de la première guerre sacrée au VI^{ème} siècle) et qu'ils furent renouvelés et inscrits sur une stèle à Delphes lors d'un passage d'Hippocrate avec son fils Thessalos¹². Tout cela prouve la relation étroite d'Hippocrate et de sa famille avec l'oracle delphique d'Apollon. Mais cela n'empêchait pas le médecin de séparer dans ses écrits son art médical de l'art divinatoire.

Une autre divinité guérisseuse permet aussi de voir l'écart qui sépare la médecine hippocratique de la tragédie : c'est Asclépios, fils d'Apollon¹³. On sait que le phénomène le plus extraordinaire de la vie religieuse grecque à partir de la fin du V^{ème} siècle fut le progrès foudroyant du culte guérisseur d'Asclépios, qui demeura prospère jusqu'à la fin du paganisme. Asclépios était sans doute déjà connu de *l'Iliade* (II, v. 731) pour sa compétence médicale ; mais c'était un homme, un Thessalien de Tricca, qui avait envoyé à l'expédition de Troie ses deux fils, « tous deux bons médecins », les « Asclépiades ». Devenu ensuite à l'époque de la lyrique chorale, comme l'atteste Pindare (*Pythique* III) un demi-dieu guérisseur, fils d'Apollon et d'une mortelle (Coronis), Asclépios devint à la fin de l'époque classique un dieu à part entière, surtout dans son sanctuaire d'Epidaure, ce « roc d'Asclépios », pour reprendre une expression d'Euripide dans son *Hippolyte* (v. 1209). Bien que la mention d'Asclépios dans la tragédie soit beaucoup moins fréquente que celle d'Apollon, une tragédie de la fin du V^{ème} siècle se termine par la mention tout à fait remarquable du dieu guérisseur, c'est le *Philoctète* de Sophocle. Héraclès, apparaissant à la fin de la pièce, promet à Philoctète d'envoyer Asclépios pour guérir la plaie due à la morsure d'un serpent qui le ronge depuis deux ans : « Moi, dit Héraclès aux v. 1437-1438, j'enverrai Asclépios pour qu'il mette fin à ta maladie devant Ilion ». Cette mention d'Asclépios peut surprendre, car elle est une innovation par rapport au mythe épique. Dans la *Petite Iliade*, Philoctète était guéri, non par Asclépios lui-même, mais par un fils d'Asclépios, Machaon¹⁴. Il était impensable, en effet, au temps de l'épopée qu'Asclépios pût soigner Philoctète, puisque cet homme de Tricca n'avait même pas pris part à l'expédition de Troie. Cette donnée traditionnelle est, du reste, présente dans la pièce de Sophocle, puisque

Néoptolème, pour inviter Philoctète à regagner Troie, lui promettait qu'il serait guéri par les Asclépiades, c'est-à-dire par les fils d'Asclépios (v. 919 et 1326-1334). La substitution d'Asclépios à ses fils à la fin de la tragédie est donc remarquable. Cette innovation de Sophocle par rapport à la tradition est une allusion à l'actualité : c'est un témoignage sur l'importance grandissante prise par le culte du dieu guérisseur Asclépios à la fin du V^e siècle. Et cette allusion à l'actualité prend un éclairage nouveau si on la met en rapport avec la vie de Sophocle. Sophocle participa à l'introduction du culte d'Asclépios venu d'Epidaure à Athènes en 420, ce qui lui valut d'être héroïsé après sa mort sous le nom de Dexion, « celui qui accueille »¹⁵. Et il composa un péan en l'honneur d'Asclépios dont les restes inscrits sur la pierre ont été retrouvés dans l'Asclépiéon d'Athènes¹⁶. Ainsi la vie et l'œuvre de Sophocle témoignent de la relation privilégiée du poète avec le dieu guérisseur Asclépios¹⁷.

Qu'en est-il maintenant de la relation d'Hippocrate avec Asclépios ? Hippocrate appartenait à la branche de Cos de la famille des Asclépiades, c'est-à-dire d'une famille aristocratique qui prétendait descendre d'Asclépios par l'un de ses fils et qui était connue surtout par son savoir médical transmis de père en fils¹⁸. L'on sait aussi que dans le fameux *Serment* d'Hippocrate, Asclépios était cité en seconde position après Apollon dans la liste des divinités garantes du serment¹⁹. Mais rien ne prouve qu'Hippocrate ait participé à la diffusion du culte guérisseur d'Asclépios, comme ce fut le cas de Sophocle. Dans son œuvre de médecin, il n'est nulle part fait mention d'Asclépios, et la médecine rationnelle d'Hippocrate n'a aucun rapport avec la médecine miraculeuse des stèles conservées dans le sanctuaire d'Asclépios à Epidaure, où il suffisait au malade de s'endormir dans le portique d'incubation pour se réveiller miraculeusement guéri, après une intervention du dieu pendant un rêve²⁰. Bien qu'il n'y ait aucune trace d'une rivalité entre Hippocrate et la médecine religieuse des sanctuaires d'Asclépios, il est difficile de croire que l'Asclépiade Hippocrate pouvait cautionner la médecine miraculeuse des prêtres d'Asclépios.

Malgré la distance qui sépare la conception des Tragiques et d'Hippocrate sur l'étiologie des maladies générales ou des maladies particulières ainsi que sur leur thérapeutique, il reste que les Tragiques n'ont pas pu rester insensibles aux progrès de la médecine rationnelle et à l'épanouissement d'une littérature médicale dont la *Collection hippocratique* reste un éclatant témoignage. Dès l'Antiquité, on a souligné des rapprochements entre des vers des Tragiques et des passages de la *Collection hippocratique*. Par exemple Clément d'Alexandrie (*Stromates* VI) déclare : « Le médecin Hippocrate ayant écrit : "Il faut donc examiner la saison, la région, l'âge et les maladies", Euripide dit dans une observation en hexamètres : "Tous ceux qui veulent soigner correctement doivent prendre en considération le régime des habitants de la cité et le territoire quand ils examinent les maladies" » (Fr. 917 Nauck). En faisant un tel rapprochement entre les *Aphorismes* d'Hippocrate (I, 2 = Littré IV, 458) et un passage d'une tragédie perdue d'Euripide, Clément d'Alexandrie nous permet de souligner que la conception rationnelle de la pathologie hippocratique qui mettait en relation les maladies avec l'environnement physique et avec le régime des habitants était connue de l'auteur tragique qui fut le plus curieux des innovations

intellectuelles de son temps. Non seulement les auteurs, mais aussi les commentateurs anciens ont pu faire des rapprochements entre des passages précis de tragédies et Hippocrate. C'est ainsi que le scholiaste, en marge du *Prométhée enchaîné* (v. 377-380) attribué à Eschyle, fait un rapprochement avec Hippocrate. Dans ce passage, Océan, proposant à Prométhée d'intercéder pour lui auprès de Zeus pour calmer sa colère, use d'une métaphore médicale : « Ne sais-tu donc pas ceci, Prométhée, que les paroles sont les médecins de l'âme en colère ? » A quoi Prométhée répond en poursuivant la métaphore médicale : « Oui, si c'est au bon moment que l'on amollit le cœur et si l'on n'use pas de violence pour réduire le gonflement de la colère ». En marge de ce texte, le scholiaste note : « Cela également Hippocrate le dit » et il cite un passage du traité hippocratique intitulé *Usage des Liquides* (c.6) : « Il faut évacuer les matières quand elles sont mûres et non quand elles sont crues ». Ces deux rapprochements faits dès l'Antiquité ont par ailleurs l'avantage d'illustrer les deux modes possibles d'influence de la médecine sur la tragédie : soit une utilisation directe des connaissances médicales, comme c'est le cas dans le passage d'Euripide, soit une utilisation indirecte sous une forme métaphorique, comme c'est le cas dans le passage d'Eschyle. Nous nous bornerons ici à l'étude du premier mode d'influence²¹.

L'utilisation directe des connaissances médicales par les auteurs tragiques est possible soit dans la terminologie, soit dans la description ou la représentation sur scène de cas pathologiques, soit même dans des allusions à des théories médicales. Je passerai rapidement sur le problème de la terminologie, qui est un peu technique, en me contentant de citer deux exemples²². Les auteurs tragiques emploient parfois des noms de maladies qui ne sont attestés ailleurs à l'époque classique que dans les écrits médicaux de la *Collection hippocratique*. C'est le cas de la maladie de Philoctète souffrant depuis dix ans d'une plaie due à une morsure de serpent. On sait que les trois Tragiques avaient représenté chacun un *Philoctète*. Le dernier en date et le seul conservé est celui de Sophocle. Mais nous possédons quelques fragments du *Philoctète* d'Eschyle et de celui d'Euripide. Deux de ces fragments nous ont justement conservé le nom qu'ils donnaient à cette maladie (Eschyle, fr. 253 Radt ; Euripide, fr. 792 Nauck). C'est le terme grec φαγέδαινα qui signifie littéralement « la maladie dévoreuse » et qui a subsisté dans le vocabulaire médical français sous la forme des substantifs « phagédénisme » (dictionnaire de Littré) et « idio-phagédénisme » (Dictionnaire de médecine préfacé par Jean Hamburger), et surtout de l'adjectif « phagédénique », principalement dans l'expression « ulcère phagédénique ». Or ce nom de maladie n'est attesté au Vème siècle, en dehors de ces deux fragments, que dans le traité hippocratique des *Airs, eaux, lieux*, où il est dit que les plaies, dans des conditions climatiques défavorables, se transforment en « ulcères phagédéniques » (c.10 Littré II, 48, 9). Le second exemple portera également sur un terme de maladie qui a subsisté dans le français moderne. Dans un passage célèbre de l'*Orestie* (*Choéphores* 281), Eschyle énumère les terribles maladies dont Apollon a menacé Oreste s'il ne vengeait pas le meurtre de son père : « Ces maladies redoutables qui attaquent les chairs, lichens à la dent sauvage qui dévorent les anciens tissus tandis que des poils blancs poussent sur le mal ». En dehors d'Eschyle, le nom de maladie λειχήν, qui signifie littéralement « maladie qui

lèche » et qui a donné en français le mot « lichen », ne se rencontre au Vème siècle que dans la *Collection hippocratique* où la maladie, attestée huit fois, appartient au genre des dermatoses. Il reste toutefois une différence : alors que le lichen chez Eschyle est une maladie grave qui dévore les chairs, c'est, dans la *Collection hippocratique* une dermatose papuleuse bénigne²³.

Outre la terminologie technique, les auteurs tragiques ont pu s'inspirer de descriptions médicales dans leur récit ou dans leur représentation sur la scène de cas pathologiques. Ce que les auteurs tragiques privilégiaient dans les maladies, c'est avant tout ce qu'elles pouvaient avoir de pathétique, de tragique et de spectaculaire. Aussi choisissent-ils les moments de crise où le héros subit des douleurs intolérables, et surtout ceux où le héros « possédé » est pris de démence, cette démence pouvant être passive (le héros est poursuivi par des hallucinations qu'il cherche à fuir) ou active (le héros dans un accès de folie agressive accomplit un acte tragique irréparable)²⁴. Comme exemple du premier type de crise, qui s'accompagne de douleurs intolérables, on doit citer les crises dues à des vêtements empoisonnés : c'est le cas d'Héraclès dans les *Trachiniennes* de Sophocle lorsqu'il revêt la tunique empoisonnée envoyée par sa femme Déjanire²⁵ ; c'est aussi le cas, dans la *Médée* d'Euripide, de la nouvelle épouse de Jason qui meurt dans les pires souffrances après avoir revêtu la parure empoisonnée par Médée. A ces exemples on pourrait rattacher la crise de *Philoctète* dont la cause première est la morsure d'un serpent, puisque la crise d'Héraclès est comparée à celle que cause une morsure de vipère (*Trach.*, v. 770 sq.). Pour le deuxième type de crise, la crise de folie passive, on peut citer deux exemples : dans le *Prométhée enchaîné* attribué à Eschyle, Io transformée en génisse fuit poursuivie par un taon²⁶, et surtout à la fin des *Choéphores* d'Eschyle, Oreste qui vient de tuer sa mère est pris d'hallucinations et fuit devant les Erinyes. Le troisième type est celui de la folie agressive, où le héros pendant sa crise commet un meurtre. C'est le cas d'Ajax, chez Sophocle, qui massacre les troupeaux des Achéens croyant tuer les Atrides et Ulysse²⁷ ; c'est le cas, dans l'*Héraclès furieux* d'Euripide, d'Héraclès qui massacre ses propres enfants en croyant tuer les enfants d'Eurysthée ; c'est enfin le cas d'Agavé dans les *Bacchantes* : « possédée » par Dionysos, elle participe au « sparagmos » de son fils Penthée (c'est-à-dire à son dépècement) et plante fièrement sa tête sur une pique croyant porter la tête d'un lion²⁸. Enfin, on peut rencontrer exceptionnellement des descriptions qui mêlent les deux derniers types de crises : c'est le cas de la crise d'Oreste dans l'*Iphigénie en Tauride* d'Euripide, qui combine la phase passive héritée de la tradition (fuite d'Oreste en proie à des hallucinations devant les Erinyes) et une phase agressive où Oreste massacre les troupeaux croyant combattre les Erinyes (v. 299).

Dans toutes ces crises, qu'elles soient évoquées par le récit d'un messager ou qu'elles soient représentées sur la scène, la description des symptômes s'efforce d'être réaliste pour mieux frapper l'imagination ou la vue du spectateur. C'est ainsi que l'on peut constater des rencontres entre la description des Tragiques et celle des médecins de la *Collection hippocratique*. L'une des crises les plus spectaculaires auxquelles les Grecs pouvaient assister dans la réalité était la crise d'épilepsie, dite « maladie sacrée ». De cette crise on a une description précise faite par un médecin hippocratique déjà mentionné, l'auteur de la *Maladie sacrée*. Voici selon lui les

symptômes de l'épilepsie (c.7 Littré VI, 372, 5 sqq.) : « Le sujet perd la voix et étouffe, l'écume lui sort par la bouche, il grince des dents, les mains se tordent, les yeux divergent, toute connaissance est perdue, quelquefois même il y a sortie des excréments » ; et plus loin, il ajoute que « le malade frappe des pieds ». On pourrait compléter ce tableau par la description de la même maladie offerte par le traité des *Vents* (c.15) : « le corps tout entier est tiré de tous côtés ; les parties du corps sont secouées ; des distorsions de toutes sortes se produisent ; pendant la crise, ils sont insensibles à tout, sourds à ce qui se dit, aveugles à ce qui se passe, insensibles aux souffrances ; et de l'écume remonte par la bouche ».

Depuis longtemps, on a signalé des analogies entre la description médicale de la crise épileptique et les descriptions de crises dans la tragédie grecque²⁹. En particulier, deux des symptômes signalés par l'auteur de la *Maladie sacrée* reviennent souvent dans la tragédie : d'un côté les yeux qui roulent et divergent, de l'autre l'écume à la bouche. Lorsque Io, dans le *Prométhée*, s'enfuit en quittant la scène prise d'un accès de délire, elle décrit elle-même ce qui lui arrive et déclare notamment : « Mes yeux roulent convulsivement » (v. 882, trad. Mazon). Les héros de Sophocle en proie à des crises de folie agressive, Ajax (*Ajax* v. 447) et Héraclès (*Trachiniennes* 794) ont les yeux « qui roulent en tous sens », et l'adjectif employé (*diastrophos*) est comparable au verbe *diastrephomai* employé par l'auteur hippocratique. Euripide, lui, se plaît à joindre les deux symptômes (roulements d'yeux et écume à la bouche) en décrivant l'épouse de Jason dans *Médée* (v. 1173-1175) et Agavé dans les *Bacchantes* (v. 1122-1123). Ces deux symptômes sont accompagnés généralement de la perte de la raison dans la tragédie comme chez l'auteur hippocratique : c'est le cas dans tous les exemples mentionnés, à l'exception de la nouvelle épouse de Jason. D'autres symptômes notés par les médecins hippocratiques lors de la crise d'épilepsie apparaissent plus épisodiquement dans la tragédie : il s'agit de l'agitation et des tremblements. Par exemple, la crise d'Oreste dans *Iphigénie en Tauride* d'Euripide commence par ces symptômes. En voici la description faite par le bouvier (v. 281-283) : « L'un des deux étrangers abandonne la caverne, se lève, et, secouant la tête, pousse un gémissement tandis que ses mains tremblent ». Le symptôme des mains qui tremblent noté par Euripide rappelle « les mains qui se tordent » dans la description de l'épilepsie faite par l'auteur de la *Maladie sacrée*.

Sans doute faut-il se garder de forcer les rapprochements. On ne peut pas dire que la crise d'épilepsie était le modèle unique utilisé par les auteurs tragiques pour décrire et représenter les accès de folie de leurs héros. Car entre la crise d'épilepsie telle qu'elle est décrite dans la *Maladie sacrée* au c.9 ou dans les *Vents* c.15 et les crises de folie au théâtre, il y a une différence importante : alors que le malade épileptique perd la voix – c'est le premier symptôme énoncé par l'auteur de la *Maladie sacrée* –, les héros tragiques pris de folie crient. Pour reprendre l'exemple de la crise de folie d'Oreste dans *Iphigénie en Tauride*, Euripide, après avoir mentionné le tremblement des mains, ajoute (v. 284) : « errant en proie à la folie, il crie comme un chasseur ». Il est vrai qu'un autre passage de la *Maladie sacrée* suppose que les épileptiques peuvent pousser des cris. Mais cela ne correspond pas à la description du médecin hippocratique. En revanche, l'auteur de la *Maladie sacrée*, au c.1 (Littré VI, 354, 4-11) fait allusion à des crises de démence aussi spectaculaires

que l'épilepsie où le malade pris de démence crie : « je vois des hommes saisis de transport et de délire sans aucune cause manifeste faire une foule d'actes insensés ; j'en vois beaucoup qui dans le sommeil poussent des gémissements et des cris, qui sont suffoqués, qui s'élancent, fuient au dehors et délirent jusqu'à ce qu'ils soient réveillés ; puis les voilà sains et raisonnables comme auparavant, restant néanmoins pâles et faibles, et cela, non pas une fois, mais plusieurs ». Le spectacle de telles crises a pu inspirer les auteurs tragiques aussi bien que la description médicale de la crise d'épilepsie. Par ailleurs lorsqu'un auteur tragique décrit ou représente la crise d'un héros malade ou atteint de folie, le modèle médical n'est bien souvent qu'un modèle secondaire, le modèle principal étant un modèle tragique, c'est-à-dire celui d'un devancier avec lequel l'auteur tragique rivalise. Par exemple, lorsqu'Euripide emploie le terme technique médical φαιδαινα pour désigner la maladie dévoreuse de Philoctète (fr. 792 Nauck), on pourrait croire, en l'absence d'autre témoignage, qu'il a repris directement ce terme à un écrit médical ; en fait, comme nous le savons par Aristote (*Poétique* 1458b), il doit ce terme au *Philoctète* de son devancier Eschyle. De même, lorsqu'Euripide, décrivant la folie d'Oreste dans son *Iphigénie en Tauride*, ajoute, comme nous l'avons dit, à la phase passive héritée de la tradition une phase agressive où Oreste, croyant combattre les Erinyes, massacre les troupeaux, il se souvient manifestement, tout en innovant, de la folie de l'*Ajax* de Sophocle, qui massacre les troupeaux alors qu'il croit tuer ses ennemis.

Néanmoins ces rapprochements entre la médecine hippocratique et la tragédie grecque, aussi bien dans la terminologie technique de la maladie que dans la description des crises de folie, posent le problème de l'influence de la médecine hippocratique sur la tragédie. Comment peut-on interpréter ces rapprochements ? Peut-on parler d'une influence de la médecine d'Hippocrate sur le théâtre grec ? La réponse est délicate et doit être nuancée. Il faut se garder de raisonner sur une relation intemporelle. La tragédie grecque s'étend sur plus d'un demi-siècle (476 à 401), et la *Collection hippocratique*, si elle renferme un noyau de traités anciens pouvant dater de la deuxième moitié du Vème siècle, comporte aussi des traités qui sont postérieurs à la tragédie³⁰. Dès lors, l'étalement dans le temps aussi bien des tragédies grecques que des traités du corpus hippocratique interdit toute réponse globale.

Ce qu'il y a de sûr, c'est qu'il n'y a pas eu d'influence directe de la *Collection hippocratique* sur le théâtre d'Eschyle, Eschyle étant mort à peu près à la date où naissait Hippocrate³¹. On peut dissocier, pour des raisons de méthode, le cas du *Prométhée enchaîné*, où les références à la médecine abondent, car il n'est pas certain qu'il soit d'Eschyle³². L'antériorité d'Eschyle par rapport à Hippocrate ne signifie pas, pour autant, qu'une comparaison entre le vocabulaire médical d'Eschyle et celui de la *Collection hippocratique* ne soit pas pertinent. La *Collection hippocratique*, qui témoigne d'un épanouissement incontestable de la littérature médicale après la mort d'Eschyle, n'est pas un commencement. Il existe à l'intérieur de la *Collection hippocratique* de nombreuses rédactions parallèles dont certaines ne peuvent s'expliquer que par l'existence de modèles communs perdus³³. Il est vraisemblable

qu'Eschyle pouvait lire des traités nosologiques qui ne nous sont pas parvenus. La présence dans son théâtre de termes techniques médicaux qui ne sont attestés ensuite qu'à partir de la *Collection hippocratique*, comme φαγέδαινα ou λειχήν, ne peut guère s'expliquer autrement. L'hypothèse inverse d'une influence de la littérature théâtrale sur la littérature médicale, bien qu'elle ait actuellement un certain succès, n'est pas probable. Ce qui pourrait apparaître à certains comme un terme poétique emprunté par les médecins n'est en fait qu'un terme du fonds ionien qui a été conservé parfois de façon indépendante par la poésie et par la littérature technique médicale³⁴.

Il reste que les rapprochements que l'on peut faire entre Eschyle et la *Collection hippocratique* sont d'interprétation fort délicate, surtout lorsqu'on s'écarte de la stricte terminologie pour en venir à la physiologie. Il faut se garder en tout cas de vouloir retrouver dans les textes d'Eschyle, à la faveur de rapprochements justifiés, des notions aussi précises que dans des textes techniques plus récents et qui ne sont pas nécessairement tous au même niveau de l'évolution conceptuelle. Qu'un « flux de bile vienne se fixer sur le cœur » d'Electre dans un mouvement d'émotion (*Choéphores* 183 sq.) ne signifie pas qu'Eschyle connaissait une théorie élaborée de l'étiologie humorale des maladies, comme celle que l'on a dans *Maladies II* (1ère partie), c.5 (Jouanna 136, 14-15), où il est dit que le malade « défaille quand du phlegme ou de la bile viennent se fixer sur le cœur ». Par ailleurs, la rencontre entre Eschyle et Hippocrate ne signifie pas nécessairement qu'Eschyle a puisé ses connaissances dans un traité médical perdu. Il peut s'agir d'une conception populaire qui a été ensuite élaborée par la pensée technique. Par exemple, l'idée énoncée par le chœur de l'*Agamemnon* (v. 1001 sqq.) selon laquelle l'excès de santé est proche de la maladie n'a pas nécessairement à la base une théorie médicale, comme on le pense généralement³⁵, sous prétexte que l'on retrouve la même idée dans les *Aphorismes* d'Hippocrate (I, 3 Littré IV, 458, 11 sqq.) à propos de la santé des athlètes. Chez Eschyle, il peut s'agir d'un simple exemple des dangers de l'excès – une trop bonne santé risque d'attirer la jalousie des dieux au même titre qu'une trop grande richesse –, idée populaire qui a trouvé une expression plus rationnelle et plus technique dans la *Collection hippocratique* à la faveur des recherches sur le régime des athlètes.

En revanche, une influence directe des traités les plus anciens de la *Collection hippocratique* sur la fin de la carrière d'Euripide est probable ou même sur les dernières années de la production de Sophocle, notamment dans son *Philoctète* de 409³⁶. Il est vraisemblable que l'essor de la médecine hippocratique, dont les descriptions cliniques sont admirables, a pu avoir une influence grandissante sur le réalisme des descriptions pathologiques au théâtre. Les érudits s'accordent précisément pour souligner un progrès dans le réalisme théâtral ; il suffit pour s'en convaincre de comparer la folie d'Oreste chez Eschyle (en 458) et chez Euripide, quarante ou cinquante ans plus tard, dans *Iphigénie en Tauride* ou dans *Oreste*. On en est même venu, par souci de réalisme, à montrer des malades alités.

L'exemple le plus ancien est celui de Phèdre dans l'*Hippolyte* d'Euripide ; les indications contenues dans le texte, au moment de l'apparition de Phèdre, sont claires : Phèdre apparaît aux spectateurs couchée sur un lit vraisemblablement roulé ou porté hors du palais par les servantes et demande à la nourrice de l'asseoir dans son

lit (v. 179 et 198). On sait que Racine, lorsqu'il fait entrer sa Phèdre, se souvient du texte d'Euripide ; ainsi le vers d'Euripide (v. 199) « Je sens brisées les articulations de mes pauvres membres » devient chez Racine (v. 156) « et mes genoux tremblants se débent sous moi ». Mais le jeu de scène est tout différent. Le vers chez Euripide justifie l'impossibilité pour Phèdre de se redresser seule dans son lit ; chez Racine, il justifie l'impossibilité pour Phèdre de rester debout, et Racine, dans une indication dramaturgique extérieure au texte, signale que Phèdre s'assied au moment où elle prononce ces paroles. Tout l'aspect clinique de la scène euripidéenne a été supprimé par Racine. L'opposition entre ces deux mises en scène fait ressortir le réalisme du théâtre euripidéen qui n'hésitait pas à montrer un malade alité.

Euripide reprendra du reste cette scène dans son *Oreste* en 408, et il lui donnera une ampleur et un réalisme inégalés³⁷. L'*Oreste* d'Euripide commence par le tableau d'Oreste endormi, tandis qu'à ses côtés Electre veille sur le malade. Le spectateur assiste au réveil d'Oreste, puis à sa crise de démence, et enfin à son retour au calme. Les différents mouvements du malade sont indiqués dans le texte avec une minutie étonnante. On voit d'abord Oreste s'asseoir dans un lit, puis se recoucher, pour s'asseoir de nouveau en posant, cette fois, les pieds par terre ; c'est alors qu'une crise de folie le fait bondir hors de sa couche, échapper à l'emprise d'Electre qui essaie de le retenir, mimer l'archer qui tire sur les Erinyes, puis s'arrêter brusquement, tout haletant, pour découvrir avec étonnement, en reprenant ses esprits, qu'il a bondi loin de sa couche et que sa sœur pleure en se voilant la tête devant l'horreur du spectacle. Le schéma de cette scène rappelle ce que l'auteur de la *Maladie sacrée* décrit, moins dans la crise de l'épilepsie elle-même, que dans d'autres crises aussi effrayantes où des dormeurs s'élancent hors du lit et délirent jusqu'à ce qu'ils redeviennent sains et raisonnables comme auparavant, restant néanmoins après la crise pâles et faibles (c.1 Littré VI, 354, 7-10). Cette scène de l'*Oreste* d'Euripide est un sommet où le regard de l'auteur tragique rivalise d'acuité avec le regard du médecin hippocratique.

Dans ces deux grandes scènes « cliniques », celle de l'*Hippolyte* et celle de l'*Oreste*, Euripide ne s'est pas contenté de rivaliser de précision avec la description des médecins hippocratiques ; il s'est fait aussi l'écho de problèmes abordés dans les écrits médicaux en prêtant à ses personnages des réflexions générales. Par exemple la nourrice de Phèdre, se plaignant de sa condition de garde-malade déclare non sans paradoxe : « il vaut mieux être malade que soigner » (v. 186). Or dans un passage du traité hippocratique des *Vents* (c.1 Littré VI) qui resta célèbre durant toute l'Antiquité tardive, l'auteur souligne la difficulté de la condition du médecin qui « voit des choses effrayantes, touche des choses désagréables et, à propos des malheurs d'autrui, récolte des chagrins pour lui-même, alors que les malades échappent aux plus grands maux grâce à l'art ». Ce rapprochement, peu connu, a été fait pourtant par un fin connaisseur de la tragédie et de la littérature médicale³⁸.

Ailleurs, les personnages d'Euripide peuvent énoncer des théories qui se retrouvent dans la *Collection hippocratique*. Ainsi, dans le fragment 917, dont nous avons vu que la relation avec Hippocrate a été notée dès l'Antiquité, les devoirs du bon médecin sont formulés en des termes singulièrement proches de ceux du préambule du traité des *Airs, eaux, lieux* : « Tous ceux qui veulent soigner convenablement, déclare le personnage d'Euripide, doivent prendre en considération le

régime des habitants de la cité et ainsi que son sol pour étudier les maladies ». L'auteur hippocratique, lui, commence son traité par la formule suivante : « Celui qui veut faire des recherches correctes sur la médecine doit procéder ainsi » et parmi les conseils donnés ensuite au médecin, particulièrement au médecin itinérant qui arrive dans une cité qui lui est inconnue, il y a l'examen du sol et du régime des habitants de la cité. Le rapprochement est si net qu'on a conclu à une utilisation directe du traité hippocratique par Euripide. Pour renforcer cette conclusion, on a allégué un autre fragment (fr. 981 Nauck) où Euripide, par l'intermédiaire d'un personnage inconnu, vante le climat tempéré de sa patrie et compare la Grèce et l'Asie qui « font croître les plus belles choses » (ἐκτρέφει κάλλιστα). Or dans la seconde partie du traité des *Airs, eaux, lieux*, où il y a une comparaison entre l'Europe et l'Asie, on vante la partie de l'Asie où le climat est tempéré et « qui fait croître les plus belles choses » (ἐκτρέφει κάλλιστα). La reprise de la même expression est remarquable et le gauchissement du modèle à des fins patriotiques ne serait pas étonnant chez Euripide. Faut-il, pour autant, penser qu'Euripide connaissait directement le traité des *Airs, eaux, lieux* ? La chose est fort possible, mais elle n'est pas certaine, et l'on ne peut pas utiliser ce rapprochement, comme l'a fait Nestle, pour prouver l'unité des deux parties du traité hippocratique³⁹.

Ce qui reste remarquable, c'est qu'il soit possible de trouver dans la bouche des personnages d'Euripide des conseils généraux adressés aux médecins exactement comme dans des traités de la *Collection hippocratique* destinés manifestement aux spécialistes et non aux profanes. Le cas fourni par le fragment 917 n'est pas unique. Il faudrait citer aussi le fragment du *Bellérophon* (fr. 292 Nauck) où le personnage d'Euripide disserte non seulement sur la cause des maladies, mais aussi sur les modes de traitement que doit employer le médecin, ou sur le fragment tiré d'une tragédie inconnue (fr. 1072 Nauck) sur le problème de la précipitation ou de la temporisation dans le traitement. Les discussions des médecins sur leur art pénètrent ainsi directement dans le théâtre. C'est la preuve bien entendu d'une excellente connaissance de la littérature médicale, chez Euripide, mais aussi et surtout d'un réel intérêt d'une partie au moins de son public pour les perspectives les plus neuves de la science⁴⁰. Il est vrai — et on l'oublie trop souvent — que le public des citoyens du théâtre de Dionysos à Athènes était celui-là même qui, à l'assemblée du peuple, devait trancher par une élection entre les médecins qui prononçaient un discours technique pour postuler une place de médecin public⁴¹.

Dans ce vaste mouvement du Vème siècle avant J.-C. « où l'homme s'affranchit de la pensée mythique pour entrer dans le rationalisme »⁴², les œuvres des tragiques et les œuvres des médecins hippocratiques ne sont pas au même niveau de l'évolution. Les œuvres des médecins se sont totalement affranchies de la pensée mythique, de même que l'œuvre de l'historien Thucydide, alors que les œuvres des tragiques, dans la mesure où elles puisent leur matière dans le mythe, restent encore tributaires d'une pensée archaïque. Cette pensée héritée est toutefois réélaborée dans la tragédie en fonction des préoccupations et des connaissances de l'époque. C'est ainsi

que s'explique l'influence de la médecine hippocratique sur une partie de la tragédie. Si la médecine hippocratique est plus rationnelle que la tragédie grecque, on peut dire en revanche que la tragédie grecque est plus représentative de l'esprit de son temps, car ce siècle de Périclès n'est pas seulement le siècle où le rationalisme triomphe. La fin du Vème siècle est une époque paradoxale où s'épanouit non seulement la médecine rationnelle de l'Asclépiade Hippocrate mais aussi la médecine miraculeuse des prêtres du dieu guérisseur Asclépios. La tragédie nous rappelle cette ambiguïté de la pensée grecque classique que la seule lecture des écrivains rationalistes tels que l'historien Thucydide ou le médecin Hippocrate risque de masquer.

NOTES

1. Platon, *Protagoras*, 311 b-c.
2. E. Littré, *Oeuvres complètes d'Hippocrate*, 10 vol., Paris, 1839-1861. Les références seront faites à cette édition, car elle n'a pas été totalement remplacée ; pour le texte critique de bien des traités, il convient de consulter les éditions partielles plus récentes citées par J.H. Kühn et U. Fleischer, *Index Hippocraticus*, I, Gottingæ, 1986, p. XVI-XXIV.
3. M. Grmek, *Les maladies à l'aube de la civilisation occidentale*, Paris, 1983, p. 33.
4. Sur l'emploi de *loimos* dans l'*Œdipe-Roi*, voir G. Daux, « Œdipe et le fléau (Sophocle, *Œdipe-Roi*, 1-275) », *R.E.G.*, LIII, 1940, p. 97-122 et J.C. Kamerbeek, *The Plays of Sophocles IV, The Œdipus Tyrannus*, Leiden, 1967, p. 38, note à v. 27).
5. Comparer chez Hérodote VII, 171, la famine (*limos*) et la peste (*loimos*) qui se sont abattues sur les Crétois et leurs troupeaux après le retour de la guerre de Troie.
6. Il en résulte une différence sur la manière dont le *loimos* se propage. Alors que l'auteur tragique fait référence aux dangers de la contagion (cf. v. 181, avec la note *ad loc.* de R.D. Dawe, *Œdipus Rex*, Cambridge, 1982, p. 110 sq. ; comp. aussi Thucydide II 51, 4), le médecin hippocratique, lui, au nom de sa conception rationnelle des miasmes inspirés, ne croit pas à la propagation d'une épidémie par simple contact. Ainsi, sur ce point précis, la pensée archaïque de l'auteur tragique paraît plus proche de la conception du médecin moderne que la pensée rationnelle du médecin hippocratique. Comp. R.P. Parker, *Miasma: Pollution and Purification in Early Greek Religion*, Oxford, 1983.
7. Sur la date de l'*Œdipe-Roi* et sur les rapports possibles entre la peste d'Athènes et la description dans la tragédie, voir en particulier B.M.W. Knox, « The Date of the Œdipus Tyrannus », *American Journal of Philology*, 1956, p. 133-147, avec les remarques de J.C. Kamerbeek, *The Plays of Sophocles IV...*, p. 28 sq.
8. Sur la description de la peste à Athènes par Thucydide, la bibliographie est immense ; voir en particulier D.L. Page, « Thucydides' Description of the Great Plague at Athens », *Classical Quarterly*, NS II, 1953, p. 97-119 et

- J.C.F. Poole et A.J. Holladay, *Classical Quarterly*, XXIX, 1979, p. 282-300 et XXXIV, 1984, p. 483-485. Sur les rapports entre la peste chez Thucydide et chez Hippocrate, voir aussi Ch. Lichtenthaler, *Thucydide et Hippocrate vus par un historien-médecin*, Genève, 1965, p. 31 sq. et P. Demont, « Notes sur le récit de la peste athénienne chez Thucydide et sur ses rapports avec la médecine grecque de l'époque classique » dans F. Lasserre et Ph. Mudry, *Formes de pensée dans la Collection hippocratique*, Genève, 1983, p. 341-352. P. Demont distingue à juste titre le modèle épique et le modèle médical de la peste et situe correctement la description de Thucydide par rapport à ce modèle médical.
9. Dans son excellent commentaire de l'*Hippolyte*, W.S. Barrett (*Euripides, Hippolytos*, Oxford, 1964, n. à 141-4, p. 189) signale le rapprochement, mais il ne l'exploite pas. E.R. Dodds, dans *Les Grecs et l'Irrationnel* (éd. française, Paris, 1965, p. 84), compare les deux listes de divinités qui causent le désordre mental, mais dans une tout autre perspective (absence de Dionysos dans les deux listes). Pour la conception démonique de la maladie, comparer dans la comédie, Aristophane, *Guêpes*, v. 1038 sq. Sur la médecine religieuse à l'époque d'Hippocrate et de la tragédie, voir G. Lanata, *Medicina magica et religione popolare in Grecia fino all'età di Ippocrate*, Rome 1967, 86p.
 10. Il n'est pas possible de déduire de cette mise en scène du mythe l'opinion personnelle d'Euripide sur la cause des maladies. Un fragment du *Bellérophon* (Fr. 292 Nauck) distingue deux catégories de maladies, celles qui sont « spontanées » et celles qui « proviennent des dieux » ; sur ce fragment, voir W. Nestle, « Hippocratica », *Hermes*, LXXIII, 1938, p. 27 sq.
 11. Inscription de Delphes Inv. 6687 A et B (trouvée en 1939) qui date de la première moitié du IV^{ème} siècle ; première publication par J. Bousquet, « Inscriptions de Delphes (7. Delphes et les Asclépiades) », *BCH*, LXXX, 1956, p. 579-591 ; réédition avec un nouveau fragment par G. Rougemont, *Corpus des inscriptions de Delphes I. Lois sacrées et règlements religieux*, Paris, 1977, p. 122-124.
 12. Voir surtout *Presbeutikos*, Littré IX, 414, 3-9.
 13. Sur les témoignages relatifs à Asclépios, voir E.J. et L. Edelstein, *Asclepius: a collection and interpretation of the testimonies*, Baltimore, 1945.
 14. Voir le résumé de la *Petite Iliade* par Proclus : « En suite de quoi, Diomède ramène de Lemnos Philoctète. Guéri par Machaon, Philoctète en combat singulier tue Alexandre » (pour le texte grec, voir A. Severyns, *Recherches sur la Chrestomathie de Proclus IV. La Vita Homeri et les Sommaires du cycle, Texte et traduction*, in *Bull. Fac. Philos. et Lett. de l'Université de Liège*, CLXX, Paris, 1963, p. 89).
 15. Voir *Etymologicum magnum* (p. 256, 6).
 16. IG II 2 4510 = Page, P.M.G., fr. 737.
 17. Voir aussi un fragment de Phinée (éd. Radt, fr. 710 = v. 636 du *Ploutos* d'Aristophane). Sur la diffusion du culte guérisseur d'Asclépios dans le dernier quart du V^{ème} siècle, voir aussi Aristophane, *Guêpes*, v. 123 (date : 422).
 18. Le témoignage le plus ancien sur l'appartenance d'Hippocrate à la famille des Asclépiades est Platon, *Protagoras*, 311b.
 19. *Serment*, Littré IV, 628, 1 : « Je jure par Apollon médecin, par Asclépios, par Hygie, par Panacée et par tous les dieux et toutes les déesses, etc... »

20. On sait que la pratique de l'incubation est décrite par Aristophane dans le *Ploutos*, v. 668 sqq. On trouvera le texte des guérisons miraculeuses conservées sur les stèles d'Epidaure dans l'ouvrage d'Edelstein cité à la note 13.
21. Pour l'utilisation indirecte de la médecine, c'est-à-dire pour les métaphores médicales, voir, à propos d'Eschyle, J. Dumortier, *Les images dans la poésie d'Eschyle*, Paris, 1935, et E. Petrounias, *Funktion und Thematik der Bilder bei Aischylos*, in *Hypomnemata* 48, Göttingen, 1976; sur l'utilisation de la métaphore de la maladie dans l'*Oreste* d'Euripide, voir W.D. Smith, « Disease in Euripides' Orestes », *Hermes*, XCV, 1967, p. 291-307.
22. Sur le problème de la terminologie médicale dans la tragédie grecque, voir J. Dumortier, *Le vocabulaire médical d'Eschyle et les écrits hippocratiques*, Paris, 1935 (2ème éd. 1975 avec une Postface), 91p; H.W. Miller, « Some Medical Terms in Æschylus », *Classical Weekly*, XXV, 1941/42, p. 278-279 et « Medical Terminology in Tragedy », *TaPha*, LXXV, 1944, p. 156-167; N.E. Collinge, « Medical Terms and Clinical Attitudes in the Tragedians », *BICS*, IX, 1962, p. 43-55. Sur le vocabulaire médical de la folie, voir M.G. Ciani, « Lessico e funzione della follia nella tragedia greca », *Bolletino dell' Istituto di Filologia greca*, Università di Padova I, 1974, p. 111-127. Sur l'hypothèse avancée par certains d'une influence inverse possible du vocabulaire poétique de la tragédie sur le vocabulaire technique des écrits médicaux, voir *infra*, n. 34.
23. Je laisse de côté le problème de savoir si le lichen d'Eschyle correspond ou non à la vraie lèpre blanche. Sur ce problème, voir M. Grmek, *Les maladies...*, p. 244.
24. Sur les crises de démence dans la tragédie grecque, outre l'étude de M.G. Ciani citée à la note 22, voir en particulier J. Mattes, *Der Wahnsinn im griechischen Mythos und in der Dichtung bis zum Drama des fünften Jahrhunderts*, Heidelberg, 1970, 116p.
25. Sur la maladie d'Héraclès, voir P. Biggs, « The Disease Theme in Sophocles' Ajax, Philoctetes and Trachiniæ », *Classical Philology*, LXI, 1966, p. 227-231.
26. Sur la folie d'Io, voir D. et M. Gourevitch, « Histoire d'Io », *L'évolution psychiatrique*, XLIV, 1979, p. 263-279 et S. Saïd, *Sophiste et tyran ou le problème du Prométhée enchaîné*, Paris, 1985, p. 169 sqq.
27. Sur la folie d'Ajax, voir M. Simpson, « Sophocles' Ajax: His Madness and Transformation », *Arethusa*, II, 1969, p. 88-103.
28. Sur la médecine dans les Bacchantes, voir S. Musitelli, « Riflessi di teorie mediche nelle Baccanti di Euripide », *Dioniso*, XLII, 1968, p. 93-114.
29. L'étude récente la plus précise est celle de F. Ferrini, « Tragedia e patologia. Lessico ippocratico in Euripide », *QUCC*, XXIX, 1978, p. 49-62: l'auteur, prenant chacun des symptômes de la crise décrite dans le traité de la *Maladie sacrée*, montre les correspondances avec le théâtre d'Euripide.
30. *La Collection hippocratique* comporte, outre un fonds ancien datant de la seconde moitié du Vème siècle, des traités datant de la première moitié du IVème siècle. L'essentiel de la *Collection* est antérieur à Aristote, mis à part quelques rares traités plus tardifs.
31. Eschyle mourut en Sicile en 456-455; Hippocrate naquit à Cos en 460.
32. On voit apparaître dans le *Prométhée* les premiers emplois du substantif neutre νόσημα qui vient concurrencer le traditionnel νόσος, innovation qui a

- son pendant dans certaines couches récentes de la *Collection hippocratique*. Voir G. Preiser, *Allgemeine Krankheitsbezeichnungen im Corpus Hippocraticum. Gebrauch von Nossos und Nosema*, Berlin, 1976. Sur la médecine dans le *Prométhée*, voir S. Saïd, *Sophiste et tyran...*, p. 168-185.
33. Voir en particulier J. Jouanna, *Pour une archéologie de l'école de Crnide*, Paris, 1974, passim.
 34. Sur cette tendance à vouloir expliquer les rencontres entre Eschyle et Hippocrate par l'influence des termes poétiques sur le vocabulaire médical, voir S. Saïd, *Sophiste et tyran...*, p. 169 et n. 99 et 101. Sur le problème de la relation entre langage poétique et langage technique, voir G. Lanata, «Linguaggio scientifico e linguaggio poetico. Note al lessico del *De morbo sacro*», *QUCC*, V, 1968, p. 22-36; les rares exemples qu'elle invoque (p. 35-36) pour formuler l'hypothèse d'une influence possible de la tragédie d'Euripide sur le langage du médecin hippocratique de la *Maladie sacrée* ne paraissent pas convaincants. Il serait en particulier facile de montrer que l'adjectif ἀτρεμαῖος appartient en fait à une famille de mots formée sur ἀτρέμα qui est typiquement ionienne; très bien représentée chez Hérodote et Hippocrate, elle est absente de Thucydide où elle est remplacée par la famille de ἥουχος. Sur la problématique concernant les termes poétiques et les termes techniques issus d'un même fonds ionien, voir J. Jouanna et P. Demont, «Le sens d'ἰχώρ chez Homère (*Iliade* V, v. 340 et 416) et Eschyle (*Agamemnon*, v. 1480) en relation avec les emplois du mot dans la *Collection hippocratique*», *REA*, LXXXIII, 1981, p. 197-209.
 35. Voir par exemple W. Rösler, *Reflexe vorsokratischen Denkens bei Aischylos*, in *Beiträge zur klassischen Philologie*, 37, Meisenheim am Glan, 1970, p. 98 sq. Sur la comparaison entre Eschyle et Hippocrate, outre les études citées à la note 22, voir G. Maloney, «Contributions hippocratiques à l'étude de l'*Orestie* d'Eschyle» in F. Lasserre et Ph. Mudry, *Formes de pensée dans la Collection hippocratique*, Genève, 1983, p. 71-76.
 36. Sur les relations entre la médecine hippocratique et le *Philoctète* de Sophocle, j'ai consacré une étude spéciale qui paraîtra ultérieurement. Sur les relations entre le *Philoctète* et la *Collection hippocratique*, on consultera le travail ancien mais très suggestif de J. Psichari, «Sophocle et Hippocrate à propos de Philoctète à Lemnos», *Revue de Philologie*, 1908, p. 83-128.
 37. Sur la folie d'Oreste, voir F. Donadi, «In margine alla follia di Oreste», *Boll. dell' Istituto di Filologia greca* I, 1974, p. 111-127; sur le succès de cette scène dans l'Antiquité, voir C.W. Willink, *Euripides, Orestes*, Oxford, 1986, p. 120 (comm. à 211-315).
 38. U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Euripides, Hypolytos*, Berlin, 1891, p. 197. Le rapprochement reste peu connu, car il n'a pas été relayé par l'édition commentée de Barrett.
 39. W. Nestle, «Hippocratica», *Hermes*, LXXIII, 1938, p. 25.
 40. Cet intérêt d'Euripide pour les derniers développements de la science médicale va dans le sens de la «modernité» d'Euripide bien dégagée par J. de Romilly dans son étude récente sur Euripide (*La modernité d'Euripide*, Paris, 1986; voir en particulier le chapitre sur «Un théâtre d'idées», p. 117-154).
 41. Sur les joutes oratoires des médecins, qui postulent la place de médecin public devant l'assemblée du peuple à Athènes, voir Platon, *Gorgias*, 456b. Ce témoignage qui est capital pour comprendre l'importance que les médecins

devaient accorder à la rhétorique (voir J. Jouanna, « Rhétorique et médecine dans la *Collection hippocratique*. Contribution à l'histoire de la rhétorique au Vème siècle », *REG*, XCVII, p. 41 sq.) est également utile pour réaliser que le public au théâtre n'était pas dépaysé par les allusions techniques à la médecine.

42. J. de Romilly, « *Patience mon cœur* ». *L'essor de la psychologie dans la littérature grecque classique*, Paris, 1984, p. 10.

Jacques Jouanna

IVRESSE ET THEATRE GREC

par Pierre VILLARD
Université de Provence

C'est de l'ivresse, nous rapporte Athénée en 40 ab¹, que viennent comédie et tragédie. De façon donc même encore plus précise que lorsque l'on évoque Dionysos et (ou) les Kômoi, cette tradition a pu circuler dans l'Antiquité.

C'est assez pour que, avidement, un modeste historien s'intéressant à l'ivresse, se permette au delà de cette formule de vous présenter quelques remarques sur les éventuels rapports entre l'ivresse et le théâtre grec, dans les pièces de ce théâtre, dans leur ton et leur contenu et aussi leur rapport avec la société. En fait, il convient de préciser que nous ne nous attacherons qu'exceptionnellement aux problèmes de l'origine des genres théâtraux².

Nous jugeons également judicieux d'être bref sur le rôle des satyres, en particulier dans les représentations figurées, puisqu'une communication (François Lissarague) leur est consacrée dans ce colloque.

Par état d'ivresse, nous entendons l'existence de troubles, voire simplement d'une certaine excitation, mais aussi la recherche de cet état, sans oublier les jugements sur ces troubles ou cet état. Plus encore que dans le dionysisme, nous nous situerons plus précisément dans sa composante éthylique. De ses composantes, souvent liées, il en est bien d'autres : transe, délire, extase, danse, masque, enchantement, nature, mort... Réduction donc ? Notre réduction n'évacue pas le dionysisme puisque l'ivresse le sous-tend fréquemment, mais, par ailleurs, le fait de rencontrer peu d'ivresse n'exclut évidemment pas le dionysisme.

Nous procéderons à un inventaire par grands genres, drame satyrique et tragédie encadrant la comédie dont le rôle est sur ce point de loin le plus important. La modestie des informations nous a fait exclure le dithyrambe ; fût-ce de façon formelle et dans des « testimonia » les allusions à l'ivresse ne semblent pas avoir été absentes, mais le contenu des dithyrambes est, lui, beaucoup moins connu. Il reste, à son propos, que, genre dionysiaque par excellence, il n'évitait certes pas les allusions à l'ivresse.

Inventaire

● Le drame satyrique.

Genre que nous connaissons fort mal, on le sait. Le butin est de fait assez maigre. Certes des satyres éméchés pouvaient se rencontrer dans tous les drames satyriques, mais on doit essayer de voir s'il y a plus précis. Alors que les restes des *Limiers* de Sophocle n'apportent absolument rien³, le meilleur état du *Cyclope* d'Euripide (mais le thème joue aussi son rôle) offre davantage. C'est bien le vin apporté par Ulysse et apprécié par Silène, abstinent occasionnel et forcé au début de la pièce, puis bien sûr par le Cyclope, qui est l'élément par lequel la pièce progresse. Excitation, plaisirs de l'ivresse voire sous-entendus grivois se déploient sans contrainte. Ruse du héros, goût de Silène et apaideusia du Cyclope concourent au même résultat : le vin est le maître du jeu⁴.

Cette présentation est-elle finalement unique, ou bien typique de tous les drames satyriques ? En l'état de nos sources on ne peut vraiment conclure à l'existence d'un autre équivalent du *Cyclope*, mais l'analyse des fragments nous permettrait certes d'en supposer de comparables, même si nous ignorons leur ton ou leur contenu, pas forcément semblables à ceux du *Cyclope*⁵. Les titres que nous lisons parlent parfois d'eux-mêmes : un *Lycurque*⁶ chez Eschyle, un *Syndeipnoi*⁷, et surtout un *Dionysiscos* chez Sophocle⁸. Avec vraisemblance, D.F. Sutton après d'autres auteurs y voit un récit des enfances de Dionysos où l'intention du vin et le don d'une boisson agréable et dangereuse tenaient leur place ; peut-être admettra-t-on avec elle que les premiers vers du *Cyclope* eux-mêmes y faisaient référence implicite.

Un *Cyclope* chez Aristias⁹, peut-être un *Omphale* chez Ion¹⁰, un *Héphaïstos*¹¹ chez Achaïos, un *Héraclès*¹² chez Astydamas permettent d'envisager que les beuveries y étaient sans doute d'importance, le personnage d'Héraclès glouton et buveur assumant fréquemment cette fonction. Des fragments de drames aux titres plus vagues augmentent modérément la récolte : ce sera peu de chose chez Eschyle ou Sophocle, davantage chez Euripide¹³ ou quelques auteurs mineurs comme Achaïos¹⁴, mais cela reste peu. Certes le hasard ou les curiosités des abrégiateurs et compilateurs ont pu jouer, mais on admettra que, (et c'est peut-être, redisons-le, parce qu'elle est sous-entendue) l'ivresse ne semble pas un élément essentiel des drames satyriques.

● Le miroir comique : relative abondance des allusions.

Depuis Epicharme dont le parasite se satisfait d'une ataraxie éthylique¹⁵ (ces termes n'y sont pas, évidemment) au jeune homme de la comédie nouvelle qui a commis un viol lorsqu'il était ivre¹⁶ en passant par les femmes biberonnes d'Aristophane, chacun sait que le thème est cette fois bien plus fréquent.

Il semble aussi passablement ancien. Athénée, au delà de la remarque *supra* (en 40ab) qu'il ne prend du reste pas nécessairement à son compte, s'attache en 428f sqq à la première apparition de personnages ivres à la scène. Examinant le cas de la tragédie (cf. *infra*) mais ne citant pas de drame satyrique, il conclut finalement que le premier à mettre un homme ivre en scène aurait été Epicharme¹⁷, suivi par Cratès dans les *Voisins*¹⁸. Nous compléterions sans doute en nous replaçant vers le milieu du Vème siècle grâce aux renseignements donnés par la parabase des *Nuées*, v. 553-556 : Eupolis avait montré ivre la mère d'Hyperbolos, reprenant en cela une trouvaille de Phrynichos. D'une époque comparable serait sans doute, chez Phérécrate (470?-410?) le f. 17 Demianczuk¹⁹ et le f. 143 Kock²⁰.

L'ivresse a-t-elle suffi à fournir le *sujet* d'une pièce ? Sans doute au moins une fois : dans sa *Putiné*, (*la bouteille, le fiasco*), Cratinos se serait mis lui-même en scène, lui le solide buveur, déchiré entre son amour pour la Comédie et celui pour Putiné²¹. On sera moins sûr d'autres possibilités et on ne pourra ainsi rien dire de la *Méthè* (ivresse) de Ménandre : ce n'est qu'un titre, et il ne désignait probablement qu'un personnage, sans doute une courtisane²².

Les situations d'ivresse ne sont pas toujours faciles à apprécier car il nous faut posséder leur contexte, mais elles ne manquent pas. Philocléon éméché s'en va en galante compagnie à la fin des *Guêpes*, les serviteurs des *Cavaliers* pillent au début de la pièce le cellier pour se donner quelque inspiration, Cléon ivre ronfle, et les femmes des *Thesmophories* ont prévu une outre de vin (v. 734 sq).

Ces points notés, il peut être de quelque intérêt d'essayer d'étudier tous les textes conservés, que l'ivresse y soit montrée et décrite, ou seulement indiquée, ce qui est du reste le cas des fragments pour lesquels le contexte nous fait généralement défaut.

Nous avons essayé de dépouiller en ce sens ce qui nous reste de la Comédie attique²³, conscients des difficultés du dénombrement, où, finalement, les écarts seront sans doute plus significatifs encore que les résultats bruts.

Ce travail ne peut évidemment ignorer les fragments, et toutes réserves faites sur les problèmes de longueur ou d'incertain contexte de plusieurs d'entre eux, nous sommes à l'évidence tributaires de l'auteur qui cite : dans notre cas surtout Athénée, les lexicographes ou encore Stobée. L'utilisation de ces fragments peut appeler maintes critiques... Contentons-nous de quelques unes. Pour apprécier le rôle que boisson (excessive) et ivresse jouaient effectivement dans ces pièces, il faudrait d'abord être sûr que le choix des citations a mis ces thèmes sur le même plan que d'autres. Par contre, si l'auteur s'est intéressé avant tout à la boisson et à l'ivresse (et ce serait peut-être un peu le cas d'Athénée) ou, pour les dégâts et la critique de l'ivresse, celui de Stobée, notre vision sera à l'évidence déséquilibrée.

Quelques nuances permettent alors de ne pas condamner notre entreprise :

1. Si nous examinons les pièces conservées par nous, et y dénombrons les occurrences qui concernent l'ivresse, nous pouvons comparer aux citations de ces pièces faites par nos auteurs anciens. S'il y a coïncidence d'une part, et d'autre part domination de ce genre de remarques, la surestimation des citations sur l'ivresse, pourra être suspectée *aussi* dans les pièces dont nous n'avons que des fragments.

Or, il n'y a pas coïncidence²⁴ ; cela ne signifie évidemment pas que le choix d'Athénée ou de Pollux ait été rigoureusement équilibré²⁵, mais du moins qu'il n'a sans doute pas été obsédé par la seule ivresse, même si, nous le pensons, le thème les a fort intéressés.

2. Même si Athénée (ou Pollux, ou Stobée) ont plutôt recherché des aspects particuliers, ils ne les ont pas toujours trouvés, (on le verra suivant les pièces et l'époque), en proportions semblables par rapport à l'ensemble de leurs citations.

C'est alors *l'écart* qui prend une valeur et permet à tout le moins d'apprécier une évolution dans les pièces et les périodes.

3. En tout état de cause, le contenu des fragments garde évidemment un intérêt, dans son sens comme dans ses corrélations.

Nous avons donc dépouillé et placé sur fiches perforées les recueils existants : Aristophane (CUF), Kock *CAF*, Demianczuk, *Supplementum comicum*, Austin, *Fragmenta comica in papyris reperta* et, si parus, les volumes d'Austin, *P.C.G.*, pour Ménandre les pièces *CUF* éditées, Körte, *Fragmenta*, Jäckel, *Sententiæ*, et éventuellement d'autres éditions.

Quant aux occurrences, l'on distingue classiquement opposition, identification et association. Devant la rareté des oppositions et des identifications, il nous a paru que le recours à l'association, assurément plus vague, suffisait à peu près à notre propos. Dans le cas des fragments du reste, un lien assez souple n'est pas nécessairement une mauvaise chose.

Le classement de nos notations s'est opéré par grands thèmes eux-mêmes subdivisés²⁶. Ainsi les *occasions* se répartiront autour du banquet, du Kômos, de la boisson solitaire, de la fête... Les *catégories* distingueront femmes, étrangers, vieillards, ruraux..., la *boisson*, le vin pur, les récipients, le mélange..., les *effets*, le sommeil, la folie, la mort..., la violence, le sexe..., la *tonalité*, la vie de luxe, l'ironie, la réprobation.

On a retenu, outre les cas d'une indication précise de l'ivresse tout ce qui concerne boisson excessive, tendance à la boisson, récipient imposant ou spécifique, proportion de mélange. Il peut subsister des incertitudes, surtout dans les cas de récipients ou de mélange : notre dépouillement ne peut garantir une exactitude totale²⁷.

- La Comédie ancienne.

I. Aristophane.

1. Poids de l'ivresse.

* Pièces conservées : 11 (15288 vers CUF)

Nous trouvons 54 occurrences d'une longueur moyenne de 2 vers environ, 5 occurrences par pièce en moyenne, et 0,77 % en volume global.

* Fragments : 33 titres de pièces (31 chez Kock)

968 fr. chez Kock, 60 chez Demianczuk, 10 chez Austin soit 1038 fragments. Nous trouvons 11 fragments (dont deux, à la rigueur), soit 1 % en nombre ou 1/3 de fragment de pièce.

Les deux ensembles sont difficiles à regrouper. Au mieux trouverait-on un petit 1 % de l'ivresse²⁸.

2. Corrélations : Sur 65 occurrences.

* Les femmes concernent 1/3 des occurrences (du cabaret au domicile) et pour 1/5 ce sont des vieilles, 2 fois des esclaves. Pour elles, le sexe est rare (3 fois) comme la religion (4) ou la fête et le sacrifice (3).

* La politique fournit 14 allusions.

* Les récipients se rencontrent 6 fois, mais seulement 2 ou 3 fois de façon typique.

* Le sexe : il est évoqué 12 fois dont 3 très nettement.

* La paroinia (excès d'après boire) est indiquée 11 fois.

* La religion : 14 fois.

On en dégagera l'impression d'une ivresse bien liée à la vie politique et religieuse, où le regard du poète accentue, on y reviendra, le rôle des femmes placées en marge, comme les excès de l'ivresse²⁹.

2. Autres auteurs.

1. Poids de l'ivresse (on ne fait figurer que les auteurs les plus importants).

Chez Cratino : 498 fr. en tout, mais 514 PCG qui retient davantage de testimonia, 9 fr. (1,8 %).

Chez Eupolis : 486 fr., 6 fr. (1 %).

Chez Platon : 302 fr., 3 fr. (1 %).

Chez Théopompe : 103 fr., 5 fr. (5 %).

Souvent ce sera plus faible ou nul...

Au total, *adesposta* compris, nous relevons 2522 fr. dont 44 (1,74 %) nous concernent. C'est plus que chez Aristophane. Le choix d'Athénée a pu jouer : a-t-il

privilegié des pièces un peu oubliées ou au contraire encore appréciées à son époque ?

2. *Corrélations.*

Cette fois nous sommes plus proches d'Aristophane.

- * Les femmes se rencontrent 13 fois.
- * Les récipients fournissent 10 références (ce qui est proportionnellement important).
- * Le mélange est souvent évoqué ³⁰.

Ces deux derniers aspects sont déjà proches de ce que l'on va trouver dans la moyenne Comédie (ou la nouvelle). Cette fois l'influence d'Athénée est possible comme le fait qu'Aristophane abusait moins peut-être de certains procédés.

- La Comédie moyenne.

Kock refusait la distinction entre moyenne et nouvelle comédies, posée par Athénée, 336d³¹. La subdivision nous semble utile et d'une certaine façon (est-ce la faute d'Athénée ?) nous la retrouverons. Il reste que la grande césure se place entre l'Ancienne... et le reste.

1. *Dénombrements ; Poids de l'ivresse.*

(Athénée relevait 600 comédies)

Antiphane : 337 fr., 20 fr. (5,9 %)

Eubule : 156 fr., 7 fr. (4,4 %)

Alexis : 346 fr., 36 fr. (10,4 %)

Au total, 1338 fr. dont 108 fr. nous intéressent.

Le bilan est beaucoup plus riche. Pourquoi ? La curiosité d'Athénée ou d'autres auteurs n'explique pas tout ! Il semble bien que la matière s'y prêtait ! La modification du genre, l'interdiction d'attaquer les hommes politiques, l'intérêt pour une érudition de la Tryphé où vins et cuisine intéressent davantage, caractérisent bien la Moyenne Comédie³².

2. *Corrélations.*

- * Les récipients l'emportent largement (30 fr.).
 - * Le banquet dans ses préparatifs et son déroulement, est à rapprocher (16 fr.).
 - * Les femmes avec 23 fr. ne sont pas à négliger, et 1/6 des allusions concernent (nouveau) les courtisanes.
 - * Les troubles de l'ivresse, assez fréquents, se complètent de remèdes.
 - * La réprobation morale est plus fréquente.
- En somme on décrit et on commente davantage³³.

- La Comédie nouvelle.

I. Ménandre.

Avec 96 titres connus (105 à 109 pièces rédigées) mais beaucoup de pertes, de mutilations, de découvertes, d'éditions, il est d'une étude difficile.

1. Poids de l'ivresse.

* Pièces à peu près conservées : 5 en comptant le *Bouclier*, soit 4433 vers). Sur 5 pièces donc, on rencontre 19 occurrences, soit en volume, un peu moins de 0,9 %.

* Autres pièces : 9 occurrences. Finalement, on trouverait une sorte de 1 % de l'ivresse ici encore.

* Fr. en général : d'après Körte² (Thierfelder) : 950 fr. et 10 occurrences³⁴ soit encore un petit 1 %.

2. Corrélations.

* Les femmes ne fournissent plus que 5 allusions ; ce sont 3 fois des esclaves.

* La paroinia (9 allusions) l'emporte. Cette fois, au tapage et au sexe s'ajoute même l'envie de suicide.

* Les récipients gardent leur rôle (8 allusions).

* La politique est évidemment absente, hormis peut-être quelques allusions à des fêtes.

Le modèle comique des femmes est beaucoup moins accusé. Un certain moralisme s'affirme (est-ce en raison des choix de Stobée ?)³⁵

II. « Nouvelle », sans Ménandre³⁶.

1. Poids de l'ivresse.

Philippides : 40 fr., 1 occ. (2,5 %)

Philémon : 250 fr., 5 occ. (2 %)

Diphile : 141 fr., 6 occ. (4,3 %)

Total : 591 fr., dont 21 occ. (26 avec les *adespota*) (3,3 %)

2. Occurrences.

* Les récipients l'emportent comme dans la « moyenne ».

* La paroinia est importante, comme la réprobation³⁷.

Le regroupement de Ménandre et de la « néa » mettrait les récipients en tête ; la peinture et la critique des excès seraient également à relever. S'il y a bien monde de

la tryphé, il n'y a que peu de fabulation fondée sur un monde à l'envers qui brise les normes ; élémentaire originalité de la nouvelle comédie par rapport à l'ancienne, vérifiée une fois de plus.

● La Tragédie.

Peut-être Thespis avait-il écrit un *Penthée* (il n'est pas sûr qu'il y ait été question d'ivresse). De toute façon, Athénée, en 428 f sqq, estime qu'Eschyle a eu tort d'être le premier à montrer des gens ivres dans une tragédie, en l'occurrence Jason et ses compagnons dans *Les Cabires*³⁸. Il écarte au passage l'opinion suivant laquelle Euripide aurait le premier agi en ce sens, opinion sans doute motivée par le rôle d'Héraclès dans *Alceste* ou *Héraclès*.

Si l'ivresse ne semble pas avoir été le thème principal d'une pièce il est certain qu'elle devait jouer un rôle dans les pièces de la *Lycurgie* d'Eschyle³⁹ comme dans le drame satyrique *Lycurgue* qui la complétait probablement ; son *Penthée*⁴⁰ contenait peut-être des éléments.

Sophocle ne semble pas avoir traité précisément de cette réalité. Son évocation du châtement de Lycurgue⁴¹ ne fait pas d'allusion à l'ivresse⁴² et on ne rencontre guère qu'un homme ivre chez lui : à la recherche de ses souvenirs Œdipe se souvient qu'un individu ivre avait émis des doutes sur sa naissance⁴³. L'épisode, isolé, exprime la parrhésia de l'ivresse et guère plus.

Euripide montrant un Egisthe ivre qui insulte Agamemnon mort⁴⁴ nous dépeint ainsi une paroinia typique (et banale dans la tradition grecque). L'ivresse sera souvent habituel accompagnement de banquet, eût-il fonction de contraste comme dans *Alceste*⁴⁵ ou *Héraclès*, où l'attitude d'Héraclès choquera les autres participants. Par contre, si dans *Ion*⁴⁶, Xouthos ivre s'est mêlé assez banalement aux ménades de Bacchos, les *Bacchantes* appellent plus de commentaires. En effet, Penthée croit (ou feint de croire) que les bacchantes sont assez proches de pochardes lubriques⁴⁷ et on l'en dissuadera sans le convaincre⁴⁸. Euripide se fait ici, sans trancher (à notre avis du moins), l'écho de réflexions banales mais sans doute fréquentes. Dionysos, dont on a rappelé qu'il a donné la boisson « qui fait cesser le chagrin »⁴⁹, fait tomber Penthée dans le piège : l'impie voit deux soleils⁵⁰ (comme un homme ivre). Le symptôme banal d'une (solide) ivresse traduit l'enchantement dionysiaque : prosaïque et transcendant se côtoient alors.

L'étude des fragments tragiques grossirait-elle ces remarques ? Chez Eschyle, un fragment⁵¹ reprend l'image du vin *miroir de l'âme* (Katoptron nou). Chez Sophocle, on lira dans *Danaé*⁵² un assez banal : « zé, pine, pherbou », *vis, bois, mange*. Dans *Thyeste*⁵³ on s'intéresse à la vigne et à la boisson tempérée, dans un fragment de *Nauplios Kataplêôn*⁵⁴ au rituel du banquet et, dans les fragments de localisation incertaine, le fragment 669 N (735 Radt) rappelle qu'il est odieux de boire contraint et forcé, la boisson qui fait classiquement disparaître le chagrin⁵⁵.

Euripide le rappelle dans *Andromède*⁵⁶ comme le laissez-aller de l'ivresse dans *Antiope*⁵⁷ ou l'excuse (?) du vin lors d'un délit dans *Augé*⁵⁸. Le vin est aussi

moyen de se donner le courage de la transgression dans *Eole*⁵⁹, fin des chagrins encore dans *Polyidos*⁶⁰, mais il n'est pas forcément efficace, dans le fr. 1079 N des pièces incertaines.

Du côté des petits (plus modestes) Tragiques, des titres⁶¹ permettent de suspecter des allusions. Quant au contenu on retiendrait un fragment d'Astydamas⁶² sur le rôle apaisant du vin.

Des fragments non attribués, nous retiendrons le fr. 21 Nauck (21 Kannicht-Snell) sur la boisson raisonnable (mais peut-être est-ce un passage de Comique ?), le fr. 149 sur un buveur d'eau, le très curieux fr. 238 N, 238 Kannicht-Snell (ôs oinoplèges <Kai> methustades gamôn) qui lie (mais comment ?), vin et sexe (ou fête de mariage)⁶³, ou encore le fr. 570 N (570 Kannicht-Snell) à rapprocher du fr. 265 d'*Augé* cité *supra*⁶⁴.

Cet inventaire n'est pas nécessairement très significatif. A tout le moins dirons-nous dès à présent que l'importance d'Euripide s'explique, au delà de l'état de conservation de ses œuvres par son absence de répugnance à mêler des tonalités différentes.

Interprétation et conclusions

Une fois dit qu'un accompagnement dionysiaque est de toute façon possible ou souhaitable dans le théâtre, nous devons apprécier ces résultats.

Le drame satyrique a pu donner de l'importance à l'ivresse lorsque le sujet s'y prêtait nettement. Le reste du temps, si les satyres et surtout les Silènes peuvent être convenablement imbibés, leur ivresse n'est sans doute pas un trait fondamental. Nous nous demandons si leurs danses n'étaient pas plus caractéristiques encore. Reste tout de même cette « part de Dionysos » dévolue au drame satyrique.

La comédie nous a offert des allusions bien plus nombreuses qu'il nous faut apprécier.

1. L'ivresse y est image d'abondance, de bonne vie, de tryphé propice à la détente voire à l'abandon.

2. Un cortège burlesque de personnages en goguette se rencontrera fréquemment. Si la situation est assez banale, il faut ajouter qu'il est fait ainsi plus ou moins nettement référence au Kômos originel.

3. Assez vite, semble-t-il, le buveur et la buveuse sont apparus aux spectateurs.

a) Cela posé, il n'y a pas vraiment de type de l'ivrogne ou de l'ivrognesse, même assez tard : Pollux⁶⁵ n'en relève pas et on n'en connaît pas de masque⁶⁶. Toutefois certains autokabdaloï (les ithyphalloi) portaient un « prosôpeion methuonthôn »⁶⁷, un masque de gens ivres.

b) L'esclave restera le buveur subreptice par excellence⁶⁸.

c) Si les hommes boivent, ce qui prête à allusions (Philocléon est odieux ; Cléon est ivre-mort) c'est peu de chose en comparaison des buveuses. C'est probablement pour dépeindre la vieille femme, personnage de la farce péloponnésienne⁶⁹ et facile source de rire⁷⁰ que le thème s'est introduit⁷¹. Il a ensuite caractérisé les femmes en général dans le théâtre d'Aristophane (et les autres !)⁷².

Vision purement théâtrale, ou reflet d'une réalité ?

Sans aucun doute, le mode de vie de femmes laissées seules, cette solitude accrue par les guerres, le caractère mystérieux du dionysisme féminin pouvaient inquiéter les Athéniens⁷³, sans qu'il y eût nécessairement une réalité constatable d'ivresse féminine. Appuyés sur cette inquiétude réelle⁷⁴, Aristophane ou d'autres, exorcisent l'inquiétude des hommes en exagérant la peinture d'un vice pour se persuader de son inexistence. Cette ivrognerie féminine choquait de toute façon moins que ne l'eût fait une peinture de l'infidélité (elle, à peine indiquée), et qui est un travers évoqué de toute façon tardivement dans le théâtre européen⁷⁵.

L'ivrognerie, surtout dans son aspect individuel devient donc un vice typiquement féminin.

d) La moyenne comédie conserve ces notations, la courtisane assurant alors cette continuité éthylique.

Pour le reste, érudition et réflexions, sur l'ivresse semblent envahir le texte même : trypné, et plus largement vision d'un monde d'abondance.

4) Moralisatrice, la *néa* n'ignore pas l'ivresse. Conservant la description de la trypné, elle philosophe aussi sur les dangers de l'ivresse, moralise sur ses méfaits.

5) De façon logique, la comédie romaine reprend en gros ces éléments. Elle y ajoute une notation exotique : mener une bonne vie d'ivresse et d'excès se dira... *pergræcari, vivre à la grecque*, dans un monde de fête, lointain et proche à la fois comme l'a montré E. Segal. La vieille et la nourrice continuent à boire⁷⁶, comme les serviteurs⁷⁷.

La tragédie a bien peu montré l'ivresse et elle en a fort peu parlé. D'abord le ton et la fonction du genre tragique ne s'y prêtent pas : la tragédie n'a pas à montrer ce genre de choses. Lorsque Platon estime que l'on doit refuser d'imiter certaines situations ou conduites, l'ivresse, point seule, y a sa part⁷⁸. Sur ce point, on peut raisonnablement penser que les Tragiques eux-mêmes ont partagé cette opinion⁷⁹. Si la hiérarchie des genres est peut-être une notion trop commode, on ne peut nier son poids⁸⁰.

De toute façon, la représentation des drames satyriques pouvait assumer ce rôle, sans que cela fût du reste une règle constante.

C'est bien pour cela qu'*Alceste* (438 av. J.C.) qui, en tant que quatrième pièce rompt avec toute une tradition, a pu être jugée dans l'Antiquité comme... un drame satyrique : un Héraclès un peu gai ne pouvait appartenir à la tragédie ! Peut-être des œuvres perdues mettaient-elles l'ivresse au centre d'un drame : il y a sur ce point fort peu d'indices... Dans *Peirithoüs* peut-être ? Quant au dionysisme il faisait (on l'a vu) probablement une assez large place à l'ivresse dans la *Lycurgie* d'Eschyle, dans le cadre de ces « resistance stories »⁸¹.

En ce qui touche les Modernes, l'ivresse a pu leur apparaître un thème tragique, dans leur regard sur l'Antiquité (on songe au merutre de Cleitos par Alexandre), ou bien plus près de nous, dans le cinéma américain et plus rarement européen.

Il n'en fut à l'évidence pas de même pour les Anciens. Fût-ce en prenant compte d'éventuelles disparitions de pièces, les mésaventures d'Icarios, par exemple, n'ont pas fourni de sujets de tragédie ; à quoi l'on opposerait, il est vrai, répétons-le, les œuvres qui (peut-être) gravitaient autour de Lycurgue ou des noces de Peirithoüs. Petit malheur humain peut-être que l'ivresse ? En ce sens, pour reprendre la distinction esquissée par R. Barthes dans un inédit de 1942⁸², l'ivresse se placerait-elle plus du côté des malheurs humains et de leur pusillanimité, ce qui est le propre du *drame*, que de celui de la souffrance de l'homme réduite à son essence irréductible, ce qui est la *tragédie*⁸³. Pourtant, l'ivresse ne peut-elle atteindre au tragique ? Don de Dionysos ambivalent, agréable et funeste, source d'euphorie, voire plus rarement d'inspiration, elle conduit bien à une destruction, destruction des autres ou destruction de soi-même, fût-elle brève et passagère dans l'Antiquité⁸⁴. Sans doute, mais l'autodestruction, quelle que fût son origine, répugna toujours aux Grecs. Ajax lui-même (encore est-il victime des dieux) est-il bien jugé par l'Antiquité grecque ? Pas très bien ; et cela dans *l'Hélène* d'Euripide comme dans *l'Histoire vraie* de Lucien. L'autodestruction a pu fasciner ; elle a peu suscité d'œuvres.

L'affaiblissement passager des facultés par le vin est certes connu et accepté dans le cadre du banquet, mais l'individu qui y succombe trop nettement ne mérite aucune estime, ni de l'opinion, ni a fortiori d'un genre littéraire qui se veut grand. A la limite, cette autodestruction par excellence est-elle acceptable dans la Comédie et de préférence chez les femmes⁸⁵, mais pas dans la Tragédie pour des hommes. Pourtant Lycurgue et Penthée ne sont-ils pas détruits par leur faute, et dépeints comme tels ? Peu connue, la *Lycurgie* se prête assez peu aux commentaires. Quant au Penthée des *Bacchantes* nous n'esquiverons pas le débat, mais dirons que, précisément, Euripide, décrivant la destruction de Penthée, s'aventure sur un terrain où l'Antiquité l'imitera peu. Cette destruction n'est du reste pas éthylique, même si Euripide présente quelques notations sur l'ivresse, dans les critiques de Penthée comme dans la description de son délire.

La méditation sur l'autodestruction appartiendra aux philosophes⁸⁶, et plus hostiles, aux théologiens du christianisme.

Dernière interrogation : acteurs et auteurs.

Mais en fait, et mis à part les présupposés et réserves dont nous avons fait état, l'ivresse était-elle « bonne à voir » ?

Cette situation est de toute façon, pour les acteurs, d'une interprétation difficile. Au delà du trébuchement banal ou d'une parole embarrassée (mais ils peuvent faire rire) il a toujours été difficile de bien jouer l'ivresse et Plaute, acteur et chef de troupe, le savait bien lorsqu'il écrivait « graves comme des ivrognes... »⁸⁷. Dans la comédie même, le registre est toujours ambigu : l'homme ivre cherche souvent à ne pas sembler l'être ! A l'acteur de le rendre : paradoxe du comédien ivre, si l'on veut et, pour le spectateur, appréciation parfois difficile...

Risquons un anachronisme : si l'on se tournait vers le cinéma, on verrait sans doute que peu d'acteurs ont su rendre l'ivresse de façon convaincante et digne dans son indignité : W.C. Fields, Coluche ou Peter O'Toole en seraient à nos yeux de bons interprètes. Connaisseurs, ils ont pu du reste s'en expliquer. Les acteurs antiques bénéficiaient peut-être d'une expérience proche⁸⁸, mais, en admettant que leur public eût apprécié l'esthétique d'une ivresse vraie, il goûtait moins sa résonance humaine. Le véritable homme ivre et *a fortiori* l'ivrogne ne poussent pas vraiment à un rire libérateur. La possibilité de destruction, plus ou moins contrôlée fait peur, et les Grecs connaissaient et refusaient cette peur.

S'intéresser aux *auteurs* de ce théâtre sera-t-il pure médisance ou recherche inutile de l'anecdote ? Eschyle⁸⁹, Aristophane⁹⁰ et bien sûr Cratinos⁹¹ eurent une réputation de buveurs impénitents. Sophocle en aurait critiqué Eschyle⁹² en disant qu'il ne l'admirait pas puisqu'il savait qu'il écrivait ivre : en somme, Eschyle trichait et cette tricherie lui permettait des chefs d'œuvre, ce qui étonne d'ailleurs un peu⁹³. Il semble ainsi qu'au Vème siècle le poète tragique ou comique, fût-il même collaborateur de Dionysos, n'était pas autorisé à considérer le vin comme un intermédiaire entre la poésie et lui⁹⁴.

Ce regard bref et imparfait sur le théâtre grec laisserait à penser qu'il ne peut y avoir de personnages grands ou heureux au milieu de l'ivresse. Kômos ou pompé peuvent se dérouler sans arrière pensée, mais il nous semble que l'ivresse devait en rester au sourire et ne pas aller au delà. Dionysos redoutable ? Assurément, mais est-ce bien dans l'ivresse qu'il l'était le plus ? Honnêtement, Penthée pouvait-il mourir d'une cirrhose ? Dionysos lui réservait mieux.

NOTES

1. Le texte présente ensuite une lacune, puis indique le lieu d'Icarion en Attique. Juste avant, Athénée allègue Simonide, f 221 Bergk 4, donnant une même origine au vin et à la musique. En 628 a, Athénée donne une origine semblable au dithyrambe.
2. Cf. P. Ghiron-Bistagne, *Les acteurs dans la Grèce antique*, Paris, 1980, sur ce point, essentiellement l'appendice ; A.W. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, 2nd edition revised by T.B.L. Webster, Oxford, 1962.
3. Peut-être parce qu'Apollon est concerné ?
4. Sur 709 vers, une petite centaine concernent notre thème : beuverie, allusions au sexe, au mélange, au chant.
5. Il serait banal de rappeler que chez Euripide le goût de la nouveauté et du changement n'excluent pas le désir de montrer qu'il peut et sait aussi rester dans une tradition plus conventionnelle.
6. Fr. 124-126 Nauck (= Athénée 447c) avec surtout le fragment 124, corrigé à l'envi mais qui porte sur la bière opposée au vin de Dionysos.
7. Fr. 138-152. Mais l'identification à un drame satyrique a pu être discutée.
8. Fr. 174 et 175 Nauck (sous le titre *Dionysiakos*, écarté par Crusius en 1893) et fr. 171, 172 et 173 Radt ; le fr. 171 Radt provient d'un rapprochement (Steffen, 1936) avec Némésien, *Ecl.* III, v. 18-65. Bon lemma chez Radt, auquel on ajoutera D.F. Sutton, *Sophocles Dionysiscus*, in *Eos*, LXII, 1974, pp. 205-211.
9. Fr. 4 Snell, 4 Nauck (on cite la formule selon laquelle l'eau détruit le vin).
10. Fr. 17-33 Snell, 18-33 Nauck.
11. Sans doute consacré à son retour enivré dans l'Olympe : fr. 16b, 17 Snell, 17 Nauck. Cf. Brommer, *Héphaïstos*, Mainz, 1978.
12. Fr. 4 Nauck, 11 Snell.
13. *Eurysthée* : fr. 371-380 Nauck ; fr. 378 par exemple. *Syleus* où figure Héraclès (fr. 687 à 695 Nauck) ; fr. 691 par exemple. Pour l'analyse de *Syleus*, cf. Croiset, III, 405.
14. *Aithon*, fr. 9 Snell, 9 Nauck, ou *Alcméon* (fr. 14 Snell, 14 Nauck) ou un fragment comme le 41 Nauck, 41 Snell (ivresse de vin de Biblos en Thrace).
15. Cf. *infra* note 3.
16. Ménandre, *Arbitrage* ; un peu différemment, *Samienne*.
17. Il pense très certainement au parasite de *Elpis* à *Ploutos*, fr. 34/35 Kaibel, 103 Olivieri = Athénée 235 f.
18. Kock I, p. 130, fr. 2 PCG Austin (rien de bien net).
19. « débauchée, ivrognesse et magicienne ».
20. Les femmes s'y font confectionner de grandes coupes.
21. *Schol. Aristophane, Cav.*, 400.
22. Une buveuse peut du reste s'appeler par antiphrase *Sophrônê* (abstinence), cf. *Epiirepontes* de Ménandre, puis *Eunuque* de Térence.
23. Mieux connue, elle offre un ensemble plus utilisable et cohérent. Les autres domaines ?
 Pour le Syracusain Epicharme, le compte est le suivant :
 - Il existait un *Héraclès* et *Pholos* (cf. Pickard-Cambridge, p. 263) où les effets dévastateurs du vin de la jarre entrouverte tenaient sans doute une grande place mais le seul fr. conservé ne s'y attache pas.
 - Un fr. du *Philoctète* (115 Kaibel ; 78 Olivieri = Athénée 628b) évoque ce qu'est le dithyrambe... lorsqu'on boit de l'eau.
 - Les fr. 34/35 Kaibel et 103 Olivieri sont de grande importance et assez isolés dans leur *netteté*. (Le parasite s'accommode de tout pourvu qu'il ait bien bu).

- Les dégâts de l'ivresse sont rapportés par Athénée 36d (fr. 148 Kaibel, 17 Olivieri) : l'ironie du début se poursuit par la gradation des dommages.
 - Le fr. 76 Kaibel (*Schol. Arist, Paix*, 73) parle d'immenses canthares.
 - Il existait un *Kômastoi* à *Héphaistos* (sans doute lié au retour d'Héphaistos ivre parmi les dieux) dont nous ne savons à peu près rien.
 - Un *Cyclope* appelle la même remarque.
- Quant aux autres auteurs, Méléagre fournit 3 fr. (1, 20, 25 Kaibel) fort vagues, et Sophron n'offre guère que le fr. 18 Kaibel (Athénée, 380e) où une femme remplit un scyphos.
24. Ainsi les *Thesmophories* contiennent plusieurs allusions à l'ivresse ; or Athénée ne les cite qu'une fois et pas à ce propos. Dans les *Cavaliers*, cités 16 fois par Athénée, 2 passages (4 à l'extrême rigueur) concernent l'ivresse ; or, nous avons relevé 4 (voire 5) allusions parfois relativement longues en dépouillant les *Cavaliers*.
 25. La proportion relevée *supra* à propos des *Cavaliers* laisse tout de même à l'ivresse une forte proportion de citations, plus forte que dans l'ensemble de la pièce.
 26. Pour la liste complète (56 rubriques), cf. notre thèse d'Etat en cours. Un passage concernant l'ivresse donne lieu à *une* fiche, mais dans le cas d'un dialogue qui rebondit il peut y en avoir plusieurs.
 27. Nous n'avons pas fait figurer ici le détail de toutes les corrélations rencontrées.
 28. Ici du reste, on le voit, le choix des fragments ne privilégie donc pas particulièrement l'ivresse.
 29. On citerait en exemples caractéristiques :
 - « Il est agréable de boire du vin, ce lait d'Aphrodite » (fr. 596K = Athénée 44).
 - « Et lui, ivre, vomissait sur les statues des éponymes » (fr. 126K = Bekker, *Anecd.* 449, 14).
 - « Vite, vite, apporte du vin, maîtresse, afin que tu boives aussi, ce que tu fais d'ailleurs bien volontiers » (*Ploutos*, 664, 645).
 30. Fragments caractéristiques :
 - Dans *Putiné (Le fiasco)* de Cratinos, fr. 187K, 199 PCG = Athénée 494C, un ami de Cratinos veut le voir cesser de boire et songe à cacher tout récipient.
 - Chez Théopompe, fr. 54K = Athénée 483e, une femme se plaint de devoir boire au côthôn (cela oblige à se tordre le cou).
 31. Lors de ce colloque, J.L. Durand a soutenu avec brio une thèse semblable.
 32. Ces facteurs réagissent évidemment les uns sur les autres.
 33. Citons 2 fragments caractéristiques :
 - « Il but à longs traits une "coupe de Thériclès" (*i.e.* imposante) de vin pur », Alexis, fr. 5K = Athénée, 471e.
 - « Les femmes supportent tout pourvu qu'elles aient assez de vin », Alexis, fr. 167K = Athénée, 441c.
 34. Nous espérons avoir évité les doubles comptes.
 35. Un passage caractéristique : dans le *Dyscolos* (60 sq) un personnage s'enivre, casse tout pour aider un ami dans une affaire d'amour.
 36. Pour les *adespota*, il se pose un problème : Kock regroupe évidemment moyenne et nouvelle. Total obtenu : 841 fr., dont 5 occurrences (0,6 %). Le butin est ici bien maigre... Peut-être faut-il admettre que les références sans auteurs sont plus vagues *a priori* ?

37. Un fragment typique : « En grande quantité un vin est toujours nuisible. J'étais saoùl. Bonne raison de faire le mal », (Philémon fr.193, 194K = Stobée, *Anth.*, XVIII, 8, 9).
38. On sait qu'il critique aussi à ce propos les représentations de Dionysos ivre dans des peintures ou des sculptures. Le fr. 97 Nauck illustrerait peut-être la remarque sur *Les Cabires*.
39. Séchan, *Etudes sur la tragédie grecque*, Paris, 1926, pp.63-79 et R.G. Ussher, *The other Aeschylus, Maia*, Juin 77-Déc. 79, pp.13-27, qui cite aussi les travaux de K. Deichgräber et W. Steffen.
40. Fr. 183 Nauck.
41. Chœur d'*Antigone* (955 sq).
42. Elle n'est certes pas une constante des traditions sur Lycurgue, mais elle a pu se rencontrer (Hygin, *fab.* 132). L'opposition de Lycurgue au vin est sans doute fondamentale, mais le rôle du vin dans son châtement est probablement tardif.
43. *Œdipe Roi*, 779-784. M. Jouan a bien voulu nous rappeler ce passage.
44. *Electre*, 326 sq.
45. 755 sq.
46. 545 sq.
47. 260-262. Inquiétude face aux femmes ; Aristophane, lui, la compense autrement !
48. 686-687. Mais cf. *Ion*, supra...
49. 381 ; 421-422 ; 772.
50. 918.
51. 393 Nauck, 393 Radt. Alcée disait « anthrôpoisi dioptron », ce qui est un peu différent.
52. Fr. 170 Nauck, 167 Radt.
53. Fr. 234 Nauck, 255 Radt.
54. Fr. 392 Nauck, 425 Radt.
55. Fr. 691 Nauck, 758 Radt. Zeus lui aussi est dit « pausilupos » dans le fr. 392 Nauck (425 Radt). Au delà de sa toute puissance, il s'agit alors de Zeus en tant qu'il évite justement les excès du banquet et leurs dommages.
56. Fr. 146 Nauck.
57. Fr. 184 Nauck.
58. Fr. 265 Nauck. Le passage nous rapprocherait peut-être aussi bien du domaine comique.
59. Fr. 13 Nauck, qui a sans doute servi de modèle parodique à Antiphane, fr. 18, Kock II = Athénée 444cd.
60. Fr. 642 Nauck.
61. Un *Dionysos* de Chairemon, un *Pirithoüs* d'Achaïos, voire un possible *Pirithoüs* de Critias, ou un *Bacchantes* de Xénoclès (en 415).
62. Fr. 6 Nauck, 6 Snell.
63. De nombreux commentateurs ont pensé qu'il s'agissait de « jeunes filles ivres de mariage ». Avec plus de raison sans doute, J.V. Vernhes (Aix) et M. Casevitz (Lyon) ont eux, pour nous répondre, pensé tout de suite à une ivresse, *lors de mariages*.
64. La tonalité en est peut-être comique (Kock III, fr. 1274).
65. IV, 150, 151.
66. *Ibidem*, toutefois, une mention de masque de Méthé, *ivresse*. Il semble s'agir d'une allégorie d'usage rare, non d'un type ; F. Frontisi-Ducroux a bien voulu nous l'indiquer.

67. Athénée 622b, cf. P. Ghiron-Bistagne, *op. cit.*, pp. 208 sqq.
68. A l'origine du thème, une réalité sociale sans doute, et peut-être la tradition des *deikelistai* de Sparte.
69. Cf. Pickard-Cambridge, *op. cit.*, p. 163.
70. C'était aussi l'opinion de Mack Sennett. Cf. aussi S. Byl, *Le vieillards dans les comédies d'Aristophane*, *L'Ant. Class.*, XLVI, 1977, 1, pp. 52-73.
71. La célèbre parabase des *Nuées* irait aussi dans ce sens.
72. L'existence du thème ailleurs, essentiellement dans l'épigramme et la statuaire, excède notre propos ; nous y revenons dans notre thèse.
73. Toutes leurs femmes étaient des Pénélope, mais...
74. Les analyses de Ch. Mauron, *Psychocritique du genre comique*, Paris, 1964, gardent leur valeur. Cf. aussi J.C. Carrière, *Le Carnaval et la Politique*, Paris, 1979.
75. Le mime et l'atellane, s'ils étaient mieux connus, nuanceraient peut-être ?
76. Dans *Curculio*, par exemple.
77. *Miles Gloriosus* III, 2 par exemple.
78. *République*, 396a, 396d.
79. Encore est-il vrai que la folie, proscrite par Platon, a pu être représentée.
80. Quant à la Bruyère il n'admettait pas l'ivresse dans la Comédie : « Le paysan ou l'ivrogne fournit quelques scènes à un farceur ; il n'entre qu'à peine dans le vrai comique... on occupera bientôt tout l'amphithéâtre... d'un homme ivre qui dort ou qui vomit... » (*Caractères, Des ouvrages de l'esprit*, 52).
81. L'expression est de Webster, *op. cit.*, p. 194.
82. *Culture et tragédie*, publié par Ph. Roger, *Le Monde*, 4 avril 1986.
83. Les italiques sont notre fait.
84. L'alcoolisme chronique était fort rare.
85. Créatures faibles par excellence, même s'il y eut des exceptions.
86. Sénèque est sans doute sur ce point le plus proche de nous.
87. *Curculio*, 294 (tristes atque ebrioli). Plaute ne dit pas « gais ».
88. Le mode de vie des acteurs antiques classiquement jugé relâché, (« Aristote », *Problèmes*, XXX, 10, repris par Aulu Gelle, XX, 4), impliquait probablement force banquets et beuveries. Les acteurs et surtout les mimes, sont à l'époque romaine des compagnons de débauche traditionnels, de Sylla ou Néron comme ils l'avaient été de Philippe de Macédoine (Athénée, 435bc = Théopompe, *F.gr.H.*, 115, fr. 236).
89. Athénée, 428 f. : Eschyle était ivre (méthuôn) lorsqu'il écrivait. Cf. également 22a. Athénée cite Chamaileon, fr. 11 Wehrl.
90. *Ibidem*, 429a.
91. Plusieurs fois cité chez Aristophane, il meurt en voyant briser une jarre pleine de vin (*Paix*, 702, 703).
92. « Même quand il fait bien, c'est sans le savoir ».
93. Un orfèvre comme Scott Fitzgerald jugeait l'alcool inefficace... au delà d'une nouvelle. Nous revenons dans notre thèse sur cette ivresse d'Eschyle : Sophocle pensait peut-être simplement à la *facilité* d'Eschyle.
94. Archiloque, Alcée, Anacréon semblent s'en être accommodés (avec quelque exagération poétique ?). Ce thème a été fort étudié et nous y revenons ailleurs.

GORGIAS ET L'APATE DE LA TRAGEDIE

Antonio GARZYA
Université de Naples

Augusto Rostagni, dans son essai bien connu sur l'esthétique ancienne du début des années vingt, s'exprimait à propos du fragment B 23 DK de Gorgias (tiré du *De Gloria Atheniensium* et du *De audiendis poetis* de Plutarque) dans les termes suivants : « ... une définition fameuse, qui a encore besoin d'être éclaircie »¹. Beaucoup de temps a passé, beaucoup d'érudits se sont occupés du fragment, bien que rarement *ex professo*², mais le problème exégétique qui le concerne subsiste.

Il convient ici d'examiner l'ensemble des deux contextes de Plutarque, même abstraction faite des questions de l'œuvre de provenance et de la délimitation littérale de la citation de Gorgias.

A. de glor. Ath. 5, 348 = 129 sq. Nachst.

Τῶν δὲ δραματοποιῶν τὴν μὲν κωμωδιοποιίαν οὕτως ἄσεμνον ἡγοῦντο καὶ φορτικόν, ὥστε νόμος ἦν μηδένα ποιεῖν κωμωδίας Ἀρεοπαγίτην. Ἦνθησε δ' ἡ τραγωδία καὶ διεβοήθη, θαυμαστὸν ἀκρόαμα καὶ θέαμα τῶν τότε ἀνθρώπων γενομένη καὶ παρασχούσα τοῖς μύθοις καὶ τοῖς πάθεσιν ἀπάτην, ὡς Γοργίας φησὶν, ἦν ὁ τ' ἀπατήσας δικαιότερος τοῦ μὴ ἀπατήσαντος, καὶ ὁ ἀπατηθεὶς σοφώτερος τοῦ μὴ ἀπατηθέντος. Ὁ μὲν γὰρ ἀπατήσας δικαιότερος, ὅτι τοῦθ' ὑποσχόμενος πεποίηκεν · ὁ δ' ἀπατηθεὶς σοφώτερος · εὐάλωτον γὰρ ὑφ' ἡδονῆς λόγων τὸ μὴ ἀναίσθητον.

« Et quant à celle qui est à personnages de la Comédie, ils en faisoient si peu d'estime, et la dedaignoient si fort, qu'il y auoit une ordonnance laquelle defendoit expressément, que nul Senateur du conseil d'Areopage n'eust à composer aucune Comédie. Et au contraire, la Tragédie fut en vogue et en pris, pour le plus agréable spectacle, et le récit le plus recommandable que peussent auoir les hommes de ce siècle là, donnant aux fictions et aux affections une force de tromper, de laquelle tromperie, ce disoit Gorgias Leontin, celuy qui trompoit estoit plus iuste que celuy qui ne

trompoit point, et celuy qui estoit trompé plus sage et mieux aisé que celuy qui n'estoit point trompé: car celuy qui trompoit de celle sort estoit plus iuste, d'autant qu'il faisoit ce qu'il auoit promis: et celuy qui estoit trompé plus sage, car ceulx qui ne sont pas du tout grossiers et lourdaux, sont ceulx qui plus aisément se prennent par le plaisir et la volupté des lettres »

(trad. J. Amyot, Paris 1575, p. 525).

B. de aud. poet. 1, 15 = 29 sq. Pat.-Gärtn.

Πουλύποδος κεφαλῆ ἐνι μὲν κακὸν ἐν δὲ καὶ ἐσθλόν, " ὅτι βρωθῆναι μὲν ἔστιν ἥδιστος, δυσόνειρον δ' ὕπνον ποιεῖ, καὶ φαντασίας παραχῶδεις καὶ ἀλλοκότους δεχόμενον, ὡς λέγουσιν. Οὕτω δὴ καὶ ποιητικῆ πολὺ μὲν τὸ ἡδὺ καὶ τρόφιμον νέου ψυχῆς ἔνεστιν, οὐκ ἔλαττον δὲ τὸ παρακτικὸν καὶ παράφορον, ἂν μὴ τυγχάνη παιδαγωγίας ὀρθῆς ἢ ἀκρόασις. Οὐ γὰρ μόνον ὡς ἔοικε περὶ

τῆς Αἰγυπτίων χώρας ἀλλὰ καὶ περὶ τῆς ποιητικῆς ἔστιν εἰπεῖν ὅτι (δ 230) "φάρμακα πολλὰ μὲν ἐσθλὰ μεμειγμένα πολλὰ δὲ λυγρά" τοῖς χρωμένοις ἀναδίδωσιν. (Ξ 216)

ἐνθ' ἐνι μὲν φιλότης, ἐν δ' ἕμερος, ἐν δ' ὀαριστύς

πάρφασις, ἢ τ' ἔκλεψε νόον πύκα περ φρονεόντων.

Οὐ γὰρ ἄπτεται τὸ ἀπατηλὸν αὐτῆς ἀβελτέρων κομιδῆ καὶ ἀνοήτων. Διὸ καὶ Σιμωνίδης μὲν ἀπεκρίνατο πρὸς τὸν εἰπόντα "τί δὴ μόνους οὐκ ἐξάπατᾷς Θεσσαλοῦς;" "ἀμαθέστεροι γάρ εἰσιν ἢ ὡς ὑπ' ἐμοῦ ἐξάπατᾶσθαι". Γοργίας δὲ τὴν τραγωδίαν εἶπεν ἀπάτην, ἣν ὅ τ' ἀπατήσας τοῦ μὴ ἀπατήσαντος καὶ ὁ ἀπατηθεὶς σοφώτερος τοῦ μὴ ἀπατηθέντος.

« Au chef du poulpe il y a quelque bien, et quelque chose aussi qui ne vault rien. C'est pour ce que la chair en est plaisante au goust, à qui la mange, mais elle fait songer de mauuais songes, et imprime en la fantaisie des visions estranges et turbulentes, ainsi comme lon dit: aussi y a il en la poësie beaucoup de plaisir, et bien de quoy repaistre et entretenir l'entendement d'un ieune homme de bon esprit, mais il n'y a pas moins aussi de quoy le troubler et le faire vaciller, si son ouye n'est guidee et regie par sage conduite. Car on peult bien dire, non seulement de la terre d'Ægypte, mais aussi de la poësie, "Drogues y a pesle-mesle à foison, / De medecine, et aussi de poison, / Qu'elle produit à ceux-la qui s'en seruent. / Leans caché est amour gracieux, / Desir, attraict, plaisir delicieux, / Et doux parler, qui bien souuent abuse / Des plus sçauans et des plus fins la ruse". Car la maniere dont elle trompe ne touche point à ceux qui sont trop grossiers et trop lourds, ainsi comme respondit un iour Simonides, quand on luy demanda pourquoy il ne trompoit les Thessaliens aussi bien comme les autres Grecs: pour ce dit-il, qu'ils sont trop sots et trop ignorans pour estre trompez par moy. Et Gorgias le Leontin souloit dire, que la Tragedie estoit *une sorte de tromperie, de laquelle celuy qui auoit trompé estoit plus iuste, que celuy qui n'auoit point trompé: et celuy qui en auoit esté trompé estoit plus sage, que celuy qui ne l'auoit point esté* »

(trad. J. Amyot, Paris, 1975, p. 9).

L'on doit considérer comme proprement de Gorgias non seulement les mots communs aux deux passages (ἀπάτην-ἀπατηθέντος), mais selon toute vraisemblance aussi ceux qui précèdent immédiatement dans le premier (θαυμαστόν-ἀπατηθέντος) et dont la teneur gorgienne est indéniable (doctrine du θαυμαστόν, homéotéleute dans ἀκρόσμα-θέσμα)³. Plutarque entend aussi à la manière de Gorgias, dans le second passage, le bon mot de Simonide (une *chreia*). Celui-ci d'une part s'insère dans la tradition anecdotique concernant Simonide et les Thessaliens, de l'autre fournit une preuve ultérieure de l'intérêt du poète pour les choses de l'art selon une optique en quelque mesure pré-sophistique⁴. Il se range à côté de sa fameuse définition de la peinture comme poésie silencieuse et de la poésie comme peinture parlante (*ap. Plut., de glor. Ath.* 3, 346f) ainsi que, peut-être, de son fr. 598 PML τὸ δοκεῖν καὶ τῶν ἀλάθειαν βιάται « l'apparence dépare aussi la vérité ». Nous dirons ensuite de la conclusion de A. Quoi qu'il en soit, pour la compréhension du fragment de Gorgias il sera essentiel, comme nous le verrons, de mettre adéquatement à profit aussi le contexte logique de ses sources.

Nous commencerons par considérer la partie du fragment qui concerne l'ἀπάτη tragique. Elle a donné lieu à une bipolarité interprétative, mais avec de multiples nuances qui, si elles ne modifient pas la substance des positions de base, doivent toutefois être soulignées soigneusement.

Certains pensent que l'opération du poète tragique, qui y est décrite, devrait être prise au sens moral : à travers la spéciale « tromperie » scénique (ou « séduction ») l'auteur tragique atteindrait le but d'« être utile » au spectateur ; dans ce sens il serait à son égard « plus juste » que celui qui ne se serait pas fait promoteur de tel genre de tromperie, et le spectateur, trompé de cette façon, serait à son tour « plus sage », c'est-à-dire plus averti et à la fois plus moral que le spectateur « non trompé »⁵. D'autres, au contraire, croient que l'interprétation correcte serait d'ordre esthétique : la « tromperie » en question (ou « suggestion ») conduirait le spectateur non vers la vérité, mais vers l'illusion esthétique génératrice de « plaisir » ; le poète capable d'exercer cette suggestion « réaliserait ainsi sa tâche » mieux que celui qui ne le serait pas, et le spectateur « s'abandonnant à telle tromperie serait plus expert que celui qui ne le ferait pas »⁶. Mario Untersteiner se meut à la fois sur le terrain de l'esthétique et celui de la connaissance : la « tromperie » indiquée par ἀπάτη serait un « acte de l'esprit capable de transformer une chose en une autre d'après les exigences du καιρός, « l'instant de la décision qui a pour objet τὸ δέον ἐν τῷ δέοντι » « ce qui se doit au moment dû » (fr. B 6, 2). L'ἀπάτη découvrirait donc l'irrationnel du monde procurant au spectateur le « plaisir » de s'en rendre compte, de « connaître le tragique dévoilé par l'ontologie et la gnoséologie »⁷. Elle se servirait d'une possibilité de communication rationnelle de ce qui n'est pas communicable rationnellement. M. Rosenmeyer se situe sur le plan de l'esthétique et de la connaissance à la fois. Elle a le mérite d'éclaircir la positivité de l'*apatè* gorgienne à la lumière de la perspective nouvelle qui intervient en littérature au cinquième siècle revendiquant l'autonomie du discours non plus assujéti, comme dans la description épique, à la correspondance, par ailleurs jamais réalisée complètement, entre paroles et choses⁸. Jacqueline de Romilly insiste sur le

concept de l'autonomie de la parole, de sa magie (γοητεία), toute humaine, soutenue par la rhétorique (et par la rhétorique comme « médecine »)⁹. Sur des positions analogues se trouvent également maints érudits qui ont touché au fragment plus ou moins incidemment¹⁰. Tout dernier O. Taplin, qui propose toutefois une synthèse des interprétations morale et esthétique : l'ἀπάτη tragique, sous-jacente à l'ensemble de l'œuvre, non à des ajouts isolés à thèse, comporterait chez le spectateur une expérience émotionnelle ayant aussi la capacité de susciter en lui une sorte d'altruisme sympathique complètement différent de toute forme d'assimilation introvertie de la beauté : dans ce sens la « tromperie » serait instrument de justice et de sagesse¹¹.

Les essais, les plus saillants, de l'exégèse de B 23, que nous venons d'évoquer, ont en commun le fait d'encadrer le fragment, chacun pour sa part, dans un discours plus général et déjà préordonné sur la poétique de Gorgias. Ceci a peut-être nui à la précision de la lecture. Même des savants bien conscients du sérieux de sa formulation¹² ne se sont pas soustraits à cette tendance et ainsi ont été fatalement amenés à esquiver, ou forcer, quelque point essentiel du texte. Il sera donc préférable de tenter la voie inverse, partir du texte transmis tel quel par Plutarque pour l'insérer après dans la doctrine générale de Gorgias.

Dans les deux citations Plutarque envisage le thème de la moralité de la poésie. De ce point de vue il oppose dans la première (A) la tragédie à la comédie, dans la seconde (B) la tragédie, encore une fois, aux formes poétiques à déconseiller aux jeunes. L'antithèse est bien marquée, dans A, par la corrélation τὴν μὲν κωμωδοποιίαν... ἤνθησε δ' ἡ τραγωδία ; dans B, par l'exorde διὸ καὶ... Dans le premier cas il y a, d'un côté, ἰσσεμνον et le φορτικόν, « bassesse » et « vulgarité », de la comédie tant au point de vue du contenu que de la forme, de l'autre côté le θαυμαστόν, l'« impressionnant »¹³ de la tragédie ; dans le second cas, d'une part le ταρακτικόν et le παράφορον, l'« effet troublant et dérangent » d'une poésie administrée sans la prudence nécessaire, de l'autre ἰσπατηλόν, la « tromperie » typique de toute poésie et en particulier de la tragédie. En vérité dans la première partie il est aussi question de ἡδὺ καὶ τρόφιμον, « la douceur et la force nourricière », inhérentes au μεμειγμένον, « caractère mixte », de la ποιητική. Toutefois, l'accent est mis non sur la composante positive, mais sur la composante éventuellement négative (ἄν μὴ τυγχάνῃ). Si le but de Plutarque est pédagogique et moral, son argumentation touche la nature même de la poésie ; ce n'est pas un hasard si elle est empruntée largement à Gorgias et si elle évoque tacitement des discussions ayant des rapports étroits avec la doctrine du sophiste.

Dans A la citation de Gorgias, plus étendue qu'en B, est introduite pour illustrer les effets du spectacle tragique ; il en est de même pour B, mais le point de vue est différent et complémentaire. Les deux contextes doivent être considérés comme parties intégrantes d'un seul développement conceptuel qu'il est permis de fractionner dans la suite en divers éléments.

a) Un trait propre à la tragédie est pour Gorgias le θαυμαστόν (dans le sens rappelé plus haut), un effet en soi pas tout à fait dissemblable de celui que Plutarque exprime par ταρακτικόν et παράφορον et susceptible pareillement d'être dosé de façon différente en raison des précautions prises par l'auteur.

b) Un autre élément propre à la tragédie est pour Gorgias l'άπατηλόν, la « tromperie » que Plutarque considère en partie commune avec d'autres genres poétiques. L'άπατηλόν a aussi sa relativité, car il agit différemment d'après la personne qui en est frappée. Pour Simonide tout le monde n'était pas capable d'en saisir le sens : par exemple, pas les Thessaliens, les seuls qu'il ne réussit pas à... tromper, car ils étaient trop grossiers et par conséquent réfractaires à la subtile άπάτη de la poésie. Qu'il s'agit ici d'un concept caractéristique et original le prouve le fait que la notion courante de έξαπατάν « tromper complètement » tout court, appliquée aux choses de l'art et de la littérature signifie précisément le contraire. C'est-à-dire que les ignorants se laissent tromper facilement, captivés par la séduction de la « fausseté » (ψεύδος !) plutôt que par le πικρόν de l'άληθές, l'« amer » de la « vérité » : ainsi, par exemple, chez Dion Chrysostome, *or.* 11, 1-2 : « je suis presque certain que tandis qu'il est difficile d'enseigner à tous les hommes, il est facile de les tromper... Car la vérité est amère et désagréable à ceux qui ne pensent pas [tout le contraire chez Plutarque : οὐ γὰρ ἄπτεται τὸ άπατηλόν αὐτῆς... άνοήτων !] et par contre la fausseté leur est douce et agréable ».

c) Les μῦθοι et les πάθη sont pour Gorgias les instruments de l'άπάτη tragique. Ces termes techniques désignent respectivement les « trames mythiques » (la *fabula*, cet άρχή ... καὶ οἶον ψυχῆ τῆς τραγωδίας « le principe et pour ainsi dire l'âme de la tragédie » dont Aristote reconnaîtra la force de « séduire les esprits », ψυχαγωγείν : *poet.* 6, 1450a 33.38) et les « événements catastrophiques » (c'est le sens précis requis par le contexte), auxquels Aristote fait expressément allusion dans *met.* IV, 1022b 19 sq. (... αἱ λυπηραὶ βλάβαι. Ἔτι τὰ μεγέθη τῶν συμφορῶν καὶ λυπηρῶν πάθη λέγεται, « malheurs affligeants. On dit aussi πάθη des malheurs et chagrins énormes ») et que Lessing définit « Arten des Leidens »¹⁴.

d) La première partie de B se termine par la phrase qu'introduit οὐ γὰρ, où le lien a la précise valeur de « c'est pour cela qu'il n'est pas... ». On reprend donc l'idée du mélange des composantes de la poésie, mais en remplaçant le générique μεμειγμένον homérique par τὸ άπατηλόν, expression technique. Si nous tenons compte de ces prémisses, nous comprendrons le vrai sens des mots de Plutarque οὐ ... ἄπτεται ... άβελτέρων κομιδῆ καὶ άνοήτων (« ne touche point à ceux qui sont trop grossiers et trop lourds ») : celui qui n'a pas la sensibilité et l'intelligence suffisantes n'est pas en état de saisir l'essence intime, on dirait aujourd'hui la polysémie, de la poésie ; il s'arrête à un seul aspect, celui qui apparaît au premier

abord, il n'est pas sensible à l'autre aspect qui se dévoile plus tard. Les deux citations successives servent d'appui : les ἀμαθέστεροι de Simonide se trouvent dans le premier cas, le σοφώτερος de Gorgias dans le second. Le tout reçoit une vérification parfaite dans A : celui qui n'a pas une sensibilité et une intelligence adéquates (ἰαίσθησις implique les deux notions) n'est pas en état de s'imaginer ἡδονή, le « plaisir » que procure ἡ ἀπάτη « promise » par le poète, en tant que telle (ici encore une allusion indirecte au caractère technique, comme de chose bien connue, de ἡ ἀπάτη).

Ce ne sera peut-être pas très certain, mais il est à mon avis très probable que, tandis que le passage de ὁ μὲν γὰρ ἀπατήσας jusqu'à σοφώτερος est un commentaire de Plutarque qui n'ajoute rien à ce qui précède, la partie de εὐάλωτον jusqu'à ἀναίσθητον est encore du matériel de Gorgias introduisant des précisions qui ne sont pas inutiles : les deux exordes avec γὰρ indiquent juxtaposition, non enchaînement, et donc le passage de ὁ μὲν γὰρ ἀπατήσας jusqu'à σοφώτερος devrait être placé, à la rigueur, entre parenthèses.

Voici le moment d'en venir aux points nodaux. Considérons avant tout δικαιοῦτερος encore pratiquement inexpliqué. Dans quel sens ἡ ἀπατήσας « celui qui trompe », est δικαιοῦτερος que le μὴ ἀπατήσας, « celui qui ne trompe pas » ? Certes des traductions correctes au point de vue lexical mais, disons-le, agnostiques, telles que « plus juste » (Amyot, al.), « gerechter » (DK), « piú retto » (Rostagni), « more just » (Russell), etc., ne répondent pas à la question. Nestle ne nous satisfait pas non plus, lorsqu'il propose, tout en se rendant bien compte de la difficulté, une traduction comme la suivante : « Wer diese Täuschung herbeizuführen weiss, wird seiner Aufgabe [non italique dans l'original] mehr gerecht als der, der es nicht versteht... ». Cette traduction est très douteuse tant au point de vue lexical, donnant à δίκαιος une valeur comme réfléchie, sinon proprement arbitraire, qu'au point de vue exégétique, parce qu'elle brise le lien entre poète et spectateur impliqué dans la définition¹⁵.

Le mécanisme subtil mis en œuvre par Mario Untersteiner n'est pas plus convaincant. Le fragment devrait s'accorder avec l'idée que Gorgias, ayant eu l'intuition de l'irrationalité du monde et de l'ambiguïté de la δίκη cosmique, en aurait confié la connaissance à la « créativité » (ἀπάτη) de l'art, vu l'impotence de l'esprit rationnel. Bien que cette idée ne soit pas impossible en soi, on ne voit pas comment un lecteur du cinquième siècle aurait pu comprendre du premier coup que dans B 23 « Gorgias *voulait* dire par δικαιοῦτερος que l'homme, à travers ἡ ἀπάτη, s'est mis en contact avec l'univers, c'est-à-dire avec δίκη ». Mais la traduction d'Untersteiner (« ... un inganno nel quale chi riesce, meglio si conforma alla realtà in confronto di chi non vi riesce... ») manque de pertinence déjà du fait que le savant est forcé d'admettre que le second δικαιοῦτερος dans A, appartenant à la glose de Plutarque, aurait une valeur distincte du premier (« laisse entrevoir l'interprétation purement moraliste de Plutarque »).

Au contraire, le parallélisme parfait entre A et B évoqué plus haut et la linéarité de l'enchaînement des pensées dans chacun des deux passages montrent l'im-

possibilité de croire que Plutarque ait à ce point mal compris le fragment cité. Il vise, bien entendu, à tirer une leçon morale de la poésie, mais il n'ignore pas sa χάρις irremplaçable (voir, entre autres, *non posse suaviter* 9, 1092f... ἡδονῆς · δι' ἣν οὐδὲ τὸ ψεῦδος ἀμοιρεῖ χάριτος, ἀλλὰ καὶ πλάσμασι καὶ ποιήμασι τοῦ πιστεῦσθαι μὴ προσόντος ἔνεστιν ὅμως τὸ πείθον, « le plaisir, grâce auquel pas même la fausseté n'est dépourvue de charme, mais les fictions et les poèmes ont une force persuasive même quand ils sont dénués de confiance »¹⁶. Soit dit en passant que la connexion établie par Untersteiner¹⁷, entre le fragment B 23 de Gorgias et les deux fragments d'Eschyle 601.602 Mette (ἀπάτης δικαίας οὐκ ἀποστατεῖ θεός, « la divinité n'est pas éloignée de la tromperie juste » et ψευδῶν δὲ καιρὸν ἔσθ' ὅπου τιμᾷ θεός, « il y a des cas où la divinité tient en honneur l'opportunité des mensonges »), ainsi que leur source, l'Anonyme des Δισσοὶ λόγοι (3, 12), ne me semble pas avoir de fondement¹⁸. Par contre, la valeur de δίκαιος dans AB apparaîtra non équivoque si l'on s'en tient à notre explication de l'ensemble des contextes : il n'est pas donné à tous de sentir la poésie tragique (car c'est bien à la tragédie que Gorgias se réfère), mais le spectateur qui en est capable est bien digne de s'attendre des poètes la jouissance typique que la tragédie peut procurer à travers son ἀπάτη ; il a presque le *droit* d'expérimenter cette « tromperie », de se laisser « tromper » ainsi ; le poète tragique, à son tour, a comme le *devoir* de ne pas décevoir cette attente, mais de créer des spectacles qui aient prise sur le spectateur précisément grâce à cette « tromperie », et si sa « tromperie » touche le but, il accomplit mieux son devoir à l'égard du spectateur, il est envers lui « plus juste » que celui qui n'y réussit pas. Δίκαιος est employé, sous la forme des deux comparatifs, dans une de ses acceptions plus anciennes et en même temps plus communes dans toute la grécité : « celui qui accomplit son devoir envers les dieux et/ou les hommes ». C'est ainsi que Gorgias l'a entendu ; comme l'a entendu Plutarque quand il a précisé son assertion : le poète tragique déjà *en tant que tel*, en raison de l'essence de son art « promet » de soumettre le spectateur à une certaine « tromperie » et le spectateur averti s'y attend et le poète qui maintient la « promesse » agit à son égard plus justement que celui qui ne l'a pas maintenue.

Le discours peut maintenant se restreindre à la définition de l'ἀπάτη dont Gorgias parle. Nous partirons de la conclusion de A. Quel type de ἡδονὴ λόγων Gorgias a-t-il en vue précisément ? Certainement pas ce « voller Hedonismus »¹⁹ esthétique contre lequel s'élèvera Platon dans le dixième livre de la *République* (607a, etc.) et, ensuite, dans le second des *Lois* (658e-660a ; mais v. déjà *Gorg.* 502b, etc.) et qui serait ici, qu'il soit correct ou non de l'attribuer à Gorgias, une notation générique et étrangère au contexte. Il faut commencer par se rapporter à l'*Eloge d'Hélène*, à l'aperçu célèbre (8-10) sur les δυνάμεις du λόγος, δυνάστης μέγας, les « vertus » de « la parole, le grand maître souverain » ainsi que de la ποιήσις ἅπασα en tant que λόγος ἔχων μέτρον, « parole douée de mesure », ce qui revient à dire de la tragédie ou, tout au plus, *aussi et surtout* de la tragédie²⁰. Le contenu de cet aperçu est le suivant : d'abord (εἰσῆλθε) φρίκη περίφοβος καὶ ἔλεος πολύδακρυς καὶ πόθος πολυπενθής, « un frissonnement très effrayé

et une pitié qui fait verser des larmes abondantes et un désir qui se complait dans la douleur (s'insinuent)» ἥς τοὺς ἀκούοντας «en qui l'écoute»; après, de tels sentiments obtiennent l'effet de faire ressentir au spectateur le malheur d'autrui comme vicissitude personnelle (ἀλλοτρίων... ἴδιον); enfin –ajoute l'auteur annonçant un développement ultérieur– l'enchantement divin (ἐνθεοί... ἐπωδαί)²¹ agissant dans la poésie «réussit à (γίνονται...) provoquer le plaisir et à éliminer la douleur (ἐπαγωγοὶ ἡδονῆς ἀπαγωγοὶ λύπης)». Le cheminement de la pensée ainsi reconstruit²² se déroule comme une *climax* dont les degrés sont trois : λύπη – ἴδιον πάθημα – ἡδονή, «chagrin - affliction personnelle - plaisir». Le premier réunit les trois sentiments qui viennent d'être évoqués, φρίκη ἕλεος πόθος où il n'est pas à exclure une préfiguration de la théorie de la tragédie comme représentation de «faits propres à exciter la crainte et la pitié», φοβερὰ καὶ ἐλεεινά (Arist., *poet.* 9, 1452a s.)²³. Dans le second il est tout aussi vraisemblable que soit présente la doctrine de la συμπάθεια (peut-être également de la φιλανθρωπία) entre spectateur et personnage, que l'on retrouvera aussi bien chez Platon que chez Aristote²⁴. Le troisième est étroitement lié à B 23 nous disant que l'ἡδονή dont il y est question n'est pas autre chose sinon l'état de rassérèment (de ἀτάραχος βίος parlera plus tard Epictète, comme nous le verrons) qui pénètre en vertu de la poésie dans l'âme du spectateur déjà profondément émue et troublée.

Ce qui provoque cette perturbation de l'âme indiquée par Gorgias dans l'*Hélène* comme λύπη, ailleurs autrement (que l'on pense aussi à ταρακτικόν et παράφορον cités), est le fait que le spectateur sensible à la poésie s'identifie à tel point avec les μῦθοι et les πάθη de la tragédie qu'il se sent à l'unisson avec le poète qui les crée, qu'il a une attitude émotionnée comme si sur la scène tout était vrai. Pas pour longtemps toutefois. Car le même art qui l'a bouleversé bien vite l'apaisera. C'est ceci l'ἀπάτη de la tragédie que Gorgias envisage. Et non le fait que le spectateur sort du théâtre avec la satisfaction morale d'avoir vu le bien triompher du mal (rien n'empêche qu'il puisse éprouver aussi ce sentiment !); ni le fait que le spectateur soit satisfait de ne plus palpiter après s'être rendu compte à froid que ses souffrances, périls, angoisses, tout n'était que fiction. Il s'agit de quelque chose de plus profond et plus subtil à la fois, c'est une expérience existentielle extraordinaire, qui entraîne tout le long de son parcours le spectateur prédisposé. Cette expérience est tumultueuse d'abord et ensuite rassérénante, puisqu'elle arrive au but chargée d'une beauté *mystérieuse* qu'auparavant l'on n'avait pas soupçonnée. C'est peut-être aussi ce que Platon envisage quand il fait allusion dans le *Phèdre* au μεμειγμένον de la poésie, et de la tragédie en particulier (47a) : ἢ δεόμεθα ὑπομινῆσκεσθαι... τὰς ἐν τοῖς θρήνοις καὶ πόθοις ἡδονὰς ἐν λύπαις οὖσας ἀναμειγμένας «ou faut-il se ressouvenir que dans les threnes et dans les regrets il y a un plaisir qui se mélange au chagrin?», καὶ μὴν καὶ τὰς γε τραγικὰς θεωρήσεις, ὅταν ἅμα χαίροντες κλάωσι, μέμνησαι (48 a).

Le concept de ἡδονή produite par ἀπάτη sera mieux éclairci dans la suite de *Hel.* 10, pourvu cependant que l'on donne une lecture de l'ensemble strictement

conséquente, qui ne néglige pas, comme il arrive parfois, des données précieuses fournies par le contexte et qui ne force pas celui-ci²⁵. Après avoir parlé de l'action des ἐπωδαί, « charmes », sur l'esprit troublé, Gorgias continue : « Cela arrive parce que (γάρ !) la vertu [ainsi δύναμις, plutôt que « pouvoir »] de cet enchantement, entrant en contact avec la fausse impression produite dans l'âme²⁶, l'apaise²⁷, la transforme²⁸, grâce à son influence magique [c'est ici que se trouve l'élément mystérieux]. L'*apatè* donc suscite dans l'âme une δόξα lui faisant « croire » d'être en proie à un trouble sans retour, mais *elle-même* fait en sorte de l'en libérer la conduisant à un état de sérénité (ἀπαράχως précisément comme le dira Epictète) accompagné d'ἡδονή. Chez Gorgias le terme κάθαρσις ne se trouve pas, mais l'élimination de la « fausse opinion » (δόξα) que l'*apatè* amène conduit certainement vers la doctrine relative. La chose n'est pas contredite par la comparaison introduite dans *Hel.* 14 entre la ψυχαγωγία de la parole (cf. Plat., *Phædr.* 216a-c) et la τάξις τῶν φαρμάκων « fonction des médicaments ». Ceci peut être un élément de soutien, si l'on songe à la possible composante thérapeutique dans la doctrine de la catharsis d'Aristote (*pol.* VIII 1342a s.; *probl.* 864a 30s. 880a 30s., etc.)²⁹.

Dans le système synonymique grec du mensonge³⁰ la sémantique de *apatè* et celle de *pseudos* sont fondamentalement distinctes du fait que la première a pour référent l'idée de « tromperie », la seconde celle de « faux », ou mieux l'une se rapporte à l'impulsion subjective qui détermine le mensonge, l'autre à l'objectivité des données mensongères³¹. (Les vers de Pindare, *Ol.* 1, 28s., peuvent, *ex. gr.*, illustrer la première situation : ἦ θαύματα πολλά, καὶ πού τι καὶ βροτῶν φάτις ὑπὲρ τὸν ἀλαθῆ λόγον ἰ δεδαίδαλμένοι ψεύδεσι ποικίλοις ἐξεπατῶσι μῦθοι, « les merveilles sont plusieurs, et certes les mythes parés de mensonges changeants, voix des hommes, trompent au delà de la vérité ». En outre, aussi bien les formations dérivées du thème ψευδ- que celles se rattachant à ἀπατ- peuvent assumer une connotation négative ou positive selon les cas. Dans celui de l'ἀπάτη poétique la seconde connotation est plus évidente. Le terme toutefois dans l'usage courant évoquait quand même quelque chose de blâmable (que l'on pense, par exemple, aux deux temples d'*Apatè* et *Aletheia* dans la tradition biographique d'Antiphon le sophiste : A 7 DK, voir A 3, 12), et l'expression ὁ ... ἀπατήσας δικαιότερος τοῦ μὴ ἀπατήσαντος était sans aucun doute ambiguë, sinon tout à fait contradictoire. Mais c'est précisément sur telle ambiguïté entre paradoxe et ψυχρότης³² que Gorgias joue visant à la fois à exprimer une pensée originale et à ne pas renoncer au feu d'artifice d'un certain style (et peu importe si plus tard Aristote dira que ses admirateurs étaient « la plupart des gens incultes » : *rhet.* III, 1404a 26s.).

La doctrine de l'*apatè* tragique, comme elle vient d'être délinéée et circonscrite, fut une création originale de Gorgias destinée à exercer selon toute vraisemblance une influence notable sur Aristote et, parallèlement, à se corrompre avec le déclin de la grande saison de la tragédie.

Le thème des poètes menteurs était un adage antique, datant au moins d'Hésiode : « nous sommes habiles à dire beaucoup de mensonges semblables à la

vérité » (*theog.* 27) et de Solon (*fr.* 25 Gent.-Pr : « les poètes disent beaucoup de mensonges »), mais le sens en était tout autre³³. Et la doctrine de Gorgias n'a rien de commun avec le passage de Pindare, *Ol.* 1, 28s., cité, ou avec le fragment B 56 DK d'Héraclite ἐξαπάτηνται ... οἱ ἄνθρωποι πρὸς τὴν γνῶσιν τῶν φανερῶν, « les hommes se laissent tromper dans la connaissance des choses évidentes », ou avec les deux fragments d'Eschyle discutés plus haut. Tout au plus, on pourrait trouver un certain précédent chez Empédocle – bien que les fragments relatifs (B 23, 9 ; 17, 26 DK) ne fassent pas allusion à l'art tragique – on plutôt déjà chez Parménide³⁴. Si l'on s'en tient à l'anecdote sur Simonide commentée précédemment, il sera aussi concevable qu'il y eût dans l'air déjà au début du cinquième siècle une certaine intuition du tournant que Gorgias aurait bien vite marqué dans les idées sur la poétique³⁵.

On trouve un écho de B 23 dans les *Dissoi Logoi* (postérieurs à 404), mais il est tout à fait superficiel et déformant³⁶. Platon perçut clairement le bien-fondé de la nouveauté introduite par Gorgias dans la culture esthétique, mais il ne pouvait pas l'accueillir évidemment dans le cursus éducatif de la *République*, fût-ce seulement parce que trop périlleuse. Il délaya, ainsi, l'*apatè* dans le système global de la *mimèsis*, en l'entraînant dans le même anathème que celle-ci³⁷. Aristote est celui qui semble avoir utilisé davantage les suggestions de Gorgias dans sa systématisation de toute la matière. Ce dont nous avons déjà parlé. La curieuse anecdote (A 23 DK) de l'hirondelle qui laisse tomber ses excréments sur la tête de Gorgias est à sa façon instructive. Aristote (puis repris par Plutarque, *quaest. conv.* VIII, 727 d e) la relate dans la section sur la ψυχρότης dans les métaphores (*rhet.* III, 1406b 14-19). Le sophiste, ainsi assailli, se serait exclamé s'adressant à l'hirondelle : αἰσχρόν γε, ὦ φιλομήλα « Quelle honte, Philomèla ! ». Aristote d'un côté précise : « Certes, cette action, en tant que commise par un oiseau, n'avait rien de honteux, elle aurait été honteuse pour une jeune fille : l'invective fut donc légitime en tant qu'adressée à ce que l'hirondelle avait été, non à ce qu'elle était » ; de l'autre côté il commente, peu importe si se souvenant ou non de quelque drame ayant Philomèla pour héroïne : « La réplique de Gorgias est dans le style tragique le meilleur ». Autrement dit : voilà le lien *apatè*-tragique expliqué au peuple...

Le goût du truculent qui s'imposera de plus en plus sur la scène, et parmi le public des théâtres hellénistiques de pair avec la conception mimétique de l'art, aura ses reflets aussi sur la survivance de l'*apatè* gorgienne. Le message authentique du sophiste semble encore bien présent à la fin du quatrième siècle chez Timoclès³⁸, sur le sillage de la tradition bien connue de « critique littéraire » inaugurée par les trois grands de la comédie ancienne et poursuivie dans la *mésè* et dans la *nea* (Antiphane, Diphilos, etc.). L'on peut dire la même chose, encore plusieurs siècles après, pour un passage lumineux d'Epictète³⁹. Par contre, ailleurs l'accent sera mis de plus en plus sur le θαυμαστόν dérivé de l'ἀπάτη, mais aiguisé et dilaté en τερατώδες⁴⁰. On peut alléguer de nombreux exemples, directs et indirects, de cette vision exaspérée du spectacle tragique et de son action psychagogique. Il s'agit d'un phénomène à l'unisson avec l'esprit des temps nouveaux. Denys d'Halicarnasse y songe quand il se rapporte à la terminologie ancienne (ἐνθουσιασμός, ἀπάτη, ψυχαγωγία⁴¹) en

décrivant les effets bouleversants de l'art oratoire de Démosthène. On la retrouve, empruntée à Eratosthène, chez Strabon, dans l'*excursus* polémique de critique littéraire du premier livre, qui semble une sorte de réceptacle soit d'échos de disputes récentes soit de technicistes traditionnels sur le thème de la *ψυχαγωγία*⁴². On la retrouve chez Polybe, quand il s'engage dans une polémique avec l'historiographie théâtrale de Phylarque et dicte les différences entre histoire et tragédie⁴³.

Citons, pour conclure, un passage polémique extrêmement instructif de la *Vie d'Eschyle* du *codex Mediceus* (5 Maz.) : διὸ ἐκλογαὶ μὲν παρ' αὐτῷ τῇ κατασκευῇ διαφέρουσαι πάμπολλαι ἂν εὐρεθεῖεν, γινῶμαι δὲ ἢ συμπάθειαι ἢ ἄλλο τι τῶν δυναμένων εἰς δάκρυα ἀγαγεῖν οὐ πάνυ : ταῖς τε γὰρ ὄψεσι καὶ τοῖς μύθοις πρὸς ἐκπληξιν τερατώδη μᾶλλον ἢ πρὸς ἀπάτην κέχρηται⁴⁴, « Partant on peut trouver chez lui nombre de passages différents dans l'élaboration, mais pas précisément des sentences ou de la compassion ou autre chose qui pût provoquer des larmes ; en effet il se sert des visions et des mythes pour obtenir plutôt une frayeur monstrueuse que la tromperie [*sc.*, comme certains pensent] ». L'auteur 1) y donne pour escomptée la valeur post-gorgienne mimético-réaliste de *apatè* dont nous avons parlé et il nie à juste titre que l'on puisse la retrouver chez Eschyle ; 2) il donne pour escompté dans la même mesure que le but de la tragédie est le *monstruosum* post-gorgien dont nous avons parlé également, mais il l'attribue, cette fois à tort, au théâtre d'Eschyle. Bref, nous sommes aussi loin que possible de l'intuition de Gorgias et de ce que nous pourrions définir comme l'archéologie de l'*apatè*⁴⁵ et nous sommes au contraire en plein goût post-classique.

NOTES

1. A. Rostagni, « Aristotele e aristotelismo nella storia dell'estetica antica (Origini, significato, svolgimento della "Poetica") », *St. it. fil. cl. 2*, 1922, p. 84, *Scritti minori I: Aesthetica*, Turin, 1953, p. 160.
2. La bibliographie principale se trouve dans *Poetica pre-platonica*. Testimonianze e frammenti a cura di Giuliana Lanata («Bibl. st. sup.», 43), Florence, 1963, p. 204 sqq. Cf. aussi Antonietta Dosi, «La definizione gorgiana della tragedia», *Rdc. Ist. Lomb., Lett.*, 102, 1968, p. 35-90; L. Richter, «Antike ästhetische Theorien zur gesellschaftlichen Funktion der griechischen Tragödie» = *Die griechische Tragödie in ihrer gesellschaftlichen Funktion*, hrsg. von H. Kuch, Berlin, 1983, p. 174 sqq. On aura l'occasion dans la suite de faire allusion à des contributions plus récentes.
3. *Bibl. ap.* Lanata cit., p. 204.
4. U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Sappho und Simonides*, Berlin, 1913, p. 148, préfère l'attribution du bon mot à Gorgias plutôt qu'à Simonide (cf. aussi G. Christ, *Simonides-Studien*, Diss. Zürich, 1941, p. 41 sqq.); mais cf. B.A. van Groningen, «Simonide et les Thessaliens», *Mnemosyne* s. 4, 1, 1948, p. 1-7; Plutarco, *De audiendis poetis*, a cura di E. Valgiglio, Turin, 1973, p. 72.
5. Ainsi, par exemple, K. Ziegler, s.v. «Tragoedia», *RE* VI A 2 (1937), col. 2014.
6. Cf., entre autres, W. Nestle, *Vom Mythos zum Logos. Die Selbstentfaltung des griechischen Denkens von Homer bis auf die Sophistik und Sokrates*, Stuttgart 1942² (réimpr. Aalen 1966), p. 319 sq. Schmid manifeste une opinion opposée à celle de Ziegler, cit.; cf. W. Schmid, O. Stählin, *Geschichte der griechischen Literatur*, 1 T., 3 Bd, 1 Hälfte, Munich, 1940, p. 65: «Die Täuschung (ἀπάτη) gilt ihm (sc. Gorgias) in seiner Kunst wie in jeder anderen als erlaubtes Kunstmittel, das nicht mit sitlichem Mass stab zu messen ist».
7. Cf. M. Untersteiner, *I sofisti*, Milan, 1967², I, p. 185 sqq., 278 sqq.; id., *Sofisti*. Testimonianze e frammenti, II, Florence, 1967², p. 142 sq., n. 98 (et déjà «Per una storia della poetica classica», *Riv. st. fil.*, 1, 1946, p. 4-59 = *Scritti minori*, Brescia, 1971, p. 489-509 [surtout 503 sqq.]).
8. Cf. Th. G. Rosenmeyer, «Gorgias, Æschylus, and Apatè», *Am. Journ. Phil.* 76, 1955, p. 225-260. Une bonne partie de cet article (p. 242 sqq.) vise à démontrer la présence de l'esthétique de *apatè* dans le théâtre d'Eschyle.
9. Cf. Jacqueline de Romilly, «Gorgias et le pouvoir de la poésie», *Journ. Hell. Stud.* 93, 1973, p. 154-162 (160: «... cette ἀπάτη qui choquait dans l'épopée devient la règle dans la tragédie»); voir aussi Ead., *Magic and Rhetoric in Ancient Greece*, Cambridge, Mass., 1975, p. 1-22, 91-95.
10. Par exemple Rostagni, *op. cit.*; Fr. Wehrli, «Der erhabene und der schlichte Stil in der poetisch-rhetorischen Theorie der Antike» = *Phyllobolia P. von der Mühl*, Bâle, 1946, p. 9-34 (= *Theoria und Humanitas*, Gesammelte Schriften zur antiken Gedankenwelt, Zurich-Munich, 1972, p. 97-120 [surtout 102 sqq.]); Rosemary Harriott, *Poetry and Criticism before Plato*, Londres, 1969, p. 116.
11. Cf. O. Taplin, *Greek Tragedy in Action*, Londres, 1978, p. 167 sqq.
12. Ainsi, par exemple, «M. Pohlenz, Die Anfänge der griechischen Poetik», *Nachr. Gött. Ges.* 1920, p. 142-178 = *Kleine Schriften*, II,

- Hildesheim, 1965, p. 436-472 (454: «Man pflegt in diesem Wort des Gorgias einen blossen Augenblickseinfall zu sehen. Dagegen...»); par contre E. Dupréel, *Les sophistes. Protagoras, Prodicus, Hippias*, Neuchâtel, 1948, p. 91, va jusqu'à parler de « bon mot », probablement se faisant l'écho de verdicts analogues déjà prononcés sur Gorgias et son œuvre (Th. Gomperz, par exemple, *Sophistik und Rhetorik*, Leipzig, 1912, p. 33, parla de « rhetorisches παίγνιον » à propos du περι τοῦ μὴ ὄντος; voir, *contra*, C.M.J. Sicking, « Gorgias und die Philosophen », *Mnemosyne* 17, 1964, p. 225 sq.
13. Je crois que θαυμαστόν doit s'entendre ici dans ce sens technique, non, comme d'habitude, dans celui, générique, de « merveilleux ». Il en est de même dans la *Poétique* d'Aristote (9, 1452a 4 sqq.), dont l'idée de base sur ce point dépendra de Gorgias (cf. A. Rostagni *ad. l.* [éd. Turin 1945², p. 58]: « Δὲλ θαυμαστόν non s'era mai parlato [sc. nella *Poetica*]; è come cosa intesa: l'effetto *sorprendente* o *impressionante* che la Trag. deve produrre attraverso ai casi di pietà e di terrore, e che è tanto maggiore quanto più i casi sono imprevisi. Cf. *Rhet. I*, 11, 1371^b, 10. Altrove esso è pure chiamato ἐκπληκτικόν, e per esso Arist. s'induce anche ad ammettere nella Trag. fatti impossibili o assurdi »; D.W. Lucas *ad. l.* [éd. Oxford 1968, p. 126]: « τὸ θαυμαστόν: perhaps "exciting"... People improve their stories in telling because τὸ δὲ θαυμαστόν ἤδύ (60^a, 17). ἐκπληκτικός is used in much the same sense at 54^a 4, but according to *top.* 126^b 14 it is a stronger word. Tales of narrow escape give pleasure because they are θαυμαστά [R. 1371^b, 11] »).
 14. G.E. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, 38 (éd. Stuttgart 1958, p. 153): « Ohne das dritte [sc. μέρος, en rapport avec Arist., *poet.* 11, 1452b 10]... lässt sich gar keine tragische Handlung denken; Arten des Leidens, πάθη, muss jedes Trauerspiel haben ». Traductions génériques telles que « passions », « expériences », etc., dans A, sont tout à fait insuffisantes; mieux, mais toujours approximatif, « émotion » (Russell dans *Literary Criticism. The Principal Texts in New Translations* ed. by D.A. Russell, M. Winterbottom, Oxford, 1972 [réimpr. 1983²], un recueil de textes traduits en général avec soin).
 15. Dans une voie analogue Rosenmeyer – « one who uses *apatê* is *dikaioteros*, i.e. he plays the literary game more correctly... » –, lequel (*op. cit.*, p. 227, n. 8; 257, n. 92) se rallie à H. Fränkel, *Gött. gel. Anz.*, 1930, p. 168 (mais voir aussi *Wege und Formen frühgriechischen Denkens*, Munich, 1960², p. 170 sq.) pour δίκη en tant qu'« appropriateness » et à E. Wolf, *Griechisches Rechtsdenken*, I, Francfort, 1950, pour δίκαιος dans le sens de « natural ».
 16. Cf. Valgiglio, *op. cit.*, p. 82 (avec bibl.).
 17. Cf. *I sofisti* cit., I, p. 183, 280 sqq.; *Sofisti* cit., p. 168 sq.
 18. L'Anonyme défend la thèse que τοῖ δὲ τωὺτὸ δίκαιον καὶ ὀδίκον (1) en s'appuyant sur toute une série d'exemples du type suivant: « Se fosse necessario che il padre o la madre bevesse o ingoiasse un farmaco e si rifiutasse, non sarebbe forse giusto darlo in una farinata o in una bevanda, senza dire che vi si trova? » (2, trad. Untersteiner). Il en vient à un certain moment aux τέχνη, τὰ τῶν ποιητῶν (10) ἐν γὰρ τραγωδοποιῶ καὶ [ἠ]γραφίᾳ ὅστις <κα> πλείστα ἐξαπατῆ ὅμοια τοῖς ἀληθινοῖς ποιέων, οὗτος ἄριστος, et il développe le concept du vraisemblable dans l'art, une « juste tromperie » aussi, mais pas du tout à identifier avec l'ἀπάτη gorgienne. Celle-ci n'est pas à rapprocher non plus avec l'ἀπάτη δίκαια du premier fragment d'Eschyle que l'Anonyme cite toute de suite

- après voulant (11) « alléguer le témoignage de poèmes anciens » : il y est question seulement, encore une fois, d'une action frauduleuse devant laquelle la divinité elle-même n'hésite pas, si nécessaire pour le bien ; ce n'est pas un hasard si dans les deux vers d'origine inconnue deux mots à la sémantique tout à fait différente (v. *infra*), ἀπάτη et ψευδής (ψεῦδος), se trouvent l'un à côté de l'autre sans discrimination visible de la part de l'Anonyme qui les cite.
19. L'expression appartient à Schmid, *op. cit.*, p. 68.
 20. Bibliographie sur la question chez Lanata, *op. cit.*, p. 195.
 21. On laisse de côté la question s'il y a ici, ou non, un reflet précis de la doctrine de Démocrite relative à ἐνθουσιασμός, sur laquelle cf. Wehrli, *op. cit.*, p. 102 sqq.
 22. Il se fonde 1) sur la correction proposée par Immisch (Gorgiae, *Helena*, recognovit et interpretatus est O. Immisch, Berlin-Leipzig, 1927, p. 27 : « perspectum est in 9 omnia referri ad aegritudines tristesque affectus ») de εὐτυχίας en δυστυχίας (autrement, le contexte présente une aporie insupportable ; l'erreur s'est produite par auto-suggestion du copiste : il a cru se trouver en présence d'un couple tautologique et a voulu le transformer en antilogique introduisant une structure bipolaire d'un type assez courant en grec ; mais il n'y a point tautologie : cf. par exemple, l'opposition entre εὐτυχία et εὐπραγία chez Platon, *Euthyd.* 281b ; 2) sur la présomption que le passage ἦς τοὺς ἀκούοντας ... λύπης γίνονται constitue non une série d'observations vaguement juxtaposées, mais un ensemble cohérent soutenu par une structure triadique rigoureuse que relève visiblement la coupure emphatique φέρε δὴ πρὸς ἄλλον ἀπ' ἄλλου μεταστῶ λόγον annonçant non un thème différent, mais le moment culminant d'une même pensée.
 23. Cf., entre autres, W. Schadewaldt, « Furcht und Mitleid », *Hermes* 83, 1955, p. 145. La présence de Gorgias chez Aristote (et chez Platon) est un sujet qui a été débattu à plusieurs reprises, à partir au moins de W. Suess, *Ethos*, Leipzig, 1910 ; parmi les contributions plus récentes je rappelle Ch. P. Segal, « Gorgias and the Psychology of the Logos », *Harv. Stud. Class. Phil.* 66, 1962, p. 99-155 ; Sicking, *op. cit.* ; J.A. Coulter, « The Relation of the Apology of Socrates to Gorgias' Defense of Palamedes and Plato's Critique of Gorgianic Rhetoric », *Harv. Stud. Class. Phil.* 68, 1964, p. 264-203.
 24. Cf. Plat., *resp.* X 605d οἱ γὰρ που βέλτιστοι ἡμῶν ἀκροώμενοι Ὁμήρου ἢ ἄλλου τινὸς τῶν τραγωδοποιῶν μιμουμένου τινὰ τῶν ἡρώων ἐν πένθει ὄντα..., οἷσθ' ὅτι χαίρομέν τε καὶ ἐνδόντες ἡμᾶς αὐτοὺς ἐπόμεθα συμπάσχοντες... ; Arist., *pol.* V 1340a 13 ἀκροώμενοι τῶν μιμήσεων γίνονται πάντες συμπαθεῖς ; et Rostagni, *op. cit.*, p. 158 ; M. Pohlenz, « Furcht und Mitleid. Ein Nachwort », *Hermes* 84, 1956, p. 49-74 = *Kl. Schr.* cit., p. 562-587 (à p. 577).
 25. Naturellement, les suggestions que des textes comme ceux de Gorgias peuvent provoquer sont infinies et parfois elles peuvent aussi mettre au jour des aspects qui ne s'y trouvent pas déclarés ouvertement (nous pensons, par exemple, à certaines pages de M. Detienne, *Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris, 1967 [ch. 3 sur la pluralité de la parole] ; cf. aussi M. Detienne, J.P. Vernant, *Les ruses de l'intelligence, la mètis des Grecs*, Paris, 1974) ; il convient cependant de se garder des approximations et du gaspillage inutile d'énergies où l'on aboutit chaque fois que l'on oublie l'exigence imprescriptible de l'approfondissement des sources, surtout si fragmentaires (c'est le cas,

- souvent, de certaines interprétations étymologico-lexicales dont justement le point de départ est douteux, telle par exemple celle d'ἀ-πάτη comme « déviation » chez R. Vitali, *Gorgia. Retorica e filosofia*, Urbino, 1971 [« deviazione logica dal mondo della δόξα a quello dell'όν, secondo il significato profondo del parmenideo ἀνθρώπων ἐκτὸς πάτου B 1, 27 », p. 148, n. 109]).
26. On se réfère ici, avec δόξα, à la condition d'esprit du spectateur dans la circonstance spécifique, non à un état préexistant à la représentation tragique en cours et pour ainsi dire achronique :
 27. Le verbe est employé ici spécifiquement *in bonam partem*, pour indiquer un état d'âme qui succède à un autre, comme par exemple dans *hymn. Cer. 37* οἱ ἔλπις ἔθελε μέγαν νόον ἀχνυμένης. L'acception négative, la plus fréquente, serait déplacée ; les traductions courantes (« seduce », « ammalia », etc.) sont tautologiques.
 28. C'est, au figuré, la valeur que le verbe a dans le sens physique (« transférer ») chez Thucydide, IV, 57, 4.
 29. Cf. A Nicev, *L'énigme de la catharsis tragique chez Aristote*, Sofia, 1970, p. 91 sqq. ; Th. Sh. Duncan, « Gorgias' Theories of Art », *Class. Journ.* 33, 1937, p. 407 sq. et *opp. cit. supra*, n. 23.
 30. Cf. J.H.H. Schmidt, *Synonymik der griechischen Sprache*, IV, Leipzig, 1889, p. 71 sqq. ; Id., *Handbuch der lateinischen und griechischen Synonymik*, Leipzig, 1889, p. 71 sqq.
 31. Cf. W. Luther, *Wahrheit und Lüge im ältesten Griechenland*, Borna-Leipzig, 1935, p. 80 sqq. ; Untersteiner, *I sofisti*, cit., p. 179 sqq.
 32. Documentation sur γοργιάζειν chez Schmid, *op. cit.*, p. 78. Sur la signification du choix de la part de Gorgias d'un terme « négatif » comme ἀπάτη pour indiquer le « positif » de l'art tragique cf. Rosenmeyer, *op. cit.*, p. 232 : « It was because literature had till there — consciously or unconsciously — been considered a matter of description — this is of course the epic perspective — that Gorgias chose a negative term to stress his discovery of the autonomy of speech. *Apate* signals the supersession of the world of the *logos* in the place of the epic world of things ».
 33. Cf. Lanata, *op. cit.*, p. 24, sq., 48.
 34. Fr. B 8, 52 μάνθανε κόσμον ἐμῶν ἐπέων ἀπατηλὸν ἀκούων (discussion récente chez G. Casertano, *Parmenide, il metodo, la scienza, l'esperienza*, Naples, 1978, p. 127 sq., 150 sq.) dans un contexte, où l'opposition (50 sq.) (pré-gorgienne ?) entre λόγος et δόξα ne me semble pas avoir été éclaircie d'une façon adéquate. La déesse s'y apprête à reposer la matière cosmologique sous l'espèce non plus d'une logique serrée, mais d'une disposition imagée et fantastique (humaine), s'approchant de la spéciale ἀπάτη — autre chose que « tromperie » réelle ! — qui sait dévoiler τ'ἀλήθεια même sous le masque de la δόξα (cf. *supra*, n. 25) : la différence entre les deux développements réside non dans leur différent degré de véridicité, mais dans la représentation différente de la réalité. Il faut en tout cas rappeler le mot de Timon (III s.a.Chr.), fr. 44 Diels Παρμενίδου [A1DK] τε βίην μεγαλόφρονος οὐ πολὺδοξον, ἰὸς ῥ' ἀπὸ φαντασίας ἀπάτας ἀνενεύκατο νόσεις.
 35. Notre ignorance presque totale de la chronologie de Gorgias ne permet aucune hypothèse probable ni sur la datation de B 23 ni sur celle de *l'Eloge d'Hélène* avec lequel le fragment est étroitement lié. Pour *l'Eloge*, même la question de sa

- priorité éventuelle par rapport à l'*Hélène* d'Euripide n'apporte pas beaucoup. Tout au plus on peut soutenir qu'il précède de peu (documentation chez E. Preuss, *De Euripidis Helena*, Diss. Leipzig, 1911). Par ailleurs, s'il est vrai que la Τέχνη perdue de Gorgias incluait un recueil d'*exempla* rhétoriques (cf. L. Radermacher, *Artium scriptores. Reste der voraristotelischen Rhetorik*, Vienne, 1951, p. 42-52), entre autres les deux déclamations qui nous sont parvenues, il est probable que B 23 aussi trouvait place dans ce recueil (Nestle) plutôt que dans le traité *Περὶ τοῦ μὴ ὄντος ἢ περὶ φύσεως* (Untersteiner; cf. aussi H.-J. Newiger, *Untersuchungen zu Gorgias' Schrift "Über das Nichtseiende"*, Berlin, 1973). En outre, pour ce dernier traité une date assez haute est généralement acceptée (444-441, cf. B 2 DK) et il est difficilement concevable que Gorgias, bien qu'il ait pu connaître auparavant, en Sicile, le théâtre d'Eschyle, ait élaboré sa doctrine de l'art tragique longtemps avant son expérience athénienne.
36. Cf. *supra*, n. 18. Même pas la devinette de Cléobuline (fr. 2 West), que l'Anonyme cite avec les deux exemples tirés d'Eschyle, ne s'accorde avec Gorgias. A s'en tenir à des correspondances vagues, on pourrait indiquer plusieurs passages d'auteurs contemporains de Gorgias teintés de *Gorgianus color* (par exemple Thuc., III, 38, 5.7 καινότητος... λόγου ἀπατάσθαι... ἀκοῆς ἡδονῆ ἡσώμενοι; Hippocr., *de vict.* [ca. 400a. Chr., aussi selon le dernier éditeur] I, 24, 1-3 = p. 19 Joly. διδάσκουσι [sc. les pédotribes inspirés par la sophistique] παρανομεῖν κατὰ νόμον, ἀδικεῖν δικαίως [un écho, ici, des *Dissoi Logoi*], ἐξασπατᾶν... ὁ μὴ ταῦτα ποιῶν κακός, ὁ δὲ ταῦτα ποιῶν ἀγαθός... Ὑποκριτικὴ ἐξασπατῆ ἰδόντας· ἄλλα λέγουσιν καὶ ἄλλα φρονέουσιν [ici il y aura du vrai Gorgias, mais combien banalisé !]).
37. *resp.* X 598d, 605d, etc.; cf. E.A. Havelock, *Preface to Plato* (Cambridge, Mass., 1963), trad. it. Bari, 1983, p. 274 sq. Par ailleurs, c'est peut-être dans les *Dissoi Logoi* que le principe fut exposé pour la première fois.
38. Cf. fr. 6 K., 5 sq. ὁ γὰρ νοῦς τῶν ἰδίων λήθην λαβὼν, ἰ πρὸς ἀλλοτρίῳ τε ψυχαγωγῆσθαι πάθει, ἰ μεθ' ἡδονῆς ἀπῆλθε παιδευθεὶς ἅμα. La ψυχαγωγία μεθ' ἡδονῆς est sans doute le concept gorgien, le παιδευθεὶς est un ajout du comique, écho probable de débats successifs; cf. Nestle, *op. cit.*, p. 323; Pohlenz, *Furcht u. Mitleid* cit., p. 586, n. 1.
39. *diss.* 1, 4, 26 sq. = p. 20 Souilhé τί γάρ εἰσι ἄλλο τραγωδία ἢ ἀνθρώπων πάθη τεθουμακώτων τὰ ἐκτὸς διὰ μέτρου τοιοῦδ' ἐπιδεικνύμενα; εἰ γὰρ ἐξασπατηθέντα τινὰ ἔδει μαθεῖν, ὅτι τῶν ἐκτὸς κάπροαιρέτων οὐδέν ἐστι πρὸς ἡμᾶς, ἐγὼ μὲν ἠθελον τὴν ἀπάτην ταύτην, ἐξ ἧς (« par suite de laquelle ») ἤμελλον εὐρώως καὶ ἀταράχως βιώσεσθαι : une illustration parfaite du procédé gorgien tel qu'il vient d'être reconstruit.
40. Passant par l'ἐκπληκτικόν, déjà un degré élevé du θαυμαστόν ; cf. *supra*, n. 13.
41. Cf. Dem. 22.24 = p. 177, 16-20; 228, 8-14 Us.-Rad.
42. Eratosth., I A 20 (14-16). 21 Jac. *ap.* Strab., I, 2, 3 ποιητὴν γὰρ ἔφη πάντα στοχαζέσθαι ψυχαγωγίας, οὐ διδασκαλίας· τούναντίον δ' οἱ παλαιοὶ φιλοσοφίαν τινὰ λέγουσι πρώτην τὴν ποιητικὴν, εἰσάγουσαν εἰς τὸν βίον ἡμᾶς ἐκ νέων καὶ διδάσκουσαν ἦθη καὶ πάθη καὶ πράξεις μεθ' ἡδονῆς... ταῦτα... ἄλλοι τερατολογίας μυθικῆς πεπληρώκασι; cf. Germaine Aujac *ad. l.* (éd. Paris, 1969, p. 184). Pour des échos gorgiens, précis mais en partie confus, on peut citer aussi le Pseudo-Platon du *de iusto*, 374a (avec la scholie *ad. l.* = K.F. Hermann, VI, 396). 275a.

43. Polyb., II, 56, 2 sq. 7-12 (δεῖ τοιγαροῦν οὐκ ἐκπλήττειν τὸν συγγραφέα τερατευόμενον διὰ τῆς ἱστορίας τοὺς ἐντυγχάνοντας... Τὸ γὰρ τέλος ἱστορίας καὶ τραγωδίας οὐ ταῦτόν, ἀλλὰ τὸναντίον· ἐκεῖ μὲν γὰρ δεῖ διὰ τῶν πιθανοτάτων λόγων ἐκπλήξαι καὶ ψυχαγωγῆσαι... ἐπειδήπερ ἐν ἐκείνοις μὲν ἡγεῖται τὸ ποθανόν, κἄν ἢ ψεῦδος, διὰ τὴν ἀπάτην τῶν θεωμένων...), IV 20,4 sq.44.
Pour τερατώδης ὄψεις cf. Philod., *de mort.* 38.
45. Nous reprenons ici le titre d'un des chapitres du beau livre de Gianna Petrone, *Teatro antico e inganno: finzioni plautine*, Palerme, 1983, p.99 sqq.

Antonio Garzya

LE VOILE ET LE SILENCE DANS *ALCESTE*

par Richard BUXTON
Université de Bristol

De nombreux travaux préalables sur l'*Alceste* d'Euripide ont surtout porté sur l'étude des personnages : en particulier, quel genre de mari Admète est-il ? Mon approche sera différente. Je m'efforcerai de faire la lumière sur la pièce en la rattachant à certains aspects du rituel et de la mythologie grecs. Je traiterai de :

1. la signification de la porte d'entrée de la maison, et au-delà, la signification de la limite entre l'extérieur et l'intérieur ;
2. la frontière entre la vie et la mort ;
3. le rôle d'Héraclès.

La porte de la maison.

La *skéné* représente le palais d'Admète à Phères. La porte se trouve au centre, c'est le point de mire pour la plupart des actions importantes de l'intrigue. Selon une indication scénique de quelques manuscrits, la pièce commence avec Apollon qui sort de la maison. Alors qu'il est impossible de prouver que cette indication scénique est exacte, il est indéniable qu'un tel début est symboliquement approprié. La participation d'Apollon aux fortunes d'Admète est désormais terminée : la présence d'un dieu d'en haut doit être remplacée par celle d'un dieu d'en bas. Ainsi, à la fin de la première scène, Apollon s'en va par une sortie de côté, alors que Thanatos entre dans le palais par la porte centrale¹.

Quand le chœur arrive il remarque (98 et suiv.) l'absence, sur le pas de la porte, de cheveux coupés en signe de deuil, ou d'un récipient rempli d'eau, dont on se servait, en cas de mort, pour que ceux qui passaient le seuil de la porte puissent se purifier avant de reprendre contact avec le monde extérieur². Ceci s'explique par le

fait qu'Alceste est toujours en vie. Quand elle est sortie, qu'elle a parlé, et qu'elle est morte, elle est ramenée dans la maison ; la porte d'entrée de la maison prend alors la signification qui avait été préfigurée lorsque Thanatos l'avait franchie : la porte d'entrée devient le point de transition entre l'intérieur souillé et le monde extérieur non souillé.

L'importance de la signification de la porte est intensifiée par l'arrivée d'Héraclès en routé pour le nord. Afin de traiter Héraclès correctement, c'est-à-dire comme un ξένος et φίλος devait traiter son « hôte » et « ami », Admète doit persuader Héraclès d'entrer dans la maison – en dépit du fait qu'il est clair par l'apparence d'Admète que la maison est en deuil. (Il est fort probable, soit dit en passant, qu'un récipient rempli d'eau, a maintenant été placé sur la scène à l'extérieur de la porte.) L'axe de persuasion d'Héraclès par Admète se situe au niveau linguistique : la femme décédée était ὀθνεῖος, c'est-à-dire non apparentée par le sang (532-3)³. Pour la première fois dans la pièce, un homme pousse son φίλος à entrer dans la maison sous un faux prétexte, mais pour la meilleure des causes.

Après l'ἐκφορά d'Alceste et la dispute avec Phérés, la scène suivante, entre Héraclès et le serviteur, reprend le point linguistique que nous venons de mentionner, mais avec un autre mot en question. « Pourquoi être si triste ? » demande Héraclès ; « le πῆμα est θυραῖον » (778) (Il s'agit d'un deuil étranger) ; « la femme qui est morte était θυραῖος » (805). « Elle n'était que trop οἰκεῖος » (« étrangère ») répond le serviteur (811). Héraclès : « Ceci ne ressemble pas à θυραῖα πῆματα (814) ; et plus tard quand il connaît l'identité véritable de la défunte : « il me fit croire que c'était un θυραῖον κῆδος (« convoi étranger ») qu'il emmenait à la tombe » (828). *Thuraios* – étymologiquement, « à la porte, en rapport avec la porte » (ainsi Hermès, ce passeur de frontière quintessenciel, peut être Hermès *Thuraios*)⁴. Mais, tout comme « Va voir qui est à la porte » veut dire « Va voir qui se trouve à l'extérieur de la porte », *thuraios* peut vouloir dire « celui qui est relié avec l'extérieur », « un étranger »⁵. Et la femme est une « de la maison », portée à travers le seuil de la porte, de l'extérieur à l'intérieur de la maison du mari.

C'est justement cette référence qui, dans la scène suivante, devient explicite d'une façon si poignante. Admète qui vient d'enterrer Alceste, se retrouve face à la porte d'entrée qui lui est devenue odieuse, en raison des nouvelles associations qu'elle évoque maintenant pour lui.

ὦ, στυγναὶ
 πρόσοδοι, στυγναὶ δ' ὄψεις χήρων
 μελάθρων... (861 et suiv.)

« Hélas, affreux abords, affreux aspect de ma demeure veuve »

(Trad. L. Méridier, ed. Belles Lettres)

ὦ σχῆμα δόμων, πῶς εἰσέλθω ; (911)

« O figure de ma maison ! Comment franchir ton seuil ? »

(Trad. *id.*)

Il se rappelle cette autre fois où il avait franchi la porte de la maison, quand Alceste et lui, vêtus de blanc et non de noir, au milieu de chants non de deuil mais de mariage, étaient entrés ensemble dans la maison ; Admète tenait la main – ou plutôt le poignet – d'Alceste (917)⁶.

La porte représentait, dans le cas d'une mort, comme dans celui d'un mariage, une ligne de démarcation. Un mariage grec dramatisait en termes rituels le passage d'une femme de l'*oikos* de son père à l'*oikos*, ou d'une façon plus spécifique à la chambre à coucher de son mari. Traverser le seuil du nouvel *oikos* était un des aspects de ce passage. Il n'existait, autant que nous puissions en juger, rien de comparable à la coutume romaine⁷ qui consistait à porter l'épouse pour passer le seuil de la porte (ceci insistait sur le danger et l'importance de ce passage). La porte du *thalamos* ou chambre nuptiale semble avoir été d'une plus grande importance (c'était à l'extérieur de cette porte que le *thuroros*, le portier, était placé)⁸. Le passage du seuil de la maison était cependant marqué en Grèce, puisque c'était à cet endroit que les jeunes mariés étaient accueillis par les parents du mari⁹.



Fig. 30 : Coupe de Berlin. Cortège nuptial (d'après CVA Berlin, vol. 3, pl. 101 n° 2)

C'est en évoquant son mariage qu'Admète décrit son dilemme du moment :

Πῶς γὰρ δόμων τῶνδ' εἰσόδους ἀνέξομαι ; (941)

ἢ μὲν γὰρ ἔνδον ἐξελεῖ μ' ἐρημία. (944)

« Comment aurai-je la force d'entrer dans cette maison ? ...

La solitude de l'intérieur m'en chassera ».

« Mais à l'extérieur » (ἔξωθεν δέ), il y aura des mariages, des réunions amicales de femmes de l'âge d'Alceste – et ceci sera également intolérable (950-953). Le cadeau unique qu'Apollon lui a fait a mené à un dilemme, unique lui aussi.

Et pourtant, en fin de compte, *Alceste* n'est pas une tragédie, c'est une quatrième pièce non-satyrique. Nous avons ainsi la scène où Héraclès revient avec une femme voilée (je reprendrai cette question plus tard dans la section 2). Il reproche à Admète de le recevoir comme s'il n'était concerné que par ce θυραίου πήματος (1014 – vers supprimé inutilement par Méridier à la suite de Lachmann) et il pousse Admète à faire entrer la femme dans la maison. Quand Admète se laisse enfin fléchir, Héraclès va plus loin : Admète doit la conduire *en la tenant par la main droite* – accomplissant ainsi le rite de l'entrée des jeunes mariés (1115). Pour la deuxième fois un φίλος trompe un ξένος pour être charitable – quoiqu'il y ait dans ce cas, semble-t-il, un bel équilibre entre notre compréhension de la douleur du φίλος trompé, et notre attente de sa joie imminente. Mais, à la fin, Admète regarde le visage d'Alceste ; ce qui faillit s'approcher dangereusement d'une parodie amère d'une cérémonie de mariage, devient une resolennisation de l'union que seule la mort a pu défaire. Depuis le début de la pièce la signification de l'action d'entrer dans la maison a changé selon ce qu'elle a successivement représenté : un endroit de mort, d'hospitalité, de deuil et de mariage. A la fin de la pièce, la stabilité recouvrée au sein de la maison est scellée par le refranchissement définitif du seuil de la maison par Admète et Alceste en tant que mari et femme.

La vie et la mort.

Les rapports entre la vie et la mort dans *Alceste* sont complexes¹⁰ ; et l'aspect peut-être le plus important de cette complexité est le fait que, durant presque toute la pièce, Alceste est présentée comme étant entre la vie et la mort. Avant d'entrer dans la maison, Thanatos déclare que celui dont les cheveux ont été « consacrés » (ἀγνίσθη, 76) une fois coupés par son épée, se trouve désormais ιερός pour les dieux d'en bas : ainsi commence la séparation d'Alceste de la vie. Pratiquement dès ses premiers mots, le chœur exprime le doute, à savoir si Alceste est vivante ou morte (79-83). Quand le chœur demande à une servante qui sort de la maison « Est-elle morte ou vivante ? », on lui répond :

καὶ ζῶσαν εἰπεῖν καὶ θανοῦσαν ἔστι σοι (141).

« Tu peux la dire également vivante et morte »

Alceste montre par ses actions qu'elle est en train de mourir – elle se lave avant de mettre les habits qu'elle portera à sa mort ; elle adresse des prières au Foyer, et elle orne les autels des autres dieux, puis, elle dit adieu à son lit, à ses enfants et à ses serviteurs. Il ne s'agit pas d'un processus « hippocratique » et physiologique (« au septième jour : grand refroidissement ; fièvre aiguë ; grande transpiration ; mort ») ; il s'agit plutôt d'un processus au niveau social, qui entraîne la rupture d'avec tous les liens sociaux qui rattachent une personne à la vie¹¹. La contrepartie de ce processus social de la mort se trouve dans la croyance que la mort n'est pas un phénomène instantané, mais au contraire une espèce de voyage : ainsi Alceste voit une barque à deux rames, et Charon appelle, τί μέλλεις (252, 255). La référence à Charon est significative : il est, tout comme Thanatos¹², un agent *médiateur* de la mort. Ceci rend sans doute l'ultime sauvetage plus vraisemblable sur le plan de l'imagination : la femme morte n'est pas encore définitivement prisonnière des Enfers. En outre, bien qu'elle meure au vers 391, Alceste reste d'une certaine façon, même après cela, entre la vie et la mort. Nous connaissons déjà le projet d'Admète de donner à sa femme une existence au-delà de la mort en créant une statue à son image (348 et suiv.) ; et quand Héraclès arrive et demande : « Comment va votre femme ? », la réponse d'Admète ἔστιν τε κούκ' ἔστιν (521) « elle est, et elle n'est plus », semble perpétuer sur le plan linguistique l'ambiguïté du statut d'Alceste. Et même tout à la fin de la pièce, quand Thanatos a été vaincu, Alceste n'est toujours pas complètement vivante. Pendant toute la pièce ainsi qu'à la fin, elle se tient à la frontière entre la vie et la mort. Pour expliquer comment cela est possible, il va nous falloir explorer deux thèmes : le voile et le silence.

Si l'on en croit les paroles d'Admète au vers 1050 (« Elle est jeune, à en juger par ses habits et son apparence ») le scoliaste a sans doute raison de conclure qu'Alceste était voilée. Au vers 1121 Héraclès dit à Admète : βλέψον πρὸς αὐτήν « Jette les yeux sur elle » – et à ce moment-là, Héraclès aura enlevé le voile d'Alceste. (Comparez *Héraclès Furieux* 1227, où Thésée, en enlevant le voile d'Héraclès, lui déclare : βλέψον πρὸς ἡμᾶς « Jette les yeux sur nous »). Le rôle du voile dans *Alceste* a une importance capitale du point de vue purement théâtral, en ce qu'il rend possible la persuasion quelque peu crispée d'Admète par Héraclès. Cette persuasion dépend grandement de l'impuissance d'Admète à identifier correctement une femme, tout comme Admète était parvenu précédemment à convaincre Héraclès quand celui-ci n'était pas arrivé à identifier une femme correctement.

Mais l'importance du voile ne s'arrête pas là. Le voile distingue souvent un individu qui se trouve dans un état marginal ou transitoire. Ceux qui étaient en deuil se voilaient¹³. Ceux qui se trouvaient dans un état de souillure se couvraient souvent la tête¹⁴. Le port du voile pouvait aussi marquer un état de transition chargé de résonances émotionnelles d'une nature bien différente : Cassandra déclare dans *Agamemnon*, « Mon oracle ne regardera plus à travers le voile comme une jeune

mariée » (1178-9). Il est clair que le voile nuptial marque une transition, mais une incertitude subsiste en ce qui concerne les détails. Nous savons que la mariée était voilée lors du repas dans la maison de son père¹⁵, mais nous ne savons pas à quel moment elle se dévoilait. Dans son étude récente de l'*Anakaluptéria* ou la Cérémonie du Dévoilement, Oakley¹⁶ a suivi Deubner¹⁷ en la plaçant dans la maison du père de la mariée, c'est-à-dire *avant* la procession vers la nouvelle maison. Il est cependant plus plausible si l'on se réfère au symbolisme du rituel en général de penser que la mariée effectuait la transition de maison à maison toujours voilée¹⁸; il existe un grand nombre de vases dépeignant la mariée lors de la procession nuptiale toujours voilée, même si son visage était visible¹⁹. Il est évident que quelque soit l'endroit où la mariée se dévoilait, le moment où le marié pouvait voir le visage de la mariée était de première importance dans le rituel du mariage; (le nom pour les cadeaux présentés à la mariée au cours de l'*Anakaluptéria* était ὀπτήρια, « ce qui se rapporte à la vue »²⁰; c'est en comprenant l'importance attachée à l'instant où l'on voit la mariée, que nous nous rendons compte de ce que représente le dévoilement dans la pièce d'Euripide.

Que faut-il penser donc d'Alceste voilée? Elle se trouve dans un état doublement transitoire. Elle est premièrement toujours entre la vie et la mort, entre ce monde et l'autre²¹. Deuxièmement, son arrivée à l'*oikos* d'Admète est comme le prélude à un second mariage. Il n'y a aucune raison de penser que le dévoilement d'Alceste *avant d'entrer dans la maison* représente une transcription directe du rite nuptial. Il semble plutôt que le symbolisme du dévoilement soit emprunté et adapté pour répondre aux besoins dramatiques spécifiques de la pièce. Alceste doit se dévoiler sur scène (c'est-à-dire à l'extérieur de la maison), car Admète doit la reconnaître sur scène.

Nous avons, à maintes reprises, parlé d'Alceste comme d'un personnage suspendu entre la vie et la mort. Il nous faut maintenant considérer un dernier aspect à ce propos. « Tu peux lui parler », dit Héraclès à Admète, « mais il n'est pas encore permis (*thémis*) que tu puisses l'entendre te parler, pas avant qu'elle ne soit déconsacrée des dieux d'en bas, quand la troisième aube viendra » (1132; 1144-6). Le lien entre le silence, la tête couverte, et la mort réelle ou symbolique ne nous est pas étranger. Nous pensons peut-être aux moines Bénédictins, qui portent leur capuchon sur la tête quand ils ont l'interdiction de parler; mais quand ils prononcent leurs vœux d'entrée en religion, ils s'allongent immobiles et prostrés sur un drap mortuaire (non seulement ressemblant physiquement à un mort, mais « quittant à jamais le monde des vivants »), leur capuchon sur la tête et attaché sous le menton; ils doivent alors garder le silence jusqu'à ce que le capuchon soit détaché – à la Communion, trois jours plus tard²². Nous avons plusieurs exemples, dans la Grèce Antique, d'un rapport de concordance entre le voile et le silence. La Niobè d'Eschyle reste assise et voilée jusqu'au troisième jour²³; son Achille semble s'être couvert la tête et être resté silencieux dans les *Phrygiens* et les *Myrmidons* – son silence persistant, dans le dernier cas, jusque, semble-t-il, le troisième jour²⁴. La Phèdre d'Euripide est voilée et silencieuse à un certain moment dans *Hippolyte* en raison de la honte qu'elle ressent devant son état d'impureté; et c'est son troisième jour de jeûne²⁵. Dans *Alceste* le rapport de concordance entre le voile et le silence n'est que

partiel : le silence dure pendant les trois jours qui suivent le retrait du voile. Ceci correspond en partie à une nécessité sur le plan dramatique : comme nous l'avons fait remarquer précédemment il *faut* qu'Alceste se dévoile, mais rien ne l'oblige à parler. Son silence est aussi approprié sur le plan du rituel : il marque ainsi sa condition inhabituelle et insolite. Les paroles de toute personne en état d'impureté pourraient porter préjudice à autrui : ainsi que l'exprime Oreste dans les *Euménides*, « la loi veut que le meurtrier soit ἄφθογγος jusqu'à ce qu'il soit purifié »²⁶. Et ceci s'applique *a fortiori* à Alceste : elle est morte et a été enterrée. Plutarque fait remarquer qu'un homme dont la mort avait été annoncée par erreur, et pour lequel un enterrement symbolique avait été fait, était considéré comme impur par les Grecs au cas où il se révélait vivant ; une telle personne n'aurait pas été autorisée à s'approcher d'un temple. Hésychios fait référence à la cérémonie de reconstitution de la naissance conçu pour admettre le retour à la vie du δευτερόπομπος²⁷.

Y avait-il un silence symbolique dans le rituel pour faire face à un cas si rare et si insolite ? Euripide arrivait-il à adapter ce silence dans *Alceste* ? Il n'y a, semble-t-il, pas de preuve. Le silence aurait tout aussi bien pu être une invention euripidienne très appropriée en raison du lien toujours dangereux d'Alceste avec les morts. Ou aurait-il pu, là aussi, être emprunté au rituel du mariage ? Quand la mariée était voilée avant l'*Anakaluptéria*, devait-elle aussi garder le silence, pour ne retrouver la communication normale qu'après le retrait du voile ? Selon Pollux, un autre nom pour les cadeaux de l'*Anakaluptéria* était προσφθεγκτήρια, « cadeaux de salutation »²⁸. De toute façon, nous ne serions pas en présence d'un simple reflet du rituel, mais de son adaptation aux besoins d'un contexte dramatique donné.

Même à la fin, ainsi, Alceste n'est pas tout à fait vivante. L'on se rend compte, à travers son destin, que la relation entre la vie et la mort est par certains aspects ambiguë. Il semble que l'on soit en présence d'un pur paradoxe apparenté étroitement à cette ambiguïté. L'action est basée sur l'hypothèse que Thanatos aura ce qui lui est inévitablement dû : si Admète ne meurt pas, quelqu'un d'autre devra mourir. Il y a en outre, tout au long de la pièce, une série de références à la fixité de la frontière entre la vie et la mort : a) le sort d'Asklépios (3-4, 122-9 ; cf. 970) qui fit se lever les morts, et qui en fut foudroyé ; b) les termes emphatiques d'Héraclès au vers 528 (« La plupart des gens pensent qu'il existe une grande différence entre la vie et la mort ») ; c) l'attitude du chœur : « On ne peut transiger avec la Nécessité » (962 et suiv.), « Tu ne feras pas se lever les morts » (985-6)²⁹. Et pourtant, *Alceste* finit sur la défaite de Thanatos et sur le retour à la vie d'Alceste. La frontière entre la vie et la mort n'est-elle donc pas fixe, comme nous avons été amenés à le penser ? Deux choses doivent être dites à propos de ce paradoxe.

Nous devons, tout d'abord, considérer celui qui semble menacer la frontière entre la vie et la mort. Héraclès, de tous les personnages du mythe grec, semble être le plus autorisé à repousser les frontières. En particulier, il rompt les confins de la mortalité de deux façons : en descendant envahir les Enfers où il vole Cerbère ; et en montant dans l'Olympe où il se fait accepter. Dans *Alceste* la frontière entre la vie et la mort n'est ni abolie ni redessinée : « après » l'action de la pièce, les choses ne changeront pas. C'est seulement dans un cas exceptionnel que le héros exceptionnel

par excellence peut intervenir et reculer (mais non pas supprimer) l'échéance de la mort d'Alceste.

Ceci nous mène à notre deuxième point. Nous présumons que, dans la maison d'Admète, la vie a repris son cours normal. Vie normale – et mort normale : la récente suspension des relations normales entre la vie et la mort est sans doute maintenant finie. Depuis le début de la pièce, les rapports entre la vie et la mort ont pris un tour inhabituel, avec les deux personnages principaux suspendus de façon différente entre ces deux pôles ; en fin de compte, la distance habituelle entre ces deux extrêmes est retrouvée³⁰. A un certain égard peut-être, *Alceste* s'affirme comme une « quatrième pièce » plutôt que comme une tragédie ; à la fin de la pièce, une ambiguïté au moins est dissipée au lieu de ne pas être résolue.

Héraclès.

Afin d'apprécier le rôle d'Héraclès dans *Alceste*, il serait utile de nous souvenir de sa place dans la tradition mythologique³¹. Les représentations du héros sont hétérogènes : il va nous falloir prendre trois exemples.

a) *La poésie des éloges.*

Chez Pindare Héraclès a une place d'honneur en tant que représentant de l'athlétisme, de l'*arété*, et de l'empressement à se battre afin de mériter la récompense de la victoire. En échange de ses efforts il connaît la paix et le repos sur l'Olympe avec Hébé à ses côtés (*Nem.* 1.69 et suiv.). Toute ambivalence qui pourrait exister dans l'Héraclès pindarique³² est dissipée devant la représentation du héros en tant qu'exemple à imiter.

b) *La tragédie.*

Héraclès est ici un personnage beaucoup plus ambigu et paradoxal. Dans les *Trachiniennes*, par exemple, il est tueur de monstre et monstre lui-même ; c'est le puissant héros qui tombe si bas qu'il devient assujéti aux faibles (Omphale, Dejanire) ; dans *Héraclès Furieux*, il est le héros qui est à la fois fils d'un dieu et fils d'un homme. D'une façon générale, la tragédie explore l'aspect plus obscur et problématique d'Héraclès — défenseur de la civilisation, il peut cependant tuer sa propre femme et ses propres enfants, et il s'en faut de peu qu'il ne tue son père.

c) *La comédie.*

Une fois encore, nous avons alors une approche différente. Athénée (411 a) brosse le portrait d'Héraclès glouton : « Epicharme, par exemple, dit dans son

Busiris : "Tout d'abord, si seulement tu pouvais le voir manger, tu en mourrais de rire. Son gosier gronde comme le tonnerre, ses mâchoires s'entrechoquent bruyamment, ses molaires crépitent, ses canines grincent, ses oreilles remuent, ses narines grésillent" ». Et dans le drame satyrique d'Ion *Omphale*, il est dit aux spectateurs que « non content de manger les morceaux de viande, il dévora aussi le charbon de bois du gril » (Athénée, 411 b).

Où situer *Alceste* dans tout ceci ? Le personnage d'Héraclès de cette pièce réunit les trois types dont nous avons parlé. Le puissant athlète dont Pindare chante les louanges est la figure héroïque qui s'avance vaillamment pour lutter contre la Mort. Le fait que c'est *contre la Mort* qu'Héraclès se bat, nous rappelle l'Héraclès tragique, dont les exploits ont si souvent les implications les plus profondes sur l'humanité et sur la frontière entre la vie et la mort. La scène dans laquelle le serviteur abasourdi rend compte de l'ivresse de son invité indiscipliné nous rappelle l'Héraclès comique. Il est cependant très important de ne pas donner une fausse représentation de l'équilibre qui existe entre les trois aspects d'Héraclès dans *Alceste*. Nous devons, en particulier, comprendre qu'il n'y a rien de tragique dans la situation d'Héraclès. Il se trouve en route pour la Thrace pour accomplir l'un de ses travaux ; c'est-à-dire qu'il est *en train* d'accomplir ses travaux. Sa situation n'est donc pas problématique : son destin ne deviendra précaire, tel dans *Héraclès Furieux*, que lorsque ses travaux seront terminés. Dans *Alceste* il est seulement en transit. Les seuls événements tragiques ou presque tragiques qu'il connaît sont ceux de la maison thessalienne où il est reçu.

Il faut poser une autre question avant de quitter Héraclès : pourquoi n'est-il pas souillé, soit en entrant dans la maison d'Admète alors que le corps s'y trouve encore, soit en combattant contre la Mort ? En ce qui concerne le premier point, personne n'exprime de critique quelle qu'elle soit, à l'encontre d'Admète qui aurait pu causer la souillure d'Héraclès. Nous devons donc conclure qu'une telle souillure n'avait pas été ressentie, pouvant sans doute affecter le plus fortement les parents les plus proches — groupe auquel Héraclès n'appartenait manifestement pas³³. Quant au deuxième point, il nous semble qu'Apollon (comme Artémis dans *Hippolyte*) se fait un devoir d'éviter une maison où la Mort est présente, alors qu'Héraclès peut aller jusqu'à combattre contre la Mort, parce que la distance entre Apollon et la Mort est plus grande qu'entre Héraclès et la Mort : Apollon est un dieu des puissances célestes, Thanatos est un dieu des puissances d'en bas, et Héraclès est un personnage dont les activités embrassent les deux sphères. Héraclès est capable, avec une splendide logique structuraliste, d'opérer là-même où Apollon craint de marcher.

Alceste est en vérité une œuvre remarquablement variée. Elle a de nombreux aspects en commun avec la tragédie : un *oikos* est rompu ; un personnage est confronté à des dilemmes (être hospitalier ou se lamenter devant la mort ; accepter le cadeau de vie, mais mener une vie dépourvue d'intérêt, ou mourir et ainsi rendre le cadeau dénué de sens) ; les événements aboutissent à une crise ; un père et un fils en arrivent à se faire une scène de récrimination mutuelle ; on apprend la vérité trop tard. Cependant, la gaieté turbulente d'Héraclès, et la tendre réconciliation à la fin, nous font plutôt penser à la comédie. Mais il faut dire que le côté sérieux de la pièce dépasse de beaucoup l'aspect enjoué. Se peut-il qu'Euripide ait surpris son public en 438 en présentant quelque chose de plus sombre et qui donnerait plus à réfléchir que

ce à quoi l'on était en droit de s'attendre avec une quatrième pièce ? Nous ne sommes pas en mesure de répondre à cette question d'une façon certaine.

Il vaut simplement mieux se réjouir du plaisir tout spécial – à vrai dire unique – de goûter la grande variété des émotions, des nuances et accents qui composent cette œuvre si riche et si complexe³⁴.

NOTES

1. Apollon sort de la maison : voir N.C. Hourmouziades, *Production and Imagination in Euripides* (Athènes 1965), pp.162-3. Pour le symbolisme d'Apollon qui sort de la maison et de Thanatos qui y entre, voir J. Dingel, *Das Requisit in der griechischen Tragödie* (Diss. Tübingen 1967), p.213, suivi de A. Rivier, « En marge d'Alceste et de quelques interprétations récentes », *Mus. Helv.* 29 (1972), pp.124-40, à la p.130. (Il n'y a pratiquement rien sur Alceste dans E.H. Haight, *The Symbolism of the House Door in Classical Poetry* (New York 1950)).
2. Schol. *Alc.* 98, 99 ; Aristoph. *Eccl.* 1033 ; Pollux 8.65-6 ; cf. D.C. Kurtz et J. Boardman, *Greek Burial Customs* (Londres 1971), p.146, et R. Parker, *Miasma* (Oxford 1983), p.35.
3. Voir W. Steidle, *Studien zum antiken Drama* (Munich 1968), p.146, avec n. 76.
4. Hermès Thuraïos : cf. L.R. Farnell, *The Cults of the Greek States* (Oxford 1896-1909) V, p.66 n.23, et Eitrem dans *RE* VIII, 777.
5. Sur les rapports linguistiques entre les mots signifiant « la porte » et « l'extérieur », voir E. Benveniste, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes* (Paris 1969) I, pp.311-14.
6. Le marié tient la mariée χεῖρ' ἐπικρατῶ : voir Ian Jenkins, « Is there life after marriage ? » *BICS* 30 (1983), pp.137-45 ; la signification du geste dans Alceste est notée par H.P. Foley dans *Ritual Irony* (Ithaca 1985), pp.87-8.
7. A propos de la mariée portée au-dessus du seuil de la maison à Rome : références cataloguées par M.B. Ogle, « The house-door in Greek and Roman religion and folklore », *AJPh* 32 (1911), pp.251-71, à la p.253.
8. θυρωρός : Sappho fr. 110 L.-P. ; Pollux 3.42 ; Hésych. s.v. ; voir aussi Théoc. 15.77 avec Gow *ad loc.* Nous pouvons également ajouter que l'amant/le soupirant de la littérature ne dépasse pas la porte d'entrée de la maison — c'est à cet endroit qu'il chantait son *paraklausithuron* ; cf. F.O. Copley, *Exclusus Amator*, *APhA* monog. 17 (1956).
9. Accueil par les parents du marié : schol. Eur. *Phén.* 344 (la mère) ; loutrophoros (Sabouroff), illustration et références dans Jenkins (n.6) = Daremberg/Saglio s.v. « matrimonium », fig.4866 (la mère et le père) ; coupe de Berlin, Beazley ARV² 831, 20 (la mère) ; pyxis du Louvre, Beazley ARV² 924, 33 = E. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen* (Munich 1923), planche 580 avec pp.568-9 (? la mère et le père).
10. Bonnes remarques à ce propos dans A.P. Burnett, « The virtues of Admetus », *CPh* 60 (1965), pp.240-55, réimprimé dans *Oxford Readings in Greek Tragedy*, ed. E. Segal (Oxford 1983), pp.254-71, tout spécialement p.269.

11. Sur la mort en tant que processus, voir maintenant Robert Garland, *The Greek Way of Death* (Londres 1985), p. 13.
12. Voir le commentaire de Dale au v. 871.
13. Hom. *Il.* 24.93-4, *Od.* 8.92; Hom. *H.Dem.* 40 et suiv.; Platon *Phéd.* 117c; etc.
14. *Héraclès Furieux* 1160-2, avec le commentaire de Bond *ad loc.*
15. Luc. *Symp.* 8: πάνυ ἀκριβῶς ἐγκεκαλυμμένη. Un onos d'Erétrie (Beazley ARV² 1250-1, 34, Arias/Hirmer *HGVP* planche 203) montre Alceste voilée en compagnie de femmes — peut-être avant le mariage.
16. John H. Oakley, « The Anakalupteria », *Arch. Anz.* 1982, pp. 113-18.
17. L. Deubner, 'ΕΠΑΥΛΙΑ', *JDAI* 15 (1900), pp. 144-54.
18. Comme P. Roussel l'a justement remarqué dans « La famille athénienne », *Lettres d'Humanité* 9 (1950), pp. 5-59, à la p. 10.
19. En ce qui concerne les vases représentant les processions nuptiales, voir C.H.E. Haspels, « Deux fragments d'une coupe d'Euphronios », *BCH* 54 (1930), pp. 422-51; J. Boardman, « Pottery from Eretria », *ABSA* 47 (1952), pp. 1-48, aux pp. 34-5; I. Krauskopf, « Eine attisch schwarzfigurige Hydria in Heidelberg », *Arch. Anz.* 1977, pp. 13-37. Exemples de mariée « voilée » — c'est-à-dire de la mariée avec la tête couverte — durant la procession nuptiale : loutrophoros, coupe et pyxis déjà mentionnés plus haut dans la note 9; hydrie d'Orvieto (au Musée National de Florence) montrant Pélée et Thétis sur un char nuptial, Beazley ARV 260, 30; péliké au Louvre montrant la mariée voilée conduite χεῖρ' ἐπὶ κορπῶ, Beazley ARV² 250, 15.
20. Pollux 2.59; 3.36; cf. Deubner (n. 17), p. 148.
21. Eurydice est également voilée durant sa transition entre la vie et la mort : se référer au bas-relief du cinquième siècle représentant Orphée, Eurydice et Hermès (connu grâce à des copies romaines, cf. H.A. Thompson, *Hesperia* 21 (1952), p. 60 et suiv., avec planche 17a, et E.B. Harrison, *Hesperia* 33 (1964), p. 76 et suiv., avec planche 12d).
22. Il existe d'autres rapports entre le capuchon et la « mort » : le moine couché sur le ventre est entouré de cierges de « catafalque » ; et les moines sont enterrés avec le capuchon relevé. (Je remercie le Dr. Ian Hamnett pour ses précieux conseils sur ce point particulier.)
23. La *Vie* d'Eschyle, 6 (= Esch. fr. 243a Mette); voir O. Taplin, « Aeschylean silences and silences in Aeschylus », *HSCPh* 76 (1972), pp. 57-97, aux pp. 60-2.
24. Le détail relatif au « troisième jour » (cf. Esch. fr. 212a Mette) est accepté pour les *Myrmidons* par Taplin (n. 23), p. 64. Dans les *Phrygiens* la douleur semble avoir été, pour Achille, à l'origine de son geste de se couvrir la tête ; dans les *Myrmidons*, la marginalité qu'il s'était imposée aurait pu en être l'origine ; voir Taplin, p. 76.
25. Eur. *Hipp.* 275.
26. *Eum.* 448 et suiv. (Et inversement voir *Eum.* 276-7 et tout spécialement 287 : quand la souillure d'Oreste a disparu, il parle ὄψ' ἄγνου στόματος). N.b. aussi Eur. *I.T.* 951 et 956 à propos du silence qui entoure Oreste souillé à Athènes.
27. Le mort « ressuscité » : Plu. *Quaest. Rom.* 264f-265a, Hésych. s.v. δευτερόποτμος. Voir G.G. Betts, « The silence of Alcestis », *Mnemosyne*, 4ème série, 18 (1965), pp. 181-2, and R. Parker (n. 2), p. 61.

28. Pollux 3.36.
29. Il faut ajouter un mot au sujet de l'affirmation d'Admète (357 et suiv.) selon laquelle, s'il avait possédé la voix d'Orphée, il serait descendu pour charmer les puissances des Enfers. Cette affirmation implique bien sûr qu'Admète *n'a pas* la voix d'Orphée ; ainsi donc, les choses prennent un tour d'autant plus pessimiste dans le cas d'Admète (comme avec les références à Asklépios). Cependant, il est difficile de savoir quelle version de l'histoire d'Orphée/Eurydice prévalait au temps d'Euripide — s'est-il retourné pour la voir et l'a-t-il perdue, ou a-t-il rempli sa mission ? Si la deuxième solution était évoquée, la référence à Orphée pourrait faire entrevoir une lueur d'espoir quant au pouvoir des supplications humaines sur la détermination de la limite entre la vie et la mort.
30. Justina Gregory décrit avec justesse le rôle d'Héraclès dans cette pièce comme « le restaurateur des différences » (« Euripides' *Alkestis* », *Hermes* 107 (1979), pp. 259-70, à la p. 267).
31. On peut consulter A. Brelich, *Gli eroi greci* (Rome 1958), index *s.v.* « Herakles » ; G.K. Galinsky, *The Herakles Theme* (Oxford 1972) ; et M.S. Silk, « Herakles and Greek tragedy », *G & R* 32 (1985), pp. 1-22.
32. Cf. Silk (n. 31), p. 7.
33. Voir Garland (n. 11), p. 41, sur les rapports variables entre la souillure et les différents degrés de parenté en Grèce.
34. Cette étude se compose de l'essentiel des trois premières sections d'un article (« Euripides' *Alkestis*: five aspects of an interpretation ») qui fut tout d'abord publié en anglais dans la revue *Dodoni: Philologia* 14 (1985), pp. 75-90. J'exprime ma reconnaissance aux éditeurs de ce périodique de me permettre de faire paraître une traduction ici. Je suis redevable à Mme A. Burnside pour la version française, et j'ai également le plaisir de remercier le Pre-Publications Fund de l'Université de Bristol pour leur aide financière.

Richard Buxton

LE DISCOURS TRAGIQUE SUR LA VENGEANCE

Remarques sur la complémentarité des Charites et des Erinyes dans le mythe et la tragédie

par Daniel SAINTILLAN
Université de Poitiers

Il est, dans la tragédie grecque, un certain type de scénario qui intéresse au premier chef l'anthropologie : celui que l'on pourrait désigner sous l'appellation de scénario de la vengeance interminable, et dont l'objet est de décrire comment le processus de la vengeance, une fois déclenché, s'avère susceptible d'être maîtrisé et de trouver un terme. Tel est celui qui constitue la matière de l'*Orestie*. Scénario à tous égards fondateur, puisqu'il y va, en effet, de cela même qui rend possible la vie en société. Aussi bien l'*Orestie* n'en est-elle aucunement la première version. Le premier des poèmes que les Grecs nous ont légués, l'*Illiade*, en faisait déjà son sujet même, en racontant comment Achille est venu à « déposer sa colère », et, ce faisant, comment il a été mis fin à un processus de vengeance qui pouvait apparaître dans un premier temps comme interminable. Il y a là un type de scénario dont on peut dire qu'il a été réécrit plusieurs fois par les Grecs. La tragédie en est l'une des versions, celle qui correspond à la manière toute nouvelle dont la cité grecque se trouve avoir résolu le problème qui en constitue l'objet ; et elle en fournit elle-même plusieurs versions, en rapport avec l'évolution de la cité dont elle est partiellement le reflet. Mais il sera encore réécrit par la suite lorsque, le dispositif de persuasion de la cité s'étant à son tour effondré, la philosophie aura articulé, autour de la notion de « raison », un nouveau type de réponse au même problème. C'est ainsi que Plutarque par exemple, lorsqu'il écrira sa *Vie de Coriolan*, la calquera sur les vieilles histoires d'Achille et de Méléagre, mais en les réinterprétant à la lumière des conceptions de la colère élaborées entre temps par Platon, Aristote et les Stoïciens.

La question que nous voulons soulever est celle de savoir ce qui caractérise en propre la version *tragique* d'un tel scénario : celle qui requiert pour être articulée, non plus le chant de l'aède, pas encore la thématization du philosophe ou le propos du moraliste, mais très précisément la dramatisation scénique du théâtre de Dionysos. C'est là toutefois une question d'ampleur considérable, et qui de surcroît a déjà fait

l'objet ces dernières années d'études très remarquables¹. Aussi nous limiterons-nous, à son propos, à attirer l'attention sur un point particulier qui n'a pas encore, nous semble-t-il, été suffisamment mis en lumière.

Ce qui nous frappe, dans les scénarios de vengeance élaborés par les Grecs, c'est qu'ils sont tous sans exception construits sur une même polarité. La puissance qui est à l'œuvre dans la vengeance, quel que soit le statut qui lui est assigné, – fort différent suivant les époques –, y est en effet toujours mise en rapport avec une autre qui est censée en être l'exact envers, et, dans le déclenchement de la vengeance, censée se retourner en son contraire, – celle-ci ne pouvant dès lors trouver un terme que si la transformation contraire s'avère possible. De sorte qu'il y va toujours, dans tous ces scénarios, de la possibilité de *maîtriser une ambivalence*. On a ainsi pu remarquer que le système vindicatoire, où la vengeance prend la forme d'un échange réglé, trouvait, dans toutes les sociétés archaïques où ce système fonctionne, son symétrique exact dans l'échange par le don et le contre-don, – une même structure de réciprocité réglant ici l'échange des dons et là celui des représailles². Mais on a généralement omis de considérer le statut de la puissance ambivalente qui se trouve canalisée dans cette double réciprocité, et dont il s'agit, précisément par la voie de l'échange, de maîtriser la réversibilité.

Or quel est donc le terme grec qui se prête à désigner la force symétriquement opposée à celle qui se déploie dans la vengeance ? A quelque époque que l'on se place, c'est toujours un même mot que l'on trouve ici employé, le mot *charis*, mais chargé suivant les époques de significations différentes. Au Vème siècle, le mot viendra à désigner la prestation effectuée à titre gracieux, celle qui intervient dans l'échange des « bienfaits ». Son symétrique exact est alors *timôria*, la vengeance³. Et le même terme, à cette époque, désignera aussi le sentiment lui-même qui est censé présider à cet échange gracieux, en l'occurrence le triple sentiment de la faveur, de la gratitude et de la reconnaissance, conçu alors comme l'exact envers de celui du ressentiment qui dispose symétriquement à la vengeance, – dans lequel effectivement il se renverse, dès lors qu'il s'agit de répondre, non plus au bienfait, mais à une injure subie. Puis, lorsque les conduites en question, qui prennent ici une signification morale, apparaîtront redevables d'une analyse purement psychologique, l'opposition prendra la forme de celle des sentiments de *charis* et d'*orgê*, qui recevront chez Aristote, puis chez les Stoïciens et les Epicuriens, des définitions exactement symétriques, – préfigurant celle que l'on trouvera à Rome, tout à la fois de *gratia* et *ira*, et de *gratia* et *vindicatio*⁴.

La force qui préside à la vengeance a été, on le voit, intériorisée dans l'individu sous la forme d'un sentiment. Or tel n'était nullement son statut à l'époque archaïque. Derrière le processus de la vengeance, ce n'est pas un mobile analysable en termes moraux et psychologiques que les textes grecs invitent alors à discerner, mais la puissance divine que constitue l'*Erinye*, et, derrière celle-ci, la puissance même de la vie. Tout se passe en effet, lorsqu'un crime de sang est commis, comme si c'était la puissance même de la vie, à laquelle il est alors porté atteinte, qui se retournait en son contraire pour saisir le coupable, en prenant le visage de l'*Erinye*. Mais quel est alors l'*autre* visage de cette même puissance ? S'il est vrai que la réciprocité de la vengeance trouve bien à cette époque son envers dans celle de l'échange par le don, où

intervient déjà chez Homère le mot *charis*, nous sommes induits à mettre en rapport la *charis* dont il s'agit dans cet autre échange avec une puissance divine qui aurait la nature inverse de celle des Erinyes. La complémentarité qu'il nous faut considérer alors n'est autre que celle des *Charites et des Erinyes*. Notre propos sera de suggérer que c'est effectivement en fonction de celle-ci, ou plus exactement de ce qu'il en est advenu à l'époque de la cité, que doit se comprendre, en relation avec la figure de Dionysos, tout le discours de la tragédie sur la vengeance.

C'était déjà en fonction d'elle que se trouvait construit le scénario de la colère d'Achille dans *l'Iliade*. Suivant le propos d'Agamemnon lui-même au chant XIX (v. 87), c'est bien, dans cette histoire, de l'*Erinyes* qu'il s'est agi. Mais il est tout aussi possible de dire que c'est la *charis* qui en a été d'un bout à l'autre l'enjeu. Si en effet Achille s'est retiré sous sa tente, c'est, comme il nous l'explique au chant IX, parce qu'il n'est plus pour lui de *charis* en retour du combat (v. 316). On lui a enlevé, avec Briséis, la *charis* qui lui revenait en réciprocité de cette autre *charis* qu'il a lui-même généreusement prodiguée à Agamemnon en guerroyant à son service, et que désigne dans le poème l'expression consacrée *charin pherein* («apporter sa *charis*»)⁵. Ainsi, lorsque le vieux Phénix viendra le supplier de reprendre le combat, il lui laissera entendre qu'il n'est plus question désormais de *charin pherein* (IX-612). Bien au contraire, lui dira-t-il, «ton devoir, c'est de te joindre à moi pour *faire du mal à qui fait du mal* (v. 615). En d'autres termes, la réciprocité où la *charis* répondait à la *charis* a cédé la place à la réciprocité inverse, celle de la vengeance. Et tout l'objet de *l'Iliade* va être effectivement de raconter comment une relation de *charis*, après avoir été de la sorte rompue, va pouvoir se trouver, par delà la vengeance, à nouveau restaurée.

Il conviendrait, pour apprécier ce qu'il advient de cette même ambivalence dans la tragédie, d'analyser de près le dispositif qui est censé en assurer ici la maîtrise dans l'épopée (et conjointement dans le mythe), – ce que nous ne pouvons faire dans les limites de cette étude. Nous nous bornerons à indiquer, sans les développer, quatre points qui devraient selon nous être mis en évidence.

1. Il y aurait lieu de remarquer d'abord que si le mot *charis* et le verbe correspondant *charizomai* se trouvent employés par l'aède homérique dans tous les cas où intervient l'échange par le don⁶, ce n'est cependant pas la *charis* qui y préside, – comme ce sera au contraire le cas lorsque la forme d'échange dont il s'agit ici aura cédé la place à l'échange gracieux. Ce n'est pas d'elle qu'y relève la triple obligation de donner, de recevoir et de rendre, mais de la *thémis* et du sentiment qui lui correspond dans l'individu, l'*aidôs*, et c'est une *dikè* qui en règle la réciprocité. La *charis* est bien plutôt ce qui circule dans l'échange en question, et c'est la chose donnée qui en concentre en elle les valeurs, eu égard tout à la fois à la générosité qui s'y exprime et à la joie (désignée par le verbe *chairein*) qui est communiquée par son moyen. Or l'on pourrait montrer que ces valeurs recouvrent très exactement alors

celles qu'incarnent les Charites. Celles-ci expriment l'exubérance de la puissance de la vie, dont relève dans l'échange, non pas le *don* lui-même (envisagé comme *dôtinè*), mais la *dépense* généreuse qui y est engagée et investie. Elles ne président point à l'échange, mais à la fête et au festin, et à toutes les activités festives ou ludiques où les individus communiquent convivialement entre eux sur la base de la pure dépense. Or nous devons comprendre que cette même dépense exige d'être canalisée, lorsqu'il s'agit de la vie mortelle, dans le circuit d'un échange qui lui assure de n'être point vaine mais féconde : la relation que la *charis* qui y circule y entretient avec le principe d'ordre qui lui confère la forme de la réciprocité étant alors, on pourrait le montrer, *en tout point analogue à celle qu'entretiennent par ailleurs les Charites avec les Heures* dans le circuit de la vie végétale.

2. On remarquera ensuite que, si les Charites ne président pas à l'échange par le don, *les Erinyes ne président pas davantage par elles-mêmes, comme on le croit généralement, à la réciprocité de la vengeance.* La réciprocité proprement dite (*amoibè*), où l'échange des représailles prend la forme d'une *isis* compensatoire, ne relève pas des Erinyes elles-mêmes, mais de la justice dont elles sont supposées être alors les auxiliaires. C'est en effet la même *thémis* qui veut que l'on donne à qui donne et qui exige compensation du sang versé, et c'est la *nemesis*, envers de l'*aidôs*, qui incite l'individu à s'instituer en vengeur (la *nemesis* étant ainsi en quelque sorte à l'*erinyes* ce que l'*aidôs* est à la *charis*). Relève au contraire des Erinyes, dans le processus réglé de la vengeance, la force vindicative elle-même, canalisée alors suivant un ordre dont elle peut tout aussi bien dévier, comme c'est précisément le cas lorsque la vengeance prend une forme interminable. Et de fait, tout de même qu'il existe, en deçà de l'échange, une communicabilité de la *charis*, sous la forme de la contagion de la dépense, il existe comme une contagion de la mort, une *mimesis* de la violence qui en est l'exact envers, et dans laquelle celle-la peut à chaque instant s'inverser.

3. Charites et Erinyes apparaissent, ainsi envisagées, comme *l'envers les unes des autres*⁷, – la puissance de la vie dont elles sont des expressions symétriques devant être comprise, dans la pensée mythique des Grecs, comme originairement ambivalente, puissance d'elle-même et de son contraire. C'est précisément pourquoi, dans la *Théogonie* d'Hésiode, la castration d'Ouranos doit intervenir, séparant d'un côté Aphrodite, qu'accompagneront plus tard les Charites, et de l'autre les puissances de conflit et de mort que la vie recèle en même temps en elle, et qui devront elles aussi trouver à s'exprimer, – canalisées en l'occurrence dans le double circuit de la guerre au dehors, et de la vengeance au dedans. Et l'on pourrait montrer comment tout l'enjeu de l'ordre institué dans l'univers par le dieu souverain n'est autre que la maîtrise de cette ambivalence, c'est-à-dire le partage de la *charis* et de l'*erinyes*⁸.

4. On remarquera enfin que la réciprocité de l'échange et celle de la vengeance, à la différence de la *charis* et de l'*erinyes* qui s'y trouvent investies, *ne sont pas, elles,*

exactement symétriques, contrairement à ce que certains ont pu dire. Puisque tout l'enjeu du dispositif dont il s'agit ici est de faire prévaloir l'une sur l'autre : tandis que celle où la *charis* répond à la *charis* doit se perpétuer à l'infini, il appartient au contraire à la seconde, pour ne pas subvertir celle-là, de pouvoir au contraire s'interrompre. Or qu'est-ce qui est susceptible d'y mettre fin ? C'est, on le sait, *l'échange par le don lui-même* : ainsi dans *l'Illiade*, où l'on voit l'homme renoncer à poursuivre sa vengeance en échange de présents. Ce qui ne peut se faire, on pourrait le montrer, sans qu'intervienne ici dans l'échange autre chose que la puissance ambivalente qui peut prendre les deux visages de la *charis* et de *l'erinyes*, et autre chose que la justice qui en prescrit l'expression réciproque ; il y intervient aussi l'instance d'une *persuasion*, préfigurant déjà celle de la déesse *Peithô* qui seule s'avérera capable, dans *l'Orestie*, de mettre un terme à la colère des Erinyes.

Par cette dissymétrie s'explique l'écart qui est institué dans le mythe entre les Erinyes et les Charites. Tandis que les premières naissent selon Hésiode dès l'origine du monde, en même temps qu'Aphrodite, les autres ne naîtront qu'à l'autre extrémité du récit théogonique, comme les filles de Zeus, – exprimant en effet la manière dont la vie trouve à s'épanouir, dans l'univers comme dans la cité, lorsqu'un roi y exerce normalement la justice. Roi dont le mythe veut ainsi nous faire comprendre que *c'est à lui qu'il appartient de faire prévaloir la grâce sur la vengeance*. C'est pourquoi c'est la persuasion de Zeus qui contraint à la fin de *l'Illiade* Achille à rendre à Priam le cadavre de son fils, qu'il n'aurait jamais rendu autrement ; tout comme c'est la persuasion de Zeus qui seule assure, dans le mythe de Déméter, le retour de Perséphone.

Que s'est-il donc passé pour que les Erinyes, que le mythe tenait dissimulées dans la plus grande obscurité, viennent à être montrées sur la scène, comme c'est le cas dans *l'Orestie* ? Nous devons considérer que le dispositif de persuasion en vertu duquel s'effectuait dans le mythe le partage de la *charis* et de *l'erinyes*, et qui impliquait *tout à la fois l'échange par le don et l'existence d'un pouvoir royal*, s'est trouvé entre temps remis en question ; et c'est pourquoi une trilogie comme *l'Orestie*, en montrant ce qu'il advient de la vengeance lorsque ce système n'est plus là, fait apparaître la nécessité de lui en substituer un autre, destiné à en tenir lieu, en l'occurrence celui de la cité qui est née entre temps, avec l'institution du tribunal.

Or l'effondrement du système antérieur a ici une première conséquence : celle de rendre les Grecs attentifs à ce qui dans le mythe se trouvait dissimulé, – à savoir que dans les Charites et les Erinyes, entre lesquelles celui-ci instituait le plus grand écart, c'est en réalité de la même chose qu'il s'agit. C'est ainsi qu'Eschyle peut, on pourrait le montrer, prêter dans *l'Orestie* aux Erinyes, en les inversant, toutes les caractéristiques sans exception qui reviennent aux Charites. Or il se trouve qu'il est un dieu qui se prête à incarner l'ambivalence de la *charis* et de *l'erinyes* sous la nouvelle forme qu'elle prend alors : ce dieu n'est autre que Dionysos, celui dont relève précisément la festività théâtrale. Nous évoquions à l'instant la manière dont la castration d'Ouranos inaugurerait dans l'univers hésodique la maîtrise de l'ambivalence.

Or Dionysos, le dieu que l'on honore au premier jour des Dionysies par l'exhibition du *phallos*, exprime la vie sous la forme qui est la sienne en deçà de la castration, la vie, si l'on peut dire, sous la forme où elle n'est pas castrée, – réunissant par suite en elle, de façon indistincte, tout ce dont la castration d'Ouranos ménageait la séparation dans l'univers, c'est-à-dire le masculin et le féminin, la vie et la mort, mais aussi la grâce et la vengeance. Dionysos est le dieu que l'on pourrait dire tout à la fois *Charidotès* et *Omeštès*⁹ : le dieu *Charidotès*, c'est-à-dire dispensateur de la *charis*, le dieu qu'entourent les Charites¹⁰, porteur plus que tout autre de leur joyeuse exubérance ; et simultanément le dieu *Omeštès*, c'est-à-dire dévorateur de chair crue, non moins porteur en lui de la sauvagerie même des Erinyes : deux aspects que se trouve réunir l'expression significative employée par les Bacchantes d'Euripide pour désigner la joie de celles qui lui font cortège : *ômophagos charis* (v. 139).

Ainsi les Bacchantes qui l'entourent, et qui appellent de leurs vœux dans la pièce le voisinage des Charites (v. 414), sont dites comme les Erinyes des *mainades*¹¹, et comme celles-ci elles portent des serpents sur leur tête (v. 101-103). Leur sauvage douceur, toute harmonieuse lorsqu'elle se déploie sous l'empire du dieu, s'inversera chez les filles de Penthée, que celui-ci possède de sa *mania* pour l'avoir méconnu, en cette frénésie de meurtre qui les conduit à mettre en pièces le roi exactement comme feraient les chiennes que sont les Erinyes. C'est ainsi que chez les Tragiques les êtres qui sont en proie à la frénésie de la vengeance se trouvent comparés à des Bacchantes, en l'occurrence à des « Bacchantes d'Hadès »¹². Les Bacchantes ne sont à vrai dire ni Charites ni Erinyes, Dionysos se situant *en deçà* de la ligne qui définit leur partage ; et c'est pourquoi *s'exprime en lui leur possible réversibilité*. En lui s'exprime cette dimension de la vie en vertu de laquelle la joyeuse convivialité de la fête peut s'inverser tout à coup en frénésie de meurtre. Cette réversibilité qui fait qu'Héraklès, à l'instant même où il s'apprête à la *charis* du sacrifice, se trouve tout à coup saisi par la rage de *Lyssa*, transformé en « Bacchant d'Hadès », et massacre ses proches ; celle suivant laquelle Hécube, après n'avoir cessé comme nous le verrons plus loin de se réclamer de la *charis* vient à se transformer sous le poids de l'excès de douleur en furie vengeresse, en « chienne aux regards flamboyants », c'est-à-dire en Erinye. Nouvelle figure de l'ambivalence, sous la forme où la cité se doit à nouveau de l'exorciser, en séparant de nouvelle manière ce qui en Dionysos se trouve ici confondu, c'est-à-dire les Charites et les Erinyes.

Or on ne peut manquer d'être frappé du fait que la festivité théâtrale qui honore Dionysos, – cette festivité pour laquelle Aristophane utilise l'expression de « *charis* de Bromios » (*Bromia charis*)¹³ –, se trouve correspondre, si on la considère sous la forme duelle qu'elle vient à prendre au V^e siècle, avec la tragédie *et* la comédie, aux deux aspects que réunit ici en lui la figure du dieu. C'est du déchaînement de la violence dont la vie figurée en Dionysos recèle en elle la possibilité qu'il s'agit toujours dans la tragédie, envisagée selon diverses modalités, mais porteuse toujours d'un châtement comparable à celui que réserve le dieu à ceux qui l'ont méconnu ; tandis que c'est à la *charis* du dieu, – censée l'emporter en définitive, eu égard à l'économie de la fête qui lui est consacrée –, que se rattache le spectacle comique. Il n'est pas ainsi de thème plus omniprésent dans la tragédie que celui de l'*Erinyes*, – reconnu par les Grecs eux-mêmes comme le thème tragique par excellence¹⁴ ; et

les Charites, on peut le remarquer, n'y sont jamais nommées, si ce n'est pour les désigner comme absentes du drame, ou bien méconnues par le héros¹⁵. C'est au contraire la comédie, bien évidemment, qui se prête à leur fréquente évocation¹⁶.

Mais il faut aller plus loin : c'est de ces divinités que relèvent aux yeux des Grecs le rire, la gaieté de celle-ci, tout comme en relevant, au cours de la même festivité, l'allégresse sacrée du dithyrambe¹⁷. Une épigramme de l'*Anthologie*, tardive mais fort significative, pourra ainsi rattacher l'origine de la comédie, présumée née à Sicyone, à Dionysos « conduisant le *kômos* des Charites »¹⁸. Aussi est-ce la notion de *charis*, inséparable alors de celle du *geloion*, qui sera le principal critère d'appréciation des œuvres des auteurs comiques à l'époque hellénistique¹⁹ ; et lorsque les Grecs rattacheront la comédie à l'une des Muses, c'est tout naturellement vers celle qui porte le même nom qu'une des Charites, c'est-à-dire Thalie, qu'ils se tourneront. Or le rire libérateur que se doit de provoquer la comédie, considéré dans sa valeur originelle, n'était assurément pas sans affinité avec cet autre rire qu'étaient censées provoquer en Déméter courroucée les saillies de Iambé ou de Baubô, et *qui avait précisément pour effet de dissiper pour un temps en elle la colère de l'Erinys* : ce rire dont les Grecs associaient la puissance contagieuse à la figure du dieu Pan, dispensateur avec les Charites de *gelôs* et *euphrosunê*²⁰, et qui, suivant la version de l'*Hélène* d'Euripide, devait être provoqué chez Déméter par les Charites elles-mêmes (v. 1341). C'est peut-être aussi la figure du satyre qu'il faudrait évoquer dans cette perspective, porteuse également en elle de la puissance des Charites²¹, et cette espèce de médiation qu'assure le drame satyrique entre les deux registres de la tragédie et de la comédie. N'est-il pas significatif de voir dans le *Cyclope* d'Euripide le violent Polyphème, une fois en proie à la *charis* du vin de Dionysos (v. 577), se dire « lutiné par les Charites » lorsque l'entourent les satyres (v. 581), et venir à jurer par ces mêmes divinités (v. 583) ? La festivité théâtrale, considérée dans l'articulation de ses différents registres, se trouverait ainsi en correspondance avec la préoccupation que nous évoquons à l'instant, d'exorciser de nouvelle manière l'ambivalence de la *charis* et de *l'erinys*, sous la forme où elle est à présent figurée en Dionysos. Cette nouvelle manière impliquant désormais la théâtralité associée à ce dieu, et mettant en jeu en quelque sorte une double *catharsis* : celle qui conjugue le rire libérateur de la comédie avec la crainte et la pitié provoquées par le spectacle tragique.

C'est, on le voit, l'ensemble de la production théâtrale articulée autour de la figure de Dionysos qu'il nous faudrait examiner ici pour illustrer la forme que l'idéologie de la cité vient conférer à la complémentarité de la *charis* et de *l'erinys*. Mais nous nous limiterons à considérer celle qu'elle prend dans la tragédie, en confrontant seulement deux œuvres qui se trouvent de part en part construites sur elle : l'*Orestie* d'Eschyle et l'*Hécube* d'Euripide.

La situation qui constitue le point de départ de l'*Orestie*, c'est-à-dire l'enchaînement de la vengeance interminable dans la race des Atrides, ne figure nullement comme on pourrait le croire le fonctionnement de l'ancien système

vindicatoire. Elle figure ce que devient la vengeance lorsque ce système, qui était censé la contrôler, *a cessé de fonctionner*. On ne s'étonnera pas de se trouver alors en présence d'une situation caractérisée par l'indistinction de la *charis* et de l'*erinyes*, – puisque telle est l'ambivalence que ce système avait précisément pour fin de surmonter. C'est cette indistinction qui constitue, de fait, tout le thème de la première pièce, *Agamemnon*, d'un bout à l'autre articulée sur la polarité de ces deux notions. Avec la victoire sur Troie, c'est, nous dit-on, une *charis* qui a été donnée à Argos (v. 354) ; et, pour célébrer l'événement, voici toute la cité en liesse, en proie à cette allégresse qui relève aux yeux des Grecs des Charites. Mais le chœur des vieillards pressent que c'est de tout autre chose qu'il va s'agir en réalité, et à vrai dire très exactement du contraire : du déchaînement des Erinyes, – elles aussi expressément associées dans la pièce, comme le sont les Charites, à la fête et au festin²², mais à cet autre festin où l'on se repaît de sang et de meurtre, dont a déjà relevé le crime initial du repas de Thyeste. On pourrait montrer comment tous les événements sans exception décrits dans la pièce vont l'être simultanément dans ce double registre. Ainsi la victoire sur les Troyens, qui est présentée comme une « *charis* de Zeus » (*charis Dios*, v. 581), réclamant en retour une « *charis* fidèle » à l'endroit des dieux (*polumneston charin*, v. 821), est-elle en même temps un désastre qui appellerait bien plutôt, aux dires du héraut, que l'on entonne, « au milieu de la cité en fête (*chairousan*) », « le péan des Erinyes » (v. 645-47). Ainsi Hélène, qui vint à Troie telle « une fleur de désir qui enivre les cœurs » (v. 743), c'est-à-dire toute parée de *charis*²³, était-elle en même temps une *Erinyes* que conduisait auprès des Troyens Zeus Hospitalier (v. 749).

Mais c'est bien évidemment en la personne de Clytemnestre que va se concentrer ici l'ambiguïté : Clytemnestre dont la joie, impudemment affichée à la nouvelle du retour du roi, et qu'expriment dans le texte les termes *chara*, *charma*, *chairein* (v. 266, 538, 541, 587), peu à peu se découvre être en réalité la volupté de la vengeance que déjà elle médite, habitée qu'elle est par l'*Erinye*. C'est ensuite le mot *charis* qui désigne dans la bouche du Coryphée l'hommage qui revient à Agamemnon (v. 786) : *charis* excessive en l'occurrence que celle que lui réservera la reine, avec le tapis de pourpre convenant normalement aux dieux, et qui s'avère là encore être le contraire de ce qu'elle est en apparence, puisque c'est elle qui va conduire le héros à sa mort ignominieuse ; tandis que le chœur dit, à ce même instant, sentir monter en lui « le trône de l'*Erinyes* » (v. 991). Il n'est pas non plus indifférent que ce soit à l'occasion des gestes de la toilette et du bain que Clytemnestre tue son époux, pour l'immoler à l'*Erinyes* (cf. v. 1433), c'est-à-dire des gestes mêmes que les Grecs placent traditionnellement sous la dépendance des Charites²⁴ : scène en l'occurrence équivalente, mais à l'envers, de celle qui était réservée à Ulysse lors de son retour à Ithaque, une fois reconnu par les siens, et où, après qu'il ait été baigné, oint, puis vêtu par l'intendante Eurynomé, Athéna versait sur lui la *charis* (*Od.* XXIII, 153-63). Mais, au lieu d'un habit de parure « tissé par les Charites »²⁵, c'est dans un « *péplos* tissé par les Erinyes » (v. 1580) que le héros se trouve ici enveloppé pour y perdre la vie. Et Clytemnestre, se vantant de son crime, comparera enfin ses trois coups de poignard aux trois libations, non moins associées dans l'esprit des Grecs aux Charites²⁶, que l'on offre au début d'un

banquet : désignant dans le troisième, assimilé à l'offrande de vin pur qui y est faite à Zeus Sauveur, une « *charis* votive » à l'adresse d'Hadès (*euktaian charin*, v. 1387) ; et déclarant s'être réjouie (*chairousan*) du sang dont elle a été inondée comme s'il s'était agi du *ganos* de Zeus (v. 1391-92). Osera-t-elle, demande alors le chœur, après avoir pris de la sorte « sa souillure pour une parure » (v. 1428), accompagner ensuite le mort des honneurs funèbres, et lui porter « un hommage qui serait un outrage » (*acharin charin*, v. 1545) ?

Ambiguïté, donc, de la *charis* et de l'*erinyes*. Ce n'est cependant pas tant cette ambiguïté même qui caractérise ici la tragédie, que l'impossibilité, qui s'y trouve dramatisée, de la surmonter. Elle était en effet déjà présente dans l'épopée. Ainsi Ulysse, lorsqu'il arrivait à Ithaque comme Agamemnon présentement à Argos, rencontrait-il chez les prétendants, qui dissimulaient sous une apparence gracieuse de Phéaciens un cœur de Cyclope, une duplicité exactement semblable à celle figurée ici en Clytemnestre. Mais l'ambiguïté se trouvait alors tout aussitôt levée : le partage se faisait aisément entre les bons et les méchants, entre les *enaisimoi* et les *athemistoi* (cf. *Od.* XVII-363) ; et ces derniers voyaient démasquée leur nature véritable, pour être ensuite massacrés par le héros justicier dans une vengeance qui était alors dénuée d'équivoque, – et, pour cette raison même, non point comme ici interminable. Or tel ne peut plus être le cas à présent, puisqu'Agamemnon est tout aussi criminel que Clytemnestre, quoiqu'en même temps, selon un autre point de vue, tout aussi justifié qu'elle. Tout se passe ainsi comme si le système de références en vertu duquel s'effectuait dans le mythe le partage entre une violence juste et une violence injuste avait ici disparu. Il s'est passé en vérité ceci : les deux instances dont nous parlions tout à l'heure, celle ambivalente qui peut prendre les deux visages de la *charis* et de l'*erinyes*, et celle d'autre part de la Justice (*Diké*) qui devait en canaliser l'expression de telle sorte que n'interfèrent pas ces deux visages, sont devenues à présent indiscernables, et cela parce que le dispositif de persuasion qui les articulait ensemble a cessé de fonctionner. Ainsi l'enchaînement des vengeances peut-il maintenant, comme on le voit à la fin de l'*Agamemnon*, être imputé indifféremment à la *Diké* qui en prescrit chaque fois la réciprocité, et à la contagion de la violence que porte en elle l'*Erinyes*, – qui se perpétue, elle, comme se propage une maladie ou une souillure. Telle est alors l'ambiguïté proprement tragique. Elle a pour conséquence le caractère interminable de la vengeance, ou, ce qui revient au même, l'impossibilité désormais de faire prévaloir la *charis* sur l'*erinyes*.

C'est en effet cette impossibilité qui va constituer tout le thème de la deuxième pièce, les *Choéphores*. Nous y découvrons Clytemnestre tourmentée par un de ces songes dans lesquels l'*Agamemnon* avait désigné une « violente *charis* des dieux » (v. 183), et mue précisément par le désir de renouer avec la *charis*, tentant de restaurer, par la voie de l'échange, la relation que son crime est venu briser. Elle fait porter au mort des offrandes expiatoires, que désigne dans le texte le mot *charis*, – simultanément employé pour caractériser l'offrande filiale déposée de son côté par Oreste (v. 180). Mais il s'avère qu'elles ne peuvent plus être agréées, et le poète parle à leur propos d'une *charis acharis* : une « *charis* dénuée de *charis* » (*Choéph.* 43, faisant écho à *Ag.* 1545) ; et plus loin d'une *charis deilaia* : une piètre *charis*, une *charis* dérisoire (v. 517). Par là nous est signifié qu'une fois le processus de l'*Erinyes* déclenché, nulle *charis* ne peut plus ici prévaloir sur lui.

Que faudra-t-il pour qu'une telle situation, apparemment sans issue, puisse à nouveau trouver un remède, – un *akos* ? Il faudra d'abord que soient disjoints les deux pôles de la vengeance dont nous disions à l'instant qu'ils étaient devenus indiscernables : ces deux pôles que désigne dans les *Choéphores* la double invocation d'Electre et d'Oreste, – celle féminine d'Electre qui se tourne vers le monde d'en-bas et sollicite la colère du mort (v. 165 sqq.), et celle masculine d'Oreste qui se réclame de l'oracle du dieu d'en-haut, Apollon, et à travers lui de la Justice de Zeus (v. 246-305). Bien plus, il faudra qu'une opposition, un conflit soit porté entre eux, – en l'occurrence entre les puissances divines qui les représentent, Apollon et les Erinyes – , et cela de telle sorte qu'une nouvelle structure vienne ensuite les conjuguer ensemble autrement que dans l'ambiguïté, faisant droit et à l'un et à l'autre. Telle est la solution que ménage dans les *Euménides* la médiation d'Athéna, et qui n'est rien moins, à travers la création du premier tribunal, que l'institution de la cité elle-même.

On en connaît le trait distinctif : elle se caractérise par le fait que les individus, qui se rapportaient auparavant les uns aux autres en quelque sorte circulairement et sans moyen-terme, dans l'échange par le don, s'y trouvent maintenant reliés entre eux par une *instance médiatrice*. L'instance qui les reliait entre eux de façon immanente, sur le mode de la réciprocité, en a été abstraite pour se trouver réalisée « au milieu » d'eux, sous la forme de cette « chose commune » dont chacun participe, et dont relève ici le tribunal qui désormais les départage : elle s'est, en quelque sorte, déplacée de la circonférence au centre. Ainsi la même « justice » qui s'exerçait précédemment d'individu à individu, s'exprime-t-elle maintenant dans le cadre d'un pouvoir judiciaire exercé au nom de la communauté : celui d'un tribunal où il est à présent jugé selon le « droit ». Il ne saurait être question d'analyser ici ce processus, déjà en germe dans les poèmes homériques, et coextensif à toute l'histoire par laquelle la « cité » grecque s'est peu à peu constituée ; ni la substitution qui s'y opère, déjà abondamment étudiée par les commentateurs, du système pénal à l'ancien système vindicatoire. Nous nous limiterons, pour rester dans le cadre de notre propos, à faire à son sujet quatre remarques.

1. On remarquera d'abord que le nouveau dispositif ainsi mis en place, dont il serait aisé de montrer qu'il remplit exactement la même fonction que l'échange par le don dans le système antérieur, se trouve ordonné à la même fin que celui-ci, c'est-à-dire le partage de la *charis* et de l'*erinyes*. Tel est en effet l'enjeu de la transformation des Erinyes en Euménides. On a pu relever que les bénédictions dont les Erinyes vont être garantes pour la cité une fois devenues « bienveillantes », et dont la sauvegarde est dite relever de leur *charis* (« ce sera là notre *charis* », disent-elles au vers 938), se trouvent recouvrir très exactement celles que les Grecs placent communément sous la dépendance des Charites²⁷ ; et l'on sait par ailleurs que les Charites, qui ne sont pas expressément nommées par Eschyle, ont bien été, en Arcadie, associées dans le culte avec les Euménides, en relation avec la légende de la purification d'Oreste²⁸. Il ne serait cependant pas exact de dire que les Erinyes, en se transformant en Euménides, viennent à se confondre avec les Charites : c'est bien plutôt le partage de

leurs fonctions respectives qui se trouve ici assuré. La *charis* des Erinyes évoquée au vers 939 ne consiste pas à dispenser l'épanouissement de la vie qui relève des Charites, mais à en assurer seulement la « sauvegarde » (cf. *sôtèria*, v. 909), en retenant les forces de mort qu'elles pourraient déchaîner dans la cité, et en n'accomplissant désormais l'œuvre de mort qui leur revient en propre que par l'intermédiaire du tribunal au service duquel elles se mettent. Elles conservent en effet l'intégralité de leur ancienne fonction, qui est de châtier les coupables et d'inspirer la crainte et l'effroi ; mais celle-ci, se trouvant exercée par la voie du tribunal, l'est à présent d'une manière telle qu'elle cesse d'interférer avec les œuvres d'Aphrodite, au lieu d'y faire comme précédemment obstacle. Et ainsi, telle les Moires filles de Zeus, dont Hésiode disait qu'il leur revient de « donner aux hommes mortels heur et malheur » (*Théog.* 906), peuvent-elles être dites réserver « aux uns les chansons, et aux autres une vie embuée de larmes » (v. 954), – l'*ambivalence dont nous parlions plus haut se trouvant de la sorte surmontée*. Les citoyens respectueux de la justice pourront bénéficier de toute la grâce des Charites, dès lors que ceux qui voudraient la transgresser seront retenus par la crainte qu'elles inspirent, et châtiés par elles dans le cas contraire. Telle est l'exacte signification de leur « bienveillance ». Ainsi, pour peu que les citoyens, « remplis d'un mutuel amour et haïssant d'un même cœur » (v. 985-86), renoncent à la violence réciproque en se déchargeant de la vengeance au profit de la cité, et détournent la violence à laquelle de ce fait ils renoncent contre l'ennemi étranger, la cité d'Athéna pourra devenir cette « heureuse cité des grâces » qu'évoquera un chœur d'Euripide (*eu charitôn echousan polin, Héraklides* 379-80).

2. On remarquera ensuite que le dispositif de la cité, qui assure de la sorte le partage de la *charis* et de l'*erinyes*, vient affecter l'une et l'autre de ces deux instances d'une transformation analogue. Ce ne sont pas seulement les Erinyes, on l'aura compris, ce sont aussi les Charites qui se trouvent intégrées à la *polis*, – les citoyens étant censés ne bénéficier de leur faveur que par l'intermédiaire de la cité à laquelle ils appartiennent. Ainsi les éphèbes les invoquent dans le serment qui marque leur appartenance au corps civique²⁹ ; et un culte consacré « aux Charites et au *Démos* » sera institué plus tard à Athènes en relation étroite avec les idéaux de la démocratie³⁰. Ce n'est pas seulement la vengeance, c'est simultanément la *charis* qui voit alors son statut modifié, et cela de façon exactement symétrique. L'échange par le don, où cette dernière se trouvait précédemment investie, a cédé la place dans la cité à l'échange que médiatise la monnaie, – dont l'institution, on pourrait le montrer, est porteuse d'effets exactement similaires, s'agissant de la *charis*, à ceux de l'institution du tribunal, s'agissant de l'*erinyes*. De même qu'avec la création du système pénal la vengeance sous la forme individuelle vient à prendre une dimension psychologique, tandis que s'intériorise par ailleurs la notion de culpabilité, de même la *charis* se voit dans le même temps intériorisée dans l'individu sous la forme d'un sentiment : celui qui va présider désormais, en marge de l'échange économique médiatisé par la monnaie, à l'échange gracieux dont nous parlions au début de notre présent propos. Telle est assurément la forme d'échange à laquelle font allusion les Erinyes à la fin des *Euménides*, lorsqu'elles souhaitent que les citoyens

« n'échangent que des joies (*charmata*) » (v. 984) : cet échange que les Grecs, au siècle suivant, placeront sous la dépendance des Charites³¹. Une dissymétrie significative apparaît là encore (mais sous une autre forme que dans le mythe) entre la grâce et la vengeance, puisque, tandis que cet échange gracieux doit être encouragé entre les citoyens, comme constituant le ciment même qui les unit, la réciprocité de la *timôria* qui en est l'envers se trouve au contraire proscrite entre eux.

3. On remarquera ensuite que le dispositif qui assure de nouvelle manière un tel partage est là encore, comme dans l'*Illiade*, un *dispositif de persuasion*. C'est en effet à la persuasion d'Athéna, figurée en la déesse *Peithô* (*Eum.* 885 et 970), qu'il appartient, en supplantant la « noire *Peithô* » (*Ag.* 385), la « *Peithô* traîtresse » (*Choéph.* 726) qui était précédemment associée à l'œuvre des Erinyes, d'apaiser la colère de celles-ci, et ce faisant d'assurer le triomphe de la grâce sur la vengeance. Il y aurait lieu d'analyser ici, – ce qui excéderait les limites de cette étude³² –, en quoi le statut de la persuasion, sous la forme où elle se trouve associée ici à la figure de Zeus *Agoraios* (*Eum.* 974), diffère fondamentalement de celui qui était le sien dans l'*Illiade* ; et en quel sens il ne diffère pas moins essentiellement de celui qui reviendra à la persuasion *rationnelle*, avec lequel il est parfois abusivement confondu par les commentateurs, et que thématisera pour la première fois Platon.

4. Il y aurait lieu de remarquer enfin que le dispositif de persuasion qui est propre à la cité est, à la différence de celui qui fonctionnait dans le mythe, *structurellement instable*, appelé à se défaire de lui-même selon un processus inéluctable. Et en effet, dès lors que l'instance à laquelle obéissait les individus s'est trouvée déposée au milieu d'eux, pour venir à y faire l'objet de discussion, inévitablement elle se déplace ensuite dans l'individu lui-même, et se trouve relativisée par rapport à lui, – celui-ci découvrant que c'est lui qui impose les lois, les décisions politiques ou judiciaires. On aboutit alors à une structure de type atomistique, où c'est l'individu qui devient premier, caractérisée par la perte du moyen-terme. Telle est celle dont témoigne la pensée des Sophistes (et simultanément, d'une autre manière, celle des Atomistes). Aussi bien la cité ne peut-elle fonctionner qu'au prix d'une ambiguïté que la tragédie s'emploie précisément à entretenir : le citoyen doit croire que l'institution de la cité transcende les individus qui dans le même temps la composent, et qu'elle est à la fois humaine et divine. C'est pourquoi la tragédie ne cesse de représenter les individus comme responsables et dans le même temps non responsables. Mais cette ambiguïté inévitablement se dissipe ; et vient alors à ressurgir sous une nouvelle forme, dans le registre cette fois-ci des seules passions individuelles, la même ambivalence que le dispositif institué par la cité avait pour fin de maîtriser. Or la tragédie, en même temps qu'elle contribue au fonctionnement de l'idéologie de la cité, en reflète à l'intérieur d'elle-même la dissolution. C'est ainsi que l'on pourra trouver, dans une pièce comme l'*Hécube* d'Euripide, une nouvelle figure, non moins tragique, de la même ambivalence qui constituait le thème de l'*Orestie*.

L'*Hécube* d'Euripide est, comme l'*Orestie* d'Eschyle, toute entière construite sur l'opposition de la grâce et de la vengeance. C'est en effet la réversibilité de *charis* en *timôria*, figurée et dramatisée en la personne d'Hécube, qui en constitue le thème essentiel, et qui confère à la pièce son unité. Toute la première partie du drame, consacrée à l'histoire de Polyxène, se trouve articulée, comme certains commentateurs ont pu le montrer, autour de la notion de *charis*³³. Mais cette dernière, on ne l'a guère remarqué jusqu'ici, s'y trouve affectée d'une transformation qui la voue à éclater et se disjoindre. Une première contradiction surgit d'abord entre les deux pôles du public et du privé que celle-ci devait, on l'a vu, réunir en elle. C'est au nom de la *charis* due à Achille qu'Ulysse justifie le sacrifice de Polyxène : les Danaens ne doivent pas se montrer *acharistoi* à son égard (v. 138), et refuser au mort ce type d'honneur qui constitue la seule « *charis* durable » qu'un héros puisse espérer (v. 320. Cf. également v. 384 : « la *charis* due au fils de Pélée »). Or cette *charis*, que le héros exige en retour du service rendu à la communauté, – correspondant à celle que le citoyen est censé recevoir alors de la cité, dans le droit fil de la *charis* homérique —, se trouve dénoncée ici au nom d'une autre, de nature, elle, toute individuelle et sentimentale : celle qu'Hécube réclame d'Ulysse en retour du bienfait qu'elle lui a jadis prodigué, à titre purement gracieux, en lui sauvant la vie (v. 276 : *charin t'apaitô*).

L'exigence qui préside à celle-ci prend alors une signification morale : elle est celle qui veut que l'on fasse du bien à qui vous a fait du bien (cf. v. 250-51), sans considération d'appartenance à une communauté, en vertu d'un *nomos* non-écrit identique pour le Grec et pour le Barbare ; et, au nom de celle-ci, le sacrifice de Polyxène, qu'Ulysse présente comme la *charis* revenant à Achille, peut être dénoncé comme étant en réalité un crime, le meurtre d'une innocente qui n'a fait aucun mal au héros. Or, à l'instant même où la *charis* se trouve ainsi déplacée du côté de l'individu et référée à lui, elle voit sa notion scindée. Le même terme peut en effet signifier alors, associé à *eunoia*, l'intention bienveillante qui préside à l'acte gracieux avec son corollaire la gratitude, mais aussi tout aussi bien, associé en ce cas à *hedonê*, l'attrait du plaisir, le pouvoir de séduction de l'apparence : double avatar des deux pôles que réunissait primitivement en elle la notion, devenue à présent équivoque. Ainsi Hécube peut accuser Ulysse, déjà caractérisé par le Coryphée comme « le flatteur des foules au séduisant langage » (*hêdulogos dêmocharistês*, v. 132), d'appartenir, à l'instant même où il se réclame de la *charis*, à l'« ingrate engance » des démagogues (*achariston sperma*, v. 254), qui ne parlent et n'agissent que *pros charin* (v. 257), c'est-à-dire pour capter la « faveur » populaire. Tenant en cela des propos exactement semblables à ceux que tiendra ultérieurement Platon dans le *Gorgias* pour stigmatiser la *kolakeia* du rhéteur³⁴. Or l'on remarquera que, tandis que la *charis* du démagogue Ulysse s'accompagne de la puissance de la *peithô* (cf. v. 133 : *peithei*), – en l'occurrence celle de la persuasion rhétorique, dont Platon dira qu'elle repose sur la « production de *charis* et *hedonê* » (*Gorg.* 462c) —, celle dont se réclame Hécube et dont celle-là n'est que le leurre, est présentée en vis-à-vis comme dénuée de toute force persuasive : paroles vaines que celles par laquelle la reine en formule la requête, ou celles que pourrait prononcer Polyxène, semblables au chant du rossignol dont la plainte pitoyable n'est pas entendue (v. 334 sqq.). Une opposition se trouve ainsi

tendue entre la sphère où règne sans partage la *Peithô* politique, réduite ici à sa dimension purement rhétorique et ordonnée à la seule logique du « prestige » et du « pouvoir »³⁵, et de l'autre la revendication de la grâce dans sa pureté, – de celle qui a nom générosité, condamnée à demeurer sans efficace, et à s'effacer devant *bia* et *anankê*.

Or voici que la même Hécube, pour la raison purement psychologique que constitue l'excès de douleur suscitée en elle par le deuxième meurtre – celui de Polydore –, va basculer dans le sentiment exactement inverse, celui qui incite à la vengeance, *timôria*. Le meurtre de Polydore, que ne peut excuser, lui, aucune raison d'état, perpétré qu'il est pour assouvir une cupidité individuelle, – et dont on remarquera au passage qu'il s'y ajoute une double violation de la *charis* : de celle de l'hospitalité, et de celle due au mort, ici privé de sépulture³⁶ –, appelle au nom de la justice un châtement.

Mais tout se passe comme si l'instance dont l'*Orestie* avait ménagé l'instauration était ici disparue : tout va se jouer en effet au seul niveau des sentiments individuels. Hécube, au nom du même *nomos* qui veut que l'on réponde à la *charis* par la *charis* dans l'échange des bienfaits, va exiger la vengeance du meurtre. Tout comme elle réclamait d'Ulysse la *charis*, elle demande maintenant à Agamemnon de se faire l'instrument de l'envers de celle-ci, la *timôria* : elle le presse de s'instituer en « vengeur » de son fils (*timôros*, v. 790, 843), ce à quoi Agamemnon se refuse, pour des raisons, on peut le remarquer, exactement semblables à celles qui avaient dicté à Ulysse son refus de la *charis* à son endroit. C'est la reine dès lors qui devra se venger elle-même (v. 883 : *timôrêsomai*), sollicitant Agamemnon, à défaut d'être le justicier, de se faire le complice de sa vengeance. Or voici que pour arriver à cette fin elle doit recourir aux mêmes armes dont elle avait vilipendié l'utilisation par Ulysse : il lui faut user de la *Peithô* rhétorique, – dont elle constate qu'elle « règne seule en souveraine tyrannique sur les humains » (v. 816), et, à son tour, parler elle aussi *pros charin*. Elle s'efforce de capter la faveur d'Agamemnon en lui rappelant, en fait de *charis*, la *charis* érotique que lui a prodiguée sa fille Cassandre (cf. v. 830, 832), – celle qui a affinité avec la *charis* de la flatterie ; et Agamemnon lui accordera la « faveur » demandée (cf. v. 899 : *doûnai charin*). On connaît la suite : Hécube, elle la barbare qui se montrait précédemment plus civilisée que les Grecs eux-mêmes, bascule alors du côté de la sauvagerie, en proie à une frénésie de meurtre d'autant plus violente qu'était plus pure et exigeante la *charis* dont elle se réclamait au début de la pièce. La voici transformée avec les captives en « Bacchante d'Hadès » (v. 1077), aveuglant Polymestor et massacrant ses enfants, en vertu de cette réversibilité dont nous disions plus haut qu'elle se trouvait figurée en Dionysos. Et c'est de fait Dionysos (v. 1267) qui, par l'intermédiaire du voyant aveugle qu'est devenu Polymestor, lui prédira sa transformation ultérieure en « chienne aux regards flamboyants ». Hécube parle à cet instant de *dikê* (v. 1052), mais c'est en réalité d'un *megas cholos* qu'il s'agit (v. 1118) ; et la voici en proie à la volupté de la vengeance, que connote alors le verbe *chairein* (v. 1258 et 1259), – volupté en tout semblable à celle de Clytemnestre se vantant dans l'*Orestie* du meurtre d'Agamemnon.

On le voit : tout le tragique de la pièce consiste en ce que l'instance médiatrice que mettait en place l'*Orestie* a ici disparu, ne laissant en présence que les seuls individus et leurs passions antagonistes. Au jugement du Zeus de l'*Iliade*, au jugement du tribunal de la cité de l'*Orestie*, succède à présent le dérisoire jugement de l'individu qu'est Agamemnon, – lequel, se proposant de « juger droitement » pour départager Hécube et Polymestor (*krinein dikaiôs*, v. 1131), ne peut qu'entériner une situation de fait, celle de la vengeance déjà accomplie, absolvant celui des deux crimes dont il a été le complice. Quant à la « sainte *Peithô* » d'Athéna, qui assurait dans l'*Orestie* la prééminence de la grâce sur la vengeance, elle a cédé la place à la *Peithô* du rhéteur, indiscernable ici de la *Peithô dolia* à laquelle celle-là était opposée. Il en résulte que l'ambivalence dont cette dernière assurait la maîtrise est venue à ressurgir sous une nouvelle forme, – celle où *charis* et *timôria* s'opposent désormais sans médiation possible, de manière telle que le déchaînement de la vengeance ne comporte plus aucun remède concevable. C'est bien là ce qu'exprime la transformation finale d'Hécube en « chienne aux regards flamboyants » (v. 1265), par laquelle l'héroïne se trouve en quelque sorte fixée, sans retour en arrière possible, dans la figure de l'Erinye qu'elle est venue à prendre³⁷.

La réversibilité de *charis* en *timôria*, disons-nous, ne trouve plus ici de remède : du moins n'en comporte-t-elle plus dans l'univers de la tragédie, qui est aussi celui de la cité grecque. Que faudra-t-il pour qu'un *akos* soit à nouveau ménagé ? Il faudra que se trouve reconstitué, *cette fois-ci dans l'individu lui-même*, l'équivalent de l'instance ici disparue. Telle est la solution que ménagera, en prenant appui sur la pensée de Socrate, l'instauration par Platon de ce que l'on est convenu d'appeler depuis la « métaphysique ». L'instance qui s'exprimait primitivement en *Thémis* et *Dikê* s'y trouve reconstituée par la voie de son intériorisation dans l'individu, sous la forme de ce que l'on appellera ensuite la « raison », – avec, en corrélat, un nouveau statut de la *peithô* : celui qu'établit précisément Platon dans le *Gorgias* (cf. 454e), dont les propos concernant la *charis* font par ailleurs écho, nous l'avons vu, à ceux de l'*Hécube* d'Euripide. Ce qui implique une réinterprétation, cette fois-ci de nature métaphysique, du statut de l'homme. L'être qui renonce à sa vengeance, – et auquel il reviendra peut-être, ainsi que le suggérera Nietzsche, de vivre pour cette raison même sur le mode du ressentiment —, ce sera l'être dont on peut dire qu'il est roi à l'égard de lui-même : c'est-à-dire l'homme, défini comme l'animal raisonnable, *zôon logikon*, *animal rationale*. Est-il besoin de dire que ce n'est pas le dispositif de la cité, c'est-à-dire celui dont relevait la tragédie, qui se trouve reconstitué alors par son intériorisation dans l'individu ; c'est, à l'encontre de celui-ci, celui qui fonctionnait *dans le mythe* : le mythe, dont la métaphysique élaborée par les Grecs va prendre effectivement le relai dans l'histoire de l'Occident. C'est alors la tragédie, sous la forme du moins où elle était vivante dans la cité du Vème siècle, et avec elle Dionysos, qui se trouvent congédiés.

NOTES

1. Cf. notamment *La vengeance*, sous la direction de R. Verdier et G. Courtois, 4 vol., Paris, Cujas, 1980-86, avec, au t. IV, une importante étude de S. Said, « La tragédie de la vengeance » (pp. 47-90).
2. C'est là l'une des principales conclusions du collectif sur la vengeance cité note précédente.
3. On trouvera un bref aperçu de cette complémentarité dans S. Simondon, *La mémoire et l'oubli*, Paris, 1882, pp. 209-222.
4. Sur les conceptions de la *charis* développées par Aristote, les Stoiciens et les Epicuriens, on verra notamment E. Schwarzenberg, *Die Grazien*, Bonn, 1961, pp. 49-72.
5. C'est là l'expression utilisée, en concurrence avec le verbe *charizomai*, pour dire le « service » militaire rendu par le guerrier homérique à l'intérieur d'un échange qui implique en retour le *geras* de la part de butin et le contre-don de la gloire : cf. *Il.* V-211, XV-449, 744, XVII-291, *Od.* V-307, etc. (et cf. l'emploi de *chairein* en *Il.* I-158). Pour la *charis* obtenue en retour : *Il.* IV-95, IX-316, XVII-147.
6. Echange des prestations guerrières : cf. note 5. Echange matrimonial : *Il.* XI-243, *Od.* II-54. Echange d'hospitalité : *Il.* XI-23, *Od.* I-40, X-43, XXIV-283, etc. Echange sacrificiel : *Od.* I-61, XVI-186, XIX-397 (et cf. *Il.* I-39, *Od.* III-58). Cf. encore *Il.* XXIII-650.
7. L'appartenance mutuelle des Charites et des Erinyes a été reconnue en premier lieu par J. Harrison, « Delphika », *J.H.S.* 19, 1899, p. 209 sqq., puis à sa suite par divers commentateurs : cf. Ch. Kerényi, *La mythologie des Grecs*, trad. Paris, 1952, p. 101, J.P. Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, 1965, p. 28, n. 36, E. Schwarzenberg, *op. cit.*, pp. 11-13, etc.; mais sans faire encore jamais l'objet d'une étude particulière.
8. On verra sur ce point notre étude « Fécondité, mort et mariage », in *Mort et fécondité dans les mythologies*, Paris, 1986, pp. 51-70.
9. Cf. Plutarque, *Vie d'Antoine*, 24, 4-5.
10. Sur l'association des Charites avec Dionysos, cf. notamment H. Jeanmaire, *Dionysos, histoire du culte de Bacchus*, Paris, 1951, p. 29 sqq. Sur l'affinité, symétrique, de Dionysos avec les Erinyes, cf. W. Otto, *Dionysos, le mythe et le culte*, trad. Paris, 1969, p. 121-sq.
11. V. 601. Bacchantes et Erinyes sont aussi pareillement dites *potniades* (comparer Eur. *Bacch.* 644, et *Or.* 318).
12. Ainsi Héraklès furieux (*Her.* 1119), Hécube (*Hec.* 1077), Oreste et Pylade (*Or.* 1492). On notera que les Erinyes, comme les Bacchantes, forment un « thiasse » (*Or.* 319), ou encore un *kômos* (Esch., *Ag.* 1189). Une relation semblable à celle qui lie ici Dionysos avec l'*Erinyes* l'associe dans la tragédie avec *Arès* : cf. M.G. Lonnoy, « *Arès* et Dionysos dans la tragédie : le rapprochement des contraires », *R.E.G.* 98, 1985, pp. 65-71.
13. *Nuées* 311, où l'expression caractérise les grandes Dionysies.
14. Cf. l'évocation de l'*Erinyes* tragique dans Aristophane, *Ploutos* 423, Eschine, *Contre Timarque* 190, Strabon, III, 5, 11, etc.
15. Cf., s'agissant d'Euripide, *Bacch.* 414, *Phén.* 788, *Hérakl.* 673, *Hipp.* 1147, *Hél.* 1341.

16. Sur l'évocation des Charites dans la comédie, cf. R. Fernandes, *O tema das Graças na poesia classica*, Lisbonne-Paris, 1962, pp.238-253. Au IV^{ème} siècle, Eubulos, Anaxilas et Philémon écriront chacun une comédie ayant pour titre « Les Charites » (cf. Kock, *Com. Att. fr.*, II, p.205, 273, 536).
17. Cf., s'agissant du dithyrambe, Pind., *Ol.* 13, 18-19 (où *charites* doit être considéré comme un nom propre : cf. Fernandes, *op. cit.*, p.212).
18. *A.P.* XI, 33. Sur l'affinité de la gaieté de la comédie avec le principe figuré dans les Charites, cf. K. Deichgräber, *Charis und Chariten*, München 1971, p. 39 sq.
19. On verra sur ce point F. Qualbauer, « Die Dichter der griechischen Komödie im literarischen Urteil der Antike », *Wiener Studien* 73, 1960, p. 40-82.
20. Cf. Ph. Borgeaud, *Recherches sur le dieu Pan*, Genève, 1979, pp. 204-221.
21. On connaît la représentation du Silène sous la forme d'une statue creuse contenant à l'intérieur des petites figurines de divinités (Platon, *Banquet*, 215ab). Or il s'agissait en l'occurrence des Charites : cf. Synesios, *Epistol. Græc.*, 154, p. 737, 47-49.
22. Fête des Erinyes : *Eum.* 191 ; festin des Erinyes : *Eum.* 305, 350 ; et cf. les meurtres comparés aux libations d'un banquet (*Choéph.* 577-78).
23. Cette même *charis* qui fait alors défaut pour Ménélas dans les statues et les apparitions des rêves qui la représentent en son absence (v.417, 421), et dont le regret nostalgique se mêle indissolublement en lui au désir de vengeance.
24. Ce sont ainsi les Charites qui président au bain d'Aphrodite (cf. *Od.* VII-364, sqq., *H. à Aphrodite*, 60 sqq.), et on les trouve, tout au long de l'Antiquité, associées aux opérations de la toilette, dont le but est de régénérer et rehausser la *charis* de l'individu.
25. Aphrodite porte ainsi un « *peplos* tissé par les Charites » (*Il.* V-338).
26. Cf. Par exemple Panyasis, fr. 13 (Kinkel) = Athénée II, 36d.
27. Un certain nombre de commentaires ont bien relevé que c'est de la *charis* qu'il s'agit dans cette métamorphose. Ainsi K. Deichgräber, *op. cit.*, pp.17-18, et J.H. Oliver, *Demokratia, the Gods and the Free World*, Baltimore, 1960, p.105 et note 11.
28. Cf. Pausanias, VIII, 34.
29. Cf. Ch. Pelekidis, *Histoire de l'éphébie attique*, Paris, 1962, pp. 75-78.
30. Sur la signification de ce culte, cf. Olivier, *op. cit.*, p.106 sqq. Sur les différents aspects des cultes des Charites à Athènes, on verra notamment E. Schwarzenberg, *Die Grazien*, Bonn 1966, pp. 14-22 et 33-42.
31. Cf. par exemple Aristote, *Eth. Nic.* V, 8, 1133a 2 sqq.
32. On peut lire à présent, sur le statut de *Peithô* dans la tragédie, R.G.A. Buxton, *Persuasion in Greek tragedy*, Cambridge, 1982.
33. C'est un point que J.H. Oliver notamment a bien mis en évidence, *op. cit.*, pp.91-101. Cf. encore D.J. Conacher, « Euripides Hecuba », *A.J.P.* 52, 1961, pp. 1-26.
34. Le Socrate du *Gorgias* ironisera aux dépens du rhéteur et du sophiste comme le fait ici Hécube à l'endroit d'Ulysse. Après avoir défini la rhétorique comme une production de *charis* (462c), il s'étonnera que ceux-ci viennent réclamer un salaire : la *charis* qu'ils procurent ne devrait-elle pas leur attirer en retour la « gratitude » (*charis*) ? C'est qu'elle n'est en réalité que le leurre de la véritable, qui a nom bienfaisance : cf. 519 sqq.
35. Cf. L'allusion aux *dokoûntes* (v. 295), aux *kratoûntes* (v. 282, 404).

36. C'est, ici encore, la *charis* qui est en question ; et l'on remarquera que Polymestor, pour justifier son meurtre, tentera de le présenter comme un acte de guerre accompli pour la *charis* d'Agamemnon (cf. v. 1175, dont la formule est ensuite reprise par Hécube au v. 1201).
37. Comment ne pas songer, à propos de cette métamorphose, à la figure de l'Erinye, – constamment représentée en effet sous la forme d'une chienne dont on souligne par ailleurs le regard gorgonéen (cf. Eur. *Or.* 260-61, Soph. *Æd. Col.* 84, etc.) ? L'éclat du regard où brille la *charis*, qu'Hécube a ravi aux yeux de Polymestor, se retrouve inversé en elle, sous la forme du flamboiement des yeux de l'animal que l'on dit *charopos*, expressif de la pulsion de mort. Conformément à l'évolution de la conception de la vengeance que nous signalions au début, la métamorphose d'Hécube sera traitée ultérieurement par Ovide comme une illustration poétique de la « colère », comprise sous la forme où le *De ira* de Sénèque en thématisera le statut : cf. J.P. Neraudeau, « La métamorphose d'Hécube », *Bull. Ass. G. Budé*, mars 1981, pp. 35-51.

Daniel Saintillan

LE MESSAGE DIONYSIAQUE DANS *L'HELENE D'EURIPIDE*

par Giovanni CERRI
Institut Universitaire Oriental, Naples
Traduction de P.Ghiron-Bistagne

L'attitude d'Euripide envers le dionysisme et les rituels de type bachique a été évaluée par la critique moderne généralement sur la base d'un seul drame, les *Bacchantes*, qui furent composées dans les dernières années de la vie du poète, probablement en Macédoine, et jouées sur la scène athénienne après sa mort, sous la direction de son fils Euripide le Jeune¹. L'extrême complexité thématique de l'œuvre en a rendu l'interprétation ardue². Plus qu'ailleurs il est difficile dans cette tragédie d'isoler des passages dans lesquels le poète a voulu que soit exprimée sans équivoque une « morale » du drame. De là les incertitudes encore non résolues des interprètes, qui ne se lassent pas de demander ce que, en dernière analyse, le poète a voulu dire sur la pratique religieuse de l'extase collective, caractérisée par des comportements d'émotivité déchaînée et par des formes précises de délire hallucinatoire. A-t-il voulu, à travers Penthée, définir le dionysisme comme une explosion d'irrationalité masquée par la superstition religieuse ? Ou bien, au contraire, propose-t-il au public, comme un modèle, l'abandon extatique des Bacchantes de Lydie ? Ou bien ne prononce-t-il aucun jugement, se limitant à prospecter le pour et le contre des deux attitudes ? Et si le drame doit être interprété en un sens favorable au dionysisme, comment concilier cette prise de position en faveur de la religion traditionnelle avec la tendance bien attestée dans toute la production antérieure d'Euripide qui conduit le poète à une critique corrosive du mythe ? Diverses réponses ont été apportées à ces questions : les recueils bibliographiques les classent généralement en trois ou quatre rubriques³.

Eric R. Dodds⁴ a apporté sans aucun doute des éléments de clarification pour ce qui concerne la fonction psycho-sociale du ménadisme. Toutefois la plupart des érudits n'ont pas accepté sa proposition de voir dans les *Bacchantes* une théorisation lucide du phénomène de la part d'Euripide lui-même et une justification précisément

en termes de psychologie individuelle et sociale. Déjà R.P. Winnington-Ingram⁵, qui pourtant acceptait nombre d'analyses de Dodds, préférait revenir à l'idée d'un Euripide profondément critique et méfiant à l'égard du dionysisme. En fait, durant ces quarante dernières années, les chercheurs ont continué d'être divisés sur la signification exacte de la tragédie et ils ont proposé des thèses qui, presque toujours, paraissent pouvoir être rattachées à d'autres déjà avancées dans le passé⁶.

Le message relatif à la folie initiatique est en revanche formulé sans aucune ambiguïté dans une tragédie écrite quelques années avant les *Bacchantes* : il s'agit de l'*Hélène*, datée avec assez de certitude de 412 avant J.C.⁷. Ici nous avons une exhortation claire, explicite, à pratiquer des rites de ce genre, présentés comme partie essentielle de la vie religieuse et comme moment nécessaire dans l'ordre moral. De plus l'appel est prononcé solennellement par le chœur qui commente les événements dramatiques et, étant donné sa présentation dans le texte et dans la trame sémantique, il peut être considéré comme l'un des cas les plus évidents d'allocution directe du poète au public.

Hélène et Ménélas ont mis au point leur plan de fuite. Le roi d'Égypte, Théoclymène, a déjà donné son assentiment à l'exécution de l'étrange rite funèbre sur mer qui est en réalité un stratagème des deux époux pour s'emparer d'un bateau et retourner en Grèce. Tous les personnages ont quitté la scène. L'attente du public est désormais orientée vers une conclusion positive de l'aventure. A ce moment le chœur des femmes grecques entonne le deuxième *stasimon* : c'est un chant religieux de caractère narratif dédié à la Mère des dieux (v. 1301-1368). La singularité du passage est bien connue : il s'agit de l'aventure de Déméter partie à la recherche de sa fille, aventure fidèle au récit de l'hymne homérique. Les points sur lesquels s'articule la narration sont les mêmes : la déesse errante traverse des paysages montagneux et maritimes dans l'espoir de retrouver la *korè* enlevée alors qu'elle se trouvait avec d'autres jeunes filles ; à la longue course haletante succède le désespoir et la prostration physique qui pousse la déesse à s'arrêter, et à s'abattre sur le sol ; sa colère provoque sécheresse et disette, ce qui signifie famine pour les hommes et absence d'offrandes pour les dieux. Avant même que sa fille lui soit rendue, le sourire revient enfin sur les lèvres de la mère affligée grâce à la solidarité que lui témoignent les autres et aux efforts déployés pour distraire la déesse de sa douleur.

Dans une étude précédente⁸ je me suis efforcé de démontrer qu'Euripide, dans ce chant choral, se fait l'interprète et le théoricien des réalités cultuelles du Métroon, temple dédié à la Mère des dieux sur l'agora d'Athènes. Ces rites représentaient une véritable synthèse entre les mystères, de type éleusinien, et le ménadisme caractéristique de la divinité phrygienne. C'est précisément l'exigence de voir représenter ce deuxième élément dans la narration sacrée qui explique la divergence de quelques points de détail entre le chœur d'*Hélène* et le mythe traditionnel de Déméter. Dans l'hymne homérique (v. 313 sq.), Zeus, quand il décide d'intervenir, envoie d'abord comme messager auprès de Déméter, Iris, puis, l'un après l'autre, tous les dieux : ils s'efforcent de convaincre Déméter de retourner dans l'Olympe. Dans le chant d'Euripide aussi, Zeus, conscient de la nécessité d'apaiser la colère de la Mère,

utilise des envoyés divins, mais son choix se porte sur les Grâces et les Muses, car le premier réconfort doit venir de la musique :

Zeus qui voulait apaiser le sombre courroux de la Mère, ainsi parla :

« Allez, ô Charites augustes, chassez le chagrin de Déo, irritée du sort de sa fille. Chassez-le par vos cris de joie, et vous autres, les Muses, par les chants de vos chœurs »
(v. 1339-1345)*

(* Sauf indication contraire, les traductions sont empruntées à l'édition des Belles Lettres).

Par les vers suivants il paraît soudain évident qu'il s'agit en réalité des chants et des airs qui accompagnent la danse des bacchantes (v. 1346-1365). Dans le jeu des variantes la note comique qui conclut le récit prend un sens particulier :

« Alors Cypris, la plus belle déesse, pour la première fois fit retentir l'airain à la voix infernale, saisit les tambourins tendus de cuir : et la Mère se mit à rire, elle prit dans ses mains, par les clameurs charmée, la flûte au bruit profond ». (v. 1346-1352).

Aphrodite, la déesse de la beauté et de la grâce féminine, n'a aucun scrupule à commencer elle-même à jouer la musique effrénée des instruments à percussion donnant aux autres l'exemple du renoncement à la réserve et à l'élégance au profit de l'excitation extatique : à cette vue la Mère des dieux ne peut se retenir de rire mettant ainsi fin à sa propre attitude affligée. Il est clair que le motif correspond ponctuellement à l'épisode des plaisanteries de Iambè qui, selon le mythe éleusinien, fait revenir le sourire sur les lèvres de Déméter⁹. La variation apparaît motivée par une fonctionnalité rigoureuse : de même que les phrases plaisantes de Iambè sont le correspondant mythique du *gephyrismos*, de l'échange ludique des insultes entre les participants à la procession d'Athènes à Eleusis¹⁰, de même le ménadisme d'Aphrodite jouant du tambourin constitue le paradigme divin de l'agitation gestuelle des femmes qui prennent part au rituel extatique de la Mère des dieux.

La narration se termine avec le dernier vers de la seconde strophe. Dans la deuxième antistrophe, qui conclut le chant, le discours revient au présent et devient exhortation explicite à la pratique des cultes bachiques. Le texte malheureusement est obscur dans les premiers et derniers vers affectés de corruptions que la critique n'est pas encore parvenue à élucider. Mais la partie centrale du discours est très claire et fournit une série d'indications qui permettent de déterminer le sens et la fonction structurale du *stasimon* entier :

« ...tu t'es attiré, ma fille, le courroux de la Grande Mère, pour avoir sans respect traité ses sacrifices. Et pourtant, redoutable est le pouvoir des nébrides tigrées, du lierre verdoyant couronnant les narthex sacrés, du rhombe circulaire qui tourne, secoué par les airs, de la chevelure bachique flottant pour Bromios, et des mystiques nuits, vouées à la Déesse ». (v. 1355-1365)

Le rituel bachique est défini avec une précision extrême, à travers les vêtements et les instruments indispensables à son exécution : nébride, thyrses, rhombe. De même pour le geste typique de la possession : la brusque secousse de la chevelure

avec le cou rejeté en arrière¹¹. Evidente également apparaît l'association de Bromios (v. 1364 sq.), c'est-à-dire Dionysos, avec la Grande Mère, qui est la destinataire du culte évoqué dans ces vers. De façon identique, dans la parodos des *Bacchantes* l'exaltation du culte bachique de Dionysos s'étend à celui de la Grande Mère Cybèle :

« Heureux l'homme fortuné, instruit du divin mystère, qui, sanctifiant sa vie, se fait l'âme d'un fervent, celui qui, dans la montagne, participe aux Bacchanales, saintement purifié, qui pratique les orgies de Cybèle, Grande Mère, et qui, brandissant le thyrs, s'orne d'un bandeau de lierre pour servir Dionysos ». (v. 72-82)

Comme on le voit, il s'agit d'un véritable *locus parallelus* du passage de l'*Hélène*¹². La même identification entre danses de Dionysos et danses de la Grande Mère avait été formulée par Pindare dans un de ses dithyrambes¹³. Précisément dans un commentaire des vers de Pindare et de ceux des *Bacchantes* d'Euripide, Strabon¹⁴ observe que les poètes, passant avec désinvolture d'un rite à un autre, veulent en réalité souligner la *koinonia* de ces rites, c'est-à-dire leur profonde affinité, leur substantielle unité sur le plan phénoménologique. Les phrases de l'*Hélène* où sont énumérés les éléments caractéristiques du ménadisme (nébride, thyrs, rhombe, et chevelure agitée) s'ouvrent avec une expression dégageant leur valeur positive : « ils ont grand pouvoir » (v. 1358). Le morceau correspondant des *Bacchantes* est introduit par une formule de *makarismos* : « Heureux l'homme fortuné » (v. 72). Les deux expressions sont équivalentes sur le plan sémantique, du moment qu'elles ont la même fonction d'évoquer l'efficacité salvatrice attribuée au ménadisme.

Mais l'éloge de l'extase religieuse est précédé, dans le chœur de l'*Hélène*, d'une indication concernant la protagoniste, indication qui ne manquera pas de susciter un certain étonnement. Il est dit qu'Hélène est l'objet de la colère de la déesse pour avoir refusé de pratiquer son culte (v. 1355-1357) : ce détail ne se trouve attesté dans aucune autre version du mythe et il semble bien être une innovation d'Euripide.

Avant de procéder à l'analyse il est opportun de rappeler les jugements de la critique sur le *stasimon* entier et en particulier sur la dernière antistrophe. L'interprétation est à peu près unanime et elle peut être résumée en deux affirmations :

1. Le chant choral est une divagation mythique sans aucun rapport avec l'intrigue et la problématique du drame. On pourrait le définir comme un *embolimon*, avec le sens exact que lui donne Aristote¹⁵. Toutefois quelques mots à la fin du chant, établissent un rapport, peu évident du reste, entre le discours sur la Mère des dieux et l'aventure du personnage principal de la tragédie.

2. L'accusation adressée à Hélène dans la deuxième antistrophe – accusation de ne pas avoir rendu à la Mère des dieux les honneurs qui lui sont dus — est une invention mythique complètement gratuite, motivée seulement par la nécessité où se trouvait Euripide de justifier en quelque sorte l'insertion d'une digression narrative complètement étrangère au sujet du drame¹⁶.

Pour ma part je n'entends pas nier que ce chant choral ait pu représenter, dans une certaine mesure, une pause de l'action : l'auditoire est ainsi distrait un moment de l'intrigue grâce à l'évocation d'une aventure mythique merveilleuse se déroulant en

terre lointaine, aventure caractérisée par un haut degré d'émotion inhérente naturellement à toute histoire sacrée. Pour illustrer le caractère particulier de ce chœur dans la production euripidéenne, nous pourrions maintenir sa classification comme « *stasimon* dithyrambique », étant entendu que ce concept, élaboré par Walter Kranz voici environ un demi-siècle, maintient intacte sa valeur heuristique¹⁷. En revanche, ce que je propose de souligner avec force, c'est que le *stasimon*, au delà de son aspect indiscutable de fugue dans le récit, a une fonction précise dans la structure dramatique ; et que l'idée d'une Hélène résistant au dionysisme, bien qu'inventée par Euripide, a des racines profondes dans le mythe traditionnel de l'héroïne et dans l'idéologie complexe attachée à la religiosité choréomanique.

Pour la compréhension de l'*Hélène* d'Euripide, essentiel est, à mon avis, l'apport critique de G. Zuntz¹⁸. Il a mis en évidence comment, dans cette tragédie, se confrontent deux niveaux distincts de discours, qui se déroulent parallèlement, mais se nourrissent continuellement l'un de l'autre. D'une part l'action, toute pétrie de coups de théâtre grossiers et invraisemblables, représentés avec un goût subtil du paradoxe et sur un ton plaisant, proche de la comédie : l'attention des chercheurs n'a pas manqué de s'y arrêter bien des fois¹⁹. D'autre part, sous-jacent, un motif de réflexion religieuse, une question qui revient avec insistance, question posée par les personnages au chœur et par le chœur aux personnages : pourquoi les dieux consentent-ils, ou même pourquoi veulent-ils que le malheur frappe également celui qui est pur de toute faute ? Le problème théologique de la justice divine se complique ultérieurement par un type de malheur humain dont l'histoire d'Hélène et de son fantôme est le paradigme mythique : un innocent est frappé du malheur mais, par une ironie du sort, son malheur consiste précisément à être accusé d'une action infamante qu'en réalité il n'a jamais commise.

En partant des indications de G. Zuntz, il est facile de démontrer que le second *stasimon*, dans son ensemble, représente le point culminant, je dirais l'objectif final, de ce discours. Nous commençons avec une scène du premier épisode. Hélène et Ménélas se sont reconnus, mais Ménélas est resté longtemps incrédule, persuadé qu'il est d'avoir laissé Hélène, peu auparavant, sur le navire. Hélène a essayé, sans guère de succès, d'expliquer l'histoire du fantôme, de l'*eidolon*, et de convaincre que celle que l'on croit être Hélène est seulement une apparence. Un membre de l'équipage survient, un serviteur. Il annonce un prodige incroyable : Hélène, l'Hélène que Ménélas a reprise avec lui après la chute de Troie, s'est dissoute dans l'air. Finalement, Ménélas, confrontant les informations données par Hélène et par le serviteur, comprend et accepte l'évidence des faits, invraisemblables mais réels.

A ce moment du drame, une première réflexion sur les événements est confiée précisément au personnage du serviteur (v. 711-721), un serviteur – il faut bien le noter – dont Euripide aussitôt souligne la noblesse d'âme, la liberté spirituelle, sans préjugé sur l'état social de l'esclave (v. 728-733). Il observe que les événements démontrent une fois de plus combien le destin des hommes est précaire, comment tout peut arriver, soit en bien, soit en mal. On peut avoir affronté les épreuves les plus dures, supporté des années de souffrance pour obtenir un but, pour croire qu'on l'a obtenu et découvrir que l'on a été berné par le sort : c'est le cas de Ménélas et de l'armée achéenne qui ont soutenu une guerre longue et sanglante pour reconquérir une

femme, pour laver une offense : ils se sont battus en réalité pour un fantôme, un mirage illusoire. On peut, en revanche, obtenir à l'improviste, sans aucun effort, par un coup de la fortune, ce qu'on a désiré si longtemps, ce que, malgré tous ses efforts on n'est pas parvenu à acquérir. Ainsi Ménélas a retrouvé finalement son épouse grâce à un naufrage imprévisible. Et Hélène, dont la réputation d'adultère a déshonoré une famille entière, est en réalité innocente de ce dont on l'a accusée pendant tant d'années. La vérité est que les dieux gouvernent les affaires des hommes selon leur caprice, sans raison plausible, et apparemment en dehors de toute logique (v. 712 sq.). Dans ce contexte, le jugement qui ouvre le discours du serviteur (v. 711 sq.) non seulement se révèle pleinement justifié, mais il acquiert de plus la consistance et l'épaisseur d'un principe théologique, valable bien au delà de l'occasion contingente pour laquelle il a été énoncé :

« combien Dieu est donc chose insondable, ondoyante et diverse »²⁰.

Bien qu'exprimées par un personnage de rang inférieur, de telles pensées, comme l'observe Richard Kannicht²¹, apparaissent adéquates également au niveau stylistique d'un chant choral et, en fait, elles sont reprises et formulées en mètres lyriques dans la deuxième strophe du premier *stasimon*. Les femmes du chœur se lamentent une fois de plus sur les malheurs passés et présents des Achéens et des Troyens, provoqués par une contestation absurde sur un objet inconsistant (v. 1107-1136). Est responsable de tout, le fantôme, le simulacre humain forgé par Héra pour tromper Paris : bien que désastreux cet acte est paradoxalement « sacré », puisque effectué par une volonté divine. « Le fantôme sacré d'Héra » (εἶδωλον ἱερὸν Ἥρας, v. 1136), tel est l'*oxymoron* qui conclut, de façon volontairement problématique, le long enchaînement des évocations douloureuses contenues dans la première partie du chant choral. Les pensées qui forment le tissu de la deuxième strophe peuvent être interprétées comme un développement du même thème : la volonté des dieux pousse dans un sens, puis dans le sens opposé, avec des issues imprévisibles (v. 1140-1143). Le cas d'Hélène, fille de Zeus, et malgré cela déshonorée sans motif par l'artifice de l'*eidolon*, montre que sont victimes de la volonté capricieuse des dieux non seulement les hommes mais aussi les demi-dieux (v. 1144-1148). Dans cet état d'incertitude totale, de véritable désordre cosmique, les catégories élémentaires de référence se brouillent et l'on ne comprend même plus la différence qu'il faut établir entre la nature divine, la nature humaine et la nature héroïque (v. 1137)²².

De cette façon, la réflexion sur l'existence humaine et sur la nature des dieux pourrait déboucher sur un refus des pratiques rituelles et du sentiment religieux lui-même. Le scepticisme théorique pourrait facilement se transformer en une sorte d'athéisme ou, du moins, d'agnosticisme. Mais bien différentes sont les issues vers lesquelles Euripide conduit le discours : son véritable but est de déduire de la problématique de l'ordre cosmique l'idée d'une religiosité plus pure, fondée sur une adhésion sincère et non contractuelle de l'homme dans ses rapports avec la divinité²³. C'est dans cette perspective qu'il se propose d'exalter la qualité et l'efficacité de

l'abandon extatique, du contact direct avec le dieu à travers le déferlement de la possession.

Donc la tâche de montrer la direction à suivre a été confiée au serviteur. A sa première intervention succède une tirade de Ménélas qui, brusquement revenu sur l'urgence de la situation, l'exhorte à retourner au navire pour rapporter à ses compagnons les événements et leur demander de se tenir prêts à agir. Avant d'obtempérer à l'ordre et d'abandonner la scène, le serviteur reprend le fil de ses pensées et prononce une autre brève *rhésis* riche de suggestions très importantes. Il part d'une réflexion sur la vanité de la divination : Chalcas, pour l'armée achéenne, et Hélénos, pour la ville de Troie, furent les devins qui durant tout le cours de la guerre continuèrent à donner prophéties et conseils rituels. Mais ni l'un ni l'autre ne furent capables de révéler aux combattants le fait le plus important, à savoir qu'ils se massacraient pour une νεφέλη, pour un nuage en forme de femme (v. 744-751). On pourrait objecter, pour défendre la divination, que les dieux eux-mêmes avaient décidé qu'Achéens et Troyens devaient rester dans l'ignorance de tout. C'est pourquoi, dans cette circonstance, la divination semblait être inefficace (v. 751). L'objection est fondée, mais elle finit par étendre, et non pas restreindre, la portée de la critique : si c'est vraiment les dieux qui induisent la mantique en erreur, justement sur les faits qu'il aurait mieux valu connaître, on ne voit vraiment pas de quelle utilité serait la consultation des devins ! (v. 753).

Après un détour on revient donc à l'idée par laquelle avait commencé le premier discours du serviteur : la divinité est δυστέκμαρτον, « insondable » (v. 712). Il faut comprendre qu'elle est « indéchiffrable », que sa volonté ne peut être interprétée par le τέκμαρ, la symbolique divinatoire. Est donc déclaré inutilisable le principal moyen de communication entre hommes et dieux garanti par la culture traditionnelle.

A ce moment du discours, le raisonnement présente un détour imprévu : la thèse finale n'est pas en fait une contestation globale du rite religieux ; c'est au contraire une pressante exhortation à adorer les dieux de façon inconditionnelle en renonçant à la médiation de la mantique (v. 753-757) :

« ... sacrifices aux dieux, implorons leurs bienfaits et renonçons à la divination, inventée pour amuser et pour leurrer la race humaine ! La flamme des autels n'enrichit point l'oisif, les bons devins sont la raison et l'énergie ».

Il faut donc remplir ses obligations envers les dieux, leur rendre scrupuleusement les honneurs dus, et les prier avec une humilité confiante d'être bienveillants et d'accéder à ce que nous désirons. Le dernier vers élargit la perspective en identifiant l'observation des devoirs religieux à une règle plus générale, celle de comprendre et d'évaluer correctement ses devoirs. Sans aucun doute, nous entrons dans la sphère des relations individuelles et des rapports sociaux (γνώμη, εὐβουλία). Cette nouvelle conception de l'éthique humaine est aussitôt approuvée par le chœur qui intervient en trimètres iambiques par la bouche du coryphée :

« Sur les devins je suis de l'avis du vieillard. Oui, l'amitié des dieux, mieux que tous les oracles, assurera la prospérité du foyer » (v. 758-760).

Ce discours, exprimé avec fermeté par le chœur en conclusion de la scène, a une fonction précise sur le plan du message dramatique : le discours du serviteur ne doit pas être interprété comme le point de vue subjectif d'un seul personnage, mais il représente une vérité objective, apte à commenter l'aventure mythique²⁴.

Le second *stasimon* s'insère dans cette ligne thématique et en constitue le couronnement. Hélène a souffert des douleurs indicibles. En premier lieu, le déshonneur, à cause d'une accusation sans fondement que les dieux ont forgée de toute pièce, en organisant une série de circonstances compromettantes et de preuves fausses. Elle semble donc la victime innocente d'une injustice totale et c'est ainsi qu'elle se considère elle-même, elle qui non seulement n'a pas commis l'adultère avec Paris mais qui a su donner l'exemple le plus illustre de fidélité conjugale en repoussant tant d'années les demandes pressantes de Théoclymène. En fait elle n'est pas innocente de toute faute, du moins sur un autre plan, sur celui de la vénération scrupuleuse des dieux que le serviteur avait définie comme l'unique moyen de prévenir, dans la mesure du possible, le malheur. Elle a négligé l'enthousiasme, la danse bachique, c'est-à-dire tout un secteur de l'activité rituelle et de la pratique morale. Elle s'est donc attiré la colère de la Grande Mère et les maux qui l'ont frappée ont été la juste punition d'une froideur religieuse. De façon cohérente avec la condamnation de la divination énoncée dans la première partie du drame ce n'est pas un devin qui dévoile la cause inattendue du malheur : ce sont les femmes du chœur, les compagnes affectueuses d'Hélène, témoins humains de son comportement quotidien. A l'autorité discutable d'un devin est substituée la certitude d'un témoignage fondé sur l'observation des faits²⁵.

L'oubli involontaire d'un acte rituel qui détermine la colère vengeresse d'un dieu est un fait constant dans le mythe grec. Il suffit de penser à la réponse de Protée au IV^{ème} livre de l'*Odyssée* (v. 472 sq.) : si la flotte achéenne est bloquée dans l'île de Pharos c'est parce que Ménélas n'a pas accompli les sacrifices nécessaires au moment de quitter l'Égypte. On peut aussi évoquer le sanglier de Calydon envoyé par Artémis contre Enée, Père de Méléagre, parce que celui-ci l'avait oubliée dans les offrandes des prémices²⁶. Ou bien on peut penser encore au mythe d'Hélène elle-même selon la version de Stésichore (*Hélène*, fr. 223) qui remonte peut-être à Hésiode (*Eoie*, fr. 176 M.W.) : l'adultère avec Paris serait une punition envoyée par Aphrodite à Tyndare, le père de l'héroïne qui l'avait négligée dans un sacrifice.

Le cas d'Hélène dans la tragédie d'Euripide est différent : ici il ne s'agit pas d'un oubli occasionnel dû à un moment de distraction. Nous nous trouvons au contraire devant un refus conscient d'un certain type de culte. Il s'agit d'une véritable erreur morale due à une conception superficielle et incomplète de la perfection féminine. Le dernier vers du *stasimon* l'exprime sans ambiguïté :

« cet orgueil qui te rendait si fière de ta seule beauté » (v. 1368).

Il faut partager pleinement la mise au point de Kannicht sur le sens exact de l'expression²⁷. Il ne faut pas comprendre qu'Hélène se vantait de sa beauté devant la déesse en suscitant sa jalousie et en l'offensant. Un concours de beauté engagé entre la Mère des Dieux et une femme mortelle n'a pas de sens. Il faut comprendre

qu'Hélène s'est soucié seulement de sa beauté, qu'elle a pensé seulement à elle, et que pour cette raison elle a négligé le culte de la déesse et ne s'est pas senti obligée d'y prendre part.

Au-delà des mots, quelle est la portée effective d'une opposition entre beauté féminine et culte de la Grande Mère décrit, comme nous l'avons vu, en terme de rituel extatique ? On ne peut répondre à la question qu'en gardant présents à l'esprit, également sur le plan anthropologique, les caractères spécifiques, les éléments distinctifs de la possession religieuse. Ces caractères et ces éléments résumés dans un ensemble de prescriptions rituelles et de considérations morales définissent une véritable idéologie propre à la culture grecque. Le phénomène a été l'objet d'une description scientifique et d'une étude comparative qui a intégré les faits pertinents de la Grèce archaïque, classique et hellénistique aux données des autres cultures, européennes et non européennes, de l'antiquité aux temps modernes. Les étapes essentielles de cette étude ont été marquées par les contributions décisives de Erwin Rohde²⁸, Erich R. Dodds²⁹ et Henri Jeanmaire³⁰. A mon sens, mérite d'être citée également l'œuvre, peut-être moins célèbre, de Ernesto De Martino³¹ sur le *tarantisme* répandu dans la culture paysanne traditionnelle de l'Italie méridionale, notamment d'Apulie.

Pour comprendre pleinement le cœur de *l'Hélène* et sa conclusion, il me semble important de souligner le principe central du ménadisme. L'excitation de la possession est une forme d'ivresse rituelle qui comporte dans toutes ses phases une violence gestuelle et conduit clairement à la perte totale du contrôle de soi-même, avec comme conséquence un état de transe obsessionnelle.

Dans une telle gestualité incontrôlée, dans cette dissolution de toutes les inhibitions, il y a perte de la dimension morale. Mais en même temps cette ritualité, ce devoir culturel, est un aspect essentiel de la dimension morale. Le dionysisme est, paradoxalement, une immoralité rituelle, devoir moral de pratiquer, dans le cadre du culte, un certain type d'immoralité. Comme l'a observé avec pénétration Froma Zeitlin³², c'est en substance « un rituel de rébellion et d'inversion » qui acquiert son efficacité dans le fait d'être perçu comme événement « contre culturel ».

Le même discours s'applique aussi à l'éthique orchestique. La fonction première de la danse, dans la culture grecque, est d'apprendre à mouvoir et à immobiliser son corps de façon réservée, élégante, harmonieuse, dans l'idée que les habitudes gestuelles introduisent à leur tour dans l'âme qualités et sentiments conformes. D'où la nécessité de distinguer entre danses positives et danses négatives du point de vue moral. Athénée, par exemple, résumant en une phrase le principe sur lequel était fondée toute la tradition musicologique, déclarait que dans la danse et même dans la façon de marcher il faut approuver la εὐσχημοσύνη et le κόσμος, c'est-à-dire les positions élégantes et ordonnées, tandis que l'on doit considérer comme honteux et donc à éviter tout mouvement qui puisse donner une impression de désordre et de vulgarité³³. Or les rites de type bachique exigeaient pour la réalisation de la transe, une danse sur un rythme déchaîné, des courses à perdre haleine, la fameuse *oreibasie*, qui s'achevait souvent, quand l'excitation avait atteint son point culminant, dans la chute sur le sol³⁴. Tout cela devait apparaître comme le contraire de la εὐσχημοσύνη et du κόσμος imposés par l'éthique orchestique.

Très significative de ce point de vue est la façon dont Platon, se référant à l'enseignement de Damon, qualifiait les rythmes opposés à ceux qui ont été reconnus conforme sur le plan moral : ἀνελευθερίας καὶ ὕβρεως ἢ μανίας καὶ ἄλλης κακίας πρέπουσαι βάσεις, « les pas de danses, les rythmes qui conviennent à la condition d'un esclave, à l'immodestie ou à la folie et à toutes autres formes de tenue reprehensible »³⁵. Il est évident que le terme *mania* indique l'état d'altération psychique, proche de la folie, produit par certaines danses, précisément la *choreomanie* connue par les Grecs au temps de Damon et de Platon à travers les rites fondés sur l'*enthousiasmos*, sur la possession. Donc du point de vue de l'*ethos* musical, de tels rites et de telles danses sont classés clairement dans la catégorie des manifestations empreintes d'intempérance et d'immoralité.

En ce qui concerne en particulier l'éducation de la femme, le principe du maintien réservé, bien plus qu'une norme générale qui doit être respectée dans l'émission des différents messages psycho-musicaux, devient lui-même l'essentiel du message. Il n'est pas seulement une règle négative, mais il définit la fonction directe, voire exclusive de la performance. Par exemple Platon, dans les pages des *Lois* où il distingue la musique masculine de la musique féminine (VII, 802d-e), soutient que si pour les hommes sont adaptés les rythmes et harmonies qui incitent à la grandeur (μεγαλοπρεπές) et au courage (ἀνδρεία), pour les femmes en revanche est adaptée une musique centrée sur les valeurs d'élégance (κόσμιον) et d'« honnêteté » (σώφρον). Le motif de la distinction est compréhensible : la noblesse, la grâce du comportement, l'eurythmie du geste, sont indispensables à la beauté (qui est la qualité féminine par excellence). Pour l'homme comme pour la femme la vertu est une synthèse de la beauté extérieure et de la noblesse intérieure. En un mot c'est la *kalokagathia*. Mais dans le modèle féminin, le premier terme, *kallos*, a une importance bien supérieure.

S'abandonner à la fureur de la danse bachique signifie donc compromettre, au moins momentanément, sa beauté en se livrant à des gestes inélégants. Selon l'accusation formulée par le chœur, c'est précisément cela qu'Hélène a voulu éviter, même au prix d'un manquement à un devoir rituel envers la Mère des dieux. Elle a pensé seulement à se glorifier de sa propre beauté (μορφῆ μόνον ἤχεις). En se concentrant sur un seul aspect de l'éthique féminine, elle a oublié que le renoncement momentané à l'εὐσχημοσύνη pouvait être plus important que l'élégance elle-même. Le choix du terme μορφῆ n'est pas dû au hasard : synonyme de κάλλος, il désigne moins la beauté physique en soi que la splendeur de l'aspect, la manifestation de la beauté physique quand elle est exprimée dans les formes voulues³⁶.

Ainsi se trouve élucidé le sens de l'innovation mythique qui attribuait à l'héroïne une faute inconnue de la tradition. Hélène, prototype de la femme, ou plus exactement de la beauté féminine, devient le prototype de la femme qui place au sommet de l'échelle des valeurs la beauté et qui évite le désordre de l'extase en refusant de se soumettre à un impératif religieux. Dans le cours de la tragédie, on pourra noter une allusion, une sorte d'anticipation concernant ce trait d'Hélène. Quand elle sort du palais où elle était entrée pour parler avec Théonoé, elle s'aperçoit de la présence inattendue d'un inconnu à l'aspect peu rassurant (il s'agit de Ménélas dont

l'habit a été déchiré dans le naufrage). Elle pense à un guet-apens tendu par Théoclymène et décide de se précipiter aussitôt sur la tombe voisine de Protée pour y trouver le statut d'inviolabilité attaché à tous les suppliants. Ecoutons les mots de son monologue (v. 543 sq.)

« Irons-nous, telle la pouliche rapide ou la Bacchante excitée par son dieu, courir et attacher nos bras au tombeau ? »*

(* traduction P. Ghiron-Bistagne).

La formule interrogative utilisée par Hélène semble exprimer une répulsion naturelle pour la course effrénée qui pourtant est nécessaire à son salut. Les deux comparaisons hyperboliques liées à l'idée de mouvement soudain marquent une distance entre l'attitude habituelle et spontanée du personnage qui parle et celle d'une bacchante.

Du reste l'idée qu'Hélène prenait un soin exagéré de sa beauté et de son aspect devait être largement répandue dans la culture attique de la fin du Vème siècle avant J.C. En sont témoins les nombreuses représentations figurées sur les vases peints où l'on voit Hélène se parant³⁷. Le thème est présent dans l'*Oreste* du même Euripide. Les vers fameux (128 sq.) où Electre rappelle amèrement comment Hélène a coupé seulement la pointe de ses cheveux en signe de deuil pour la mort de sa sœur soulignent également la préoccupation essentielle de l'héroïne : ne pas compromettre sa beauté (σώζουσα κάλλος) ; elle s'est ainsi montrée encore une fois « la femme de toujours » (ἔστι δ' ἡ πάλαι γυνή)³⁸.

La valeur paradigmatique du discours mythique développé dans le *stasimon* de l'*Hélène* trouve un autre éclaircissement dans un détail narratif sur lequel nous nous sommes déjà arrêtés. Les femmes du chœur au moment même où elles présentent Hélène comme un exemple de comportement négatif désignent publiquement l'exemple à suivre : c'est celui d'Aphrodite, « la plus belle des bienheureux » (v. 1348 sq.), qui la première s'est élancée dans l'orgie de la musique qui produit l'extase, afin de réjouir et d'apaiser la Mère des dieux³⁹.

Le rapport entre l'*Hélène* d'Euripide et le *Sigspiel* du XVIIIème siècle que la critique a souvent souligné⁴⁰ n'est pas une comparaison oiseuse entre des phénomènes artistiques bien éloignés dans le temps, mais c'est une contribution apportée à la compréhension. Dans le *Sigspiel* on trouve la même pluralité de thématiques et de registres, la même oscillation entre le sérieux et le plaisant, le farcesque et le mélodramatique, le même reflux des éléments idéologiques. Le tout uni par le rôle essentiel de la musique. Dans le passé on a attiré suffisamment l'attention sur plusieurs des messages qu'Euripide réussit à faire passer dans l'histoire d'Hélène innocente et de la guerre de Troie livrée pour un malentendu : par exemple la polémique pacifiste et la réhabilitation de Sparte dans l'imaginaire des Athéniens⁴¹. Dans cette trame serrée de motifs récurrents on trouve donc également l'appel à la religiosité et à la ritualité de type bachique. Et avec le motif de la négligence d'Hélène à l'égard de la Mère des dieux, Euripide a forgé un mythe de plus sur la résistance au dionysisme, mythe qui vient s'ajouter à ceux plus traditionnels de Lycurgue, de Penthée, des Minyades, des Proitides, etc.

Du point de vue anthropologique, les mythes de la résistance punie, les textes poétiques qui en sont les porteurs, les actions rituelles qui les évoquent, représentent une fonction du dionysisme : le moment de propagande d'un culte qui a besoin de se défendre préventivement des accusations possibles, qui a besoin d'affirmer sa propre valeur. Les diverses versions ont un développement fixe et présentent toujours la même conclusion : un héros ou une héroïne, se fiant à son propre jugement, a condamné les rites bachiques comme immoraux et s'est opposé à leur introduction dans sa cité, ou bien s'est refusé à y prendre part. La punition divine qui s'est abattue sur lui est la preuve de la fausseté de son jugement, vicié par un rationalisme à courte vue : son opposition était en fait un sacrilège. La religiosité dionysiaque, par son caractère intrinsèque, exigeait une orientation apologétique du discours. Le fait a déjà été souligné avec sa clarté habituelle par H. Jeanmaire⁴². En ceci le dionysisme est comparable au christianisme dans les premiers siècles de son histoire. La différence consiste dans le fait que le christianisme se présentait comme une négation absolue de la tradition culturelle alors que le dionysisme fonctionnait comme antithèse interne et élément fonctionnel de la stabilité de cette même culture⁴³.

Appendice A

Autres sémantèmes : enlèvement d'Hélène et enlèvement de Korè ; le mont Ida ; la Grande Mère, déesse de la mer et de la navigation.

Dans le cours de mon étude j'ai cherché à mettre en évidence une ligne thématique déterminée, qui a mon avis sous-tend l'action de *l'Hélène* d'Euripide et représente, entre autres, le principal élément de continuité entre l'action dramatique et le second *stasimon* consacré au mythe et au culte de la Mère des dieux. Bien que ce chant choral ait été jugé par la critique comme un simple intermède, il est facile de le rattacher au contexte comme nous l'avons vu. Ce rapport peut s'établir aussi sur la base d'autres éléments, secondaires par rapport à ceux sur lesquels j'ai attiré l'attention dans les pages précédentes. Etant donné leur correspondance à des associations d'idées bien ancrées dans la culture grecque de l'époque, il semble vraisemblable de ne pas les considérer comme fruits du hasard, étrangers au projet d'Euripide, ignorés de son public. Le discours serait incomplet s'il ne contenait quelques allusions aux points suivants :

1. En dehors du texte d'Euripide il y avait, dans l'horizon mythique traditionnel, une donnée fortement analogique entre les figures d'Hélène et de Korè, toutes les deux prototypes de la femme enlevée. Enlèvement plusieurs fois répété au cours de leur existence : soustraites à leurs parents dans leur enfance, elles sont de nouveau soustraites à leur époux légitime après le mariage. La parenté entre les deux personnages était explicitement soulignée par une légende qui, à première vue, n'avait d'autre intérêt que d'institutionnaliser leur lien : Thésée et Pirithoos, les

deux amis inséparables, se mirent d'accord pour que l'un et l'autre obtint pour femme une fille de Zeus. Ils organisèrent deux enlèvements se prêtant mutuelle assistance. Pirithoos aida Thésée à enlever Héléne à Sparte, alors qu'elle n'avait que douze ans, et Thésée aida Pirithoos à enlever Perséphone dans l'Hadès⁴⁴. Euripide en choisissant dans son *Hélène* la variante mythique de l'*eidolon* avait l'intention de représenter l'issue et la fin heureuse de l'enlèvement le plus célèbre dans l'histoire héroïque et humaine ; le second *stasimon*, intercalé entre les deux scènes culminantes, dans lesquelles se réalise le stratagème, devait offrir, comme en un jeu de miroirs, l'évocation solennelle de l'enlèvement le plus célèbre dans l'histoire des dieux, avec les mêmes alternatives de douleur et de joie, en rapport avec les deux moments nodaux de la recherche et des retrouvailles⁴⁵.

L'opération présente un détour artistique caractéristique d'Euripide. Sont confrontées deux techniques narratives antithétiques : d'une part la représentation dramatique, celle de la tragédie, qui par les exigences du dialogue est plus analytique et détaillée ; d'autre part le récit à la troisième personne, très synthétique et efficace, caractéristique de l'hymne religieux. Pour le dire en termes platoniciens, à la διήγησις διὰ μιμήσεως des épisodes s'oppose l'ἀπλῆ διήγησις ou la διήγησις δι' ἀπαγγελίας du *stasimon*⁴⁶.

Pour revenir sur les affinités Héléne-Korè, on ne manquera pas d'observer que celles-ci sont suggérées, ou mieux encore, anticipées déjà dans les derniers vers de la *parodos* : au moment même où Paris prenait possession de l'*eidolon*, Héra envoyait Hermès enlever la véritable Héléne, surprise pendant qu'elle cueillait des fleurs (v. 241-249). Or la cueillette des fleurs est précisément l'occupation de Korè et de ses compagnes quand elle est surprise par Hadès. La scène célèbre est décrite avec abondance de détails au début de l'hymne homérique à Déméter (v. 5-16, 417-429)⁴⁷. Euripide y fera allusion lui-même, précisément dans le second *stasimon* (v. 1312-1314)⁴⁸.

2. Une observation de W. Scott, oubliée à tort par la critique, mérite d'être rappelée et mise en valeur : « Tous les ennuis d'Héléne viennent de l'Ida. Sur l'Ida eut lieu le fameux jugement de Paris (v. 24) ; c'est de l'Ida que partit Paris (v. 29, 232-234) pour cette recherche de mauvaise augure qui aboutit à l'exil d'Héléne et à sa mauvaise réputation en Grèce. Donc c'est certainement la suprême maîtresse de l'Ida, la Mère de la Montagne, qui a provoqué la mésaventure. Héléne a dû susciter la colère de la Mère des dieux et c'est cela qui est la cause de ses malheurs »⁴⁹.

3. Parmi tant d'attributs divers, la Mère des Dieux, la Grande Mère, a en particulier celui d'être une divinité marine à laquelle on adresse des prières et des vœux avant une traversée ou durant les tourments d'une tempête⁵⁰. Dans la tragédie d'Euripide, les prisonnières grecques racontent son mythe et exhortent la protagoniste à rendre à la déesse les honneurs qui lui sont dus précisément au moment où Héléne et Ménélas s'embarquent, avec la perspective d'une lutte armée, sur le bateau puis d'une longue traversée pour revenir dans leur patrie. En tenant compte de ces deux niveaux de discours, extratextuels et textuels, il est facile de reconnaître au chant choral la valeur d'un hymne propitiatoire adressé à une déesse de la mer.

Appendice B

Vers 1353 sq.

Comme je l'ai déjà dit⁵¹, j'ai conduit l'analyse en laissant de côté toute hypothèse sur le contenu exact des vers 1353-1354. J'ai proposé une interprétation du second *stasimon* fondée exclusivement sur les données objectives du texte de la tragédie indépendamment de toute reconstruction conjecturale. Je n'entends pas maintenant approfondir une reconstruction personnelle qui s'ajouterait aux nombreuses autres conjectures déjà exprimées par la critique, sans offrir un apport effectif à la solution du problème. En réalité on ne peut que donner raison à Kannicht⁵² quand il affirme que l'histoire même des tentatives de correction démontre l'impossibilité de retrouver le texte original des deux *cola*.

Toutefois, d'après ce qui a été dit dans les pages précédentes, se dégage une indication générale qui n'est pas sans valeur pour orienter l'interprétation. S'il est vrai qu'Euripide a esquissé dans l'aventure d'Hélène un mythe de résistance au ménadisme, il paraît hors de propos de supposer que dans les deux vers en question il s'agisse d'un acte sacrilège précis commis par Hélène, appelée « ma fille » au vers 1356. Prenons le texte et la traduction que donne Grégoire dans l'édition des Belles Lettres aux vers 1353-1354

ἴΩν οὐ θέμις <σ'> οὔθ' ὄσια
ἐπειρῶ σοῖς ἐν θαλάμοις,

« Tu as sans doute, en ta demeure, osé des choses interdites par la loi, par la piété »...⁵³.

Cette lecture, comme toute autre orientée dans le même sens, soulève une série d'apories :

1. Les vers 1358-1365 expriment l'exaltation des rites bachiques et l'invitation pressante à les pratiquer. La comparaison avec les vers des *Bacchantes*⁵⁴ confirme cette valeur de simple renvoi à la religiosité extatique. Il s'agit donc d'un schéma discursif qui ne semble pas pouvoir être utilisé comme argument dans une accusation contre quelqu'un qui aurait commis une infraction précise dans un rite déterminé.

2. Il n'est pas douteux qu'Euripide, dans *Hélène*, ait voulu réhabiliter l'héroïne en en faisant un personnage largement positif. Pourquoi aurait-il dû, dans la limite de ces deux vers, lui attribuer un comportement impie, et l'accuser d'une profanation volontaire dénuée de sens même du point de vue psychologique ? Une telle invention, outre son inconvénient sur le plan dramatique, aurait eu le désavantage de paraître arbitraire au regard de la tradition mythique. D'ailleurs tous les critiques qui ont vu dans ces vers une condamnation d'un acte sacrilège ont dû élaborer des théories compliquées dont l'artifice se passe de commentaire⁵⁵.

3. Le vers final de l'antistrophe et du *stasimon* entier affirme que la faute d'Hélène réside dans le souci exclusif qu'elle a de sa beauté.

En conclusion il est probable que le vers 1353 sq. contienne la simple constatation qu'Hélène a négligé ou refusé la pratique du ménadisme en l'honneur de la Grande Mère. Une telle négligence était en elle-même une offense. Vouloir compléter le texte sur ce point ne me semble pas un exercice utile.

Appendice C

Réminiscence de *l'Hélène* dans les *Bacchantes*.

Nous avons vu que dans *l'Hélène* un rôle très important est réservé au serviteur qui assume les fonctions du messager et du sage. Au moment même où il annonce que l'image d'Hélène, l'*eidolon*, s'est dissoute dans l'air, il énonce les motifs de réflexion qui seront développés dans les chants suivants. Il est intéressant de noter que dans les *Bacchantes*, tragédie qui affronte le thème du ménadisme de façon bien plus directe, Euripide montre clairement le rappel de ce personnage.

Le deuxième messager des *Bacchantes* celui qui a la tâche de raconter la fin de Penthée décapité par sa mère, déclare, exactement comme le serviteur dans *l'Hélène*, qu'il se sent solidaire de la famille de ses maîtres. Il affirme que ce sentiment représente un élément de liberté capable d'anoblir d'une certaine manière un esclave malgré la situation sociale inférieure de celui-ci⁵⁶. A la fin de son récit, il se permet une réflexion générale sur l'essence de l'éthique humaine, sur la sagesse qui se résume au respect des dieux et à l'observation des rites. Il est évident qu'il s'agit particulièrement du culte bachique.

Le parallélisme des deux discours est remarquable et il mériterait d'être souligné dans les commentaires des deux drames.

La série de ces correspondances ponctuelles, qui dessinent une identité structurale entre les rôles dévolus aux deux personnages, semble condamner l'exclusion du vers 1028 des *Bacchantes* proposée par la plupart des critiques, ce vers par ailleurs coïncidant mot pour mot avec les vers 54 de *Médée*.

NOTES

1. Scholie, Aristophane, *Grenouilles* 67.
2. La contradiction qui caractérise les personnages et particulièrement Dionysos a été récemment étudiée par J.P. Vernant, « Le Dionysos masqué des *Bacchantes* d'Euripide », *L'Homme* 25, 1985, p. 31-58 (voir surtout p. 46-48).
3. Utile synthèse d'histoire de la critique dans R. Nihard, « Le problème des *Bacchantes* d'Euripide », *Musée Belge* 16, 1912, p. 91-119; W. Schmidt, *Geschichte der griechischen Literatur* I, 3, München, 1940, p. 667-669; 683-685; E.R. Dodds, Euripides, *Bacchæ*, edited with Introduction and Commentary, Oxford, 1960² (1944¹), p. XL-L; H. Grégoire, *Euripide* VI 2, Belles Lettres, Paris, 1961, p. 231-237.
4. « Euripides the Irrationalist », *Class. Rev.* 43, 1929, p. 97 sq.; « Maenadism in the *Bacchæ* », *Harv. Theol. Rev.* 33, 1940, p. 155 sq. (réimprimé partiellement dans *The Greeks and the Irrational*, Berkeley-Los Angeles, 1951, appendix I); *op. cit.* (*supra* n. 3).
5. *Euripides and Dionysus. An Interpretation of the Bacchæ*, Cambridge, 1948.
6. Recueil des études les plus récentes dans H. Merklin, *Gott und Mensch im « Hippolytos » und « Bakchen » des Euripides*, Diss. Freiburg im Breisgau, 1964, p. 30-39; H. Oranje, « Euripides' *Bacchæ*. The Play and its Audience », *Mnemosyne* suppl. 78, Leiden, 1984, p. 7-19.
7. Cf. H. Grégoire, *Euripide* V, Belles Lettres, Paris, 1961² (1950¹), p. 9 sq.; A.M. Dale, Euripides, *Helen*, edited with Introduction and Commentary, Oxford, 1967, p. XXIV; R. Kannicht, Euripides, *Helena*, herausgegeben und erklärt, Heidelberg, 1969, I, p. 78 sq.
8. « La Madre degli dei nell'*Elena* di Euripide: tragedia e rituale », *Quaderni di Storia* 18, 1983, p. 155-195.
9. Homère, *Hymne à Déméter*, v. 195-205.
10. Cf. U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Der Glaube der Hellenen*, Basel, 1956³ (1932¹), II, p. 52; E. De Martino, « I Gephyrismi », *Stud. mat. stor. rel.* 10, 1034, p. 64 sq.; M.P. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion* I³, München, 1967, p. 657 sq.
11. E.R. Dodds, *Harv. Theol. Rev.*, (*op. cit. supra* n. 4), p. 160 sq. = *The Greeks and the Irrational*, p. 273 sq.; Euripides, *Bacchæ*, p. 185 ad v. 864 sq.
12. Il est étrange que la ressemblance n'ait pas été relevée dans les commentaires de l'une ou l'autre tragédie. Voir aussi *Bacchantes*, v. 862-867.
13. Pindare, *Dithyrambe* 2, 3-11, éd. Puech, Belles Lettres = fr. 70b, 3-11, Sn.-Maen.
14. Strabon, 10, 3, 13.
15. *Poet.* 18, 7 (1456a 28-32).
16. Puisqu'il s'agit de *communis opinio* il ne me semble pas nécessaire de fournir une information bibliographique. A titre d'exemple on peut citer le manuel de W. Schmid (cf. *supra* n. 3), p. 513 sq. et le commentaire de A.M. Dale (cf. *supra* n. 7), p. XIII, 147. La position de R. Kannicht est étrange (*op. cit. supra* n. 7): il estime (II, p. 327 sq.; 333-335), sur la base de remarques non dénuées de fondement, que le *hieros logos* du *stasimon* doit avoir une fonction précise dans le drame. Mais il se limite à souligner la difficulté d'interprétation et avoue son impuissance à formuler une hypothèse.

17. W. Kranz, *Stasimon*, Berlin, 1933, p. 251 sq. (en particulier sur le deuxième *stasimon* de l'*Hélène*, p. 256). Sa perspective a été reprise, à propos du deuxième *stasimon* de l'*Hélène*, par M.C. Martinelli, «L'elemento narrativo nel secondo stasimo delle *Baccanti*», *Annali Scuola Normale Pisa, Classe Lett. Filos.*, Serie III, 8, 1978, p. 355-373. Sur les discussions soulevées par la notion de *stasimon dithyrambique* dans les dernières œuvres d'Euripide, cf. C. Prato, «Il coro di Euripide: funzione e struttura», *Dioniso* 56, 1985 (à paraître).
18. «On Euripides' Helena: Theology and Irony», *Entret. Hardt* 6, 1958, p. 201-241. Plusieurs des idées qui sont à la base de son discours avaient trouvé expression, bien entendu moins systématique, dans W. Scott, «The "Mountain-Mother" Ode in the Helena of Euripides», *Class. Quart.* 3, 1909, p. 161-179, surtout 167-170.
19. La littérature sur le caractère peu «tragique» de l'*Hélène*, sur ses rapports avec le genre comique, satyrique, ou romanesque est infinie. Entre autre, voir A.W. Verrall, *Essays on Four Plays of Euripides*, Cambridge, 1905, p. 43 sq.; H.D.F. Kitto, *Greek Tragedy*, London, 1950² (1939¹), p. 312 sq.; G.M.A. Grube, *The Drama of Euripides*, London, 1961² (1941¹), p. 332 sq.; A. Rivier, *Essai sur le tragique d'Euripide*, Lausanne, 1944, p. 176-178; A. Maniet, «*Hélène*, comédie d'Euripide», *Et. Class.* 15, 1947, p. 305-322; A. Newton Pippin, «Euripides' *Helen*: a Comedy of Ideas», *Class. Philol.* 55, 1960, p. 151-163, publié par la suite en allemand dans *Euripides*, Herausgegeben von E.R. Schwinge, Darmstadt, 1968, p. 392-416; B.M.W. Knox, «Euripidean Comedy», *The Rare Action*, Essays in Honor of Francis Fergusson, ed. by A. Cheuse and R. Koffler, New Brunswick, 1971, p. 68-96; D. Ferrin Sutton, «Satyric Qualities in Euripides' *Iphigeneia at Tauris* and *Helen*», *Riv. st. class.* 20, 1972, p. 321-330; U. Albini, *Parola del Passato* 28, 1973, p. 326 sq. En revanche ont insisté sur le côté tragique du drame Ch. Segal, *Tapa* 102, 1971, p. 553-614 et E. Masaracchia, *Helikon* 17, 1977, p. 162-177; *Quad. Urb.* 47, 1984, p. 123.
20. H. Grégoire, *op. cit.* (*supra* n. 7), p. 79, n. 1, cherche à minimiser la portée du discours en soutenant que dans de tels passages le mot *theos* est synonyme de *tyché*. Mais il finit par réfuter sa propre interprétation p. 97, n. 1.
21. *op. cit.* (*supra* n. 7) II, p. 202.
22. Pour l'interprétation de ὅτι θεός ἢ μὴ θεός ἢ τὸ μέσον, cf. U. von Wilamowitz-Moellendorff, *op. cit.* (*supra* n. 10), I, p. 361, n. 1.
23. On retrouvera une conception tout à fait analogue du rapport homme-dieu dans l'œuvre de Platon: cf. E.R. Dodds, *The Greeks and the Irrational* (*supra* n. 4), p. 222.
24. A.M. Dale, *op. cit.* (*supra* n. 7), p. 117 sq. interprète de manière différente les vers 744-760: «How sacrifice and prayer would have helped in this situation is not explained and concentration at such length on a minor side-issue is undoubtedly a typical reaction of the limited mind and outlook (as of the Servant)». Comme je m'efforce de le démontrer, c'est tout le contexte qui explique «comment le sacrifice et la prière auraient été utiles dans cette situation».
25. Noter la correspondance lexicale entre le précepte énoncé par le serviteur τοῖς θεοῖσι χρῆ | θύοντας αἰτεῖν ἀγαθὰ (v. 753 sq.) et la formulation du reproche adressé par le chœur à Hélène: θυσίας | οὐ σεβίζουσα θεῶς (v. 1356 sq.). Les

- mots relatifs au sacrifice (θύοντας-θυοίας) font écho à ceux relatifs à la divinité (θεοισι-θεός).
26. *Il.*, 9, 529 sq.; Bacchyl. 5, 94 sq.; Ov., *Met.*, 8, 270 sq.; Apollod. I, 8, 2; Hygin *Fab.* 172.
 27. *Op. cit.* (*supra* n. 7), II, p. 358.
 28. *Psyche, Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, II Freiburg in Brisgau 1898² (1894¹).
 29. *Supra* n. 4.
 30. *Dionysos, histoire du culte de Bacchus*, Paris, 1951.
 31. *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Milano, 1976³ (1961¹).32. «Cultic Models of the Female: Rites of Dionysus and Demeter», *Arethusa* 15, 1982, p. 129-157, p. 130 et 132.
 33. Ath. 14, 628d. Voir H. Ryffel, «*Eukosmia*. Ein Beitrag zur Wiederherstellung des Areopagitikos des Damon», *Mus. Helv.* 4, 1947, p. 23-38 et F. Lasserre, «Le drame satyrique», *Riv. filol. istr. class.* 101, 1973, p. 273-301.
 34. Sur ce dernier élément cf. Euripide, *Bacchantes* 135 sq. avec la note *ad. loc.* de Dodds, *op. cit.* (*supra* n. 3), p. 87.
 35. Plat. Rép. 3, 400b = Damon, Fr. Vorskor. 37 B 9 D.-K⁶. (I, p. 384).
 36. Le terme *morphè* «aspect», «apparence», «forme», tend, dans certains textes, à prendre le sens de «attitude», «geste». Voir Dionys. Hal. *Ant. Rom.* 14, 9, 4.
 37. Voir deux hydries à figures rouges, British Museum E 226 (premier quart du IV^eme siècle avant J.C.) et Berlin, n° 3768 : dans le premier exemple le nom d'Hélène est inscrit, dans le second la figure de Paris, aisément identifiable en compagnie des Dioscures, confirme la présence d'Hélène. De nombreuses représentations du motif apparaissent entre la fin du V^eme siècle et le début du IV^eme siècle : cf. F. Chapouthier, *Les Dioscures au service d'une déesse. Etude d'iconographie religieuse*, Paris, 1935, p. 135 ; H. Metzger, *Les représentations dans la céramique attique du IV^eme siècle*, Paris, 1951, p. 279-281 et 285 ; L.B. Ghali-Kahil, *Les enlèvements et le retour d'Hélène dans les textes et les documents figurés*, Paris, 1955, p. 61 sq., 165-168. Ch. Picard, *ap. Metzger (op. cit., p. 285, n. 1)* a observé justement que la toilette d'Hélène devait être figurée dans *Illiopersis* de Polygnote peinte dans la Leschè des Cnidiens à Delphes (voir Pausanias 10, 25, 4). Le motif se retrouve également sur les miroirs étrusques : E. Gerhard, «Die Schmückung der Helena», *Programm zum Berliner Winckelmannsfest* 4, 1844, p. 1-12 : *Etruskische Spiegel* II, Berlin, 1845, pl. 211-216.
 38. Dans le même sens une scholie de l'*Odyssée* 4, 11 note : «Parce que Hélène avait mis au jour seulement Hermione ? Car enfanter plusieurs fois altère la beauté des femmes».
 39. L'analogie-antithèse entre l'extase bachique et la passion érotique, entre Dionysos et Aphrodite, est un thème commun dans la culture grecque. Voir l'épigramme de *l'Anthologie Palatine*, VI, 74, 5 sq. : «Pardonne-moi, Dionysos, j'ai abandonné tes chœurs de danses, et c'est Cypris dont les bacchanales, plutôt m'attirent».
 40. G. Zuntz, *op. cit.* (*supra* n. 18), p. 203, 225 sq. C. Questa, *Il ratto dal serraglio, Euripide, Plauto, Mozart, Rossini*, Bologne, 1979, consacre davantage son attention en général sur l'opéra-bouffe du XVIII^eme et XIX^eme siècle.

41. H. Grégoire, *op. cit.* (*supra* n. 7), p. 23 sq., 31 ; E. Delebecque, *Euripide et la guerre du Péloponnèse*, Paris, 1951, p. 322-346 ; « Euripide e la Sicilia », *Dioniso* 43, 1969, p. 227-245, p. 241-244 ; R. Goossens, *Euripide et Athènes*, Bruxelles, 1962, p. 575-580 ; R. Kannicht, *op. cit.* (*supra* n. 7), I, p. 53-57 ; E. Degani, « Democrazia ateniese e sviluppo del dramma attico, La tragedia », *AA.VV. Storia e civiltà dei Greci*, Direttore R. Bianchi Bandinelli, II, 3, Roma, 1974, p. 255-310, 306 sq.
42. *op. cit.* (*supra* n. 29), p. 67, 85.
43. Lasserre (*supra* n. 32) a mis en évidence combien la figure mythique du satyre constitue une sorte d'anti-paradigme : il est un modèle de comportement aberrant destiné à provoquer, au besoin sur le mode burlesque, une réprobation et une répulsion grâce auxquelles les normes se trouvent rétablies. La figure de la bacchante est elle aussi un anti-paradigme, mais en un sens différent : elle offre en positif le modèle de la libération orgiastique. Voir la définition très éclairante de J.P. Vernant, *art. cit.* (*supra* n. 2), p. 38 : « il s'agit de faire pour un moment, dans le cadre de la cité, avec son accord, sinon sous son autorité, l'expérience de devenir autre, non pas dans l'absolu, mais par rapport aux modèles, aux normes, aux valeurs propres à une culture déterminée ».
44. Apollod. *Epit.* I, 23. Voir aussi Diod. 4, 63 ; Plut. *Thes.* 31 ; Hygin. *Fab.* 79 ; etc.
45. On doit écarter l'hypothèse de G. Walsh, *The Relief Odes of Euripides*, Diss. Yale Univ., 1974, p. 107-131, qui établit artificiellement une homologie entre Hélène et la Mère des Dieux. Avant lui le rapprochement avait été suggéré par J.P. Guépin, *The Tragic Paradox. Myth and Ritual in Greek Tragedy*, Amsterdam, 1968, p. 125-127. A la rigueur on pourrait établir une équation Hélène : Korè / Ménélas : Mère des dieux. Mais une identification plus poussée entre le mari abandonné et la Mère des dieux ne pourrait être que ridicule et étrangère à la sémantique du texte.
46. Cf. Platon, *Rép.*, III, 392 d 2 sq.
47. Cf. aussi Diod. 5, 3, 2 sq.
48. Dans Euripide, *Ion*, v. 887-896, le thème de la jeune fille enlevée pendant qu'elle cueillait des fleurs est illustré dans l'aventure de Créuse et d'Apollon.
49. *Art. cit.* (*supra* n. 18), p. 169.
50. Apollon. Rhod. I, 1092 sq. ; Diod. 3, 55, 8. Cf. H. Graillet, *Le culte de Cybèle mère des dieux à Rome et dans l'empire romain*, Paris, 1912, p. 199 sq. ; F. Hartog, *Le miroir d'Hérodote, Essai sur la représentation de l'autre*, Paris, 1980, p. 88.
51. Voir *supra*.
52. *Op. cit.* (*supra* n. 7), II, p. 354 *ad. loc.*
53. *Op. cit.* (*supra* n. 7), p. 106.
54. Voir *supra*.
55. Voir J.G. Droysen, *Des Aristopanes Werke*, III, Berlin, 1838, p. 231 ; E. Preuss, *De Euripidis Helena*, Diss. Leipzig, 1911, p. 44 sq. ; H. Grégoire-R. Goossens, « Les allusions politiques dans l'Hélène d'Euripide ; l'épisode de Teucros et les débuts du Teucride Evagoras », *Académie des Inscriptions et Belles Lettres, Comptes rendus des séances*, 1940, p. 206-227 ; H. Grégoire, *op. cit.* (*supra* n. 7), p. 13-17 ; E. Delebecque, *op. cit.* (*supra* n. 40), p. 337-343 ; *art. cit.* (*supra* n. 40), p. 243. Tous ces érudits finissent par recourir à

l'hypothèse, en vérité improbable, qu'Euripide avait voulu faire allusion à Alcibiade et à la profanation des Mystères d'Eleusis.

56. *Bacchantes*, v.1024-1028 : cf. *Hélène*, v.722-733. L'idée qu'un esclave puisse avoir une âme noble et que cette noblesse se manifeste par son affection et sa loyauté envers ses maîtres est un motif récurrent dans l'œuvre d'Euripide : voir W. Schmidt, *op. cit.* (*supra* n. 3), p. 510, 5.

Giovanni Cerri

TRAVESTIS ET TRAVESTISSEMENTS DANS LES COMÉDIES D'ARISTOPHANE

par Suzanne SAID
Université de Strasbourg II

Dans le théâtre grec où tous les rôles étaient tenus par des hommes, le sexe des personnages était marqué par une série de signes symboliques. Une étude de ces signes et des moyens mis en œuvre par la scène athénienne pour « jouer l'autre »¹ s'impose particulièrement à propos des comédies d'Aristophane (je me limiterai ici aux pièces intégralement conservées) où ces signes sont clairement identifiables, puisque les scènes de travestissement se déroulent souvent sous les yeux des spectateurs.

Ce sujet se situe d'ailleurs au carrefour d'une série de recherches actuelles :

- Recherches sur les images de la femme dans l'Antiquité. On abandonne en effet de plus en plus les synthèses reconnues impossibles et les schémas séduisants mais simplistes qui rangeaient la femme du côté de la nature et de l'*oikos* et identifiaient systématiquement l'homme à la culture et à la *polis* pour cerner précisément les représentations du féminin dans les différents genres littéraires, comme le montrent les articles récents de F. Zeitlin² et H. Foley³ ou le *Cahier de Fontenay* sur « Aristophane, les femmes et la cité »⁴.

- Recherches sur le spectacle et les effets scéniques. On compte en effet plusieurs articles récents consacrés au sens des scènes de déguisement et à la valeur symbolique du costume et du masque dans la tragédie⁵. Aristophane n'a pas été oublié non plus, comme en témoigne l'article brillant, mais rapide, de F. Muecke⁶.

- Recherches sur les procédés de la *mimesis* et la nature de l'illusion théâtrale. Sans doute sous l'influence du théâtre contemporain, les critiques sont en effet devenus attentifs aux œuvres et aux scènes qui s'interrogent sur les conditions de la fiction théâtrale. Il n'est question que de « métathéâtre » ou de « play within the play » dans les *Bacchantes* d'Euripide ou dans les comédies d'Aristophane⁷. Et cette convergence sert même d'argument à certains⁸ pour démontrer la parenté structurelle de la dernière tragédie d'Euripide avec le genre comique.

Pour le traiter, il me paraît indispensable de m'interroger, dans un premier temps, sur le rôle du costume et du travestissement dans la tragédie. Car la comédie s'est, dans une large mesure, « définie par opposition à la tragédie »⁹ et s'est dotée, dès le début, de conventions systématiquement différentes. Je ferai ensuite un inventaire des moyens employés par la comédie pour signifier sur la scène le féminin, mais aussi le masculin et l'efféminé. Je m'intéresserai enfin aux scènes où des femmes se déguisent en hommes et réciproquement.

I. Illusion tragique et costume.

Ce qui caractérise la tragédie, c'est une restriction volontaire du domaine où s'exerce l'illusion théâtrale et une remarquable économie des moyens mis en œuvre pour la créer.

La tragédie s'interdit en effet de ressusciter les morts, alors qu'Aristophane n'hésite pas à faire remonter des Enfers le poète Eschyle, dans les *Grenouilles*. Elle ne fait apparaître que des fantômes, comme Darius dans les *Perses*, Clytemnestre dans les *Euménides* ou Polydore dans *Hécube*. La seule exception qui vient immédiatement à l'esprit, c'est-à-dire *l'Alceste* d'Euripide, où Héraclès réussit à ramener l'héroïne à la vie, confirme en fait la règle, puisque, selon toute vraisemblance¹⁰, *l'Alceste* tenait lieu de drame satyrique dans la tétralogie représentée en 438.

Elle n'annule pas non plus les effets de l'âge. A la différence de Démos qui retrouve une nouvelle jeunesse et apparaît dans tout son éclat à la fin des *Cavaliers*, le rajeunissement miraculeux d'Iolaos dans les *Héraclides* n'est à aucun moment mis en scène. Il n'est que raconté par un messager¹¹. Et Dionysos, dans les *Bacchantes*, n'accorde à ses deux fidèles, Cadmos et Tirésias, qu'un « oubli passager de leur vieillesse »¹².

Elle refuse enfin les métamorphoses. Alors que l'intrigue d'une comédie comme les *Oiseaux* repose entièrement sur le fait qu'il est possible pour des hommes de se changer en oiseaux, la transformation d'un être humain en animal se situe toujours hors des limites temporelles de la tragédie¹³. A l'intérieur du temps tragique, les métamorphoses ne sont jamais que des métaphores ou des visions. Métaphores dans *Hécube* où elles disent la sauvagerie d'une humanité dégradée, avec une héroïne assimilée à une « chienne assoiffée de sang » et un Polymestor transformé en « fauve des montagnes »¹⁴. Visions dans les *Bacchantes* où le délire des Bacchantes et la folie d'Agavè expliquent seuls la confusion de Penthée avec une « bête », tantôt « lion des montagnes » et tantôt « jeune taureau »¹⁵.

Pour créer l'illusion théâtrale et distinguer entre le féminin et le masculin, la tragédie semble jouer assez peu des costumes. La robe qui descendait jusqu'aux chevilles et couvrait aussi les bras convenait aussi bien aux personnages masculins qu'aux personnages féminins¹⁶. Il n'y avait pas non plus de différence au niveau de la couleur : le blanc, le noir et, plus rarement, le pourpre sont portés aussi bien par des hommes que par des femmes. Il en va peut-être autrement pour le safran, car la

tragédie ne prête des robes safranées qu'à des femmes (Iphigénie dans *Agamemnon*, Antigone dans les *Phéniciennes*) ou à des déesses (Athéna dans *Hécube*)¹⁷. Tout comme les vêtements, les chaussures, appelées le plus souvent ἀρβύλη, sont les mêmes pour les personnages masculins et les personnages féminins¹⁸.

Seuls les masques disent la différence des sexes : ils sont normalement clairs pour les femmes et sombres pour les hommes¹⁹. La règle n'est pas sans exceptions, mais celles-ci sont toujours riches de sens. Dans les *Suppliants* d'Eschyle, les Danaïdes, qui sont originaires d'Égypte, attirent elles-mêmes l'attention des spectateurs sur leur « joue mûrie au soleil du Nil » (v. 70) et leur teint « bruni des traits du soleil » (v. 154-155). On peut donc supposer que leurs masques étaient à peu près identiques, pour la couleur, à ceux des hommes. Leur apparence les désignait donc comme des femmes viriles, ce qui explique sans doute que Pélasgos les assimile aux « vierges carnassières » que sont les Amazones (v. 287) quand il les voit pour la première fois. Et cette apparence ne mentira pas puisqu'elles égorgeront leurs époux dans la suite de la trilogie. Inversement, Dionysos, dans les *Bacchantes* (et sans doute aussi dans les *Edoniens* d'Eschyle où il est appelé γύνυις et χλούνης²⁰) n'a pas seulement l'air souriant²¹ et le teint vermeil²². Il est aussi blanc qu'une femme, comme le montrent les paroles de Penthée qui s'étonne de la « peau blanche » (v. 457) de cet « étranger à l'allure de femme » (v. 353). Ici encore, l'infraction à la convention n'est pas gratuite. Elle traduit l'ambiguïté fondamentale d'un dieu en qui « fusionnent toutes les catégories tranchées, toutes les oppositions nettes qui donnent à notre vision du monde sa cohérence »²³.

La tragédie est tout aussi économe d'effets scéniques liés à des changements de costume ou de masque.

Les pièces conservées d'Eschyle ne nous fournissent que deux exemples de tels changements (dans les *Choéphores*, le déguisement d'Oreste en « étranger, avec un bagage complet » (v. 560) ne compte pas, puisqu'Oreste a cette apparence dès le prologue et n'en change pas pendant toute la pièce). Le premier est sûr et se déroule hors scène. Dans les *Perses*, Atossa qui portait une robe d'une pompe tout orientale et avait ébloui le chœur de son éclat lors de sa première entrée²⁴ réapparaît, aux vers 607-608, sans doute vêtue de noir, en tout cas « sans son char, sans son faste passé ». Ce changement de costume, comme l'opposition entre la splendeur du costume de Darios et les haillons de Xerxès, traduit de manière spectaculaire le renversement de fortune que Salamine a entraîné pour les Perses²⁵. Le second exemple est plus discuté. Tout dépend en effet de l'interprétation que l'on donne du vers 1028 des *Euménides*, où Athéna ordonne d'honorer de vêtements de pourpre un objet non précisé (φοινικοβάπτιους ένδυτους έστήμασι τιμάτε). Le passage fait difficulté. La plupart des éditeurs depuis Hermann admettent d'ailleurs l'existence d'une lacune entre les vers 1027 et 1028²⁶. L'absence d'un objet grammatical explique que les critiques ne se soient pas accordés sur l'identité de ceux qui revêtent ces vêtements de pourpre. Pour certains, dont P. Mazon²⁷, il s'agit des servantes d'Athéna. Mais la plupart des commentateurs admettent que ces parures sont destinées à honorer le chœur des Euménides²⁸. Ces déesses, qui étaient jusqu'ici vêtues de noir²⁹ comme il sied à des filles de la Nuit, revêtiraient un manteau de pourpre au-

*dessus*³⁰ de leurs robes. Il ne s'agit donc pas *stricto sensu* d'un changement de costume, mais de l'addition d'une pièce supplémentaire. Cette transformation de l'apparence des Euménides a une valeur symbolique parfaitement claire³¹. La robe noire et le masque terrifiant³² qu'elles continuent à porter montrent qu'elles continuent à incarner « l'effroi » (τὸ δεινόν), mais la pourpre qui les revêt témoigne des honneurs qui sont désormais les leurs et de la réintégration dans une communauté de celles qui avaient été jusqu'ici traitées en parias. C'est aussi une manière de visualiser l'établissement d'un ordre juste et le passage du négatif au positif qui s'opère à la fin de la trilogie. Car la pourpre est enfin utilisée comme elle doit l'être³³ pour honorer les dieux. Elle cesse d'être un piège où se prennent les rois : piège des tissus (qui sont aussi des « vêtements »³⁴) de pourpre que Clytemnestre déploie sous les pas d'Agamemnon, piège aussi de la robe³⁵ qu'elle lui tend au sortir de son bain, pour mieux le paralyser avant de le frapper.

Le théâtre de Sophocle est plus sobre encore. C'est uniquement dans le *Philoctète* qu'un personnage, d'ailleurs mineur, transforme son apparence en changeant de costume. Le marin chargé par Ulysse de faire le guet dans le prologue (v. 45) doit réapparaître en ayant adopté l'allure et les manières d'un patron de vaisseau³⁶. Comme dans les *Choéphores*, le déguisement est donc mis ici au service de la ruse (δόλωσας, v. 129). Les changements de masques, qui se produisent deux fois, sont autrement significatifs. Dans *Ajax*, le héros triomphant (et aveuglé) du prologue réapparaît effondré, après « s'être arraché cheveux à pleines mains » (v. 310) à la découverte du désastre. L'acteur avait donc remplacé son premier masque par un masque aux cheveux courts caractéristiques du deuil³⁷. De même, dans l'exodos d'*Edipe Roi*, il faut bien admettre qu'Edipe se montre tel que le décrit le messager après son aveuglement, avec des orbites vides et un visage ensanglanté³⁸, offrant au Chœur le spectacle d'un « malheur horrible à voir » (v. 1297). Le masque s'est donc substitué au costume pour dire le malheur du héros. Cette substitution est peut-être liée au progrès de l'intériorité dans le théâtre de Sophocle³⁹.

Dans les tragédies d'Euripide (à l'exception des *Bacchantes* sur lesquelles je reviendrai), les changements de costumes restent assez rares. Comme ses prédécesseurs, Euripide a recours à eux pour visualiser le passage du bonheur au malheur. Ainsi, dans *Alceste*, Admète apparaît en costume royal tant que l'héroïne est vivante. Mais après sa mort, il troque cette tenue pour des habits de deuil identiques à ceux qu'il ordonne aux Thessaliens de porter au vers 427 et à ceux que porte le serviteur chargé de veiller aux besoins d'Héraclès (v. 820). Il doit aussi changer de masque, puisqu'Héraclès remarque immédiatement « ce chef rasé qui annonce le deuil » (v. 512)⁴⁰. De même dans *Hécube*, il est clair que Polymestor a changé de masque, quand il apparaît dans l'exodos avec des yeux ensanglantés⁴¹, après avoir été aveuglé par l'héroïne. Il faudrait aussi citer, dans *Héraclès furieux*, le changement de costume des enfants du héros. Au début de la pièce, ceux-ci obtiennent en effet du tyran Lycos, qui s'appête à les exécuter, la permission de pénétrer à l'intérieur du palais pour revêtir « la parure des morts »⁴². Ils en ressortent, comme le souligne le chœur aux vers 441-442, « parés de vêtements funèbres »⁴³. Ce changement est utilisé par Euripide avec une grande subtilité. Dans un premier temps, il joue d'un effet de contrepoint et dément, avec l'arrivée du héros

qui se présente comme un sauveur, ce qu'annonçait le costume. Mais ce démenti est ironique et le doute sinistre qu'il laisse planer sur la réalité du salut apporté par Héraclès se trouve finalement confirmé par les faits. A côté des tragédies qui finissent mal, il y a aussi, dans l'œuvre d'Euripide, des pièces qui finissent bien et le changement de costume peut être utilisé pour dire le passage du malheur au bonheur. Les *Perses* montraient la décadence d'une monarchie en faisant succéder un roi en haillons au souverain de jadis apparu dans tout l'éclat de sa majesté. L'*Hélène* montre au contraire la réintégration de Ménélas dans le statut héroïque qui est le sien : le naufragé en haillons⁴⁴ du début de la tragédie rentre finalement dans le palais pour y changer de vêtements⁴⁵. Il en ressort armé et vêtu de neuf⁴⁶ prêt à déconfire les Egyptiens. Il n'est pas de meilleur exemple de la toute puissance du costume tragique, comme l'a fort bien souligné F. Muecke⁴⁷.

Mais Euripide marque un goût plus prononcé que ses prédécesseurs pour le déguisement. La comparaison du *Philoctète* de Sophocle à ce que nous savons, grâce à Dion Chrysostome⁴⁸, du *Philoctète* d'Euripide est, de ce point de vue, instructive. Le déguisement n'est plus le fait d'un caractère marginal et, dans un premier temps, totalement muet. C'est Ulysse lui-même qui change son apparence pour n'être pas reconnu de Philoctète. Et ce changement est d'autant plus spectaculaire qu'il est, comme dans l'*Odyssee*, l'œuvre d'Athéna⁴⁹. On pourrait aussi opposer aux *Perses*, où les haillons disent la vérité du héros, le *Téléphe* et l'*Hélène*. Dans le *Téléphe* les loques du héros ne sont en effet qu'un piège⁵⁰, tout comme le costume de deuil que revêt Hélène pour tromper Théoclymène. L'héroïne d'Euripide fait même de la surenchère par rapport aux personnages qui transforment leur apparence après avoir subi une perte véritable. Non seulement, comme Atossa, elle change de vêtements et troque ses voiles blancs pour des voiles noirs (v. 1088), mais elle change aussi de masque tout comme Ajax et Admète. Mais ceux-ci se contentaient, si l'on peut dire, de se couper ou de s'arracher les cheveux. Hélène, elle, s'apprête aussi à marquer sa joue d'un ongle sanglant » (v. 1089). Et les commentaires atterrés de Théoclymène aux vers 1186-1190 montrent assez qu'elle a réussi à se transformer en image même du deuil.

En bref, dans la tragédie grecque, en règle générale, les changements de costumes sont rares. D'où leur force. Le plus souvent, ils ont une valeur symbolique et traduisent de manière spectaculaire un renversement de fortune. Mais ils peuvent aussi être mis au service de l'intrigue : les personnages ont parfois recours à des déguisements pour tromper autrui. Dans les deux cas, ils se déroulent *hors scène*, ce qui leur confère une efficacité parfaite. Car, dans la tragédie, le costume, quand il n'est pas un expédient, fixe irrévocablement le destin de celui qui le porte. Par contre, quand il veut mentir, il ment bien et assure toujours le succès de la manœuvre qu'il sert.

Les infractions à la règle tragique restent toujours enfermées dans des limites très strictes, comme le montre l'exemple des *Bacchantes*. La tragédie la plus riche en déguisements ne compte en effet qu'un seul véritable changement de costume. En outre, ces transformations s'opèrent toujours loin des yeux des spectateurs⁵¹. Quand Dionysos arrive dans le prologue, il a déjà perdu son apparence divine et revêtu une forme humaine, comme il le souligne aux vers 4 et 53-54. Tirésias et Cadmos

portent « la tenue du dieu » (v. 180) et sont costumés en Bacchants dès le moment où ils entrent en scène. Et Penthée qui est le seul à changer de costume doit, pour le faire, entrer dans le palais (v. 843). L'échec des deux tentatives faites pour transformer *sur scène* l'apparence d'un acteur n'a donc rien d'étonnant dans un tel contexte. Car Cadmos ne réussit pas à couronner de lierre le front de Penthée et à le transformer en Bacchant aux vers 341-344 et Penthée doit se contenter de décrire à Dionysos le sort qui l'attend : il lui coupera ses boucles et lui arrachera son thyrses (v. 493-495), mais il ne peut lui infliger ce traitement sous les yeux des spectateurs.

Certes, les *Bacchantes* ne s'interdisent pas d'exploiter, à la manière de la comédie⁵², le décalage qui existe entre un personnage et son costume : accoutrés de la nébride et la fêrule à la main, les deux vieillards Tirésias et Cadmos, sont ridicules, comme le souligne Penthée aux vers 248-251 et Penthée lui-même prêtera à rire aux Thébains (v. 854-855) et, avec eux, aux spectateurs, quand il sera travesti en femme. Mais cette œuvre est d'abord une illustration de l'illusion tragique⁵³.

Elle offre la meilleure démonstration qui soit de l'efficacité des costumes auxquels elle accorde une attention particulière. Comme l'a bien dit D. Auger⁵⁴, « rarement une tragédie antique aura fait un sort aussi précis aux vêtements portés par le chœur et les acteurs ». De fait, « si, dans le monde de Dionysos, la livrée fait la possession »⁵⁵, on peut dire que dans l'univers des *Bacchantes*, le costume fait le rôle. Ce pouvoir du costume se manifeste d'abord dans le récit du prologue, avec des femmes thébaines qui, à partir du moment où Dionysos les a contraintes à « porter la tenue des mystères orgiaques » (v. 34) sont possédées par le dieu et « s'en vont habiter la montagne, l'esprit égaré » (v. 33) et avec une ville de Thèbes qui, au moins métaphoriquement, connaît le même sort⁵⁶. Il devient visible dans le premier épisode, avec Tirésias et Cadmos qui sont prêts à entrer en transes et à « faire les Bacchants » (v. 251)⁵⁷ puisqu'ils ont « noué le thyrses, couronné leur front de lierre et revêtu la nébride » (v. 176-177). Il culmine enfin avec Penthée⁵⁸. En effet tant que celui-ci est habillé en homme, avec une épée à la main (il ne la lâche qu'au vers 635), il se conduit en chef d'Etat et en soldat : il envoie des gardes à la poursuite de l'étranger lydien, s'apprête à partir en expédition contre les Bacchantes et se fait apporter ses armes sur la scène⁵⁹. A partir du moment où il revêt une « tenue de femme »⁶⁰, avec une robe de lin tombant jusqu'aux pieds⁶¹, un « bandeau » pour la tête⁶² et une « longue chevelure » (v. 831), il ne transforme pas seulement son apparence extérieure en devenant γυναικόμορφος (v. 855) par la grâce d'une « tenue copiée sur celle des femmes » (ἐν γυναικομίμῳ στολῆ, v. 980), il change aussi d'esprit, comme le souligne le dieu au vers 944, et se conduit en femme soucieuse de son allure⁶³. Il lui suffit d'adopter les attributs des Ménades, « le thyrses et la peau de faon tachetée » (v. 835) pour partager leurs hallucinations (Dionysos lui apparaît sous la forme d'un taureau⁶⁴) et leurs transports (il se met à agiter frénétiquement la tête⁶⁵). Par la magie du costume, le contempteur de Dionysos, l'ennemi acharné de son culte s'est transformé en adepte fervent de la nouvelle religion⁶⁶. Pourtant on l'oublie trop souvent, la métamorphose de Penthée n'est pas parfaite. Le masque vient ici contredire le costume et distinguer scéniquement la fausse Bacchante des vraies. Car Penthée reste un homme par son teint et par la couleur sombre de son masque et le dieu se reconnaît toujours à son sourire⁶⁷. Le déguisement n'abolit donc

pas la distance qui sépare Dionysos, l'homme/femme, de Penthée, l'homme travesti en femme. Mais il reste assez efficace pour sceller le sort de Penthée : à partir du moment où celui-ci s'est habillé en femme et a revêtu la livrée dionysiaque, il est entré, pour ne plus en sortir, dans le monde de la faiblesse et dans le domaine du dieu⁶⁸. L'illusion tragique est sauvée.

II. Illusion comique et costume.

Le domaine de l'illusion comique est infiniment plus vaste, mais son pouvoir est, somme toute, moins grand.

Car l'auteur comique peut tout. Aristophane, dans les *Grenouilles*, ressuscite les morts et ramène à la lumière le poète Eschyle. Il peut aussi remonter le temps. Le rajeunissement de Démos à la fin des *Cavaliers* est sans doute le plus spectaculaire, mais il n'est pas le seul : le Philocléon des *Guêpes*, le Trygée de la *Paix* et même le Peithétairos des *Oiseaux* retrouvent également leur verdeur à la fin de la comédie⁶⁹. Il peut enfin transformer des hommes en animaux, comme le montre l'intrigue des *Oiseaux*.

Ce qui donne à l'auteur comique ce pouvoir, c'est évidemment le costume et sa magie.

Certes, les vieilles recettes mythiques jouent encore au moins dans les coulisses. A la fin des *Cavaliers*, le marchand de boudins « soigne » (v. 1261) Démos en lui appliquant le traitement que Médée avait jadis employé avec succès pour Eson : il le fait cuire⁷⁰ pour lui rendre sa jeunesse. Mais ce qui transforme *sur scène* un « petit vieillard acariâtre » (v. 42) en un beau jeune homme, c'est bien évidemment le changement de costume. Quand Démos réapparaît, les spectateurs le voient « dans tout l'éclat d'un costume à l'ancienne mode » (v. 1331), peut-être avec une de ces longues robes de lin que les gens âgés portaient encore peu avant l'époque de Thucydide⁷¹, en tout cas avec une « cigale » dans les cheveux⁷². Ils sont donc prêts à admettre qu'il est « revenu à son ancien état » (v. 1387), « tel qu'il était quand il prenait ses repas avec Aristide et Miltiade » (v. 1325). Mais la comédie, à la différence de la tragédie, dénonce le caractère artificiel du procédé avant même de l'exploiter, avec la question du chœur qui précède l'entrée de Démos : « Quelle tenue (ποίησιν... ἀκευήν) porte-t-il ? Qu'est-il devenu ? » (v. 1324).

Dans les *Oiseaux*, on peut voir le costume se substituer de plus en plus ouvertement au mythe. Car cette comédie met d'abord en scène une métamorphose mythique, avec l'apparition de la huppe qui fut jadis un homme, comme elle le rappelle aux vers 97-98. Mais elle attire l'attention des spectateurs sur l'agent scénique de cette transformation, c'est-à-dire sur le masque avec sa « triple aigrette » (v. 93) et son « bec » (v. 99). Dans un deuxième temps, Aristophane associe étroitement mythe et costume. Quand les deux héros demandent à la huppe comment ils pourront « habiter avec des êtres qui volent, eux qui ne volent pas » (v. 649-650), la réponse qu'elle leur donne est aussi bien mythique que scénique. Mythique, puisqu'elle leur explique qu'« il est une certaine petite racine qu'il vous suffira de

manger pour être pourvus d'ailes » (v. 654-655). Mais aussi scénique, puisqu'elle les fait entrer dans la *skéné*⁷³ d'où ils ressortiront pourvus d'ailes rapides, comme ils le font remarquer au vers 803. La dernière métamorphose, qui se déroule sur scène, s'effectue uniquement grâce à une série d'accessoires : les ailes, les ergots et la crête que Peithétairos tend successivement à un nouvel immigrant aux vers 1364-1367 suffisent à la transformer en un coq de combat.

Mais la magie du costume a ses limites dans la comédie. Il arrive en effet qu'elle s'interrompe momentanément.

Chacun sait que dans la comédie ancienne, au moment de la parabase où l'action était suspendue, les membres du chœur se dépouillent, au moins partiellement, de leur costume, ce que le texte souligne parfois explicitement⁷⁴. Il n'est pas rare non plus que des acteurs s'habillent et se déshabillent sous les yeux des spectateurs. Ce type de rupture de l'illusion théâtrale semble même être de règle dans la comédie : parmi les pièces conservées d'Aristophane, seules les *Nuées* et la *Paix* ne comportent ni habillage ni déshabillage ni échange de costumes sur la scène. Il arrive même à l'auteur comique de montrer au public ses malles d'accessoires. Dans les *Acharniens*, les spectateurs qui pouvaient voir Dicéopolis se transformer sous leurs yeux en un gueux pitoyable⁷⁵ avaient aussi le privilège de contempler la pile de défroques qui constitue la garde-robe des héros d'Euripide, avec les loques de Télèphe rangées entre les guenilles de Thyeste et celles d'Ino⁷⁶. Ils pouvaient aussi, dans les *Oiseaux*, assister aux préparatifs qui permettront de changer en oiseaux les milliers d'immigrants attendus dans Coucouville. Pour ces hommes qui ont « besoin d'ailes et de serres crochues » (v. 1306), Peithétairos fait préparer des corbeilles d'ailes qu'il fait apporter « dehors » (v. 1310) et disposer « en bon ordre » (κόσμῳ, v. 1331), par catégories. On voit ainsi le costumier au travail.

La comédie ancienne ne se contente pas de séparer le costume de l'acteur. Elle met aussi en évidence ses limites et démontre son inadaptation ou son inefficacité.

Cette inadaptation peut tenir au costume lui-même comme dans les *Oiseaux*. Une fois équipés d'ailes grâce aux bons soins de la huppe, les deux héros n'ont pas l'air d'être de vrais oiseaux, mais de mauvaises copies d'oiseaux : le premier ressemble à un portrait d'oiseau réalisé au rabais⁷⁷ et le second à un « merle coiffé au bol » (v. 806), ce qui évoque les bols (ou plutôt les vases) en forme de merle. Dans les deux cas, la mimesis comique avoue son échec. Elle ne réussit pas à faire passer l'acteur pour ce qu'il n'est pas, elle ne peut que rivaliser avec les productions les plus médiocres des arts plastiques.

La comédie ne joue pas seulement du comique des costumes mal faits. Elle fait aussi rire en montrant des personnages qui les portent mal. Dans les *Guêpes*, le vieux Philocléon qui a l'habitude de porter des chaussures grossières (ἐμβάδες)⁷⁸ et un manteau usé (τρίβων)⁷⁹ se voit offrir une pelisse (χλαίνα)⁸⁰ et des chaussures élégantes « à spartiate » (λακωνικάί)⁸¹. Mais il porte ce manteau d'une splendeur tout orientale (il a été tissé à grands frais à Ecbatane)⁸² comme il portait son vieux τρίβων⁸³ et ses belles chaussures le gênent, car il a un doigt de pied « anti-spartiate » (μισολάκων, v. 1165) : malgré tous les efforts de son fils pour lui faire adopter une démarche « riche » (πλουσίως, v. 1168) et « fastueuse »

(τρυφερόν τι, v. 1169), il se déplace avec une maladresse telle qu'on le compare à « un furoncle surmonté d'un emplâtre » (v. 1172)⁸⁴.

Le costume de Philocléon n'est pas seulement inadapté, il est aussi inefficace. Malgré sa tenue d'homme du monde, le vieillard reste « un rustre et un imbécile » (σκαίε κάπαίδευτε, v. 1183). Il se montre incapable de parler comme il faut (au lieu d'échanger des propos « élevés » avec des gens « instruits et intelligents »⁸⁵, il raconte des histoires grossières) et, plus encore, de se tenir comme il faut (il ne réussit pas à s'allonger avec la grâce et la dignité qui s'imposent dans un banquet de bonne compagnie⁸⁶). Bref, pour une fois au théâtre l'habit de réussit pas à faire le moine. Le Philocléon des *Guêpes* n'est d'ailleurs pas le seul dans ce cas. On pourrait aussi citer le Dionysos des *Grenouilles* qui a emprunté au « vaillant Héraclès » (v. 464) ses attributs traditionnels à savoir « la peau de lion » (v. 46) et « la massue » (v. 47), mais n'en reste pas moins « le plus lâche des dieux et des hommes » (v. 486).

Le fossé qui se creuse ainsi entre un σχῆμα et un λῆμα qui devraient normalement aller de pair⁸⁷ est parfois souligné par un commentaire de l'acteur qui se distancie de son rôle. Ainsi dans la scène d'ouverture des *Grenouilles*, quand l'esclave Xanthias, qui est chargé comme un baudet, se voit interdire les plaisanteries éculées que font toujours les personnages comiques accablés de paquets⁸⁸, il proteste en disant : « Alors, à quoi bon me charger de tout cet attirail si je ne fais rien de ce que font d'habitude les Phrynichos, les Lycis et les Ameipsias, chaque fois qu'ils se chargent de cet attirail dans la comédie ? » (v. 12-15). Le rappel de la règle théâtrale selon laquelle les discours s'accordent au costume marque ici tout ce qu'a d'exceptionnel la dissonance comique entre les deux. La scène des *Acharniens* où le héros se costume sur scène est encore plus explicite. Une fois revêtu de la défroque de mendiant qu'il a obtenue d'Euripide, Dicoépolis ne se contente pas de rappeler le fossé qui sépare désormais l'apparence de la réalité, en soulignant qu'il reste ce qu'il est, même s'il ne le paraît pas⁸⁹. Il va jusqu'à abolir la frontière qui sépare le public des acteurs en disant : « Il faut aujourd'hui que le public sache que je suis moi, mais que les choreutes qui sont là soient assez idiots pour que je puisse leur faire la figue avec des discours subtils » (v. 443-444). Par ces mots, Dicoépolis et Aristophane à travers lui transgressent en l'explicitant une convention théâtrale qui ne vaut qu'à condition de rester implicite. Dans la tragédie, il va *sans dire* que le déguisement ne trompe que les personnages à qui il est destiné, l'auteur ayant toujours pris soin de mettre les spectateurs dans la confidence. Dans la comédie, on *dit* tout haut que le public ne sera pas dupe parce qu'il est astucieux, tandis que le chœur, qui va se laisser piéger par le costume de l'acteur, est stupide. Cette déclaration prend tout son sens (et son sel) quand on la rapproche de Gorgias et de son éloge de l'*apatè* au théâtre. Le sophiste soutenait en effet que l'univers du théâtre obéit à des règles différentes de celles qui ont cours dans la vie réelle : dans le quotidien, celui qui se laisse tromper est un imbécile, au théâtre, il est plus intelligent que celui qui ne se laisse pas fasciner par la magie du spectacle, car le charme des mots n'opère que sur des gens cultivés⁹⁰. Ce retournement inattendu et ironique révèle le rapport ambigu, à la fois critique et complice, que la comédie ancienne entretient avec l'illusion théâtrale.

III. Les signes du sexe dans la comédie ancienne.

C'est dans cette perspective que les signes du masculin et du féminin prennent tout leur sens.

Je m'intéresserai d'abord aux costumes⁹¹ qui, pour autant qu'on puisse en juger en l'absence de documents figurés absolument dignes de foi⁹², sont infiniment plus variés dans la comédie que dans la tragédie. En tout cas, le vocabulaire du costume, sur lequel je fonderai ici mon étude, est infiniment plus riche. Il est aussi plus strictement codé et manifeste clairement le sexe et le statut social des personnages.

Certes, il existe des termes neutres. Le « manteau » (ιμάτιον) était porté aussi bien par les femmes que par les hommes, comme le montrent les *Thesmophories*⁹³. Il en allait de même pour la « tunique » (χιτών)⁹⁴.

Par contre, les « petites tuniques » (χιτώνιον)⁹⁵ dont on signale parfois la transparence⁹⁶ et l'origine (les plus fines étaient tissées à partir d'un lin spécial qui ne poussait qu'à Amorgos⁹⁷) sont réservées aux femmes⁹⁸, tout comme les fameuses « tuniques safranées » (κροκωτός)⁹⁹ qui constituent l'arme majeure de la séduction féminine : les femmes s'en font teindre quand elles veulent inspirer du désir à leurs époux, comme dans *Lysistrata*¹⁰⁰ et elles continuent à les porter aussi longtemps qu'elles ne renoncent pas à plaire, comme en témoigne la description de la vieille courtisane dans *l'Assemblée des femmes*¹⁰¹. Le « manteau rond » (ἔγκυκλον)¹⁰² que porte par exemple la Cléonice de *Lysistrata* (v. 113) constitue lui aussi un élément caractéristique de la garde-robe féminine. A quoi il faut ajouter des vêtements exotiques et sans doute somptueux, comme les « cimbériques » (κιμβερικά) dont se parent les héroïnes de *Lysistrata*¹⁰³ ou le « crétique » (κρητικόν), une robe d'origine crétoise qui suffit à donner à une outre l'apparence d'une petite fille dans les *Thesmophories*¹⁰⁴.

Inversement, les hommes sont les seuls à revêtir l'ἔξωμις, cette tunique qui découvrait une épaule. Ce vêtement semble bien être réservé aux gens de condition modeste, comme les vieillards du chœur de *Lysistrata*¹⁰⁵ ou les esclaves que mentionnent les *Guêpes*¹⁰⁶. Ce qui est aussi le cas de la κατωνάκη, qui est si naturellement associée aux esclaves qu'elle en vient à symboliser la condition servile dans *Lysistrata*¹⁰⁷, de la διφθέρα « peau de bique » portée par les bergers¹⁰⁸ et surtout du τρίβων (ou τριβώνιον) vieux manteau usé dans lequel s'enveloppent toute une série de vieillards et de pauvres hères de la comédie ancienne¹⁰⁹. Les riches, eux, portent la χλαίνα (ou χλανίς)¹¹⁰, moelleux manteau de laine qui était aussi appelé περάσις ou καυνάκη¹¹¹, quand il était importé d'Orient à grands frais. Ils s'enveloppent aussi dans une σισύρα¹¹², une pelisse qui pouvait aussi servir de couverture.

Les chaussures sont, elles aussi, différentes selon le sexe et la condition. Les hommes qui n'ont pas de prétentions à l'élégance ou qui n'en ont pas les moyens, comme les esclaves¹¹³, les pauvres¹¹⁴ ou les vieux héros des *Cavaliers*, des *Nuées* et des *Guêpes*¹¹⁵, sans compter les maris de *l'Assemblée des femmes*¹¹⁶ portent des

ἐμβάδες. Mais quand on devient riche, on jette les ἐμβάδες pour les remplacer par des chaussures plus décolletées, les κονίποδες¹¹⁷. On pourrait penser, d'après la scène des *Guêpes* où Bdélycléon, pour transformer son père en homme du monde, lui fait porter des « chaussures à la spartiate » (λακωνικαί)¹¹⁸ que celles-ci sont plus élégantes que les ἐμβάδες. Mais l'*Assemblée des femmes*, où les deux mots sont employés de façon parfaitement équivalente¹¹⁹, s'inscrit en faux contre une telle hypothèse. Ce qui est sûr, c'est que les ἐμβάδες tout comme les λακωνικαί sont des chaussures d'hommes. Les femmes, elles, sont chaussées de περιβαρίδες¹²⁰ ou, ce qui revient au même, de *persiques*¹²¹. Les cothurnes, qui sont pour nous la chaussure tragique par excellence, au point de pouvoir symboliser le genre, semblent bien être dans la comédie une chaussure typiquement féminine, au même titre que les « persiques »¹²².

Il existe également des accessoires réservés à chacun des deux sexes. Les « bâtons » (βακτηρία) sur lesquels s'appuient les paysans des *Acharniens* ou les vieux juges des *Guêpes*¹²³ sont typiquement masculins. Mais seules les femmes ont un στρόφιον, c'est-à-dire une bande de tissu qui sert à retenir la robe et tient lieu tout à la fois de ceinture et de soutien-gorge¹²⁴. Seules, elles ornent leur chevelure d'une « résille » (κεκρύφαλος)¹²⁵, d'un « bandeau » (μίτρα)¹²⁶ ou d'un « voile » (κάλυμμα)¹²⁷. Et « l'ombrelle » (τὸ σκιάδειον)¹²⁸ semble bien leur être réservée.

Comme le costume, le masque permet aussi d'indiquer le sexe des personnages. Dans la comédie comme dans la tragédie, les hommes sont normalement « bruns » (μέλας). Un teint bronzé est même signe de virilité et de vigueur physique¹²⁹. Il en va de même de la barbe et, plus largement, de la pilosité. Dans *Lysistrata*, les vieillards du chœur, qui seraient tout prêts à faire la démonstration de leur virilité, ont un « épais fourré »¹³⁰ et rappellent que les braves du temps jadis, comme Myronidès, étaient eux aussi des « poilus »¹³¹. De même dans les *Thesmophories*, on associe pilosité et brutalité¹³² et l'on s'attend à ce qu'un poète viril, comme doit l'être un tragique, ait une barbe épaisse¹³³. L'Euripide de la pièce est d'ailleurs conforme à cette attente, puisqu'il porte une barbe, comme il le souligne au vers 190. Par contre, les femmes sont d'ordinaire blanches et imberbes. La comédie attire d'ailleurs souvent l'attention du spectateur sur le caractère artificiel de cette blancheur obtenue grâce à un maquillage à base de céruse, quand elle met en scène des vieilles coquettes, que ce soit dans l'*Assemblée des femmes*¹³⁴ ou dans le *Ploutos*¹³⁵. Elle rappelle aussi, au début de l'*Assemblée des femmes*¹³⁶ les séances d'épilation qui permettent aux femmes d'avoir la peau nette.

Il faut signaler, à côté des masques bruns et des masques blancs, l'existence de masques « blafards » (ὠχρός) asexués, puisqu'ils sont portés aussi bien par des hommes que par des femmes. On peut en effet penser que dans les *Nuées* Socrate et des disciples avaient le teint « blafard » (τοὺς ὠχρῶτας, v. 103) que décrit Phidippide. Et Phidippide lui-même, à la fin de la comédie, porte lui aussi un masque de cette couleur, puisqu'il a rejoint la troupe des disciples. Quand il sort de la maison de Socrate, son père comprend au premier coup d'œil, « quand il voit son

teint » (v. 1171) qu'il est devenu un vrai sophiste¹³⁷ : il a perdu son teint bronzé de cavalier pour prendre le teint blafard de l'homme de cabinet. L'impression que cette apparition devait faire sur les spectateurs devait sans doute être très forte, puisqu'il s'agit du seul changement de masque attesté dans les scènes conservées d'Aristophane. Mais ce même masque « blafard » est aussi porté par un personnage féminin dans le *Ploutos* : quand Pauvreté arrive sur la scène, Chrémyle est immédiatement frappé par son « teint blafard » (v. 422).

Derrière les masques et les costumes se cachent des corps. Dans la tragédie, où ils restent toujours dissimulés par des vêtements, le problème de la représentation scénique du corps masculin et du corps féminin ne se pose pas. Mais il en va tout autrement pour la comédie ancienne, où apparaissent des personnages partiellement ou même complètement dénudés.

Malgré le scepticisme de certains¹³⁸ et les vers des *Nuées* où Aristophane, pour se démarquer de ses rivaux, souligne que sa comédie se présente « sans avoir cousu sur elle un morceau de cuir pendant, rouge et épais de bout en bout »¹³⁹, il faut bien admettre que cet auteur est généralement resté fidèle aux traditions de la comédie ancienne et ne s'est pas privé des effets comiques que permettait l'apparition occasionnelle d'un phallus tumescent¹⁴⁰. Il suffit de penser aux épisodes de *Lysistrata* qui mettent en scène des personnages en érection¹⁴¹.

Le problème que posait la figuration du corps féminin dans un théâtre joué par des hommes est plus compliqué. On peut évidemment l'évacuer (et on l'a fait¹⁴²) en faisant appel pour la circonstance à de vraies femmes qui ne pouvaient être que des esclaves ou des prostituées. Mais cette hypothèse se heurte d'abord à une série d'arguments « réalistes » : on rappelle que les comédies étaient représentées soit en décembre (Lénéennes) soit vers la fin de mars (Grandes Dionysies) et qu'il est peu vraisemblable qu'on ait exposé des femmes nues dans un théâtre de plein air à cette époque de l'année¹⁴³. Elle se heurte surtout à des arguments « internes », liés à la réalité scénique : on peut penser qu'un théâtre qui donne de la virilité une représentation caricaturale (le phallus de cuir) devait avoir recours à des procédés du même ordre pour représenter la féminité¹⁴⁴. Reste à savoir quels ils étaient.

Dans les comédies conservées d'Aristophane, il y a au moins quatre scènes¹⁴⁵ où des « femmes » entièrement nues sont mises sous les yeux des spectateurs, sans compter celles où des personnages palpent des seins ou des fesses et invitent les spectateurs à admirer des sexes, ce qui suppose que les personnages féminins sont alors au moins partiellement dénudés¹⁴⁶.

A la fin des *Guêpes*, la discussion entre Bdélycléon et son père, qui tente de faire passer une joueuse de flûte pour une « torche » (v. 1372) permet de se faire une idée assez précise de l'image comique du corps féminin. On peut en effet penser que sur la « peau » de l'acteur c'est-à-dire sur le maillot blanc qu'il avait revêtu pour la circonstance on avait grossièrement peint une toison pubienne, puisque Bdélycléon parle de « quelque chose de noir au milieu » (v. 1374). De même un rembourrage bien placé devait donner à l'acteur des rondeurs féminines sur lesquelles Bdélycléon attire l'attention du spectateur au vers 1376¹⁴⁷.

Dans les *Thesmophories*, c'est Euripide qui amène une danseuse pour séduire l'archer scythe et la déshabille sur la scène (il lui ôte ses chaussures au vers 1183 et

l'invite, au vers 1189, à reprendre son manteau, ce qui suppose qu'elle l'a auparavant enlevé). Ici encore les commentaires flatteurs du Scythe sur ses seins « fermes comme des raves » (v. 1185) et sur ses « belles fesses » (v. 1188) suggèrent que l'acteur qui jouait ce rôle était doublement rembourré, au niveau des seins¹⁴⁸ comme au niveau des fesses.

Pour la représentation scénique de la nudité, les allégories sont aussi riches de renseignements que les danseuses ou les joueuses de flûte. Dans la *Paix* comme dans *Lysistrata*, la paix est représentée par deux belles femmes nues, « Théorie » et « Conciliation », ce qui n'a rien d'étonnant dans un théâtre qui parle toujours de la paix en termes de consommation alimentaire ou sexuelle. Dans la *Paix*, Théorie est invitée à poser à terre son costume (v. 886) et à se dénuder et l'on peut déduire aisément des commentaires du serviteur (il s'émerveille devant un « derrière qui promet une fête comme on n'en a que tout les cinq ans » (v. 875-876) et devant un « beau four » (v. 889) tout « noirci de fumée » (v. 890) que l'acteur, ici encore, avait un derrière convenablement rembourré par derrière et une toison pubienne grossièrement dessinée par devant¹⁴⁹. Mais c'est dans *Lysistrata* qu'on trouve la description la plus complète du corps féminin comique avec la scène où apparaît Conciliation. On montre en effet successivement un « derrière admirable » (v. 1147) qui est assimilé d'abord à une « rotondité » (τ γκυκλον, v. 1162) puis à Pylos (v. 1164), avec un jeu sur le sens de ce mot¹⁵⁰, un « sexe superbe » (v. 1158) où la toison pubienne devait être visible pour permettre son identification avec Echinous (« hérisson », v. 1169) et des seins évoqués indirectement par la mention d'un Μηλιᾶ κόλπον aux vers 1169-1170 (car κόλπος désigne aussi bien un « sein » qu'un « golfe » et Μηλιᾶ est tout aussi suggestif, puisqu'il fait penser à μῆλα « pommes »).

Restent les scènes où l'on parle des parties suggestives du corps féminins, comme la fin des *Acharniens* où Dicéopolis vante « les seins fermes comme des coings » (v. 1199) des deux courtisanes accrochées à ses deux bras, la scène du *Ploutos* où Chrémyle se voit accuser de « tripoter les seins » (v. 1067-1068) d'une vieille et surtout le prologue de *Lysistrata*. Dans cette scène¹⁵¹, les Athéniennes commencent en effet par palper les seins de la Spartiate Lampito (v. 83-94) avant de s'intéresser à la « prairie » (v. 88) de la Béotienne, « d'où le pouliot a été soigneusement arraché » (v. 89) (on sait qu'à Athènes, les femmes avaient coutume de s'épiler le sexe) et à l'ample croupe de la Corinthienne (v. 91-92).

Il existe donc sur la scène comique des signes conventionnels de la virilité et de la féminité : au phallus de cuir des personnages masculins répondent les rembourrages chargés de figurer les seins et les fesses et la tâche noire qui suggérait le sexe. En allait-il de même pour les personnages efféminés ?

Pour tenter de répondre à cette question, je partirai du prologue des *Thesmophories* et de la stupeur du parent à l'apparition d'Agathon, qui est le type même de l'efféminé :

« D'où sors-tu, toi l'efféminé (γύννις) ? Quelle est ta patrie ? Quel est ce costume ? Qu'est-ce que ce méli-mélo ? Pourquoi ce dialogue entre une lyre et une tunique safranée ? une peau de faon et une résille ? une fiole à huile et un bandeau ? Tout cela

ne s'accorde guère. Qu'est-ce que viennent faire ensemble un miroir et une épée ? Toi-même, mon enfant, qui es-tu ? Es-tu un homme ? Alors où est ta verge ? où est ton pardessus (χλαίνα) ? Où sont tes chaussures à la spartiate (λακωνικά) ? Es-tu une femme ? Alors où sont tes seins ? » (v. 136-143).

Cette série de questions se présente explicitement comme une parodie de la *Lycurgie* d'Eschyle (plus précisément d'une scène des *Edoniens* où apparaissait Dionysos¹⁵²). Il serait donc absurde de penser qu'Agathon porte sur lui toutes les pièces de costume qui sont énumérées ici¹⁵³. En particulier la mention de la « peau de faon » qui est l'attribut traditionnel de Dionysos¹⁵⁴ semble être une pure réminiscence littéraire. Mais le texte correspond sûrement à la réalité scénique quand il constate l'absence de vêtement et de chaussures typiquement masculins comme la χλαίνα et les λακωνικά et parle de « tunique safranée », de « résille » et de « bandeau ». Agathon, il est vrai, justifie ce costume par un rapprochement avec la tenue des poètes lyriques Ibycos, Anacréon et Alcée qui portaient des « bandeaux » et avaient des vêtements d'une somptuosité toute ionienne¹⁵⁵. Le bien fondé de ce rapprochement est confirmé non seulement par le passage de l'Archéologie qui rappelle que les Ioniens de jadis (tout comme les Athéniens) portaient des tenues somptueuses, en particulier « de longues robes de lin » (I.6.3.) mais encore par le témoignage des vases, comme l'a montré un article récent de J.M. Snyder¹⁵⁶. Mais il est clair que pour un spectateur athénien du Vème siècle comme pour le parent d'Euripide un tel costume était d'abord synonyme de féminité et rangeait celui qui le portait dans la catégorie des efféminés¹⁵⁷. Du point de vue du costume, l'efféminé semble en effet être entièrement du côté du féminin. Il l'est aussi par son « visage », c'est-à-dire son masque, puisqu'il est « blanc, rasé et délicat » (λευκός, ἐξυρημένος... ἀπαλός, v. 191-192). Il l'est enfin par son corps. Car contrairement aux personnages virils, Agathon ne semble pas être doté du phallus de cuir qui indiquait scéniquement l'appartenance au sexe masculin. S'il en était autrement, on ne comprendrait pas la valeur comique de la question du parent : « si tu es un homme, alors où est ta verge ? » (v. 141-142). L'efféminé se distingue cependant scéniquement de la vraie femme, puisqu'il n'a pas de seins, c'est-à-dire qu'il n'a pas une poitrine rembourrée comme les acteurs qui jouent des rôles féminins. Cette conclusion nous est imposée ici encore par la question du vieillard : « Es-tu une femme ? Alors où sont tes seins ? » (v. 143).

Le comique de la scène d'Agathon ne tient donc pas à l'aspect incongru que présenterait un homme habillé en femme et au mélange des genres. Il naît plutôt du contraste entre les mots et les choses. Le nom d'Agathon qui est masculin faisait attendre un homme, c'est-à-dire, selon les conventions de la scène comique, un individu « brun, vigoureux » (ὁ μέλας, ὁ καρτερός, v. 31) et « barbu » (ὁ δασυπώγων, v. 33). Quand il apparaît, le parent d'Euripide ne voit d'homme nulle part. Il ne voit qu'une Cyréné (v. 98), c'est-à-dire une prostituée de luxe.

On peut donc conclure de la scène d'Agathon à l'identité à peu près parfaite de l'efféminé et de la femme sur la scène comique. Cette conclusion est corroborée, dans la même comédie, par l'apparition de Clithène qui représente l'efféminé type dans les comédies d'Aristophane des *Acharniens* aux *Grenouilles*¹⁵⁸. Quand la coryphée le

voit arriver en courant, elle annonce en effet à ses compagnes la venue d'une femme¹⁵⁹. Et Clisthène lui-même ne manque pas d'attirer l'attention du chœur (et des spectateurs) sur ses joues lisses qui disent son appartenance au parti des femmes¹⁶⁰. Le début des *Acharniens* confirme d'ailleurs ce portrait et permet, au moins sur un point, de le compléter. Clisthène y apparaît en effet « accoutré en eunuque » (v. 121) c'est-à-dire « avec une barbe » (v. 120), ce qui prouve qu'il n'en porte pas normalement. Mais son identité est percée à jour par Dicéopolis qui le reconnaît à sa « manière grecque » (v. 115) d'acquiescer. On peut donc confondre le physique de l'efféminé et celui de l'eunuque sur la scène comique, ce qui confirmerait, s'il en était besoin, l'absence de phallus de cuir chez les efféminés. On pourrait enfin citer, à l'appui du caractère féminin du costume des efféminés, la description de Dionysos dans les *Grenouilles*. Cet « homme-femme » porte en effet la « tunique safranée » (v. 46) et il est chaussé de « cothurnes » (v. 47) comme le sont les femmes dans les comédies.

La comédie ancienne dispose donc de toute une série de signes vestimentaires et corporels pour marquer le sexe, et opposer féminin et masculin. Quant à l'efféminé, il n'est pas, comme on pourrait le penser un être mixte qui combinerait à égalité les marques distinctives des deux sexes, il est résolument du côté du féminin par le costume, le masque et même le corps : seule l'absence de faux-seins permet de le distinguer des personnages féminins.

IV. Travestissements et échanges des sexes.

La proximité de la femme et de l'efféminé sur la scène comique explique sans doute l'absence de scènes où un efféminé se travestirait en femme et le refus qu'Agathon oppose à Euripide au début des *Thesmophories*. Celui-ci voulait en effet envoyer le poète « revêtu d'un costume féminin » (στολήν γυναικὸς ἠμφιεσμένον, v. 93) pour plaider sa cause devant les femmes « sans qu'il y paraisse » (ἀόρατος)¹⁶¹. Or Agathon a déjà tout d'une femme quand il entre en scène, comme le montre la réaction du parent d'Euripide. Il n'y a donc plus rien à faire pour qu'il en ait l'air (v. 185) et la manœuvre d'Euripide est vouée à l'échec précisément parce qu'elle réussirait trop bien¹⁶² et ne ferait à aucun moment rire les spectateurs. Dans les scènes de travestissement, le comique naît en effet toujours de l'écart qui existe entre le costume et celui qui le porte ; il disparaît à partir du moment où il y a adéquation parfaite entre le personnage et son déguisement.

Si l'efféminé n'est pas comique quand il se déguise en femme, il en va tout autrement de l'efféminé qui joue le rôle d'un homme, comme le montre le début des *Grenouilles* où « l'homme-femme » Dionysos s'est « accoutré en Héraclès », pour tenter de se faire passer pour le héros viril par excellence¹⁶³. La scène est d'autant plus comique qu'elle souligne l'écart entre le rôle et la personne en mettant face à face le modèle et son double, Héraclès et Dionysos Héraclès. Son efficacité est démontrée sur la scène même par l'attitude d'Héraclès qui répète à plusieurs reprises qu'il ne peut s'empêcher de rire¹⁶⁴. Le comique tient ici au mélange des genres et au costume

composite de Dionysos qui superpose une « peau de lion » à une « tunique safranée » et associe des « cothurnes » féminins à une « massue » virile¹⁶⁵. Il naît aussi de l'écart qui subsiste entre le « costume » (σχῆμα) et le « caractère » (λῆμα)¹⁶⁶. S'il a la peau de lion et la massue d'Héraclès, Dionysos n'en a pas le tempérament « belliqueux » (μάχιμον, v. 281) et « fier » (γαῦρον, v. 282), mais reste « le plus lâche des hommes et des dieux » (δειλότατε θεῶν οὐ κἀνθρώπων, v. 486)¹⁶⁷. Au premier monstre qu'on lui annonce, il se sauve, devient vert de peur et pris de colique¹⁶⁸. Le même jeu de scène se répète quand il a à faire face aux menaces d'Eaque¹⁶⁹. Le changement de costume ne suffit donc pas à transformer l'efféminé en un homme viril, alors qu'il est parfaitement efficace dans le cas de Xanthias. La différence s'explique aisément. Dans le premier cas, le costume est contredit par le « corps » du personnage : Dionysos est dépourvu du signe scénique de la virilité c'est-à-dire du phallus de cuir. Au contraire Xanthias en est doté et le corps va chez lui de pair avec le vêtement.

Ce qui vaut pour les scènes où les efféminés se travestissent en hommes vaut aussi pour les scènes où les hommes se déguisent en femmes et réciproquement. C'est d'abord ce que montrent le début des *Thesmophories* et la scène où Euripide tente de travestir en femme son parent sous les yeux des spectateurs. Dans un premier temps, il le déshabille pour modifier son « corps » en lui ôtant toute pilosité superflue : il le rase¹⁷⁰ (c'est-à-dire qu'il enlève la barbe attachée au masque) pour lui donner le visage lisse qui caractérise aussi bien les femmes que les efféminés¹⁷¹, puis il lui épèle le sexe¹⁷² comme le font d'ordinaire les femmes et les efféminés¹⁷³. Dans un second temps, il lui passe successivement toutes les pièces du costume féminin que lui tend Agathon : « la tunique safranée », la « ceinture », la « résille », le « bandeau », le « manteau rond » et les « chaussures »¹⁷⁴. Mais pour être une femme sur la scène comique il ne suffit pas d'en avoir l'apparence, il faut aussi « avoir une parole de femme » (γυναικίσειν, v. 268) à la fois pour le ton (il faut sans doute parler avec une voix haut perchée) et par le contenu (il faut dire du bien des femmes) comme les « vrais » efféminés de la pièce, Agathon qui se caractérise par sa « voix féminine » (γυναικόφωνος, v. 192) et Clithène qui est un espion à la solde des femmes. Le parent est d'abord trahi par un discours qui développe les lieux communs de la misogynie la plus traditionnelle¹⁷⁵ et révèle une ignorance complète des pratiques religieuses proprement féminines¹⁷⁶. Mais il est aussi trahi par son apparence, même si Euripide prétend le contraire et déclare au parent qu'il est devenu une femme « au moins pour l'aspect » (v. 266-67). Au mieux, le parent ne réussit qu'à ressembler à un efféminé, comme le montre son exclamation quand il se découvre dans un miroir : « C'est Clithène que je vois » (v. 235) Et il ne peut faire illusion qu'aussi longtemps que son « corps » est dissimulé. Quand les femmes le déshabilleront, elles découvriront qu'« il n'a pas de seins comme elles » (v. 639) c'est-à-dire qu'il n'est pas doté d'un rembourrage au niveau de la poitrine et surtout qu'il porte un phallus de cuir qui apparaîtra malgré tous les efforts qu'il fera pour le dissimuler¹⁷⁷.

Cette contradiction entre la « réalité » (le sexe masculin du parent) et la fiction (son travestissement féminin), qui n'est en fait qu'une contradiction entre des signes

conventionnels premiers qui sont attribués à l'acteur hors scène et des signes conventionnels seconds qui lui sont imposés sur scène est largement exploitée dans la suite d'une comédie qui met en question le processus même de la mimésis¹⁷⁸ et s'interroge sur ses fondements réels. Car la fiction tragique, qui est ici seconde, s'appuie toujours sur des éléments d'une réalité scénique qui n'est jamais que la fiction première de la comédie. Dans le premier cas, le parent prend l'initiative du passage de la comédie à la tragédie : pour attirer Euripide, il se fait passer pour sa nouvelle Hélène¹⁷⁹. Dans le second cas, il se contente d'entrer dans le jeu d'Euripide : « en accourant en Persée » (v. 1011), celui-ci lui indique discrètement qu'il doit devenir Andromède¹⁸⁰. Si le parent peut successivement tenir ces deux rôles, c'est qu'ils coïncident au moins par un point avec le sien : il a « en tout cas » la robe de la première (v. 851) et les liens de la seconde (v. 1012-1013). S'il échoue dans les deux cas, c'est qu'il a en face de lui des personnages stupides qui ne connaissent pas les règles élémentaires du jeu théâtral et ne savent pas tenir correctement leur place de spectateur ou d'acteur (ils confondent l'illusion scénique et le mensonge ordinaire et accusent les acteurs, qu'ils traitent de « coquins »¹⁸¹, de tromperie et de simulation¹⁸²). En effet Crytilla oppose obstinément à l'*Hélène* d'Euripide et à la fiction tragique une réalité qui se confond avec la première fiction, c'est-à-dire la comédie d'Aristophane et les réalités athéniennes qu'elle met en scène ou qu'elle évoque. Elle refuse de rendre le décor pour ce qu'il se donne : il ne peut s'agir de la « maison de Protée » puisque le Protée qu'elle connaît est mort depuis dix ans¹⁸³, l'espace scénique ne peut être l'Égypte puisqu'on est dans le Thesmophoreion¹⁸⁴ et l'autel qu'on voit ne saurait être un tombeau¹⁸⁵. Elle refuse aussi de jouer le rôle qu'on lui distribue : elle ne saurait être Théonoé puisqu'elle est Crytilla¹⁸⁶. Elle ne peut donc que refuser de prendre pour une femme qu'on outrage un homme qui se fait passer pour une femme et qui n'est qu'un « coquin »¹⁸⁷. L'archer scythe qui succède à Crytilla est tout aussi incapable qu'elle d'entrer dans l'univers de l'*Andromède* : le seul « Gorgon » dont il ait entendu parler est un scribe athénien¹⁸⁸ et un « vieillard criminel » qui est aussi « un voleur et un coquin »¹⁸⁹ ne peut à ses yeux passer pour la « vierge » Andromède, même si on lui en donne le nom¹⁹⁰. Pour l'individu sans culture qu'il est, la parole tragique ne saurait oblitérer le spectacle comique et faire oublier un « corps » qui ne porte pas une représentation grossière de sexe féminin, mais un phallus de cuir de bonne taille¹⁹¹.

Les *Thesmophories* ne montrent pas seulement l'impossible échange des sexes dans un théâtre comique où l'on ne touche jamais au « visage » et au « corps » des personnages, c'est-à-dire à leur masque et aux rembourrages de toutes sortes qui permettent de figurer grossièrement les sexes¹⁹². Cette œuvre met aussi en lumière, à partir de l'exemple du travestissement manqué de Mnésilochos en femme, la hiérarchie des sexes. Car le passage du masculin au féminin n'a que des conséquences funestes pour l'homme qui s'y prête. A cause du costume qu'il a revêtu, le parent est condamné au carcan, c'est-à-dire à un supplice infamant réservé aux seuls « malfaiteurs », comme l'a bien montré L. Gernet¹⁹³. Mais à elle seule, la transformation en femme est vécue comme une dégradation. Il faut en effet, c'est le parent lui-même qui l'affirme, être « un parfait imbécile » (ἡλίθιος, v. 593), quand on est un homme, pour se laisser épiler et transformer en femme.

Les deux scènes de *Lysistrata* et de *Assemblée des femmes* où l'on voit des hommes transformés en femmes vont absolument dans le même sens.

Dans *Lysistrata*, le thème de l'échange des rôles (donc des sexes) est au centre de l'*agon* qui oppose les hommes et les femmes. Dans un premier temps, l'affrontement se produit entre les deux chœurs et les femmes l'emportent en faisant mentir l'*Illiade*¹⁹⁴ et en faisant triompher l'eau du feu¹⁹⁵. Dans un deuxième temps, la lutte reprend entre les acteurs, avec une scène où Lysistrata s'oppose au « commissaire du peuple » (πρόβουλος et, pour l'obliger à changer de rôle, le contraint à changer de sexe. Le commissaire est en effet invité à « écouter et à se taire à son tour » (ἀντακροᾶσθαι κἀντισιωπᾶν, v. 527-528) c'est-à-dire à tenir le rôle ordinairement dévolu aux femmes qui, jusqu'ici, n'avaient pas le droit d'ouvrir la bouche et ne pouvaient que se taire¹⁹⁶. Mais il rejette avec indignation cette inversion des rôles et refuse de se taire « devant quelqu'un qui porte un voile sur la tête » (v. 530). Mais sa réponse même donne aux femmes le moyen de renverser la situation en leur faveur. Puisque le silence va de pair avec une condition féminine qui, sur la scène, se confond avec un costume féminin, il suffit de changer le costume pour que le rôle change. C'est pourquoi le commissaire se voit offrir successivement¹⁹⁷ un « voile » et une « petite corbeille » symbolisant le travail de la laine qui est l'occupation féminine par excellence. Du même coup, la formule homérique « le combat sera l'affaire des hommes »¹⁹⁸ se trouve périmée et remplacée par un slogan digne des Amazones : « le combat sera l'affaire des femmes » (v. 538).

Mais la transformation en femme n'est pour le commissaire que la première étape d'une évolution qui le mène à l'anéantissement. Pour mettre un terme définitif aux protestations du commissaire, Lysistrata entreprend en effet de le changer en cadavre : elle lui tend une couronne mortuaire¹⁹⁹ et décrit dans le détail les funérailles qui lui seront faites, de l'achat du cercueil aux offrandes du quatrième jour en passant par la confection des gâteaux traditionnels et par la cérémonie de l'exposition²⁰⁰. La manœuvre est efficace puisque le commissaire est alors définitivement réduit au silence et contraint sans doute à quitter discrètement la scène. La succession des deux scènes et surtout leur parfaite symétrie jusque dans le détail montre à l'évidence, comme l'a bien souligné M. Rossellini²⁰¹, que, dans la comédie, être transformé en femme ou être transformé en cadavre, c'est tout un.

L'*Assemblée des femmes* associe de la même manière le changement de costumes et l'inversion des rôles et en donne la même image négative. Ici encore ce changement est subi par les hommes : les femmes se sont éclipsées en emportant les vêtements de leurs maris. Blépyros, l'époux de Praxagora, est donc contraint de revêtir « la petite tunique safranée de sa femme » (τὸ κροκωτίδιον, v. 331-332) qu'il appelle aussi ἡμιδιπλοῖδιον (v. 318) ou χιτώνιον (v. 374) et de porter des chaussures de femmes qu'il appelle « persiques » (v. 319) ou « cothurnes » (v. 346). L'incongruité d'une telle tenue qui ne s'accorde ni avec son visage (le masque brun) ni avec son corps (le phallus de cuir) est soulignée successivement par les commentaires du premier voisin, puis par ceux de Chrémès²⁰² et constitue, comme dans la scène des *Thesmophories*, une source facile de comique. D'autre part, comme dans *Lysistrata*, et presque dans les mêmes termes, le texte ne manque pas

d'attirer l'attention des spectateurs sur le caractère dégradant d'une telle mascarade en associant la transformation en femme et la réduction à l'état de cadavre. Blépyros reproche à sa femme qui a emporté ses vêtements et jeté sur lui son manteau rond de « l'avoir laissé là comme un cadavre que l'on expose. Il n'a manqué que la couronne et le lécythe » (v. 536-538).

A l'inverse la transformation des femmes en hommes, qui ne se produit qu'une seule fois dans les comédies conservées d'Aristophane, est le résultat d'un libre choix et n'a que des conséquences positives. Dans l'*Assemblée des femmes*, ce sont en effet les femmes qui, pour conquérir le pouvoir et pénétrer dans l'espace politique dont elles sont normalement exclues décident de se déguiser en hommes. Cette transformation qui se déroule elle aussi sur la scène est parfaitement symétrique de celle que l'on a vue dans les *Thesmophories*. Pour transformer Mnésilochos en femme, il fallait d'abord le raser et l'épiler. « Pour n'avoir plus rien d'une femme » (v. 67, les héroïnes de l'*Assemblée des femmes* ont commencé par jeter leurs rasoirs pour devenir toutes poilues et avoir les aisselles aussi touffues qu'un buisson²⁰³. Elles ont dû aussi se faire bronzer en s'exposant au soleil et en s'oilant d'huile²⁰⁴. Enfin elles ont emprunté à leurs maris tous les éléments d'une garde-robe typiquement masculine : les « manteaux d'hommes »²⁰⁵, les chaussures, élégantes comme les laconiennes²⁰⁶ ou communes comme les ἐμβάδες²⁰⁷, et les « bâtons »²⁰⁸.

Ce déguisement ne peut évidemment tromper les spectateurs puisque les femmes le mettent et l'enlèvent sur scène. On les voit en effet successivement s'attacher leurs barbes²⁰⁹, relever leurs tuniques²¹⁰, mettre leurs chaussures²¹¹ et se draper dans des manteaux d'hommes²¹² avant de se mettre en marche en frappant le sol de leurs bâtons²¹³. A leur retour de l'assemblée, on les voit encore « changer d'accoutrement pour redevenir ce qu'elles étaient » (v. 499) : elles jettent leurs manteaux²¹⁴, envoient promener leurs ἐμβάδες²¹⁵, dénouent leurs laconiennes²¹⁶ et jettent leurs bâtons²¹⁷.

Le déguisement ne trompe même pas complètement les acteurs. Il ne peut en effet fonctionner qu'à condition de cacher complètement les caractéristiques comiques du corps féminin, les seins et surtout le sexe. Comme le souligne Praxagora, les femmes ne devront rien laisser voir de leur corps aux assistants et veiller en particulier à ne pas « montrer leur Phormisios en se troussant » (v. 97). Mais même si elles réussissent à dissimuler leur corps, elles ne peuvent changer leur masque qui est resté blanc : malgré tous leurs efforts, elles n'ont pu acquérir le teint basané des vrais hommes. Leur bronzage est un bronzage d'emprunt au travers duquel leur blancheur originelle continue d'apparaître, au mépris de tout réalisme. C'est pourquoi on les compare à des « seiches grillées » (v. 126-127). Au mieux, on peut les assimiler à des « cordonniers »²¹⁸, c'est-à-dire à des artisans qui, menant une vie confinée comme celle des femmes, ont, comme elles, le teint blanc²¹⁹, ou à des efféminés. Le portrait que Chrémès fait de Praxagora déguisée, « un jeune homme de bonne mine, au teint blanc » (v. 427) rappelle en effet au lecteur des *Thesmophories* le portrait d'Agathon qui est lui aussi « blanc » et « de bonne mine » (v. 191-192).

Enfin, et l'*Assemblée des femmes* ne manque pas de le souligner, le costume ne modifie jamais que l'apparence et se révèle impuissant à transformer le caractère.

Même si elles sont habillées en hommes et si elles s'appuient sur des bâtons, les femmes restent incapables de s'exprimer « virilement » (ἀνδριστί, v. 149) et ne cessent de se conduire et de parler en femmes. A l'assemblée, elles veulent continuer à carder leur laine²²⁰ et, dans le sacrifice de purification traditionnel, prétendent substituer au porc une belette²²¹, c'est-à-dire l'animal le plus familier aux femmes et même le plus féminin, puisqu'il est voleur et gourmand comme elles²²². Elles voient dans la couronne que les orateurs mettent sur leur tête avant de parler une invitation à boire²²³, jurent par les deux déesses²²⁴ et s'adressent aux citoyens en les appelant « mesdames »²²⁵. Pourtant grâce à une répétition générale et à la pédagogie de Praxagora, les femmes réussissent à surmonter ces erreurs et à jouer leur rôle de manière convaincante dans une assemblée dont on ne connaîtra que le récit. Le peuple décide de leur confier le pouvoir.

Cette réussite des femmes déguisées en hommes a de quoi étonner, surtout quand on la compare aux échecs des hommes travestis en femmes. Mais peut-être faut-il ici encore éclairer la comédie par la philosophie et Aristophane par Platon. La *République* obéit en effet à une logique identique quand elle interdit aux hommes de « tenir des rôles de femmes » (γυναῖκα μιμῆσθαι, III.395d), mais enjoint aux femmes de recevoir une éducation et de remplir des fonctions identiques à celles des hommes²²⁶.

Conclusion.

Le long détour que j'ai fait pour étudier les scènes où des hommes et des femmes échangent leurs rôles et leurs costumes était, tout compte fait, justifié :

- Il a d'abord permis de mettre en évidence l'existence d'une « nature » féminine et d'une « nature » masculine sur la scène comique, grâce à la permanence d'une série de signes symboliques : couleur du masque, rembourrage qui permettent de figurer grossièrement des seins et des fesses, ébauche d'une toison pubienne ou phallus postiche. Quand à l'efféminé, il est, à peu près complètement du côté du féminin par son « corps » comme par son costume, puisqu'il est privé du phallus postiche synonyme de virilité.

- Il démontre aussi l'inégalité des sexes. Le passage du masculin au féminin, qui est toujours imposé au personnage de l'extérieur est une dégradation. Au contraire le passage exceptionnel, du féminin au masculin (même s'il est, comme le précédent condamné à être imparfait par la permanence d'un « visage » et d'un « corps » auxquels la comédie ne touche pas) est toujours le résultat d'un libre choix et apparaît comme une promotion.

- Il donne enfin l'occasion de mieux poser le problème des rapports que la comédie entretient avec l'illusion théâtrale. Rapports fort ambigus. D'un côté, la comédie obéit à des conventions majeures du théâtre : elle ne touche pas à l'identité d'un personnage et à son sexe (ce qu'elle pourrait parfaitement faire dans un théâtre où

tous les rôles sont tenus par des hommes, où le sexe n'est jamais figuré que par des symboles). C'est pourquoi les travestissements transsexuels sont toujours « manqués ». De l'autre, elle ne cesse de jouer du hiatus et de la distance qui se creuse entre la personne (qui n'est jamais qu'un personnage premier) et le personnage (qui est un rôle second). Et pour ce faire elle met en œuvre des stratégies multiples : elle souligne les défauts d'un costume incapable de faire illusion, elle invite à mesurer tout ce qui interdit à un personnage de jouer de manière convaincante un autre rôle que le sien (aussi évite-t-elle soigneusement les scènes de travestissements trop crédibles et ne transforme-t-elle jamais l'efféminé en femme), dans un univers où il est de règle que l'habit fasse le moine, elle se plaît à mettre en scène des héros qui n'ont pas le moral de l'emploi, enfin (et c'est sans doute alors que le jeu est le plus subtil) elle se sert de l'illusion comique pour dénoncer la fiction tragique.

NOTES

1. C'est le titre d'un article récent de F. Zeitlin, « Playing the Other: Theater, Theatricality and the Feminine in Greek Drama », *Representations* 11, Summer, 1985, p. 63-94.
2. Cf. « The Dynamics of Misogyny: Myth and Mythmaking in the Oresteia », *Arethusa* 11.1.2., 1978, p. 149-184, « Travesties of Gender and Genre in Aristophanes' *Thesmophoriazusae* », *Reflections of Women in Antiquity*, ed. H. Foley, New York, 1981, p. 169-217 et « Playing the Other », *cit. supra*.
3. Cf. « Reverse Similes and Sex Roles in the Odyssey » repris dans *Women in the Ancient World: The Arthusa Papers*, ed. J. Peradotto and J.P. Sullivan, 1984, p. 59-78, « The Female Intruder Reconsidered: Women in Aristophanes' *Lysistrata* and *Ecclesiazusae* », *Classical Philology* 77, 1982, p. 1-21 et « The Concept of Women in Athenian Drama », *Reflections of Women in Antiquity*, ed. H. Foley, New York, 1981, p. 127-168.
4. N° 17, décembre 1979.
5. Sur la tragédie en général, voir J. Dingel, *Das Requisit in der griechischen Tragodie*, Diss. Tübingen, 1967, p. 1-52, sur les *Perses* d'Eschyle, voir W.G. Thalmann, « Xerxes' Rags: Some Problems in *Æschylus' Persians* », *AJPh* 101, 1980, p. 260-282 et sur l'*Orestie*, voir C. MacLeod, « Clothing in the *Oresteia* », *Maia* 27, 1975, p. 201-203, Th.A. Tarkow, « Thematic Implications of Costuming in the *Oresteia* », *Maia* 32, 1980, p. 153-165, et W. Whallon, *Problem and Spectacle. Studies in the Oresteia*, Heidelberg, 1980, p. 64-105 ; sur les *Bacchantes* d'Euripide, voir H. Foley, « The Masque of Dionysos », *TAPhA* 110, 1980, p. 107-113 ; D. Auger, « Le jeu de Dionysos: Déguisements et métamorphoses dans les *Bacchantes* d'Euripide », *Dionysos. Le même et l'autre, Nouvelle Revue d'Ethnopsychiatrie*, 1983, p. 57-80 et J.P. Vernant, « Le Dionysos masqué des *Bacchantes* d'Euripide » publié

- dans *L'Homme*, 1985 et repris dans *Mythe et Tragedie II* de J.P. Vernant et P. Vidal-Naquet, Paris, 1986, p. 237-270.
6. « I Know You - By Your Rags: Costume and Disguise in Fifth-Century Drama », *Antichton* 16, 1982, p. 17-34.
 7. Cf. P. Rau, *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, Munich, 1967 et « Das Tragodienspiel in den *Thesmophoriazusen* », *Aristophanes und die alte Komodie*, « Wege der Forschung » 265 ed. H.J. Newiger, Darmstadt, 1975, p. 339-356 ; F. Muecke, « Playing with the Theatrical Self-Consciousness in Aristophanes », *Antichton* 11, 1977, p. 52-67 et « A Portrait of the Artist as a Young Woman », *CQ* 32, 1982, p. 41-55 ; C. Segal, *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchæ*, Princeton, 1982, p. 215-271 : ch. 7 : « Metatragedy: Art, Illusion, Imitation » et G.A.H. Chapman, « Some Notes on Dramatic Illusion in Aristophanes », *AJPh*. 104, 1983, p. 1-23.
 8. Par exemple à B. Seidensticker, *Palintonos Harmonia. Studien zu Komischen Elementen in der griechischen Tragodie*, « Hypomnemata » 72, Göttingen, 1982. O. Taplin, dans une conférence faite à Paris au printemps 1985 et intitulée « Tragédie et/ou Comédie » s'est vigoureusement élevé contre la tendance récente à minimiser l'écart entre la tragédie et la comédie au Vème siècle. Le texte (modifié) de cette conférence a été publié depuis sous le titre « Fifth-century Tragedy and Comedy: A synkrisis », *JHS* 106, 1986, p. 163-174.
 9. Comme l'avait bien souligné O. Taplin (art. cit. ci-dessus), p. 164.
 10. Cf. A.M. Dale, *Alcestis*, Oxford², 1961, p. XVIII-XXII : « The Alcestis as a "pro-satyric" play ».
 11. Cf. *Heraclides* v. 795-797 et 843-863. Et le messager qui fait ce récit prend bien soin de souligner qu'il n'a pas été un témoin oculaire mais qu'il se fait ici l'écho d'autrui (v. 847-848).
 12. Cf. *Bacc.*, v. 188-190.
 13. Ainsi dans *Hécube*, Polymestor annonce, à la fin de la tragédie, la transformation future de l'héroïne en « une chienne aux regards flamboyants » (v. 1265).
 14. Cf. v. 1175.
 15. Cf. v. 1108, 1125, 1141, 1185, 1188. Voir sur ce point le commentaire de D. Auger « Le jeu de Dionysos », p. 70. On peut de même remarquer que Dionysos n'apparaît sous la forme d'un animal qu'aux yeux hallucinés de ses fidèles ou de ceux qu'il fappe de folie (cf. D. Auger, *ibid.*, p. 61).
 16. Sur les témoignages des anciens concernant le costume tragique et les données archéologiques, voir A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, 2ème éd. revue par J. Gould et M.D. Lewis, Oxford, 1968, p. 177-204. Voir aussi J. Dingel, *Das Requisit*, p. 8-15 qui se fonde surtout sur le vocabulaire du costume dans la tragédie.
 17. Cf. *Ag.*, v. 239 ; *Phen.*, v. 1491 et *Hec.*, v. 468.
 18. Cf. A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals...*, p. 204-209 et J. Dingel, *Das Requisit...*, p. 15-16 qui examine les emplois d'ἀρβύλη.
 19. Cf. A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals...*, p. 191-196.
 20. Cf. Fr. 61, 62 Radt.
 21. Sur le masque souriant de Dionysos, voir le très bon article d'H. Foley, « The Masque of Dionysos », p. 126-129.
 22. Cf. *Bacc.*, v. 236, 438.
 23. Cf. J.P. Vernant, « Le Dionysos masqué », p. 255.

24. Cf. *Pers.*, v.150-151. Sur la mise en scène de la première entrée d'Atossa, voir O. Taplin, *The Stagecraft of Æschylus*, Oxford, 1977, p. 75-79.
25. Sur la deuxième entrée de la reine, voir O. Taplin, *op. cit. supra*, p.98-100. W.G. Thalmann, « Xerxes' Rags: Some Problems in Æschylus' *Persians* », *AJPh* 101, 1980, p.260-282 analyse fort bien la thématique du vêtement dans les *Perses*.
26. Cf. O. Taplin, *The Stagecraft of Æschylus*, p.412, n.2. Mais C. Mac Leod (« Clothing in the Oresteia », p.201) défend de manière convaincante le texte transmis par les manuscrits.
27. Cf. *Eschyle*, Paris⁷, 1961, t. II, p. 170, n. 6.
28. C'est l'opinion des trois derniers critiques qui se sont intéressés à ce passage : C. Mac Léod (« Clothing in the Oresteia », p.201-202), O. Taplin (*The Stagecraft of Æschylus*, p.412-413) et Th.A. Tarkov (« Thematic Implications... », p. 162-163).
29. Cf. *Cho.*, v.1049 et *Eum.*, v. 352, 370.
30. Comme le remarquait justement Hermann dans son commentaire et comme le rappellent récemment O. Taplin, C. Mac Léod et Th.A. Tarkov (*cit. supra*, n. 28).
31. Voir les commentaires convergents de C. Mac Léod, O. Taplin et Th.A. Tarkov, (*cit. supra*, n. 28).
32. Cf. *Eum.*, v. 990.
33. Cf. *Ag.*, v. 922.
34. Cf. *Ag.*, v. 921, 960, 963.
35. Cf. *Ag.*, v. 1126, 1383, 1580 : *Eum.*, v. 634-635.
36. Ce qui est annoncé par Ulysse se réalise dans le deuxième épisode, comme le montre la correspondance entre les vers 128-129 et 547. Sur ce changement de costume, voir J. Dingel, *Das Requisit...*, p. 139-141 et F. Muecke, « Costum and Design... », p. 27.
37. Cf. J. Dingel, *Das Requisit...*, p. 37, 143.
38. Cf. v.1276-1279. Voir les remarques de J. Dingel, *Das Requisit...*, p. 141 et O. Taplin, *Greek Tragedy in Action*, Oxford, 1978, p. 89.
39. Voir mon article sur « La conscience de soi dans la tragédie grecque », *Genèse de la conscience moderne*, éd. par R. Ellrodt, Paris, 1983, p. 25-39.
40. Cf. J. Dingel, *Das Requisit...*, p. 37-38.
41. Cf. v. 1067, 117, 1170-1171. Voir J. Dingel, *Das Requisit...*, p. 42.
42. Cf. v. 329-335.
43. Voir aussi v. 525-526.
44. Cf. v. 416, 421, 1079, 1204.
45. Cf. v. 1297.
46. Cf. v. 1379-1382.
47. Cf. « Costum and Design », p. 27-28.
48. Cf. *Discours* 52.
49. J'ai repris ici l'excellent commentaire de F. Muecke, « Costum and Design », p. 27.
50. Il ne s'agit pas ici d'un changement de costume, puisque Télèphe, comme l'Oreste des *Choéphores* apparaissait déguisé dès le prologue (cf. E.W. Handley-J. Rae, *Telephus*, *BICS Suppl.* 5, 1957, p. 24).
51. L'importance de ce fait a été bien soulignée par F. Muecke, « Costume and Design », p. 32-33 et D. Auger, « Le jeu de Dionysos », p. 72-73.

52. Cf. B. Seidensticker, «Comic Elements in Euripides' Bacchae», *AJPh.* 99, 1978, p. 303-320 et *Palintonos Harmonia*, p. 115-129.
53. La distance entre la scène du travestissement de Penthée et les scènes comiques du même ordre a été bien soulignée par F. Muecke, «Costume and Design», p. 32-33.
54. Cf. «Le jeu de Dionysos», p. 63.
55. *Ibid.*
56. Cf. *Bacc.*, v. 23-24. Voir sur ce passage, D. Auger, «Le jeu de Dionysos», p. 65.
57. Cf. *Bacc.*, v. 184-185, 187-188, 190, 207.
58. Sur le sens du costume dans la scène du travestissement de Penthée, voir J. Dingel, *Das Requisit...*, p. 156-159; H. Foley, «The Masque of Dionysos», p. 113-116; D. Auger, «Le jeu de Dionysos», p. 67-71; F. Muecke, «Costume and Design», p. 30-34 et F. Zeitlin, «Playing the Other», p. 63-65.
59. Cf. *Bacc.*, v. 228-232, 352-354, 780-785, 809.
60. Cf. *Bacc.*, v. 828, 836, 852.
61. Cf. *Bacc.*, v. 821, 833.
62. Cf. *Bacc.*, v. 833, 929, 1115.
63. Cf. *Bacc.*, v. 925-944. Voir le commentaire de O. Taplin, *Greek Tragedy in Action*, p. 76.
64. Cf. *Bacc.*, v. 920-922. Sur le Dionysos-taureau des Ménades, voir v. 100, 1018-1020, 1159.
65. Cf. *Bacc.*, v. 930: προσείων αὐτὸν ἀνασείων τ'. ἀνασείω se retrouve au vers 240 à propos du prêtre de Dionysos et σείω est employé au vers 815 à propos des Bacchants, Cadmos et Tirésias.
66. Cf. H. Foley, «The Masque of Dionysos», p. 113.
67. Cf. J.P. Vernant, «Le Dionysos masqué des Bacchantes», p. 252, a bien marqué l'importance du masque souriant qui permet de reconnaître le dieu. Mais la différence de couleur des deux masques n'a pas, jusqu'ici, retenu l'attention des critiques.
68. F. Zeitlin («Playing the Other...», p. 63-64) a récemment souligné l'opposition entre la féminisation de Penthée, qui est l'emblème de sa défaite, et la féminité de Dionysos qui est le signe du pouvoir caché.
69. Sur le rajeunissement des héros comiques et les interprétations qu'on en a données, voir D. Auger, «Le théâtre d'Aristophane: le mythe, l'utopie et les femmes», *Aristophane, les femmes et la cité, Cahiers de Fontenay* 17, Déc. 1979, p. 71-101 (p. 79-80).
70. Cf. *Cav.*, v. 1321, 1336.
71. Cf. Thucydide I.6.3.
72. Le caractère archaïque de cette parure est aussi souligné dans les *Nuées*, v. 984.
73. Cf. v. 655-675.
74. Cf. *Acharn.*, v. 627. Il en va de même dans la scène d'agon des deux demi-chœurs qui s'est substituée à la parabase dans *Lysistrata* (cf. v. 615, 637, 662, 686).
75. Cf. v. 414-470.
76. Cf. v. 432-434.
77. Cf. v. 804-805.
78. Cf. v. 103, 275, 1157. Philocléon est à ce point identifié à ses ἐμβάδες qu'au vers 447, le δεσπότης attendu est remplacé par un ἐμβάδων.

79. Cf. v. 1131.
80. Cf. v. 738 et 1132. Au v. 677, la *χλανίς* figure dans une énumération de produits de luxe et de présents somptueux.
81. Cf. v. 1158. Sur ce type de chaussures, voir D.M. Mac Dowell, *Aristophanes' Wasps*, Oxford, 1971, *ad vers.*
82. Cf. v. 1137, 1142. Sur ce type de manteau, voir D.M. Mac Dowell, *Aristophanes' Wasps ad vers.* 1137.
83. Cf. v. 1132: *τριβωνικῶς*. Comme l'indique bien D.M. Mac Dowell (*ad vers.*) Aristophane joue ici sur le double sens d'un adverbe qui, certes, signifie « in a practised manner », mais qui est aussi clairement associé à *τριβων*.
84. (*ἔοικας*) *δοθιῆνι σκόροδον ἠμφιεσμένῳ*. Je reprends ici l'interprétation adoptée par D.M. Mac Dowell, *Aristophanes' Wasps ad vers.*
85. Cf. v. 1174-1175.
86. Cf. v. 1208-1210.
87. Cf. *Grenouilles* v. 463 où Xanthias invite Dionysos à prendre le tempérament d'Héraclès aussi bien que son allure : *καθ' Ἡρακλέα τὸ σχῆμα καὶ τὸ λῆμ' ἔχων*.
88. Cf. v. 1-11.
89. Cf. v. 440-441.
90. Cf. Gorgias fr. 82 B 23 D.K.. Voir sur ce point W.J. Verdenius, « Gorgias' Doctrine of Deception », *The Sophists and their Legacy*, ed. G.B. Kerferd, Wiesbaden, 1981, p. 116-128.
91. Sur le costume chez Aristophane, voir C.W. Dearden, *The Stage of Aristophanes*, London, 1976, p. 111-121.
92. Il n'est pas sûr que les représentations des vases soient un reflet exact des réalités scéniques. Voir sur ce point, les remarques pertinentes de F. Lissaragues sur les images de satyres dans le même volume.
93. Cf. v. 214 où il est porté par le parent d'Euripide, v. 568, 656 où il est porté par les femmes du chœur et v. 1181, 1189 où il est porté par la joueuse de flûte.
94. Le mot *χιτών*, dans les comédies conservées n'est employé qu'à propos de vêtements masculins. Il en va de même du diminutif *χιτωνίσκον*, mais l'autre diminutif formé sur *χιτώνιον*, est lui, exclusivement réservé à un vêtement féminin. Ce qui donne à penser que *χιτών* est en lui-même un terme neutre.
95. Sur l'opposition *χιτώνιον*/*χιτωνίσκον*, voir *supra*.
96. Cf. *Lysistrata*, v. 48.
97. Cf. *Lysistrata*, v. 150, 735, 737.
98. Cf. *Lysistrata*, v. 48, 150: *Grenouilles*, v. 411; *Assemblée des femmes*, v. 268, 374.
99. Cf. *Lysistrata*, v. 44, 47, 51, 219, 220, 645 et *Assemblée des femmes*, v. 879. Dans les *Thesmophories* (v. 138, 253, 941, 945, 1220) comme dans les *Grenouilles* (v. 46) ou l'*Assemblée des femmes* (v. 332), la « crocote » est portée soit par des efféminés soit par des hommes déguisés en femmes.
100. Cf. v. 47-51.
101. Cf. v. 879.
102. Cf. *Lysistrata*, v. 113, 1162; *Thesmophories*, v. 261, 499; A.F., v. 536.
103. Cf. v. 45, 52.
104. Cf. v. 730.
105. Cf. v. 662, 1021.
106. Cf. v. 444.

107. Cf. v. 1151, 1155. Voir aussi *A.F.*, v. 724.
108. Cf. *Nuées*, v. 72 ; *Guêpes*, v. 444 ; *A.F.*, v. 80.
109. Il est porté dans les *Acharniens* par le chœur (v. 184, 843), dans les *Guêpes* par le chœur (v. 33) et par Philocléon (v. 116, 1131), dans *Lysistrata* par un vaincu mal en point (v. 278), dans l'*Assemblée des femmes* par un pauvre nommé Géron (v. 850) et, dans le *Ploutos*, par l'esclave Carion (v. 714) et par le Juste, qui est bien évidemment, pauvre (v. 842, 882, 897, 935).
110. La *χλαῖνα* que l'on qualifie parfois de « moelleuse » (*Guêpes*, v. 738) est toujours associée à la richesse (cf. *Lysistrata*, v. 1189). On la porte dans les grandes occasions, en particulier lors d'un mariage (cf. *Oiseaux*, v. 1693). Elle symbolise le luxe qui est le lot de Dicéopolis, une fois la paix conclue (*Acharniens*, v. 845) ou d'Athènes, quand elle a mis fin à la guerre (*Paix*, v. 1002) ou qu'elle est gérée par les femmes (*A.F.*, v. 606, 848). C'est un vêtement importé, comme nombre de produits de luxe : les *χλαινισκία* de Mégare étaient, semble-t-il, réputées (*Acharniens*, v. 519 ; *Paix*, v. 1002). Il est parfois associé à la Phrygie et à sa richesse proverbiale (*Oiseaux*, v. 493).
111. Cf. *Guêpes*, v. 1137, 1149.
112. Cf. *Guêpes*, v. 738, 1138 ; *A.F.*, v. 840. Ce mot est associé à *χλαῖνα* dans les *Grenouilles*, v. 1459.
113. Cf. *Cavaliers*, v. 321 ; *Guêpes*, v. 447.
114. Cf. *A.F.*, v. 633, 850 ; *Ploutos*, v. 759.
115. Cf. *Cavaliers*, v. 870, 872, 875 ; *Nuées*, v. 719, 858 ; *Guêpes*, v. 103, 274, 1157.
116. Cf. v. 314, 342.
117. Cf. *A.F.*, v. 848.
118. Cf. v. 1158.
119. Cf. v. 314, 344, 542.
120. Cf. *Lysistrata*, v. 45, 47, 53.
121. Cf. *Lysistrata*, v. 229, 230 ; *Thesmophories*, v. 734 ; *A.F.*, v. 319.
122. Dans *Lysistrata*, les cothurnes sont portés par des femmes (v. 657). Dans l'*Assemblée des femmes*, Blépyros parle successivement de « persiques » (v. 319) et de « cothurnes » (v. 346) à propos des chaussures de sa femme, qu'il a été contraint de mettre. Dans les *Grenouilles*, c'est l'efféminé Dionysos qui porte des cothurnes (v. 47, 557). Reste, il est vrai, le vers 994 des *Oiseaux* où l'on mentionne les cothurnes de l'architecte Méton. Mais on peut se demander si ce détail n'est pas une invitation à ranger Méton dans la catégorie des efféminés.
123. Cf. *Acharniens*, v. 448, 682 ; *Guêpes* v. 33, 1296. De même, dans les *Nuées*, le bâton est associé au vieillard (v. 541). Il faut aussi citer le *Ploutos* où il est brandi par les vieillards du chœur (v. 272).
124. Pour déterminer la nature exacte du *στρόφιον* ; il faut partir des trois scènes d'habillage et de déshabillage où il est mentionné. Dans *Lysistrata*, on précise que Myrrhina l'enlève (v. 931) avant d'enlever ses chaussures (v. 950). Dans les *Thesmophories*, quand on habille le parent d'Euripide en femme, on lui passe la « tunique safranée » (v. 253) avant de l'inviter à prendre le *στρόφιον* (v. 255). Inversement, quand les femmes du chœur entreprennent de le déshabiller, elles commencent par lui ôter le *στρόφιον* (v. 638).
125. Cf. *Thesmophories*, v. 138, 257.
126. Cf. *Thesmophories*, v. 257, 941.
127. Cf. *Lysistrata*, v. 530, 532.

128. L'ombrelle est associée aux femmes dans les *Thesmophories* (v. 823, 829). Dans les *Oiseaux*, elle est portée par Prométhée (v. 1508), mais le texte précise, au vers 1550, que cet accessoire lui donne l'air d'une canéphore.
129. Cf. *Thesmophories*, v. 31.
130. Cf. v. 800: τὴν λόχμην πολλὴν φορεῖς
131. Cf. v. 802: μελάμπυγος
132. Cf. v. 160: ἀγρεῖον ὄντα καὶ δασούν
133. Cf. v. 33: ὁ δασυπῶγων
134. Cf. v. 878, 929, 1072.
135. Cf. v. 1064.
136. Cf. v. 12-13.
137. Cf. v. 1016 et 1112 qui soulignent le lien qui existe dans la comédie entre le teint blafard et la sophistique.
138. Voir en particulier les articles de W. Beare («The Costume of the Actors in Aristophanic Comedy», *CQ* 4, 1954, p. 64-75 et «Aristophanic Costume Again», *CQ* 7, 1957, p. 184-5) qui affirme qu'Aristophane a complètement éliminé le phallus de cuir de ses comédies et que tous les jeux de scène où le phallus est montré par un deictique supposent simplement un geste des acteurs en direction d'un sexe «réel».
139. Sur le sens précis de ces vers, voir K.J. Dover ed., *Aristophanes Clouds*, Oxford, 1970, p. 168-169. L'interprétation de T.B.L. Webster («The Costume of Actors in Aristophanic Comedy», *CQ* 5, 1955, p. 94-95 et *CQ* 9, 1959, p. 126-127) qui, après A. Körte et Wilamowitz, soutient que l'accent porte sur καθειμένον et qu'Aristophane se démarque ici de ses prédécesseurs en montrant des acteurs qui ont un phallus de cuir ἀνειμένον a été justement critiquée par J. Gould et D.M. Lewis (dans la deuxième édition de l'ouvrage de A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford, 1968, p. 220-221), suivi par J.F. Killeen («The Comic Costume Controversy», *CQ* 21, 1971, p. 51-54) et C.W. Dearden, *The Stage of Aristophanes*, p. 112. On discute aussi du sens de l'expression ἐρυθρὸν ἐξ ἄκρου παχύ qui qualifie le phallus, K.J. Dover admet que ce vers, selon la ponctuation adoptée, peut avoir trois sens «1. red at the end and thick at the end; 2. red at the end and thick throughout; 3. red throughout and thick at the end». Il se prononce en faveur du troisième, tandis que J.F. Killeen préfère le second.
140. J. Gould et D.M. Lewis (*loc. cit. supra*), comme J.F. Killeen (*loc. cit. supra*) et C.W. Dearden (*loc. cit. supra*) ont réfuté récemment, de manière très convaincante, la thèse de W. Beare.
141. J. Gould et D.M. Lewis (*loc. cit. supra*) considèrent que le phallus de cuir s'impose au moins dans *Lysistrata* (v. 845-897, 980-1013) et dans les *Thesmophories* (v. 643-648).
142. Cf. A. Willems, *Aristophane III*, Paris-Bruxelles, 1919 et Wilamowitz, *Lysistrata* ad vers. 114 (Berlin, 1927 repr. 1958) suivi par A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, p. 153, n. 1.
143. Cf. W. Holzinger, «Erklärungen umstrittener Stellen des Aristophanes», *SB Wien* 208.5 (1928), p. 37 sq.
144. Cf. J. Vaio («The Manipulation of Theme and Action in *Lysistrata*» *GRBS* 14, 1973, p. 369-380) va dans le même sens quand il parle de «la

- tendance de la comédie ancienne à déformer le réel de manière grotesque plutôt qu'à le refléter» (p. 379, n. 48).
145. Cf. *Guêpes*, v. 1340-1381; *Paix*, v. 870-908; *Lysistrata*, v. 1114-1175; *Thesmophories*, v. 1171-1201. En s'appuyant sur des ressemblances avec la conclusion des *Guêpes*, on a aussi soutenu (cf. A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, p. 153, n. 1) que les courtisanes sur lesquelles s'appuie Dicéopolis à la fin des *Acharniens* étaient, elles aussi, nues. Mais il n'est pas nécessaire qu'elles le soient pour que Dicéopolis puisse leur palper les seins (v. 1199). De même, on pourrait rapprocher de la fin de la *Paix* ou de *Lysistrata*, les conclusions des *Cavaliers* ou des *Oiseaux* et supposer que les « Trêves » que le marchand de boudins offre à Démos comme la Royauté qui épouse Peithétairos sont complètement nues. Mais rien dans le texte ne l'impose absolument: dans les *Cavaliers*, on se contente de souligner la « beauté » (v. 1390) des Trêves, sans attirer l'attention sur un détail particulier de leur anatomie et dans les *Oiseaux* on peut penser que Royauté, comme son époux, porte une toilette nuptiale (v. 1693: γαμικὴν χλαμίδα à propos de Peithétairos); le messenger qui annonce son entrée se contente d'ailleurs de souligner sa « beauté » (v. 1713). On pourrait aussi soutenir, grâce à des rapprochements avec la joueuse de flûte qui apparaît à la fin des *Thesmophories*, que le rossignol des *Oiseaux* (le mot ἀηδών est en grec un féminin) ou la muse joueuse de castagnettes d'Euripide dans les *Grenouilles* sont aussi jouées par des « femmes » nues. Mais rien dans le texte de ces deux comédies de l'impose. Dans les *Oiseaux*, la joueuse de flûte-rossignol est comparée à une « jeune vierge » (v. 670), « blanche et délicate » (v. 668), mais cette blancheur apparaît suffisamment sur son masque et Euelpidès n'envisage pas de la déshabiller: il veut seulement lui ôter son « bec à deux broches » (v. 672-674) c'est-à-dire un élément fixé sur le masque (ou le masque tout entier?). Dans les *Grenouilles*, la Muse d'Euripide est certainement présentée comme une courtisane (on parle d'elle comme d'un Cyréné aux douze postures (v. 1326-1327) qui fait l'amour « à la lesbienne » (v. 1322) c'est-à-dire en pratiquant la fellation, mais il n'y a aucune allusion explicite à sa nudité.
146. Cf. *Acharniens*, v. 1199; *Lysistrata*, v. 78-92; *Ploutos*, v. 1166-1167.
147. Sur la nudité scénique de la joueuse de flûte, voir les remarques de J. Henderson, « Lysistrata: The Play and its Themes » (*Yale Classical Studies* 26, 1980, p. 153-218), p. 63 et G.A.H. Chapman, « Some Notes on Dramatic Illusion in Aristophanes », p. 18, n. 73.
148. Cf. C.W. Dearden, *The Stage of Aristophanes*, p. 111.
149. Cf. J. Henderson, « Lysistrata... », p. 163 et G.A.H. Chapman, « Some Notes... », p. 18, n. 73.
150. Cf. J. Henderson, « Lysistrata... », p. 163-164.
151. Cf. J. Henderson, « Lysistrata... », p. 163.
152. Cf. fr. 62 Radt.
153. Comme l'a bien souligné F. Muecke, « A Portrait of the Artist... », p. 49.
154. Cf. *Bacc.*, v. 176, 697: ὄσπα. Le plus souvent elle est appelée νεβρίς: v. 24, 111, 137, 249, 696, 835, 866.
155. Cf. v. 160-163.
156. Cf. « Aristophanes' Agathon as Anacreon », *Hermes* 102, 1974, p. 244 sq.
157. Cr qui laisse ouverte la question de la stratégie d'Aristophane dans cette scène, telle que la formule F. Muecke (« A Portrait of the Artist... », p. 51): « Does

he want to show Agathon as a pretentious poet whose aspirations are misunderstood by the common man, or as an effeminate exposed by the common man who can see what is before his eyes ? ».

158. Cf. *Acharn.*, v. 118-119; *Cav.*, v. 1371-1374; *Nuées*, v. 348-355; *Oiseaux*, v. 830-831; *Grenouilles*, v. 57, 422.
159. Cf. v. 571-572.
160. Cf. v. 575, 583.
161. Cf. v. 92-93, 184.
162. Cf. Z. Zeitlin, « Travesties... », p. 178.
163. Cf. v. 108-109.
164. Cf. v. 42-45.
165. Cf. v. 46, 47.
166. Cf. v. 462.
167. Cf. v. 500.
168. Cf. v. 278-308.
169. Cf. v. 465-491.
170. Cf. v. 220-235.
171. Cf. v. 191 : Agathon et v. 575, 583 : Clithène.
172. Cf. v. 236-248.
173. Cf. *Lys.*, v. 89, 151; *Grenouilles*, v. 516; *A.F.*, v. 13 pour les femmes et *Acharniens*, v. 119; *Grenouilles*, v. 424 pour les efféminés. Ce traitement qui réduisait un homme à l'état de femme était aussi employé pour les adultères pris en flagrant délit si l'on en croit *Nuées*, v. 1083 et *Ploutos*, v. 168.
174. Cf. v. 252-263.
175. Cf. v. 466-518, 544-565.
176. Cf. v. 626-633.
177. Cf. v. 643-648.
178. Voir l'article de F. Zeitlin, « Travesties... » *passim*.
179. Cf. v. 849-850.
180. Cf. v. 1010-1012.
181. Cf. v. 858, 898, 920 : πανούργος, v. 1096 : μιάρός.
182. Cf. v. 875, 880, 892.
183. Cf. v. 874-876.
184. Cf. 878-880.
185. Cf. v. 885-888.
186. Cf. v. 896-899.
187. Cf. v. 852-863.
188. Cf. v. 1103-1104.
189. Cf. v. 1111-1112.
190. Cf. v. 1113.
191. Cf. v. 1114 : σκέψαι τὸ κύστο· μή τι μικρὸν παίηται
192. Puisque l'apparition du corps, et elle seule, rend le travestissement peu crédible, on comprend du même coup pourquoi Euripide, à la différence du parent, réussit à se faire passer pour une femme : quand il joue le rôle d'Echo qui double Andromède (v. 1059-1081), il n'est qu'une voix et quand il apparaît déguisé en petite vieille dans la scène finale (cf. v. 1194), il disparaît avant d'avoir été déshabillé.
193. Cf. « Sur l'exécution capitale », *Anthropologie de la Grèce antique*, Paris, 1968, p. 302-329.

194. Cf. 21.342-348 où Héphaïstos triomphe du Scamandre.
195. Cf. v. 254-386.
196. Cf. v. 514-516, 519.
197. Cf. v. 532-538.
198. Cf. *Il.*, 6.492.
199. Cf. v. 602.
200. Cf. v. 599-613.
201. Cf. « Lysistrata : une mise en scène de la féminité » (*Cahiers de Fontenay*, 1979, p. 11-32), p. 17-18.
202. Cf. v. 328-334, 374-375.
203. Cf. v. 60-61, 65-66.
204. Cf. v. 63-64.
205. Cf. v. 26, 75, 275.
206. Cf. v. 74, 269, 508.
207. Cf. v. 47, 507.
208. Cf. v. 74, 76-78, 149-150, 276-277, 546-547.
209. Cf. v. 24-25, 68-72, 99-100, 121-122, 273, 494.
210. Cf. V. 268.
211. Cf. v. 269-271.
212. Cf. v. 275-276.
213. Cf. v. 276-279.
214. Cf. v. 507.
215. Cf. v. 507.
216. Cf. v. 508.
217. Cf. v. 509.
218. Cf. v. 385, 432.
219. Cf. v. 387.
220. Cf. v. 88-93.
221. Cf. v. 128.
222. Cf. *Guêpes*, v. 363 ; *Paix*, v. 1151 ; *Thesm.*, v. 558-559. C'est pourquoi on peut comparer la femme à une belette (*A.F.*, v. 925) ou même l'assimiler à elle (*Acharn.*, v. 255).
223. Cf. v. 131-134.
224. Cf. v. 155. Dans le théâtre d'Aristophane seules les femmes jurent ainsi (cf. *Guêpes*, v. 1396 ; *Lys.*, v. 51, 112, 148, 452, 732 ; *Thesm.*, v. 383, 566, 718, 875, 897, 916 ; *A.F.*, v. 532 ; *Ploutos*, v. 1006).
225. Cf. v. 166.
226. Cf. *Rep.*, V. 451d-457b.

Suzanne Saïd



Fig. 31 : Athènes, Terre cuite du IV^{ème} siècle avant J.C. Acteur de comédie interprétant le rôle d'un travesti, Musée National, inv. 13003 (Cliché Ghiron-Bistagne)



Fig. 32 : Cratère italiote, IVème siècle avant J.C. Scène de comédie. "Femme" achevant de s'habiller, Musée de Naples, n° 118333 (Cliché Ghiron-Bistagne)

IV

Réception du théâtre antique

FORMES DE LA COMMUNICATION DANS LE DRAME GREC

par Heinrich Kuch
Académie des sciences, Berlin, DDR
Traduction de Gerhardt Stenger

Pour comprendre la genèse des œuvres littéraires, le positivisme philologique occupe encore de nos jours une place privilégiée parmi les méthodes de la recherche littéraire. Or, on s'est avisé, depuis un certain temps, que cette approche, utilisée à l'exclusion de toute autre, négligeait de façon inadmissible des phénomènes essentiels. Après la longue prédominance de cette école et de ses conceptions esthétiques concernant les rapports entre la réalité et le texte, d'autres voies se sont ouvertes à la recherche : le formalisme russe, le structuralisme et le poststructuralisme français¹, ainsi que la *Rezeptionsästhetik*² et l'esthétique matérialiste de la communication³. Ainsi un nouvel aspect méthodologique s'est affirmé durant les deux dernières décennies en matière de théorie littéraire, à savoir l'approche communicative et fonctionnelle intégrant la fonction, l'influence et la réception dans la compréhension d'une œuvre littéraire. Cette nouvelle esthétique de la communication ouvre de larges horizons car son objet est tout à la fois le réel, l'auteur, l'œuvre, le public et les relations qui existent entre ces différents paramètres de la création littéraire⁴.

La *Rezeptionsästhetik*⁵ et l'esthétique de la communication⁶ s'appliquent également dans le domaine de la littérature gréco-latine. Il ne fait aucun doute que la poésie dramatique des Grecs est particulièrement communicative et fonctionnelle. D'ailleurs certains chercheurs n'ont pas manqué de le souligner⁷.

Les formes archaïques du jeu comique et tragique, de caractère essentiellement religieux, faisaient déjà ostensiblement appel à un public⁸. On sait que, d'après la *Poétique* d'Aristote (1449 a 9-24), la tragédie aurait deux origines : le dithyrambe,

c'est-à-dire le chant consacré à Dionysos, et le *satyrikon*. Comme le dit Archiloque⁹ le poète de dithyrambe « sait entonner le beau chant de Dionysos ». Il est un chantré qui selon toute vraisemblance, pouvait être accompagné d'un chœur. Ainsi se créent, même de façon rudimentaire, les éléments d'un dialogue. Le *satyrikon*, deuxième origine de la tragédie selon Aristote, semble être une forme primitive du chœur, un jeu avec danses et chants exécutés par les fidèles de Dionysos déguisés en satyres, les serviteurs mythiques du dieu. Ce n'était pas encore le drame satyrique élaboré qui ne fut créé qu'en 515 par Pratinas de Phlionte. Mais ces formes pré-dramatiques impliquent déjà la présence d'un public qui prendra une importance essentielle dans les représentations ultérieures. D'ailleurs les représentations de dithyrambes feront partie du programme officiel des Grandes Dionysies d'Athènes à l'époque classique et le drame satyrique clôturera obligatoirement la trilogie que chacun des poètes tragiques présentait à l'occasion de cette fête. Les chœurs de l'époque archaïque peuvent être désignés du terme de *kômos* qui définit différentes réalités mais notamment un cortège turbulent, lequel implique non seulement les participants de la procession mais le public qui s'amasse sur son passage ou l'escorte. On a montré de façon convaincante¹⁰ que le *kômos* ne se limitait pas seulement au genre de la comédie qui en tire son nom. Au début du premier fragment des didascalies des Grandes Dionysies (IG II² 2318)¹¹, le terme *kômoi* au pluriel désigne la totalité des chœurs et des représentations données lors du concours. Le terme englobe le dithyrambe, la tragédie, la comédie et le drame satyrique. Le *kômos* semble donc remplir une double fonction : il représente la communauté¹² mais s'adresse en même temps à cette communauté.

Une forme directe de relation avec le public est attestée dans des rituels anciens selon des modalités qui contribueront à l'élaboration de la comédie. Il s'agit des insultes que lançaient, pendant les processions des *kômoi*, aux fêtes des Anthestéries par exemple, les membres du cortège assis sur des chars : ἄμα σκόμμασι comme le dit Denys d'Halicarnasse (*Antiquité Romaine*, 7, 72, 11). Ces injures s'adressaient, comme le précise une notice de Photius et de la Souda, (τὰ ἐκ τῶν ἀμαξῶν) aux badauds qui pouvaient répliquer. D'autre part Harpocraton (πομπείας καὶ πομπεύειν) fait état d'insultes réciproques échangées entre les membres des *kômoi*, sur les chars (ἐπὶ τῶν ἀμαξῶν)¹³. Nous reconnaissons dans ces échanges d'insultes rituelles la forme primitive du dialogue dramatique et de la relation entre acteurs et public qui sera essentielle dans le drame élaboré. La poésie dramatique des Grecs dispose, durant la période classique de l'apogée d'Athènes, au milieu du V^e siècle, d'un riche réservoir de formes de communication dans lequel elle a puisé par la suite. On trouve d'abord le dialogue. Comme le montre l'évolution ultérieure de la tragédie, le dialogue s'est développé progressivement aux dépens des parties chantées, ceci depuis l'invention de Thespis qui avait donné un simple « répondant » au chœur¹⁴. Le dialogue s'établit non seulement entre le chœur et l'acteur mais entre le coryphée, ou un choreute et le reste du chœur. Comme on le sait par la *Poétique* d'Aristote (1449a 15-19) Eschyle introduisit un deuxième acteur et Sophocle un troisième. Le champ de la communication à l'intérieur du drame était désormais considérablement élargi.

La danse et le chant des chœurs cédèrent alors la place au *logos*. La multiplication des possibilités de communication à l'intérieur de la tragédie ouvrait un champ plus vaste tant à l'action qu'au débat. Comparé au nouvel espace relationnel, le dialogue à trois constitue une forme d'expression plutôt modeste. Il se limite le plus souvent à un simple échange de paroles sans expliciter les relations ou rapports potentiels entre les personnages, sans parler de l'association possible du chœur à ce dialogue. L'élargissement des possibilités de communication au sein du genre tragique ont en fait créé les conditions de l'approfondissement du tragique lui-même.

Par ailleurs l'élargissement des possibilités de la communication ont permis au genre tragique de développer les éléments démocratiques constitutifs de sa nature même : nous pensons notamment à la mise en question des problèmes, à la notion de responsabilité si souvent débattue, au problème de la décision etc. L'épanouissement de la tragédie est contemporain de l'essor de la démocratie à Athènes dont les institutions sont mises en place par Clisthène vers 508-507. En fait tragédie et démocratie vont de pair et se modèlent l'une l'autre : la tragédie agit sur la conscience des citoyens. Comme tout grand art engagé la tragédie grecque classique contribua aux efforts déployés pour réformer la société.

Ainsi s'opère la transition de la communication endodramatique à la communication extérieure dont la fonction était précisément d'établir la relation avec le public du théâtre de Dionysos auquel s'adressait le drame. Ce lien s'établit à travers l'*orchestra* jusqu'au *theatron*, qui l'entoure aux trois quarts, où se tenaient les spectateurs. La confrontation directe entre le drame et les spectateurs ne se maintenait que le temps de la représentation unique de la pièce, qui était de règle durant l'époque classique, les reprises étant exceptionnelles. Mais cette confrontation laissait un effet durable, alimentant les discussions au sein du public.

Le drame « dialoguait » avec le public par le processus de communication perpétuelle qui s'établit entre la *polis* et le théâtre. Certes une représentation pouvait déclencher un débat, mais généralement le message de la pièce doit être compris comme une réponse à des questions déjà posées. Il est hors de doute que le drame attique était conçu en vue de son public. Sans faire allusion spécialement au théâtre grec Werner Krauss a décrit l'effet littéraire produit par ce genre de production :

« Comme la parole, comme une phrase, comme une lettre, l'œuvre d'art littéraire n'est pas écrite dans le vent ou la gloire posthume mais en vue d'un récepteur concret... C'est pour cela que la société visée se reproduit en elle »¹⁵.

Ce constat vaut aussi pour le drame grec. Les relations entre la poésie dramatique et la société athénienne, entre la cité et le théâtre, sont des relations réciproques intenses à la façon d'un vrai dialogue. Le drame offrait aux citoyens des solutions aux questions actuelles. Le poète choisissait lui-même son sujet, mais les questions traitées au théâtre – certaines performances poétiques géniales mises à part – étaient puisées dans la réalité objective de la cité : la création dramatique

agissait, pour ainsi dire, en tant que provocation de la réalité. Reflétée, modelée artistiquement dans le drame sous l'impulsion du poète, cette vision du réel rayonnait de nouveau sur la cité. Dans une telle relation réciproque les genres tragique et comique devenaient pour les citoyens des formes importantes de communication collective favorisant en même temps la prise de conscience individuelle. Vu la quantité des destinataires de cette production dramatique, on peut parler de communication médiatique. Le théâtre attique du Vème siècle avant J.C. a, sans aucun doute, contribué au développement idéologique de la cité et a rempli une fonction sociale fondamentale.

Nous n'avons fait qu'esquisser la problématique des relations communicatives entre le drame et la cité. Ce jeu de rapport semble être beaucoup plus complexe vu les conditions historiques dans lesquelles s'est développée la poésie dramatique et il faut éviter toute schématisation simpliste d'un tel dialogue. Il faut prendre en compte le phénomène de l'autonomie relative de la littérature grecque. Depuis la première représentation officielle produite par Thespis dans les années 536-535 / 534-533, et organisée par l'Etat, la poésie tragique s'est développée dans une grande liberté. D'ailleurs, le drame attique est « politique » au sens le plus large, c'est-à-dire que sa fonction ne se limite pas au domaine politique mais vise la cité entière. Dans l'*agôn* fictif entre Eschyle et Euripide aux Enfers, Aristophane a ainsi formulé la fonction de la tragédie : « ... Pour les petits enfants l'éducateur c'est le maître d'école, pour les jeunes gens c'est le poète ». (*Grenouilles*, 1054-1055). Cette comparaison entre le poète et l'enseignant qui « explique » (φράζειν) fait ressortir la tâche éducative du drame. Le terme est développé dans le vers suivant : « Nous avons l'absolu devoir de ne dire que des choses honnêtes » (v. 1056). L'emploi du « nous » renvoie explicitement aux auteurs dramatiques. D'ailleurs Euripide emploie la même tournure lorsqu'il définit la tâche du poète dramatique : « nous rendons meilleurs les hommes dans les cités » (*Grenouilles*, 1009-1010). Les deux concurrents ont la même conception de la fonction de la tragédie, ce qui ne les empêche pas d'avoir, dans l'*agôn* d'Aristophane comme dans la réalité, des positions idéologiques différentes. « Révéler l'utile » (χρηστὰ λέγειν, *Gren.* 1056)¹⁶, « améliorer les citoyens » (βελτίους τε ποιούμεν τοὺς ἀνθρώπους ἐν ταῖς πόλεσιν, *Gren.* 1009-1010), ces buts ont un caractère humaniste voire « humanisant ». Ce n'est pas un hasard si Euripide définit la tâche éducative du poète par φράζειν ἀνθρωπεύως (1058) : « employer un langage humain »¹⁷. Malgré les critiques exprimées contre les obscurités d'Eschyle, le poète, après sa victoire aux Enfers, est jugé digne de retourner à Athènes :

« Lui qui s'est montré sensé s'en retournera chez lui, pour le bien de ses concitoyens, pour le bien de ses parents et de ses amis parce qu'il est intelligent... » (*Grenouilles*, 1485-1490).

Comme la tragédie, la comédie remplissait une fonction précise dans l'Athènes du Vème siècle avant J.C. Le jeu comique utilisait des tactiques fondamentalement

différentes grâce à son rapport plus direct avec la réalité : on critiquait ouvertement, la satire était féroce et la forme théâtrale n'obéissait à aucune contrainte. Mais la comédie rejoint la tragédie dans sa stratégie. Les *Grenouilles* d'Aristophane affirment également l'engagement de la comédie pour le bien de la cité :

« Il est juste que le chœur sacré dispense l'utile à la cité par ses conseils et ses enseignements » (v. 686-687).

Le « devoir légitime » (cf. 686 δίκαιον) du chœur de comédie est d'« enseigner » d'« instruire » (v. 687 διδάσκειν). C'est la même fonction « pédagogique », « éducative » qui a été définie pour la tragédie. Déjà dans les *Acharniens* le poète comique affirme qu'il « enseigne les meilleures choses » (τὰ βέλτιστα διδάσκων, v. 658)¹⁸.

La fonction que le drame remplissait à l'intérieur de la cité démocratique du Vème siècle changea avec le déclin politique d'Athènes. Un an après la représentation des *Grenouilles*, Athènes était définitivement écrasée par Sparte (404 avant J.C.) au terme de la guerre du Péloponnèse. Malgré une certaine reprise d'Athènes au IVème siècle, l'épanouissement d'antan était perdu pour toujours. Du même coup s'achève, au IVème siècle, l'essor du drame attique. Le privé l'emporte désormais sur le public et la tragédie renonçant à l'engagement politique évolue vers le divertissement¹⁹. La comédie moyenne et nouvelle, de même, perd sa force explosive et son impact politique. Dans ces conditions le dialogue avec le public revêt un autre caractère.

Le potentiel dialogique du drame fait apparaître, à côté de son action intérieure et extérieure une troisième dimension de la communication. En effet le genre tragique peut se prévaloir d'une tradition importante dans le traitement des mêmes sujets. Les trois grands poètes tragiques ont ainsi écrit une *Electre* – celle d'Eschyle portant le titre des *Choéphores* – et ils ont également, tous les trois, traité le mythe de Philoctète²⁰ pour ne citer qu'un autre exemple. De même, une longue tradition du traitement de Médée s'étend du Vème siècle au IVème siècle²¹. Les versions ultérieures ont eu ainsi l'occasion de réagir aux adaptations précédentes, offrant une vision renouvelée du sujet, apportant de nouvelles solutions artistiques. Le débat à l'intérieur du genre constitue un facteur essentiel dans l'histoire de la tragédie. En comparant les diverses productions traitant du même sujet on est frappé non seulement par les variations formelles²² mais par la multitude des détails qui témoignent de l'invention de chaque créateur, dans les scènes de reconnaissance par exemple ou dans le traitement du matricide illustré par les tragédies d'*Electre* conservées²³. C'est surtout le changement de positions idéologiques qui nous semble important et qui apparaît nettement dans le traitement du mythe d'*Oreste* et d'*Electre*²⁴. Euripide avec son *Oreste* (408 avant J.C.) mit, de façon assez spectaculaire, un point final à ce débat fertile en productions dramatiques et en idées. Ce drame, avec lequel le poète prit congés d'Athènes, révèle par son reflet d'un monde en crise, en proie à la violence et à la destruction, l'immense distance qui le sépare de la solution optimiste de l'*Orestie* d'Eschyle (458 avant J.C.) et de la démocratie pleinement triomphante d'autrefois.

Un autre problème central, souvent repris dans la tragédie, est celui de la condition humaine au sein de la nature et de la société. Dans ce très large contexte, au chant des *Choéphores* « Innombrables sont les fléaux d'effroi » (v. 585 sq. : πολλὰ μὲν γὰρ τρέφει / δεινὰ δειμάτων), répond le célèbre chœur d'*Antigone* : « Innombrables sont les merveilles en ce monde » (v. 332 sq. : πολλὰ τὰ δεινὰ κοῦδέν). Cet « écho » cependant contient des tonalités bien différentes et le δεινός de Sophocle est ambivalent : il exprime la puissance et l'énergie humaine.

Dans les *Choéphores* le chœur est imprégné par la foi en la justice de Zeus, ici un élément progressif, car le nouvel ordre social qui sera établi dans les *Euménides* est sous le signe de Zeus²⁵. Le *stasimon* d'*Antigone*, en revanche, s'il s'inscrit également dans la foi traditionnelle, exhibe une attitude résolument conservatrice dirigée contre le progrès des lumières.

Ce débat, immanent au genre, qui se livrait, comme nous l'avons dit, sur la place publique, ne peut servir de preuve pour affirmer l'autonomie de la poésie tragique. Comme les exemples cités le suggèrent, les conditions historiques concrètes et les tensions sociales²⁶ ont été déterminantes. Dans l'évolution du drame la position du poète par rapport au développement historique fut décisive.

Nous terminerons cette étude par un survol d'autres formes de communication. La comédie fut aussi le lieu d'un débat interne. Il suffit de penser aux luttes qui opposèrent Aristophane et Cratinos²⁷. Citons encore les parodies de la tragédie²⁸, vaste champ d'inspiration pour l'ironie, l'humour mais aussi les effets esthétiques inattendus dont bénéficia en retour la comédie qui livrait ses attaques²⁹.

Il faut se demander, en outre, si les poètes tragiques n'ont pas trouvé le moyen de répondre à leur tour aux attaques des poètes comiques, peut-être dans le cadre du drame satyrique. Euripide en tout cas a pris part aux joutes intellectuelles de son époque lorsque, dans le *Cyclope*, par exemple, il s'oppose de façon humoristique aux hors-la-loi de son temps, par la caricature des Cyclopes (voir aussi son auto-portrait aux vers 316-346). La tragédie a établi également des liens importants avec d'autres domaines de la vie intellectuelle, avec la philosophie, la science³⁰, l'historiographie³¹.

Le drame grec a donc une riche potentialité de communication en différents domaines. Toutes les formes que nous avons citées faisaient partie de la communication sociale et de la pratique quotidienne. Parmi les formes de la communication il ne faut pas oublier celle qui s'est établie à travers les époques où le drame grec a été un puissant stimulant pour la postérité. Ainsi la réception des textes et sujets antiques a-t-elle été la source de grandes œuvres dramatiques contemporaines.

NOTES

1. Cf. R. Weimann, « Mimesis und die Bürde der Repräsentation. Der Poststrukturalismus und das Produktionsproblem in fiktiven Texten », *Weimarer Beiträge*, 31, 1985, p. 1061-1099.
2. Sur les acquis et les limites de la *Rezeptionsästhetik* voir K. Barck, « Rezeptionsästhetik und soziale Funktion der Literatur », *ibid.*, p. 1131-1149. Voir également M. Naumann, « Das Dilemma der "Rezeptionsästhetik" », *Blickpunkt Leser. Literaturtheoretische Aufsätze*, Leipzig 1984, Reclams Universal-Bibliothek 1050, p. 171-190 (= *Poetica*, 8, 1976, p. 451-466).
3. Cf. le modèle d'esthétique communicative chez M. Naumann, « Zum Problem der "Wirkungsästhetik" in der Literaturtheorie », *Blickpunkt Leser* (cf. la note 2), p. 149-170 (publié d'abord dans : *Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften der DDR*, 11, 1974, Berlin (1975). Voir déjà M. Naumann (éd.), D. Schlenstedt, K. Barck, D. Kliche, R. Lenzer, *Gesellschaft - Literatur - Lesen. Literaturrezeption in theoretischer Sicht*, 3ème éd., Berlin et Weimar, 1976 (1ère éd. 1973). R. Schober, *Abbild - Sinnbild - Wertung. Aufsätze zur Theorie und Praxis literarischer Kommunikation*, Berlin et Weimar, 1982.
4. R. Schober, *Abbild - Sinnbild - Wertung* (cf. la note 3), p. 8.
5. Cf. p. ex. W. Rösler, *Dichter und Gruppe. Eine Untersuchung zu den Bedingungen und zur historischen Funktion früher griechischer Lyrik am Beispiel Alkaios*, Munich, 1980. M. von Albrecht, « Dichter und Leser - am Beispiel Ovids », *Gymnasium*, 88, 1981, p. 222-235. *Id.*, « Vergil und Homer », *Concilium Eirene XVI. Proceedings of the 16th International Eirene Conference*, Prague 1983 (31 août au 4 septembre 1982), ed. by P. Oliva and A. Frolikova, tome 3, Prague, 1983, p. 7-12. J. Latacz, « Realität und Imagination. Eine neue Lyrik-Theorie und Sapphos φαίνεται μοι κῆνος - Lied », *Museum Helveticum*, 42, 1985, p. 67-94.
6. *Der antike Roman. Untersuchungen zur literarischen Kommunikation und Gattungsgeschichte*, par un collectif d'auteurs sous la direction de H. Kuch, à paraître (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Alte Geschichte und Archäologie der Akademie der Wissenschaften der DDR. 17).
7. Voir W. Rösler, *Polis und Tragödie. Funktionsgeschichtliche Betrachtungen zu einer antiken Literaturgattung*, Constance, 1980, Konstanzer Universitätsreden 138. H. Kuch (éd.), *Die griechische Tragödie in ihrer gesellschaftlichen Funktion*, Berlin, 1983, Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Alte Geschichte und Archäologie der Akademie der Wissenschaften der DDR. 11). Cf. dans ce contexte en outre O. Longo, « Il teatro della città », *Dioniso*, 49, 1978, p. 5-13, et E.A. Havelock, « The Oral Composition of Greek Drama », *Quaderni Urbinati di cultura classica*, N.S. 6, 1980, p. 61-113.
8. En ce qui concerne les questions d'origine de la tragédie voir la tentative de solution de A. Lesky, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, 3ème éd., Göttingen, 1972, p. 17-48, et dernièrement P. Ghiron-Bistagne, « Sur les origines de la tragédie grecque », *Melpomène 84. Cahiers du GITA*, 1, 1985, p. 9-17.
9. *Iambi et elegi Graeci...*, éd. M.L. West, vol. 1, Oxford, 1971.
10. F.R. Adrados, *Festival, Comedy and Tragedy. The Greek Origins of Theatre*, Leyde, 1975, p. 37-40.

11. A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, 2ème éd. par J. Gould et D.M. Lewis, Oxford, 1968, p. 104.
12. F.R. Adrados, *Festival, Comedy and Tragedy* (voir note 10), p. 48.
13. Voir les textes chez A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens* (voir la note 11), p. 5 (14) et p. 7 (26).
14. Voir P. Ghiron-Bistagne, *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Paris, 1976.
15. W. Krauss, « Literaturgeschichte als geschichtlicher Auftrag », *Studium und Aufsätze*, Berlin, 1959, (Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft 8), p. 19-71 ; la citation se trouve p. 66.
16. Voir aussi *Les Grenouilles*, v. 1030-1031 et v. 1057 (χρηστὰ διδάσκειν).
17. Voir pour Euripide, *Les Grenouilles*, v. 1009-1010.
18. Voir en outre *Acharniens*, v. 633-635, 641-642, 644-645, 650-651, 655-658. Kratinos, Fr. 4 Demianczuk (*Supplementum comicum. Comoediae Graecae fragmenta...* collegit, disposuit I. Demianczuk, Kraków, 1912, p. 33).
19. Voir P. Ghiron-Bistagne, « Die Krise des Theaters in der griechischen Welt im 4. Jahrhundert v.u.Z », *Hellenische Poleis. Krise - Wandlung - Wirkung*, édité par E.Ch. Welskopf, tome 3, Berlin, 1974, p. 1335-1371, en particulier pp. 1345, 1348 et 1357.
20. Voir A. Lesky, *Die tragische Dichtung der Hellenen* (voir la note 8), p. 238-248.
21. T.B.L. Webster, « Fourth Century. Tragedy and the Poetics », *Hermes*, 82, 1954, p. 294-308, en particulier pp. 296 et 301-302. G. Xanthakis-Karamanos, *Studies in Fourth-Century Tragedy*, Athènes, 1980.
22. Voir *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, édité par W. Jens, München, 1971, Beiträge zu Poetica, Heft 6.
23. F. Solmsen, *Electra and Orestes. Three Recognitions in Greek Tragedy*, Amsterdam, 1967, Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen. Afd. Letterkunde, Nieuwe reeks 30, 2. M. West, « Tragica IV », *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, 27, 1980, p. 9-22, en particulier p. 17-22. Ch.E. Segal, « Tragedy, Corporality and the Texture of Language: Matricide in the Three Electra Plays », *Classical World*, 79, 1985, p. 7-23.
24. Cf. l'étude partielle de A. Vögler, *Vergleichende Studien zur sophokleischen und euripideischen Elektra*, Heidelberg, 1967, (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften, N.F., 2. Reihe 19).
25. H. Kuch, « Der Dichter und die Demokratie. Bemerkungen zu Aischylos », *Aischylos und Pindar. Studien zu Werk und Nachwirkung*, édité par E.G. Schmidt, Berlin, 1981, Schriften zur Geschichte und Kultur der Antike 19, p. 135-144, en particulier p. 142-144.
26. Les luttes de classes dans la poésie tragique ont été étudiées récemment par V. Citti, *Tragedia e lotta di classe in Grecia*, Napoli, 1979, *Forme materiali e ideologie del mondo antico* 11. Voir à ce sujet le *Deutsche Literaturzeitung*, 106, 1985, p. 953-957.
27. A ce sujet, voir l'article récent de V. Tamaro, « Note a Cratino », *Museum criticum*, 19-20, 1984-1985, p. 39-42, en particulier p. 39-40.
28. Voir P. Rau, *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, Munich, 1967, (Zetemata 45).

29. *Comicorum Atticorum fragmenta*, ed. Th. Kock, tome 1, Leipzig, 1880, p. 102.
30. Voir de nouveau Sophocle, *Antigone*, v. 332-375, et surtout la tragédie euripidienne, *passim*.
31. Voir A. Lesky, «Tragödien bei Herodot?», *Greece and the Eastern Mediterranean in Ancient History and Prehistory...*, ed. by K.H. Kinzl, Berlin (Ouest) et New York, 1977, p. 224-230.

Heinrich Kuch

THE AUDIENCE OF GRECO-ROMAN DRAMA BETWEEN *ILLUSION* AND REALITY

par Ahmed ETMAN
Cairo University

Art is an imitation (μίμησις). This has been pejoratively said by Plato and approvingly confirmed by Aristotle; and from that time till the present no serious objection has been raised. However there are some different interpretations of the meaning and the nature of « mimesis ». Nevertheless the consensus of critical opinion is that it is the essence or the « sine qua non » of all arts.

« Mimesis » according to Plato means that the God, the inspirer of arts, possesses entirely the inspired i.e. the poet for example. Moreover the inspired poet practises the same influence upon his audience. Thus in the Platonic conception of « mimesis » the poet and his audience are possessed by the divine inspiration to the degree that both of them lose their consciousness. In the dialogue *Ion* of Plato we find the Epic poets just receiving the inspired poems from the God and reciting them without any other contribution. They do not even understand these poems¹. Consequently these poems are not useful, if not harmful to the audience. Therefore Plato dismissed the poets from his ideal city-state (πόλις).

It is true that Plato, later, accepted some poets in his Utopian city-state. Yet the Platonic picture of the poet as a passive tool in the hands of the divine inspiration was not forgotten. The function of the poet was just to receive certain songs from the Gods and deliver them unconsciously to the audience².

These Platonic views have their origins in the Greek general conception of the nature and function of poetic art illustrated in the literary works from Homer to the fifth century B.C. It was believed that a poet is to be involved in the passions which he recites in songs, whether they were delightful or sorrowful. Thus only a poet can, in his turn, involve his audience in the same passions. We quote here, as an example, some verses of Adrastus' speech addressing Theseus in the tragedy of Euripides *Suppliant Women* :

τόν θ' ὕμνοποιὸν αὐτὸς ἂν τίκτη μέλη
 χαίροντα τίκτειν ἦν δὲ μὴ πάσχη τόδε.
 οὔτοι δύναιτ' ἂν οἴκοθεν γ' ἀτώμενος
 τέρπειν ἂν ἄλλους ἢ οὐδὲ γὰρ δίκην ἔχειν.

(v. 180-183 Oxford ed.)

« ... as a poet should take joy in creating the songs that he creates. If he feels no such joy, how can he, from his own distress, give joy to others? It is impossible »

(Translated by Philip Vellacott)

The same thing was said about the actors in a dramatic performance. It was held that it is necessary for them to be involved to the utmost in the events and characters they represent. Horatius tried to formulate this Greco-Roman view about acting in the following lines quoted from his *Art Poetica* (99-104).

« Non satis est pulchra esse poëmata ; dulcia sunt,
 Et quocunque volent animum auditoris agunto.
 Ut ridentibus arrident, ita flentibus adsunt
 Humani vultus : si vis me flere, dolendum est
 Telephe vel Peleu... »

« It is not enough for poems to have mere beauty ; they must also, have charm and lead the soul of the hearer wherever they will. As men's faces will smile with those who smile, so will they sympathize with those who weep ; if you would have me weep, you must first feel sorrow yourself-and then, O (actor of) Peleus, O (actor of) Telephus, your misfortunes will wound my heart... »

(Transl. by Michael Oakley, the brackets are mine).

If we return to Aristotle's theory of « mimesis » we get a contradictory point of view concerning dramatic mimesis as a whole. First of all Aristotle considered « mimesis » as an instinctive means of learning as well as getting pleasure. He writes as follows :

Ἐοῖκασι δὲ γεννηῆσαι μὲν ὅλως τὴν ποιητικὴν αἰτία δύο τινές καὶ αὐταὶ φυσικαί. Τό τε γὰρ μιμεῖσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἔστι καὶ τούτῳ διαφέρουσι τῶν ἄλλων ζῴων ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι καὶ τὰς μαθήσεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας, καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας.

« Speaking generally, poetry seems to owe its origin to two particular causes, both natural. From childhood men have an instinct for *representation*, and in this respect man differs from the other animals that he is far *more imitative* and learns his first lessons by *representing* things. And then there is the enjoyment people always get from *representation* ».

(Aristotle, *Poetics* 1448b 2-3,
 W. Hamilton Fyfe. Loeb Classical Library).

It is certain that learning through « mimesis » requires full attentiveness both from the poet, or any artist, as a teacher and the audience as a receiver. On the other hand « mimesis » as a means of pleasure requires some illusion. However Bertold Brecht and the followers of Epic Theatre interpret Aristotle's theory of « purification » (κάθαρσις) as a kind of hypnotic illusion to the degree that the audience of « *Œdipus Rex* », for example, becomes Œdipodean ; that is everyone of the spectators imagines himself as Œdipus³.

We do not accept such exaggeration and we believe that the Aristotelian « katharsis » is obtained by getting the audience involved or engaged in the dramatic action through illusion which makes every spectator feel « fear » and « pity » :

ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις... δι' ἑλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιοῦτων παθημάτων κάθαρσιν

(Aristotle, *Poetics*, 1449b 2).

Yet this does not mean that the audience loses its self-consciousness altogether. The moments of illusion are always followed, and sometimes interrupted by moments of reality. In other words illusion and reality are the two sides of the same coin which is here the dramatic imitation.

Curiously Brecht used to say that he intended to invent a new dramatic theory and a non-Aristotelian theatre. We believe that there are some elements common to both Brecht and Aristotle⁴. A point should be stressed because it escapes the notice of many critics in spite of its importance. We mean that the tragedies of Aescylus, Sophocles and Euripides were composed—generally speaking—about a century before Aristotle. This, in a way, means that those who insist on applying the rules of Aristotle to these tragedies must take this chronological gap in consideration. In other words, it is wrong to classify all the Greek tragedies as Aristotelian.

Besides there is a great difference between Aristotle and Aristotelianism. The latter involves many dogmatic interpretations for which Aristotle himself is not responsible. So Brecht in his plays and theoretical writings contradicts Aristotelianism rather than Aristotle. In fact Brecht bitterly criticized the bourgeoisie-theatre of the naturalists, which flourished in the period directly before his lifetime. He attacked both the conception of « mimesis » as a photographic representation of people and things, and the slavish adherence to the « Three Unities ».

Yet Brecht's attitude towards the Aristotelian « katharsis » is the main point of the problem as a whole. Did Brecht actually succeed to banish « katharsis » out of his plays ? We cannot answer this question before clarifying some points in Brecht's conception of « katharsis ». In fact this puts us in a difficult dilemma. We are either to approve the Brechtian explanation of « katharsis » as a kind of hypnotism or to omit it entirely — together with the greater part of human nature itself — from drama. The conception, however, of « katharsis » as hypnotism has been disapproved, being a Brechtian exaggeration⁵.

Let us have a look at a Greek dramatic festival. In general it is originally a religious festival with several rites and different amusements. It often contains

athletics and some cultural activities. A competition among the dramatists was held and certain prizes were distributed. It goes without saying that such festive exterior atmosphere especially the competitive spirit, is obviously reflected in the interior content of any dramatic piece. We think that the dramatic dialogue reflects this spirit in a way or another. This can be easily illustrated. A Greek tragedy, or comedy contains an essential part which is called «agon» (ἀγών) i.e. contest. This «agon» concentrates the main points of the play; it is a piece of violent dialogue between two (or more) characters representing the main contradictory views in rhetorical terms⁶. From Tragedy we choose to refer to the long discussion on the burial of Ajax in which Teucer, Menelaus, Odysseus and Agamemnon take part in Sophocles' *Ajax* (1047 ff.) From comedy we refer to the «agon» between Right and Wrong Reasons in the *Clouds* (v. 889-1104) of Aristophanes.

The «ἀγών» which originally means «gathering of people» or «assembly» (from ἄγομαι) is to be connected with the dramatic festival and its competitive spirit. This connection can be remarked in Aristotle's definition of the chorus role in the dramatic action. He says :

Και τὸν χορὸν δὲ ἓνα δεῖ ὑπολαβεῖν τῶν ὑποκριτῶν καὶ μῦθον εἶναι τοῦ ὄλου καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὡς περ Εὐριπίδῃ ἀλλ' ὡς περ Σοφοκλεῖ.

«The chorus too must be regarded as one of the actors. It must be part of the whole and share in the action not as in Euripides but as in Sophocles»

(Aristotle, *Poetics*, 1456 a 19)

The verb used by Aristotle here «συναγωνίζεσθαι» and translated by the phrase «share in the action», means literally to «share in the contest» or «to take part in the agon on equal conditions together with the other actors». G.F. Else, the Aristotelian scholar, explains this quotation as rather meaning the competition among the dramatists in the Dionysia or the Lenaia festivals and not the contest within the dramatic piece itself⁷.

In this regard it is noteworthy that the modern European languages derived the name of the first actor i.e. «protagonist» from this word «agon».

Our argument is enhanced by the facts we know about the Roman dramatic festivals. They are called «Ludi scænici», that is the «dramatic games». The latin word «Ludi» is very important in our context. It is cognate with the latin verb «inludo» or «illudo» which means «to play with a thing», «to pretend» or «to deceive», Horatius used this verb in the sense of «to make amusement» or «to entertain by writing»⁸. From this verb «illudo» we have the derivative «illusion». Thus it is obvious that the Romans, as their predecessors the Greeks, conceived the idea of theatre as a game based on both illusion and reality like many other games.

Hence the English word for «dramatic piece» i.e. «play» is significant here, because of its classical background. Also the word «play-wright» perhaps means «the organiser of the dramatic game».

Anyone going to the theatre, generally speaking, has in mind in advance that he will admit himself to be involved in the dramatic action. So he may be easily drawn to the make-believe or the illusion during certain moments of the performance. Yet many times this illusion is interrupted by one means or another. The author himself sometimes plays with the idea of illusion. He may make us believe something in one scene to mock at us in the next scene and consequently he makes us change our mind.

We are to distinguish between the theatre which pretends to be illusive, whether it is realistic or fantastic and the theatre which just offer a chance for the imaginative activity without being entirely illusive. For example the basis of Ibsen's theatre is absolutely illusive though it is obviously realistic. This author succeeds in his best plays to make the spectators believe the plots he invents. On the other hand the theatre of Sophocles, being essentially mythological, is not illusive in the same degree. The Greek poet does not expect, nor intend, to make the spectators believe the myths, which he dramatizes and performs. So the theatre of Sophocles can move in the spheres beyond the clouds or among the stars without being completely illusive. This applies to the Greek Tragedy as a whole and to the comedies of Aristophanes also. The latter, in particular, mixes together the extremes of imagination with the small details of the daily Athenian life of his time. We can illustrate this fact from the *Birds* where Aristophanes builds in the air, beyond the clouds, a fantastic Utopian city-state. The people we meet there are to the core Athenians of the late fifth century B.C.⁹.

Illusion itself can be considered as a small game within the principle play as a whole. And if any game has its rules and regulations, so illusion is controlled by its own conventions. We may ask here what makes the spectators in a theatre believe or think that the events and characters of the dramatic performance are real ?

Generally speaking illusion is achieved in the theatre by the efforts of the author, the producer, the designer and the actors. All these efforts would be in vain unless the spectators, by a certain convention, facilitate this illusive process. They put themselves in the mood to be easily involved in the events, forgetting everything about the things around them in their actual life and believing that what they are watching on the stage is true. Such involvement of the audience in the dramatic performance is taken usually as an indication of high success of any play.

The dramatic word is the main tool in the hands of the playwright. The producer, besides, exploits the gesture of the actors, their clothes and the design of the decoration. He also uses sound and light effects. The actor moves and speaks within this illusive frame. He exploits his talent, by colouring his voice, his mood, his gestures and his facial expressions. He can even stop now and then where the dramatic silence may be more expressive than any word. Thus all the participants in the dramatic performance do their best to personify the events and the characters that they imitate. The more they succeed in their personification the more they achieve to convince the spectators and to draw them into the involvement required. And then the natural and successful result of such traditional performance is embodied in the tears of the spectators or in their laughter.

Yet we believe that there is no literary art based on full illusion. Drama, a highly complex art, inherently involves many contradictions, and the hand of the master resolves them in an unified entity. So it is not strange that the two elements, which may seem contradictory, i.e. illusion and reality, coexist in the dramatic frame as correlatives.

The Greek dramatic festivals were held for the whole population of any city-state. So such audience comprises people of different ranks, ages and tastes. The performance was acted in the day light, in the open air and with the mountains and woods as the background. For the Greeks did not know the modern form of theatre, i.e. the closed building, with sound and light effects and the other technicalities. This means that there was no limit before the participants in the dramatic process within the Greek festivals, whether composing the plays or performing them.

The reasonable question to be asked now is as follows : can such audience be involved into the dramatic illusion to the degree that they imagine the performed action, mythological or realistic, to be true? Can such audience and in these circumstances be hypnotized? We believe that the idea of complete illusion or hypnotic « katharsis » contradicts the nature of dramatic art in general and is not in harmony with the mentality of the Greeks in particular.

Thus Brecht and his followers are exaggerating when they assert that the Greek theatre is absolutely illusive and that its performances deprive the spectators of any mental attentiveness. The Greek conception of drama cannot be established wholly on the idea of illusion or unselfconsciousness¹⁰.

The Greek spectators of the fifth century B.C., had never been passive victims of the dramatic-or hypnotic-illusion. They were conscious and active participants in the dramatic process as a whole. They interrupted some performances and rewarded others. The tragic poet Phrynichus was fined by thousand drachmas when he presented his play « Ἀλωσις Μιλήτου » (*The Conquest of Miletus*). It was decided also never to produce this play again. All these « censorial » measures were taken against this play because it dealt with the Ionic revolution oppressed by the Persians 494 B.C. Then the Persians conquered, captured and destroyed Miletus, the ally of Athens. The role of the Athenians in this war was shameful. So during the performance of Phrynichus' play the spectators were highly disturbed and they were weeping¹¹.

Later Phrynichus wrote another play entitled « Φοίνισσα » (*The Phoenician Women*). To win back his popularity among the Athenians he immortalized, in this play, the victory of the Greeks over the Persians. And actually it was a success. Moreover this play was the model for Aeschylus' play *The Persians*. Thus we can say that the Athenian audience was an effective contributor and not a victim, in the dramatic illusion. This conscious audience was also an effective inspirer in the creative process of drama from its beginning.

The Greek actors and the chorus put masks on their faces. Of course a mask is a conventional means of illusive disguise. Yet from another point of view, and within the frame of the dramatic performance it reminds the spectators that what they are watching is nothing but a game. The mask also prevents the actor from being fully absorbed in the character that he plays. At least the mask handicaps any facial expression.

Briefly the use of masks in the Greek performance contains the two elementary sides of the dramatic art as a whole : namely illusion and reality. To prove our argument we refer to Brecht himself and the other champions of Epic theatre. They revived the Greek use of dramatic masks with the purpose of achieving the estrangement (*Verfremdungseffekt*).¹² In other words they use masks to keep a distance between the actor and the character on one hand, and between the acted events on the stage and the audience on the other hand.

The construction itself of any Greek play includes many other elements which break theatrical illusion. We begin with the πρόλογος (prologue), that is the part which precedes the «*parodos*», or the entrance of the chorus. The prologue, generally speaking, is delivered by one actor or two. It summarizes all the necessary facts and the foregoing events of the myth to the point where the dramatic action itself begins. Although, in the case of tragedy in particular, the subject matter of any play was known to every body since it is taken from popular myths ; yet the authors were careful to remind the spectators of some details. This is done in the prologue which aims to enable the spectators to follow the dramatic action easily. Thus the prologue in a Greek play is rather narrative. It helps to create the suitable atmosphere for the illusive action. At the same time it prevents the spectators from full involvement in this action. This prologue, then, paves the way to the dramatic plot ; yet by its lengthy narration of the foregoing events it stands at a distance from the illusive action. It reminds the spectators that what will be performed before them is nothing but a dramatic game based on well-known myths and certain conventions.

In this way a Greek play begins by two parallel lines. The one represents the illusion and the other the reality. This duality in the function of the prologue continues throughout the other parts of the play uptill the end. From this sustained interaction of illusion-reality springs the unique vitality of Greek drama. The spectators throughout the performance move continually from moments of comparatively full illusion to another moments of sharp consciousness. In the first case they imagine that what they watch is truly happening ; and in the second case they regain their lost attentiveness and realize that the performance is merely an imitation of the truth.

It is noteworthy that the prologue in the Euripidean tragedies, particularly, seems like an explanatory note. It aims rather to introduce the subject to the audience than to develop the dramatic plot. This is asserted obviously in the life of Euripides¹³.

The role of the Greek messenger in Greek drama, generally and in Tragedy particularly, is very illustrative here. The long speeches of the messengers (ῥῆσις) are narrative and they can be considered as an inheritance of the Epic poetry. Yet they play a great role in the dramatic performance. They are used to describe in detail the scenes which cannot be performed on the stage, for example battles, murders etc. They also describe the miraculous events which cannot be performed or even believed easily.

These narrative speeches make the spectators move from the case of looking at things being done to the case of just listening to things being related or described. This change in the mood and attitude of the spectators restore to them their

attentiveness which has perhaps been lost during their illusive involvement in the dramatic action. The messenger, then, draws the attention of the spectators to things, he — on their behalf — has seen. These things are, of course, different from what is performed, that is, the spectators cannot watch. The messenger thus is a link between the spectators and the events ; he stands midway between the auditorium and the dramatic text performed. From another point of view this messenger disengages the spectators' attention from the performed action. He prevents the spectators from being wholly involved in the dramatic events. At the same time he makes them understand these events by filling up some gaps in the plot, that is, he helps to achieve its illusive credibility.

Briefly the function of the messenger's narrative part, like the prologue, is dual. It continues the line of the dramatic-illusive plot on one hand and curbs full illusiveness on the other hand. In other words it keeps the balance between the two basic elements in the dramatic art ; i.e. illusion and reality.

A Greek chorus was the nucleus and essence of the dramatic performance as a whole. It is the centre of a great circle which includes the author, the choregus, the actors and the scene on one hand and the audience on the other. The chorus is a collective dramatic character that usually expresses the opinions of the poet or the public view. The chorus' pronouncements on life, characters and events are usually of a highly moral nature. The Greek dramatic convenience requires that the chorus must stay all the time in the orchestra from the beginning to the end of any performance. Its main function is to develop the dramatic illusive plot. Yet in the meantime the members of the chorus appear as the ideal collective spectator who holds a distinguished position, i.e. in the nearest place to the current dramatic events and closest to its heroes. From this « strategical » situation the chorus can see things better than the common spectators and even better than the actors themselves. This is supported by the fact that the chorus many times explains to this actor or that some facts or events which took place in his absence. Surely this explanation is addressed to the spectators also. The chorus usually comments on the foregoing events in order to intensify their effects. It also paves the way for the coming scenes. In this way a Greek chorus represents a link not only between the different parts of the dramatic illusive plot but also between these performed events and the audience. Briefly the Greek chorus by its permanent existence throughout the performance, its dances, and lyric songs can be considered as an element of anti-illusive process. This fact justifies the revival of the choral songs in the modern Epic Theatre with the purpose to break the illusion.

Naturally Greek comedy was less illusive than tragedy. Old Attic comedy, represented by the plays of Aristophanes, took its subject matter and characters from the contemporary life. A comic actor stands on the theatre with the name and features of an Athenian personality ; whether he is a politician or a man of letters or otherwise. Some of these individuals imitated were sitting among the spectators, and perhaps in the first row of the auditorium. This means that the real people of Aristophanes' comedies were confronted with their comic imitations. Thus such theatre was offering a rare opportunity of comparison between these two sides. This comparison, in other words, means that the distance between illusion and reality was narrowed to the utmost or even cancelled absolutely.

It is obvious then that the dramatic comic performance is nothing but a game of conventional regulations, organized and arranged by the author, the choregus and the actors on one hand and the spectators on the other hand. No doubt the audience in an Aristophanic comedy, say, the *Clouds* (performed 423 B.C.) were delighted to watch the performance seeing Socrates, the subject-matter of this play, sitting among them. Surely they were comparing between the original and the comic imitation, i.e. his mask, on the stage.

Furthermore, Aristophanes was breaking the line of the dramatic action directly and sharply. He used to make the chorus-leader address the audience concerning some affairs of contemporary public life or anything else except the events acted on the stage. This part of any Aristophanic comedy which usually comes in the middle of the play, is called «παράβασις» (parabasis). Obviously it represents the extreme of anti-illusiv process in the Greek theatre. In the «parabasis» of the *Clouds* for example, we have this direct address :

«Dear spectators, freely shall I speak to you a clever audience. And this is the best of my plays. Much labor has it cost me. And I thought you'd approve it, but I retired defeated. Most unfairly, by clumsy rivals. It is you I blame, the clever for whose sake I took such pains. Even so, men right-minded y'll never willingly betray. Those discerning critics [...] Now comes this new play searching for spectators acute like those, like Electra seeking her brother's curl. A glimpse will suffice. Observe her purity: no appendage of leather, red-tipped and gross, to arouse adolescent laughter; no jeering of baldheads or obscene dancing.

No pantaloons punctuating his lines by poking his neighbor, to cover bad jokes; no flying torch-bearer shouting «ious». Its libretto gives my play trust [...]

Wisest of spectators, your attention if you please! [...]

Moon accosted us, when we were ready packed for our trip here, and gave us a message for you: cordial greetings first to Athenians and allies, and complaint of shabby treatment. [...]

But you subvert the calendar and fail to observe her days. etc. [...]

(Aristophanes, *The Clouds*, v. 515-626 translated by Moses Hadas)

The nature and function of the Aristophanic parabasis were adapted to the «prologue» in Roman comedy. The authors of Roman comedies speak, through an actor, very directly in the prologue, dealing with the circumstances of the dramatic festivals. They also defend their attitudes and their dramatic efforts against the attacks of the critics. The best example to be mentioned here is the prologue of *Hecyra* of Terentius, where the actor defends the art of the playwright. He refers to the fate which befell the play having been performed for the first time. Then, hearing that some boxing and ropedancing were in progress at no very distant point, the spectators deserted the theatre and the play came to a stop. At another time, the report that a gladiatorial exhibition was going on produced the same result. The third time was a success due to the efforts of the actor Lucius Ambivivus who delivers the prologue. In Prologus I it has been asserted :

« Ita populus studio stupidus in funambulo
animum occuparat ».

« In fact the people's thoughts were blindly preoccupied by a rope-dancer »
(Terentius, *Hecyra*, v. 4-5 Loeb)

Yet Prologus II begins by this statement :

« Orator ad vos venio ornatu prologi :
sinite exorator sim, eodem ut iure uti senem
liceat quo iure sum usus adulescentior,
novas qui exactas feci ut inveterascerent
ne cum poeta scriptura evanesceret. »

« I come as a pleader in the shape of a prologue ; let me be a successful pleader,
enjoying in my age a privilege which I enjoyed at an earlier time of life when I
restored damned plays to life and saved writer and writings from oblivion »
(Terentius, *Hecyra*, v. 9-13).

The actor, Lucius Ambivius, continues his address in the prologue to the audience
saying :

« Now for my sake listen fairly to my aim. I present to you the *Mother-in-law*
(*Hecyra*), for which I have never been allowed a silent hearing for the storm that
nipped it in the bud. Your good sense will lull that storm if it co-operates with my
zeal ».

(*ibidem*, v. 28-32).

The actor concludes by this warm appeal :

« nunc turba non est : otium et silentiumst :
agendi tempus mihi datumst ; vobis datur
potestas condecorandi ludos scænicos.
Nolite sinere per vos artem musicam
recidere ad paucos ; facite ut vostra auctoritas
meæ auctoritati faulrix adiutrixque sit ».

« Now there is no disturbance but leisure and silence. I am allowed the time to
present the play, and you the means to lend the befitting grace to these
entertainments. Do not allow any doing of yours to let dramatic art fall into the
hands of the few, but see that your authority supports and assists mine ».

(*ibidem*, v. 43-48).

But sometimes a prologue in Roman comedy mixes the illusion with elements
of reality. In *Amphitryon* of Plautus, for example, an actor who plays the role of
Mercurius illusively, refers to the reality in the prologue. He begins the prologue
-thus :

« According as ye (Spectators) here assembled would have me prosper you and bring you luck in your buyings and in your sellings of goods... etc. » (v. 1 ff.).

So the actor declares that he is going to play the role of Mercurius, and he asks the spectators, in return for the benefits they receive from him to follow the performance silently :

« ... according as ye would have me bless you in these things, then in such degree will ye keep still while we are acting this play, and all be fair and square judges of the performance » (v. 13-15).

Then he announces that it is Jupiter who sends him to speak on behalf of him (v. 16 ff.). Afterwards he takes the spectators to his confidence telling them that he will change the nature of the dramatic piece which he introduces. Thus he leaves no room for emotional involvement in the action.

« deus sum, commutavero.
eandem hanc, si voltis, faciam ex tragoedia
comoedia ut sit omnibus isdem vorsibus
utrum sit an non voltis ? sed ego stultior,
quasi nesciam vos velle, qui divos siem,
teneo quid animi vestri super hac re siet :
faciam ut commixta sit : sit tragicomoedia ».

« I am a god : I'll transform it. I'll convert this same play from fragedy to comedy, if you like, and never change a line. Do you wish me to do it, or not ? But there ! how stupid of me ! As if I did n't know that you do wish it, when I'm a deity. I understand your feelings in the matter perfectly. I shall mix things up : let it be tragi-comedy ».

(v. 53-59, Loeb)

Then he announces that Jupiter himself will act in to-day, « hic Iuppiter hodie ipse aget » (v. 93). And he adds : « Now give me your attention while I unfold the argument of our comedy » (v. 94-95). The « argument » continues from verse 79 to the end of the « prologos », i.e. verse 152. But since he is playing the role of Mercurius he finds it necessary to say :

« Now don't be surprised at this get-up (ornatum) of mine and because I appear here in the character of a slave (cum servili schema) as I do... The point is, my father Jupiter is now inside there, mark you. He has turned himself into the very image of Amphitryon... And as for me, I have assumed the form of Amphitryon's slave Sosia... etc. »

(v. 116-130).

To conclude we find many elements in the Greco-Roman drama which break the theatrical illusion and particularly in the prologues, messengers' speeches, the chorus, and the parabasis. In fact we believe that the idea of theatre inclusively contains illusion and reality. This can be attested from the early stage of theatre in ancient Greece and Rome uptill modern times. The proportion of each element depends on many factors, the most important of which are the talent of the author and the nature of the audience itself.

NOTES

1. Plato, *Ion* 534 C - 535 A.
2. Cf. W.C. Greene, « Plato's view of Poetry », *HSCP* XXIX (1918), pp. 1-76.
3. For the theatre and theory of Brecht see: R. Gray, *Brecht the dramatist*, Cambridge University Press, 1976, reprint 1977; J. Willett, *Brecht on Theatre. The Development of an Aesthetic*, edited and translated by J. Willett, Hill and Wang, New York, Eyre Methuen, London, 1964, thirteenth printing 1977; *idem*, *The Theatre of Bertold Brecht. A study of eight aspects*, Methuen, London, 1959, 3rd ed. University Paperbacks, 1967; J. Willett-R. Manheim, *Bertold Brecht Collected Plays*, Methuen, London, 1970.
4. Cf. K.A. Thomas, « Aristotle and Bertold Brecht. Theories of Dramatic Art », *CB*, vol. 48 (1972), pp. 86-91.
5. Ahmed Etman, « The Mask of Brechtianism. A study of the Epic Theatre from its Classical origins to the contemporary trends », *Fusul* (Journal of Literary criticism. General Egyptian Book Organisation), vol. 11, N° 3 (April-May-June 1982), pp. 69-88; *Idem*, « Brecht between the Aristotelian Katharsis and the intellectual Enlightenment », *Arab Journal for the Humanities*, Kuwait University, N° 7, vol. 2 (Summer 1982), pp. 126-156.
6. J. Duchemin, *L' ἄγών dans la tragédie grecque*, Paris, 1945, reprint 1968, *passim*.
7. G.F. Else, *Aristotle's Poetics. The Argument*, Harvard University Press, 1957, pp. 551-557.
8. Horatius, *Satires*, I.4.139.
9. On this point see: M.J. Dover, *Aristophanic Comedy*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1972; V. Ehrenberg, *The People of Aristophanes. A sociology of Old Attic Comedy*, Basil Blackwell, Oxford, 1951.
10. See footnote n° 5.
11. Herodotus, VI.21.
12. We have dealt with the meaning and sources of Brecht's conception of « estrangement » or « alienation » in the theatre. See footnote n° 5.
13. *Vita Eur.* 12 (Dindorf), cf. A.E. Haigh, *The Tragic Drama of the Greeks*, Dover Publication, New York, 1968, p. 248 ff.

Ahmed Etman

LES SOPHISTES ET LE THEATRE AU TEMPS DES EMPEREURS

par Bernard SCHOULER
Université Paul Valéry

La sophistique, telle qu'elle se manifeste à l'époque impériale, est souvent présentée comme le triomphe d'une conception purement formelle de l'éloquence, réduisant l'activité littéraire à de vaines démonstrations de virtuosité verbale. Le raffinement stylistique ne saurait cependant cacher ni la rigueur méthodique de l'argumentation¹, ni les préoccupations culturelles, profondément engagées dans la réalité sociale du moment. Les sophistes entendent préserver un patrimoine moral et un héritage littéraire, vaste ensemble qui forme la partie la plus largement diffusée, dans la société gréco-romaine, de la culture hellénique. Les écoles littéraires, c'est-à-dire l'association graduée des écoles de grammaire et des écoles d'éloquence, où officient les sophistes, sont autant de conservatoires de la culture classique, et, comme telles, elles ont eu à connaître du théâtre. Celui-ci offre aux yeux du sophiste une double image. En tant que composante de la culture littéraire, le théâtre est un ensemble de chefs-d'œuvre classiques, vieux de cinq siècles déjà pour le Bithynien Dion Chrysostome, et de plus de huit siècles pour le Palestinien Chorikios, sophiste chrétien de Gaza. Mais en tant que spectacle contemporain, pourvu de formes nouvelles, le théâtre est un fait social qui suscite leur réflexion et demande à être confronté au réseau de valeurs morales et à la vision du monde que postule la culture littéraire classique.

Présence livresque et survivance scénique des formes classiques.

Les témoignages littéraires sur la survivance de l'art tragique et de la comédie sont rares, même si aux textes proprement sophistiques on ajoute les œuvres philosophiques ou historiques, mais ils sont irrécusables. Libanios, Jean Chrysostome et Chorikios s'expriment comme si des acteurs tragiques et des acteurs

comiques se produisaient encore sur scène. Mais ces témoignages ultimes, du IV^e et VI^e siècles, doivent être manipulés avec précaution. Il faut écarter les cas où l'allusion à la scène s'inscrit dans le cadre livresque d'exemples se rapportant à l'époque classique. Il faut aussi éliminer les risques de confusion entre acteurs comiques et mimes, entre acteurs tragiques et danseurs, entre acteurs tragiques et citharèdes. Néanmoins, une fois écartés tous les cas ambigus, il resterait, chez chacun de ces trois auteurs, une allusion sûre aux acteurs comiques², et, en ce qui concerne les tragédiens, deux mentions chez Libanios³, guère plus d'une demi-douzaine chez Jean Chrysostome⁴ et trois chez Chorikios⁵.

Nous verrons qu'au II^e siècle les allusions à la pratique théâtrale, sous sa forme comique ou tragique, étaient beaucoup plus nombreuses. Mais si la tragédie et la comédie occupent les esprits, c'est principalement en tant que référence livresque. A ce registre appartient en particulier cette image, à laquelle les moralistes ont donné un grand retentissement, de l'acteur interprétant le rôle du roi et déposant ensuite son masque et son costume. Fréquente au II^e siècle, entre autres chez Plutarque et Epictète, chez Dion Chrysostome et Lucien, elle se maintient dans la prédication chrétienne, surtout chez Jean Chrysostome. Libanios se sert deux fois de cette analogie⁶. Dans l'œuvre volumineuse de cet auteur nous ne trouverons que trois autres allusions aux conditions de la représentation : deux portent sur ce que nous appellerions les effets spéciaux, envolée dans les airs⁷ et apparition de spectre⁸ ; la troisième, plus étoffée, donne des détails concrets sur la distribution, dans l'Athènes classique, des deux oboles prises sur le fonds des spectacles et octroyées, tôt le matin, aux citoyens désirant assister au concours dramatique, ainsi que sur la répartition des spectateurs dans la *cavea*⁹. En dehors de ces allusions la tragédie n'est pratiquement plus évoquée, au IV^e siècle, que pour désigner le pathétique, cette terreur et cette pitié chères à Aristote. Il se fait du reste un contraste frappant entre cette évocation et la fonction de délasserment, de plaisir, dont on crédite toujours les formes nouvelles du spectacle. Le verbe τραγωδεῖν est, chez Libanios, une expression banale, signifiant « débiter, chanter sur un ton pathétique »¹⁰. Le cas du sophiste Himérios est plus significatif encore. Très enclin à donner à sa prose une coloration poétique, et très différent en cela de Libanios, il semble complètement ignorer la pratique théâtrale. Chez lui, l'adjectif τραγικός prend le sens que son équivalent a dans le langage courant, en français. « Quel jour tragique ! » s'écrie-t-il. Eschyle n'est plus pour lui qu'un poète dont les accents pathétiques conviennent à l'expression du deuil¹¹. L'effet tragique ne s'exerce plus, à cette époque, sur un spectateur, mais sur un lecteur. Libanios parle de la profonde émotion que, par compassion, nous éprouvons devant les malheurs des personnages de Sophocle et d'Euripide. Mais toutes les tragédies qu'il évoque sont énumérées sans que le théâtre soit dans le champ. Les larmes versées sont tombées, cela est bien précisé, sur les pages des livres¹².

Longtemps on a donné une interprétation erronée d'un passage de l'*Autobiographie* de Libanios, selon lequel il semblait que le sophiste avait été commotionné par la foudre lors d'une représentation des *Acharniens* d'Aristophane. La scène décrite nous montre en réalité le jeune Libanios debout, à côté du maître de grammaire assis sur la chaire, et récitant un extrait de la pièce. Scène scolaire des

plus classiques, qui nous laisse bien loin des lieux de spectacle¹³. Chorkios mentionne aussi la lecture des comédies d'Aristophane dans les écoles de grammaire¹⁴.

Le rôle des grammairiens fut en effet prédominant. C'est à leurs travaux que les sophistes doivent leur connaissance du théâtre classique. Celle-ci était souvent beaucoup plus approfondie qu'on ne pourrait le penser. Dion de Pruse avait pu, dans la même journée, lire et analyser, dans un petit opuscule, son discours 52, les trois *Philoctète*, ceux d'Eschyle, d'Euripide et de Sophocle. Un ouvrage récent, dû à Maria Tanja Luzzatto, montre tout ce que sa culture et son goût devaient aux grammairiens. Nous retiendrons quant à nous, de ce petit discours, un détail caractéristique. Dion, quelque peu souffrant, s'est levé de bon matin et, après s'être promené, sur un véhicule attelé, dans les jardins de la ville où il séjourne, s'est plongé dans la lecture successive des trois tragédies. Il exulte alors de se trouver en état de supériorité sur les spectateurs athéniens qui n'ont jamais eu la possibilité de voir représenter une telle trilogie ! Quelle meilleure manière d'affirmer la supériorité du contact intellectuel et livresque sur la perception du spectacle ? Dion ne s'exprime pas autrement dans *l'Euboïque*. Aristote estimait déjà que le lecteur n'éprouvait pas un plaisir moindre que le spectateur¹⁵.

La technique vocale et gestuelle.

Cependant le sophiste, homme du livre, lecteur érudit, travailleur à la chandelle, est aussi un orateur qui affronte le public. En tant que tel il ne peut esquiver le rapprochement entre son activité et la pratique théâtrale. Il n'échappe à personne que le mot français « déclamation » renvoie à la fois à la rhétorique et à l'art dramatique. Car il est bien vrai que l'orateur est à sa manière, lui aussi, un *actor*, un ὑπόκριτής. Le cinquième des grands moyens utilisés pour la persuasion ou la séduction oratoires est précisément l'*actio*, ἡ ὑπόκρισις.

Sous-estimer l'importance du jeu vocal et gestuel serait gravement méconnaître la rhétorique antique. Démosthène, peu doué en ce domaine, étudia avec soin auprès d'acteurs tels que Satyros, Andronikos ou Pôlos. Ulcéré par une de ses défaites, il se serait écrié : ῥητορικὴ ἐστὶν ὑπόκρισις¹⁶. Les rhéteurs ont souvent conseillé aux futurs orateurs d'assister aux représentations dramatiques.

Le lecture des traités de rhétorique permet d'entrevoir l'existence d'une discipline, ἡ ὑποκριτικὴ τέχνη dont les enseignements étaient recueillis dans des manuels. Je doute que les acteurs aient puisé leur talent dans de tels ouvrages, mais je trouve symptomatique qu'un exemple tiré d'un de ces manuels d'art dramatique se retrouve à la fois dans des livres de grammaire, de philosophie et de rhétorique. Il s'agit d'un jeu de scène, impliquant les rôles d'Oreste et de Ménélas, dans *l'Oreste* d'Euripide, qui est décrit à la fois dans les scholies jointes au texte du poète, dans un commentaire des *Catégories* d'Aristote dû au philosophe Elias et dans des prolégomènes à la rhétorique composés par Markellinos, ces deux auteurs étant des disciples du même maître néoplatonicien Olympiodore, aux VIème-VIIème siècles¹⁷.

Quant à l'ὑποκριτικὴ oratoire, elle peut certes se limiter à un travail sur l'image que l'orateur donne de lui-même, visant fondamentalement à la décence de sa tenue, à l'efficacité de son articulation et au contrôle de son débit. Mais rares sont les puristes qui en restent là¹⁸. Pour la majorité des sophistes, ce qui prime, c'est la capacité de l'orateur à créer dans l'esprit de l'auditeur la représentation des actions et des personnes dont il parle. La volonté d'imiter la vie transformait l'orateur en acteur. Nous ne serons pas surpris d'apprendre de Chorikios que, sous Justinien, de dignes professeurs l'éloquence n'hésitaient pas, lors des fêtes de Césarée, à monter sur les planches et à interpréter, peut-être mêlés aux professionnels, le répertoire de ceux qu'on appelait alors les mimes¹⁹. On sait à quels excès, dénoncés par Quintilien, se portaient certains orateurs : suggérer une flagellation en prenant les poses du bourreau et du supplicé, mimer l'empressement d'un homme auprès d'une dame, mimer la femme elle-même²⁰. Condamner ces excès ne revient pas du tout à rejeter cette conception mimétique de l'art oratoire. Les rhéteurs, et aussi un érudit comme Athénée, font de Théophraste le fondateur de cette éloquence mimétique. Ce dernier ne reculait devant aucun geste, aucune grimace, et contrefaisait par exemple un gourmand en se pourléchant comme un mime²¹. Les définitions que les rhéteurs donnent de l'action oratoire sont sans équivoque : elle consiste à « interpréter les gestes et les façons d'un général, d'un orateur, d'un père, d'un homme, d'une femme »²², à « retracer les faits dont on parle au moyen des gestes et de la voix en prenant pour modèle le parfait acteur tragique »²³. La fonction mimétique de la voix et du corps projette dans le domaine auditif et visuel une des ambitions les plus essentielles de la rhétorique, qu'elle commence à satisfaire dans la sphère du langage, et qu'elle exprime au moyen du concept d'ἐνάργεια (*representatio*). Cette recherche a pour but de placer l'auditeur en présence de l'événement²⁴. Entre autres méthodes utilisées, la description, ἔκφρασις, revient, selon l'expression d'Hermogénès, « à porter ce qu'on veut montrer sous le regard »²⁵.

Cette importance de l'ὑπόκρισις dans l'art oratoire crée une connivence entre l'orateur et l'acteur. Mais cette connivence n'est pas facile à vivre. D'un côté en effet le sophiste est un technicien de la représentation ; il soulève chez ses auditeurs un enthousiasme comparable aux passions que soulèvent les professionnels du spectacle ; il n'hésite pas à désigner au moyen du mot θέατρον le local où il donne ses auditions, simple salle de classe le plus souvent, au point d'engendrer chez le lecteur moderne mille confusions, et, comme le note Libanios, il a besoin, autant que le danseur, d'un public, car il est, comme celui-ci, avide de gloire²⁶. Mais d'un autre côté, il est, en tant qu'éducateur, chargé de responsabilités morales, qui le conduisent à fustiger l'engouement excessif pour les spectacles. Ainsi écartelé, le sophiste est mal compris. Quand il prend la défense des artistes, danseurs (Lucien, Libanios) ou mimes (Chorikios), on présente son discours comme un pur exercice de style, comme un éloge paradoxal qui n'exprimerait en rien ses convictions. En réalité on attribue aux sophistes une aversion pour les spectacles qui n'appartient qu'aux prédicateurs chrétiens. Les sophistes, et même les philosophes, tout en récriminant contre les excès auxquels la plèbe ou l'élite se laissait entraîner, tout en dénonçant les effets néfastes du vedettariat, n'ont jamais condamné le spectacle en tant qu'agrément

de la vie. Ni Marc Aurèle ni même l'austère Julien n'ont réellement songé à supprimer les spectacles scéniques, et encore moins ceux de l'hippodrome. Les empereurs chrétiens, qui laisseront subsister la course hippique, feront fermer les théâtres. La scène est alors perçue comme le lieu privilégié d'exhibition du corps humain, d'exaltation de ses formes, de ses mouvements, de ses parures, de sa séduction, des perversités auxquelles celle-ci peut conduire.

Dion de Pruse est tout aussi sincère quand il blâme les Alexandrins pour leur folle passion du spectacle et quand il avoue son admiration pour les performances vocales des acteurs tragiques et des citharèdes²⁷. Libanios de même, quand il dénonce avec véhémence les abus auxquels conduit l'engouement pour le théâtre et quand il rédige son *Apologie des danseurs*. Nous savons du reste par Eunape qu'il était l'exemple parfait de l'*orator imitator* et qu'il avait un extraordinaire talent de mime. Je crois pouvoir déceler cette double nature du sophiste jusque chez Jean Chrysostome, à la fois furieux et ravi de passer aux yeux de son public avant tout pour un artiste. Il invite constamment son auditoire à ne retenir de ses homélies que le sens, seul utile à son édification. Avec la même contradiction, il lui reproche d'assister à la liturgie comme à un pur spectacle ! Pourquoi ne dépouillait-il donc pas celle-ci, et son discours, de tout attrait ?

Théâtre et idéologie civique.

Le sophiste a une autre raison d'aimer le théâtre. Parmi toutes les festivités officielles, les représentations dramatiques sont, avec les compétitions athlétiques, celles qui relient le plus directement la vie municipale, sous l'Empire, à la tradition civique classique, et aux grandes manifestations panhelléniques. Un grand changement cependant va s'opérer, entre le II^{ème} siècle et le IV^{ème} siècle.

Epictète parle, dans les premières années du II^{ème} siècle, de compétitions entre acteurs comiques. A un gouverneur qui se plaignait d'avoir été hué par la foule pour n'avoir pas couronné ses favoris, il recommande de toujours se plier aux verdicts du public, sans faire jouer ses préférences personnelles, la matière ne méritant pas son attention²⁸. A la même époque Dion de Pruse oppose la vraie σοφία à la virtuosité pure. C'est celle-ci, et non celle-là, qui est couronnée dans les concours dramatiques ou athlétiques. Le souverain authentique doit mépriser cette gloire futile et ne s'attacher qu'à la vraie connaissance. Allusion est faite à Néron qui convoitait ces vaines couronnes²⁹.

Les concours grecs, qui n'étaient pas ignorés en Italie, étaient en revanche complètement inconnus dans certaines contrées de l'Empire. A Gadix, on ne sait pas ce que sont les Jeux Olympiques, ce qu'est un concours, et on croit que Néron a remporté une victoire sur une peuplade appelée les Olympiens. Jamais on n'a vu d'acteur tragique ni de citharède. Toujours en Bétique, à Ipola, un acteur tragique que les succès de Néron incitent à entreprendre une tournée aventureuse, se produit devant un public ébahi. Dès qu'il apparaît, celui-ci est effrayé par son accoutrement, l'ouverture béante du masque, sa taille gigantesque due aux cothurnes. Quand il émet ses premiers sons, probablement suraigus, tout le public prend la fuite³⁰.

Les concours dramatiques sont encore très vivants sous Hadrien et Antonin. Le sophiste Polémon jouit de la faveur impériale et affiche avec arrogance un train de vie ostentatoire. Il est le plus en vue des habitants de Smyrne. Hadrien fait appel à lui lors des cérémonies d'inauguration du grand temple de Zeus Olympien à Athènes. Il préside plusieurs fois les Jeux Olympiques d'Asie, qui se déroulaient à Smyrne. Une année il expulse un ὑποκριτῆς τραγωδίας dès le début du δράμα, vers midi. L'acteur se plaindra à Antonin, qui donnera raison au sophiste³¹. Alors qu'il présidait une autre fois les mêmes jeux, un acteur, en prononçant le vers 1497 de l'*Oreste* d'Euripide, ὦ Ζεῦ καὶ γᾶ, montra d'abord la terre, puis le ciel. Polémon élimina ce concurrent en proférant cette sentence : « Cet homme a commis un solécisme avec sa main »³². Marc Aurèle signale aussi l'expulsion d'un acteur comique, intervenant à la fin du troisième acte sur les cinq que compte la pièce³³.

A l'extrême fin du II^e siècle, sous Septime Sévère, le sophiste Hippodromos de Larissa préside les Jeux Pythiques. Un acteur tragique, Clément de Byzance, éclipse de loin ses concurrents. Mais sa patrie avait pris le parti de Pescennius Niger et se trouvait alors assiégée par les troupes impériales (elle tombera en 195). Les Amphiktions, par crainte de déplaire, votèrent pour un rival sans talent. Hippodromos bondit de son siège et s'écria : « Que les Amphiktions, qui viennent de se parjurer et de commettre une injustice, aillent au diable ; moi je donne la victoire à Clément ». Le vaincu fit appel auprès de Septime Sévère. Mais celui-ci ratifia la décision d'Hippodromos, non pour rendre hommage à l'indépendance d'esprit du sophiste, mais parce que, entre temps, l'acteur Clément, à Rome même, avait remporté des victoires. Ce texte prouve la permanence des concours dramatiques grecs à Rome jusqu'à l'orée du III^e siècle³⁴.

Le premier témoignage qui nous permet d'entrevoir un début de désaffection pour les concours dramatiques est celui de Lucien. « En l'honneur de Dionysos, écrit-il, on ne crée plus de nouvelles pièces, ni tragédies ni comédies. Aujourd'hui, à la date fixée, on ne produit plus sur la scène que des œuvres composées par les anciens »³⁵. Sous Domitien (81-96), Dion Chrysostome attestait encore l'existence d'une création tragique. Il lui reprochait du reste de ne jamais traiter de sujets contemporains, à la différence de ce qu'avaient fait les anciens. Sans doute songeait-il entre autres aux *Perses*³⁶. Je n'oserais prétendre que la création tragique s'est tarie dans l'intervalle, car il faut nettement distinguer l'activité poétique et l'activité dramatique. Nous savons que non seulement le premier des Philostrate, sous Néron, et le sophiste Skopélianos, sous Domitien, ont composé des tragédies, mais aussi Isagoras, sous Marc Aurèle donc au temps de Lucien³⁷. Il est raisonnable de penser que la production tragique, en tant que pure création littéraire, s'est prolongée bien au delà de l'élimination des pièces nouvelles du répertoire des concours. Tous ces poèmes dramatiques écrits au II^e siècle ont été lus devant un petit cercle de lettrés, mais ne furent probablement jamais joués.

Au IV^e siècle en tout cas, l'ère des concours dramatiques est révolue, ou les résidus insignifiants que ceux-ci ont pu laisser n'inscrivent pas leurs traces dans les textes. Le statut du théâtre est devenu nettement distinct de celui des autres types de spectacle. On peut même dire que les représentations dramatiques n'appartiennent plus à la sphère civique. A la différence des courses hippiques, des joutes athlétiques

ou des chasses de l'amphithéâtre, elles ne sont plus financées par le biais honorifique des liturgies. Le gouverneur affecte certaines taxes à la rémunération des artistes. Les décurions n'ont plus à s'en mêler. Désormais entré dans la vie courante, selon un rythme probablement hebdomadaire dans chaque grande cité, à base presque exclusivement d'orchestrique et de mimes, le théâtre, en partie à cause de ce changement dans les conditions de production, cesse de compter parmi les activités prestigieuses. Le financement n'est plus traditionnel et municipal, mais ce sont les autorités représentant localement l'empereur qui organisent les représentations. Les grandes familles de l'aristocratie provinciale tirent encore quelque gloire à faire venir à grands frais des ourses particulièrement farouches, ou des panthères, et à engager des lutteurs réputés, mais les contrats touchant à la scène ne sont plus de leur ressort.

Les nouvelles formes du spectacle scénique.

- L'effacement du chœur.

La constatation que nous avons faite en commençant, sur la persistance de la tragédie et de la comédie jusqu'au VI^{ème} siècle de notre ère, mérite d'être assortie d'une autre évidence : le spectacle tragique, et même le spectacle comique, au temps des empereurs, n'a plus grand-chose à voir avec ce qu'il était au temps de Sophocle. C'est du reste très tôt que l'unité tragique, fondée sur l'action, où Aristote avait reconnu l'essence même de cet art, a volé en éclats. Aucune pièce n'est plus représentée dans son intégralité. Le lien de l'action étant dénoué, il ne reste de la tragédie qu'une suite de péripéties, ou plutôt de tableaux mythologiques, qu'on continue à appeler δράμα.

C'est le chœur qui s'est effondré en premier. Dès le temps d'Aristote le chant choral était devenu un intermède détaché de l'action, interchangeable, dans bien des cas, d'une pièce à l'autre. Agathon, contemporain d'Euripide, avait été le premier à mettre en pratique ce système des ἐμβόλιμα. Carlo del Grande, dans *ΤΡΑΓΩΙΔΙΑ* déduit des inscriptions delphiques que les τεχνίται athéniens ne se déplacent plus que par groupe de trois, sans emmener avec eux de choreutes³⁸. Ce qui prime désormais dans le spectacle tragique, ce sont les morceaux chantés par les acteurs, les μονώδια ce que les latins appelleront *cantica*. Lucien raconte que peu après la mort d'Alexandre les habitants d'Abdère s'épèrent d'un acteur nommé Archélaos. L'air qui les envoûta fut, non pas une χορωδία mais une μονωδία, tirée de l'*Andromède* d'Euripide, air si populaire dès la création de la pièce qu'Aristophane l'a pastiché dans les *Thesmophories*³⁹. Déjà bon nombre de prisonniers athéniens en Sicile furent mieux traités ou même libérés parce qu'ils pouvaient apprendre aux Siciliens les ᾄσματα d'Euripide⁴⁰.

Dans l'édifice théâtral hellénistique, l'*orchestra* n'était plus faite pour le chœur, mais réservée aux prestations lyriques ou chorégraphiques des *thymelici*, qui n'avaient aucun rapport avec la tragédie. Le chœur ne subsista la plupart du temps que par le truchement d'un acteur jouant les parties du coryphée. De toute façon tous

les acteurs chanteurs de la tragédie se retrouvaient sur le *proskénion* surélevé de l'édifice hellénistique. Le seul témoignage que nous ayons sur la participation effective de choreutes lors d'une représentation est tout à fait étrange. Le spectacle a lieu non dans un théâtre, mais dans une salle de banquet, à l'occasion d'un mariage, en Arménie. Le roi Artawasdes était hellénisé au point de composer lui-même des tragédies grecques. L'acteur Jason de Tralles interprétait en son honneur, en 53 avant J.C., le rôle féminin d'Agavê, dans la scène des *Bacchantes* où elle brandit la tête coupée de son propre fils Penthée. Le satrape Silakès fait irruption dans l'ἀνδρών et jette au milieu des convives la tête de Crassus. L'acteur grec « donne alors à l'un des choreutes » la fausse tête de Penthée, s'empare de celle du général romain et chante les vers 1170-1180⁴¹.

Les Latins de leur côté ont contribué à retarder l'effacement du chœur. Quand Livius Andronicus, en 240 avant J.C., adapte à Rome les formes hellénistiques de la tragédie, il revivifie le chœur. Dans son *Ino*, un chœur chantait un hymne à Diane. Ses successeurs n'ont pas non plus négligé les chants choraux⁴². C'est entre les actes, sur la scène, que les choristes, peu nombreux, interviennent sous la direction d'un *magister chori* et accompagnés par le *choraules*. Mais cette résurrection du chœur en tant qu'élément de la représentation n'atteindra pas l'époque impériale, où son intervention en tant qu'intermède tragique ne dut être que sporadique. Quand Epictète oppose les héros tragiques, symboles des puissants, aux choreutes, simples gens que les vicissitudes du destin ne concernent guère, il déploie sa réflexion dans l'univers livresque⁴³.

En matière de chant choral, le dernier mot appartient à Dion : « Si la comédie subsiste en totalité, écrit-il (entre 82 et 120), de la tragédie ne restent à l'évidence que les matériaux les plus résistants, c'est-à-dire les parties iambiques, dont on débite des extraits dans nos théâtres. Quant aux éléments les plus fragiles, les parties lyriques, ils se sont perdus »⁴⁴.

- Acteurs tragiques et citharèdes.

Si les trimètres iambiques survivent, c'est sous une forme résolument musicale. L'acteur tragique est avant tout un chanteur, accessoirement un gesticulateur. Epictète emploie régulièrement le verbe ᾄδω dès qu'il parle du tragédien. Ce qui importe pour son succès, c'est moins son accoutrement ou ses gestes que sa voix. Le philosophe signale le cas particulier des mauvais τραγωδοί, incapables d'exécuter seuls la μονωδία et soutenus pour cette raison par un chœur : μόνοι ᾄσαι οὐ δύνανται. Cela implique que les choreutes interprètent, en soutien, non une χορωδία, mais une monodie⁴⁵. Les Latins désigneront le τραγωδός par le mot *cantor*. Si le verbe τραγωδεῖν, chez un puriste comme Libanios, signifie encore « déclamer sur le mode tragique », dans la langue courante il veut dire « chanter » et donnera τραγουδῶ en grec moderne. Le nom το τραγούδι, qui désigne aujourd'hui la chanson, dérive tout droit des usages scéniques de la période impériale⁴⁶. Une anecdote concernant le petit ami du célèbre sophiste

Hérode Atticus (ce petit ami était en réalité un géant qui conservait les mœurs sauvages des bergers) révèle la nature du plaisir éprouvé par les spectateurs des concours dramatiques, en l'occurrence ceux de Delphes. Ce jeune rustre de taille gigantesque préférerait rester juché sur le sommet du Parnasse pour écouter à son aise l'acteur tragique le plus célèbre du moment, un certain Pamménès⁴⁷. Est-à-dire que l'art du tragédien et celui du citharède ne différaient pas l'un de l'autre si on se place au seul point de vue de la prestation vocale ? Deux passages de Dion de Pruse semblent bien indiquer que les amateurs distinguaient très nettement les deux manières d'user de la voix, sans que nous puissions saisir en quoi la différence restait importante à l'oreille des contemporains⁴⁸.

Néanmoins τραγωδοί et κιθαρωδοί se produisent dans les mêmes spectacles et rivalisent, chacun dans leur catégorie, lors des mêmes concours. Epictète les mentionne ensemble, comme les termes d'un couple inséparable⁴⁹. Mais surtout tous les témoignages sur Néron (c'est paradoxalement aux extravagances impériales que nous devons les plus nombreux renseignements sur ces formes nouvelles de l'art dramatique) établissent l'interchangeabilité des deux fonctions : le même artiste s'exhibe aussi facilement sous le costume tragique qu'accoutré en citharède. Il lui suffit évidemment de savoir s'accompagner lui-même au moyen du luth ou de la harpe-cithare. Le citharède en effet ne gesticule pas, mais égrène des notes sur son instrument. Son costume, qu'Epictète appelle τὸ στατόν⁵⁰, en fait, avec Néron en tout cas, une vivante image d'Apollon⁵¹. Avec le citharède, du reste, nous arrivons aux confins de l'art tragique, car celui-ci ne chante pas des extraits de pièces, mais un texte composé tout exprès par un librettiste, où se retrouvaient néanmoins de nombreux éléments, thématiques ou stylistiques, empruntés au répertoire tragique. Même si l'art du citharède n'a plus qu'un lointain rapport avec la tragédie, la pratique des deux arts par le même homme n'a rien d'incompatible, puisque la musique et le chant sont devenus l'essentiel dans toute représentation tragique.

Chanteurs tragiques et citharèdes se produisent au cours des mêmes spectacles, introduits par un héraut, dont la fonction est exprimée par les verbes εἰσκηρύττειν ou *pronuntiare*, et implorant, avant d'entonner leur solo, la bienveillance du public : εὐμενῶς μου ἀκούσατε. Cette habitude fait dire que la pratique de l'art tragique consiste à *adorare uel uenerari populum*⁵². Chaque artiste peut interpréter plusieurs morceaux à la suite, changeant au besoin de rôle, de costume, de masque et de voix. Le vedettariat abolit toute possibilité de déroulement dramatique. Tandis que le soliste exécute son morceau, un ou plusieurs comparses peuvent autour de lui compléter le tableau, et aident le public à identifier le personnage qu'il interprète. Deux figurants dont les attitudes font comprendre qu'il s'agit d'Oreste et de Pylade donnent à penser que l'acteur costumé en femme joue le rôle d'Electre⁵³.

Les folies de Néron marquent l'apogée de ces deux formes d'art. L'une et l'autre vivront jusqu'au VI^{ème} siècle, époque à laquelle Chorikios signale l'ennui qu'elles provoquent chez les spectateurs. Le citharède a conservé plus longtemps les faveurs du public que le chanteur tragique. Il est significatif que Dion de Pruse, quand il fustige l'engouement excessif des Alexandrins pour les spectacles dès le début du II^{ème} siècle, ne mentionne que les citharèdes et les cochers, passant sous silence

l'acteur tragique, en partie probablement parce que celui-ci ne figure plus que dans les concours officiels⁵⁴. Lucien tourne en dérision l'archaïsme du costume tragique : « Quel spectacle hideux autant qu'horrible qu'un homme doté, pour tout équipement, d'une taille disproportionnée, perché sur des cothurnes élevés, caché par un masque dont le sommet dépasse la tête et qui se trouve pourvu d'une bouche si béante qu'elle semble vouloir avaler le public. Ne parlons pas des plastrons qui garnissent le ventre et la poitrine de l'acteur : en le gonflant de manière factice et artificielle, ils empêchent qu'on ne perçoive la disproportion entre la hauteur et l'épaisseur »⁵⁵. Ailleurs Lucien insiste sur la quantité de dorures dont l'acteur se pare⁵⁶. Libanios raille lui aussi les cothurnes : les enlever à l'acteur équivaldrait à amputer un homme à partir des genoux⁵⁷. Jean Chrysostome a plus particulièrement remarqué l'ampleur et la riche ornementation des manches⁵⁸. La faveur du public va progressivement se porter vers deux formes plus modernes du spectacle scénique, l'orchestrique et le mimodrame.

- Mimes et danseurs.

Avant de parler des mimes, évoquons l'agonie de la comédie. Vivante encore au II^e siècle, comme nous l'avons vu grâce aux témoignages de Dion, d'Épictète, de Marc Aurèle et de Lucien, la comédie, celle de Ménandre principalement, a été concurrencée par les formes plus bouffonnes, à base de parodie tragique, qui prolongent la double tradition du drame satyrique et des farces mythologiques italiotes. Le sophiste Ælius Aristide fait allusion à un Héraklès provoquant l'effroi du Satyre, Tertullien à un Héraklès privé de repas, ainsi qu'à une Diane fouettée : ces pitreries s'inscrivent dans cette tradition⁵⁹. La comédie, quant à elle, subit la même évolution que la tragédie. Au IV^e siècle, on ne devait plus en donner que des extraits. Les scènes qui subsistent sont de celles qui offrent un attrait qui ne paraît pas toujours de bon aloi, et qui donnaient l'occasion au comédien de contrefaire les femmes. Quintilien et Libanios, malgré toute la distance qui les sépare, évoquent curieusement une scène du *Géorgos* de Ménandre qui obligeait l'acteur à imiter une femme accouchant⁶⁰. Le même Libanios, ainsi que son lointain épigone Chorikios, nous décrivent un tableau tiré du comique Euboulos, astreignant le comédien à jouer le rôle d'une entremetteuse, Plangon, reconnaissable grâce à la présence de deux figurants, la courtisane Myrina et l'esclave Daos⁶¹.

Au IV^e siècle la farce mythologique n'est pas totalement morte : Chorikios signale des mimodrames dans lesquels Achille et ses Myrmidons tenaient la vedette⁶². Mais la forme la plus répandue du mimodrame prend pour cibles les mêmes types humains que la comédie nouvelle, en accusant les portraits jusqu'à la caricature. Ses personnages, à la différence de l'atellane, ne se réduisent pas à quelques figures stéréotypées, ancêtres des Pantalons ou Polichinelles de la *comedia dell'arte*. Les mimes apportèrent au théâtre une innovation fondamentale, qui rompt avec les rituels archaïques, et qui tourne résolument leur art vers la modernité : ils furent les premiers à abandonner le port du masque. Les auteurs qui décrivent cet art nouveau insistent sur l'importance du jeu des regards. La très grande souplesse du répertoire

permet à l'action, qui retrouve ici tout son poids, de se dérouler dans des maisons bourgeoises ou sur des rivages lointains, de montrer soit une méchante maîtresse de maison, qui trompe son mari avec ses esclaves ou s'efforce en vain de faire clouer ceux-ci sur la croix, soit une jeune Grecque prisonnière d'un prince barbare et déridée par les facéties des matelots qui partagent son infortune⁶³. Il ne subsiste, dans le mimodrame, qu'un rôle presque inamovible, celui du chauve stupide, *stupidus caluus*, ὁ μῶρος φαλακρός, souvent revêtu d'une tunique d'Arlequin, le *recinium*⁶⁴. Jean Chrysostome l'appelle le rasé, ὁ ἐξυρημένος⁶⁵. Sur son crâne dénudé pleuvent les coups⁶⁶. Ce personnage, par son physique, semble succéder au vieux Silène du drame satirique, et annoncer, par son aptitude à recevoir les coups, le *καρακγιόλι* du théâtre d'ombres. Il incarne le plus souvent le mari cocu, berné par l'amant de sa femme et par ses esclaves. L'adultère est un des ressorts constants de l'action. La troupe n'improvise pas sur un canevas, mais interprète un texte, parfois mêlant prose et vers, toujours agrémenté de chants et de danses. Une autre nouveauté est la présence régulière d'actrices dans les troupes, qui n'exclut pas cependant totalement les rôles travestis.

Même si certains mimes obtinrent la célébrité, cette forme nouvelle de théâtre a beaucoup moins souffert du vedettariat que l'orchestique et que le chant tragique. Les avis sont formels : jamais aucune représentation de mimes ne dégénéra en désordres populaires, malgré l'empressement du public. Le drame mimique est en effet la production collective d'une troupe (*grex*), dirigée par l'*archimimus*, qui interprète généralement les rôles plaisants du jeune premier ou de l'esclave facétieux. La représentation se déroule devant une simple toile de fond, le *siparium*, et les acteurs évoluent dans des tenues correspondant aux divers rôles, sans excessive indécence⁶⁷. Ce dépouillement contraste avec le luxe qui entoure le solo du danseur-pantomime. Les mimes conservèrent la faveur du public plus longtemps encore que le pantomime, à plus forte raison que le citharède ou le chanteur tragique. Justinien fut le premier empereur à exprimer sa défaveur à l'égard des mimes. La très célèbre Théodora, son illustre épouse, n'avait-elle pas exercé dans une troupe de mimes, au temps de sa jeunesse, la double fonction de courtisane et d'actrice ? Le coup fatal fut porté en 691 : sur l'injonction d'un concile, qui pouvait enfin inscrire dans la réalité les vœux de Jean Chrysostome, il fut décidé que les mimes ne se produiraient plus dans les théâtres. Ceux-ci furent vite désaffectés : la très longue histoire du théâtre antique s'achevait⁶⁸.

Nous n'avons pu parler du drame mimique sans l'opposer à l'orchestique, qui lui disputa longtemps la faveur populaire. Le terme παντόμιμος, précise Lucien, est italiote⁶⁹. Les auteurs grecs préfèrent employer le mot ὀρχηστῆς, qui correspond exactement au latin *saltator*. La danse mimique était une vieille tradition romaine, mais sous la forme précise que lui ont donnée les pantomimes, l'orchestique venait d'Orient. Elle a été introduite à Rome sous Auguste par Bathyllos et Pylades, au dire d'Athénée⁷⁰. L'argument du ballet est tiré d'un mythe grec. Un chœur, souvent mixte, groupé sur la scène, soutenu par une palette d'instruments très variés, parmi lesquels dominent les percussions, chante un texte poétique composé pour la circonstance (ᾄσμα, *canticum*, *fabula saltica*). Même des poètes célèbres en composèrent. Juvénal

raconte que Stace fut réduit par la famine à vendre au danseur Pâris une *Agave*, dont il avait probablement espéré faire une tragédie⁷¹. Le danseur, muet, exécute une danse, avec des bonds acrobatiques, qui est en même temps une gesticulation mimétique. Une inscription présente le pantomime Tibérius Iulius Apolaustos comme un τραγικῆς ἐνρῦθμου κινήσεως ὑποκριτής⁷², et Libanios définit l'orchestique comme « un mouvement intense des membres réglé par des figures et des rythmes »⁷³. Le danseur s'immobilise parfois comme une statue⁷⁴. Il interprète ordinairement plusieurs personnages d'une même histoire à la suite, et on apprécie particulièrement son aptitude à jouer les personnages féminins. Lucien parle d'un δράμα au cours duquel le danseur incarne successivement cinq personnages, ce qui l'oblige autant de fois à changer de masque⁷⁵. On comprend que le pantomime Pylades ait mérité le surnom de πολυπρόσωπος. Les masques que porte le danseur sont, selon les termes mêmes de Lucien, « très beaux, adaptés à l'action représentée, non pas largement béants comme ceux de la tragédie ou de la comédie, mais sans ouverture »⁷⁶. Ses cheveux longs, sa longue robe de soie ornée de dorures, sa ceinture rouge et or, portée très haut, presque sous les aisselles, lui confèrent un aspect que Jean Chrysostome juge équivoque⁷⁷. Des comparses, les *statistes*, figurent autour de lui les personnages secondaires de chaque tableau. Si le danseur interprétant un rôle féminin paraît accompagné d'une vieille nourrice et d'un jeune homme à l'allure sportive et modeste, le public comprend qu'il s'agit de Phèdre⁷⁸. Les documents épigraphiques, ainsi que le témoignage de Lucien, révèlent que ce type d'exhibition artistique s'intégrait parfois, au II^e siècle de notre ère, dans les programmes des concours⁷⁹.

L'orchestique et le drame mimique jugé par les sophistes.

Si les philosophes manifestèrent un dédain dépourvu de hargne vis-à-vis des arts scéniques nouveaux, si rares furent les Latins qui les considérèrent avec aménité, si le clergé chrétien souhaite et obtint leur interdiction, l'attitude des sophistes grecs fut toute différente. Ils prirent parti pour ces formes théâtrales populaires, et leur plaidoyer peut se résumer en six arguments fondamentaux.

1. La distraction est un élément nécessaire de la vie publique.

Dion de Pruse, à l'instant même où il réprimande les Alexandrins pour leurs passions favorites, les courses de chevaux, les citharèdes et la musique en général, reconnaît expressément non seulement à la plèbe, mais aux élites de la cité, le droit au délassement et à la distraction que procurent les spectacles⁸⁰. Libanios, chantre inlassable de la φιλοπονία, approuve les notables municipaux et les fonctionnaires impériaux qui cherchent un délassement (ἀνάπαυλα) dans le spectacle offert par les danseurs⁸¹. Le sophiste d'Antioche qualifie l'orchestique de « plaisir inoffensif »

(ἀζήμιος ἡδονή), qui, tout en ne conduisant pas à la vertu, a pour effet de mettre en joie le spectateur⁸². Le sophiste chrétien Chorikios vante l'ἀνάπαυλα et la ψυχαγωγία comme les effets bénéfiques que procure le drame mimique. « Tout est combiné, dit-il, pour procurer délassement et joie. Dionysos, divinité amie du rire (φιλογέλως), a pris en pitié notre condition... et apporte consolation à ceux de nous que les maux éprouvent »⁸³.

2. L'innocuité morale est prouvée par la pratique sociale.

Cet argument sociologique montre que les sophistes de l'époque impériale restent les disciples lointains de Protagoras. A aucune époque, en aucun lieu la loi n'a interdit les spectacles de danse ou de mime. Les expulsions ou les fermetures n'ont jamais visé le spectacle en tant que tel, mais sont intervenues comme des sanctions prises par l'empereur contre un individu ou une cité. Epictète n'interdit pas à ses élèves, futurs notables ou fonctionnaires, la fréquentation du théâtre. Il leur recommande une attitude, un désengagement fondé sur le caractère indifférent, au regard des grands enjeux, de la représentation et de la compétition. Marc Aurèle ne nie pas que d'utiles paroles peuvent être entendues lorsqu'on assiste à une comédie nouvelle ou à un drame mimique, art qui est une forme dégradée de la comédie. Il loue avec beaucoup plus d'enthousiasme l'ancienne tragédie⁸⁴. Chorikios avoue avoir aimé les spectacles de mimes avant d'en être écarté par une règle particulière à sa cité et à sa corporation⁸⁵. Aucune loi, aucune coutume, dit-il, ne ferme le théâtre ni aux dames de haute condition, ni aux jeunes filles de bonne famille, ni aux élèves des écoles, ni à leurs pédagogues⁸⁶.

3. L'art dramatique exige beaucoup de ceux qui le pratiquent.

Les enseignants que sont Libanios et Chorikios admirent la φιλοπονία des danseurs et des mimes. Ces artistes doivent se soumettre à un apprentissage pénible et à des exercices perpétuels qui rendent leur profession comparable à celle des athlètes ou des orateurs. Il leur faut se priver de bien des plaisirs et pratiquer une tempérance que le philosophe le plus intransigeant ne désavouerait pas. Encore Libanios note-t-il ironiquement qu'on a déjà vu des orateurs trouver leur inspiration dans le vin, alors qu'on n'a jamais vu un danseur pénétrer ivre sur la scène ! Chorikios est très précis lorsqu'il évoque le travail de préparation auquel se soumettent les mimes, qui porte sur la voix, pour pouvoir chanter, et pour éviter de trébucher sur une syllabe, faute qu'on leur pardonne moins aisément qu'aux orateurs ; sur le corps, en vue de la danse ; sur le visage et les yeux, pour la mimique ; sur la mémoire, pour retenir les répliques ; sur le courage, enfin, car le trac est le pire ennemi de la mémoire⁸⁷.

4. Le reproche d'immoralité atteint tout autant les formes classiques du théâtre.

Le reproche le plus constamment adressé aux danseurs est leur manière de contrefaire les attitudes féminines. Libanios rappelle que l'imitation des voix et des comportements féminins par des hommes est une constante du théâtre classique. Il ne voit aucune différence entre un pantomime et un acteur tragique interprétant le rôle de Pasiphaé, les amours monstrueuses de l'héroïne, n'en doutons pas, étant suggérées avec insistance lorsque se produisait sur scène un *tragicus cantor*⁸⁸. Quant à Chorikios, il demande pourquoi devait-on redouter une mauvaise influence des mimes sur les jeunes gens, alors que jamais père n'a exigé d'un grammairien qu'il expurge Aristophane⁸⁹.

5. L'art est imitation, non illusion.

Un chrétien comme Jean Chrysostome se retrouve avec Platon, même si les critères sont bien différents, pour dénoncer le pouvoir corrupteur de l'imitation. Un mari rentre du spectacle, où il a contemplé une actrice exhibant sans voile... son visage. Somptueusement parée, elle a pris les attitudes et, dans ses chants, les inflexions les plus séductrices. Elle a noué, dans l'intrigue, une liaison adultérine. Captivé par cette image (ce sont les mots mêmes de Jean), il trouvera sa femme moins agréable, ses enfants insupportables, ses serviteurs grossiers, sa maison pesante. Il sera la proie de toutes les tentations⁹⁰. Nos sophistes tout au contraire, plus optimistes, font confiance à l'homme et traitent le spectateur en adulte responsable. Libanios se demande pourquoi l'imitation théâtrale de la femme risquerait d'efféminer le jeune homme qui vit entouré de sa mère, de ses sœurs, de servantes. La réalité a plus d'effet que la représentation de la réalité. Va-t-on présenter des tableaux de batailles aux soldats pour les aguerrir ?⁹¹ Chorikos affirme que l'on est plus menacé par les turpitudes quotidiennement entrevues que par le spectacle du parjure ou de l'adultère, d'autant plus qu'un parjure mimé n'est pas un vrai parjure⁹². Libanios insiste sur le caractère nécessairement imparfait de toute imitation⁹³. Pour les anciens l'illusion comique ne fonctionne pas. Le spectateur n'est jamais dupe. Plutarque, Dion de Pruse et Libanios sont d'accord pour décrire l'engouement du public comme étant fondé non sur l'objet de l'imitation, mais sur la façon dont l'imitation est exécutée. Appliquant les concepts qu'Aristote a dégagés dans la *Poétique*, ils sont persuadés que l'art n'est pas dans le τί ; - l'objet de l'imitation - , mais dans le πῶς ; - la manière dont elle est assurée. Écoutant le citharède, chaque spectateur guette la fausse note⁹⁴. Regardant le danseur, il fixe son attention sur la position des pieds, le mouvement des mains, la valeur suggestive des gestes, l'harmonie générale de l'exécution. Nous sommes assis, dit Libanios, en juges de la seule danse⁹⁵. Cette conception de l'art trouve son expression habituelle dans l'usage constant des mots, aristotéliens, dérivés de l'adjectif ἀκριβής⁹⁶. On sait que la critique d'art des anciens s'est souvent réduite à un minutieux examen du détail, qui nous surprend, mais qui résulte de cette interprétation imitative de l'art. La réussite

en art est impossible, la nature toujours transcendera l'artiste, mais en même temps elle sera toujours surpassée par l'art, car sa création va de soi, s'effectue sans effort, alors que l'homme applique, avec son adresse, son intelligence, son courage, les règles d'une méthode rationnelle, dont le spectateur, l'amateur ou le critique scrutent l'application point par point.

6. Mimes et danseurs maintiennent le contact entre le public populaire et la culture hellénique traditionnelle.

Ni l'absence de profondeur ni les exagérations bouffonnes, ni les obscénités grossières qui caractérisent le drame mimique ne retranchent sa valeur mimétique. Cet art est souvent présenté comme une étude de la vie, au point qu'on emploie les termes ἠθολόγος ou βιολόγος pour désigner le mime. Parce qu'il est « biologie », étude imitative de la vie, l'art du mime est apparenté à celui de l'orateur, qui consiste entre autres à réaliser l'ἐνάργεια, l'intensité de l'évocation, aussi bien dans la description des spectacles sociaux (fêtes, batailles, naufrages, ou même spectacles) par le biais de l'ἔκφρασις, que dans l'imitation des conduites humaines, par l'ἠθοποιία.

De son côté l'orchestique, en plus de son caractère imitatif, joue un rôle capital, aux yeux de Libanios, en ce qu'elle maintient le contact entre les foules et les vieux mythes tragiques. A son époque, sans les danseurs, la plèbe, dont les enfants ne fréquentent assurément pas l'école littéraire, se couperait progressivement des racines de la culture hellénique, de ces vieux mythes constamment réexposés, réinterprétés et réexaminés par les poètes, les philosophes et les lettrés. « Tant que fut florissante la corporation des poètes tragiques, dit-il, des maîtres exerçaient publiquement leur enseignement, au bénéfice des peuples, dans les théâtres. Désormais, la création tragique est éteinte, l'instruction donnée dans les écoles n'est reçue que pour autant qu'on appartient aux classes aisées, et la majorité en est privée. Mais une divinité a pris en pitié l'inculture des masses et a diffusé la danse, dans le but d'enseigner aux foules les antiques actions. Et aujourd'hui le bijoutier, avec un homme sorti des écoles, pourra discuter sans difficulté des malheurs survenus à la maison de Priam ou à celle de Laïos ». Ces propos de Libanios, où se remarquent l'emploi du terme aristotélicien πρᾶξις pour désigner la fable tragique, et l'insistance sur la notion de masse populaire (κοινὸν διδάσκαλοι τοῖς δήμοις, τὸ πολὺ, τὴν τῶν πολλῶν ἀπαιδευσίαν, τοῖς πλήθεσι), traduisent la hantise de voir s'accomplir l'entreprise chrétienne visant à couper complètement les masses de l'élite traditionnelle⁹⁷. L'orchestique, une fois les cultes hors la loi, reste le seul lien entre l'artisan et le lettré. Il s'agit moins de se rattacher à une tradition nationale d'exploits héroïques que de maintenir vivante une certaine conception de la vie fondée à la fois sur la réflexion devant les malheurs tragiques et sur l'exaltation aristotélicienne de la magnanimité.

NOTES

1. Cf. G.A. Kennedy, *Greek Rhetoric under Christian Emperors*, Princeton, 1983, p. 52-103 ; D.A. Russell, *Greek Declamation*, Cambridge, 1983, p. 40-73 ; B. Schouler, *La tradition hellénique chez Libanios*, Lille/Paris, 1984, p. 51-221 et 404-428.
2. Libanios, or. 64.73-74 (cf. *infra* n. 58-59) ; Jean Chrysostome, PG 62.372, où ὑποκριτῆς par élimination, semble bien désigner les comédiens (cf. G.J. Theocharidis, *Beiträge zur Geschichte des byzantinischen Profantheaters im IV. und V. Jahrhundert...*, Thessaloniki, 1940, p. 49 n. 3 et p. 64 n. 1) ; Chorikios, cf. *infra* n. 61.
3. Libanios, or. 48.40, qui évoque les vociférations dont a retenti le théâtre parce qu'on n'a pas, aussi vite que la foule le souhaitait, récompensé un acteur tragique. L'expression τῆς τραγικῆς... ὑποκριτῆς peut certes désigner aussi un citharède, mais cela paraît improbable. S'il s'était agi d'un danseur, Libanios aurait, comme il le fait ailleurs, utilisé le mot ὀρχηστῆς. Il ne faut pas oublier que la confusion terminologique entre la tragédie et l'orchestique est fréquente, comme l'a montré L. Robert (cf. *infra* n. 70). Athénée, 20 D, dit τῆς... ὀρχήσεως τῆς τραγικῆς καλουμένης. Chez Procope de Césarée, *Guerre des Goths* 1.18, τραγῳδός, associé à μῖμος, désigne le danseur-pantomime, de même que dans les *Nouellae* de Justinien, 105.1.
En revanche, Libanios, or. 64.73-74 ne comporte aucune ambiguïté.
4. Jean Chrysostome PG 48.673 (association de l'acteur tragique et du citharède), 60.90 (*idem*), 60.226 (*idem*), 62.372 (cf. *supra* n. 2).
5. Chorikios, or. 8.118 (cf. *infra* n. 54) et 141-142. Pour la 3ème mention, cf. *infra* n. 53. Ce discours 8 (ed. R. Foerster, E. Richtsteig, BT 1929), qu'on appelle « Apologie des Mimes », s'intitule en réalité « Pour ceux qui reproduisent la vie dans l'édifice consacré à Dionysos ».
6. Libanios, or. 30.28 ; decl. 16.63. Dion, or. 38.39. Epictète 1.29.41-46. Plutarque présente la *Vie de Démétrios* comme celle d'un roi-acteur (28.1, 34.4, 41.6-8, 44.9, 53.1). Cf. Ph. de Lacy, « Biography and Tragedy in Plutarch », *American Journal of Philology* 73, 1952, p. 159-171 ; A.M. Tagliacchi, « Plutarco e la tragedia greca, *Dioniso* 34, 1960, p. 124-142.
7. Libanios, or. 42.26.
8. Libanios, decl. 23.61.
9. Cf. *La tradition hellénique chez Libanios*, p. 703-704.
10. Cf. *ibidem*, p. 412, n. 244. Cet emploi métaphorique est déjà attesté chez Platon.
11. Himérios, or. 8. 2, 3, 4, 22. Le sophiste compose un thrène en prose (monodie, *lamentatio*) sur la mort de son fils Rufinus. On trouve la même conception de la mort-tragédie dans la lamentation sur le jeune Etéonée due à Ælius Aristide. Cf. L. Pernot, « Tychê chez les orateurs », *Visages du destin dans les mythologies. Mélanges J. Duchemin*. Actes du colloque de Chantilly, Les Belles Lettres, Paris, 1983, p. 125. Plutarque note que les funérailles du roi déchu Démétrios furent réglées sur le mode tragique. Au moment où l'adjectif « tragique » en vient à signifier « funèbre », des masques tragiques ornent les sarcophages. Les motifs décoratifs utilisés par les sculpteurs rejoignent les expressions dont se

- servent les poètes et les sophistes. L'origine de cette relation est à chercher moins dans l'analogie moralisante entre la vie et la représentation dramatique que dans la fonction funéraire assumée par le culte de Dionysos. Cf. F. Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris, 1942, p. 162, et *Catalogues des sculptures et inscriptions antiques des Musées royaux du Cinquantième*, 2ème éd., Bruxelles, 1933, p. 225-227, n° 187-188.
12. Libanios, or. 2.48-49.
 13. Libanios, or. 1-9.
 14. Chorikios, or. 8.84.
 15. Aristote, *Poétique* 1462 A 9-12: ἡ ὄψις n'est pas indispensable pour apprécier une tragédie.
 16. Satyros: Plutarque, *Vie de Démosthène* 7. Andronikos: pseudo-Plutarque, *Vie des Dix* 7; Quintilien 11.3.6-7; Pline, *Lettres* 2.3.10; Athénée 581 C-E. Pôlos: abrégé d'Athanasios, dans *Rhetores Græci*, ed. H. Rabe, t. 14, p. 176, lignes 17-23. Cf. Libanios, *Vie de Démosthène* 10; Cicéron, *De Oratore* 3. 213. Aristote, *Rhétorique* 3, 1403 B 31-34, reconnaît et consacre tout en le déplorant, cet empire de l'action oratoire.
 17. L'acteur jouant le rôle de Ménélas devait faire un geste de protestation quand Oreste prononçait les vers 642-643. Oreste aussitôt, aux vers 644-645, écartait l'interprétation erronée que son oncle avait pu faire de ses propos énigmatiques: non, Ménélas ne détenait aucune partie des richesses possédées par Agamemnon. Ce jeu de scène est signalé par les scholies d'Euripide, par Elias et par Markellinos (cf. H. Rabe, *Rhetores Græci*, t. 14, p. LXXXI-LXXXII).
 18. Quintilien garde une attitude modérée. Sur sa façon d'apprécier le théâtre, cf. J. Cousin, « Quintilien et le théâtre », *Actes du 9ème Congrès de l'AGB* (Rome, 1973), *Belles Lettres*, Paris, 1975, t. 1, p. 459-467, et, sur l'action oratoire, plus particulièrement p. 465-466. Cependant J. Cousin néglige l'aspect mimétique de certaines recommandations de Quintilien (cf. *Institution oratoire* 11.3.72-79).
 19. Chorikios, or. 8.95-96.
Ainsi le théâtre antique, avant de disparaître, renoue avec ses origines: les choreutes athéniens sont des amateurs, ainsi que les jeunes Romains au tout début des *ludi scænici* (Tite Live 7.2.3.).
 20. Quintilien, 11.3.88-91.
 21. Athénée 21 AN. Cf. Athanasios (abrégé) dans *Rhetores Græci*, ed. H. Rabe, t. 14, p. 177, lignes 3-8.
 22. ὑποκρίσασθαι τὰ σχήματα, τὰ ἦθη στρατηγοῦ, ῥήτορος, πατρός, ἀνδρός, γυναικός
Rhetores Græci, ed. C. Walz, t. 7, p. 23, lignes 12-13.
 23. *Rh. Gr.* ed. Rabe, t. 14, p. 61, lignes 8-10.
 24. *Traité du Sublime* 26.2.
 25. Hermogénès ed. Rabe, BT 1913 (= *Rh. Gr.* t. 6), p. 22, lignes 7-8.
 26. Libanios, or. 64.79-82. Sur cet emploi du mot θέατρον, cf. *La tradition hellénique*, p. 896, n. 5.
 27. Dion, *Aux Alexandrins* (or. 32) et or. 19.3-5.
 28. Epictète, 3.4.1-12.
 29. Dion, or. 71.9.
 30. Philostrate, *Vie d'Apollonios de Tyane*, 5.7-9. Cf. *infra*, n. 39.
 31. Philostrate, *Vie des Sophistes*, ed. W.C. Wright, LCL, p. 114.

32. *Ibid.*, p. 130.
33. Marc Aurèle, 12.36.
34. Philostrate, *Vie des Sophistes*, p. 286.
35. Lucien, *Eloge de Démosthène*, 27.
36. Dion, or. 21.11
37. L'auteur de la *Vie des Sophistes* ne nous dit rien du premier Philostrate dont la *Souda* nous apprend qu'il composa 43 tragédies et 14 comédies. Sur Skopélianos et Isagoras, cf. *Vie des Sophistes*, p. 80 et 234.
38. C. Del Grande, *ΤΡΑΓΩΔΙΑ*, chap. 4, p. 193-195.
39. Lucien, *Comment il faut écrire l'histoire* 1-2. Euripide, fr. 136 (TGF ed. Nauck et Snell, 1964, p. 399-400). Aristophane, *Thesmophories*, 1015-1055. Eunape, fr. 54, HGM ed. L. Dinlorf, t. 1, BT 1870, p. 246-249, rapporte une anecdote qui résulte apparemment d'une contamination du récit de Lucien et de celui de Philostrate signalé *supra* n. 30.
40. Plutarque, *Vie de Nicias*, 29.
41. Plutarque, *Vie de Crassus*, 33.
42. Sur le chœur dans le théâtre latin, cf. P. Grimal, « Le théâtre à Rome », *Actes du 9ème Congrès de l'AGB*, p. 262-267.
43. Epictète, 1.24.15-18.
44. Dion, or. 19.5 (composé entre 82 et 120).
45. Epictète, 1.29.41-43 et 3.14.1.
46. Theocharidis, p. 52, n. 3 et p. 61, n. 1-2.
47. Philostrate, *Vie des Sophistes*, p. 155.
48. Dion, or. 19-4 et or. 11.119-122. Le citharède n'emploie que la musique et le chant, tandis que l'acteur tragique ou comique doit aussi διεξιέναι τὰ ἰαμβεῖα.
49. Epictète, 1.2.16-17 ; 1.29.58-59 ; 4.7.37. Sur le seul citharède, cf. 2.13.2-5.
50. Epictète, 2.16.9.
51. Sur Néron citharède ou acteur tragique, outre les textes d'Epictète (1.2.16-17) et ceux de Dion et de Philostrate déjà cités (cf. *supra* n. 29-30), on se reportera aux témoignages bien connus de Suétone, Dion Cassius et Juvénal. En ce qui concerne le costume apollinien en tant que σκευὴ κιθαρωδική, cf. Suétone, *Vie de Néron* 25 et Julien, *Césars* 310C, ainsi que M. Bieber, *History of the Greek and Roman Theater*, Princeton, 1961, p. 234-235, fig. 781.
52. Suétone, *Vie de Néron* 21. Dion Cassius 61.17. Tacite, *Annales* 16.4.
53. Chorikios, decl. 8.30-33. Bien qu'il s'agisse d'une déclamation historique, dont l'action se situe dans la Sparte du IVème siècle avant J.C., l'allusion à l'orchestique (cf. *infra* n. 78) tend à prouver que Chorikios tire ses exemples des réalités contemporaines.
54. L'enthousiasme populaire suggéré par Dion, dans le discours 32, et par Epictète 2.13.2-5, lequel se porte surtout sur les citharèdes, forme contraste avec le propos de Chorikios, or. 8.118.
55. Lucien, *De la danse* 27.
56. χρυσίδης ἐμφιεσμένοι *Nigrinos* 11 (comparaison avec les acteurs depuis le § 8), ὀλόχρυσον μὲν τὰ ἔξω, κατάρραφον δὲ τὰ ἔνδον, ὥσπερ αἱ τραγικαὶ ἐσοθῆτες ἐκ ῥακῶν πάνυ εὐτελῶν συγκεκαττυμένοι *Saturnalia* 28.
57. Libanios, or. 64.98.
58. τὰς δὲ χεῖρας, καθάπερ οἱ τραγωδοί, οὕτω μετὰ ἀκριβείας ἐνδιδύσκουσιν, ὥστε νομίζειν προσπεφυκέναι μᾶλλον αὐταῖς Jean Chrysostome PG 62.542.

59. Ælius Aristide, ed. Dindorf, t. 2, p. 405 (*Pour les Quatre*). Il est très curieux que les scholies divergent dans l'interprétation du passage. Pour les uns, Satyros serait le nom d'un esclave d'Héraklès et il s'agirait donc d'un mimodrame à sujet mythologique. Pour les autres, la créature effrayée est bel et bien un satyre. L'expression employée par le sophiste, ἤδη δέ τις καὶ Σάτυρος τῶν ἐπὶ ἀκηνῆς, donne raison aux seconds. Je pense même que le génitif partitif désigne non le Paposilène, mais un des satyres de la troupe, qui, en l'absence d'Héraklès, maudit ce dernier, et lui fait mille courbettes dès qu'il revient. Mais Aristide se réfère-t-il à un spectacle contemporain ou renvoie-t-il son lecteur à un souvenir livresque ? Tertullien, *Apologie* 15. La référence aux mimes est ici incontestable. Toutes les études sur le mime romain (cf. Grysar, p. 250-251, Friedlaender, p. 113-114, Michaut, p. 325) exploitent ce témoignage, ainsi que ceux de Varron, Arnobe, Jérôme, Prudence.
- Dion, or. 32.94-95 oppose au rire que déclenche la vision d'esclaves ivres, tels que Daos ou Kariôn, le rire que suscite celle d'Héraklès saouï, travesti en femme : l'allusion à un mimodrame mythologique paraît probable.
60. Quintilien, 11.3.91. Libanios, or. 64.73. Cf. *La Tradition hellénique*, p. 503, n. 325-326.
61. Libanios, or. 64.74. Chorikios, decl. 8.30-33 (cf. *supra*, n. 53). Ces témoignages sur cette comédie sont négligés par R.L. Hunter, ed. Eubulus, *The Fragments*, Cambridge, 1983, p. 64, qui évoque même, p. 178-179, la possibilité que le personnage porté à la scène par Eubule soit une jeune fille de bonne faille, comme son homonyme chez Ménandre.
62. Chorikios, or. 8.78.
Ces mimes costumés et armés en guerriers épiques s'inscrivent dans la tradition des Homéristes. Cf. W. Kroll, « Homeristai », *RE*, suppl. 3, Stuttgart, 1918, col. 1158. Achille Tatios 3.20.4 nous montre une de leurs interventions hors scène.
63. Cf. *Select Papyri*, ed. D.L. Page, t. 3, LCL 1941, p. 336-349 et 350-361.
64. Sur les principales caractéristiques du mimodrame :
- C.J. Grysar, « Der römische Mimus », *Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften Wien. Philosophisch-historische Classe. 12. Band, 2. Heft*, 1854, p. 237-337.
- H. Reich, *Der Mimus. Ein literarentwicklungsgeschichtlicher Versuch*, Berlin, 1903.
- G. Michaut, *Sur les tréteaux latins*, Paris, 1912.
- L. Friedländer, *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms in der Zeit von Augustus bis zum Ausgang der Antonine*, 2. Band, Leipzig, 1922 (10ème éd.), p. 113-118.
- W. Schmid, O. Stählin, *Geschichte der griechischen Literatur*. 2. Teil, 1. Band, München, 1920, p. 180-181, 336-339, 685-686.
- M. Schanz, C. Hosius, G. Krüger, *Geschichte der römischen Literatur*. 1. Teil, *Die römische Literatur in der Zeit der Republik*, München, 1927, p. 253-267. 2. Teil, ... *in der Zeit der Monarchie bis auf Hadrian*, München, 1935, p. 293. 3. Teil, *Die Zeit von Hadrian 117 bis auf Constantin 324*, München, 1922 (3ème éd.), p. 45-48.
- E. Wüst, « Mimos », *RE*, 15.2, Stuttgart, 1932, col. 1727-1764.
- L. Robert, "ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΟΣ", *REG* 49, 1936, p. 235-254.

- H. Wiemken, *Der griechische Mimus. Dokumente zur Geschichte des Antiken Volkstheater*, Bremen, 1972.
65. Jean Chrysostome, PG 57.71, 58.494.
66. Les chrétiens ont insisté entre autres sur cette pratique à leurs yeux particulièrement dégradante. Cf. Arnobd 7.33 ; Grégoire de Nazianze, *Poèmes*, PG 37, col. 1515, v. 157-160 et col. 1583, v. 85-89 ; Jean Chrysostome PG. 57.426 et (apocryphe) 59.760.
67. Le caractère « obscène » du mimodrame, dénoncé entre autres par Ovide, *Tristes* 497-515 et par le grammairien Donat, *Com à l'Enéide* 5.64, n'est pas tant une question de « tenue » que de sujet. Phallus postiches et pétarades à la Strepsiade sont classiques. Ce qui scandalise les Marseillais (Valère Maxime 2.6.7. dit que les mimes furent interdits de séjour dans leur cité) et les chrétiens, c'est la représentation constante de l'adultère. Quant à la tenue des artistes, elle restait relativement décente. Jean Chrysostome s'offusque de ce que l'actrice, qu'il qualifie de γυναῖκα πόρνην, apparaisse sur la scène la tête nue, et couverte de manteaux brodés d'or (PG 56.266, cf. 57.426). Procope de Césarée, *Histoire secrète* 9.20, signale que la nudité intégrale n'était pas autorisée sur scène, et que Théodora, future impératrice, n'aurait pas hésité, sinon, à enlever l'unique pièce de tissu qui lui ceinturerait le bas-ventre. Jean Chrysostome parle aussi d'un ballet nautique avec des nageuses nues (PG 57.79-80). Les nageuses qui participaient à ce genre d'exhibitions portent, sur une mosaïque de Piazza Armerina, en Sicile, un maillot deux-pièces (cf. Bieber, p. 237, fig. 784).
68. Les canons disciplinaires établis par ce concile convoqué à Constantinople par l'empereur Justinien II et appelé soit « quiniséxte » (πενθέκτη) soit *in trullo* (ou *trullanum*) n'ont jamais été reconnus par les Latins. Ils condamnent les mimes, les chasses et les danses donnés dans les théâtres, interdisent « les danses publiques de femmes, les déguisements des hommes en femmes et réciproquement ; de même les déguisements à l'aide de masques comiques, satyriques ou tragiques, et l'invocation de Bacchus lorsqu'on presse le raisin » (Cf. J. Hefele, *Histoire des conciles*, trad. H. Leclerq, t. 3, Paris, 1909, p. 560 et s., décisions n° 51 et 62). Le lien entre Dionysos et l'activité dramatique est réaffirmé jusqu'en cel ultime instant ! En Occident l'abandon et la destruction des théâtres commencent dès le début du Vème siècle, exception faite pour Rome et Ravenne où ils restèrent en activité encore un siècle. L'art des mimes se maintient sous des formes différentes : une lettre d'Alcuin, en 791, et les actes d'un concile tenu à Châlons-sur-Saône en 813 (Grysar, p. 331-337) vitupèrent contre les spectacles immondes et obscènes que donnent les *mimi*, *histriones*, *saltatores* et *scurrones*.
69. Lucien, *De la danse* 67. Sur l'orchestique, cf. V. Rotolo, *Il pantomimo, studi et testi*, Palerme, 1957. M. Kokolakis, « Pantomimus and the treatise περί ὀρχήσεως », *Platon* 11, 1959, p. 3-56. E. Wüst, « Pantomimus », *RE* 18-2 (1949) col. 833-860, reste essentiel.
70. Athénée 20 D. Cf. L. Robert, « Pantomimen im griechischen Orient », *Hermes* 65, 1930, p. 106-122. M. Bieber, p. 305, n. 22, n'est pas convaincue par les arguments de L. Robert et opte encore pour l'origine latine.
71. Juvénal, 7.87.
72. L. Robert, *Hermes* 65, p. 106-108.
73. Libanios, or. 64.28.

74. Libanios, or. 64.118. Ce témoignage permet de donner une interprétation nouvelle aux épigrammes satiriques de l'*Anthologie palatine* (11.253, 254 et 255) jusqu'ici considérées comme tournant en dérision le manque de souplesse des pantomimes visés (cf. R. Aubreton, ed. *Anthologie grecque*, AGB, t. 10, p. 161, n. 1 et 2). Les auteurs d'épigrammes reprocheraient aux danseurs moins leur maladresse que l'abus du tableau vivant.
75. Lucien, *De la danse* 66.
76. Lucien, *De la danse* 29. Cf. 63 et 70.
77. Lucien, *De la danse* ἐσθῆσι μαλακαῖς 2, ἐσθῆτι Σηρικῆ 63. Jean Chrysostome ἐσθῆτι κεκοσμένος χρυσοῦ... τὴν [ώνην... περὶ τὸ στῆθος ἔχων PG 59.25, τὴν ἐσθῆτα τὴν ἀπαλὴν 59.120, τῆ [ώνη συνεσταλμένος μετὰ πολλῆς τῆς ἀκριβείας περὶ τὸ στῆθος, καθάπερ τούτων τῶν ἐπὶ τῆς σκηνῆς ὀρχουμένων 62.542. Jean Chrysostome, voit dans la longue tunique du danseur serrée par une ceinture très haute sur la poitrine le signe de mœurs équivoques. C'est en réalité le costume traditionnel de l'acteur tragique dès l'époque hellénistique (cf. la statuette en terre cuite du Musée du Louvre reproduite par M. Bieber, p. 80, fig. 290) et sous l'empire (cf. la statuette d'ivoire provenant de Rieti, dans Bieber, p. 243, fig. 799).
78. Chorikios, decl. 8.30-33 (cf. *supra* n. 53). La présence des figurants sur la scène est bien attestée par Lucien, *De la danse* 83, et par Libanios, or. 64.66-68. Au § 113, Libanios prétend que le public est conduit à deviner la légende qui sert d'argument au ballet, bien souvent à partir des figurants entourant le danseur. Philostrate, *Imagines* 2.23 (ed. A. Fairbanks, LCL, p. 234) nous apprend que le danseur interprétant l'*Héraklès furieux* paraissait sur scène flanqué de la Furie (Λύττα).
79. Lucien, *De la danse* 32 signale, en tant qu'exception (cf. § 2), les concours grecs de Naples. Cf. L. Robert, *Hermes* 65, 1930, p. 119.
80. Dion, or. 32.45.
81. Libanios, or. 64.57.
82. Libanios, or. 64.71.
83. Chorikios, or. 8.30-31. Cf. § 4, 97 et 104.
84. Epictète, *Manuel* 33.9. Cf. le chapitre des *Entretiens* cité *supra* n. 28. Marc Aurèle 11.6.
85. Chorikios, or. 8.4, 103-106.
86. Chorikios, or. 8.51.
87. Libanios, or. 64.103-107. Chorikios, or. 8.123-125.
88. Libanios, or. 64.73-75.
89. Chorikios, or. 8.84.
90. Jean Chrysostome PG 56.266.
91. Libanios, or. 64.62-63.
92. Chorikios, or. 8.26-28.
93. Libanios, or. 64 τὸ μμεῖσθαι καλῶς τοῦτο ἔστι δῆπου τῆς ἀληθείας ὅτι ἐγγυτάτω γενέσθαι 62, ὃ πολλῶ λείπεται τῆς ἀληθείας, ἡ μίμησις 63.
94. Dion, or. 32.46. Plutarque, *Quomodo adulescens poetas audire debeat* 17F-18B, s'efforce de dissiper l'équivoque : plaisir et approbation concernent non l'acte dépeint par le poète, qui peut être physiquement ou moralement laid, mais sur la qualité de l'imitation. Le contenu perd-il donc toute portée didactique ? Non,

mais il faut l'analyse, et souvent l'interprétation allégorique, pour percevoir celle-ci.

95. Libanios, or. 64 καθήμεθα σκοποῦντες, εἴ τι κάλλους ἔπεστι τοῖς δεικνυμένοις..., ἐξετάζοντες θέσιν ποδῶν, φορὰν χειρῶν, νευμάτων... εὐαρμοσίαν, ὅλως τοῦ πάντος εὐσχημοσύνην 57, κριτὰὶ καθήμενοι ψιλῆς ὀρχήσεως 58.
96. Libanios, or. 64 οἱ πλησίον ἀκριβοῦς ὀρχήσεως 107. L. Robert, *Hermes* 35, 1930, p. 113-114, donne des exemples épigraphiques. Chez Philostrate, *Vie d'Apollonios de Tyane* 5.7 et 9, ἐξακριβοῦν ou ἀκριβοῦν signifie «jouer, interpréter» et semble valoir pour toutes les formes d'exécutions musicales. Aristote, *Poétique* 1450 A 36 emploie l'expression alors qu'il est question des effets produits au moyen du style et de l'exploitation de l'*éthos*.
97. Libanios, or. 64.112. L'allusion aux chrétiens est évidente au § 33. On s'accorde à dater ce discours *Pour les danseurs* de 361.

Bernard Schouler

Appendice

COMPTES RENDUS DE REPRESENTATIONS THEATRALES

*LETTRE DE SYRACUSE**

par Pierre VIDAL-NAQUET

Centre de Recherches Comparées sur les Sociétés Anciennes
EHSS, Paris

Si les Français sont nombreux en Sicile, dès le mois de juin, on ne les rencontre pas beaucoup sur les gradins du théâtre antique de Syracuse où tous les deux ans, depuis 1914, à la seule exception des années de guerre, on joue des tragédies et des comédies grecques ou romaines. En cette année 1986, le Festival commençait le 24 mai et s'achevait le 29 juin. Au programme, les *Suppliantes* d'Euripide que les organisateurs ont appelé les *Mères*, pour qu'il n'y ait pas confusion avec les *Suppliantes* d'Eschyle jouées quatre ans plus tôt, et l'*Antigone* de Sophocle.

Depuis que, en 1585, le Teatro Olimpico de Palladio à Vicence a été inauguré par une représentation de l'*Œdipe-Roi* de Sophocle, le drame antique a toujours oscillé entre l'archéologie et la modernité. La représentation de 1585 se voulait autant qu'il était possible fidèle, et, naturellement, cette fidélité était illusoire. Le roi Œdipe, par exemple, tel un roi du XVIème siècle, ne pouvait monter sur scène qu'avec une nombreuse escorte. Sur un point cependant, le metteur en scène, Ingegneri, était lucide. Un acteur moderne joue avec son visage. Un acteur antique joue avec son masque. Les acteurs de Vicence jouèrent sans masque, ce qui les situe sans équivoque du côté de la modernité.

De l'antiquité, le Festival de Syracuse a retenu le cadre, le théâtre achevé pendant l'époque hellénistique, transformé à l'époque romaine, le nombre, car ils sont entre trois et six mille à venir tous les jours, parfois avec leurs enfants, de toutes les villes d'Italie, assister aux représentations. La participation y est certainement plus réelle que dans tous les spectacles antiques que j'ai pu voir, y compris à Ahtènes. L'un des meilleurs, à vrai dire, que j'ai pu voir en Grèce, eut lieu à Thèbes, où il n'existe pas de théâtre antique, mais où, en août 1982, j'ai assisté depuis des gradins de bois, aux *Sept contre Thèbes* d'Eschyle dans une traduction, une mise en scène et des costumes du célèbre peintre Yannis Tsarouchis.

Qu'est-ce qui fait le prix de l'expérience de Syracuse ? Le Festival est organisé par un Institut national du drame antique, le seul de son espèce en Europe de l'Ouest, que dirige Giusto Monaco, professeur de philologie classique à l'université de

Palerme. Cet Institut a lui-même créé une école à Syracuse. Cette école présentait, pendant que je me trouvais en Sicile, un certain nombre d'exercices de théâtre inspirés des *Métamorphoses* d'Ovide et des *Fables* de Phèdre. Rien de moins pompier, rien de moins formaliste que ces merveilleux exercices : parodies, chansons de type napolitain, mimes, art consommé du geste, tout y passe avec un sens aigu de la modernité. Les jeunes gens qui apprennent là le théâtre antique sont entièrement pris en charge par leur école. A les voir jouer, on les voit capables de jouer n'importe quel théâtre antique ou moderne. Il faut avoir vu par exemple Elena Fanucci déclamer *Pyrame* et *Thisbè*...

Les deux pièces représentées au théâtre fournissaient une bonne occasion de réfléchir sur l'unité et la diversité de la tragédie antique. Dans ces spectacles, quoi qu'il arrive, Athènes est toujours la cité une, mais quand Athènes ou plutôt les tragiques athéniens veulent projeter sur scène le fantasme des divisions et des conflits athéniens, ils se servent de la cité voisine, Thèbes. La voici divisée entre *Antigone* et le culte familial, Créon et l'apologie de la tyrannie, tandis que le malheureux Hémon oscille entre les deux pour choisir finalement *Antigone*. Dans les *Suppliantes*, c'est encore Thèbes qui refuse l'enterrement des sept chefs, tandis qu'Athènes combat pour la justice au profit d'Argos. La pièce d'Euripide est l'œuvre d'un intellectuel psychologue, féru d'imitations et, derrière sa pièce, on lit en transparence la critique de celle d'Eschyle, les *Sept contre Thèbes*.

Les deux représentations sont, elles aussi, très différentes. Pour les *Suppliantes*, Giancarlo Sbragia a adopté un parti-pris moderniste : le chœur n'existe pas comme entité collective, chacun des membres du chœur, c'est-à-dire chacune des mères des héros tués à Argos prend la parole tour à tour. Ainsi procédait Yannis Tsarouchis à Thèbes. Dans le rôle difficile (de la violence à l'humanité) de Thésée, Luigi Diberti est admirable. Un détail regrettable de mise en scène : un grand voile noir sous lequel s'agitent des personnages et qui symbolisera le feu qui brûle le corps de Capanée.

Le parti-pris de Walter Pagliaro, pour l'*Antigone*, a été différent : le chœur y est collectif et accompagné de son propre texte chanté. Margareth Mazzantini est une *Antigone* proprement sublime, au sens que Stendhal aurait donné à ce mot et rien n'égale la violence de l'affrontement entre Créon (Turi Ferro) et Hémon (Giorgio Bonino).

Il faut ajouter que dans les deux cas, les traductions dues respectivement à Giusto Monaco et Guido Paduano ont été mises à l'épreuve du jeu par les élèves de l'école rattachée à l'Institut. Il en résulte une extraordinaire clarté, encore améliorée oralement, par rapport au texte écrit qui nous a été distribué.

En bref, les représentations de Syracuse sont probablement parmi les meilleures que puissent voir en ce moment les vrais amateurs de l'antiquité, c'est-à-dire les modernes.

Pierre Vidal-Naquet

* Note de l'éditeur : Pierre Vidal-Naquet a reçu, lors du festival de Syracuse 1986, l'*Eschilo d'Oro*, médaille qui honore une personnalité ayant contribué à l'illustration du théâtre antique. On pourra lire dans *Medeia*, Cahiers du GITA n° 2, 1986, p. 149-151 un compte rendu illustré du festival de Syracuse 1986.

LES BACCHANTES D'EURIPIDE
Festival de Syracuse, juin 1980
Congrès de Montpellier, 8 mars 1986

par Philippe AMOROSO
Université de Palerme
INDA de Syracuse

En 1980 eut lieu, au théâtre grec de Syracuse, la représentation de deux tragédies : *Les Bacchantes* d'Euripide et *Les Trachiniennes* de Sophocle ; il s'agissait de la soixante-sixième année de l'activité théâtrale syracusaine, car ce fut en 1914 que l'on commença à faire revivre, à Syracuse, les pièces les plus célèbres de l'Antiquité Classique. L'année 1980 représente en outre une pierre miliare dans l'histoire du théâtre syracusain, car ce fut la première année où l'on confia la traduction de la pièce à deux traducteurs : à un écrivain de théâtre et à un philologue qui ont pu garantir, par leur travail conjoint, le respect du texte et l'exigence d'une langue moderne accessible aux spectateurs du XXème siècle ; on avait pris cette décision dans un congrès d'étude sur le drame antique qui avait eu lieu en 1979 à Syracuse et à Lipari. Et ce fut, toujours en 1980, que l'on adopta une nouvelle scénographie : une scénographie horizontale ; rien ne fut plus bâti ni élevé sur la scène, comme d'après les tendances précédentes.

La projection vidéo présentée à Montpellier avait été alors enregistrée en direct : la prise de vue en direct constitue, en effet, un témoignage d'un événement culturel, mais assure surtout la participation à distance à un rite collectif. Car il faut observer, en regardant la projection, que l'on ne peut se limiter à considérer l'événement théâtral syracusain comme un rendez-vous culturel ; il constitue aussi un grand événement touristique d'un grand niveau économique.

80 000 personnes arrivent, tous les deux ans, à Syracuse, tels des pèlerins à la recherche d'un autel. La prise de vue en direct des *Bacchantes*, sur la troisième chaîne nationale de la RAI a permis à ceux qui n'avaient pu se rendre à Syracuse, au moment des représentations, d'assister au spectacle.

Cette prise de vue qui a permis de suivre le spectacle en direct, a rempli en outre une fonction de vulgarisation d'une importance didactique exceptionnelle, car l'Institut n'a pas cessé et ne cesse pas de la montrer au public des congrès et aux jeunes dans les écoles et dans l'Université.

Il faut ajouter que ce n'est pas là la seule valeur des prises de vue en direct des spectacles en plein air : elles permettent aussi (même si parfois il y a des superpositions de voix au détriment de tout ce qui est choral) une meilleure évaluation des rôles et des jeux des acteurs, difficiles à saisir dans les spectacles en plein air, à cause des grands espaces et des grandes distances.

S'il est vrai que, par la projection, il est possible d'apprécier la création artistique du personnage, de Dionysos (Michele Placido) et de Penthée (Luigi Diberti) et l'interprétation de la *transe* d'Agavè (A. Maria Guarnieri), il est vrai par ailleurs que tous les effets de la musique chorale et le rapport continu des acteurs avec le monument et la scénographie ne peuvent pas toujours être pleinement saisis. Mais le théâtre télévisé ne concerne pas seulement les prises de vue des spectacles réalisés pour le public des gradins. La réalisation de *vidéos* envisage une exploitation beaucoup plus large.

Au moment où je m'appête à examiner la problématique artistique de cette mise en scène des *Bacchantes* je me réfère à ce que le metteur en scène G. Carlo Sbragia a écrit lorsqu'il présenta son spectacle au public :

Réussir à interpréter et à épuiser en une représentation théâtrale la polarité des *Bacchantes* c'est simplement impossible, car les clefs de lecture de ce texte, dense et stratifié comme les dix cités de la Troie de Schliemann, sont multiples et subtiles. Il est nécessaire, en conséquence, de faire des choix : ce qui entraîne inévitablement des renoncements et des limites. Dès une première lecture on peut saisir quelques-uns des différents aspects de la pièce. D'abord l'importation des mythes orientaux dans le monde occidental qui est en crise et qui cherche son identité dans une nouvelle inspiration religieuse (beaucoup d'auropéens vont en Orient à la recherche d'une réponse à leur question) ; deuxièmement, l'apparence révolutionnaire de Dionysos qui, en réalité, n'est que l'incarnation d'une vieille structure (il vise à remplacer Penthée dans l'exercice du pouvoir) ; troisièmement le culte de Dionysos ou la tentation de l'irrationnel et enfin les affinités avec le mythe chrétien : Dionysos est un dieu qui, comme le Christ, est devenu homme. Il a subi le diasparagmos et l'homophagie. Il est au centre du mythe du vin, de la mort et de la résurrection. En outre dans l'interrogatoire Penthée-Dionysos on peut reconnaître la structure de l'interrogatoire Pilate-Christ. Mais notre effort ne peut se limiter à mettre en évidence les différentes clefs de lecture que ce texte nous offre. Nous devons aussi nous demander pourquoi ces textes, véritables pièces archéologiques, énigmatiques et indéchiffrables, réussissent encore à nous intéresser et à nous stimuler.

Dionysos veut, coûte que coûte s'imposer aux hommes, il affirme donc qu'il est un dieu comme son père. Mais il va à la recherche de son identité et il promet, de la façon la plus féroce, la mort à ceux qui refuseront de le suivre. Il réussit à avoir des prosélytes, car les hommes, à leur tour, cherchent, eux aussi, leur identité et souvent ils créent des dieux pour trouver une réponse à l'irrationnel. Un cortège de femmes fanatiques suit Dionysos ; Thèbes est en proie au désarroi : les uns acceptent le nouveau dieu, les autres le refusent, d'autres sont désorientés. Deux vieillards, Cadmos et Tirésias, déguisés en bacchants dansent et chantent leur jeunesse retrouvée grâce à Dionysos. C'est à eux que s'oppose Penthée. Le roi est le détenteur du pouvoir répressif auquel il s'identifie parfaitement. Mais il a l'air d'un commissaire de police plus que d'un leader politique et son rationalisme est fruste. Il hait l'aspect ambigu de Dionysos et déclare que ce culte n'est que licence sexuelle. Dionysos profite du rationalisme de Penthée et le persuade, par des raisonnements captieux à aller voir les bacchantes pour constater leur bonheur. Dès que Penthée accepte il l'invite à se maquiller, à se masquer,

à se déguiser en bacchante, en l'obligeant de cette façon à abandonner son identité. Penthée devient ainsi le double de Dionysos. Agavè, prêtresse officiante de cette « passion » envahit la scène d'un air hagard, hors d'elle-même, anormalement grandie, car son délire bachique accentue sa force physique. Ensuite sous le guide rationnel de Cadmos, elle réussira à prendre conscience de la réalité et de son destin tragique. Elle s'abandonnera alors à sa douleur immense, elle voudra aller loin, elle voudra s'effacer, car elle croit que c'est là la seule possibilité de retrouver son identité perdue. La rancune de Dionysos transformera Cadmos en serpent, mais Cadmos avant de commencer à ramper, niera la divinité de Dionysos en disant : « Les dieux n'égalent pas les hommes dans le ressentiment ». Agavè refuse donc Dionysos autant que Cadmos le nie.

Les bacchantes même, qui d'abord avaient exulté devant la victoire de leur dieu et qui avaient ridiculisé Agavè, changent d'attitude devant la douleur déchirante d'une mère. « Les dieux font beaucoup de choses inattendues, disent-elles, mais ils ne réalisent jamais ce à quoi on s'attend. Tout s'écroule, donc, devant la déception et le refus : peut-être l'homme doit-il abandonner son moi collectif pour aller à la recherche de son identité individuelle.

Cette nouvelle interprétation, fondée sur les thèmes de l'identité, se rapproche beaucoup de la problématique spirituelle du spectateur du XXème siècle. Le grand succès du spectacle, qui a largement récompensé la tâche des acteurs et notre dur travail de production, a surtout réaffirmé l'actualité des représentations des drames du théâtre antique.

*SAISON 1986-1987**

par Paulette GHIRON-BISTAGNE

* Les nécessités de la présente publication nous obligent à restreindre cette rubrique.

Théâtre du Temps, 9 rue du Morvan, 75011 Paris. Direction : Junji Fuseya.

* *Antigone* d'après Sophocle.

Dans le cortège des héroïnes antiques que Junji Fuseya a entrepris de porter à la scène, Antigone tient une place à part. Avec cet art du dépouillement hérité de la tradition japonaise, Antigone incarne l'amour absolu. Son personnage prend d'autant

plus de relief qu'il intervient après les scènes rétrospectives du combat fratricide interprété avec une violence inouïe dans une gestuelle inspirée de l'art martial japonais. Les jeunes acteurs, notamment Danik Hern dans le rôle d'Antigone, Jean-Maurice Degeiter dans celui d'Hémon, et Olivier Breitman dans celui de Polynice sont particulièrement émouvants et convaincants. Etienne Brac de La Perrière qui incarne avec bonheur Etéocle et Tirésias a établi le texte avec un goût très sûr. Dans le dépouillement extrême de la mise en scène, Junji Fuseya introduit une innovation : Antigone se dénude, utilisant la seule chose qui lui reste, son vêtement, comme linceul pour son frère. Ce don total de soi ne pouvait être scéniquement mieux rendu. Mais la force de l'habitude étant ce qu'elle est, les critiques pourront s'en offusquer de même qu'ils pourront blâmer le recours excessif au harakiri qui semble être le seul mode de suicide imaginable pour un japonais. Entre la tragédie de Sophocle et la tradition japonaise, cette dernière semble parfois l'emporter mais au bénéfice d'une concentration dramatique extrême.

** Les Oiseaux d'après Aristophane.*

La pièce est traitée dans le style de la tradition « kyogen ». Pour l'apprécier il convient de comprendre la nature de ce divertissement qui intervient dans les créations dramatiques du Théâtre du Temps, comme l'intermède traditionnel au cours des spectacles du Nô. Conformément à son idée directrice, cette comédie doit faire prendre conscience de l'humanité éternelle, hors du temps, tout en s'appuyant sur la réalité la plus anecdotique.

Théâtre du Lierre, 22 rue du Chevaleret, Paris. Directeur : Farid Paya.

** Electre, tragédie lyrique, d'après Eschyle, Sophocle et Euripide.*

Si pour l'action c'est Euripide qui a été suivi (Egisthe est assassiné avant Clytemnestre), pour l'esprit, c'est plutôt la tragédie de Sophocle que l'on retrouve, notamment dans les rapports d'Electre avec les autres personnages. Toutefois, il faut bien l'avouer, les habitués des tragédies antiques se sentiront frustrés, car cette « tragédie lyrique » s'inscrit dans les nouvelles recherches du théâtre musical et le texte ne constitue qu'une partie infime du spectacle, l'essentiel étant occupé par la musique électroacoustique et par des chants en un langage inventé qui accentue la tonalité délibérément exotique de l'ensemble. Nous sommes transportés tour à tour par la magie du spectacle sous les murs d'un marché arabe, en Anatolie autant qu'à Mycènes. Il en résulte un véritable envoûtement du spectateur qui accepte les nouvelles règles de cet art étrange et fascinant. Mais il peut en résulter un certain agacement pour ceux qui considèrent que la tragédie antique est avant tout un théâtre du *logos*. Sans dénier les qualités esthétiques de cette réalisation nous ne saurions trop rappeler ce que nous avons déjà dit sur la fuite que représente le théâtre musical

en France où le théâtre antique semble encore, d'une certaine façon, faire peur au public et aux réalisateurs.

Le spectacle fut donné à Montpellier par le Théâtre des Treize Vents, les 18, 19 et 20 décembre 1986.

Théâtre national de Chaillot, Paris. Directeur : Antoine Vitez.

**Electre de Sophocle.*

Ce spectacle, créé au cours de la saison précédente, a fait l'objet d'un véritable film de théâtre réalisé par Hugo Santiago et diffusé à la télévision sur FR 3 le vendredi 8 mai 1986 à 22h40, inaugurant ainsi les nouveaux programmes de la SEPT (Société d'édition de programmes de télévision). La création très « vitezienne » avait été accueillie diversement l'an passé. Le film de Hugo Santiago renouvelle complètement le spectacle. Il fera date dans l'histoire difficile des relations entre théâtre et cinéma. Le tournage n'a pas été effectué en direct. La scène du théâtre Chaillot fut transformée pour la circonstance en studio de cinéma, la salle étant vidée de ses fauteuils. La représentation théâtrale a été l'objet d'une véritable « manipulation cinématographique ». Mais laissons la parole à Hugo Santiago lui-même : « Antoine Vitez a raison de distinguer l'espace à volonté du théâtre et l'espace choisi du cinéma... Au théâtre la représentation est réelle, elle a lieu devant nos yeux, avec des acteurs présents, dans un espace vrai. Plutôt que de théâtre, c'est de fait théâtral qu'il faudrait parler et aussi de rituel social. Au cinéma la représentation est virtuelle. Ce sont des ombres, des lumières, des couleurs dans un espace sonore, des tranches de temps organisées dans un certain ordre. Pratiquement la représentation cinématographique est une projection fantasmatique... Presque tout a été tourné sur grue et rail de travelling. Pas pour réaliser des plans spectaculaires mais pour entrer à l'intérieur de la mise en scène existante... » [Propos recueillis par Jean-Louis Mingalon, *Le Monde* de la télévision, dimanche-lundi 3-4 mai 1987, p. 16-17].

Le Théâtre à Dire, siège social : 12 rue de Tocqueville, 75017 Paris.
 Directeur : Alain Michel [Homonyme de M. Alain Michel, professeur à la Sorbonne].

Cette association présente sous forme de lectures-spectacles des pièces contemporaines inédites et des œuvres classiques rarement représentées. La formule permet de faire connaître des œuvres théâtrales à moindres frais. Du 5 au 16 décembre 1987 Le Théâtre à Dire a ainsi présenté au théâtre de Ménilmontant à Paris :

**La chute de Troie*. Extraits de l'*Enéide* de Virgile. Adaptation de Alain Michel.

* *Hélène* d'Euripide. Adaptation de Jean Guillerrou.

La Compagnie des Amis de Platon, siège social : 17 Bd de Strasbourg, 34500 Béziers. Directeur : Marie-Ange Mathieu.

**Le procès de Socrate*, Université Paul Valéry, Montpellier, 11 mars 1987.

« Le procès de Socrate est aussi celui d'une justice qui se cherche. Platon, par la voix de Socrate, ne cesse de nous interpellier. Pourquoi ne recommencerions-nous pas ensemble ce procès ? Devenons les juges à qui Socrate va parler et qui décideront de son sort », écrit Marie-Ange Mathieu. Elle a refait, à sa manière, ce procès qui fait partie des grandes affaires judiciaires de notre histoire (voir le récent ouvrage de Claude Mossé : *Le procès de Socrate*, - 399 avant J.C. -, La mémoire des siècles, Bruxelles, édition « Complexe », 1987). Le spectacle très sobre et émouvant s'achève par un véritable scrutin à bulletin secret parmi les spectateurs. Aujourd'hui on acquitte Socrate, mais partout où le spectacle a été donné (à l'Université d'Aix-en-Provence, à Paris, au Théâtre de la Roquette) on a recueilli environ 20 % de votes condamnant le philosophe. Voilà qui mérite réflexion.

* *Le Banquet*, dialogue de Platon adapté à la scène par Marie-Ange Mathieu, interprété par les élèves des classes terminales du lycée Jean Moulin de Béziers.

« Écoutons ce que dit le désir dans sa foisonnante et déroutante variété, et laissons-nous conduire en compagnie de ces prestigieux convives... Ce banquet convient à la jeunesse, belle et amoureuse, mais parfois étouffée et que le philosophe peut troubler s'il réussit à éveiller en elle ce qu'elle croyait ne pas savoir » : les termes de Marie-Ange Mathieu définissent son étonnante conviction et son fidèle enthousiasme si communicatifs : heureux élèves de Béziers qui font une expérience étonnante et inoubliable, expérience que Marie-Ange Mathieu renouvelle chaque année depuis une décennie.

XI^e Congresso Internazionale di studi sul dramma antico, INDA de Syracuse, 25-28 mars 1987.

Ce congrès, consacré aux « structures de la comédie grecque » était destiné, en partie, à préparer le festival de Syracuse de juin 1988 : au programme en alternance, on pourra voir les *Acharniens* d'Aristophane et *Ajax* de Sophocle. C'est une tradition maintenant bien établie à l'INDA de faire se succéder, les années impaires le congrès d'études, et les années paires, le festival. Nous donnons par ailleurs (dans un prochain numéro de la *Revue des études grecques*) un compte rendu détaillé de ce congrès dont le niveau scientifique fut remarquable : la comédie souvent délaissée au profit de la tragédie retrouve ainsi la place qui lui revient avec souvent un véritable « état de la question » dans les domaines abordés.

Au programme figurait également la découverte des fouilles de Morgantina dont le théâtre récemment dégagé est admirable au voisinage d'une agora exédrique tout à fait étonnante. La perfection de cet ensemble achevé au début de l'époque hellénistique laisse rêveur. Les élèves de l'école de théâtre antique y donnèrent une audition d'extraits de Plaute notamment.

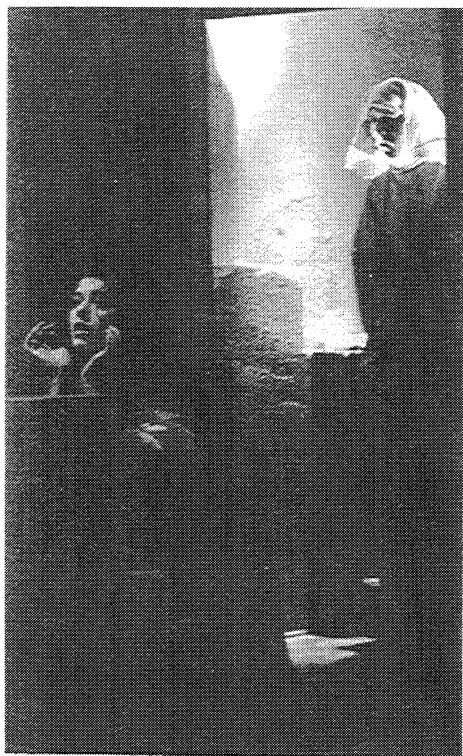
A la suite de ce congrès et sous l'égide de l'INDA, la ville de Caltanissetta avait également organisé une rencontre sur le thème « Pour le théâtre antique à Caltanissetta ». Il s'agissait pour la cité sicilienne à l'écart des routes touristiques et quelque peu frustrée d'activités culturelles de promouvoir la construction d'un théâtre de plein air dans les anciennes carrières d'où furent extraites les pierres de la plupart des monuments antiques de la région. Caltanissetta, à mi-chemin entre Ségeste et Syracuse, ambitionne de participer aux festivals organisés dans ces deux sites. Le festival de Ségeste, plus modeste que celui de Syracuse, y gagnerait. Au programme de ce dernier qui s'est déroulé du 11 juillet au 2 août 1987, furent joués en alternance, l'*Eunuque* de Térence et le *Cyclope* d'Euripide.

The Japan Performing Arts Center, Directeur : Tadashi Suzuli.

Au cours de sa tournée en Europe, la troupe a joué une reprise de *The Trojan Women*, d'après *Les Troyennes* d'Euripide. Ce spectacle, créé lors des premières rencontres de Delphes en 1985, avait connu alors un vif succès. Le public parisien qui put assister à cette représentation au Théâtre Bobigny le 1er et 2 juin 1987 a confirmé la réputation maintenant bien établie du metteur en scène et de ses interprètes. Cette réalisation offre peut-être l'exemple le plus parfait de l'alliance entre la modernité et la tradition : modernité du jeu et de la diction, mais respect profond de la tradition qu'il s'agisse de l'art japonais ou du texte d'Euripide.

3rd International Meeting of Ancient Greek Drama. Centre Culturel Européen de Delphes, 24 juin - 28 juin 1987.

Ces rencontres ont été dédiées tout particulièrement à la mémoire de Karolos Koun, disparu en février 1987. La compagnie du Théâtre d'Art d'Athènes, fondée par Karolos Koun, a joué plusieurs des grands succès du metteur en scène célèbre notamment pour ses adaptations d'Aristophane. Ces rencontres comportaient également un congrès d'études centré sur le chœur dans le drame grec antique de l'époque classique.



33



34

Fig. 33 : Antigone d'après Sophocle. Théâtre du Temps, Paris, automne 1986
(Cliché Antrayques)

Fig. 34 : Les Oiseaux d'Aristophane. Théâtre du Temps, Paris, automne 1986
(Cliché Ikeda)



35



36

Fig. 35 : Les Bacchantes d'Euripide. Festival de Syracuse 1980. Projection vidéo, Montpellier Château d'O, 7 mars 1986 (Cliché Maltese)

Fig. 36 : Nouvelles fouilles de Morgantina en Sicile. Théâtre et Agora à exèdre (Cliché Ghiron-Bistagne)

RESUMES

● **POLACCO (Luigi)** : *Drames et représentations sacrées dans la Grèce ancienne.*

Un chapitre de l'histoire du théâtre grec concerne les spectacles religieux dans les sanctuaires, inspirés, sur les modèles orientaux, par les « seasonal patterns ». On doit distinguer : les mystères proprement dits, qui se célébraient à l'intérieur des *telesteria*, les drames liturgiques, qui se célébraient en public, généralement dans des espaces ouverts, devant ou autour de l'autel, et les représentations sacrées, qui se célébraient dans les sanctuaires, dans un ou plusieurs lieux, généralement aménagés en formes théâtroïdes. Le culte qui compte beaucoup dans ces représentations est celui de Déméter (Eleusis, Athènes, Corinthe, Syracuse, Pergame, etc.) ; mais aussi le culte des Kabires (Samothrace, Thèbes), de Cybèle (Pessinonte), d'Apollon (Delphes), d'Athéna (Athènes), etc. Ce type de théâtre sacré précède le théâtre classique, athénien, et a une histoire propre, comme notre théâtre du Moyen-Age en regard du théâtre du XVIème ou XVIIème siècle. Pour finir nous trouvons pour la représentation de ces drames de véritables théâtres de type classique dans les sanctuaires (Samothrace, Pessinonte) et aussi des théâtres aménagés en sanctuaire (les théâtres-temples).

The history of Greek Theater is concerned with religious spectacles given in the sanctuaries and inspired by the oriental models the seasonal patterns. We must distinguish the mysteries which were celebrated inside the *telesteria* ; liturgical dramas given before the audience, generally in the open air in front of or around the altar ; sacred dramas (true theatrical representations) performed in the sanctuaries, in one or several places organized in theatrical form. The most important cults for these performance were that of Demeter (Eleusis, Athens, Corinth, Syracuse, Pergamon, etc.) ; but also the cults of Kabiroi (Samothrace, Thebes), of Cybele (Pessimonte), of Apollo (Delphi), of Athena (Athens) etc. This type of sacred theater appears before classic athenian theater. It has its own history as our theater of the Middle Ages before the theater of the XVIth and XVIIth centuries. Finally the performances of these sacred dramas were given in true theaters of the classical type built inside the sanctuaries (Samothrace, Pessinonte), and also in theaters organized as sanctuaries the « theater-temples ».

● LAURENS (Annie-France) et LOUKA (Eleni) : *Les masques de Chypre.*

Les documents de la période archaïque que nous avons étudiés sont des statuettes de calcaire figurant des personnages masqués. Nous les classons en trois catégories : personnages à masque bovin, personnages à masque zoomorphe, personnages à masque anthropomorphe. Une classification en séquences temporelles éclaire la gestuelle liée au port du masque. Chacune des séquences relevées privilégie le moment où le masque est dissocié de la personne qui le porte. Le port du masque est attesté dès le Bronze Ancien où les personnages masqués semblent devoir être considérés comme des symboles sacrés et non comme des officiants ou des divinités masquées. Le Chypriote récent voit l'apparition sur les principaux lieux de cultes d'amas de bucranes. Le masque du taureau renvoie à la divinité elle-même porteuse d'un postiche cornu. A la même époque on observe l'apparition de masques anthropomorphes en terre cuite comportant des trous pour des courroies d'attache. Le masque chypriote n'est pas l'intermédiaire du *logos* comme dans le théâtre grec classique. Il n'est pas un moyen mais une fin. Le dieu masqué de Chypre semble avoir été non Dionysos mais Apollon. Le développement du masque chypriote en marge des influences dionysiaques constitue sa profonde originalité.

The material of the Archaic period which we have studied consists of little statues of masked people. They are classified in three categories : bovine masks, zoomorphic masks, anthropomorphic masks. A classification following temporal sequences helps the interpretation of gestures and highlights the moment when the mask is dissociated from the person who wears it. During the Early Bronze Age the so-called masked-people seem to be considered as sacred symbols and not as priests or masked divinities. The Late Cypriote Bronze Age gives many bucrania in the main cult places of the Island. The mask of the bull is related to the divinity who is often represented with horned headge. In the same period we find anthropomorphic masks in terracotta with fastening straps. The Cypriot mask is not the intermediary of the *logos* as in ancient Greek theater. It is not a mean but an end. The masked god is not Dionysus but Apollo. The development of masked representations in Cyprus without any connection with Dionysiac cults emphasises its main originality.

Mots clefs : Chypre, masque bovin, zoomorphe, anthropomorphe, bronze ancien, bronze récent, Apollon, kourion.

● ADRADOS (Francisco R.) : *Rite, mythe et théâtre en Grèce ancienne.*

Le classicisme esthétisant et isolationniste a nui considérablement à la connaissance du théâtre grec. Aujourd'hui anthropologie et histoire des religions doivent collaborer avec la philologie classique. Les différentes recherches ont mis en évidence l'origine rituelle du théâtre grec comme celui des autres cultures non européennes. Ce rapport avec le rite apparaît clairement dans les costumes et le langage, notamment dans les chœurs. Dans son ensemble le théâtre grec est fidèle à

la fête et à son rituel, mais chaque poète choisit ses mythes et les exprime à travers des unités rituelles élémentaires. Le rôle dévolu au héros est essentiel. La différence la plus radicale entre le théâtre grec et ses rites de base réside dans la classification des genres et dans la distinction entre comique et tragique.

The isolationism of classics has been prejudicial for the knowledge of ancient theater. Anthropology and the history of religion must now collaborate with classic philology. They demonstrate that Ancient Greek theater, like non-European theatre, has its roots in ritual. Costumes and language, above all in the chorus, show the evidence of this relationship. Generally speaking, greek theater observes the feast and the ritual, but each poet chooses his myths and elaborates his drama with basic ritual elements. The part of the hero is the most important factor. The first difference between Ancient Greek theater and the basic rites is found in separating comic from tragic in the various types of dramas.

Mots clefs : mythe, rite, anthropologie, religions, origines, préthéâtre, héros, comédie, tragédie, drame satyrique, chœur, déritualisation, poésie lyrique.

● **GOLDHILL (Simon) :** *Anthropologie, idéologie et les Grandes Dionysies.*

Depuis quelques années, la critique s'est beaucoup intéressée à « l'idéologie » de la *polis* d'Athènes, à son « discours civique ». Cet intérêt s'est manifesté sous deux formes principales : premièrement, des institutions telles que l'Oraison funèbre ou les Thesmophories, ont subi une analyse fascinante apte à montrer comment de telles cérémonies se rapportent aux systèmes de pensée propres à la démocratie athénienne. Deuxièmement, de nombreuses œuvres dramatiques du Vème siècle ont été discutées en termes d'idéologie civique. Néanmoins, la fête tragique par exemple n'a pas été suffisamment considérée jusqu'ici en tant que fête démocratique. Au moyen d'une analyse des rites et cérémonies du jour de la fête, j'ai pour intention de faire ressortir les intimes rapports entre la fête, la cité, et son idéologie, et de contester les modèles anthropologiques utilisés par les spécialistes relativement aux Grandes Dionysies.

In recent years, much critical attention has focused on the ideology of the *polis* of Athens, what may be called its « civic discourse ». This has taken two main form. First, institutions such as the Funeral Oration or the Thesmophoria have been analyzed in a fascinating way to show how such ceremonies relate to the systems of thought in Athenian democracy. Second, specifically with regard to fifth-century drama, many plays or aspects of plays have been discussed in terms of civic ideology. The tragic festival itself, however – analyzed so often and in so many different ways – has not been sufficiently considered as a democratic festival. Through an analysis of the rituals and ceremonies of the day of the festival I intend to show how the festival itself relates to the city and its ideology, and to question the anthropological models used by classicists with regard to the Great Dionysia.

Mots clefs : démocratie, Athènes, Grandes Dionysies, cérémonial, idéologie civique, tragédie, comédie.

● DUPONT (Florence) : *Pompa et carmina ludique*.

Etudier le théâtre latin présuppose la connaissance de l'espace culturel dans lequel se réalise l'événement théâtral que les Romains appellent jeux scéniques. Cet espace est celui des jeux, *ludi*, espace provisoire, installé par la procession rituelle, *pompa circensis* qui précède les spectacles. L'espace ludique détermine une certaine définition de la collectivité (« le peuple des quirites »). Il implique l'actualisation des valeurs de *otium*, *iocus*, *lusus*, *voluptas*, etc. et déréalise tout ce qui s'y passe, lui donnant un caractère « non sérieux » par le moyen de la flûte et de la danse. Il définit un certain type de réception qu'on appellera musicale, réception discontinue, non narrative. Une fois établi ce préalable, on en tirera quelques conséquences pour la lecture des textes du théâtre latin : l'interprétation de l'alternance des *cantica* et des *diverbia* dans la tragédie, la rupture de l'illusion théâtrale (*illudere*) dans la comédie.

The study of Latin Theater presupposes the knowledge of the Cultural context of the scenic games. This context of the *ludi* is a temporary one determined by the ritual procession, the *pompa circensis* which precedes the performance. The ludic context relates to the conception of the collectivity and actualises the different values of *otium*, *jocus*, *lusus voluptas*, etc. It ritualises everything which takes place inside it thanks to the flute and the dance. It determines a certain type of reception which we call musical reception (a non narrative and non continuous). We show what the consequent influence is for the interpretation of Latin dramatic breaking off of theatrical illusion (*illudere*) in comedy.

Mots clefs : Rome, jeux, *ludi*, *pompa*, *carmina*, musique, danse, *cantica*, *diverbia*.

● FRONTISI-DUCROUX (Françoise) : *Prosopon, le masque et le visage*.

La langue grecque ne possède, jusqu'au IV^{ème} siècle, qu'un seul terme pour désigner le visage et le masque : le mot *prosopon*. A partir d'une étude des occurrences de ce terme dans les textes tragiques et comiques du théâtre athénien on posera le problème de l'articulation du textuel et du visuel, du dit et du spectacle. Dans la tragédie, la « face » des héros est évoquée comme un visage humain, changeant, mouvant et émouvant, expression directe d'une intériorité individuelle. Cependant les spectateurs avaient sous les yeux des masques figés, massifs et stéréotypés. Dans la comédie le code est différent. Le texte d'Aristophane fait parfois apparaître, en même temps que le visage des personnages, cet accessoire dramatique qu'est le masque comique, et joue à les évoquer simultanément, sans que l'un efface ni dissimule l'autre.

In the Greek language there is only one word to mean the « face » and the « mask » : *prosopon*. We shall study the occurrences of this word in tragic and comic texts of Athenian drama and we'll state the problem of the articulation

between what is said and what is seen. In tragedy the hero's « face » is evoked as a human one, always changing, although the spectators could see only the standard masks. The code of comedy is different. Aristophanes' texts speak occasionally about the character's face but also about the comic mask. The author plays with the two things but never hides the first or the second one.

Mots clefs : *prosopon*, face, visage, masque, tragédie, comédie.

● LISSARAGUE (François) : *Pourquoi les satyres sont-ils bons à montrer ?*

En étudiant l'iconographie des satyres dans la céramique du VI^{ème} et V^{ème} siècle av. J.C. on est conduit à s'interroger sur les thèmes satyriques et l'organisation de cet ensemble de représentations ainsi que sur le rapport qu'il entretient avec un autre type de représentation d'ordre théâtral : le drame satyrique. On essaiera, en discutant brièvement certaines hypothèses de lecture, de préciser ce qui rapproche et distingue ces deux modes de visualisation, sur les vases et au théâtre, afin de mieux situer Dionysos et son cortège entre l'image et le spectacle.

Iconographic study of Satyrs on painted pottery of the VIth and Vth century B.C. introduces several questions : what are the satyric themes, what is the internal organisation of these representations, what is their relation to the dramatic performance of satyric dramas ? After a discussion of various hypothesis we'll try to state precisely the two ways of visualisation on vases and in theater. Then it will be possible to locate Dionysos and his procession between the Picture and the Performance.

Mots clefs : satyre, céramique, Dionysos, théâtre.

● JOUANNA (Jacques) : *Médecine et tragédie.*

Etude comparative de la description des maladies chez les auteurs tragiques et chez les médecins hippocratiques. Conceptions archaïques des premiers, à l'origine, conception rationnelle des seconds. La représentation des maladies au théâtre tend à se rapprocher des descriptions médicales ce qui amène à préciser l'influence de la médecine sur la tragédie. Mais la tragédie rappelle l'ambiguïté de la pensée grecque classique qui a oscillé entre la pensée mythique et le rationalisme.

Comparative study of the description of Illness in the tragedies and in the Hippocratic writings. Tragedy, at the beginning, reflects the archaic thought of the Greeks, and Hippocratic writings represent rationalism. The picture of Illness in Drama, especially in the Euripidean Drama, will correspond to the technical descriptions of the malady. Thus, it is possible to specify the influence of

Hippocratic medicine on Tragedy. Nevertheless Tragedy reminds us of the ambiguity of the classical Greek mind which oscillated between mythic thought and rationalism.

Mots clefs : médecine, tragédie, Hippocrate, maladie, magie, rationalisme.

● VILLARD (Pierre) : *Ivresse et théâtre grec.*

L'ivresse n'est pas, à proprement parler, un élément dramatique. Dans la tragédie, si les Grecs connaissent bien l'autodestruction, ils n'y associent pas l'ivresse. Dans la comédie l'ivresse est élément de caractérisation d'une situation (généralement l'abondance) ou d'un groupe (les femmes) dont on fustige et exorcise à la fois l'aspect inquiétant. Le théâtre romain appellerait, en gros, les mêmes remarques réserves faites sans doute sur des genres moins bien connus.

Intoxication is not exactly a dramatic theme. Greek Tragedy describes self-destruction but without intoxication. In comedy intoxication is present to distinguish a particular situation (abundance) or a group : women for instance whose dangerous power has to be reproved and exorcised. Similar comments may be made about Roman Theater except about dramatic forms which are not still well known.

Mots clefs : ivresse, comédie, tragédie, abondance, femme.

● GARZYA (Antonio) : *L'apatè tragique.*

Nouvelle étude de la célèbre définition de Gorgias et de son rayonnement dans le cadre des idées esthétiques des Grecs et de leurs opinions sur la tromperie.

The Gorgias' famous definition and its irradiation are scrutinized anew in the context of the aesthetic ideas of the Greeks and their opinion on deceit.

Mots clefs : tromperie, tragédie, sophistique, Gorgias.

● BUXTON (Richard G.A.) : *Le voile et le silence dans Alceste d'Euripide.*

Dans cette étude nous nous efforcerons de faire la lumière sur deux aspects de l'*Alceste* d'Euripide, en le rattachant au cadre religieux.

1. La signification de la porte d'entrée (et donc, la signification de l'action d'entrer et de sortir de la maison) ne peut être comprise qu'à condition que l'on reconnaisse le rôle de la porte dans le mariage grec et dans les rites funéraires.

2. Un autre aspect central de la pièce est le statut d'intermédiaire de l'héroïne entre la vie et la mort. Ceci doit être également compris par rapport au rituel grec, - tout spécialement, aux rituels du voile et du silence.

In this paper I try to throw light on two aspects of Euripides' *Alcestis* by relating it to the religious background.

1. The significance of the house-door (and hence the significance of entering and leaving the house) can only be understood if we recognize the role of the door in Greek wedding and funeral rituals.

2. Another central aspect of the drama is the heroine's intermediate status between life and death. This too must be understood in relation to Greek ritual : in particular, rituals involving veiling and silence.

Mots clefs : Euripide, Alceste, voile, silence.

● SAINTILLAN (Daniel) : *Le discours tragique sur la vengeance.*

On se propose de dégager les caractéristiques principales de la version élaborée dans la tragédie grecque d'un scénario plusieurs fois réécrit par les Grecs depuis l'*Illiade* : il s'agit du processus de la vengeance qui une fois déclenchée est susceptible d'être maîtrisée. On discernera d'abord la polarité de la *charis* et de l'*erinys* annonçant celle de *charis* et de *timoria* puis, transposée dans un registre psychologique, celle de *charis* et d'*orgè*. La vengeance, dans laquelle la *charis* se retourne en son contraire ne peut prendre fin que si la transformation inverse est possible. On confrontera l'exemple de l'*Orestie* (institution d'un tribunal) avec celui qui fonctionnait dans l'*Illiade*, (échange par le don). On montrera comment le nouveau système de relation de la *charis* et de l'*erinys-Euménide* se détruit, notamment dans l'*Hécube* d'Euripide. La philosophie devra alors reconstituer en l'intériorisant sous le nom de « raison » l'équivalent de l'instance disparue.

Our purpose is to bring out the main characteristic of the version elaborated in Greek tragedy of a scenario written several times by the Greeks since the *Iliad* : this scenario shows how the process of revenge can be controlled. We'll discover the polarity *charis/erinys* announcing the polarity *charis/timoria* and *charis/orgè* when transposed to a psychologic register. Revenge, during which the *charis* turns into its opposite, comes to an end only if the transformation works in reverse order. The system set up in the *Oresteia* (institution of a court) is compared to the other one working through the *Iliad* (exchange of gifts). We'll try to show how this new system is bound to self-destruction in a process described in Greek tragedy especially in Euripides' *Hecube*. Philosophy then will reconstitute an equivalent of this ex-authority with the internal idea of Reason.

Mots clefs : vengeance, *Illiade*, tragédie, *charis*, *erinys*, *timoria*, *orgè*, *Orestie*, tribunal, échange, Euménide, Euripide, *Hécube*, raison.

● **CERRI (Giovanni) : *Le message dyonisiaque de l'Hélène d'Euripide.***

L'attitude d'Euripide envers le dionysisme, et d'une manière générale, envers les rituels choréomaniques, n'a été évaluée par la critique moderne que sur la base des *Bacchantes* dont l'interprétation reste ardue. Il subsiste donc des incertitudes et les critiques ne cessent de se demander ce qu'en définitive Euripide a voulu dire quant à la pratique religieuse de l'extase collective. Le message relatif à la folie mystique est au contraire exprimé sans ambiguïté dans la tragédie *hélène*. On y trouve une claire exhortation à la pratique des rites de ce genre qui sont jugés partie essentielle de la vie religieuse et moment indispensable de l'ordre moral. De plus l'appel est prononcé solennellement par le chœur et peut être considéré comme une allocution directe du poète à son public.

Euripide's conception of Dionysism, and generally speaking of the choreomanic ritual has only been appreciated by modern critics on the basic interpretation of the *Bacchae* which remains difficult. Therefore there are some doubts and critics are always asking what finally Euripides meant about the religious experience of collective ecstasy. On the other hand, the message about mystic madness is not ambiguous in the tragedy *Helena*. We find here an obvious exhortation to practise those rites which are presented as an essential part of the religious life and necessary for moral order. Besides, the call is pronounced with solemnity by the Chorus and we can regard it as a direct address of the poet to the public.

Mots clefs : Euripide, *Bacchantes*, *Hélène*, ménadisme.

● **SAID (Suzanne) : *Travestis et travestissements dans les comédies d'Aristophane.***

Dans un théâtre où tous les rôles sont joués par des hommes, le féminin et le masculin se définissent par une série de marques conventionnelles. Une étude des travestissements permet de les définir et de mettre en évidence les points par où passe la division des sexes dans la culture grecque, car le féminin comme le masculin ne se limite pas à un physique ou même à un costume. Il y a aussi un discours, une morale et une religion des femmes que la caricature du travestissement permet de faire apparaître.

When all roles are to be acted by men, sexual differences are nothing but a set of conventional marks. A close analysis of female role casting and acting allows the critic to define them and to bring out a permanent standard *physique* in comedies, which means that all role exchanges are almost necessarily doomed to fail. It also allows her to raise basic questions as to the nature and the limitations of the comic illusion.

Mots clefs : féminin, masculin, sexe, travestissement, comédie, Aristophane.

● **KUCH (Heinrich) : *Formes de la communication du drame grec.***

La théorie de la littérature a développé, dans les vingt dernières années, le point de vue communicatif. La poésie dramatique des Grecs est pleine des moyens de la communication. Déjà le pré-théâtre tragique et comique, lié au culte, se réfère directement à un public. Dans le drame classique le phénomène de la communication se réalise de façon différente. Tout d'abord le dialogue se trouve, naturellement, à l'intérieur du drame, immanent au genre. La communication de la pièce, la communication intérieure, se produit pourtant face au public auquel le drame s'adresse fonctionnellement. De cette manière la poésie dramatique a en même temps une communication résolument extérieure. Le drame s'est développé comme un organe de discussion de la démocratie athénienne. Une autre dimension de la communication existe dans le cadre de l'art dramatique : il s'agit des adaptations des mythes, faites par des auteurs différents, les versions postérieures réagissant sur celles qui avaient été illustrées sur la scène. Il y a aussi le problème des attaques mutuelles des poètes comiques et des parodies de la tragédie, entreprises par la comédie. Les tragiques avaient-ils l'opportunité de répondre aux attaques des comiques ? Enfin la réception du drame antique sur la scène moderne est un des effets communicatifs particuliers.

In the course of the last twenty years the theory of literature has developed the communicative aspect. Greek drama abounds in means of communication. Already the precedent forms of tragic and comic plays, connected with the cult, immediately applied to a public. In the classic drama the phenomenon of communication manifested itself in a different manner. Above all the dialogical element is to be found, of course, within the drama, implicitly belonging to the genre. The communication of the piece, the interior communication, however, is produced in public, and it is to the public that the drama functionally refers. In this way dramatic poetry disposes at the same time of a distinctly exterior communication. Drama developed into an organ of discussion in the Athenian democracy. Another dimension of communication within the dramatic art, is found in adaptations of myths which different authors produced, one after another adaptations the later versions of which responded to those which had previously been put on stage. There are also the attacks the comic poets made against each another and the parodies which comedy made of tragedy. Could the tragedians have replied to the attacks of the comedians ? A particular communicative effect is the challenge to the reception of ancient drama on the modern stage.

Mots clefs : dialogue, satire, parodie, réception, public.

● **ETMAN (Ahmed) :** *The audience of Greco-Roman Drama between Illusion and Reality.*

L'« illusion » théâtrale est l'élément essentiel du plaisir du spectateur. Suivant certains (B. Brecht), cette illusion est une des formes de la *catharsis* aristotélicienne, de la « purification apportée par la plongée dans la fiction. Toute activité ludique nécessite une part d'illusion. Il est certain que cette part était plus importante dans les jeux et concours de l'antiquité que dans les temps modernes. Néanmoins, la « distanciation » a été toujours présente dans le théâtre antique notamment dans les prologues, les chœurs, les récits de messagers ou les adresses directes au public dans les comédies. Le public du théâtre antique savait trouver le juste équilibre entre « l'illusion » qui fait entrer le spectateur dans le jeu théâtral et la claire conscience de la distanciation à opérer entre la fiction et la réalité.

The *mimesis* as theatrical pleasure requires some illusion. Several critics (B. Brecht) interpret Aristotle's theory of « purification » (*catharsis*) as a kind of hypnotic illusion. Every game requires illusion especially the antic Games, the Greek *agones* or the Roman *ludi*. But we find many elements in the greco-roman Drama which break the theatrical Illusion and in particular the direct address to the public in the comedy.

Mots clefs : *mimesis, catharsis, illusion, jeux, concours, fiction, réalité.*

● **SCHOULER (Bernard) :** *Les sophistes et le théâtre au temps des empereurs.*

La nouvelle sophistique du II^{ème} siècle de notre ère jusqu'à l'époque byzantine, ne se réduit pas au culte exclusif de la virtuosité stylistique. Elle contribue à maintenir la culture classique, et entretient le contact livresque avec les grandes œuvres dramatiques du V^{ème} siècle avant J.C. Les sophistes ne se coupent pas des formes contemporaines du théâtre. Le jeu vocal et gestuel des acteurs les fascine. D'autre part les concours dramatiques sont une des formes de la vie civique, que les sophistes entendent perpétuer. Les sophistes, depuis le début de l'époque hellénistique, font beaucoup plus de place dans leurs écrits aux formes nouvelles du spectacle dramatique qu'aux formes anciennes : leur intérêt s'est porté sur le citharède, le pantomime-danseur et le mime. Si le prodigieux engouement que ces guerres engendrent dans le public a été dénoncé dans ses excès (Dion), aucune condamnation de principe n'a été formulée. Lucien, Libanios et Chorikios ont même entrepris de réhabiliter ces arts nouveaux. A leurs yeux, le pantomime-danseur perpétue dans les couches populaires la connaissance des anciens mythes tragiques. Son art, et plus encore celui du mime, entretient l'imitation de la vie, finalité essentielle de l'art selon la doctrine péripatéticienne. Jusqu'à l'époque de Justinien, le théâtre remplira donc son rôle traditionnel de trait d'union entre les formes raffinées de la culture et la grande masse des spectateurs.

The new sophism from the end of the 2nd century A.C. until the byzantine period is not confined to the exclusive interest in stylistic virtuosity. It contributes to maintain classic culture and literary contact with the great dramatic production of the Vth century B.C. Sophists don't cut themselves off from contemporary theater. Vocal and gestual acting fascinates them. Moreover they want to perpetuate scenic contests which are a civic way of life. After the big change of theater, since the Hellenistic period, Sophists, in their works, give much more attention to the new forms of dramatic art. They are interested in citharede pantomime and mime. The prodigious craze of the public for these kinds of art were not really censured. Lucien, Libanios, and Chorikios, rehabilite these new arts : they think pantomime perpetuates the knowledge of ancient tragic myths. Pantomimus' art, and over all, that of mimos is still imitation of Life : that is the first finality of art according to the peripatetic theory. So, until Justinian, Theater plays its traditional role as the link between the subtle forms of culture and the big crowd of spectators.

Mots clefs : acteur (comique ou tragique), action oratoire, actrice, chrétien, citharède, grammairien, imitation, mime (mimodrame), orchestique (pantomime, danseur), philosophe, poète.

TABLE DES ILLUSTRATIONS ET LEGENDES

Couverture : Stèle d'Aixone, 340 avant J.C. Décret honorant deux chorèges pour l'organisation des concours dramatiques aux Dionysies d'Aixone. Athènes, Musée épigraphique, n° 13262.

Fig. 1 : Eleusis, aires théâtrales (A-D) (Polacco). _____	11
Fig. 2 : Pessinonte, temple et <i>theatron</i> de Cybèle (Lambrechts). _____	11
Fig. 3 : Samothrace, le sanctuaire des Grands Dieux (Lehmann). _____	12
Fig. 4 : Thèbes, le Kabirion, IIème période (Mallwitz). _____	15
Fig. 5 : Delphes, l'« Aire » (EAA). _____	16
Fig. 6 : Prêtre masqué, époque chypro-archaïque, Musée régional de Limassol (Cliché E. Louca). _____	33
Fig. 7 : Prêtre masqué, époque chypro-archaïque, Musée de Nicosie, inv. n° Sal. t. 85 A/12 (Cliché Musée de Nicosie). _____	33
Fig. 8 : Prêtre masqué, Amathonte 1975, inv. n° A 11, époque chypro-archaïque, Musée régional de Limassol (Cliché E. Louca). _____	33
Fig. 9 : Prêtre masqué, sanctuaire d'Ayia Irini, époque chypro-archaïque, Musée de Nicosie (Cliché E. Louca). _____	33
Fig. 10 : Prêtre masqué, sanctuaire d'Ayia Irini, époque chypro-archaïque, Musée de Stockholm, inv. n° 809 (Cliché Musée de Stockholm A. 1 809). _____	34
Fig. 11 : Prêtres masqués, sanctuaire d'Apollon Hylatès-Kourion, époque chypro-archaïque, Musée de Kourion, inv. n° T. 1774 (Cliché E. Louca). _____	34
Fig. 12 : Tête en calcaire, Musée du Louvre, inv. n° AM 2758 (Cliché Musée du Louvre). _____	34
Fig. 13 : Statue en calcaire anciennement dans la collection Cesnola (Dessin d'après BCH 103, 1979, p. 736, Fig. 10). _____	26
Fig. 14 : Modèle réduit d'une enceinte sacrée, nécropole de Vounous, chyprite Ancien III, Musée de Nicosie (d'après V. Karageorghis, <i>Chypre</i> , Genève 1968, Fig. 49). _____	34

- Fig. 15 : Modèle réduit d'un sanctuaire, nécropole de Kotchatis, Chypriote Ancien III, Musée de Nicosie (d'après V. Karageorghis, *La Civilisation préhistorique de Chypre*, Athènes 1976, Fig. 69). _____ 35
- Fig. 16 : Dieu cornu, Enkomi, Chypriote Récent III ou Fer I, Musée de Nicosie (d'après V. Karageorghis, *Prehistoric Greece and Cyprus*, Londres 1973, p. 478, n° 1741). _____ 35
- Fig. 17 : Dieu au lingot, Chypriote Récent III ou Fer I, Musée de Nicosie (d'après V. Karageorghis, *Prehistoric Greece and Cyprus*, Londres 1973, p. 478, n° 1741). _____ 35
- Fig. 18 : Masque anthropomorphe en terre cuite (restauré à partir de fragments), Kition 1975, inv. n° 3809, Chypriote Récent III, Musée de Nicosie (Cliché E. Louca). _____ 36
- Fig. 19 : Masque anthropomorphe en terre cuite (restauré à partir de fragments), Enkomi 1961, inv. n° 49, Chypriote Récent III, Musée de Nicosie (Cliché E. Loucas). _____ 36
- Fig. 20 : Vase de Pronomos, Musée de Naples, vers 410 avant J.C. N° H 3240. _____ 95
- Fig. 21 : Cratère attique, vers 450-425 avant J.C. De gauche à droite : Tragôdia, Dionysos, Kômos, Ariane (inscriptions), Musée de Compiègne, n° 1025 (Cliché Hutin). _____ 96
- Fig. 22 : Coupe du Musée de Munich, inv. 2657. Vers 480 avant J.C. (Dessin Lissarague). _____ 103
- Fig. 23 : Cratère du Metropolitan Museum of Art of New York inv. 25.78.66. (Dessin Lissarague). _____ 103
- Fig. 24 : Coupe du Musée de Corinthe, 1er quart du IVème siècle avant J.C. (Dessin Lissarague). _____ 104
- Fig. 25 : Hydrie du Musée de Boston, vers 470 avant J.C., inv. n° 03 788 (Dessin Lissarague). _____ 104
- Fig. 26 : Lécythe du Musée du Louvre, vers 470 avant J.C., inv. CA 1728 (Dessin Lissarague). _____ 105
- Fig. 27 : Oenochoé du British Museum de Londres, vers 470-460 avant J.C, inv. n° E 539 (Dessin Lissarague). _____ 105
- Fig. 28 : Cratère du Metropolitan Museum of Art de New York, inv. n° 34 II 7 (Dessin Lissarague). _____ 106
- Fig. 29 : Cratère du Musée de Bologne, inv. n° 190 (Dessin Lissarague). _____ 106
- Fig. 30 : Coupe de Berlin, Cortège nuptial, d'après CVA Berlin, vol. 3, pl. 101, n° 2). Cf. n. 9 et 19 de l'article de R. Buxton. _____ 169
- Fig. 31 : Athènes, Musée Nationale, inv. 13003. Terre cuite du IVème siècle avant J.C. Acteur de comédie interprétant le rôle d'un travesti (Cliché Ghiron-Bistagne). _____ 247
- Fig. 32 : Cratère italote, IVème siècle avant J.C. Scène de comédie, « Femme » achevant de s'habiller, Musée de Naples, n° 118333 (Cliché Ghiron-Bistagne). _____ 248

- Fig. 33 : *Antigone* d'après Sophocle, Théâtre du Temps, Paris, automne 1986 (Cliché Antrayques). _____ 307
- Fig. 34 : Les *Oiseaux* d'Aristophane, Théâtre du Temps, Paris, automne 1986 (Cliché Ikeda). _____ 307
- Fig. 35 : Les *Bacchantes* d'Euripide, Festival de Syracuse 1980, projection vidéo, Montpellier Château d'O, 7 mars 1987 (Cliché Maltese). _____ 308
- Fig. 36 : Nouvelles fouilles de Morgantina en Sicile, Théâtre et agora à exèdre (Cliché Ghiron-Bistagne). _____ 308

TABLE DES MATIERES

Préface par Paulette Ghiron-Bistagne. _____ 1

Programme. _____ 3

I. SUR LES ORIGINES.

- L. Polacco : Rites des saisons et drames sacrés chez les Grecs. _____ 9
- A.F. Laurens et E. Louka : Les masques de Chypre. _____ 23
- F.R. Adrados : Rite, mythe et théâtre en Grèce ancienne. _____ 37

II. LE THEATRE ET LA CITE.

- S. Goldhill : Anthropologie, idéologie et Grandes Dionysies. _____ 55
- F. Dupont : *Pompa* et *carmina* ludiques. _____ 75
- F. Frontisi-Ducroux : *Prosopon*, le masque et le visage. _____ 83
- F. Lissarague : Pourquoi les satyres sont-ils bons à montrer ? _____ 93

III. DE LA TRAGEDIE ET DE LA COMEDIE GRECQUE.

- J. Jouanna : Médecine hippocratique et tragédie grecque. _____ 109
- P. Villard : Ivresse et théâtre grec. _____ 133
- A. Garzya : Gorgias et l'*apatè* de la tragédie. _____ 149
- R. Buxton : Le voile et le silence dans l'*Alceste* d'Euripide. _____ 167
- D. Saintillan : Le discours tragique sur la vengeance. _____ 179
- G. Cerri : Le message dionysiaque dans l'*Hélène* d'Euripide (traduction de P. Ghiron-Bistagne). _____ 197
- S. Saïd : Travestis et travestissements dans les comédies d'Aristophane. _____ 217

IV. RECEPTION DU THEATRE ANTIQUE.

- H. Kuch : Formes de la communication dans le drame grec (traduction de G. Stenger). _____	251
- A. Etman : The audience of the graeco-roman drama between illusion and reality. _____	261
- B. Schouler : Les sophistes et le théâtre au temps des empereurs. —	273
Appendice : Comptes rendus de représentations théâtrales (P. Vidal-Naquet, F. Amoroso, P. Ghiron-Bistagne). _____	297
Résumés d'auteurs. Mots clefs. _____	309
Table des illustrations. _____	321

Achevé d'imprimer sur les Presses de
l'Imprimerie de l'Université Paul Valéry
MONTPELLIER III

Composition : A.I.R. (Atelier d'Informatique pour la Recherche)
Université Paul Valéry

